

JOURNAL OF THE ARTS
ACADEMY IN SPLIT

ZBORNIK

UMJE —
TNIČKE

AKADE —

MIJE

U SPLITU

251

1/2022

UDK: 001.101:7
ISSN 2975-5867

Journal
of the Arts
Academy
in Split

**Zbornik
Umjetničke
akademije
u Splitu**

251



IZDAVAČ / PUBLISHER

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija

ZA IZDAVAČA / FOR THE PUBLISHER

Edvin Dragičević

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD

Vito Balić, Umjetnička akademija u Splitu
Matko Botić, Umjetnička akademija u Splitu
Maja Džaja Krile, Umjetnička akademija u Splitu
Fatima Hadžić, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Bosna i Hercegovina
Daniela Matetić Poljak, Umjetnička akademija u Splitu
Miona Miliša, Umjetnička akademija u Splitu
Dunja Pivac, Umjetnička akademija u Splitu
Robert Potočnik, Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Slovenija
Corinne Rousse, Department of Art History and Archaeology
University of Aix-Marseille, CNRS, Centre Camille Jullian, Francuska
Žana Siminiati Violić, Umjetnička akademija u Splitu
Ivana Tomić Ferić, Umjetnička akademija u Splitu
Jelena Zanchi, Umjetnička akademija u Splitu

GLAVNA UREDNICA / EDITOR-IN-CHIEF

Ivana Tomić Ferić

TAJNICA / SECRETARY

Maja Džaja Krile

TEHNIČKA UREDNICA / FEATURES EDITOR

Žana Siminiati Violić

LEKTORI / LANGUAGE SUPERVISORS

Nada Topić
Brian Daniel Willems

KOREKTORI / PROOF-READERS

Nada Topić
Žana Siminiati Violić

PRIJEVOD / TRANSLATION

Katarina Hraste

DIZAJN KORICE I GRAFIČKO OBLIKOVANJE

/ COVER DESIGN AND LAYOUT
Ivan Vrčec VART

ISSN: 2975-5867

ADRESA UREDNIŠTVA

/ EDITOR'S OFFICE ADDRESS

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
21 000 Split
Hrvatska / Croatia
e-mail: zbornik@umas.hr

Časopis izlazi jednom godišnje.
Journal of the Arts Academy in Split
appears once per year.

UDK

Iva Kolak, Sveučilišna knjižnica u Splitu

TISAK / PRINTED BY

Dalmacija papir, Split 2022.

NAKLADA / COPIES

200

Edvin DRAGIČEVIĆ: *Ususret Zborniku UMAS* 7

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANCI/RESEARCH PAPERS

Vinicije B. LUPIS: *Sakralno zlatarstvo iz župne crkve sv. Ivana Krstitelja u Postirima* 9

Summary: Gold and Silver Religious Objects in the Parish Church of St. John the Baptist in Postira 24

Branko MATULIĆ: *Historicistički zidni i stropni oblici i štukature župne crkve sv. Ivana Krstitelja u Postirima* 25

Summary: Historicist Wall and Ceiling Paintings and Stuccowork in the Parish Church of St. John the Baptist in Postira 35

Una BAUER, Agata JUNIKU, Goran PAVLIĆ, Jasna ŽMAK: *A Quadriloge on Quadriloge* 37

Sažetak: Kvadrilogo o kvadrilogu 47

PRETHODNA PRIOPĆENJA/PRELIMINARY PAPERS

Miona MILIŠA, Filip ROGOŠIĆ: *Povijesni artefakt kao pogodna podloga za naseljavanje morskih organizama* 49

Summary: Historic Artefacts as a Substrate Suitable for the Colonization of Marine Organisms 58

PREGLEDNI RADOVI/REVIEW PAPERS

Dino GLUIĆ: *Osnove skladateljske teorije Paula Hindemitha i njihova primjena* 59

Summary: Fundamental Principles of the Composition Theory of Paul Hindemith and Its Application 75

Marija MILCHIN, Katharina FUCHS, Karl STINGL, Gabriela KRIST, Farkas PINTÉR: *The use of Karst Limestones in Vienna in the 19 th and early 20 th centuries – On the Traces of Alois Kieslinger* 77

Sažetak: Upotreba krških vapnenaca u Beču u 19. i ranom 20. stoljeću: tragom Aloisa Kieslingera 93

Ljubica MARČETIĆ-MARINOVIĆ: *Sistematizacija boja: idejni prijedlog višedimenzionalnog računalnog alata za odabir boja Vira* 95

Summary: Systemization of Colours: Concept Proposal for the Vira Multidimensional Software Tool for Colour Selection 104

Ivana BULJAN LEGATI: *Različito osvijetljeni dijelovi* 105
Summary: Differently lit parts 112

UMJETNIČKO ISTRAŽIVANJE /ART-BASED RESEARCH

Gloria OREB: *Istraživanje u umjetničkoj praksi na primjeru svjetlosne instalacije u javnom prostoru grada Splita* 113

Summary: Research into Artistic Practices on the Example of a Light Installation in the Public Space of the city of Split 123

RECENZIJE, PRIKAZI I INFORMACIJE O PUBLIKACIJAMA/REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS

Mihael PROVIĆ, Doris ŽURO (ur.): *Ivan Lukačić, kapelnik splitske katedrale. Zbornik radova međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija (povodom 400. obljetnice izdanja zbirke Sacrae cantiones) / Ivan Lukačić, Maestro di Cappella of the Cathedral of Split, Proceedings of the international scientific-artistic symposium (On the occasion of the 400 Anniversary of the publication of Sacrae cantiones collection), Split: Katolička izdavačka kuća i časopis Crkva u svijetu, Katolički bogoslovni fakultet u Splitu i Umjetnička akademija u Splitu, 2022., 208 + 208 str., ISBN 978-953-8429-09-5 (Vito BALIĆ, Ivana TOMIĆ FERIĆ)* 125

Tonči BURIĆ (gl. ur.): *Kaštelanski zbornik, br. 14, Kaštela: Bijaci – Društvo za očuvanje kulturne baštine Kaštela, Muzej grada Kaštela, 2021., 275 str., ISSN 0353-3212 (Daniela MATETIĆ POLJAK)* 128

Sagita Mirjam SUNARA: *U znaku dvadeset pete obljetnice – crtica za povijest Umjetničke akademije u Splitu* 133

Žana SIMINIATI VIOLIĆ: *Izdavačka djelatnost Umjetničke akademije u Splitu* 147

Ususret Zborniku UMAS

Osnutak jedne visokoškolske ustanove, Akademije, nije samo stvaranje mogućnosti studiranja u umjetničkom području u nekom gradu ili regiji, takav iznimni događaj, bolje reći iskorak, puno je značajniji za sredinu u kojoj se događa nego što se to često percipira.

Uvjeti za osnivanje Umjetničke akademije u Splitu polako i predano stvarali su se još od daleke 1945. godine kada je osnovana Pedagoška akademija sa svojim dvogodišnjim studijem nastavničkog smjera iz područja likovne umjetnosti, koji je postupno prerastao u trogodišnji, a potom i četverogodišnji iz čega je proizašao studij Likovne kulture i likovne umjetnosti koji je najstariji studijski program na Umjetničkoj akademiji u Splitu.

Godine 1957. osnovana je Studijska grupa za muzički odgoj – ishodište današnjega studija Glazbene pedagogije, najstarijega studijskog programa na Odjelu za glazbenu umjetnost.

Preustrojem splitskog Sveučilišta 1978. godine, splitski Nastavnički studiji postaju sastavnim dijelom jedinstvenoga Filozofskog fakulteta u Zadru, da bi se 1991. godine osnovao samostalni Fakultet prirodoslovno – matematičkih znanosti i odgojnih područja, pri kojem djeluju studiji Likovne kulture i Glazbene kulture koji predstavljaju jezgru oko koje se formirala buduća Umjetnička akademija u Splitu, koja je osnovana 1997. godine.

Osnutkom studija Glume 2005. godine formira se Odjel za kazališne umjetnosti te se tako konačno stvara osnovna struktura Umjetničke akademije u Splitu koja se danas sastoji od tri odjela: likovnog, glazbenog i kazališnog na kojoj djeluje trinaest odsjeka.

Moglo bi se reći da je sadašnja struktura Umjetničke akademije u Splitu koncipirana kao tri zasebne umjetničke akademije pod jednim zajedničkim institucijskim krovom.

Odjel za likovne umjetnosti čini šest odsjeka: Odsjek za slikarstvo, Odsjek za kiparstvo, Odsjek za film i video, Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija, Odsjek za konzervaciju – restauraciju i Odsjek za likovnu kulturu i likovnu umjetnost. Odjel za glazbenu umjetnost također čini šest odsjeka, od

kojih četiri instrumentalna i dva teorijska: Odsjek za glasovir, Odsjek za puhačke instrumente, Odsjek za gudačke instrumente i gitaru, Odsjek za solo pjevanje, Odsjek za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu i Odsjek za glazbenu teoriju i kompoziciju.

Odjel za kazališnu umjetnost čini Odsjek za glumu.

Četvrt stoljeća nakon osnutka na Akademiji se izvodi dvadeset i šest preddiplomskih i diplomskih studijskih programa što jasno govori o kvaliteti i širini područja u kojem djeluje nastavni kadar. Isto tako valja naglasiti da svake godine s UMAS-a izađe oko 130 prvostupnika i magistara, što je respektabilni intelektualni kapital koji snažno utječe na generiranje umjetničke i znanstvene produkcije u Splitu, ali i šire.

Koliki je doprinos Sveučilištu donijelo osnivanje Akademije govori i činjenica da je upravo u obljetničkoj godini najtraženiji studijski program splitskog sveučilišta studij Dizajna vizualnih komunikacija s Umjetničke akademije i to bi se trebalo uzimati u obzir u svim budućim razvojnim planovima.

Godišnjica osnutka svakako je trenutak kada se treba prisjetiti svih vrijednih studenata i profesora koji su u proteklih 25 godina ostavili traga u kulturnom, umjetničkom i znanstvenom životu grada Splita, ali i da se prezentiraju trenutne aktivnosti i postignuća Umjetničke akademije u Splitu. Tijekom obljetničke godine, kroz mjesečne programe prezentirano je i realizirano preko 120 događaja visoke kvalitete što glasno govori da usprkos nepovoljnim uvjetima u kojima djeluju, studenti i nastavnici Akademije svojim talentom i energijom uspijevaju iznjedrili ozbiljnu umjetničku i znanstvenu produkciju.

Poseban doprinos proslavi 25. godišnjice osnutka Umjetničke akademije u Splitu svakako je odluka o izdavanju *Zbornika UMAS* zamišljenog kao platforma za objavljivanje znanstvenih i stručnih radova iz područja umjetnosti.

Izdavanje tiskanog *Zbornika* u kojem bi bili objedinjeni tekstovi triju područja djelatnosti Umjetničke akademije: likovne, dramske i glazbene umjetnosti, ima za cilj okupiti na jednom mjestu radove kolega iz Hrvatske i inozemstva

kako bismo razmijenili iskustva, znanja i spoznaje, međusobno ih podijelili i zajednički razmišljali o budućnosti naših profesija u mileniju u kojem živimo i djelujemo.

O ozbiljnosti i ambicioznosti projekta *Zbornika UMAS* govori i odluka da se u uredništvo časopisa uključe domaći i međunarodni stručnjaci (predstavnici raznih grana znanosti i umjetnosti), a svi radovi će biti podvrgnuti domaćim i međunarodnim recenzijama.

Svečano izdanje *Zbornika UMAS* ujedno će predstavljati inauguracijski broj budućeg časopisa *UMAS-a – Zbornika* radova Umjetničke akademije u Splitu koji bi izlazio jednom godišnje (u prosincu tekuće godine) u tiskanom i elektroničkom izdanju na hrvatskom i engleskom jeziku.

Obilježavanje godišnjice često se pretvori u inventuru svega dobrog što se dogodilo u prethodnom periodu, pokretanje *Zbornika UMAS* bitno odstupa od tog koncepta time što je zamišljen kao kontinuirana aktivnost usmjerena prema budućnosti koja će mu zasigurno donijeti relevantnost kako u našoj znanstvenoj i umjetničkoj sredini tako i međunarodnoj.

**Dekan Umjetničke akademije u Splitu
red. prof. art. Edvin DRAGIČEVIĆ**

Sakralno zlatarstvo iz župne crkve sv. Ivana Krstitelja u Postirima

Vinicije B. Lupis

Institut društvenih znanosti Ivo Pilar
Područni centar Dubrovnik
Od Kaštela 11
20 000 Dubrovnik
vinicije.lupis@pilar.hr

UDK 549.283:27–774] 272Krstitelj,I.(497.583Postira)(210.7Brač)“19”
Izvorni znanstveni rad / Original Scientific Paper
Primljeno / Received: 18.5.2022.
Prihvaćeno / Accepted: 22.10.2022.

Nacrtak

Postirska župna crkva sv. Ivana Krstitelja čuva iznimno zanimljivu kolekciju sakralnog zlatarstva koja je stupnjevano nastajala tijekom niza stoljeća. U ovome radu analiziraju se osobitosti postirske kolekcije koja, uz sačuvane predmete, pohranjuje i originalne arhivske dokumente o njihovoj nabavi kod vrsnih mletačkih zlatara iz historicističkog razdoblja, poput Pietra Righettija, Andree Pasquazza, Giuseppea Morchija i Francesca Cuchiettija. Zlatne votivne krune Gospe Karmelske spadaju u sam vrh mletačkog zlatarstva 19. stoljeća i nadilaze lokalne okvire. U zbirci se uz standardnu mletačku baroknu produkciju, čuva iznimno vrijedan maniristički čestičnjak i viseća svjetiljka iz 1641. godine – djelo mletačkog zlatara Andrea Balbija (oko 1610.–poslije 1677.). U zbirci nalazimo i vrijedne liturgijske predmete nastale u rimskim, milanskim i bečkim radionicama, uz danas nestalu patenu koja je bila izrađena u dubrovačkim radionicama ranog 16. stoljeća. Valja istaknuti kalež i pokaznicu, djelo neostilskog milanskog zlatara Tomasa Panizze, jednog od najboljih zlatara liturgijskih predmeta posebne elegancije sredine 19. stoljeća u Milanu.

Ključne riječi: *Postira, Pietro Righetti, Andrea Pasquazza, Giuseppe Morchi, Francesco Cuchietti*

Keywords: *Postira, Pietro Righetti, Andrea Pasquazza, Giuseppe Morchi, Francesco Cuchietti*

Uvod

U ovom radu obrađuju se liturgijski predmeti iz župne crkve sv. Ivana Krstitelja u Postirima na otoku Braču, gdje se svi danas čuvaju i u stalnoj su liturgijskoj upotrebi, izuzev jednog srebrnog *paxa*. Obredna i ukrasna srebrnina za postirsku župnu crkvu nabavljena je stoljećima. To su kaleži, čestičnjaci, pokaznice, moćnici, predočnice, križevi, svjetiljke, svijećnjaci, kadionice, zavjetne krune i niz drugih predmeta. Do sada se u znanstvenoj literaturi pisalo samo o jednoj umjetnini u Postirima od plemenitih kovina. Donedavno u Župnom uredu u Postirima čuvala se srebrna pozlačena patena nestalog gotičkog kaleža s utisnutim žigom sv. Vlaha (zbijena glava s mitrom), prepoznatljiva na umjetninama 15. i 16. stoljeća. Patena svjedoči da je primjera dubrovačkog zlatarstva bilo i šire po Dalmaciji. U širim dalmatinskim relacijama zasad je bio poznat samo kalež s grbom dubrovačkog plemićkog roda Beneša, koji pripada zadarskom Ženskom benediktinskom samostanu sv. Marije.¹

1. Moćnici

1.1. Moćnik Gospe Karmelske

Najveću i tipološki najraznolikiju skupinu liturgijskih predmeta čine moćnici u kojima se čuvaju i izlažu svetačke moći. One, pak, mogu biti različitog podrijetla i od različitog materijala – od ostataka kostiju svetaca do dijelova njihove odjeće i alatâ mučeništva. Tradicija čuvanja moćnikâ razvila se još u doba ranog kršćanstva i stvaranja kulta mučenika stradalih tijekom progona kršćanâ jer su oni bili „hram i sredstva Duha Svetoga koji je s njima upravljao i u njima obitavao“. Prvi moćnici su, stoga, zapravo bili oltari izvedeni nad grobovima apostola, mučenika, svetaca ili, pak, na mjestima gdje su se odvijali najvažniji događaji iz Kristova života. Okruglo svedena baza gradirana je fino iskucanim stiliziranim motivom akantova lišća. Stupnjevana klasicistička baza obrubljena je vijencem lovorovog lišća, koji vodi prema elegantnom polju ljevkastog oblika s kanelurama koje se ponavljaju i na *nodusu* vretenaste forme s iznimno kvalitetnim akantovim listovima. Gornji dio *nodusa* kaneliran je i vodi prema gornjem dijelu moćnika – pokaznice, u talijanskoj terminologiji poznatoga kao *reliquiario a ostensorio*, tipu omiljenom u kasnijem baroknom razdoblju. Klasicistički relikvijar ima gornji dio s

elipsastom *thecom*, obrubljenom višestrukim *ovulusnim* i kaneliranim nizovima, s kvalitetnim fitomorfim ukrasom, sastavljenim od dviju stapki s rascvjetanim cvjetovima ljiljana, povezanih s precizno iskucanom vrpcom. Iznad *thece* na oblaku je iskucana Gospa Karmelska s Kristom koji, kao i Bogomajka, drži škapular u rukama. U njezinim rukama na kartelinu vrpce nalazi se natpis „DEV. OBL.“ i žig kovnice. Moćnik visine 44,1 cm i širine baze 15,1 cm svojim dimenzijama i finoćom izradbe potvrđuje da je riječ o uistinu vrlo rijetkom primjeru moćnika – pokaznice iz klasicističkog razdoblja ovakve kvalitete i visoke tehničke izvedbe, izrađenom u mletačkim radionicama. Postirski moćnik pripada u sam vrh onodobne mletačke produkcije i očito je nastao u radionici koja je imala iznimno kvalitetne figuralne predloške. Na bazi moćnika utisnuti su žigovi *Globo dello Zodiaco* i pramac gondole – žigovi Mletaka, te zlatarski žig „L.F“. Taj zlatarski žig bio je registriran u Središtu katalogiziranja Biskupske kurije u Bresci, odnosno, veže se uz drugu polovinu 18. stoljeća, i utisnut je uz žigove *Zecce* s kraja 18. i početka 19. stoljeća – točnije 1800. godine, iz vremena providnika *Zecce* Zuana Piera Grappiglija (1758.–1802.).² Uz radionički žig utisnut je teritorijalni žig *Ornamento di Poppa*, korišten tijekom francuske okupacije, te navedeni žig za srebrnarske proizvode *Globo dello Zodiaco*.³ Postirski klasicistički moćnik – pokaznicu Gospe Karmelske treba datirati oko 1800. godine.

1.2. Moćnik nepoznatog sveca (sv. Aurelija?)

U postirskoj župnoj crkvi čuva se moćnik (š. baze 14,2 × 61,3 cm) iznimnih i neuobičajenih dimenzija, standardne mletačke produkcije. Moćnik je providen zlatarskim žigovima „ABI“ i „GB“, koji su bili u upotrebi u 17. stoljeću (1660.–1671.). Posrijedi je tip moćnika koji je u svojoj osnovi pokaznica, koja može biti i čestičnjak, produžen s velikim staklenim tuljcem u kojem se čuvaju relikvije, vidljive i povezane vrpčama. Zapravo, prototip toga moćnika je pokaznica iz mletačke radionice *Orso*, nastala krajem 16. stoljeća, koja se čuva u dubrovačkoj katedralnoj kolekciji. Motiv anđeoskih glavica, girlandi, gotovo dvije stotine godina neće biti promijenjen u mletačkom zlatarskom likovnom jeziku i stoga će Mleci biti jedna od najkonzervativnijih zlatarskih sredina u Italiji.⁴ Okruglo svedena baza plitkog oboda, ukrašena stiliziranim lišćem i kimatijem, vodi ka trbušastom polju s iskucanim

1 Vinicije B. LUPIS: Nove spoznaje o starijem dubrovačkom zlatarstvu, *Peristil* 48 (2005), 33–44; Vinicije B. LUPIS: *Dubrovačke srednjovjekovne zlatarske teme*, Zagreb/Dubrovnik: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, 2015, 264.

2 Piero PAZZI: *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneta, ovvero Breve compendio di Bolli e Marche dell'Argenteria e Oreficeria veneta e alcune notizie al loro riguardo*, sv. 1, Pula: Piero PAZZI, 1992, 110, 151, 172.

3 Piero PAZZI: *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneta*, sv. 1, 179, 180.

4 Vinicije B. LUPIS: Prilog poznavanju mletačkog zlatarstva u Dubrovniku i okolici, *Peristil* 53 (2010), 27–42.

florelnim viticama, te ljevkastim kaneliranim međuprstenom vodi ka amforastom *nodusu* još manirističke forme s tri glavice anđela koji su prepoznatljivi motiv mletačke produkcije 16. i 17. stoljeća i u konzervativnim mletačkim radioinicama su upotrebi i u 18. stoljeću. Iz amforastog *nodusa* ka bazi *thece* trbušasti nosač prekriven je istim motivom glavica anđela i vitica, te nosi cilindričnu staklenu *thecu*, koju podržavaju srebrni nosači s lijevanim fitomorfnim viticama, povezujući poklopac moćnika, ustvari poklopac čestičnjaka, s istovjetnim ornamentom triju anđeoskih glavica i vitica, vodeći ka istokračnom križu. Postirski moćnik pokaznica mletačkog starijeg tipa, koliko god konzervativno za početak 18. stoljeća, jer se datacija razvidi po samom figuralnom jeziku bez nazočnosti zlatarskih žigova, potvrđuje i da u manjim sredinama imamo sačuvane iznimno kvalitetne primjerke zlatarstva. Postirski moćnik vjerojatno s moćima iz katakombi, potvrđuje da su iznenađenja malih sredina sveprisutna i da postirski moćnik svojim dimenzijama i kakvoćom natkriljuje slične iz Dobrote, Kotora, Korčule ili Zadra. Godine 1669. za župnika Marka Gregorellija nabavljen je srebrni moćnik za moći sv. Aurelija s patentom u *theci*—dar biskupa Andreisa,⁵ i možda se tu upravo radi o ranije spomenutom sačuvanom velikom mletačkom moćniku.⁶ Biskup Pontalti u svojoj vizitaciji od 4. studenoga 1764. spominje: „(...) Reliquiam Sancti Aurelij decentissime in Reliquiario argenteo magno seratura. Reliquiarium in quo extat parua particula Ligni Sanctissimae Crucis interdictum subsisat donec de decenti Thea, seu Reliquiario provideatur (...)”.⁷ Hvarski biskup Ivan II. Andreis po svemu sudeći je darovao ove moći Postirima, poput cijelog niza moćnika koje je razdijelio župama Hvarske biskupije: sv. Generoza u Vrbanju, sv. Viktora u Supetru, sv. Fortunata u Donjem Humcu, sv. Hijacinta u Nerežišćima, sv. Klementa m. u Škripu, sv. Primitiva u Dolu na Braču, sv. Maksima u Pučišćima, sv. Generoza u Pražnicama, sv. Fausta i Srđa u Gornjem Humcu, te sv. Kvirina u Bogomolju. Po mišljenju povjesničara Joška Bracanovića za Andreisova biskupovanja svoje su zaštitnike dobila sljedeća mjesta: Vis—sv. Primitiva, Komiža—sv. Klemencija, Vrboska—sv. Verekundija, Sutivan—sv. Pija, Svirče—sv. Konstancija, Bobovišća—sv. Jušta i sv. Lucidu, Jelsa—Amancija, Gdinj—Kvirina, Zastraišće—Konstancija, Pitve—Pija, Vrisnik—Donata, bračka Selca—Justina te Postira—Aurelija.⁸ Postirski moćnik treba vezati

upravo za nabavu ovog moćnika i procesa izborom sveca zaštitnika i svojevrzne emancipacije Postira. Godine 1713. nabavljena su dva relikvijara.⁹ U vizitaciji biskupa Joakima Marije Pontaltija od 4. studenoga 1764. navodi se doslovno: „Reliquiario argenteo magno seraturam”.¹⁰



Slika 1. Nepoznati mletački zlatar, moćnik nepoznatog sveca (sv. Aurelije?), (Fototeka Župnog ureda Postira)

5 Biskupski arhiv u Hvaru (dalje BAH), kut. 8. *Priuli visitatio*, 184., 222.

6 Arhiv Župe Postira (dalje AŽP), *Libro dei Confratelli e Consorelle del Carmine*. 1669. U rukopisu je upisana: *Regole della Confraternita Carmelitana Stabilite l'anno 1873*. (str. 17–18.)

7 BAH, kut. 12. Bečić, *Pontalati Visitationes*, 130..

8 Joško BRACANOVIĆ: *Sveti Prošper hvarski*, Hvar: Župa sv. Stjepana I., pape i mučenika, 2021, 49.

9 AŽP, *Računska knjiga Brat. Presv. Otajstva 1713.–1827*.

10 BAH, *Visitationes*, kut.12., 130.

1.3. Moćnik nastao u rimskim radionicama

Postirsku kolekciju župne crkve od ostalih sličnih zbirki na otoku Braču razlikuje posjedovanje izvrsnog rimskog moćnika–tipa pokaznice, nastalog u rimskim radionicama početka 19. st. (sa žigom *chiodi papali*). Moćnik je providen državnim žigom Papinske Države, poslije reforme oznake čistoće koju je proveo kardinal Pacca 1815. godine, za čistoću srebra 889/0000 po unci srebra, te žigom „RCA” (Reverenda Camera Apostolica) i glavom crnca u profilu na lijevo. Srebrni lim pričvršćen je na drvenu podlogu s bazom od pozlaćenog drva. Dekoraciju karakterizira fitomorfnu ornamentiku dvaju nasuprotnih voluta, između kojih se nalaze dvije plastične girlande, tvoreći pseudo antički žrtvenik. Iz sredine baze moćnika diže se cvjetni bokor s dvije grane cvjetova ljiljana, koje okružuju elipsastu *thecu* s brojnim česticama moći raznih svetaca. Dva razigrana anđela iznimne modelacije u stavu orans ovom moćniku–pokaznici daju posebnu vrijednost, svjedočeći da su nastali u maniri najkvalitetnijih rimskih radionica baroknog klasicizma kraja 18. i početka 19. stoljeća. Pokaznica–moćnik (18,5 × 46,5 cm), završavao je sa sferom, čiji završetak–križ je odlomljen. Dorađenost detalja i izvrsno poznavanje zlatarskih vještina ovaj moćnik ubrajaju u zaista rijetke primjerke relikvijara pokaznica ovih dimenzija u hrvatskim kolekcijama. Označen je žigom rimskih radionica *chiodi e il padiglione*, stilizacije koja bi se mogla povezati uz 1803. godinu, bez oznake autora ili radionice. U dubrovačkih dominikanaca sačuvan je moćnik kolone bičevanja Kristova (v. 35,5 × š. baze 20,4 cm), gdje je na bazi kasnorenesansnog kaleža 16./17. stoljeća naknadno pričvršćen gornji dio moćnika u obliku široka kružnog otvora uokvirenog bokorima srebrna cvijeća i anđeoskih glavicu, iznad kojih je elipsasti medaljon s reljefom sv. Ignacija Loyolskog, a u donjem dijelu bokora je srce s tri čavla okrunjeno trnovom krunom–simbolima muke Kristove. Na moćniku se nalazi državni žig Papinske Države i zlatarski žig Antonija Capelettija (1804.–1838.) rodnom iz Caserte. On je 1803. godine dobio patent i ovjerio je svoj zlatarski žig u radionici *Pellegrino*. Položio je majstorski ispit 24. lipnja 1804. Pošto je uz majstorski žig utisnut i žig Papinske Države u upotrebi poslije 1815. godine, tu umjetninu trebamo datirati u vrijeme popravka samostana poslije francuskog pustošenja.¹¹ Ovaj moćnik je blizak stilizacijom bokora ljiljana postirskome, i hipotetski postirski moćnik vezujemo uz ovu rimsku radionicu. Valja spomenuti kako je 1883. kupljen srebrni relikvijar za 100 fiorina s moćima 12 svetaca.

11 Vinicije B. LUPIS: Prilog poznavanju rimskog zlatarstva u Dubrovniku, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 30, 2006, 100; Anna BULGARI CALISSONI: *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*, Roma: Fratelli Palombo, 1987, 52, 130.



Slika 2. Nepoznati rimski zlatar s početka 19. stoljeća, moćnik s više moći svetaca (Fototeka Župnog ureda Postira)

2. Ex voto srebrne krune

Posebna kategorija liturgijskih predmeta jesu *ex vota* (*ex voto*, lat.–iz zavjeta, za zavjet). Zavjeti su zapravo zamjena za klasičnu žrtvu, sam čin prinošenja dara božanstvu. Vezani su za kritične situacije u ljudskom životu i u trenucima rješavanja svakodnevnih poteškoća, ali su i izraz vjere u nadnaravno i sveto. Zavjeti su dio praktične pučke religioznosti–traženje pomoći i zagovora. U najvećem dijelu slučajeva razlozi zavjeta su različite bolesti ljudi, domaćih životinja, nesreće, stradanja na moru, dakle, očuvanje zdravlja i liječenje bolesti, te opstanak, odnosno kontinuitet životnog ciklusa. Votivno darivanje postaje u obliku

materijalizirane molbe, koja se može izraziti u obliku novčane žrtve ili minijaturnog predmeta u obliku ljudskog tijela ili nekog predmeta od poštovanja. Najčešći votivi ili zavjetni darovi su predmeti koji se prinose Majci Božjoj ili pojedinom svecu i zaštitniku.¹² Kršćanska crkva isprva je branila prinošenje *ex vota* kao poganski običaj.¹³ Valja razlikovati i zavjet *ante interventum* ili *ante miraculum* od onog *post interventum* ili *post miraculum*. Jedan vid zavjetnih darova su i zavjetne krune, te one predstavljaju oblik *ex vota* i to ponajčešće kao dar cijele zajednice upravljen Gospi.¹⁴ Tako se među *ex votima* čuva i primitivno izrađena srebrna kruna, izrađena u domaćoj radionici, izvedena u obliku tijare, s ugraviranim geometrijskim i fitomorfnim ukrasima. Središnji dio nadvisuje jednostavni križ razdvojenih hasti. Jednostavnošću svoje ornamentike predstavlja tipičnu umjetninu nastalu u domaćim radionicama koje su postupno zamirale krajem 19. stoljeća.

2.1. Srebrna kruna — djelo zlatara Pietra Righettija

Mletački srebrnar Pietro Righetti u računu od 17. veljače 1883. iznosi kako je izradio srebrnu novu Gospinu krunu za 115 lira, koja je u kompletu s Isusovom krunom.¹⁵ Neobarokna kruna pripada prepoznatljivoj formi kruna sastavljenih od *rocaillesa* i školjkastih elemenata, koji sa šest rebara vode k akroteriju na kojem je glatka sfera s križem na vrhu. U donjoj zoni je više staklenih kamenova.

2.2. Zlatna votivna kruna — djelo zlatara Andree Pasquazze

Nasuprot ovoj srebrnoj kruni u župnoj zbirci posebnost među votivima u Postirima jesu zlatne krune. Župa sv. Ivana Krstitelja iz Postira naručila je zlatnu krunu težine 854,8 grama s 32 obojena kamena i osam briljanata, vrijednosti 3448,55 lire kod mletačkog zlatara Andree Pasquazze 24. kolovoza 1878., (23 cm x 13,6 cm).¹⁶ Postirska obitelj Tommaseo, koja se iselila početkom 19. stoljeća, trajno se brinula o opremi župne crkve sve do dvedesetih godina 19. stoljeća, pa oko nastojanja nabave i ove zlatne krune, a u Župnom uredu čuva se pismo nadneveno 30. kolovoza 1878., gdje Pietro Tommaseo Ponzetta piše: „Finalmente la corona della Madonna è consegnata compita e pagata –Fala Bogu!”¹⁷ U pismu iz Venecije od 30. prosinca 1878. Tommaseo govori kako je ovo najljepša Gospina kruna u Dalmaciji. Zlatar Milašić 1897. vršio je popravak zlatne krune.¹⁸ Zlatna neobarokna kruna sa šest lučno svedenih izbojaka jedna je od najkvalitetnijih historicističkih umjetnina u ovoj kolekciji. Slobodno se može reći da se tehnološkom kvalitetom, profinjenom izradom svrstava u

najkvalitetnije votivne krune na širem prostoru i to ne samo Hrvatske. Radi se o kruni iznimne kvalitete koja je svojim izgledom samo nešto manje veličine nego li neke kraljevske krune europskih kraljeva 19. stoljeća, poput: pruske kraljevske krune, krune kralja Williema II. od Nizozemske ili Kraljevine Španjolske. U kršćanstvu kruna predstavlja asocijaciju na Kristovu trnovu krunu i darivanje krune Gospinu i Kristovu kipu jedan je od najvažnijih *ex vota*.¹⁹

12 Danka RADIĆ: *Ex voto zavjeti u Trogiru i okolici*, Trogir: Muzej grada Trogira, 2005, 7–11.

13 Vinicije B. LUPIS: Liturgijski predmeti u župi sv. Jurja na Velikom Drveniku, u: Ivan Pažanin (ur.): *Zbornik otoka Drvenika*, sv. I, Drvenik: Župa sv. Jurja Mučenika, Drvenik, 2000, 467–493; Vinicije B. LUPIS: Povijest i sakralna baština crkve Male Gospe u Gornjoj Lastvi, u: Vinicije B. LUPIS (ur.): *Spomenica 600. obljetnice crkve Male Gospe u Gornjoj Lastvi (1410.–2010.)*, Gornja Lastva/Zagreb: Župa Male Gospe u Gornjoj Lastvi, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, 2010, 82–88.

14 René BRUS: *Crown Jewellery and Regalia of the World*, Singapore: Pepin Press, 2011, 9.

15 AŽP, Poz. 4 C. 11.

16 AŽP, Poz. 4 C. Kruna je tako naručena kod mletačkog zlatara Antonija Pasquazze i zalaganjem Pietra Tommasea Postiranina koji je bio nastanjen u Veneziji. I u ugovoru sa zlatarima, a koji se čuva u Župnom uredu stoji: „I sottoscritti artisti si obligano ed impegniamo di eseguire il lavoro della corona di buon gusto, con tantta finiezza dell'arte e soddisfazione del S. Tommaseo, (...)”, potpisani su zlatari: Giuseppe Zona i Andrea Pasquazza.

17 AŽP, Poz. 4 C. Pismo don Marina Tommasea postirskom župniku u svezi nabave nove Isusove krune: „Carissimo Parroco Venezia 18. Ottobre 1903

Grazie mille della bella letterina che mi ha scritta. Io ho un grande piacere, che il loro abbia incontrato l'aggregamento di Lei, e della popolazione, ma io ne ho un merito relativo; il merito principalissimo è di Lei che la ha ordinate, e dell'artefice che la ha eseguita. E così tutti contenti, e ringraziamose Iddio, col cuore. Ho ricevuto il danaro per la Corona, o per i Scapolari, e va benissimo. Mi sembra di averle mandato i disegni della Corona della Madonna, o del G. Bambino; mi pare anzi, ma guarderò meglio. Pregandola du Salvatore D. Antonio il R. ex Paroccho D. Rocco Calafatic, D. Rocco Slovich di Skrip, mia cognata Elena, la Saluto con tutto il core, e mi creda

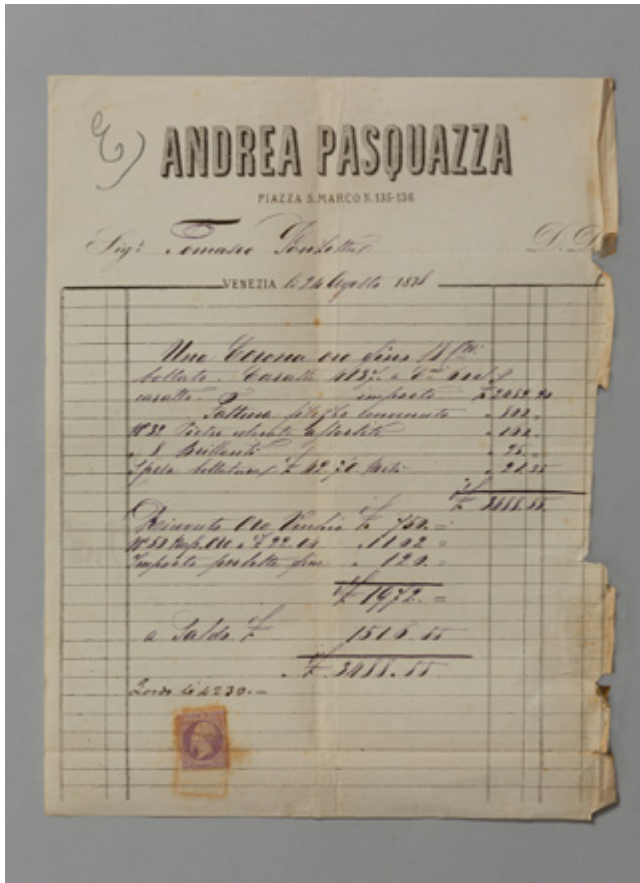
Suo aff.mo amico

Don Marino Tommaseo

Rettore in S. Gallo Abbate”

18 AŽP, Računi, 1897., „(...) 20”.

19 R. BRUS: *Crown Jewellery and Regalia of the World*, 9.



Slika 3. Račun mletačkog zlatara Andree Pasquazze od 24. kolovoza 1878. za izradu zlatne krune Gospe Karmelske (Fototeka Župnog ured Postira)



Slika 4. Andrea Pasquazza, 1878., Mleci, zlatna kruna Gospe Karmelske (Fototeka Župnog ured Postira)

2.3. Zlatna votivna kruna – djelo mletačkog zlatara Giuseppea Morchija

Kristova kruna izrađena je kao reminiscencija na papinsku trostruku tijaru i uopće u tehnološkom i stilskom smislu s vijencima tijare pape Pija IX. iz 1877. godine, a to se prije svega očituje u ornamentici trolista, te izbojcima između, a svi ovi elementi ukrašeni su dragim kamenjem. Papinska tijara iz 1877. sastoji se od srebra, zlata, bisera, rubina, smaragda, ametista, granata, topaza i lapis lazulija. Izbor dragog kamenja na postirskoj Isusovoj kruni uopće ne zaostaje i po kvaliteti izradbe, te primijenjenim materijalima ova kruna je zasigurno najvrjednija votivna kruna na hrvatskim prostorima, pa čak i šire. Iz pisma upućenog postirskom župniku don Roku Slaviniću iz siječnja 1886. godine, doznajemo kako je Tommaseo Ponzetta 27. ožujka 1884. naručio četiri para rukavica za procesije, poslano Loydovom linijom; da je 19. prosinca 1885. naručio viseće svjetiljke; 1. ožujka 1886. naručio je Gospine cipelice; 18. ožujka 1886. plaćeno je zlataru Cuchiattiju za graciranje šest komada jedaćeg

pribora; nabavljene su zlatne Gospine cipelice (8 cm x 5 cm od zlata sa zlatnim filigranom i biserima); 28. travnja 1886. nabavljene su dvije nove viseće svjetiljke i kadionik, a istoj zlatarskoj radionici su prodane tri stare viseće svjetiljke i stari srebrni kadionik.²⁰ Don Ante Vušković naručio je od mletačkog zlatara Giuseppea Morchija, numizmatičara, draguljara i zlatara preko don Marina Tommasea iz Venecije (rektora crkve sv. Galla opata) 15. lipnja 1903. jednu krunu za Isusa od finog zlata težine 250 grama i četrdeset obojenih kamenova: safira, rubina, topaza, ametista, tirkiza i granata u vrijednosti od 1025 lira (15 x 6,9 cm). Isti župnik naručio je u Institutu Canal Figlie del Sacri Cuore di Gesù 10. svibnja 1903. dva škapulara, izvezena zlatom na svili za Gospin kip u visini 16,20 lira.²¹ Krunu je, kako smo već

²⁰ AŽP, Poz. 4 C, Venezia Gennaio 1886.

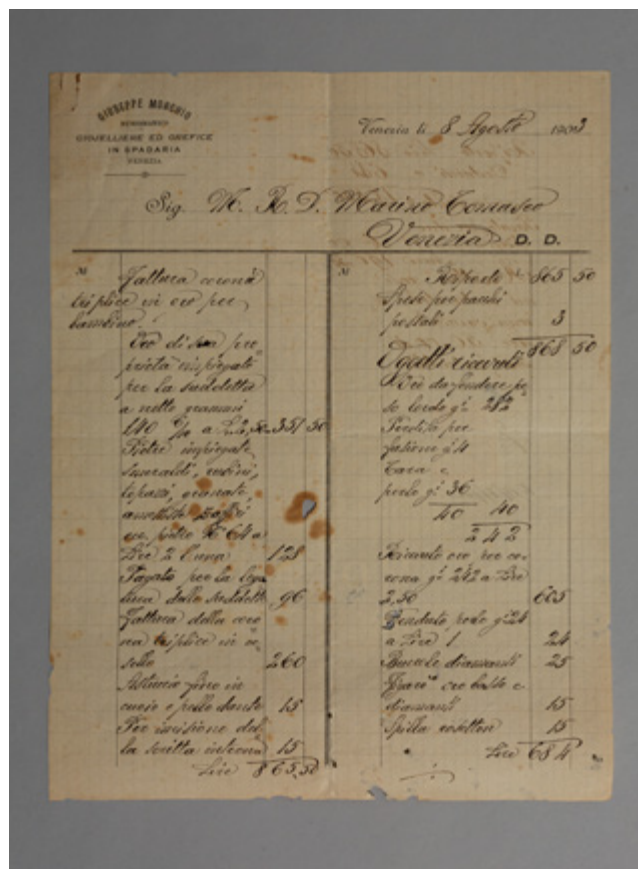
²¹ AŽP, Poz. 4 C, don Marin Tommaseo postirskom župniku piše u pismu od 16. lipnja 1903.: „Il Signor Morchio è conosciuto da tutta Venezia, per per galantuomo. E anche lo Stimatore degli oggetti vari, candellieri d'oro e d'argento della Chiesa di S. Marco—Siamo dunque in buone mani. E in questi casi è meglio spendere 10 franchi di più, ma essere sicuri che l'oro sia vero oro fino, e che le pietre preziose, non siano false, ma vere pietre preziose (...)”

naveli, izradio mletački zlatar Giuseppe Morchio na temelju odobrenog nacрта od strane postirskog župnika. U cijelom procesu bio je angažiran Postiranin don Marino Tommaseo. On je predložio da je trostruka kruna više u duhu liturgije i da se na prednjoj strani krune postavi rozeta s briljantima s jednog zavjetnog prstena, to jest onog prikupljenog zavjetnog zlata za izradbu krune. U Kronici župe stoji: „Alem kamen, što stoji na srijedi, jest ostavština pok. Djevojčice Jele Slovinic od Vjekoslava”.²² On u pismu od 16. lipnja 1903. navodi kako je ovaj vrsni mletački zlatar izrađivao srebrninu i za crkvu sv. Marka, te da je ovaj zlatarski projekt u dobrim rukama. Postirani su u mjesecu lipnju dostavili listu zavjetnih darova za izradbu Kristove krune. Iz Mletaka don Marino Tommaseo piše u pismu postirskom župniku don Anti Vuškoviću, te ga izvještava kako je zaprimio votivnu zlatnu Kristovu krunu i da će je u Postira donijeti njegova nećakinja. Isto tako da je trostruka kruna simbol Svetog Trojstva, sa zlatnim križem optočenim smaragdima. Unutar



Slika 5. Giuseppe Morchio, zlatna Kristova kruna iz 1903. godine, Venecija (Fototeka Župnog ureda Postira)

vijenca ugraviran je natpis: „Il Popolo, e il Parroco di Postire D, Antonio Vusković–Dalmacija–Brazza–Gius. Morchio Venezia 1903”. Zlatar Giuseppe Morchio 8. kolovoza 1903. dostavio je fakturu troškova za izradbu Kristove krune neto težine 140 g, sa 64 draga kamena, ukupne vrijednosti 868,50 lira.²³



Slika 6. Račun mletačkog zlatara od 8. kolovoza 1903. za izradu Kristove krune (Fototeka Župnog ureda Postira)

²² AŽP, Povijest župe Postira na Braču (Bilješke važnijih događanja i vrijednih da ih se spominje.). Postira, dne 1. veljače 1900. Don Ivan Vušković, 16.

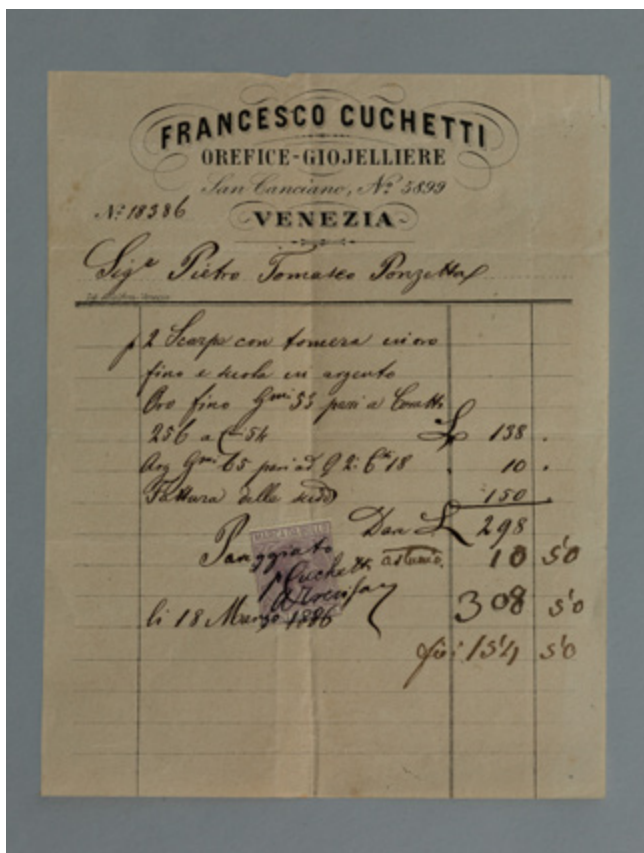
²³ AŽP, Poz. 4 C.

2.4. Zlatne cipelice – djelo zlatara Francesca Cuchiettija

U župnom arhivu se čuva račun zlatara Francesca Cuchiettija iz Venecije, od 18. ožujka 1886. u visini 154,50 fiorina za dvije zlatne Gospine cipelice. Ova dva zlatna nazuvka za Gospine cipelice iznimna su, a ovo je bila praksa po dalmatinskim Gospinim svetištima. Tako imamo u zbirci Dominikanskog samostana u Trogiru sačuvane dvije srebrne Gospine cipelice iz oko 1800. godine.²⁴ Tada su vjerojatno nabavljeni i zlatna trepetljika (12 cm duljine) i zlatni cvijet (13 cm duljine). Glavna darovateljica bila je Marietta Giroto s mužem Feliceom.



Slika 8. Francesco Cuchetti, dvije zlatne cipelice Gospe Karmelske iz 1886. godine (Fototeka Župnog ureda Postira)



Slika 7. Račun mletačkog zlatara Francesca Cuchiettija iz Venecije od 18. ožujka 1886. u visini 154,50 fiorina za nabavu dvije zlatne Gospine cipelice (Fototeka Župnog ureda Postira)

3. Kanonske ploče

Među liturgijske predmete koji se više ne upotrebljavaju u liturgiji poslije reforme Drugog vatikanskog crkvenog sabora spadaju i kanonske ploče. U Postirima je sačuvan komplet od tri neobarokne kanonske ploče izrađen od iskucanog srebrnog lima pričvršćenog na drvenu podlogu. Na središnjoj kanonskoj ploči iskucan je u vrhu *rocailles* s prikazom Gospe Karmelske, a u donjem dijelu je medaljon s Gospinim monogramom (v. 41,2 x š. 46 cm). Niske noge čine C vitice na koje se oslanja okvir ukrašen fitomorfnim girlandama. U gornjem dijelu okvira C vitice i kosi profilirani vijenci u središtu obgrljuju poligonalni medaljni prikaz Gospe s Kristom. Na manjim neobaroknim kanonskim pločama nastalim u mletačkim radionicama 19. stoljeća koji ponavljaju u tvrdoj modelaciji barokne predloške (v. 33 x š. 26 cm), nalazi se reljef sa simbolom sv. Ivana evanđelista (orao), a na drugoj natpis: „SACERDOTES”. Postirske kanonske ploče pripadaju uvozu iz mletačkih radionica koje su polagano gasnule tijekom prve polovice 19. stoljeća, a sličnih kanonskih ploča iz ovog razdoblja imamo u Blatu na Korčuli, Smokvici i u crkvi sv. Klare u Splitu.²⁵

4. Nosači nebnice

Među vrijednim dijelom liturgijske opreme u župi se čuva nebniča, koja ima četiri drvena nosača nebnice, prekrivena srebrnim limom (v. 161 cm x 5 cm). Radi se o kvalitetnoj mletačkoj neobaroknoj produkciji, koja tvrdu i plošnu neobaroknu figuraciju ponavlja na sva četiri nosača nebnice, a u srebrnoj traci koja teče između vitica fitomorfnog

24 Danka RADIĆ: *Ex voto zavjeti u Trogiru i okolici*, 78.

25 Alena FAZINIĆ: *Obredna i ukrasna srebrnina u Župi Blato*, u: Teo Šeparović (ur.): *Blato do kraja 18. stoljeća: zbornik radova znanstvenog skupa održanog u Blatu u kolovozu 2005. godine*, sv. 2, Blato: Općina Blato, Općinsko poglavarstvo, 2004, 210–223.

ornamenta iščitavamo: „F. CUCHETTI VENEZIA 1883“. Radi se o tipičnom mletačkom neobaroknom radu koji oponaša klasični mletački barokni repertoar, sličnih nebica iz, na primjer, katedrale u Kotoru. Srebrni štapovi stajali su 800 fiorina i kupljeni su novcem Bože Vladišića.

5. Ophodna raspela

Od ostalih liturgijskih predmeta prije svega treba navesti raspela. Križ kao simbol kršćanstva i otkupiteljskog poslanja Sina Božjeg od prvih početaka Crkve biva znamenom cjelokupnog Svemira – forma odabira Dobra i Zla.²⁶ Kršćanski umjetnik koji stvara djela izravno namijenjena kultu stvara sakralna djela, a kada stvara djela koja nisu izravno izrađena za kult stvara djela religiozne umjetnosti. Upravo ovoj prvoj kategoriji pripadaju ophodna raspela koja se čuvaju u župnoj crkvi Ivana Krstitelja.²⁷

5.1. Veće srebrno ophodno raspelo

U crkvenoj zbirci čuvaju se dva mletačka raspela, jedno nastalo početkom 19. stoljeća, sa žigovima za srebro *Globo dello Zodiaco*, žigom teritorija grada Venecije *Ornamento di Poppa (puppa)* i majstorskim žigom „AM“. Veće raspelo, standardne veličine (v. 78 x 35 cm raspon hasti), pripada prepoznatljivoj mletačkoj produkciji prilagođenoj za pokrajinu u kojoj je vidljiv pojednostavnjeni klasicistički ansambl motiva. Kristov korpus vrlo je kvalitetan jer se često izrađivao prema kalupima naručenima od vrsnih umjetnika, a srebrni reljefi četiriju evanđelista znatno su lošije kakvoće, kao i Gospin reljef na reversu, gdje se umjesto uobičajenoga ikonografskog ansambla nalaze stilizirane rozete, kakve će često koristiti zadarski, a potom stonski zlatar Vincenzo Caenazzo, odavajući produkciju namijenjenu za mletačku provinciju. Usadnik ovoga raspela klasicističkih stilskih odlika ima ispod *nodusa* dug cjevasti usadnik s plošnim reljefom, karakterističnim za mletačke provincijske radionice koje će nestajati tijekom 19. stoljeća pred nadiranjem industrijski izrađenih liturgijskih predmeta.

26 Bogdan DRAGUN: Plemenitost lijepe umjetnosti, *Akvinac*, 7 (1938), 63–64; Anđelko BADURINA: Križ, u: Anđelko BADURINA (ur.): *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva i uvod u ikonologiju*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1985, 356–360; Manfred LURKER: *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Cinisello Balsamo: Edizioni Paoline, 1989, 79.
27 Rajmund KUPAREO: *Čovjek i umjetnost*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1993, 23.

5.2. Manje srebrno ophodno raspelo

Drugo, starije mletačko raspelo iz 18. stoljeća, više puta radikalno restaurirano, ima Kristov korpus i tri reljefa sa simbolima evanđelista na aversnoj strani, pričvršćena na srebrnoj vegetabilnoj vrpici krupne modelacije. Reversno se nalaze iznimno kvalitetan srebrni reljef Bezgrješne, reljef Boga Oca i sv. Marije Magdalene i dva puta ponovljen reljef Gospe Žalosne iz uobičajene kompozicije sa sv. Ivanom – *Deisis* (v. 64 x 28,2 cm raspon hasti), što govori u prilog postojanju posve drukčijega ikonografskog ansambla. Recentni *nodus* s usadnikom posve je glatke forme. To je raspelo 1857. popravljeno u Padovi brigom obitelji Tommasea Ponzette, a popravak je stajao 160 fiorina.

6. Viseće svjetiljke

6.1. Viseća svjetiljka iz 1641. godine

Vječna svjetla – kandila prvotno su služila za rasvjetu crkve i označivala su čašćenje groba mučenika ili njihova oltara. Jačanjem euharistije, pojavljuju se uz oltar Presvetog Sakramenta, a nakon Tridentskog koncila (od 1614.) s Rimskim ritualom postaju obvezni. Potom se postavljaju uz sve oltare, poglavito uz one s beneficijama. Srebrna viseća svjetiljka iz 17. stoljeća (v. 45 x šir. otvora 18 cm) pripada standardnoj mletačkoj produkciji visećih svjetiljki ovješanih o tri lika raskriljenih harpija. Velika zaobljena perforirana posuda sužava se prema dolje perforiranim pojasima učinjenima od niza *ovulusa* i arabeski, učvršćenih nosačima u obliku raskriljenih anđela. Oplošje trbušastog tijela, izrađenoga na proboj, ukrašeno je isprepletenim i povijenim debljim i tanjim lisnatim viticama i volutama, a u dnu lisnatim grančicama. Na obodu središnjeg dijela tri su medaljona s kvalitetno ugraviranim prikazima: sv. Ivan Krstitelja, Gospe s Kristom i s natpisom: MDCXXXXI. Iznimno kvalitetna viseća svjetiljka, koja je u svojoj osnovi još kasnorenesansna, ima raskriljen otvor s perforiranim kanelurama, ostvarujući poseban stilski ugođaj, koji je kvalitetom izdiže nad mnogo češćim primjercima svjetiljki na području mletačke Dalmacije, poput onih iz korčulanske katedrale. Valja napomenuti i to da se na lancu nalaze okrugli perforirani elementi, usklađeni svojim lisnatim ornamentom s otvorom i trbuhom posude.²⁸ Svjetiljka nosi žigove državne mletačke kovnice – *leone in moleca* u krugu, te žig „AB“. Zlatarski žig „AB“ pripada mletačkom zlataru Andrei

28 Ivo MATIJACA, Alena FAZINIĆ: Srebrni svijećnjaci i svjetiljke korčulanskih crkava, *Peristil* 24 (1981), 119–129.

Balbiju (oko 1610.–poslije 1677.), koji je radio u radionici *Capello*, a stanovao u ulici San Moisé. Isti ovaj zlatar izradio je i čestičnjak za župnu crkvu sv. Ivana Krstitelja, tako da bi i njegovu nabavu mogli datirati oko 1641. godine. Ova svjetiljka jedna je od rijetkih umjetnina iz stare renesansne župne crkve, nabavljena 1641. godine.

6.2. Komplet od tri barokne viseće svjetiljke

U crkvi se također čuvaju tri istovjetne viseće svjetiljke, dvije manje i jedna veća (v. 55 x š. 33 cm), kruškolikog oblika s krupnim florealnim motivom, stupnjevano završava s krupnim okruglastim završetkom. Na najširem dijelu pričvršćene su tri vitice od masivnog srebra, koje drže lance o kojima je ovješena posuda. Poklopac je dvostruko ispupčen. Ova kasnobarokna viseća svjetiljka pripada kvalitetnoj mletačkoj produkciji početka 19. stoljeća sa žigom „FP” i žigom „glavom konja”. Vjerojatno je ovu viseću svjetiljku popravljao Felice Germao 1883. godine, kao i križ.²⁹ Godine 1886. nabavljene su tri srebrne viseće svjetiljke (lampade), težine 5,5 kg – dar Pietra Tommasea Ponzette. Za njihovu izradbu poslužile su starije svjetiljke, koje su prelivene kako bi se izradile te nove. Po svemu sudeći radilo se o radikalnom popravku, jer su sačuvani žigovi starije svjetiljke i natpis Petra Tomasea Poncete sa žigom popravka zlatara. U crkvi se nalazi i više neostilskih kovinskih visećih svjetiljki iz 19. st. i početka 20. st., standardne obrtničke produkcije velikih radionica liturgijskih predmeta.

7. Svijećnjaci

7.1. Barokni komplet svijećnjaka

U crkvi se čuva šest većih i manjih srebrnih svijećnjaka, prepoznatljive mletačke forme s trostranom bazom na lavaljim šapicama, providenih s *molecom* i zlatarskim žigom „Z kula C” (47 x 17 cm). Na tri nožice u obliku životinjskih šapa oslanja se trostrano piramidalno nabubreno podnožje, kojemu su bridovi urešeni reljefno istaknutim plastičnim listovima akanta, a površina volutama i listovima akanta sa središnjim srcolikim medaljonom u kojem je natpis: „MDCCVI”, dakle svijećnjaci su datirani s 1706. godinom. Podnožje je zaključeno trostranim profiliranim elementom i prstenastim međučlanom. Kruškoliki *nodus* ukrašen je listovima akanta. Prstenasti međučlan nosi stup u obliku balustera ukrašenoga lisnatim vijencem. Stup se pri vrhu

širi u trbušastu čašu s izvijenim obodom, u kojoj je šiljak za svijeću. Držak čini nekoliko oblikih prstenova i kruškoliki *nodus*, prekriven kovrčavim lišćem. Isti ukras ima i vretenasti produžetak. Čaška izgleda poput rastvorenog cvijeta sa željeznim usadnikom. Ukrasi i njihova stilizacija tipični su za 18. stoljeće, a zlatarski žig „Z kula C” pripada mletačkom providniku kovnice, čiji su radovi u hrvatskom priobalju vrlo česti. Svjetlo je u kršćanstvu uvijek imalo važnu ulogu, stoga se od najstarijih vremena u obredima upotrebljavaju brojna i raznovrsna svjetlila. Danas postoje dva kompleta srebrnih svijećnjaka iz 18. i 19. stoljeća.³⁰ Valja dodati kako taj žig nosi i „košuljica – *camiza*” Gospe od Porata u dubrovačkoj katedrali.³¹

7.2. Neostilski komplet svijećnjaka

Drugi komplet svijećnjaka je neostilski komplet s reljefom Gospe od Karmela. Nastao je u radionici splitskog zlatara Josipa Botte³² oko 1900. godine (77 x 27 cm) i svaki je težio 63 unce. Svijećnjaci preuzimaju tipologiju i dekorativne motive iz umjetnosti zlatarstva baroknog stila. Na tri nožice u obliku životinjskih šapa oslanja se trostrano nabubreno podnožje. Bridovi podnožja urešeni su reljefno istaknutim listovima akantusa, a njegova površina volutama, različitim vegetabilnim motivima, buketima i središnjim srcolikim medaljonom s reljefom Gospe Karmelske. Podnožje je zaključeno trostranim profiliranim elementom, ukrašenim motivima ribljeg mjehura, rozetom, tordiranim užetom i nadvišeno prstenastim međučlanom. Isto tako, 1870. godine nabavljeni su neostilski metalni svijećnjaci visine 58 cm, po 70 fiorina, a 1883. šest metalnih svijećnjaka visine 77 cm za Gospin oltar, za 167 fiorina. Uz taj komplet neostilskih srebrnih svijećnjaka, postoji komplet neostilskih svijećnjaka trostrane baze s volutama, unutar čijih polja se nalaze girlande s kartušom. *Nodus* čaškastog oblika vodi k gornjem dijelu svijećnjaka elegantne forme, izrađenom od posrebrene kovine. Takvi svijećnjaci su nastajali ponajviše u sjevernotalijanskim radionicama crkvenih potrepština krajem 19. stoljeća.³³

29 AŽP, Računska knjiga, 1883., „(...) Passati all'R.(everendissim)e ofrefice Felice Germano argentiere per aver rifestrato d'argento alle lampade di S. Antonio e Croce 16 40 f. (...)”.

30 Ivo MATIJACA, Alena FAZINIĆ: Srebrni oltarni i ophodni križevi korčulanskih crkava, *Peristil* 20 (1977), 27, 29.

31 Vinicije B. LUPIS: Prilog poznavanju mletačkog zlatarstva u Dubrovniku i okolici, 36.

32 AŽP, Računska knjiga župe: „1894.3. III. All'orefice Botta a conto Candellieri trecento f., 25. VII. a soldo Candellieri giusta ricevuta cinquecento 500 f. (...)”; Stanko PIPOVIĆ: Zlatari iz obitelji Botta, *Kulturna baština*, 19 (1995) 26–27, 53–60.

33 Oleg ZASTROW: *Tesori di santa Maria Assunta in Gorla Maggiore Sacrorum Res, suppellettili liturgiche, tessuti sacri, oggetti processionali e per confraternita*, Novara: Fondazione Torre Colombera e Pro Loco di Gorla Maggiore, 2000, 49, 69.

8. Pokaznica

8.1. Neostilska pokaznica

Pokaznice se u liturgiji javljaju u 14. stoljeću kada izgledaju poput triptiha s arhitektonskim kipićima svetaca.³⁴ U postirskoj župnoj zbirci čuva se ranije spomenuti moćnik nastao u mletačkim radionicama 18. st. koji bi mogao biti varijacija starijeg tipa. Danas se u župnoj zbirci čuva iznimno kvalitetna neostilska pokaznica zrakastog tipa t. Nastala je u milanskim radionicama 19. st, providena sa žigom garancije srebra *Globo con lo Zodiaco* i teritorijalnim žigom garancije čistoće *aratro* – odnosno plug (u upotrebi od 1812. do 1872. godine) te radioničkim žigom s nejasnim prikazom kože s kozličima i inicijalima „T.P.“, a radi se o milanskom zlataru Tomasu Panizzi i njegovom žigu „*capra che allatta*“. Ovaj kvalitetni milanski zlatar, koji je bio aktivan od 1837. do 1868. godine, i od kojeg je sačuvano pedesetak umjetnina, bio je poznat po iznimno elegantnim srebrnim svijećnjacima. Posebno se proslavio izradom liturgijskih predmeta i smatra se jednim od najboljih zlatara liturgijskih predmeta posebne elegancije sredine 19. stoljeća u Milanu. Visina historicističke pokaznice (55 cm) i širina baze (15 cm), stavljaju je u red srednje veličine. Na stupnjevanoj neobaroknoj bazi unutar medaljona iskucani su motivi sa simbolima Muke: kocke s ljestvama, stup bičevanja, Veronikin rubac. Na elegantnom *nodusu* iznimnog plasticiteta akantusovih uspravnih listova izdižu se četiri anđeoske glavice iznimne elegancije. Iz čaške akantusovih vitica izlaze vitice vinove loze i pšenica, a Oko Boga Oca u oblacima okrunjeno s dva anđela natkriljuje *thecu* i zrake. Ova uistinu iznimno kvalitetna neostilska pokaznica izvrstan je primjer nastao u milanskim zlatarskim radionicama. I u Opatskoj riznici u Korčuli čuva se vrlo slična pokaznica koju je izradio milanski zlatar Luigi del Bo, tvorničar opreme za crkve u srebru i drugim kovinama 1893. godine pa sačuvanom nacrtu.³⁵ Milanski zlatar Luigi del Bo očito je koristio bliske štanice iz starije radionice Tomasa Panizze. Postirska pokaznica manja je od korčulanske, skromnija, bez uložениh kamenova, no vidljivi su isti kalupi za štanice glavica anđela, te je ovdje nedvojbeno riječ, kako smo ranije utvrdili o još jednoj umjetnini nastaloj u milanskoj radionici koja je svojim historicističkim sakralnim predmetima punila riznice naših crkava. Srećom, na dnu baze pričvršćena je srebrna pločica s natpisom: „Anno 1858/Dono dei due Fratelli/Parrochi Calafatic“. Tako je postirska pokaznica milanskog zlatara Tomasa Panizze jedna od rijetkih točno datiranih zlatarevih predmeta i važno spoznajno obogaćenje za njegov zlatarski opus.

9. Kaleži

9.1. Kalež Bratovštine Postira 1610.

U župnoj zbirci čuva se više kaleža iz 17., 18., 19. i 20. stoljeća. Najstariji sačuvani kalež potječe iz najranije faze župne crkve. Bio je to kalež Bratovštine Postira iz 1610. godine. Na *nodusu* tipičnoga mletačkog kasnorenesansnog kaleža s više stupnjevanih prstenova s nadodanim *nodusima* iz baroknog razdoblja, uz kasnorenesansni *nodus* od pozlaćenog bakra amforastog oblika i prekrivenog arabeskama, s unutrašnje strane teče natpis: „FRATERNA DI S ZVANNE DI POSTIRE MDCX“. Taj kalež ušao je u literaturu još 1981. godine, kao nijemi svjedok živoga bratovštinskog života u Postirima.³⁶ Čaška kaleža od iskucanog srebra s prepletom listova akanta s likovima anđela prepoznatljive barokne mletačke produkcije iz 17. i 18. stoljeća pripadala je jednom kaležu koji se čuva u župnoj zbirci. Tendencija izradbe kaleža jednostavnih oblika s ukrasom od arabeski ima svoj korijen u odredbama Tridentskog koncila (1545.–1565.) koji je propisivao izgled liturgijskih predmeta u vidu njihove tipologije, materijala i poželjnoga dekorativnog repertoara. Mletačke su se zlatarske radionice tomu prilagodile početnim uklanjanjem reljefnosti ukrasnih kompozicija te usavršavanjem beskonačnih prepleta vitica i vegetabilnih motiva. Potonje se formiralo pod utjecajem grafičkih predložaka koji su se od druge četvrtine 16. stoljeća počeli širiti u Veneciji, a tiskali su ih i lokalni majstori. Postirski najraniji kalež pripada upravo tom tipološkom sloju kaleža, s kompozicijom prepleta izvedenoga *alla moresca*.

34 Giovanni BORACCESI: *Il Sole Eucaristico, Ostensori d'argento nella Diocesi di Lucera-Troia*, Foggia: Claudio Grenzi, 2004, 7–9.

35 Gianguido SAMBONET: *Gli argenti milanesi*, Milano: Longanesi, 1987, 38–40; Alena FAZINIĆ: Srebrnina, ukrasi i obredno ruho korčulanskih crkava od xv. do xix., u: Igor Fisković i don Marko Stanić (ur.): *700 godina Korčulanske biskupije*, Korčula: zbornik radova, Župni ured Svetog Marka, 2005, 196–270; Damir TULIĆ, Nina KUDIŠ, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula: Župni ured Svetog Marka, 2014, 57–58.

36 Andrija Vojko MARDEŠIĆ: Bratovštine, u: Tonči Jelinčić (ur.): *Postira – Spomenica u povodu 400. obljetnice osnutka župe (1581–1981)*, Postira: Župni ured Svetog Ivana Krstitelja Postira, 1981, 98.

9.2. Kasnorenesansni kalež

U zbirci se nalazi više kasnorenesansnih kaleža, od kojih jedan ima novu baroknu čašku. Kasnorenesansni kalež izrađen krajem 16., odnosno početkom 17. stoljeća od pozlaćene mjedi, s novom čaškom izrađenom krajem 19. stoljeća (19,3 × 10,1 × 7,9 cm), pripada standardnoj mletačkoj produkciji, kao i kalež s radioničkim žigom na košarici – „AS” i *molecom*, koja se rabila ponajviše u Istri i Dalmaciji, koji se nalazi u istoj zbirci.³⁷ Taj kalež (8,2 × 10,4 × 20,2 cm) pripada najjednostavnijem tipu kaleža s mjedenom bazom, ukrašenom arabeskama, s kraja 16. stoljeća. Među ostalim kaležima iz ovog stilskog razdoblja čuva se jedan vrlo kvalitetan kalež, rad nepoznatog mletačkog zlatara, nastao u kasnom 16. st. i također je tipa baze *alla moresca* s novom čaškom iz 19. stoljeća.

9.3. Barokni kalež s tri anđeoske glavice

Sljedećemu razvojnem tipu mletačke produkcije pripada srebrni kalež (22 × 8,3 × 11,3 cm) s trima anđelima na bazi, koji nose simbole Muke, a košarica je uobičajeno bila s istim motivom, no popravljena je u 19. stoljeću. Košarica, ali i čaška kaleža, vjerojatno su prebačene na najstariji postirski kalež iz 1610. godine.

9.4. Kasnobarokni kalež

Posljednja razvojna faza mletačkih kaleža jednostavno su oblikovani i katkad glatki kaleži bez ikakvih ukrasa, izrađeni za mletačku provinciju u 18. stoljeću (21,3 × 8,1 × 12,8 cm), kakav je primjerak iz Postira s mjedenom bazom. U župnoj zbirci čuva se više neostilskih kaleža i jednostavni neostilski kalež iz Sjedinjenih Američkih Država s natpisom: „THE CATHOLIC CHURCH EXTENSION SOCIETY USA”. Taj skromni kalež manjih dimenzija (19,3 × 8,6 × 11,3 cm) svjedok je vremena i težnje iseljenika da svojoj rodnoj župi pošalju dar, šireći tako radionički krug. Zlataru Petroniju plaćeno je 1881. 25 fiorina za popravak kaleža.³⁸ Godine 1853. nabavljen je srebrni kalež za 114,33 fiorina.³⁹ Zlataru Petroniju plaćeno je 1884. 7 fiorina za popravak lađice, dok je srebrnaru Feliceu Germanu za čišćenje srebrene viseće svjetiljke sv. Ante i raspela plaćeno 16,40 fiorina godine 1883.⁴⁰ Srebrnaru Ivanu Bačiću 10. prosinca 1888. plaćeno je 18,20 fiorina za posrebljenje dviju visećih svjetiljki i dvaju

križeva, i popravak velike viseće svjetiljke, dok je neimenovanom pozlataru plaćeno po stavkama krajem mjeseca prosinca 1891. za: dva cereferala, 4 nosača nebnice, za štap ombrelona za Presveto, anđela koji nose krunu nad oltarom, dva mramorna križa na bočnim oltarima i na mramornom Svetohraništu. Zlataru Botti sljedeće 1892. godine plaćeno je 11 fiorina. Novcem Frane Dominisa oko 1900. godine nabavljen je srebrni kalež za 50 fiorina. Kaleži su najupotrebljavaniji liturgijski predmet i najčešće sklone oštećenjima, pa stoga ne čudi kako iz starijih razdoblja nemamo sačuvane primjere, ili su oni stariji primjeri kaleža često popravljani.

9.5. Neostilski kalež

Jedan od najljepših neostilskih kaleža iz postirske zbirke izrađen je u istoj milanskoj radionici kao i pokaznica (27,3 × 13 cm), to jest u radionici zlatara Tomasa Panizze (1837.–1868.). Ovaj kvalitetan eklektični kalež na kružno svedenoj bazi ima u medaljonima iskucane likove Krista, sv. Petra, sv. Pavla i Gospe, odnosno, u neostilskoj formi oštrih rezova ponavlja kasnobarokni likovni ansambl ukrasa. Na čaški između *rocaillesa* četiri su medaljona s prikazima simbola Muke: pijetla, trnove krune, Veronikina rupca, koplja i ljestava. Postirski kalež ima posve isti nodus, osim varijacije kanelura, s kaležom iz zborne crkve sv. Vlaha u Dubrovniku, gdje su različiti samo prikazi u medaljonima i dio motiva, no očiti su gotovo istovjetni predlošci za cijeli niz elemenata, primjerice fitomorfni detalji na bazi i košarici kaleža. Stoga postirski kalež, kao i već spomenutu pokaznicu, treba vezati uz milansku radionicu Tomasa Panizze iz istog vremena kada je nabavljena i pokaznica za obnovljenu župnu crkvu u 19. stoljeću. Kalež je providen majstorskim žigom *Globo con il Zodiaco e i sette trioni* za veće srebrne predmete čistoće 800/1000, i žigom čistoće za manje predmete od srebra čistoće 800/1000 – *inculdione*.⁴¹ Osim ovoga neostilskog kaleža, u zbirci se čuva i veliki neobarokni pozlaćeni kalež iz milanskih radionica s reljefima Božjeg Oka, simbolâ Muke i ploča Saveza (31 × 10 × 16,3 cm). U župnom arhivu sačuvan je podatak o nabavi srebrnog kaleža 1853. godine.⁴² Zlataru Petroniju plaćeno je 25 fiorina za popravak kaleža 1881. godine.⁴³

37 P. PAZZI: *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneta*, sv. 1, 16, 58, 174.

38 AŽP, Knjiga računa do 1931., za god. 1881.

39 AŽP, Knjiga računa do 1931., za god. 1853.

40 AŽP, Knjiga računa do 1931., za god. 1883.

41 Bojan GOJA: Liturgijski predmeti, u: Katarina Horvat Levaj (ur.): *Zborna crkva sv. Vlaha u Dubrovniku*, Dubrovnik: Dubrovačka biskupija; Zagreb: Institut za povijest umjetnosti: ArtTresor naklada, 2017, 300–301.

42 AŽP, Računska knjiga, „(...) 1853. 30. VIII. Un Calice d'argento ecc... 114.33”

43 AŽP, Računska knjiga, „(...) Passati all'orefice Petroni per ristaurato i Calici ecc 25 f (...)”

10. Čestičnjaci

10.1. Čestičnjak mletačkog zlatara Andree Balbija (oko 1610. – poslije 1677.)

Ciborij ili čestičnjak je liturgijska posuda koja se u Katoličkoj Crkvi upotrebljava za držanje hostija. Naziv dolazi od grčke riječi *kiborion* (posuda za čuvanje hrane). Ciborij slični kaležu, ali je dublji, širi i ima poklopac. Ciborij može označavati i krovčić ili gornji dio oltara u obliku četverokutne sjenice pod kojom je posuda s Presvetim (inače poznat kao baldahin). Najčešće se izrađuje od plemenite kovine, a ako je od nekog drugog metala, onda se na njega stavlja pozlata. Pri posveti hostija, nad ciborijem se događa posvećenje (konsekracija), jer je on u najbližem kontaktu s Presvetim. Postirski čestičnjak iznimno je zanimljiv rad mletačkih zlatarskih radionica. Na jednostavnoj okrugloj bazi, lagano svedenoj s prvim praznim poljem i s drugim, ukrašenim lisnatim ornamentom, pričvršćena je ženska figura, odjevena *alla antica*, s uzdignutim rukama, podsjećajući na alegorijski lik trijumfirajuće Venecije koji je izradio bronzist Nicolò Roccatagliata. Stoga, bez zadržke, svojim likovnim obilježjima figura pripada krugu mletačkih bronzista okupljenih oko Nicola Roccatagliate (Genova, oko 1560.–Mleci, prije 1633.) i njegova sina Sebastiana Nicolinija (Mleci, 1614.–poslije 1636.). U mletačkom zlatarstvu postojala je praksa korištenja figurativnih i dekorativnih elemenata u oblikovanju zahtjevnijih zadaća, poput raspelâ, kao odraz tadašnjih općih kasnomanirističkih strujanja u venecijanskoj umjetnosti u drugoj polovini 16. i početkom 17. stoljeća, najdosljednije predstavljenih u djelima A. Vittorije, D. Cattanea, G. Dal Mora, N. Roccatagliate, Tintoretta i drugih, od kojih su zlatari preuzimali modele za svoja djela.⁴⁴ Alegorijski ženski lik na glavi i na dvjema rukama nosi jednostavnu čašku, koja je u donjoj zoni ukrašena florealnim motivom. Na obodu se nalaze mletački državni žig – *moleca* i zlatarski žig „AB”, jasno utisnut, a ljevkast i gladak poklopac na vrhu ima istovjetan lisnati ornament koji vodi prema istokračnom križu s trolisnim završetcima. Zlatarski žig „AB” pripada mletačkom zlataru Andrei Balbiju (oko 1610.–poslije 1677.), koji je radio u radionici *al Capello*, a stanovao u ulici San Moisè. Postirski čestičnjak, ako ga vežemo za nabavu viseće svjetiljke 1641. za oltar sv. Ivana Krstitelja, isto treba datirati s godinom 1641. Od njegovih djela sačuvani su: figura sv. Jurja u Piranu, kip sv. Liberala u Trevisu, kaleži u crkvi sv. Eufemije u Rovinju, te kaptolsko raspelo u župnoj

crkvi Santa Maria del Giglio u Mlecima.⁴⁵ Balbijev iznimno kvalitetan srebrni *pax* čuva se u Dijecezanskoj kolekciji u Trentu.⁴⁶ Time ujedno postirski čestičnjak ulazi u skupinu vrijednih predmeta nastalih u radionici toga istaknutog mletačkog zlatara.



Slika 9. Čestičnjak mletačkog zlatara Andree Balbija, sredina 17. stoljeća (Fototeka Župnog ureda Postira)

44 Vinicije B. LUPIS: Likovni prilog za Tiziana Aspettija ml. u Dubrovniku, *Peristil* 47 (2004), 25–32.

45 Piero PAZZI: *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneta* sv. 1, 59; Piero PAZZI: *Dizionario aureo*, Treviso: Piero PAZZI, 1998,70; Piero PAZZI: *Itinerari attraverso l'oreficeria veneta in Istria e Dalmazia*, Treviso: P. PAZZI, 1994, 25.
46 BeWeB (Beni storici e artistici), Bottega di Balbi A. terzo quarto sec. XVII, Pace, <https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/3256949/Bottega+di+Balbi+A.+terzo+quarto+sec.+XVII%2C+Pace> (pristup 21. 10. 2021.); Beatrice MARANGONI: *Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie dell'Archivio Morassi a Ca' Foscari*. Corso di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e conservazione dei Beni Culturali, Università Ca' Foscari, Facoltà di Filosofia e Beni culturali, Venezia, 2012/2013, <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4571/835752-1166221.pdf;sequence=2> (pristup 21.10.2021.)



Slika 10. Detalj čestičnjaka sa ženskim likom koji aludira na alegorijski prikaz trijumfirajuće Venecije, rad mletačkog zlatara Andree Balbija (Fototeka Župnog ureda Postira)

10.2. Neostilski čestičnjak

Neostilski čestičnjak od posrebrene i pozlaćene kovine, iskucane (35,5 x 15 cm), okruglo stupnjevano baze, s neoklasičističkim *nodusom* koji vodi do čaške čestičnjaka ukrašene elementarnim nizom *ovulusa* i u gornjoj zoni s profiliranim rubom vodeći do istokračnog križa na vrhu. Čestičnjak je izrađen u stilu reminiscencija ranog 19. stoljeća u radionici liturgijskih predmeta kasnog 19. stoljeća.⁴⁷

47 O. ZASTROW: *Tesori di santa Maria Assunta in Gorla Maggiore Sacrorum Res, suppellettili liturgiche, tessuti sacri, oggetti procesionali e per confraternita*, 69.

11. Pax – predočnica

11.1. Postirski pax

U zbirci se čuva i barokni *pax/pax tecum*, no trebamo nešto više reći o ovom danas posve zapostavljenom liturgijskom predmetu. Dosad se u hrvatskoj povijesti umjetnosti ta kategorija liturgijskih predmeta nije nikada obrađivala kao cjelina, pa ni kao pojam u *Leksikonu liturgije zapadnog kršćanstva*, izuzevši usputno nabranje pojedinih primjeraka unutar zbirke, inventara ili crkvene riznice. Za sada postoje samo dva sintetska rada o ovoj kategoriji liturgijskih predmeta.⁴⁸ Pax je liturgijski predmet, najčešće jedna pločica na kojoj se nalazi liturgijski prikaz, a upotrebljava se za davanje „mira”, ili poljupca prije svete pričesti. Postirski primjer je posve uobičajen s prikazom mrtvog Krista kojeg pridržavaju dva anđela, za razliku od primjerka iz Ložišća, gdje Krist izlazi iz kupe kaleža. Dimenzijama (v. 15 x š. 12,1 cm) ova iskucana srebrna pločica (bez zlatarskih žigova), s lučnim ikonografskim prikazom smještenim u širem okviru od uzbibanih *rocaillesa* i školjkastog akroterija, može se vezivati za opremanje nove barokne faze župne crkve i pripada standardnoj mletačkoj produkciji. Ovaj pax Postira potvrđuje na ozemlju, danas dosta prorijeđenog postojanja ovog liturgijskog predmeta izvan liturgijske uporabe.

12. Kadionica i posuda za blagoslovljenu vodu

U fototeci Zavoda za zaštitu spomenika u Splitu čuvaju se fotografije srebrene posude za blagoslovljenu vodu i kadio-nika, jednostavnih neostilskih formi, koje bi mogli vezati za produkciju radionice *Botta*, koja je podosta radila za Postira. Okruglo svedena baza, jednostavni plitki fitomorfnji elementi i rustikalna figuracija anđeoskih glavic, nose stupnjevano dimište, a posuda za blagoslovljenu vodu ponavlja isti likovni ansambl motiva koje možemo povezati uz djelatnost radionice *Botta*, vrlo bliske likovnom izrazu radionice *Caenazzo* s hrvatskog juga. Inače 1884. godine zlataru Petroniju je bilo plaćeno 7 fiorina za popravak tamjanke, koje danas nema više u crkvenom inventaru.⁴⁹ Godine 1892. splitski zlatar Botta izradio je dvije srebrne posudice za Sveto Ulje.⁵⁰

48 BERGAMINI Giuseppe: *Instrumentum pacis*, u: Giuseppe Bergamini, Paolo Goi (ur.): *Ori e tesori d' Europa: Atti del Covegno di Studio Castello di Udine 3-4-5 dicembre 1991*, Udine: Arti Grafiche Friulane, 1991, 85–108; Vinicije B. LUPIS: Pax – predočnica, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 33 (1995), 53–65.

49 AŽP, Računska knjiga za 1884., „(...) all'Orefice Petroni per ristauro fatto a Navicella 7 f. (...)”

50 AŽP, Računska knjiga za 1892., „(...) all'Orefice Botta per due vasetti d' argento per gli olii Santi 11 f. (...)”

Zaključak

Liturgijsko srebro postirske župne crkve, sve od početka 17. stoljeća od kada su sačuvani prvi arhivski izvori o nabavi ophodnog srebrnog raspela u Veneciji, pa kroz sljedeća stoljeća svjedok je kontinuiranog rasta i materijalnog prosperiteta Postira. Postirsku kolekciju od drugih kolekcija liturgijskih predmeta na Braču, pa i u Dalmaciji izdvaja više iznimno vrijednih votivnih kruna izrađenih u najboljim draguljarskim radionicama Venecije 19. stoljeća. Sve zavjetne krune imaju sačuvane svoje izvorne račune, i svjedoče o iznimno visokom nivou zlatarstva i draguljarstva, svojom kakvoćom na samom europskom vrhu svog doba. Par primjera rimskog te mletačkog zlatarstva, poput čestičnjaka i viseće svjetiljke mletačkog zlatara Andree Balbija, te krune Francesca Cuchettija, Giuseppea Morchija, Andree Pasquazze i Pietra Righetija potvrda su poznavanja najvrsnijih zlatara na lagunama. Isto tako u postirskoj zbirci čuvaju se djela i domaćih hrvatskih zlatara, poput svijjećnjaka Josipa Botte, a u arhivskim izvorima sačuvana su imena više domaćih zlatara koji su popravljali liturgijske predmete.

Arhivski izvori

- Biskupski arhiv u Hvaru (dalje BAH), kut. 8. *Priuli visitatio*, 184., 222.
 BAH, kut. 12. *Bečić, Pontalati Visitationes*, 130.
 BAH, *Visitationes*, kut.12., 130.
 Arhiv Župe Postira (dalje AŽP), *Libro dei Confratelli e Consorelel1 del Carmine*, 1669.
 AŽP, Računska knjiga Brat. Presv. Otajstva 1713. – 1827.
 AŽP, Računska knjiga za 1884.
 AŽP, Računska knjiga za 1892.
 AŽP, Poz. 4 C.
 AŽP, Računi, 1897.
 AŽP, Posebna pozicija, *Povijest župe Postira na Braču (Bilješke važnijih događanja i vrijednih da ih se spominje.) Postira, dne 1. veljače 1900. Don Ivan Vušković*, 16.
 AŽP, Knjiga računa do 1931., za god. 1853.
 AŽP, Knjiga računa do 1931., za god. 1881.
 AŽP, Knjiga računa., za god. 1883.
 AŽP, Računska knjiga do 1931, za god. 1894.

Bibliografija

- BADURINA: Anđelko, Križ, u: Anđelko Badurina (ur.): *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva i uvod u ikonologiju*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1985, 356–360.
 BERGAMINI Giuseppe: *Instrumentum pacis*, u: Giuseppe Bergamini, Paolo Goi (ur.): *Ori e tesori d' Evropa Atti del Covegno di Studio Castello di Udine 3-4-5 dicembre 1991*. Udine: Arti grafiche friulane, 1991., 85–108.
 BORACCESI Giovanni: *Il Sole Eucaristico, Ostensori d'argento nella Diocesi di Lucera-Troia*, Foggia: Claudio Grenzi, 2004, 7–9.

- BRACANOVIĆ, Joško: *Sveti Prošper hvarski*, Hvar: Župa sv. Stjepana I., pape i mučenika 2021.
 BRUS, René: *Crown Jewellery and Regalia of the World*, Singapore: Pepin Press, 2011.
 BULGARI CALISSONI, Anna: *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*, Roma: Fratelli Palombo, 1987.
 DRAGUN, Bogdan: Plemenitost lijepe umjetnosti, *Akvinac*, 7 (1938), 63–64.
 FAZINIĆ, Alena: Srebrnina, ukrasi i obredno ruho korčulanskih crkava od XV. do XIX., u: Igor Fisković i don Marko Stanić (ur.): *700 godina Korčulanske biskupije: zbornik radova*, Korčula: Župni ured Svetog Marka, 2005, 196–270.
 FAZINIĆ, Alena: Obredna i ukrasna srebrnina u Župi Blato, u: Teo Šeparović (ur.): *Blato do kraja 18. stoljeća: zbornik radova znanstvenog skupa održanog u Blatu u kolovozu 2005. godine*, sv. 2, Blato: Općina Blato, Općinsko poglavarstvo, 2004, 210–223.
 GOJA, Bojan: Liturgijski predmeti, u: Katarina Horvat Levaj (ur.): *Zborna crkva sv. Vlahu u Dubrovniku*, Dubrovnik: Dubrovačka biskupija, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti: ArtTresor naklada, 2017, 300–301.
 KUPAREO, Rajmund: *Čovjek i umjetnost*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1993.
 LUPIS, Vinicije B.: Pax-predočnica, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku* 33 (1995), 53–65.
 LUPIS, Vinicije B.: Liturgijski predmeti u župi sv. Jurja na Velikom Drveniku, u: Ivan Pažanin (ur.): *Zbornik otoka Drvenika*, sv. I, Drvenik: Župa sv. Jurja Mučenika, 2000, 467–493.
 LUPIS, Vinicije B.: Likovni prilog za Tiziana Aspettija ml. u Dubrovniku, *Peristil* 47 (2004), 25–32.
 LUPIS, Vinicije B.: Nove spoznaje o starijem dubrovačkom zlatarstvu, *Peristil* 48 (2005), 33–44.
 LUPIS, Vinicije B.: Prilog poznavanju rimskog zlatarstva u Dubrovniku, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 30 (2006), 93–106.
 LUPIS, Vinicije B.: Prilog poznavanju mletačkog zlatarstva u Dubrovniku i okolici, *Peristil* 53 (2010), 27–42.
 LUPIS, Vinicije B.: Povijest i sakralna baština crkve Male Gospe u Gornjoj Lastvi, u: Vinicije B. Lupis (ur.): *Spomenica 600. obljetnice crkve Male Gospe u Gornjoj Lastvi (1410.–2010.)*, Gornja Lastva/Zagreb: Župa Male Gospe u Gornjoj Lastvi, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, 2010, 55–112.
 LUPIS, Vinicije B.: *Dubrovačke srednjovjekovne zlatarske teme*, Zagreb/Dubrovnik: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, 2015.
 LURKER, Manfred: *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Cinisello Balsamo: Edizioni Paoline, 1989.
 MARDEŠIĆ, Andrija Vojko: Bratovštine, u: Tonči Jelinčić (ur.): *Postira-Spomenica u povodu 400. obljetnice osnutka župe (1581–1981)*, Postira: Župni ured Svetog Ivana Krstitelja Postira, 1981, 87–105.
 MATIJACA, Ivo, FAZINIĆ, Alena: Srebrni oltarni i ophodni križevi korčulanskih crkava, *Peristil* 20 (1977), 23–31.
 MATIJACA, Ivo, FAZINIĆ, Alena: Srebrni svijjećnjaci i svjetiljke korčulanskih crkava, *Peristil* 24 (1981), 119–129.
 PAZZI, Piero: *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneta: ovvero breve compendio di bolli e marche dell'argenteria e oreficeria veneta e alcune notizie al loro riguardo*, sv. 1, Pula: Piero Pazzi, 1992.
 PAZZI, Piero: *Itinerari attraverso l'oreficeria veneta in Istria e Dalmazia*, Treviso: Piero Pazzi, 1994.
 PAZZI, Piero: *Dizionario aureo*, Treviso: Piero Pazzi, 1998.
 PIPOVIĆ, Stanko: Zlatari iz obitelji Botta, *Kulturna baština*, 19 (1995) 26–27, 53–60.
 RADIĆ, Danka: *Ex voto zavjeti u Trogiru i okolici*, Trogir: Muzej grada Trogira, 2005.
 SAMBONET, Gianguido: *Gli argenti milanesi*, Milano: Longanesi, 1987.
 TULIĆ, Damir, KUDIŠ, Nina: *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula: Župni ured Svetog Marka, 2014.

ZASTROW, Oleg: *Tesori di santa Maria Assunta in Gorla Maggiore Sacrorum Res, suppellettili liturgiche, tessuti sacri, oggetti processionali e per confraternita*, Novara: Fondazione Torre Colombera e Pro Loco di Gorla Maggiore, 2000.

Elektronički izvori

BeWeB (Beni storici e artistici), Bottega di Balbi A. terzo quarto sec. XVII, Pace, <https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/3256949Bottega+di+Balbi+A.+terzo+quarto+sec.+XVII%2C+Pace> (pristup 21. 10. 2021.)

Beatrice Marangoni: *Catalogo dioreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie dell'Archivio Morassi a Ca' Foscari*. Corso di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e conservazione dei Beni Culturali, Università Ca' Foscari, Facoltà di Filosofia e Beni culturali, Venezia, 2012/2013, <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4571/835752-1166221.pdf;sequence=2> (pristup 21.10.2021.)

Summary

Gold and Silver Religious Objects in the Parish Church of St. John the Baptist in Postira

The parish church of St. John the Baptist in Postira has an interesting collection of religious objects formed over several centuries. Most of these liturgical objects are still to be found inside the church. Ritual and decorative silverware, such as chalices, ciboria, monstrances, reliquaries, crucifixes, lamps, candlesticks and votive crowns made for the Postira parish church were acquired over centuries. Yet so far, only one of these artworks made of noble metal has been written about in the scientific literature. Until recently, the parish office kept a gilded silver paten of a lost Gothic chalice with a stamped mark showing the head of St. Vlaho (compact head with the miter), recognizable from his 15th- and 16th-century depictions. This paten confirms that works of Dubrovnik goldsmiths were also present elsewhere in Dalmatia. Yet until now, the sole object bearing witness to this that was written about is the chalice with the coat of arms of the Dubrovnik noble Beneš family, kept in the Zadar women's Benedictine monastery of St. Mary

The uniqueness of the Postira collection lies also in the fact that, in addition to the preserved religious items, it also contains the original records about their purchase from the best Venetian historicist goldsmiths, such as Pietro Righetti, Andrea Pasquazza, Giuseppe Morchi and Francesco Cuchiatti. The gold votive crowns of Our Lady of Carmel are the very top of the 19th century Venetian goldsmithing and exceed even the best locally made examples. In addition to the standard Venetian Baroque products, the collection also contains a valuable Mannerist ciborium and a hanging lamp from 1641 made by Venetian goldsmith Andrea Balbi (around 1610-after 1677), whose works are to be found in Piran, Treviso, Rovinj, Venice and Trent. Beside these, the church in Postira possesses valuable liturgical objects made in Roman, Milanese and Viennese shops. The chalice and the monstrance by Milanese historicist goldsmith Tomas Panizza are also worth noting, as Panizza is famous for his liturgical objects and is considered one of the best Milanese jewellers of elegant liturgical objects of the mid-19th century.

Historicistički zidni i stropni oslici i štukature iz župne crkve sv. Ivana Krstitelja u Postirima

Branko Matulić

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
HR 21 000 Split
branko.matulic@umas.hr

UDK (692.233.2+75.052)27.523.42:27-312 Krstitelj, I.(497.583Postira)(210.7Brač)"19"
(7.071.1+747)Zuccaro,A.(450:341) 676.863:792(497.583Split)"1859"
Izvorni znanstveni rad / Original Scientific Paper
Primljeno / Received: 06.06.2022.
Prihvaćeno / Accepted: 30.10.2022.

Nacrtak

Postirska župna crkva koja je niknula na složenom ranokršćanskom bazilikalnom kompleksu sv. Ivana Krstitelja u svojoj daljnjoj graditeljskoj povijesti imala je tri graditeljske faze, renesansnu, baroknu i historicističku. Historicistička faza produženja crkve uključivala je i kompletno likovno uređenje interijera crkve koje je oplemenjeno zidnim oslicima i štukaturama. Još ranije u kasno-baroknoj fazi, štukature u apsidi izradio je švicarski štukater Giacomo Somazzi koji je za to isplaćen sa 189 fiorina, o čemu svjedoče župski arhivski dokumenti. Historicističke štukature i oslici u brodu pripisuju se umjetničkom krugu talijanskog slikara i dekoratera Antonia Zucarra u koji spadaju njegovi bliski suradnici Josip Voltolini i Zebedeo Piccino. Svi su zajedno radili na oslikavanju i dekoraciji splitskog kazališta, a upravo u okviru historicističkih dekoracija splitskog i šibenskog kazališta valja tražiti likovne poveznice s historicističkim likovnim uređenjem župne crkve u Postirima.

Ključne riječi: *historicizam, zidno slikarstvo, štukature, Antonio Zucarro, Josip Voltolini, Zebedeo Piccino*

Keywords: *historicism, wall painting, stucco, Antonio Zucarro, Josip Voltolini, Zebedeo Piccino*

Postirska župna crkva niknula je na složenom ranokršćanskom bazilikalnom kompleksu sv. Ivana Krstitelja.¹ Promijenivši prostornu orijentaciju, građena je u tri navrata. Prva faza spada u skupinu fortificiranih crkava od čega je i danas sačuvana masivna renesansna apsida usmjerena prema jugu.² Potom je uslijedila barokna faza nadogradnje kao jednobrodne barokne crkve propovjedničkog tipa.³

Župni arhivski dokumenti svjedoče o tome da je unutrašnjost nadograđene barokne lađe bila na trijumfalnom luku urešena štukaturama za koje je 1793. godine plaćeno 12 dukata. Tridesetak godina kasnije, točnije 1824. spominje se švicarski štukater „protto Giacomo Somazzi“, poznat po svojoj bogatoj djelatnosti diljem hrvatske obale, kako je isplaćen sa 189 fiorina za radove u kapeli svetišta župne crkve. Očito se tu radilo o izradi i danas sačuvanih profilacija u svetištu u obliku kružnog medaljona i četiri pandatifa.⁴

Bio je to na neki način uvod u skorašnju treću, historicističku fazu produženja crkvene lađe, izrade novog pročelja i posvećenog preuređenja i opremanja unutrašnjosti župne crkve. To se zbilo za vrijeme biskupovanja Filipa Dominika

Bordinija (1839.–1865.) i Jurja II. Dubokovića (1866.–1874.).⁵ Točnije, nadogradnja koja je trajala više godina, započela je 1863. godine zalaganjem i marom župnika don Roka Kalafatića⁶ i dobročinitelja poput Boža (Natale) Vladošića i osobito obitelji Tomaseo.⁷ Historicistička nadogradnja koja je do danas sačuvana, u sebi nosi i neobarokne, neo-renesansne i neoromaničke elemente te podsjeća na arhitektonski jezik Emila Vecchietija (1830.–1901.), arhitekta aktivnog diljem cijelog područja Kraljevine Dalmacije.⁸

Od spomenutih baroknih štukatura na trijumfalnom luku nije se sačuvalo ništa, ali možemo pretpostaviti da se naslanjala na kasnobaroknu štukatersku tradiciju iz kruga bolonjskog umjetnika Giuseppea Montevendija koji je ostavio traga po cijeloj Dalmaciji,⁹ a nastavili su je i spomenuti vrsni švicarski majstori štukateri, braća Clemente i Giacomo Somazzi izrađujući štuko dekoracije diljem hrvatske obale.¹⁰ Možda upravo njima možemo pripisati i izgubljene štukature trijumfalnog luka sudeći po tome da im to nije prvi uradak na Braču.¹¹ U svetištu su se do danas

1 Ivica ETEROVIĆ: Benediktinci na postirskom području, u: Eugen Bižaca et al. (ur. odbor): *Postira – Spomenica u povodu 400. obljetnice osnutka župe (1581–1981)*, Postira: Župa Postira, 1981, 31–43; Petar ŠIMUNOVIĆ: Postirska zemljopisna imena, u: Eugen Bižaca et al. (ur. odbor): *Postira – Spomenica u povodu 400. obljetnice osnutka župe (1581–1981)*, Postira, 1981, 263–267; Vanja KOVAČIĆ: Postira na otoku Braču – Ranokršćanska crkva, *Arheološki pregled*, 29 (1990), 184; Vanja KOVAČIĆ: Postira, u: Josip Belamarić (ur.): *Ranokršćanski spomenici otoka Brača*, Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture – Split, 1994, 42–49; Branko MATULIĆ: *Slikar Pavao Pave Gospodnetić – postirski i brački „Bukovac“*, Postira: Osnovna škola Vladimira Nazora, Organizacijski odbor „Nazorovih dana“ – Postira, 2008, 9; Kristina JELINČIĆ, Ljubica PERINIĆ MURATOVIĆ, Novi arheološki nalazi iz Postira na otoku Braču, *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu*, 27 (2010), 177–216.

2 Sena SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ: *Crkve tvrđave u Hrvatskoj*, Zagreb, 1994, 84–87; Katarina HORVAT-LEVAJ: Perasti u Visu – kula, kuća i palača, *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 26 (2002), 30–48.

3 Vladimir MARKOVIĆ: Katedrale i trobrodne župne crkve 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji, u: Vladimir Marković, Ivana Prijatelj Pavičić (ur.): *Umjetnički dodiri jadranskih obala u 17. i 18. stoljeću, zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 21. i 22. studenog 2003. godine u Splitu*, Split: Književni krug 2007, 17–30.

4 Arhiv Župe Postira, AŽP, Blagajnički dnevnik crkvinarstva 1817. („... dell'Amministrazione del corrente anno pobri far fronte l'Amministrazione stessa alle spese ordinarie, e potrà omdamente incontrare quelle che abolisognano per la distruzione di questo vecchio Volto, e per la erezione di un nuovo in più proporzionat altezza, come anche per equalgiare la larghezza della mura della appella in ciòche mancano, del che dal qui annesso Fabisogno estero da Protto Muratore Giacomo Somazzi ... Supplica però che vogloa accelerare le favorevoli sue deliberazioni perchè sia esso in istato di valersi dell'opera del nominato Protto Somazzi individui riconosciuto capace, il quale se partisse dalla Dalmazia, come in fatti à intenzione di allantonar visi fra tre o quattro mesi, andrebbe l'Amministrazione della Chiesa ed avere maggiore di...“)

5 Joško KOVAČIĆ: BORDINI, Filip Dominik, *Hrvatski biografski leksikon*, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2433> (pristupljeno 28. 2. 2022.); Ljerka ŠIMUNKOVIĆ: Kronika splitske gimnazije od ljeta Gospodnjega 1817./18. do godine 1866./67., *Grada i prilozima za povijest Dalmacije*, 23 (2010) 23, 152; Joško BRACANOVIĆ: Hvarski biskup Juraj Duboković, *Prilozi povijesti otoka Hvara*, XIII (2017) 1, 161–182.

6 Joško ŠANTIĆ: Povijest postirske župe, u: Eugen Bižaca et al. (urednički odbor): *Postira – Spomenica u povodu 400. obljetnice osnutka župe (1581–1981)*, Postira: Župa Postira, 1981, 28, 29.

7 Jakov JELINČIĆ: Matične župne knjige govore o nama, u: Eugen Bižaca et al. (urednički odbor): *Spomenica u povodu 400. obljetnice osnutka župe (1581–1981)*, Postira: Župa Postira, 1981, 122; Dasen VRŠALOVIĆ: Povijest otoka Brača, u: *Brački zbornik*, 6, Supetar: Skupština općine Brač, 1968, 205.

8 Milan IVANIŠEVIĆ: *Splitski rodovi Bilinić i Vecchietti*, Split: vlast. nakl., 2017, 83–100; Cvito FISKOVIĆ: O graditeljima Josipu Sladi i Emiliju Vecchietiju u Splitu, *Kulturna baština*, 12 (1987), 57.

9 Radoslav TOMIĆ: Štukaturist Giuseppe Monteverdi – djela prijedlozi i hipoteze, *Peristil*, 44 (2001a), 81–91; Sanja ACALIJA: *Župna crkva Bezgrješnog začeca Blažene Djevice Marije u Kaštel Štafiliću*, Kaštel Štafilić: Muzej grada Kaštela, 2007, 47; Bojan GOJA: Clemente i Giacomo Somazzi i kuća kontea Nikole Portade u Zadru – arhivska istraživanja i doprinosi, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31 (2007), 189.

10 Krno PRIJATELJ: Doprinosi aktivnosti švicarskih štukatera u Hrvatskoj, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 1–2 (1972), 42–56; Radoslav TOMIĆ: L'arte dello stucco in Dalmazia nel XVIII secolo: artisti e stile, u: Giuseppe Bergamini (ur.): *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII–XVIII, Atti del Convegno Internazionale, Passariano-Udine*, Udine: Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte, 2001b, 225–231; Danka RADIĆ, Ljetnikovci otoka Čiova, u: Nada Grujić (ur.): *Kultura ladanja, Zbornik Dana Cvita Fiskovića 1*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti u Zagrebu – Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2006, 143–154; B. GOJA: Clemente i Giacomo Somazzi i kuća kontea Nikole Portade u Zadru – arhivska istraživanja i doprinosi, 189, 190.

11 Štukaturna dekoracija i figuralni medaljoni u župnoj crkvi Gospe od Blagovijesti u Milni također se pripisuju istom autoru; <https://web.archive.org/web/20200614221859/https://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=6212&kld=409955338> (pristupljeno 1. 3. 2022.)

sačuvale plitke široke štukaturne profilacije koje s unutarnje strane uokviruju lučne završetke kvadratnog središta apsida i s lažnim svodom, odnosno stropom, međusobno zatvaraju pandatife. Na stropu prezbiterija u istoj je maniri plitkih širokih štukaturne profilacije izveden i dvostruko uokvireni kružni medaljon.

Nakon završetka građevinskih radova produženja župne crkve dobila se jedinstvena dvoranska crkva dužine 25,62, širine 10,85 i visine 9 metara. U duhu klasicističkog stila toga vremena, pristupilo se likovno-dekorativnom uređenju gornjih zona zidova broda, „guša“ te stropa crkve. Uz vrlo oskudne podatke iz župnoga arhiva, jedini pouzdani izvor o izgledu unutarnje dekoracije crkve nakon dogradnje, razglednica je s početka 20. stoljeća na kojoj su vidljivi brojni detalji raskošnog historicističkog likovnog rješenja.¹² Konzervatorsko-restauratorska preliminarna sondažna istraživanja provedena 2018. i 2019. godine na „gušama“ stropa crkve, potvrdila su da se ispod današnjeg bojanog sloja nalaze djelomično sačuvani dekorativni oslici iz toga vremena.¹³ Na razglednici su također jasno vidljive spomenute ranije Somazzijeve štukaturne profilacije u apsidi crkve te se naziru tragovi figuralnih i dekorativnih oslika, naročito u jugozapadnom pandatifu gdje se nazire figuracija, najvjerojatnije anđela.



Pozdrav iz Postira S. Bižaca.

Slika 1. Razglednica s fotografijom unutrašnjosti postirske župne crkve (Fototeka Župnog ureda sv. Ivana Krstitelja u Postirima)

12 Igor GOLEŠ: *Zaboravljena Dalmacija na starim razglednicama*, Split: Pozdrav iz Dalmacije, 2015., 504, 764. Brač-Postira (III), interijer crkve sv. Ivana Krstitelja. Poštanski upotrebljena 1924. Nakladnik E. Weisner, Split, Zbirka Luke Dragičevića Paradera.

13 Preliminarna istraživanja izvršio je prof. dr. sc. Branko Matulić, konzervator-restaurator savjetnik, iskoristivši radnu platformu tijekom zaštitnih zahvata na oltarima Gospe Karmelske i Sv. Josipa.

Svi prozorski otvori crkve, izuzev onih na pročelnom dijelu, s unutarnje strane uokvireni su plitkom polukružnom štuko profilacijom koja u tjemenu polukružnog nadvoja prozora ima detalj ukrasne glavice anđela, a sa strane završava uzorcima tupih kopljastih pompona. Nadalje, razvidno je da je zidno-stropna dekoracija broda crkve stupnjevito počinjala bogato oslikanim frizom koji danas nije vidljiv, a je li se kakav trag sačuvao ispod naknadnih bojanih slojeva, pokazat će neka buduća istraživanja. S donje strane friz je bio uokviren, danas nepostojećom visokom polukružnom štukaturnom profilacijom tangirajući lukove prozorskih otvora crkve, a s gornje strane također je bio uokviren i danas sačuvanom korijenskom profilacijom guše. Pomnom analizom spomenute razglednice daje se naslutiti da je na frizu bio oslikan ponavljajući niz medaljona koji je svaki imao antitetički postavljene anđelčiče-pute koji jašu na dupinima, a između su bogato dekorirane girlande. Premda nije moguće govoriti o detaljima, razvidno je kako se radi o raskošnom neorenesansnom frizu, a slično likovno rješenje primijenit će s početka 20. stoljeća i Mato Celestin Medović u neostilskoj grobišnoj crkvi sv. Spasa u Kuni na Pelješcu.¹⁴

Iznad oslikanog friza nastavljala se masivnija višestruka profilacija koja je tehnički bila izvedena na licu mjesta „izvlačenjem” štuko žbuke pomoću metalnog odnosno drvenog predloška-šaguma profila s horizontalnom i vertikalnom vodilicom. Odatle se izvijala stropna „guša” koja je od plohe zida, 1,5 m pomoću drvene konstrukcije lučno ovješena, usidrena, odnosno naslonjena na strop te završavala jednostavnom visokom polukružnom štuko profilacijom imitirajući lovorov vijenac, a izvedena je nizanjem lijevanih ponavljajućih segmenata, sidrenih i lijepljenih na stropnu konstrukciju.

Površine „guša” čitavom svojom dužinom bile su oslikane figuralno-florealno-dekorativnim prikazom galerije naizmjenično ponavljajućeg niza od četiri dekorativno uokvirena natpisa koji su međusobno povezani stiliziranim lovorovim girlandama koje pridržavaju anđeli. Dekoracija se u svojoj simetriji jednako proteže i na istočnoj i na zapadnoj guši stropa. Niz započinje polukružno ovješenom stiliziranim lovorovom girlandom koja je navezana na ukrasni nosač zavjese – „bonograciju” čije je koplje provučeno u pozadini

iza svakog pojedinačnog uokvirenog natpisa i izlazi lijevo i desno od okvira po 30-ak centimetara. Na svojim krajevima ima simetrične završetke u obliku profilirane šiške na čiji korijen se nadovezuju polukružno ovještene girlande. Okvir natpisnog polja, koji je na uglovima istaknut i podebljan, kao i spomenuta koplja i girlande izvedeni su tonskom skalom u kombinaciji svijetlo-oker i sivo-bijele boje. Po sredini svakog uokvirenog natpisnog polja, s gornje strane nalazi se manji krilati anđelčić oslonjen na okvir, a nasuprot, u podnožju okvira nalazi se viseći trokutasti ukras. Podloga uokvirenog natpisnog polja izvedena je gotovo crnom bojom. Na tako tamnoj podlozi zlatnom bojom ili njenom imitacijom, izvedeni su latinični natpisi najvjerojatnije biblijski citati, ali za sada nije moguće točno reći o kojim citatima se radi, ni jesu li pisani na hrvatskom ili latinskom jeziku. Kao što je rečeno, girlande su s jedne strane ovještene na krajeve istaknutih nosača i polukružno padaju između dva okvira gdje ih prihvaća i pridržava anđeo raširenih krila koji se od pojasa niže naslanja i stapa sa stupićem koji tako podsjeća na „aštu”, koja izvorište ima u rimskom aquilu čije motive historicizam modificirano često i obilato koristi. Jednom, iznad glave podignutom rukom svaki anđeo prihvaća jednu ovješenu girlandu, a drugom rukom, s nasuprotnog okvira, na prsima prihvaća drugu girlandu. Cijela figuralno-florealno-dekorativna kompozicija sastoji se dakle od četiri natpisna okvira među kojima stoje tri „ašte” s anđelima koji pridržavaju ovještene povezujući ukrasni niz girlandi. Na taj je način vješto uokvirena velika površina stropa crkve koja se likovno ujednačila i stupnjevito pripremila za središnje ukrasne štuko profilacije.

¹⁴ Vera KRUŽIĆ-UHYTIL: *Mato Celestin Medović*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1987, 56–60; Vinicije B. LUPIS, Prilog za stogodišnjicu crkve sv. Spasa u Kuni, *Dubrovnik*, 14 (2003), 47–50; Branko MATULIĆ, Tonči BOROVIĆ: Apokaliptični jaganjac, Proroci i patrijarsi, Krist u slavi, Silazak Duha Svetog, u: *Katalog umjetnina restauriranih na Odsjeku za konzervaciju-restauraciju: 1997.–2007.*, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2008, 108–110.



Slika 2. Rekonstruktivni crtež izgleda historičističkog likovnog uređenja friza, „guša“ i stropa (izradio B. Matulić)

Ta velika stropna površina između dviju bočnih stropnih „guša“ podijeljena je u tri polja, veliko središnje te na sjevernoj i južnoj strani stropa po jedno manje. Prostor između ta tri štukaturama uokvirena polja bio je dodatno ukrašen s 12 simetrično raspoređenih naslikanih florealno-geometrijskih dekorativnih motiva. Motiv tvore isprepletene trake koje međusobno zatvaraju središnji dijagonalno osovljeni kvadrat u čijem središtu su isprepleteni nepravilni šesterokuti koji se postrance izvijaju i završavaju volutama oko kojih se nastavljaju florealno-vitičasti ukrasni motivi baš kao i unutar svakoga šesterokuta.

Štukturni profili koji uokviruju manja polja izvedeni su od visokog jednostavnog polukružnog profila koji je sastavljen u 16 segmenata tako da tvori pravokutnik čije konkavno zaobljene uglove flankiraju povezani antitetički postavljeni florealno-vitičasti ukrasi stiliziranog akantusa među kojima se izdiže viticama uokvirena školjka u kojoj se nalazi glava anđela. Kutne figuralno-florealne profilacije najvjerojatnije su sastavljene od 3 segmenta.

U sredini svakog manjeg pravokutnog polja izveden je figuralni ukras glave žene koja je umetnuta u središnje polje isprepletenog florealnog motiva čija se štukturna visoka reljefna profilacija nadopunjava oslikom u *grisaille* maniri¹⁵ istim florealnim, vitičasto-lisnim motivom, slično kao i na kutnim štukturnim profilacijama.

Po potpuno istom likovnom predlošku izvedena je i okvirna štukturna profilacija velikog središnjeg polja koje je sastavljeno od ukupno 42 štukturna lijevana segmenta koji su, kao uostalom i svi ostali ukrasni elementi sidreni i lijepljeni za stropnu konstrukciju. Za razliku od manjih polja, veliko polje po sredini svojih dužih bočnih profilacija ima detalj plitkog pravokutnog ugnuća iz kojega se izvija motiv antitetički postavljenih akantusovih vitica iz čijeg središta se izdiže posuda obilato napunjena voćem. U središtu ovog polja nalazi se i veliki elipsoidni medaljon oslikan prizorom Kristova krštenja i uokviren štukturnom profilacijom imitacije lovorova vijenca čiji su detalji pozlaćeni. To je središnji i ujedno likovno-simbolički najvažniji dio zidno-stropne



Slika 3. Kutna figuralno-florealna štukturna profilacija (Fototeka Župnog ureda sv. Ivana Krstitelja u Postirima)

dekoracije broda crkve, izravno povezan s titularom crkve i župe. Simetrično od središnjeg oslikanog elipsoidnog medaljona, a prema kraćim stranicama velikog središnjeg polja izvedene su dvije kružne rozete u kombinaciji štukaturnih kružnih reljefnih profilacija. Oko njih su u nastavku na stropu dodatno oslikane imitacije štukaturnih florealnih motiva tako da zatvaraju dijagonalno orijentirano kvadratno dekorativno polje u čijem središtu su postavljene kuke za vješanje sustava osvjetljenja crkvenoga broda.

Oslikana kompozicija Kristova krštenja u središnjem elipsoidnom medaljonu orijentirana je u pravcu sjever-jug, odnosno u pogledu od glavnog ulaza crkve prema prezbiteriju, a izvedena je najvjerojatnije prema predlošku čije likovno ishodište nalazimo u baroknoj tradiciji.¹⁶ Lik Krista ogrnut bijelom tunikom sa zlatnim porubom stoji u vodi rijeke Jordana do gležnjeva. Ruke su mu sklopljene na prsima, glava pognuta gledajući prema vodi. Na nešto povišenom obalnom rubu rijeke, desno od Krista stoji bosonogi Ivan Krstitelj. U prednjem planu leži odložena plava Kristova halja. Krstitelj je obučen u smeđu haljinu, u lijevoj ruci drži visoki štap u obliku križa koji je oslonjen na tlo. Oko hasti križa obavija se kartuša s natpisom na hrvatskom jeziku: „Evo Jaganjac Božji“. Desnom rukom izdignutom iznad Kristove glave, drži školjku iz koje izljevava krsnu vodu na Kristovu glavu. Iznad njih lebdi golubica kao simbol Duha Svetoga oko koje se radijalno šire bijelo-žute zrake i stapaju se s okolnim prozračnim pejzažom koji stoji u pozadini cijeloga prizora.¹⁷ Vrlo slično kompozicijsko likovno rješenje na oltarnoj pali s prikazom Krštenja Kristova iz 1864. godine u Varoškoj crkvi Gospe van Grada u Šibeniku¹⁸ pripisano je Antoniju Zuccaru pa postirski oslik možemo vezati uz njega, odnosno uz krug njegovih suradnika.

15 *grisaille* (tal. *grisaille*, engl. *grisaille*) – monokromna likovna kompozicija kod koje se privid reljefnosti postiže gradacijama sive boje, u ovom slučaju je to izvedeno gradacijama oker boja. Branko MATULIĆ: *Temeljni pojmovi konzervacije-restauracije zidnih slika i mozaika*, Split: Naklada Bošković – Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2012, 49.

16 Brojni, naročito lokalni slikari uobičajeno su koristili predloške s bakropisnih otisaka tj. grafičkih reprodukcija djela poznatih europskih umjetnika koje su prema vlastitim potrebama i umijeću modificirali i aplicirali. Najslučniji predložak po kojemu je postirska i spomenuta šibenska likovna kompozicija rađena nalazimo kod poznatog španjolskog baroknog slikara Bartolomeja Estebana Murilla (1617.–1682.). Radi se o prizoru Kristova krštenja iz 1665. godine. <https://www.wikiart.org/en/bartolome-esteban-murillo/baptism-of-christ> (pristupljeno 21. 2. 2022.)

17 Branko FUČIĆ, Krštenje Kristovo, Anđelko BADURINA (ur.): *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1985, 365–367; Leslie ROSS: *Medieval art: a topical dictionary*, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1996, 23.

18 Kruno PRIJATELJ: *Slikarstvo u Dalmaciji 1784–1884*, Split: Književni krug, 1989, 74.



Slika 4. Središnji stropni oslik s prikazom Kristova krštenja (Fototeka Župnog ureda sv. Ivana Krstitelja u Postirima)



Slika 5. Oltarna pala s prikazom Krštenja Kristova iz 1864. godine u Varoškoj crkvi Gospe van Grada u Šibeniku pripisana Antoniju Zuccaru (preuzeto s <https://www.zupagospavangrada-sibenik.hr/>, obrada B. Matulić)

Antonio Zuccaro (1815.–1892.) rođen je 8. srpnja 1815. u regiji Friuli-Venezia Giulia, provinciji Pordenone u mjestu San Vito al Tagliamento.¹⁹ Umjetničko likovno obrazovanje stječe u školama i klasama dekoratera i slikara Giuseppea Borsata i Ludovica Lipparinija izvan i u okviru Akademije lijepih umjetnosti u Veneciji u razdoblju od 1843. do 1852. godine.²⁰ Premda je bio kvalitetan slikar, naročito portretist, na glas je došao kao vrstan dekorater. Zbog tih kvaliteta je i došao u Dalmaciju, a na poziv splitskog gradonačelnika Antonija Bajamontija kako bi 1859. godine zidnim slikama i dekoracijama ukrasio novosagrađeno splitsko kazalište, koje je nažalost 1881. godine izgorjelo.²¹ Vjerojatno je godinu ranije, 1858. godine, zidnim slikama ukrasio i stropove gradonačelnikova stana u Splitu u današnjoj palači Bajamonti-Dešković.²² Kao nadareni i vješti slikar i dekorater, dobro se nosio sa zahtjevnom tehnikom zidnoga slikarstva, pa je osim u Splitu, istom slikarskom tehnikom oplemenio i svod apsida u župnoj crkvi sv. Stjepana pape i mučenika u Starome Gradu na Hvaru 1863. godine,²³ a

19 Kruno PRIJATELJ: Slikarstvo u Splitu u vrijeme narodnog preporoda, u: Ivo Perić (ur.): *Hrvatski narodni preporod u Splitu: u povodu stogodišnjice ponorenja splitske općine 1882. – presudne pobjede narodnjaka nad autonomasima u Dalmaciji*, Znanstveni skup Split u preporodno doba, 8. i 9. studenoga 1982. u Splitu, Split: Logos, 1984, 265; Radoslav TOMIĆ: Slike Sebastiana Devite i Antonia Zuccara u crkvi Gospe od Pojišana, u: Arsen Duplančić (ur.): *Kapucinski samostan i svetište Gospe od Pojišana u Splitu: zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 100. obljetnice dolaska kapucina na Pojišan, Split, 27. svibnja 2009.*, Split: Kapucinski samostan Gospe od Pojišana, 2010, 237.

20 Antonio FORNIZ: *Antonio Zuccaro pittore ottocentista di S. Vito al Tagliamento*, Itinerari, 9 (1975), 53; Giuseppe PAVANELLO (ur.): *La Pittura nel Veneto – L'Ottocento*, Milano: Mondadori Electa, 2003, 655–656, 747–748; Antonio GARLATTI: *Arti e artisti a San Vito nell'ottocento*, u: Pier Carlo Begotti, Pier Giorgio Scippa (ur.): *Congresso Della Società Filologica Friulana*, 87, 3. Ottobre 2010. Udine: San Vito Al Tagliamento, 2010, 284.

21 Giovanni BRAINOVICH: *Illustrazione del teatro Bajamonti in Spalato*, Split: Olivetti e Giovannizio, 1860, 18; Duško KEČKEMET: *Ante Bajamonti i Split*, Split: Slobodna Dalmacija, 2007, 198–255; Stanko PIPLOVIĆ: Splitske prokurative, *Kulturna baština*, 41 (2015), 250–251.

22 Branko MATULIĆ, Tonči BOROVIĆ: Restauracija stropnog oslika u salonu prvoga kata palače Bajamonti-Dešković, *Kulturna baština*, 34 (2007), 255–270; Branko MATULIĆ: Konzervatorsko-restauratorski zahvati na stropnom osliku palače Bajamonti-Dešković u Splitu, u: *Katalog izložbe Hrvatskog restauratorskog zavoda: Konzervatorsko-restauratorski zahvati na stropnom osliku palače Bajamonti-Dešković u Splitu*, Split: Hrvatski restauratorski zavod, 2009, 7–8; Radoslav TOMIĆ: Zidne slike u palači Bajamonti-Dešković, u: *Katalog izložbe Hrvatskog restauratorskog zavoda: Konzervatorsko-restauratorski zahvati na stropnom osliku palače Bajamonti-Dešković u Splitu*, Split: Hrvatski restauratorski zavod, 2009, 5.

23 Biskupski arhiv u Hvaru, BAH 187/1863; Voditelj zaštitnih konzervatorsko-restauratorskih radova tijekom kojih je i otkriven Zuccarov potpis na zidnim oslicima svoda apsida i time se potvrdili arhivski podaci, bio je prof. dr. sc. B. Matulić, konzervator-restaurator savjetnik, a na projektu zaštite su još sudjelovali i konzervatori-restauratori Krešimir Bosnić i Nikola Radošević koji su kasnije i preuzeli vođenje radova te generacije studenata konzervacije-restauracije specijalističkog usmjerenja zidnog slikarstva, mozaika i štukatura Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu. Složen i opsežan projekt zaštite zidnih oslika i štukatura započeo je 2014., a s prekidima traje i danas.

autor je i oltarne pale na glavnom oltaru.²⁴ Dogodine, 1864. oslikao je strop zadarskog kazališta,²⁵ a 1869. godine također i strop šibenskog kazališta, jedinog sačuvanog iz toga vremena.²⁶ Pretpostavlja se da je i autor zidnih oslika u Glazbenom salonu Palače Divnić u Šibeniku te onih u salonu prvog kata Palače Bunić-Gučetić u Dubrovniku.²⁷

Njegov pouzdani suradnički tim bili su slikari i dekorateri, Splićanin Josip Voltolini i Zebedeo Piccino iz Trsta, a kojima je bila dostupna mapa njegovih likovnih predložaka. Njihov potvrđeni zajednički rad na oslikavanju i dekoriranju splitskog kazališta 1859., a moguće i gradonačelnikova stana u palači Bajamonti-Dešković godinu prije,²⁸ mogao je uroditi i suradnjom na obližnjem Braču. Tim više što se pouzdano zna da je upravo Voltolini oslikao interijer, u Drugom svjetskom ratu uništene, kuće Kraljević u Pučišćima.²⁹ I Voltolini i Piccino bili su školovani i priznati slikari. Josip (Giuseppe Tomasso) Voltolini (1838.–1892.) studirao je slikarstvo u Veneciji i Beču gdje ga je zapazio biskup Strossmayer i povjerio mu oslikavanje dijelova đakovačke katedrale.³⁰ Također je sa slikarom Marinom Betizzom oslikao zidove i kasnije urušeni svod crkve Gospe od Zdravlja u Splitu.³¹ Zebedeo Piccino također je završio akademiju u Veneciji³² kao i Zuccaro i Voltolini, a osim oslikavanja triju velikih zidnih slika sa štukaturnim okvirima u apsidi skradinske

katedrale 1861. godine,³³ radio je dosta i u Dubrovniku.³⁴ Važna poveznica trojice slikara, osim venecijanske slikarske akademije, upravo je postirska obitelj Tommaseo od koje vuče podrijetlo i tada istaknuti intelektualac i pjesnik, Šibenčanin Nikola Tommaseo kojega je Antonio Zuccaro portretirao i u danas sačuvanom šibenskom i u izgorjelom splitskom kazalištu na kojemu su sva trojica slikara zajedno radili. Uz to, slikar Zebedeo Piccino najvjerojatnije je preko obitelji Tommaseo dobio posao i u skradinskoj katedrali, ne zaboravimo da je Zuccaro također dosta radio za skradinske naručitelje, a na čijoj biskupskoj stolici je davno ranije, od 1722. do 1732. godine bio Postiranin Nikola VII. Tommaseo.³⁵

Historicističko uređenje interijera broda župne crkve sv. Ivana Krstitelja odlikuje se smirenim klasicističkim obilježjima. Stropne štukature pripadaju neo Luj XVI stilu, a jednostavne profilacije s elegantnim anđeoskim glavicama bliske su maniri uređenja kazališnih prostora. Upravo to upućuje kako majstore dekoratere i štukatere valja tražiti među onima koji su dekorirali novo šibensko i splitsko kazalište. Svakako, oslik s antikizirajućim motivom *alla pompeana* natpisima i girlandama govori o eklektičkom ukusu naručitelja.

Antonio Zuccaro očito je krajem šezdesetih godina u postirskoj župnoj crkvi, posredovanjem i potporom obitelji Tommaseo čiji su članovi bili izvrsno upućeni u likovna kretanja Mletaka i Trsta, sa suradnicima sudjelovao u izvedbi štukatura, zidnih oslika i dekoracija, najvjerojatnije u rasponu od 1865. do 1875. godine. Na njima se vide ishodišna likovna rješenja iz Palazzo Emo-Barozzi Treves de'Bonfili a San Mosè, iz 1828.–1838., rađena na temelju knjiga uzoraka.³⁶ Postirska zbirka dekorativnih i figuralnih motiva može se usporediti sa sličnim likovnim uzorcima koje nalazimo na oslicima šibenskih palača i kazališta, posebno u likovnom modeliranju anđela.³⁷

24 Biskupski arhiv u Hvaru, BAH 829/1864; Petar KUNIČIĆ: *Petar Hektorović, njegov rod i Tvrđalj – starogradske i hvarske uspomene*, Dubrovnik 1924, 58; Joško KOVAČIĆ: Nekoliko podataka o starogradskim spomenicima, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 34 (1994) 1, 361–362.

25 Marija STAGLIČIĆ: *Graditeljstvo u Zadru: 1868–1918*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1988, 46–50; Marija STAGLIČIĆ: *Graditeljstvo Zadra od klasicizma do secesije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013, 47–49.

26 Božo DULIBIĆ: Šibensko kazalište, u: Ilija Ivezić (ur.): *Narodno kazalište u Šibeniku: 1864, 1870, 1945, 1955*. Šibenik: Sindikalna podružnica, Pododbor Društva dramskih umjetnika Narodnog kazališta u Šibeniku, 1955, 13–24; Ivo LIVAKOVIĆ: *Kazališni život Šibenika*, Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1984, 31–33; Krno PRIJATELJ: *Slikarstvo u Dalmaciji 1784–1884*, 73–74; Ivo ŠPRLJAN: Povratak šibenskom teatru, *Mogućnosti*, 7/9 (2003), 131–133; Ivo ŠPRLJAN: *Crctice o starinama Šibenika i okolice*, Šibenik: Muzej grada Šibenika, 2007, 93.

27 Ivo ŠPRLJAN: *Glazbeni salon palače Divnić, Zapisi jednog konzervatora*, Šibenik: Slobodna Dalmacija, 26. 11. 2002., 3–4; Ivo ŠPRLJAN: *Crctice o starinama Šibenika i okolice*, 185; Veronika ŠULIĆ (ur.): *Zidno slikarstvo grada Dubrovnika*, Dubrovnik: Hrvatski restauratorski zavod, 2016, 94–95.

28 Giovanni BRAINOVICH: *Illustrazione del teatro Bajamonti in Spalato*, 18–19.

29 K. PRIJATELJ: *Slikarstvo u Dalmaciji 1784–1884*, 72; I u samim Postirima u nekoliko kuća na obali u kojima su živjele imućne obitelji posjednika evidentirani su tragovi oslikanih enterijera. Primjerice u nekadašnjem stambenom prostoru pokojnog liječnika Josipa Škarića i Tonija Janjiša.

30 G. BRAINOVICH: *Illustrazione del teatro Bajamonti in Spalato*, 19; Dragan DAMJANOVIĆ: *Đakovačka katedrala*, Zagreb: Matica hrvatska, 2009, 326–329.

31 Milan IVANIŠEVIĆ: Ikonografske mijene u crkvi Gospe od Zdravlja u Splitu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 29 (1990), 270–271.

32 G. BRAINOVICH: *Illustrazione del teatro Bajamonti in Spalato*, 19.

33 Branko MATULIĆ, Tonči BOROVIĆ: Kristovo rođenje, Uskrsnuće, Rođenje Blažene Djevice Marije, u: *Katalog umjetnina restauriranih na Odsjeku za konzervaciju-restauraciju: 1997–2007*, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2008, 106–107.

34 Stipe NOSIĆ: Uz obnovu oslika u klosturu Samostana Male braće, *Dubrovnik: časopis za književnost i znanost*, 3 (2012), 5–30; Radoslav TOMIĆ: Bilješke o slikama u Šibeniku, Pirovcu, Kaštel Štafiliću, Poljicima, Skradinu, Biogradu i Zadru (Angelo Mancini, Mate Otoni, Giuseppe Marcatti, Franjo Gianacchi, Pietro Tantini), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 40 (2016), 114.

35 Vicko KAPITANOVIĆ: Skradinski biskupi i građevine u porječju Krke u 18. stoljeću prema arhivskim spisima, *Godišnjak Titius*, 1/1 (2008), 41–42, Sl. 1; Josip BARBARIĆ: Skradin, skradinska biskupija, skradinski biskupi, u: Vilijam Lakić (ur.): *Sedam stoljeća šibenske biskupije*, Šibenik: Gradska knjižnica Juraj Šižgorić, 2001, 185–207.

36 Roberto DE FEO: *Giuseppe Borsato 1770–1849*, Venezia: Scripta, 2016, 564.

U postirskom dekorativnom rješenju interijera očituje se pristup odabiru likovnih tema prema kojemu crkva postaje prostor doživljaja, mjesto povratka u neka ranija, bolja, klasična vremena kada su umjetnost i muze bile u središtu pozornosti i na sebi svojstven način dijalogizirale s publikom, u ovom slučaju s vjernicima. Jukstapozicija, bolje rečeno superponiranje crkve kao galerije, ali i obrnuto nije nikakva novost, ovo je tek revitalizacija baroknog koncepta shvaćanja crkve kao svetog kazališta, dramatične i prije svega mistične pozornice *theatrum sacrum* jer je liturgijski prostor kao sastavni dio liturgijskog čina nedjeljiv od umjetničkog izričaja u službi upravo te iste liturgije. U klasicizmu povratak ovakvim likovnim rješenjima nije samo odraz eklektizma, već na neki način i vraćanje liturgijskim kanonima potvrđenima i dodatno protumačenima odredbama Tridentskoga sabora. Iz takvih, prvenstveno teoloških pobuda, a ne tek likovno-stilski, valja čitati scenografski koncept figuralno-dekorativnog uresa unutrašnjosti tada obnovljene postirske crkve.³⁸

Arhivski izvori

- Arhiv Župe Postira, AŽP, Blagajnički dnevnik crkvinarstva 1817.
Biskupski arhiv u Hvaru, BAH, 187/1863.
Biskupski arhiv u Hvaru, BAH, 829/1864.
Biskupski arhiv u Hvaru, BAH, kut. 23. Vizitacija biskupa Pušića, 28. VI. 1928.

Bibliografija

- ACALIJA, Sanja: *Župna crkva Bezgrešnog začetca Blažene Djevice Marije u Kaštel Štafliču*, Kaštel Štaflič: Muzej grada Kaštela, 2007.
BADURINA, Anđelko (ur.): *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1985.
BARBARIĆ, Josip: Skradin, skradinska biskupija, skradinski biskupi, u: Vilijam Lakić (ur.): *Sedam stoljeća šibenske biskupije*, Šibenik: Gradska knjižnica Juraj Šižgorić, 2001, 185–207.
BOROVAC, Tonči, *Preliminarno izvješće konzervatorsko-restauratorskih zahvata na stropnom osliku palače Mattiazzi u Šibeniku*, konzervatorsko-restauratorsko izvješće, Split: Hrvatski restauratorski zavod, Odjel u Splitu, Odsjek za zidno slikarstvo, mozaik i štuko, 2014.
BRACANOVIĆ, Joško: Hvarski biskup Juraj Duboković, *Prilozi povijesti otoka Hvara*, XIII (2017) 1, 161–182.
BRAINOVICH, Giovanni: *Illustrazione del teatro Bajamonti in Spalato*, Split: Olivetti e Giovannizio, 1860.

- 37 ***Izvjestaj o Konzervatorsko-restauratorskim radovima na stropnom osliku gledališta kazališta u Šibeniku, Oblikovanje d.o.o. Sesvete, 1999; Tonči BOROVIĆ: *Preliminarno izvješće konzervatorsko-restauratorskih zahvata na stropnom osliku palače Mattiazzi u Šibeniku*, konzervatorsko-restauratorsko izvješće, Split: Hrvatski restauratorski zavod, Odjel u Splitu, Odsjek za zidno slikarstvo, mozaik i štuko, 2014.
38 O odnosu likovnih umjetnosti u svjetlu odluka Tridentskoga sabora vidi u Sanja CVETNIĆ: *Ikonografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2007.

- CVETNIĆ, Sanja: *Ikonografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2007.
DAMJANOVIĆ, Dragan: *Đakovačka katedrala*, Zagreb: Matica hrvatska, 2009.
DULIBIĆ, Božo: Šibensko kazalište, u: Ilija Ivezić (ur.): *Narodno kazalište u Šibeniku: 1864, 1870, 1945, 1955*, Šibenik: Sindikalna podružnica, Pododbor Društva dramskih umjetnika Narodnog kazališta u Šibeniku, 1955, 13–24.
ETEROVIĆ, Ivica: Benediktinci na postirskom području, u: Eugen Bižaca *et al.* (urednički odbor): *Postira – Spomenica u povodu 400. obljetnice osnutka župe (1581 – 1981)*, Postira: Župa Postira, 1981, 31–43.
FEO DE, Roberto: *Giuseppe Borsato 1770 – 1849*, Venezia: Scripta, 2016.
FISKOVIĆ, Cvito: O graditeljima Josipu Sladi i Emiliju Vecchiettij u Splitu, *Kulturna baština*, 12 (1987), 54–64.
FORNIZ, Antonio: *Antonio Zuccaro pittore ottocentista di S. Vito al Tagliamento*, Itinerari, 9 (1975), 53–62.
FUČIĆ Branko, Krštenje Kristovo, u: Anđelko Badurina (ur.): *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1985, 365–367.
GARLATTI, Antonio: Arti e artisti a San Vito nell'ottocento, u: Pier Carlo Begotti, Pier Giorgio Sclippa (ur.): *Congresso Della Societa Filologica Friulana*, 87, 3. Ottobre 2010, Udine: San Vito Al Tagliamento, 2010, 279–298.
GOLEŠ, Igor: *Zaboravljena Dalmacija na starim razglednicama*, Split: Pozdrav iz Dalmacije, 2015.
GOJA, Bojan: Clemente i Giacomo Somazzi i kuća kontea Nikole Portade u Zadru – arhivska istraživanja i doprinosi, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31 (2007), 189–198.
HORVAT-LEVAJ, Katarina: Perasti u Visu – kula, kuća i palača, *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 26 (2002), 30–48.
IVANIŠEVIĆ, Milan: Ikonografske mijene u crkvi Gospe od Zdravlja u Splitu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 29 (1990), 269–291.
IVANIŠEVIĆ, Milan: *Splitski rodovi Bilinić i Vecchietti*, Split: vlast. nakl., 2017.
JELINČIĆ, Jakov: Matične župne knjige govore o nama, u: Eugen Bižaca *et al.* (urednički odbor): *Spomenica u povodu 400. obljetnice osnutka župe (1581 – 1981)*, Postira: Župa Postira, 1981, 107–136.
KAPITANOVIĆ, Vicko: Skradinski biskupi i građevine u porječju Krke u 18. stoljeću prema arhivskim spisima, *Godišnjak Titius*, 1/1 (2008), 33–52.
KEČKEMET, Duško: *Ante Bajamonti i Split*, Split: Slobodna Dalmacija, 2007.
KOVAČIĆ, Joško: Nekoliko podataka o starogradskim spomenicima, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 34 (1994) 1, 357–380.
KOVAČIĆ, Joško: BORDINI, Filip Dominik, *Hrvatski biografski leksikon*, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2433> (pristupljeno 28.2.2022.)
KOVAČIĆ, Vanja: Postira na otoku Braču – Ranokršćanska crkva, *Arheološki pregled*, 29 (1990), 184.
KOVAČIĆ, Vanja: Postira, u: J. Belamarić (ur.): *Ranokršćanski spomenici otoka Brača*, Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture – Split, 1994, 42–49.
KRUŽIĆ-UCHYTIL, Vera: *Mato Celestin Medović*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1987.
KUNIČIĆ, Petar: *Petar Hektorović, njegov rod i Tvrdalj* – starogradske i hvarske uspomene, Dubrovnik, 1924.
JELINČIĆ, Kristina, PERINIĆ MURATOVIĆ, Ljubica: Novi arheološki nalazi iz Postira na otoku Braču, *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu*, 27 (2010), 177–216.
LIVAKOVIĆ, Ivo: *Kazališni život Šibenika*, Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1984.
LUPIS B., Vinicije, Prilog za stogodišnjicu crkve sv. Spasa u Kuni, *Dubrovnik*, 14 (2003), 47–50.
MARKOVIĆ, Vladimir: Katedrale i trobrodne župne crkve 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji, u: Vladimir Marković, Ivana Prijatelj Pavičić (ur.): *Umjetnički dodiri jadranskih obala u 17. i 18. stoljeću, zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 21. i 22. studenog 2003. godine u Splitu*, Split: Književni krug 2007, 17–30.
MATULIĆ, Branko: Slikar Pavao Pave Gospodnetić – *postirski i brački „Bukovac“*, Postira: Osnovna škola Vladimira Nazora, Organizacijski odbor „Nazorovih dana“ – Postira, 2008.

- MATULIĆ, Branko: Konzervatorsko-restauratorski zahvati na stropnom osliku palače Bajamonti-Dešković u Splitu, u: *Katalog izložbe Hrvatskog restauratorskog zavoda: Konzervatorsko-restauratorski zahvati na stropnom osliku palače Bajamonti-Dešković u Splitu*, Split: Hrvatski restauratorski zavod, 2009, 7–8.
- MATULIĆ, Branko: *Temeljni pojmovi konzervacije-restauracije zidnih slika i mozaika*, Split: Naklada Bošković - Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2012.
- MATULIĆ, Branko, BOROVIĆ, Tonči: Apokaliptični jaganjac, Proroci i patrijarsi, Krist u slavi, Silazak Duha Svetog, u: *Katalog umjetnina restauriranih na Odsjeku za konzervaciju-restauraciju: 1997–2007*, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2007, 108–110.
- MATULIĆ, Branko, BOROVIĆ, Tonči: Restauracija stropnog oslika u salonu prvoga kata palače Bajamonti-Dešković, *Kulturna baština*, 34 (2007), 255–270.
- MATULIĆ, Branko, BOROVIĆ, Tonči: Kristovo rođenje, Uskrsnuće, Rođenje Blažene Djevice Marije, u: *Katalog umjetnina restauriranih na Odsjeku za konzervaciju-restauraciju: 1997–2007*, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2008, 106–107.
- NOSIĆ, Stipe: Uz obnovu oslika u klasturu Samostana Male braće, *Dubrovnik: časopis za književnost i znanost*, 3 (2012), 5–30.
- PAVANELLO, Giuseppe (ur.): *La Pittura nel Veneto - L'Ottocento*, Milano: Mondadori Electa, 2003.
- PIPLOVIĆ, Stanko: Splitske prokurative, *Kulturna baština*, 41 (2015), 245–290.
- PRIJATELJ, Krno: Doprinos aktivnosti švicarskih štukatera u Hrvatskoj, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 1–2 (1972), 42–56.
- PRIJATELJ, Krno: Slikarstvo u Splitu u vrijeme narodnog preporoda, u: Ivo Perić (ur.): *Hrvatski narodni preporod u Splitu*, Znanstveni skup Split u preporodno doba, 8. i 9. studenog 1982. u Splitu, Split: Logos, 1984, 260–272.
- PRIJATELJ, Krno: *Slikarstvo u Dalmaciji 1784–1884*, Split: Književni krug, 1989.
- RADIĆ, Danka: Ljetnikovci otoka Čiova, u: Nada Grujić (ur.): *Kultura ladanja, Zbornik Dana Cvita Fiskovića 1*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti u Zagrebu – Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2006, 143–154.
- ROSS, Leslie: *Medieval art: a topical dictionary*, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1996.
- SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, Sena: *Crkve tvrđave u Hrvatskoj*, Zagreb, 1994.
- STAGLIČIĆ, Marija: *Graditeljstvo u Zadru: 1868–1918*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1988.
- STAGLIČIĆ, Marija: *Graditeljstvo Zadra od klasicizma do secesije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013.
- ŠANTIĆ, Joško: Povijest postirske župe, u: Eugen Bižaca et al. (urednički odbor): *Postira – Spomenica u povodu 400. obljetnice osnutka župe (1581–1981)*, Postira: Župa Postira, 1981, 17–30.
- ŠIMUNKOVIĆ, Ljerkica: Kronika splitske gimnazije od ljeta Gospodnjega 1817./18. do godine 1866./67., *Grada i prilozima za povijest Dalmacije*, 23 (2010) 23, 9–336.
- ŠIMUNOVIĆ, Petar: Postirska zemljopisna imena, u: Eugen Bižaca et al. (urednički odbor): *Postira – Spomenica u povodu 400. obljetnice osnutka župe (1581–1981)*, Postira, 1981, 263–267.
- ŠPRLJAN, Ivo: Povratak šibenskom teatru, *Mogućnosti*, 7/9 (2003), 131–133.
- ŠPRLJAN, Ivo: *Crte o starinama Šibenika i okolice*, Šibenik: Muzej grada Šibenika, 2007.
- ŠPRLJAN, Ivo: *Glazbeni salon palače Divnić, Zapisi jednog konzervatora*, Šibenik: Slobodna Dalmacija, 26. 11. 2002., 3–4.
- ŠULIĆ, Veronika (ur.): *Zidno slikarstvo grada Dubrovnika*, Dubrovnik: Hrvatski restauratorski zavod, 2016.
- TOMIĆ, Radoslav: Štukaturist Giuseppe Monteventi – djela prijedlozi i hipoteze, *Peristi*, 44 (2001a), 81–91.
- TOMIĆ, Radoslav: *L'arte dello stucco in Dalmazia nel XVIII secolo: artisti e stile, u: Giuseppe Bergamini (ur.): L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII–XVIII, Atti del Convegno Internazionale, Passariano-Udine*, Udine: Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte, 2001b, 225–231.
- TOMIĆ, Radoslav: Zidne slike u palači Bajamonti-Dešković, u: *Katalog izložbe Hrvatskog restauratorskog zavoda: Konzervatorsko-restauratorski zahvati na stropnom osliku palače Bajamonti-Dešković u Splitu*, Split: Hrvatski restauratorski zavod.
- TOMIĆ, Radoslav: Slike Sebastiana Devite i Antonia Zuccara u crkvi Gospe od Pojšana, u: A. Duplančić (ur.): *Kapucinski samostan i svetište Gospe od Pojšana u Splitu: zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 100. obljetnice dolaska kapucina na Pojšan, Split, 27. svibnja 2009.*, Split: Kapucinski samostan Gospe od Pojšana, 2010, 235–240.
- TOMIĆ, Radoslav: Bilješke o slikama u Šibeniku, Pirovcu, Kaštel Štafiliću, Poljicima, Skradinu, Biogradu i Zadru (Angelo Mancini, Mate Otoni, Giuseppe Marcatti, Franjo Gianacchi, Pietro Tantini), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 40 (2016), 103–116.
- VRSALOVIĆ, Dasen: Povijest otoka Brača, u: *Brački zbornik*, 6, Supetar: Skupština općine Brač, 1968.

Elektronički izvori

- Bartolome Esteban Murillo, Baptism of Christ, <https://www.wikiart.org/en/bartolome-esteban-murillo/baptism-of-christ> (pristupljeno 21. 2. 2022.)
- REGISTAR KULTURNIH DOBARA Milna, Crkva Gospe od Blagovijesti Oznaka dobra: Z-4572, <https://web.archive.org/web/20200614221859/https://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=6212&kdd=409955338> (pristupljeno 1. 3. 2022.)

Ostalo

- ***Izvještaj o Konzervatorsko-restauratorskim radovima na stropnom osliku gledališta kazališta u Šibeniku, Oblikovanje d.o.o. Sesvete, 1999.

Summary

Historicist Wall and Ceiling Paintings and Stuccowork in the Parish Church of St. John the Baptist in Postira

The parish church in Postira was built on the ruins of an early Christian basilica complex dedicated to St. John the Baptist. In its further architectural development, the church went through three stylistic phases – Renaissance, Baroque and Historicism. Its extension, carried out in the Historicist style, included, among other things, the complete remodelling of its interior, which was embellished with new wall paintings and stuccowork. Earlier on, in the Late Baroque period, stuccowork had already been applied to the apse. The author of the baroque stuccos was Swiss plasterer Giacomo Somazzi, who was paid for his work with 189 florins, as evidenced in the parish records. The Historicist stuccowork and paintings in the nave are attributed to the artistic circle of the Italian painter and decorator Antonio Zucarro. The circle included Zucarro's close collaborators, Josip Voltolini and Zebedeo Piccino, who jointly painted and decorated the Split theatre, and it is precisely in the Historicist decoration of the Split and Šibenik theatres that we should look for the artistic links between the remake of the parish church in Postira and Historicism.

A quadrilogue on quadrilogue¹

Una Bauer, Agata Juniku, Goran Pavlić, Jasna Žmak

Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Trg Republike Hrvatske 5
HR, 10 000 Zagreb

unabauer@gmail.com
agata5@yahoo.com
go.pavlic@gmail.com
jasnazmak@gmail.com

UDK (347.78+347.78.01)

347.786:001.83

792-028

Izvorni znanstveni rad / Original Scientific Paper

Primljeno / Received: 24.03.2022.

Prihvaćeno / Accepted: 13.07.2022.

Abstract

The notion of collective creativity has always been primarily attached to artistic collectives and their practices. Even though collective creativity (in the sense of the actual production of a concrete artwork) has been subjected to intense questioning or even dismissal in favour of persistent focus on individual genius, it managed to preserve its legitimate place, especially in relation to the research of collective artistic practices. Scientific research has, of course, also often been collective, although it is sometimes reduced to collaborations in which each scientist is in charge of a specific research segment which she or he undertakes individually. We are, however, interested here in the type of collective creativity or inter-cerebral collaboration (G. Tarde) in the arts and science, which *jointly* produces new knowledge. This new knowledge cannot be attributed specifically to any particular individual, even though it brings each of them individually new knowledge in return. Specifically, through a quadrilogue focused on the theme of collective creativity in academic research, we will describe and think through our research and writing experiences using this method—in relation to both the production and reception of our work.

Keywords: *creativity, collective, collaboration, knowledge, quadrilogue*

Ključne riječi: *kreativnost, kolektiv, suradnja, znanje, kvadrilog*

1 The paper is an extended, written version of the presentation held at the symposium *Innovative methodologies: International Art and Science Conference*, Academy of Dramatic Arts in Zagreb, April 9th–11th, 2019.

Jasna Jasna

It all started as a joke. It was 2017 and we received a conference call for the *Theatre Between Politics and Policies: New Challenges* conference to be held in Belgrade the following year. Two years later, we received another call, for another conference, called *Innovative Methodologies: International Art & Science Conference...* much like everyone inside academia regularly receives for any given conference, any given day. The first conference was about politics and spectatorship. We'll do a panel, we decided, panels are easier to organize than individual papers, we just need a common theme, the rest will somehow fall into place. We'll do a panel, yes! We'll still need four individual papers, but it's easier when you are not alone.

We decided we would do it, but the deadlines were tight, and so were our schedules, as is the case with the schedules of everyone in academia. Then someone had an idea. Let's do it as a dialogue; actually, let's do it as a quadrilogue, since there are four of us. To be more precise, let's email about whatever topic we agree upon, and then just read these emails out loud, and – ta-dam! – our panel is done. It all started as a joke, really. It all started from a pragmatic need, the need to fit another demand for producing knowledge into our already congested academic schedules.

But then someone else said, it's not such a bad idea after all, not bad at all. If we're doing a panel, why pretend there's just four separate individuals behind the lectern, without any real contact, without any reference to one another? Why pretend our themes and interests have nothing to do with each other, why pretend they are detached from our common social, pedagogical, cultural context? Why not try something else instead? Why not show the inherent interconnectedness of our professional and private lives, why not incorporate the fact that we are all colleagues and friends, the fact that we regularly **think** together, through emails and messages, through drinks and meetings, through jokes and experiences, through gossip and insights. Why not show that, indeed, it is not only easier when you are not alone, but also more rich, more meaningful, more interesting, more comprehensive, more ample.

Indeed, why not, the others replied, and so we decided to follow through. The first email was written and then sent, and then the second and third, and all the others followed. The quadrilogue was slowly taking shape, one thought after another, one quote, two disagreements, one question, two disputes. In a couple of days our epistolary panel was done.

And the rest is history. And then another one followed and then a third one, which is this one, the *meta* one.

When Charles Green² writes that collaboration in the arts became a crucial element in the transition from modernist to postmodernist art, and that it continues to be a key component of creative processes in Western arts contexts, he doesn't mean to say there was no collaboration before postmodernism, what he means rather is that it went unnoticed. In other words, as Kathryn Syssoyeva writes,³ scholarly interest in collective creation has only recently gathered pace. But despite this late blooming, the proliferation of literature on collaboration is quite abundant. Historical analysis, practical procedures, impact and reception, all of it has been covered. Narrowing down the focus to the field of performing arts, *devised theater* was the *it term* of the nineties.⁴ Of course, as Simon Murray⁵ suggests, it is almost impossible to imagine theatre practices which are not collaborative:

Even in productions that adhere slavishly to the authorial play text and which are directed in a manner that brooks little creative input from actors, the work is still collaborative in the sense that its realization in front of an audience requires countless 'micro' acts of collaboration both within the creative process (between text, director, actors, designers, sound and lighting technicians, carpenters, choreographers, dramaturgs etc.) and beyond it.

But although everyone was doing it long before the nineties, only then did they get a name for it, only then was there a precise way to call it, to shape it. And a name always means legitimization, a name always means history.

So far so good; the story flows nicely; it all looks rather wonderful. But if this was a theater play, if this was a performance text, we would need an antagonist at this point,

- 2 Charles GREEN: *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, x.
- 3 Kathryn SYSSOYEVA: *A History of Collective Creation*, New York: Palgrave Macmillan, 2013, 2.
- 4 Alison ODDEY: *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, London: Routledge, 1996; David WILLIAMS: *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*, London: Routledge, 1999; Deidre HEDDON and Jane MILLING: *Devising Performance: A Critical History*, New York: Palgrave Macmillan, 2005; Simon MURRAY and John KEEFE: *Physical Theatres: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2007.
- 5 Simon MURRAY: Contemporary Collaborations and Cautionary Tales, in: Noyale Colin and Stefanie Sachsenmaier (eds.): *Collaboration in Performance Practice: Premises, Workings and Failures*, New York: Palgrave Macmillan, 2016, 37.

we would need someone to measure our forces against. And we do not need to look much further for it, one figure spontaneously offers itself.

Enter: the Artist Genius.

Yes, the “only” problem with this collaborative narrative about collaboration is that, despite its strengthening in the last couple of years, there is still another narrative much stronger than it, another narrative that has been ruling our thought systems approximately as long as the Cartesian dualist paradigm. It’s one of those narratives that has been lying dormant beneath our syllabi, our texts, our lectures, our conference papers and panels, our everything. It is the narrative that overshadows collaborative practices, ideas of devised work, it overshadows the fact that people usually work **together**, through emails and messages, through drinks and meetings, through jokes and experiences, through gossip and insights.

It takes one simple stroke of genius (pun intended) to wipe out all this collaboration and put the tyranny of the individual Artist Genius in its place instead.

So, this is how the story of collaboration vs. individualism looks like in the practical part of the performing arts world, at least according to me. But what about theater science, what about performance studies scholars? What’s the story in that part of the world?

Una

Before I try answering this particular question, I would like to emphasize a struggle that many of us in academia are frustrated with. I am referring to a certain unattainable positioning between the demand to credit one’s (re)sources, to properly reference and attribute every single idea, word, sentence that you are using to the person you heard it from, read it from, understood it from, and the inability to do so with absolute rigour. Because it assumes a certain kind of linearity of our understanding of the world. First you grasp what was said by this person, then you grasp what was said by that person, and in the end you have a building made out of bricks as ideas, properly attributed to person A, B, C. But knowledge and understanding do not operate that way. They operate both in circles and in cycles, and also through accumulation and release. To trace that logic of influence, to trace the actual origins of ideas, is almost impossible, yet we insist on it, and in some ways we are forced to insist on it, because that gives grounding and legitimacy to our work.

Yet to unravel how thinking operates is a fairly difficult, if not impossible task.

For instance, let’s just look into the story that Jasna Jasna just told; let me quote her:

Then someone had an idea. Let’s do it as a dialogue, actually, let’s do it as a quadrilogue, since there are four of us. To be more precise, let’s email about whatever topic we agree upon, and then just read these emails out loud, and – ta-dam! – our panel is done. It all started as a joke, really. It all started from a pragmatic need, the need to fit another demand for producing knowledge into our already congested academic schedules.

“...someone had an idea” – the truth is, we have no idea who had that idea. It happened less than a year and a half ago, three of us were present, and we have no idea who had the idea of us doing a quadrilogue together. Because the way ideas occur is always relational—you think in relation to another’s thought, and then a third idea occurs, that wouldn’t have occurred had you not been exposed to several ideas before that, to a conversation. And whose ideas is it then? The reason why we don’t remember, or can’t agree on whose idea it was, is because it wasn’t anyone’s idea, as it wasn’t an individual idea, but a relational idea (and one could argue that all ideas are actually relational). To tell you the truth: it’s really not much of an idea. It’s about as innovative as a traffic sign. Let’s get a proposal in which we would argue against each other, or agree with each other, or anything in between, rather than just writing a piece by ourselves. How utterly wild and out there. And yet, how often do you actually witness that at humanities conferences? Not all that often, although it is slowly changing.⁶ How many people do you know in the academia, in the field of the performing arts, scholars who work collectively over an extended period of time, who write books together, research the same topics together, and collaborate continuously? And yet, collaborative writing, I would argue, fits much better with the very logic of thinking than individual writing. What do I mean by that? In order to think rigorously, you have to think against yourself, you have to think *against your argument, you have to be your own devil’s advocate*. And it works much better when you don’t have to imitate that voice of disagreement, when you don’t have to imagine that position of otherness, as there are limits to how Other to Oneself one can be.

6 TAYLOR and FRANCIS: Co-Authorship in the Humanities and Social Sciences: A Global View: A White Paper from Taylor & Francis, *Taylor and Francis*, 2017 (access 25 February 2022).

To go back to Jasna Jasna's question: "what about theatre science, what about performance studies scholars?" I will first look into reading practices and their relation to solitude and collectivity. In his brilliant article, Ed Simon describes the reading practices of the 18th century, quoting from Ann Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho*, Samuel Richardson's *Pamela*, and Abigail Williams' *The Social Life of Books: Reading together in the Eighteenth Century Home*, emphasizing reading as a "social activity which happens between companions, not simply a static, locked-away silence happening between covers".⁷ Simon adds:

We may think of reading novels as exercises in isolation, where either the site of study must be quiet and singular, or where the psychological space of imagination is within our mind's interior, but in the 18th century the novel was often as social as ancient Greek drama or a modern Hollywood movie.⁸

So, what happened? How did reading become an exercise in isolation from a fiercely social activity? How did we arrive at this:

Despite some attempts to revive the lost art of reading novels aloud, such as the New Bedford Whaling Museum's annual marathon for Herman Melville's *Moby-Dick* or Harvard's Houghton Library with its marathon of Mary Shelley's *Frankenstein* this past Halloween in honor of that book's 200th anniversary, novels in the 21st century are either experienced in the static confines of the audio-book, or in that isolating room from which the form has most thrived – that of the individual head.⁹

If we put aside material causes, such as rarity and the expense of books, the proliferation of printed books, the development of more portable ones, and high rates of illiteracy, Simon argues that the transition from oral and collective to literal and individual culture was related to a "new interiority," to a fascination with inner life, subjectivity, consciousness, isolation, and privacy. And indeed, the novel has always been taken as an ideal form to create and articulate interiority in detail, and in all its elaboration, all the complexity of individual subjectivity. In comparison, theatre, performance as a form, demands social situations, demands and forces social encounters, hiding much more than they show, suggesting much more than they elaborate, and treating speech as action. However fascinated by

interiority, in whatever conservative psychological realist tradition of fascination with the simulation of interiority, forms of performance cannot deny relationality, the cause and effect of social interactions. Or can they?

Agata

Before someone among us – or, maybe, no one – develops the discussion in direction to answer Jasna's and Una's questions, and before I ask myself – as well as yourself – another question, I would like to share my own and private perspective on our collective scholar-working. The biggest advantage of writing together is the *organic nature* of that process. I feel much more motivated and, if you want, obliged to jump into the work if I were triggered or invited by something said by someone with whom I regularly share information, opinions, frustrations, impressions, emotions... Certainly, much more than by an abstract deadline, or even by a more abstract evaluation form that I have to fill in every couple of years to prove my scholarly activity. Besides that, reflecting together upon a certain topic offers me a freedom to choose the problem (and to approach to it) that I prefer – without worrying about the consistency of the research, because the others will most likely cover other problems and approaches that have to be examined and considered as well. Although, rigorously speaking – as Hannah Arendt argued, following Socrates – when I am thinking I am by definition disagreeing with myself¹⁰, when I am presenting a collective paper – as Una put it – I don't have necessarily to "think against my argument," I don't have to be "my own devil's advocate," "I don't have to imagine that position of otherness"¹¹ – because, many of them are implicit to a collective work. But there is one more phenomenon that attracts me to collective writing: reading my comrades (what they argue, affirm, deny, propose) – apart from triggering me to respond to them (If I feel so), sometimes literally opens my own approach or my own theme to myself. What emerges in our correspondence will sometimes remind me of something I would have maybe never thought of without reading them – if I was writing a text all by myself. It's like a word association game: you have to have at least one other with whom you will play. The more, the merrier. Couldn't this also be the logic of producing knowledge?

7 SIMON, Ed: Interiority Combustion Engine, *Berfrois: Literature, Ideas, Tea*, 2019 (access 25 February 2022).

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 Hannah ARENDT: *The Life of the Mind*, New York, London, San Diego: Harcourt, Inc., 1971, 185.

11 *Ibid.*

Goran

A few years ago, renown German Marxist scholar Michael Heinrich attended a conference in Zagreb dedicated to his work. When asked about the ingenuity of his widely acclaimed book, a commentary on Marx's *Capital*, he humbly answered that it wasn't his book, but the result of many interlocutors who co-authored the theoretical framework, refined many arguments, and substantially improved the structure of the presentation. However, due to copyright procedures, the publisher insisted that one author had to be singled out, so his name stands on the book cover. The collaborators are, as is usually the case, mentioned in the preface. I suppose we are all familiar with similar examples, and they usually don't bother us much.

What I find particularly interesting is the genealogy of such an arrangement. Under what conditions is a collaborative collective the legitimate origin of a scientific or artistic work? The answer may seem banal and straightforward: when collaborators agree on the conditions of the production, and the same goes for the laboratory as well as a performance scene or venue. But when it comes to attribution, we find ourselves in muddy waters: the freer the field, the more hierarchical and unequal the distribution of benefits. We are pretty accustomed to situations in the natural, medical, or technical sciences, where scientific papers bear the names of a few dozen authors. Yet, in the humanities, including art theory, we rarely see more than two co-authors. One of the principal reasons for this is the unbelievable perseverance of the concept of genius, the sole creator of an artwork or any text whatsoever, as devised at the end of the 18th century. To quote Jasna Jasna: "It takes one simple stroke of genius to wipe all of this collaboration out and put the tyranny of the individual Artist Genius in its place instead."

An artistic field, often indulging in self-congratulatory paeans, presents itself as a field of principally limitless combinatorics, where only the imagination of its participants may set limits. However, quite often all the credit goes to one and only instance: his majesty the Original Creator, and her collaborators deserve at best the status of a sidekick. The covert logic of such reasoning is pretty simple: while many can participate in the production of the work, only one actually brings about the main idea, and its aura overshadows all the other contributions.

Irish-Ethiopian cognitive scientist Abeba Birhane¹² traces such a position back to Descartes and his stringent

postulate of the absolute certainty of one's mental capacities. While the nature of the outer world may be ambiguous, the very fact that I'm capable of contemplating it proves my mental existence. So, the sole bearer of creativity, the sole producer of ideas, is always an individual mind. The vast swaths of psychology, and consequently epistemology, are still heavily imbued with such prejudices. Unlike Cartesians, Birhane, drawing on Bakhtin's insights, advocates the dialogic model of the self as an epistemic actor. In such a conception, ideas are not found or discovered by an individual, but produced by the relational dynamics of versatile co-creators. It may sound fairly mundane, but such an approach bears significant consequences for the (self) understanding of the artistic field.

Jasna Jasna

I love how this text keeps beginning all over again, how it has multiple starts. Undoubtedly, I would say, it will also have multiple ends. And this might be one of them.

By accident, recently I have started reading *Sex, or the Unbearable*, co-authored by Lauren Berlant and Lee Edelman¹³, described on the back cover as a dialogue between them. The way they explain their common endeavor in the preface of their book, I think, perfectly applies to our endeavor that started almost exactly a year ago from now (although Una previously stated that a year and a half have already passed... see, disagreements at work). Berlant and Edelman write:

Resistance, misconstruction, frustration, anxiety, becoming defensive, feeling misunderstood: we see these as central to our engagement with each other and to our ways of confronting the challenge of negativity and encounter. Far from construing such responses as failures in the coherence or economy of our dialogues, we consider them indispensable to our efforts to think relationality.¹⁴

Relationality: here is a word I learned from Una, who is here (or rather, there). I have learned it outside of context of this text, inside the context of one of those messaging exchanges that make up so much of our daily "non-academic" communication. She used it to explain why

12 Abeba BIRHANE: Descartes Was Wrong: "A Person is a Person Through Other Persons," *Aeon*, <https://aeon.co/ideas/cartes-was-wrong-a-person-is-a-person-through-other-persons>, 2017, (access 12 March 2022).

13 Lauren BERLANT and Lee EDELMAN: *Sex, or the Unbearable*, Durham; London: Duke University Press, 2013.

14 *Ibid.*, ix.

I see Goran, who is also here, one way, and she, on the other hand, sees him another, completely different way. *Everything we do is relational*, she said, *there is no way of perceiving things outside of our relation to it*. It sounds like common knowledge, I know, but the novelty was in having a word for it. And that word is *relationality*.

I will probably be using this word in many texts to follow, but will never link it to Una, will never “properly” attribute Una for her role in my acquaintance with the word. (Except that I just did.)

Berlant and Edelman continue:

Structurally determined by interruption, shifts in perspective, metonymic displacements, and the giving up of control, conversation complicates the prestige of autonomy and the fiction of authorial overignty by introducing the unpredictability of moving in relation to another. One never can know in advance to what one’s interlocutor will respond or what turns the conversation may take through the associations of a single word.¹⁵

Again, this sounds like common sense, but when placed within the context of the intellectual production of knowledge, of academia, it undoubtedly evokes Una’s previous question again: “How many people do you know in academia, who work collectively over an extended period of time, who write books together, research the same topics together, and collaborate continuously?”

Una previously proposed the obsession with interiority as a key element behind the obsession with individual authorship, at least when novels are in question. She left the question open when it comes to performance, and I would now like to open it up in relation to intellectual, academic work, the type of work we are doing here, right now. Through Birhane, Goran already gave a glimpse of possible answers, but let me explore things in another direction.

On the one hand, the reasons might be of a purely practical nature—after all, where would we end up if we would list all the names from our list of references as co-authors on the front cover or the spine? Or at least, from our list of acknowledgements? (Personal confession, I sometimes feel the acknowledgements section is my favourite part of the books I read, and I find myself rereading them, trying to decipher the real relations behind the careful wording in each sentence.)

¹⁵ *Ibid.*, x.

Back to the argument. If not (just) interiority, then why is the academic field so obsessed with individualism. Might it have something to do with what Christopher Lasch writes about in his *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*, namely the fact that, “Every society reproduces its culture, its norms, its underlying assumptions, its modes of organizing experience—in the individual, in the form of personality”¹⁶? I will leave that question to my colleagues, make it another piece of the word associations game that Agata suggested we play.

I love how this text keeps quoting itself all over again, how it keeps referring to itself over and over again. To reaffirm this position, let me once more repeat how I love the fact that it will have multiple ends.

Una

Let me answer Jasna’s last question immediately and hasty. Part of the reason for the obsession with individuality must surely be the fact that we die alone, even if we die surrounded by people. The experience of dying is profoundly individual, incommunicable, and non-relational. Now, even if I would argue in favour of that, and many cultural materialists would disagree¹⁷, that type of answer is not very productive, and it is hopelessly meaningless in its generality. Also, there is an obvious problem with such a poor attempt at providing an answer: would that mean that non-humanities scholars, who are collaborating to a much higher degree than humanities scholars, are not experiencing death individually? And only us, humanities scholars, die alone? Something tells me that it is not the case. I will not go further down this blind alley, but I will say this: centuries of catholic dogma built into Western societies, according to which you meet your Saviour individually in order to be confronted with an individual sin spreadsheet, a personal account of your sinful life, and not a collaborative or collective, or relational assessment, haven’t helped, or rather have provided a rather solid basis on which to build on our separation from others, down our individual life paths, our individual responsibility and moral biases. But let me try to go back to a safer thread from this exchange, the commonplace and cliché of the theatre and performing arts field as being inherently more collaborative in relation to other arts. And I will immediately bring that into question with a quote from Goran:

¹⁶ Christopher LASCH: *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*, New York; London: W.W. Norton, 1991 [1979], 34.

¹⁷ See, for instance: Raymond WILLIAMS: *Modern Tragedy*, Toronto: Broadview Encore Editions, 2006, 80–81.

However, quite often all the credits go to the one and only instance: his majesty the Original Creator, and her collaborators deserve at best the status of a sidekick. The covert logic of such reasoning is pretty simple: while many can participate in the production of the work, only one actually brings about the main idea, and its aura overshadows all the other contributions.

This is a great description of precisely our field – the director is the one credited with the main idea, and even if we are talking about devised theatre practices of a collective such as Forced Entertainment; we all know the name of Tim Etchells, but we would struggle to name, from the top of our heads, other Forced Entertainment members, even though they have been Forced Entertainment members for around 30 years. Of course, actors and their individual creations often get the credit too, precisely for their brilliant individual talent, but it is rare that students of the academy enter the field with a burning desire for a phenomenal group dynamic exchange with their actor colleagues. You don't often hear someone say: "I really, really want to be an amazing acting partner, and I want to be an actor because I want to excel in a collaborative exchange with other actors."

The situation is, however, far worse, with regards to theatre criticism, and I think this has something to do with the importance of the establishment of the persona of the critic. A theatre critic is a position which is often understood as the position of the arbiter of good taste, someone who is building their position as the one who knows what works and what doesn't. And in fact, I think with this we have turned full circle on the question of collectivity and collaboration in humanities. In some ways, the less objective the field is perceived to be (the humanities being the most subjective of them all), the higher the emphasis is on individual brilliance and a personal, original, unique contribution. Apart from this being actually a circular conclusion – the more subjective the field is, the more subjective it will be – it again, isn't a very insightful thing to say, as it is, again, very general. And it also unproblematically positions a distinction between subjectivity and objectivity. Yet the main problem for me is this: because the field of art making and art evaluation is treated as highly subjective, it suggests that in some ways we should give up on the collaborative processes of negotiation of what it is that we actually saw, as anyone will anyway see what they want to see. Now that is a hugely problematic conclusion, and one of the most dangerous of them all. It is precisely these collaborative processes of negotiation (on value, ideologies, performance, dramaturgical logic, etc.) which can add to

the complexity of analysis without denying the individuality and subjectivity of perception. One of the things I love the most is our endless discussions about theatre pieces we saw, our endless disagreement on what works, what doesn't, which pieces are political, which aren't, what is it that the *métier* of the theatre director implies. What I consider particularly important is that this collaborative process of thinking through something does not require us to come with a collective judgement, it allows for our disagreement to show – what we are doing is somehow revealing the logic of thought processes themselves, making them visible. And I think that this is the key to the importance of dialogical or quadrilological exchange. It is somewhat less focused on the representation of ideas, and more on the logic of their development. Which is I think something that, for instance, the genre of theatre criticism especially lacks in its fascination with evaluation.

Agata

The other day I visited Trbuljak's exhibition *Who Would Buy the Back Wash Sink from Goran Trbuljak?* (Museum of Arts and Crafts / Muzej za umjetnost i obrt–MUO Zagreb, 20 November 2018–1 April 2019), which happened to fit perfectly into our discussion here. For those of you who don't know: Goran Trbuljak is a photographer and conceptual artist whose life-time self-imposed artistic mission is deconstructing, reconstructing, and deconstructing back the myth of an individual artistic genius, and the presupposed originality/authenticity of his work – provided by God or some other higher instance. In a very sharp, witty and playful, way, he researches the mechanisms of building an artistic (star) persona, producing, reproducing and/or manipulating artistic values, setting the laws and rules of art market... demystifying and mocking the whole "machine" – including himself – to absurdity. He launched himself into "the world of art" in 1971, with the aphorism *I do not want to show anything new and original*, written on a piece of paper, which he exhibited in in the SC Gallery in Zagreb, which marked the beginning of a series of *Untitled* works that he produced until 1982. As the curator of this recent exhibition, Jasmina Fučkan, describes:

The series consist of twenty textual works – one-line sentences by which the author expresses opinions about unnamed works of art and relations in the art world, sums up the orders that visitors are supposed to carry out, scatters the statistical information on the artist's existence and rises above the conditions of institutional co-operation. The first such texts intended for people on the street or gallery

and museum visitors have been exhibited at the Paris Youth Biennale in 1971, and later on many other manifestations. He often made photocopies of these works, leaving the visitors the opportunity to bring them home if they wanted. However, today's free distribution of these Trbuljak's works is no longer possible because they make contact with the audience under the copyright conditions of the of the collection meaningfully named *Kontakt*, which aims to put the under-examined art of Central, Eastern and South-Eastern Europe into the context of global history of art.¹⁸

The *Kontakt* collection is owned by the Erste Group and Erste Foundation, thus by a bank. A paradox, inscribed in Trbuljak's work since always, keeps on perpetuating. Besides the practical side of this purchase—that Trbuljak got, I hope, a respectable amount of money—it could be also read as a part of his concept. Namely, art collections are part of Trbuljak's research... But, he himself is a collector too. In many interviews he is also referring to himself as a collector, more or less in almost the identical way as he put it in a caption accompanying one part of his MUO exhibition:

Collectors collect art for different reasons. Some collect it in order to display it immediately, I collect it to keep it permanently hidden. I was buying from artists whose works resembled some of my own. I thought that by doing so I could hide them from the public, and thus reduce my own competition.

Not only that. The collector Trbuljak—noticing that his artistic value is significantly rising—now begins to buy artworks of the artist Trbuljak: the only art work that he exhibited recently within the Permanent collection of Museum of Arts and Crafts—in a middle of a room full of 19th century (or so) armchairs, writing desks, porcelain plates, etc.—was THE *Back Wash Sink* that he bought while it was still A back wash sink—through the on-line commerce platform Njuškalo.hr. (*njušiti* means to sniff). During the exhibition, with a little help from an art convention, the ontologically transformed object was displayed again on Njuškalo.hr—this time by the author and, of course, as Trbuljak's THE *Back Wash Sink*. And who sniffed out the good purchase opportunity? Who else, but Trbuljak the collector. One could ask now: OK, what's new in this? We've seen it all, more or less... in Duchamp, Warhol, Haacke, and a bunch of others. Exactly, nothing's new, but still—because of that

more or less—it's not the same. Pondering the question of uniqueness, the relation of an author with her own name, the possibility of double/multiple/shared authorship, in one word, upon ontology of an artwork, Trbuljak is showing how we can, by "imitating" someone, produce a new work.

French social psychologist Gabriel Tarde claimed that, in fact, that's the ONLY way to produce something new; that the inventiveness/imitation dichotomy is a false one, namely, they cannot but go together. According to Stephen Wright, Tarde saw them as the mutually reinforcing dynamics of any process of innovation. Imitation "is the veritable engine of the spread to invention, and the reason that innovation—in art, in knowledge production, etc.—is always collective and never 'private'".¹⁹ The logic is as follows: by imitating something, we actually repeat it and—spread it. As we spread, we share—thus imitation ceases to be unilateral and becomes reciprocal:

[...] the effect of its spreading is that, even as it generates imitative series, it multiplies the likelihood of their intersecting with one another, inventing other new objects, which themselves will generate new clusters of series. This differentiating process, paradoxically inherent to imitation, is precisely what Tarde refers to as invention. "An invention is, after all, merely the effect of a singular intersection of heterogeneous imitations."²⁰

Tarde is arguing that, basically, an invention which is not imitated simply does not socially exist.

In order to "defend" in this quadrilogue, the very idea of quadrilogue, I found most inspiring Tarde's concept of *inter-cerebral co-operation*: "It is the co-operation between minds and its product, knowledge, which is the very core of the productive process, and at the origin of the production value"²¹, as Wright understands it, sharing immediately with us Maurizio Lazzarato's views, based on Tarde's constitutive power of assembled minds:

Language, art, science, public opinion and affects all presuppose a common agency which cannot be described by the logic of material production as well as a form of co-ordination which cannot be reduced to the market. [...] Their measure can only be determined within the immanence of a

18 Jasmina FUČKAN: Instead of a Biography/Permanent Display for Goran Trbuljak, *Museum of Arts and Crafts*, 2018, <https://www.muio.hr/blog/2019/02/15/suvremeni-umjetnici-u-sp-zasto-bi-netko-kupio-glavo-per-od-gorana-trbuljaka/> (access 11 March 2022).

19 Stephen WRIGHT: Digging in the Epistemic Commons, in *Kollektive Kreativität/Collective Creativity*, Kassel; München; Frankfurt: Kunsthalle Fridericianum; Siemens Arts Program; Revolver, 2005, 308.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

collective agency, which, as we know, breaks down the alternative between the individual and the collective.²²

As you can hear, in this kind of a *mise-en-abyme* technique, right at this moment I'm copying, imitating, thus spreading, the idea of Stephen Wright who—in order to defend the concept of copyleft—in his article imitates, thus spreads, the ideas of Maurizio Lazzarato imitating, thus spreading, the ideas of Gabriel Tarde. Yet, none of these texts is a mere copy of each other. One could compare, to some extent, the process of producing knowledge to the process of structuring literary narration. As Barthes would say, a text continuously breathes and holds its breath, and then again... To repeat and conclude with Wright spreading Tarde's ideas: knowledge production is a collective endeavor and any consumption of knowledge is, at one and the same time, the production of new knowledge. In Tarde's words:

It can, rigorously speaking, be neither lent nor exchanged, since whoever possesses it does not give it up by communicating it to someone else. There is an act of emanation, and not alienation. It cannot be given, nor can it be stolen, for the same reason.²³

A considerable bunch of artists—especially those in the area of visual arts—have learned and practiced that lesson over the last hundred years. Paradoxically, or not, academics have been a bit slow. It is maybe the last minute for scholars of the world to learn to—unite.

Goran

So far, this quadrilogue has addressed some pretty serious problems considering the issue of authorship, stressing its conceptual inconsistencies, as well as some disciplinary specificities in the respective fields of the humanities, and/or the “stricter” or “more objective” natural sciences. However, what bothers me the most is, in Berlan and Edelman's phrasing, the presupposed ‘authorial sovereignty’ of the individual author, particularly in the arts, which warrants the integrity and truth or aesthetic value of a particular statement or discourse. According to such positions, a single author is in principle more reliable, while epistemic responsibility somehow diminishes or disperses with a greater number of co-authors. I've already stressed that such an understanding stems from the philosophical disputes during the period of Romanticism, which resulted in the firm concept of copyright.

²² *Ibid.*

However, in this context, another instance from the history of philosophy may prove more fruitful. At the end of the *Phaedrus*, Plato introduces the topic of writing. Socrates asks Phaedrus:

“But there remains the question of propriety and impropriety in writing, that is to say the conditions which make it proper or improper”.²⁴

After Phaedrus, in the usual manner, agrees on the topic, they go on, questioning the benefits of humans' capacity, starting from the story Socrates had heard from the elders. This passage, often treated as self-derogatory, elaborates on the ambiguities of writing. Socrates tells the story of Theuth, an Egyptian deity who invented many useful things, among others, writing. After proudly boasting in front of King Thamous of the greatness of this invention, which would cure the imperfect human capacity of remembering, the King finally states:

If men learn this, it will implant forgetfulness in their souls: they will cease to exercise memory because they rely on that which is written, calling things to remembrance no longer from within themselves, but by means of external marks (...) And it is no true wisdom that you offer your disciples, but only its semblance; for by telling them of many things without teaching them you will make them seem to know much, while for the most part they know nothing.²⁵

For Socrates, written words are like paintings: fixed and mute. When asked for explanations, they do not answer, but only repeat what's already been said. To corroborate his denunciation of writing, Socrates tell the allegory of a wise farmer who carefully plants and cultivates valuable seeds, while negligently dealing with worthless ones. Analogously, a wise man, i.e., a philosopher will proceed along the same lines:

But far more excellent, I think is the serious treatment of them, which employs the art of dialectic. The dialectician selects a soul of the right type, and in it he plants and sows his words founded on knowledge, words which can defend both themselves and him who planted them, words which instead of remaining barren contain a seed whence new seeds grow up in new characters; whereby the seed is vouchsafed

²³ Otd. in *ibid.*, 309.

²⁴ PLATO: Phaedrus, in: R. Hackforth (ed. and trans.): *Plato's Phaedrus*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 274b.

²⁵ *Ibid.*, 275a.

immortality, and its possessor the fullest measure of blessedness that man can attain unto.²⁶

This quadrilogue, as well as our former ones, obviously fulfils the condition of being spoken, and not written. Thus, it technically satisfies Socrates' requirements for fruitful planting. But structurally more important, our endeavor procedurally departs from the closed and finite (or in Socrates' parlance: mute) nature of any discursive practice, be it an artwork or theoretical presentation traditionally conceived.

So, what I find much more interesting is the following diagnosis of words' nature: "words which instead of remaining barren contain a seed whence new seeds grow up in new characters".²⁷

While authorial statement purports to present an encircled, closed, and coherent account of the state of the affairs, our quadrilogue in the very process of its generation undermines any such pretense. Its properly speaking dialectical nature warrants closer examination, and a more nuanced scrutiny of the problem at hand. In this way, the original seed, or starting premise, functions as a generator of thought, and not as an instance of discovery brought about by the Genius Artist and/or thinker.

If we, following the earlier mentioned Birhane's insistence on a dialogical model of self, renounce the concept of the individual author as the sole, or at least principal, creator of meaning or aesthetic value, we may well fit Socrates' understanding of *expert dialectician*. This may sure feel comforting for our vanities. However, and way more important, our non-expected and non-negotiated sequence of critiques and autocritiques effectively and performatively deconstructs the myth of authorial sovereignty. No discursive authority or competence located in an individual functions as a decisive truth producer. As such, our practice really resembles Socrates' favourite dialectics by the virtue of giving everlasting life to the original seed.

Bibliography

- ARENDR, Hannah: *The Life of the Mind*, New York, London, San Diego: Harcourt, Inc., 1971.
- BERLANT, Lauren and Lee EDELMAN: *Sex, or the Unbearable*, Durham; London: Duke University Press, 2013.
- BIRHANE, Abeba: Descartes Was Wrong: "A Person is a Person Through Other Persons," *Aeon*, <https://aeon.co/ideas/descartes-was-wrong-a-person-is-a-person-through-other-persons>, 2017, (access 12 March 2022).
- COLIN, Noyale and Stefanie SACHSENMAIER (eds.): *Collaboration in Performance Practice: Premises, Workings and Failures*, New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- FUČKAN, Jasmina: Instead of a Biography/Permanent Display for Goran Trbuljak, *Museum of Arts and Crafts*, 2018, <https://www.mu.o.hr/blog/2019/02/15/suvremeni-umjetnici-u-sp-zasto-bi-netko-kupio-glavoper-od-gorana-trbuljaka/> (access 11 March 2022).
- GREEN, Charles: *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- HEDDON, Deidre and Jane MILLING: *Devising Performance: A Critical History*, New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- LASCH, Christopher: *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*, New York; London: W.W. Norton, 1991 [1979].
- MURRAY, Simon and John KEEFE: *Physical Theatres: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2007.
- MURRAY, Simon: Contemporary Collaborations and Cautionary Tales, in: Noyale Colin and Stefanie Sachsenmaier (eds.): *Collaboration in Performance Practice: Premises, Workings and Failures*, New York: Palgrave Macmillan, 2016, 27–50.
- ODDEY, Alison: *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, London: Routledge, 1996.
- PLATO: Phaedrus, in: R. Hackforth (ed. and trans.): *Plato's Phaedrus*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- SIMON, Ed: Interiority Combustion Engine, *Berfrois: Literature, Ideas, Tea*, 2019 (access 25 February 2022).
- SYSSOYEVA, Kathryn: *A History of Collective Creation*, New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- WILLIAMS, David: *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*, London: Routledge, 1999.
- WILLIAMS, Raymond: *Modern Tragedy*, Toronto: Broadview Encore Editions, 2006.
- TAYLOR and FRANCIS: Co-Authorship in the Humanities and Social Sciences: A Global View: A White Paper from Taylor & Francis, *Taylor and Francis*, 2017. (access 25 February 2022).
- WRIGHT, Stephen: Digging in the Epistemic Commons, in *Kollektive Kreativität/Collective Creativity*, Kassel; München; Frankfurt: Kunsthalle Fridericianum; Siemens Arts Program; Revolver, 2005, 306–313.

²⁶ *Ibid.*, 277a.

²⁷ *Ibid.*

Sažetak

Kvadrilog o kvadrilogu

Pojam kolektivne kreativnosti vežemo uglavnom za prakse umjetničkih kolektiva i koliko god ga se, u smislu poimanja konkretne proizvodnje konkretnog umjetničkog djela, osporavalo ili relativiziralo – dajući primat jednom individualnom geniju ili tumačeći ga kao rezultat složenog procesa uvezanog kolektivnim dinamikama unutar kojeg, ipak, svatko ima svoje mjesto – on ostaje legitimno opće mjesto u proučavanju kolektivnih umjetničkih praksi. Ni u znanstvenoj produkciji, dakako, kolektivni rad nije nepoznanica, ali on se najčešće svodi na suradnje unutar kojih je svaki znanstvenik zadužen za specifični segment istraživanja, koji obavlja samostalno. Nas će, međutim, ovdje zanimati onaj tip kolektivne kreativnosti, ili „inter-cerebralne suradnje“ (G. Tarde) u znanosti, koji zajednički proizvodi novo znanje – koje ne možemo vezati specifično ni uz jedan od umova koji surađuju, a koje povratno svakome od njih donosi neko novo znanje. Konkretno, dopisujući se na temu kolektivne kreativnosti u znanosti o umjetnosti, nas četvero sugovornika opisat ćemo i reflektirati svoja dosadašnja iskustva rada ovom metodom – kako na razini produkcije, tako i na razini recepcije našeg zajedničkog rada.

Povijesni artefakt kao pogodna podloga za naseljavanje morskih organizama

Miona Miliša, Filip Rogošić

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
HR 21 000 Split
mmilisa@umas.hr
fla@umas.hr

UDK 001.891.7:656.085.3(497.581.2Šibenik)
001.891.7:069.51:903(210.7Žirje)"2016/2020"
902.034:902.4]"03"(26.04Juro)(210.7Žirje)
Prethodno priopćenje / Preliminary paper
Primljeno / Received: 23.11.2022.
Prihvaćeno / Accepted: 06.12.2022.

Nacrtak

Promjenom izvorne namjene, odnosno prestankom upotrebe, te promjenom okoliša u kojem se nalaze, predmeti započinju svoj proces propadanja. Uvjeti propadanja ovise o čimbenicima okoliša. Tako nekad kuhinjsko posuđe ili uporabni predmeti, završivši na morskom dnu, postaju povoljna podloga ili stanište za naseljavanje mnogih pridnenih i sjedilačkih organizama. Pronalaskom predmeta te primjenom postupaka restauracije, konzervacije, dokumentiranja i pohranjivanja u muzejskim ustanovama povijesni artefakti postaju muzejska građa.

Ključne riječi: konzervacija, restauracija, podvodna arheološka baština, antička keramika, obraštajni organizmi, morske alge, desalinizacija

Keywords: conservation, restoration, underwater archaeological heritage, antique pottery, biofouling organisms, marine algae, desalination

Uvod

Na dnu Jadranskog mora kriju se mnogi ostaci povijesti. U prošlosti, kao i danas, istočna obala Jadrana je bila važan plovodbeni put. Mnogi brodovi iz svih povijesnih epoha stradali su na tom putu te se cijeli inventar brodova nalazi na morskom dnu. Neki su istraženi, prezentirani i interpretirani, a mnogi još uvijek leže skriveni, obrasli u slojeve raznih morskih organizama. U novim okolišnim uvjetima kao što su vodeni medij, salinitet, promjene temperature, te razni kemijski i biološki procesi dolazi do propadanja predmeta. Oštećivanje i propadanje predmeta ovisno je o vrstama materijala te okolišnim čimbenicima morskog okruženja. Mnogi predmeti uslijed pomorskih havarija (brodoloma) na čvrstom morskom dnu postaju pogodno stanište za naseljavanje nepokretnih ili sjedilačkih (sedentarnih) organizama. U slučaju da se radi o sedimentnim ili pomičnim dnima predmeti se ovisno o fizikalnim faktorima okoline (morske struje, sedimentacija) zatrpavaju, a time mogu biti i sačuvani od daljnjeg propadanja. Završivši u moru, izvorna upotreba predmeta prestaje. Osim što su promijenili okoliš, kroz niz godina na morskom dnu oni postaju pogodna podloga za naseljavanje organizama iz morskog medija. Kod pronalaska i povratka pronađenih predmeta iz morskog u kopneni okoliš potrebno je provesti niz postupaka s ciljem očuvanja predmeta od propadanja, odnosno adaptirati ih promjeni okoliša. Uz pomoć konzervatorsko-restauratorskog zahvata, tada započinje reverzibilni proces povratka u muzejski predmet. Keramički artefakti o kojima će biti riječ u daljnjem tekstu potječu s istraživanja brodoloma u šibenskom arhipelagu.¹ Konzervacija izronjene keramike započela je u rujnu 2018. god. u sklopu procesa obrazovanja na Odsjeku za konzervaciju-restauraciju Umjetničke akademije u Splitu.² Restaurirane keramičke predmete planirano je prezentirati na izložbi s materijalima s podvodnih istraživanja lokaliteta helenističkog brodoloma u uvali Juro na otoku Žirju.³ Svaki artefakt koji stigne u radionicu za konzervaciju-restauraciju metala i arheološke baštine koristi se i za edukaciju.⁴ Konačni cilj je naučiti studente samostalno izvoditi konzervatorske i restauratorske radove na predmetima arheološke baštine. Zahvaljujući interdisciplinarnoj suradnji s kolegama s Odsjeka za arheologiju Sveučilišta u Zadru,⁵ započeli smo konzervaciju helenističkog keramičkog posuđa s navedenog podvodnog lokaliteta. Suradnja dviju institucija je uistinu logičan slijed događaja.⁶ Očuvanju arheoloških nalaza i konzervatorskim radovima pristupa se provjerenim znanstvenim metodama na način da se uvijek prate novine u primjeni materijala i tehnologija, kao i alata za analizu i dokumentiranje.⁷

Zatečeno stanje grčkih keramičkih artefakata s lokaliteta Žirje, uvala Juro

Od 2016. do 2020. godine provedena su arheološka istraživanja lokaliteta prilikom kojih je pronađeno i izronjeno preko stotinjak što cjelovitih, što fragmentiranih keramičkih predmeta, uglavnom kuhinjskog posuđa i amfora. Datirani su u 4. stoljeće pr. Kr.⁸ Kroz povijest je niz događaja utjecao na stanje lokaliteta. Cijeli predmet svojom površinom je izložen faktorima okoliša. (Slika 1) Keramičko posuđe s lokaliteta Žirje, uvala Juro, je 2000 godina ostalo na morskom dnu, konkretno na grebeni (što se jasno vidi na 3D modelima lokaliteta).⁹ Grebenasto dno i uvjeti okoliša, putanje morskih struja, morska flora i fauna na svim keramičkim artefaktima ostavili su posljedicu u vidu da su svi predmeti izgubili minimalno nekoliko milimetara izvorne površine tako i forme. (Slike 2 i 3) Jedan od procesa koji se događa dugogodišnjim boravkom u moru jest nastajanje raznih kalcificiranih (vapnenih) tvorbi kao posljedica naseljavanja organizama kao što su žarnjaci, školjkaši, puževi, neke vrste

- 1 Keramički predmeti su pronađeni 2016. godine tijekom istraživanja brodoloma u uvali Juro u blizini otočića Žirje. Podvodna arheološka istraživanja lokaliteta rađena su u sklopu projekta „AdriaS“ (Archaeology of Adriatic Shipbuilding and Seafaring), uz potporu Hrvatske zaklade za znanost. Voditeljica projekta je dr. sc. Irena Radić Rossi, doc. s Odsjela za arheologiju Sveučilišta u Zadru. <http://www.adriasproject.org/en/project/>
- 2 <https://www.umas.unist.hr/odjeli/likovna-umjetnost/konzervacija-restauracija/>
- 3 Profesionalni ronjaci i entuzijasti za podvodnu arheologiju su zaslužni za pronalazak ovog izvanrednog lokaliteta, koji čini njasjeverniji brodolom iz 4. st. pr. Kr. pronađen u Jadranskom moru. Istraživanja lokaliteta provodila su se svake godine do 2020. godine u sklopu projekta „AdriaS“, vidi bilj. 1. Nakon svake završene etape podvodnih arheoloških istraživanja lokaliteta, pronađeni arheološki artefakti (uglavnom amfore i kuhinjsko posuđe) zaprimani su na Specijalizaciju za konzervaciju-restauraciju metala i arheološke baštine u Splitu.
- 4 Radionica djeluje pri Odsjeku za konzervaciju restauraciju UMAS-a.
- 5 Ovim putem zahvaljujemo Katarini Batur i Ireni Radić Rossi koje pratimo u njihovim projektima podvodnih arheoloških istraživanja konzervirajući izronjene nalaze.
- 6 UMAS i UNIZD. Odjel za arheologiju Sveučilišta u Zadru provodi arheološka istraživanja s ciljem realizacije praktične nastave. Posljedica svakog arheološkog istraživanja jest pronađen arheološki materijal. Da bi se praktična nastava u području restauracije (na Specijalizaciji za konzervaciju restauraciju metala i arheološke baštine) mogla realizirati, potrebno je osigurati artefakte kojima je potreban konzervatorsko-restauratorski tretman. Naglasak je na prezentaciji restauriranih artefakata te znanstveno-istraživačkom, jednako kao i stručnom postupku u radu jer jedno bez drugog daje manjkave rezultate.
- 7 Maja GRISONIC, Irena RADIĆ ROSSI: Two lāsana from the 4th century BC shipwreck at the island of Žirje, Croatia, *Skyllis*, 16 (2017) 2, 132–135.
- 8 M. GRISONIC, I. RADIĆ ROSSI: Two lāsana from the 4th century BC shipwreck at the island of Žirje, Croatia, 133.
- 9 <https://sketchfab.com/AdriaSproject/ZirjeShipwreck> (2017 Field Season)

koralja, mnogočetinaši, rakovi vitičari, mahovnjaci i drugi.¹⁰ Također, i ostali morski organizmi grade svoja staništa na artefaktima: spužve, morske trave i alge ne ostavljaju kalcificirane tragove, već svojim pričvrstnim dijelom za podlogu oštećuju površinu predmeta.



Slika 1. Helenistički vrčevi (ŽJ-2016-145 i 148) pronađeni 2016. god. tijekom istraživanja brodoloma u uvali Juro blizu otoka Žirja. Na predmetima se prije restauracije uočavaju organizmi vapneni tokovi mnogočetinaša i mrljasti tragovi drugih obraštajnih organizama (litofitske alge, spužve, mahovnjaci). Desni predmet je djelomično očišćen od površinskih naslaga. (Foto: M. Miliša 2019.)



Slika 2. Na površini keramičkog vrča ŽJ-2016-214 ističu se vapneni tokovi sedentarnih mnogočetinaša (*Protula* sp.), tanki slojevi epilitskih algi (*Algae indet.*, roda *Colpomenia*, *Raplphsia* i *Zanardinia*) te crni sloj koji potječe od prisutnosti cijanobakterije. (Foto: M. Miliša 2019.)



Slika 3. Neki od keramičkih predmeta s lokaliteta Žirje u tijeku konzervatorsko restauratorskih radova. Vidljiv je obraštaj vapnenih tokova mnogočetinaša i koraste mrlje različitih vrsta organizama na svim predmetima. (Foto: M. Miliša 2019.)

10 Siniša BIZJAK, Miona MILIŠA: Destruktivno djelovanje morske vode na kamene artefakte na primjeru iz konzervacije i restauracije mramorne antičke skulpture iz Vranjica, *Tusculum*, 3 (2010), 233–236.

Na helenističkoj keramici su evidentirana brojna strukturna oštećenja u obliku pukotina i lomova koji su uzrokovani aktivnošću organizama u obraštaju, te aktivnošću strujanja valova. Dugoročna izloženost keramike utjecaju biološkog raslinja (mikroorganizama) negativno utječe na njenu strukturu. Bakterijske populacije i alge svojom metaboličkom aktivnošću proizvode polimere, koji kao sluzava i kompleksna masa imaju osnovnu ulogu u zaštiti mikroorganizama (od erozije itd.).¹¹ Povećavanje biomase na površini keramike potiče proizvodnju hranjivih tvari, što omogućuje kolonizaciju drugih organizama te se na taj način ubrzavaju procesi biološke razgradnje keramike. Međutim, za keramiku su ipak najštetnije neke vrste algi i razni školjkaši. Alge se uvlače u porni prostor keramike i po nekoliko milimetara. (Slike 4 i 5) Na taj način nestaje površina keramike, briše se oštrina predmeta te se otvara put drugim procesima degradacije poput devastacije školjkaša koji stijenku keramike buše i do nekoliko centimetara.



Slika 4. Tamni (crni) obraštaj koraste alge na predmetu ŽJ-2016-141. Na fotografiji je vidljivo kako alga sušenjem puca, a puknuti slojevi se ljušte s površinskim slojem keramike. Osim što ljuštenjem uzrokuje oštećenja keramike, sušenjem se steže te uzrokuje i pukotine u stjenkama keramičkog predmeta. (Foto: M. Miliša 2019.)



Slika 5. Tamni sloj koraste alge pod mikroskopom (povećanje 75 puta) (Foto: M. Miliša 2019.)

Detekcija vrsta organizama u biološkom obraštaju na keramici (i njihovo destruktivno djelovanje) / Restauracija susreće biologiju

Prvo treba razjasniti neka terminološka pitanja. Konzervator-restauratori obično koriste izraz „obraštaj“¹² za naslage organskog porijekla (najčešće na arheološkim predmetima pronađenima u rijekama ili morima). To je izraz za organizme koji naseljavaju otplavljene predmete i koristi se u stručnoj i znanstvenoj literaturi (*fouling*).¹³

Mnoge skupine organizama od vrlo jednostavnih jednostaničnih do složenih višestaničnih nastanjuju područja mora, a tako i područja arheoloških podvodnih nalazišta. Organizmi se nalaze u svom prirodnom staništu i s ciljem zadovoljavanja svojih životnih potreba naseljavaju čvrste podloge bilo prirodnog ili umjetnog porijekla.

11 Janey M. CRONYN: *The Elements of Archaeological Conservation*, London: Routledge, 1990, 31–32.

12 *Obraštaj*, eng. *biofouling*, Paul D. TAYLOR, Mark A. WILSON: A New Terminology for Marine Organisms Inhabiting Hard Substrates, *Palaeo*, 17 (2002) 5, 522–525.

13 Barbara DAVIDDE, Sandra RICCI, D. POGGI, M. BARTOLINI: Marine bioerosion of stone artefacts preserved in the museo archaeologico dei campi flegrei in the castle of Baia (Naples), *Archaeologia maritima Mediterranea*, 7 (2010), 75–115.

Kolege s Prirodoslovno-matematičkog fakulteta u Splitu omogućili su determinaciju vrsta obraštaja.¹⁴ Uz pomoć identifikacije različitih slojeva na keramičkim predmetima proširili smo saznanja o broju različitih vrsta organizama koje žive u obraštaju. Morski organizmi pronađeni na površini keramičkih predmeta (ŽJ-2016-145 i 142) identificirani su kao epibionti¹⁵ ili organizmi koji žive pričvršćeni za podlogu. Nazivi *epibiont* i *endobiont* odnose se na organizme koji napadaju površinu ili buše (živi ili neživi) organski supstrat.¹⁶ (Slike 6–10) Epibionti su svi organizmi koji žive na bilo kakvoj površini bilo organskoj ili anorganskoj. Prijevod s grčkog značio bi „život na površini“. Epibionti mogu biti i biljni (flora) i životinjski organizmi (fauna).



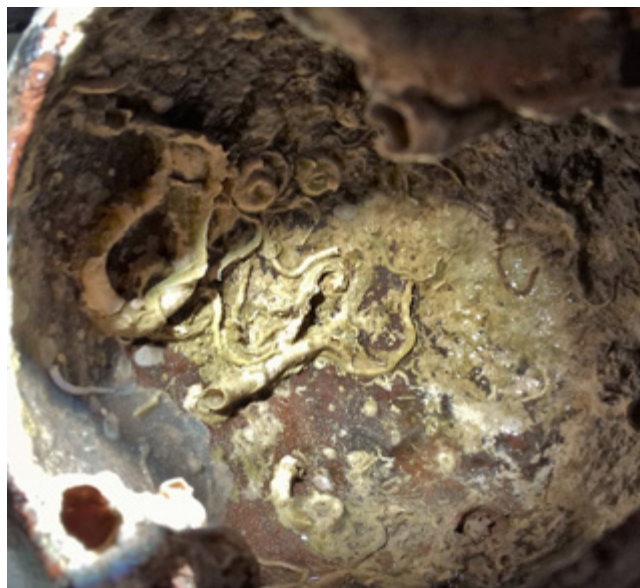
Slika 6. U obraštaju se vide iglice spužvi (spikule) i ostaci skupine *Hydrozoa* (vapnene zadruge). Makro fotografija za vrijeme uklanjanja slojeva s keramike (povećanje 50 puta). (Foto: S. Puljas 2019.)



Slika 7. Keramički vrč, ŽJ-2016-142, od obraštajnih organizama uočavaju se tamni korasti sloj algi, korasti mahovnjaci, tokovi mnogočeti-naša i sedentarni koralj *Caryophyllia sp.* Dio površine je očišćen te su vidljiva napuknuća u keramici. (Foto: S. Puljas 2019.)



Slika 8. Vrč signature ŽJ-2016-202. Pucanje keramike pri sušenju nakon provedenog procesa desalinizacije. U obraštaju dominira kućica puža crvaša *Vermetus sp.*, vapneni tokovi. (Foto: F. Rogošić 2019.)

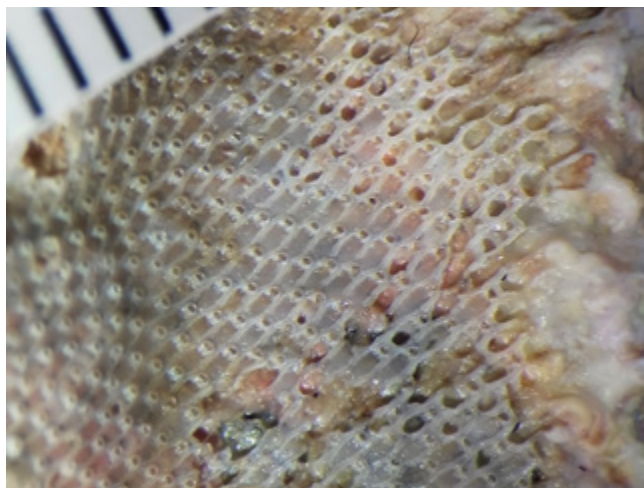


Slika 9. Vapneni tokovi organizama iz skupine sedentarnih mnogočeti-naša na keramici *Polychaeta* (vrste roda *Serpula*, *Protula*, *Pomatoceros*). U obraštaju se uočava kućica puža roda *Vermetus triquetrus* i crvenkasta korasta alga u slojevima. (Foto: M. Miliša 2019.)

14 Ovim putem zahvaljujemo kolegici dr. sc. Sanji Puljas, doc. s Odjela za biologiju Prirodoslovno-matematičkog fakulteta Sveučilišta u Splitu čije analize su uvelike pomogle kako bismo napravili preliminarna istraživanja površinskih naslaga na arheološkim nalazima.

15 Organizmi koji žive na površini drugih organizama ili supstrata zovu se epibionti. Epibionti koji se najčešće nalaze na keramičkim predmetima su: žarnjaci, mekušci, kolutičavci, mahovnjače i alge. Paul D. TAYLOR, Mark A. WILSON: A New Terminology for Marine Organisms Inhabiting Hard Substrates, 522–525.

16 Suprotno epibiontima, bazibionti su organizmi koji pružaju supstrat epibiontima i endobiontima. Martin WAHL: Marine epibiosis. I. Fouling and antifouling: some basic aspects, *Marine Ecology Progress Series*, 58 (1989), 175–189. Noviji način klasifikacije odnosa između organizma koji živi na čvrstom supstratu i samog supstrata predstavili su Taylor i Wilson: Paul D. TAYLOR, Mark A. WILSON: A New Terminology for Marine Organisms Inhabiting Hard Substrates, *Palaios*, 17 (2002) 5, 522–525. S. PULJAS: *Izvišće o naslagama na keramici sa Žirja*, svibanj 2019.



Slika 10. U obraštaju s predmeta vide se organizmi iz skupine korastih mahovnjaka (povećanje 90 puta). (Foto: S. Puljas 2019.)

Uvidom u površinu predmeta evidentirano je desetak vrsta organizama. Identifikacija je provedena na temelju anatomije, morfoloških obilježja i stanične strukture uzorkovanih slojeva. Na temelju mikroskopskog pregleda utvrđeno je da prema učestalosti i ukupnoj rasprostranjenosti na keramičkim predmetima dominiraju sljedeće vrste (epifauna na keramici):¹⁷

Kao **epibionti** determinirani su sjedilački organizmi iz skupina:

- Spužvi (*Porifera*) – Kremenorožnjače (*Demospongiae*) (Slika 6) i (*Clionae*)
Pričvrstne pločice spužvi (pod mikroskopom izgledaju kao korijenje) također mehanički uništavaju površinu.
- Žarnjaka (*Cnidaria*) – Koralji (*Anthozoa*) (Slika 7)
Red: Scleractinia
- Mekušaca (*Mollusca*) – Puževi (*Gastropoda*); Crvaši (*Vermetidae*), vrsta *Vermetus triquetrus* (Slika 8 i 9); Školjkaši (*Bivalia*) vrste: (*Gastrochaena dubia*), prstac (*Litophaga litófaga*) i kamenica (*Ostrea Edulis*)
Školjkaši razaraju površine mehanički i kemijski s kiselinama koje same stvaraju i djeluju na strukturu keramičkog predmeta. Školjke, kako rastu, stvaraju sve veće rupe u materijalu. (Slika 15)
- Kolutičavaca (*Annelida*) – Mnogočetinaši (*Polychaeta*), Sjedilački mnogočetinaši (*Sedentaria*), Cjevaši (*Serpulidae*) (Slika 9)
- Mahovnjaka (*Bryozoa*)¹⁸ (Slike 10 i 11)

17 Nazivlje prema ERMS – The European Register of Marine Species, <http://www.marbef.org/data/erms.php>

18 S. PULJAS: *Izješće o naslagama na keramici sa Žirja*, svibanj 2019.



Slika 11. Korasti mahovnjaci u obraštaju keramike. Fotografija mikroskopom (povećanje 60 puta) fragmenta predmeta ŽJ-2016-142. (Foto: M. Miliša 2019.)

Bentonski organizmi:¹⁹ Bakterije, gljivice i alge koje žive u moru također mogu utjecati na eroziju površine artefakta.²⁰ Bakterije, dijatomee (jednostanične alge) stvaraju film na koji se postepeno naseljavaju drugi organizmi (Slika 12). Te vrste ne mogu opstati pri suhim uvjetima nakon vađenja iz mora. Ne mogu opstati najvjerojatnije jer nemaju čvrstih vapnenih struktura nego su organske. Unatoč tome što ih ne nalazimo žive na površini, njihovo sušenje često uzrokuje ljuštenje keramike²¹ što je pogotovo karakteristično za smeđu algu. Alge imaju pričvrstne pločice koje mogu oštetiti površinu. Bakterije i gljivice stvaraju kolonije unutar artefakta, gdje ispuštaju tvari koje razaraju strukturu keramike.

Sve navedene organizme može se podijeliti u dvije skupine po načinu kako devastiraju artefakte: **Bušači** (litofagne vrste)²² tu spadaju bakterije, modrozeleno alge, spužve, školjkaši.²³ Bušači razaraju unutarnju strukturu artefakta, a hrane se algama i manjim organizmima iz morskog okoliša.

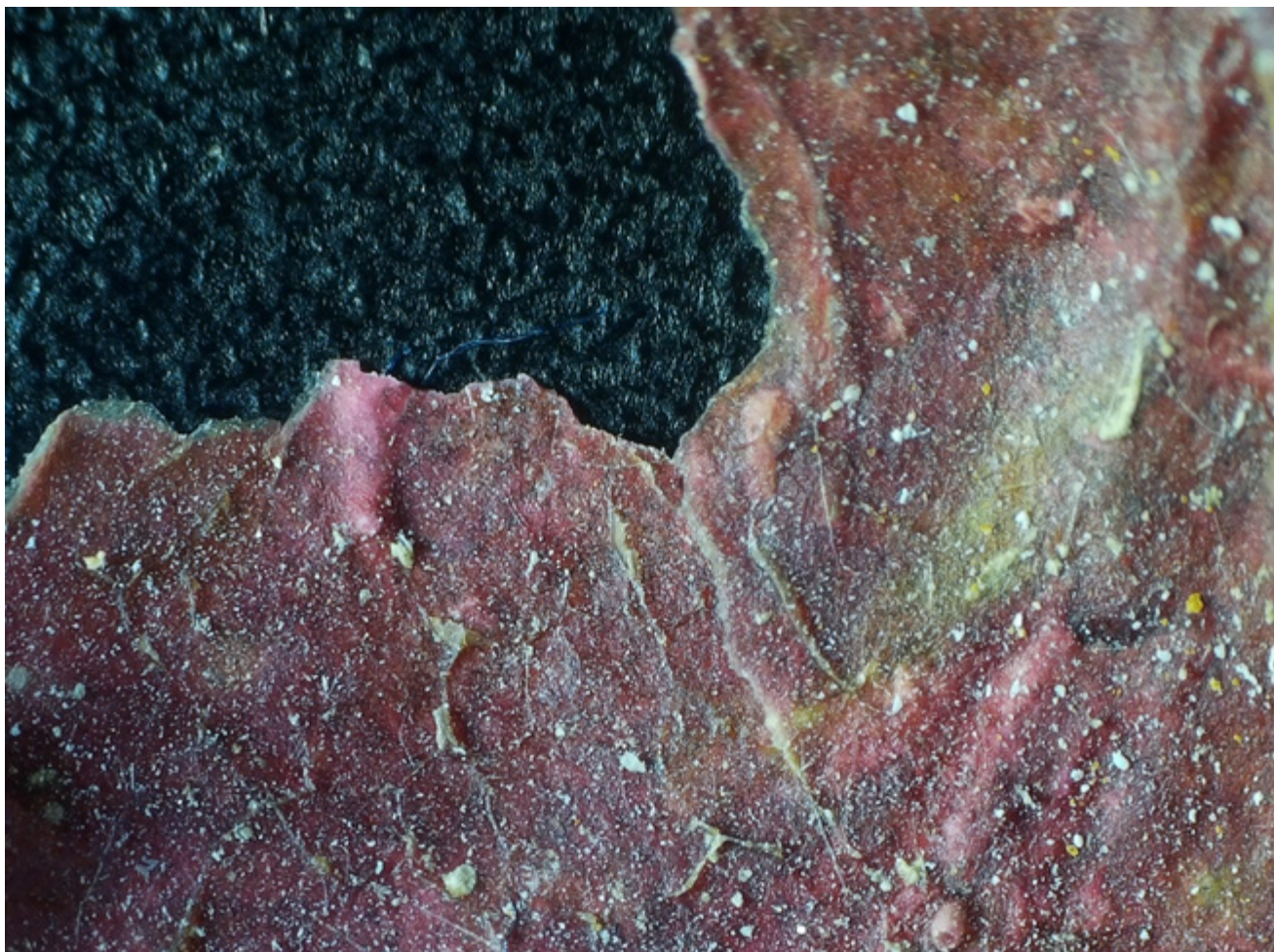
19 Eng. *bentonic organisms*

20 S. BIZJAK, M. MILIŠA: Destruktivno djelovanje morske vode na kamene artefakte na primjeru iz konzervacije i restauracije mramorne antičke skulpture iz Vranjica, 234.

21 J. M. CRONYN: *The Elements of Archaeological Conservation*, 122.; B. DAVIDDE, S. RICCI, D. POGGI, M. BARTOLINI: Marine bioerosion of stone artefacts preserved in the museo archaeologico dei campi flegrei in the castle of Baia (Naples), 29–31.

22 Eng. *boreholes (lithophagous species)*

23 G. M. CRISCI, M. F. LA RUSSA, M. MACCHIONE, M. MALAGODI, A. M. PALERMO, S. A., RUFFOLO: Study of Archaeological Underwater Finds: Deterioration and Conservation, *Applied Physics A*, 100 (2010) 3, 859–860.



Slika 12. Obraštaj crvene koraste alge pod mikroskopom (povećanje 60 puta). (Foto: M. Miliša 2019.)

Epibionti ili organizmi koji žive pričvršćeni za podlogu; razaraju svaki keramički arheološki artefakt (isto vrijedi i za kamene artefakte) mehanički, kemijski ili kombinirano. Kemijski razbijaju strukturu keramike ispuštajući različite tvari, najčešće kiseline koje razaraju kemijsku strukturu artefakta. Na ovaj način uglavnom uništavaju kamen i keramiku neke vrste školjkaša. Mehaničko razaranje uključuje i podrazumijeva razbijanje, lomljenje ili prijenos čestica materijala. Flora i fauna podvodnog svijeta imaju svoj kronološki redoslijed izgradnje staništa na artefaktima, a samim time i pokreću različite procese propadanja i destrukcije samog materijala. Sav biološki obraštaj na keramičkom materijalu je vjerojatno karbonatnog podrijetla, osim možda crne alge koja je organskog porijekla, a prekrivala je veći dio pojedinih posuda.²⁴ (Slike 4 i 5)

²⁴ Napravljena je FT-IR analiza uzorka. Analizu je napravio voditelj Laboratorija za prirodnoznanstvena istraživanja u konzervaciji-restauraciji na Umjetničkoj akademiji u Splitu, izv. prof. dr. sc. Ivica Ljubenković, pročelnik Odjela za kemiju Prirodoslovno-matematičkog fakulteta u Splitu.

Konzervatorsko – restauratorski zahvati

Restauracija i zaštita, ključno pitanje jest što želimo napraviti ili pokazati s našim artefaktima? Što se sve može saznati u postupku konzervacije-restauracije predmeta? U kakvom je stanju njegova površina? Od čega i na koji način je napravljen? U kakvim uvjetima je proveo vrijeme dok nije pronađen? Konzervacija nekog predmeta, a tako i predmeta arheološke baštine, provodi se u svrhu zaustavljanja procesa propadanja. Arheološki artefakti i materijali od kojih su napravljeni propadaju cijelo vrijeme, no ne uvijek istim intenzitetom. Taj proces je započeo već prestankom upotrebe nekog konkretnog artefakta. Čak i upotrebom, ako su korišteni u svakodnevnom životu, materijali od kojih je predmet napravljen se troše, tj. propadaju. Prestankom upotrebe svi materijali potopljeni u moru ili zakopani u zemlji zapravo bivaju konzervirani u tim vlažnim uvjetima, te se njihovo propadanje usporava. Razlog je nedostatak kisika pa ne dolazi do oksidacije, što se inače događa kad je predmet izložen atmosferilijama. Degradacija artefakta,

odnosno intenzivnije propadanje nastaje tek njihovim vađenjem na suho. (Slike 13 i 14) Tada se mijenjaju uvjeti u kojima je predmet boravio dugi niz godina. Samim sušenjem materijala od kojeg je napravljen artefakt prvo isparava voda, a zatim isparavanjem vode u materijalu ostaju topljive soli (ukoliko nije proveden postupak desalinizacije).²⁵

Postupci koji predhode restauraciji su izrada detaljne fotodokumentacije lokacije i arheoloških nalaza „*in situ*“. Pronađeni je materijal na lokalitetu najprije dokumentiran fotografijama te označen po slojevima u kojima je pronađen.²⁶ Potom je materijal, čim je izvađen iz mora, uronjen u vodovodnu vodu kako ne bi došlo do isušivanja. Za vrijeme dugogodišnjeg boravka u Jadranskom moru čiji je prosječni salinitet oko 3,8 ‰,²⁷ sav arheološki materijal bez obzira je li to kamen, keramika, metal, staklo itd. u sebe apsorbira supstance iz morske vode, a među njima i soli topive u vodi.

Vremenski period u kojem je predmet izložen nepovoljnim okolišnim uvjetima uzrokuje vidljive promjene na površini predmeta, ali i kemijske promjene u strukturi predmeta. Zub vremena očito je ostavio tragove na objektima, vidljive kako po izgledu, tako i u promjeni kemijskog sastava materijala, koji je u sebe apsorbirao supstance iz mora, a s njima i soli. Vrlo su važni i složeni kemijski procesi koji se odvijaju unutar keramičkog materijala.

Konzervacija se odnosi na postupak dokumentiranja, analize, čišćenja i stabilizacije predmeta. Glavni ciljevi čišćenja i stabilizacije su zaštita i prevencija štetnih reakcija između predmeta i njegove nove okoline. Restauracija se odnosi na popravak oštećenih predmeta i zamjenu dijelova koji nedostaju. Neki od predmeta mogu biti podvrgnuti i konzervaciji i restauraciji, ali u svim slučajevima prvi ima prednost nad drugim. Restauracija se nikada ne smije započeti bez konzervacije.²⁸ Restauracija podrazumijeva, u estetskom smislu, vraćanje izgleda predmeta što je bliže moguće izvornom. Kada govorimo o prvobitnom, originalnom izgledu nekog predmeta, izrada kopije predmeta može biti rješenje. Kopija može prikazati mogući originalni izgled predmeta



Slika 13. Obraštaj na keramičkoj kuhinjskoj posudi ŽJ-2016-001 netom izvađenoj iz mora. U obraštaju se uočavaju epibionti, tokovi sedentarnih organizama iz skupine mnogočestinaša i litofitskih algi. (Foto: K. Batur 2018.)



Slika 14. Keramička posuda ŽJ-2016-001 nakon sušenja, poslije procesa desalinizacije, za vrijeme mehaničkog uklanjanja obraštaja s površine. Vidljiva su napuknuća u stijenci. (Foto: F. Rogošić 2019.)

(govori se o predmetu koji ima oštećenja površinskog sloja i detalja). Također i 3D modeli daju zadovoljavajuće rezultate u prikazivanju mogućeg originalnog izgleda artefakta.

Zahtjevnost i dugotrajnost postupka desalinizacije podvodnih arheoloških nalaza

Većina ulomaka keramike koji su transportirani na Odjel za konzervaciju-restauraciju metala i arheološke baštine pri Odsjeku za konzervaciju-restauraciju Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu bili su u relativno dobrom stanju. Svi su fragmenti uronjeni u vodu iz slavine čim su izvađeni iz mora kako bi se spriječilo njihovo sušenje. Proces

25 J. M. CRONYN: *The Elements of Archaeological Conservation*, 18–28.

26 Napravljeni su i 3D snimci lokaliteta <https://sketchfab.com/3d-models/zirije-shipwreck-2017-field-season-87fea2f8501f4cb1bcf2de94b5100566>

27 Kemijski sastav Jadranskog mora nije isti na svim lokalitetima tablica. Hrvoje MALINAR: *Vlaga u povijesnim građevinama. Sistematika, dijagnostika, sanacija*, Zagreb: Ministarstvo kulture, Uprava za zaštitu kulturne baštine, 2003, 20–22.

28 Donny L. HAMILTON: *Basic Methods of Conserving Underwater Archaeological Material Culture*, Washington, DC: U.S. Dept. of Defense, Legacy Resource Management Program, 1996, 8.

desalinizacije vodovodnom vodom trajao je 9 – 12 mjeseci, a voda se redovito mijenjala svakih 15 dana.²⁹ Napravljene su kvalitativne kemijske analize za dokazivanje prisutnosti soli iz skupine klorida, nitrata i sulfata. Analize prisutnosti štetnih topljivih soli napravljene su pomoću brzih indikatorskih traka, trgovačkog naziva *Merckoquant*. Boja na indikatorskim trakama dokazala nam je prisutnost klorida, nitrata i sulfata. Analize pomoću indikatorskih traka nisu dovoljno precizne, ali su brze i jednostavne, te dovoljne da se prati smanjenje koncentracije otopljenih soli u vodi u bazenima s keramičkim predmetima.³⁰ Prisutnost klorida u vodi određivala se titracijom gdje se kao reagens koristio srebrni nitrat.³¹ Titracija je volumetrijski postupak gdje se količina analita (u ovom slučaju kloridnih iona) određuje iz utroška reagensa poznate koncentracije.

Nakon desalinizacije (ukoliko nije uklonjena tijekom postupka desalinizacije) najveće probleme na keramici zadavala je tamno smeđa alga³² koja se sušenjem stezala te tako destruktivno djelovala na predmete. Uzrokovala je pukotine, naposljetku i pucanje samih predmeta. (Slike 4, 5 i 7) Mikro pukotine u nekim artefaktima su očito postojale i prije procesa desalinizacije. Puknuće predmeta dogodit će se ako je kalcit, koji nastaje pod morem, prodro u mikro pukotine. (Slika 14)

Nakon više godina provođenja desalinizacije i čišćenja organskog i obraštaja vapnenog porijekla s različitih artefakata možemo temeljem iskustva preporučiti mehaničko uklanjanje biološkog obraštaja i kalcifikata s površine. Mehaničko čišćenje se obavljalo pomoću skalpela, raznih veličina i oblika, te četkanjem. Kod tvrdokornijih formacija koristila se kombinacija skalpela i stomatološke UZV igle. Rjeđe se koristilo čišćenje pomoću vodene pare, na površinama koje su bile manje kontaminirane naslagama. Čišćenje je imalo bolje rezultate kada se obavljalo dok su slojevi obraštaja bili mokri. Također je primijećeno da je uklanjanje topljivih soli iz keramike, a i sam postupak desalinizacije, brži i učinkovitiji ako se vrši paralelno s postupkom

čišćenja površine, prije sušenja artefakta. Stoga je materijal na lokalitetu, odmah pri promjeni okruženja, vađenju iz mora, mehanički očišćen mekanim četkama.

Zaključak

Obrađeni muzejski predmeti nosioci su informacija, dokumentiraju određeno povijesno razdoblje i doprinose njegovom razumijevanju. Konzervatorsko-restauratorska obrada helenističke keramike pronađene u podvodnim arheološkim istraživanjima na lokalitetu Žirje (uvala Juro, od 2016. do 2020. god.) provodila se s ciljem uklanjanja biološkog obraštaja, u svhu stabilizacije artefakata te njihove prezentacije. Istraživanja i probni konzervatorsko-restauratorski zahvati na helenističkoj keramici iznjedrili su brojne informacije. U radu je iznesen pregled samo početnih istraživanja i tretmana na temelju kojih je moguće dati smjernice za konzervatorsko-restauratorske radove na čitavoj skupini artefakata.

U istraživanju obraštajnih slojeva s površine keramike zamijećeno je više vrsta školjkaša, puževa cijevaša, spužvi, mahovnjaka i koralja, a uzorkovanjem podloge evidentiran je širok spektar bakterija (cijanobakterija), gljivica i algi.

Istraživanjima bioloških slojeva na keramičkim artefaktima tijekom 2019. godine nastojalo se proučiti vrste organizama, njihovo destruktivno djelovanje na materijal i usavršiti metodologiju konzervatorsko-restauratorskih radova uklanjanja obraštaja s površine keramičkih predmeta. U navedenom razdoblju osmišljen je sustavni pristup konzervaciji svih zaprimljenih artefakata s lokaliteta koji se temeljio na dosadašnjim iskustvima zaštite, a uključuje: postupak desalinizacije, tijekom kojega se provode mehanički zahvati čišćenja i uklanjanja slojeva obraštaja; laboratorijske instrumentalne analize (mikroskop, FTIR); konsolidaciju; popunjavanje oštećenja i ljepljenje fragmentiranih predmeta; rekonstrukciju predmeta ukoliko je moguća te smjernice za izlaganje i prezentaciju arheoloških artefakata nakon obavljenih konzervatorsko-restauratorskih zahvata.

Istražni i probni konzervatorsko-restauratorski radovi trebali su precizirati odgovore na nekoliko ključnih pitanja: Cilj istraživanja bila je determinacija mikroflore i faune na predmetima te ispitivanje učinkovitosti mehaničkog čišćenja. Odabir odgovarajuće metode čišćenja važan je zbog planiranja konzervatorsko-restauratorskog zahvata.

29 Chris WHITE, Marilen POOL, Norine CARROLL: Short Communication: A Revised Method to Calculate Desalination Rates and Improve Data Resolution, *Journal of the American Institute for Conservation*, 49 (2010) 1, 48–49.

30 H. MALINAR: *Vlaga u povijesnim građevinama. Sistematika, dijagnostika, sanacija*, 49.

31 Analize uzoraka vodene otopine radio je prof dr. sc. Ivica Ljubenković, pročelnik odjela za Kemiju Prirodoslovno-matematičkog fakulteta u Splitu u Analitičkom laboratoriju Odsjeka za konzervaciju-restauraciju Umjetničke akademije u Splitu.

32 FTIR – analize uzoraka i keramike i površinskih slojeva s keramike napravio je prof. I. Ljubenković u Analitičkom laboratoriju UMAS-a.



Slika 15. Isti predmet s dviju prethodnih fotografija nakon čišćenja površine keramike s vidljivim otiskom prstaca, *Lithophaga Lithophaga*. (Foto: T. Kaličanin 2019.)

Bibliografija

- BIZJAK, Siniša, MILIŠA, Miona: Destruktivno djelovanje morske vode na kamene artefakte na primjeru iz konzervacije i restauracije mramorne antičke skulpture iz Vranjica, *Tusculum*, 3 (2010), 231-245.
- CRISCI, G. M., LA RUSSA, M. F., MACCHIONE, M., MALAGODI, M., PALERMO, A. M., RUFFOLO, S. A.: Study of Archaeological Underwater Finds: Deterioration and Conservation, *Applied Physics A*, 100 (2010) 3, 856-863.
- CRONYN, Janey M.: *The Elements of Archaeological Conservation*, London: Routledge, 1990.
- DAVIDDE, Barbara, RICCI, Sandra, POGGI, D., BARTOLINI, M.: Marine bioerosion of stone artefacts preserved in the museo archaeologico dei campi flegrei in the castle of Baia (Naples), *Archaeologia maritima Mediterranea*, 7 (2010), 75-115.
- GRISONIC, Maja, RADIĆ ROSSI, Irena: Two lasana from the 4th century BC shipwreck at the island of Žirje, Croatia, *Skyllis*, 16 (2017) 2, 132-135.
- HAMILTON, Donny L.: Basic Methods of Conserving Underwater Archaeological Material Culture, Washington, DC: U.S. Dept. of Defense, Legacy Resource Management Program, 1996.
- MALINAR, Hrvoje: *Vlaga u povijesnim građevinam. sistematika, dijagnostika, sanacija*, Zagreb: Ministarstvo kulture, Uprava za zaštitu kulturne baštine, 2003.
- MATULIĆ, Branko: *Temeljni pojmovi konzervacije-restauracije zidnih slika i mozaika*, Split: Naklada Bošković, Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2012.
- TAYLOR, Paul D., WILSON, Mark A.: A New Terminology for Marine Organisms Inhabiting Hard Substrates, *Palaos*, 17 (2002) 5, 522-525.
- UNRUH, Julie: A Revised Endpoint for Ceramics Desalination at the Archaeological Site of Gordion, Turkey, *Studies in Conservation*, 46 (2001) 2, 81-92.
- WAHL, Martin: Marine epibiosis. I. Fouling and antifouling: some basic aspects, *Marine Ecology Progress Series*, 58 (1989), 175-189.
- WALKER, S. E., MILLER, W.: Organism-Substrate Relations: Toward a Logical Terminology, *Palaos*, 7 (1992) 2, 236-238.
- WHITE, Chris, POOL, Marilen, CARROLL, Norine: Short Communication: A Revised Method to Calculate Desalination Rates and Improve Data Resolution, *Journal of the American Institute for Conservation*, 49 (2010) 1, 45-52.

Summary

Historic Artefacts as a Substrate Suitable for the Colonization of Marine Organisms

With the loss of objects' original purpose, i.e., with the termination of their use and change in environment, they begin to decay. The conditions of their decay depend on environmental factors. Sometimes, kitchenware or other utility objects that have ended up on the sea bottom become a substrate or habitat suitable for the colonization of different demersal and sedentary organisms. After their recovery, conservation-restoration treatment, documentation, and storage in a museum, such historic objects become museum material.

Osnove skladateljske teorije Paula Hindemitha i njihova primjena¹

Dino Gluić

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
HR 21 000 Split
dgluic@umas.hr

UDK 78.071.1 Hindemith,P:78.01"1895/1963"
Debussy,C. 784.2-047.44:78.086.1
Pregledni rad / Review Paper
Primljeno / Received: 31.05.2022.
Prihvaćeno / Accepted: 15.07.2022.

Nacrtak

Paul Hindemith (1895.–1963.) jedan je od najznačajnijih skladatelja i teoretičara glazbe 20. stoljeća. Tragajući za sustavom koji će u cjelovitu sintezu stopiti tradicijsko nasljeđe i suvremene težnje, Hindemith na čvrstim temeljima tradicije stvara vlastitu skladateljsku teoriju, koju je sustavno obrazložio u udžbeniku *Unterweisung im Tonsatz* (1937.). U ovom radu sažeto se iznosi Hindemithova skladateljska teorija, a prezentirani principi primjenjuju se u analizi ulomka iz Debussyjevog preludija br. 5 iz 2. sveska, poznatijeg pod nazivom *Bruyères*.

Ključne riječi: Paul Hindemith, tonalitet, niz 1, niz 2, vrednovanje akorda, tonski planetarni sustav

Keywords: Paul Hindemith, tonality, series 1, series 2, cord evaluation, tonal planetary system

1 U ovom radu objavljeni su dijelovi magistarskog rada *Tradicija kao ishodište nove skladateljske teorije; Paul Hindemith: „Ludus tonalis“*, obranjenog u rujnu 2021. godine na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu, pod mentorstvom red. prof. (T) dr. sc. Mirjane Sirišćević. Objavljeni dijelovi iz poglavlja – Uvod (str. 1–4), Skladateljska teorija Paula Hindemitha (str. 4–29) i Zaključak (str. 110–117) – ovdje se iznose koncizno te djelomično prerađeno, a u radu se donose i nove spoznaje.

Uvod

Kada govorimo o glazbi 20. stoljeća, njemački skladatelj i teoretičar Paul Hindemith (1895.–1963.) neizostavna je ličnost. U burnom vremenu traganja za novim idejama i putevima, izostanak opće, jedinstvene, teorije glazbe, kakva je uglavnom postojala u prethodnim epohama, doveo je do pojave različitih skladateljskih teorija i tehnika. Sukladno tomu, kako bi obrazložili vlastitu tehniku komponiranja, skladatelji su često pisali i teorijske radove. Suočen s užurbanim rađanjem novih tehnika komponiranja, koje pri tom često obaraju tradicijske uzore, Hindemith poseže za utemeljenjem vlastite skladateljske teorije koja će pomiriti tradicijsko nasljeđe i suvremene ideje. Inspiriran pitagorejcima, Boecijem, srednjovjekovnim teoretičarima,² kao i njemačkim astronomom Johannesom Keplerom i njegovom tezom o matematičkom poretku čitavog svemira,³ on vjeruje u postojanje nekih univerzalnih principa koje skladatelji moraju uklopiti u vlastiti stvaralački koncept. Nevidljivi sklad kozmosa, kasnije poznat kao *musica mundana*, u drevnim se kulturama pokušavao rastumačiti kroz zemaljsku sferu – *musicu instrumentalis*.⁴ Na istom tragu, mnogo stoljeća kasnije nastavlja i Hindemith, međutim, u obrnutom smjeru. Pokušavajući raspoznati prirodne zakone koji upravljaju glazbenim materijalom, odnosno refleksiju više sfere (kozmosa) u nižoj sferi (glazbi), on se vraća ishodištima te racionalno preispituje svojstva glazbenog materijala. Hindemith je uživao veliki ugled u Njemačkoj djelujući kao profesor kompozicije pri Hochschule für Musik u Berlinu (1927.–1937.). Osnivanjem zavoda za akustičko eksperimentiranje i razvoj instrumenata – Rundfunkversuchsstelle (1928.–1935.) – pri Hochschule für Musik, Hindemithu se pružila prilika da se i sam praktično upozna s akustikom, što je označilo prekretnicu u njegovoj glazbeno-teorijskoj misli.⁵ Ispitujući akustička svojstva tona na monokordu i trahtoniju, dolazi do niza zaključaka o prirodnim osobinama glazbenog materijala. Otkrivene spoznaje temeljito razrađuje, integrirajući u vlastitu skladateljsku teoriju zakone i principe koji počivaju na fizikalnim svojstvima tonova. Također, na temeljima prirodnih znanosti dokazuje koji glazbeni elementi moraju biti konstantni, a koji su varijabilni, te u tom duhu odbacuje ideju progresa koja se manifestira

rađanjem i kontinuiranim usložnjavanjem novih tehnika skladanja s ciljem poništavanja tradicijskih principa i uzora.⁶ Iako je u Hindemithovom opusu vidljivo više stvaralačkih faza, izuzme li se mladenački antiromantičarski stav koji ga je usmjerio k atonalitetu, on ne ruši veze s tradicijom, već nastoji reinterpretirati povijesne vrednote.⁷ U širem smislu ga stoga nije pogrešno smatrati predstavnikom novoklasicizma, odnosno neobaroka.⁸ Hindemithova teorija, uz Schönbergovu i Messiaenovu, smatra se jednom od najznačajnijih skladateljskih teorija glazbe 20. stoljeća.⁹

1. *Unterweisung im Tonsatz*

Svoju skladateljsku teoriju Hindemith obrazlaže u udžbeniku *Unterweisung im Tonsatz*,¹⁰ (u prijevodu poznat kao „Tehnika tonskog sloga“). U prvom svesku udžbenika skladatelj donosi spekulativna, originalna i znanstveno utemeljena razmatranja o teoriji glazbe, koja unutar šest poglavlja sustavno iznosi, razrađuje i znanstveno dokazuje. Temeljni principi njegove glazbeno-teorijske misli počivaju na tonalitetu (niz 1) i intervalima (niz 2), te se kao takvi primjenjuju na gotovo sve glazbene komponente (primarno harmoniju i melodiku). U uvodu udžbenika skladatelj navodi glavne razloge koji su ga nagnali na obrazlaganje vlastitih glazbeno-teorijskih uvjerenja, pozivajući se pri tom na Fuxov *Gradus ad Parnassum*.¹¹ Slično kao i Fux, Hindemith poseže za obrazlaganjem svojih skladateljskih spoznaja kako bi sačuvao i u nasljeđe predao vlastita saznanja i uvjerenja, međutim, obojica su imali znatno šire namjere. Smatrajući kako je glazbena teorija¹² u 20. stoljeću potpuno zakazala inzistirajući na neinventivnom prijanjanju uz tradicijske vrednote,¹³ Hindemith u sklopu svoje skladateljske teorije nastoji pomiriti povijesno nasljeđe i suvremene ideje.

2 Usp. Paul HINDEMITH: *A composer's world: horizons and limitations*, Cambridge: Harvard University Press, 1952, 1–15.

3 Ctirad KOHOUTEK: *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, prev. Dejan Despić, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1965/1984, 31.

4 Milan UZELAC: *Filozofija muzike*, Novi Sad: Stylos, 2005, 28–29.

5 Simon DESBRUSLAIS: *The Identity, Application and Legacy of Paul Hindemith's Theory of Music*, doktorska disertacija, Oxford: University of Oxford, 2013, 26–27.

6 Usp. Joanna KSIĘSKA-KOSZAŁKA: Paul Hindemith and the Idea of Progress, Tradition and Neoclassicism, *Kwartalnik Młodych Muzykologów*, 35 (2017) 4, 118–122.

7 Josip ANDREIS: *Povijest glazbe*, sv. 3, Zagreb: Liber–Mladost, 1976, 253.

8 Dejan DESPIĆ: *Harmonija sa harmoskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike, 2014, 435.

9 Davorka RADICA: *Ritamska komponenta glazbe 20. stoljeća*, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2011, 47.

10 Udžbenik *Unterweisung im Tonsatz* objavljen je u tri sveska:

1. svezak: *Theoretischer Teil*, 1937, (Teorijski dio)

2. svezak: *Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*, 1939, (Knjiga vježbi za dvoglasje)

3. svezak: *Übungsbuch für den dreistimmigen Satz* (Knjiga vježbi za troglasje); izdano posthumno 1970.

11 Paul HINDEMITH: *Tehnika tonskog sloga*, prev. Vlastimir Peričić, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1937/1983, 15.

12 Spominjući glazbenu teoriju u ovom kontekstu, Hindemith primarno podrazumijeva glazbeno obrazovanje, odnosno pedagoški aspekt, koji je sastavni dio glazbene teorije kao discipline.

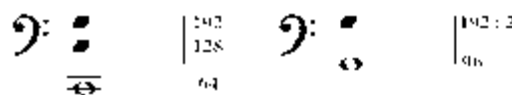
13 *Ibid.*, 16–17.

Kako je u predgovoru udžbenika zaključio i sam prevoditelj –V. Peričić, glavna namjena udžbenika bila je obuzdavanje pluralizma skladateljskih tehnika te uspostavljanje modernijeg sustava učenja, unutar kojeg će povijesno nasljeđe predstavljati temelj suvremenim idejama.¹⁴ S tim ciljem, Hindemith je za sobom ostavio mnoštvo udžbenika i teorijskih radova.¹⁵

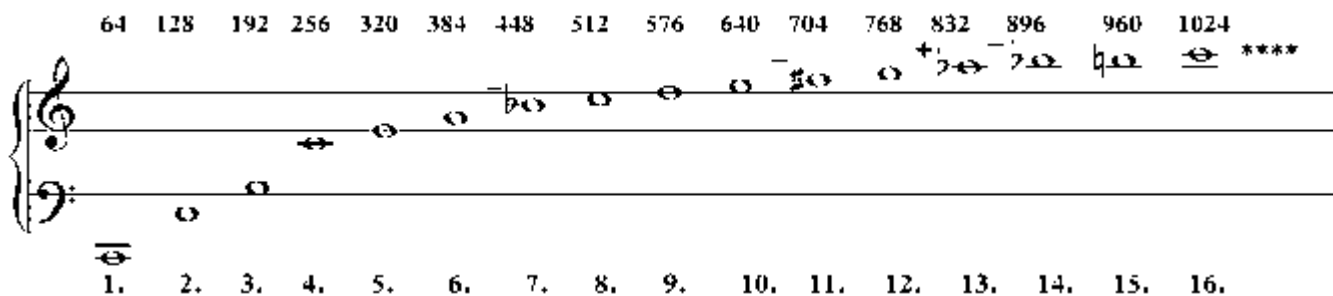
2. Gradnja ljestvice prijedlogom P. Hindemitha

Smatrajući alikvotni niz tonova prirodnom jezgrom glazbenog materijala, Hindemith pokušava kreirati ljestvicu utemeljenu na zakonima tonova sadržanim u alikvotnom nizu. U vezi s tim, upućuje kritiku svakom od prethodnih tonskih sustava,¹⁶ te ističe kako kromatska ljestvica treba biti temeljni glazbeni sustav, jer koristi najjasnije odnose alikvotnih tonova. Međutim, on ne podrazumijeva temperiranu kromatsku ljestvicu,¹⁷ već kromatsku ljestvicu koja nastaje na temelju intervala izračunatih iz proporcija alikvotnog niza. On pronalazi metodu kako njegove sastavne dijelove presložiti u dvanaesttonsku kromatsku ljestvicu,¹⁸ te kao osnovu za izračunavanje ljestvice uzima prvih 6 tonova alikvotnog niza za koje tvrdi da su apsolutno čisti te zvučno najjači.

Kao ishodišni ton uzima C s frekvencijom od 64 Hz, a sljedeći ton u alikvotnom nizu je njegova gornja oktava (c), frekvencije 128 Hz. On se ni po ničemu ne razlikuje od ishodišnog tona, osim što je transponiran za oktavu naviše, stoga će predstavljati gornju granicu ljestvice (C-c). Nadalje, treći alikvotni ton (g) leži izvan definirane oktave, stoga ne može ući u definirani okvir ljestvice. Međutim, ako se navedenom tonu promijeni značenje te ga se protumači kao drugi ton u nekom novom alikvotnom nizu, tada on preuzima ulogu koju prethodno ton c vrši u osnovnom nizu te postaje oktavom novog ishodišnog tona koji leži ispod njega. Kako bi odredio točnu frekvenciju, Hindemith dijeli frekvenciju tona g s 2 (omjer oktave), a kao rezultat dobiva donju oktavu: ton G, frekvencije 96 Hz. Navedeni ton leži unutar definiranog opsega, stoga postaje drugi ljestvični ton.



Primjer 2. Izvođenje tona G



Primjer 1. Alikvotni niz tonova (gornji red–frekvencija tona, donji red–redni broj tona)

14 *Ibid.*, 6.

15 Osim tri sveska udžbenika *Unterweisung im Tonsatz*, Hindemith je napisao:

1. *A Concentrated Course in Traditional Harmony*, 2 sveska (1. sv. 1942; 2. sv. 1949)
2. *Elementary Training for Musicians* (1944)
3. *A Composer's world–Horizons and Limitations* (1949)
4. *Johann Sebastian Bach: ein verpflichtendes Erbe* (1953)

16 *Ibid.*, 62–63.

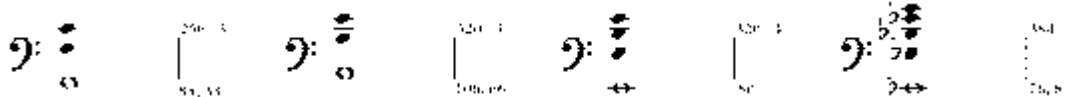
17 Ravnomjerno temperirana kromatska ljestvica, kakva je uobičajena na instrumentima s tipkama, kompromisno je rješenje. U takvom sustavu nijedan interval, izuzev oktave, ne odgovara čistim intervalima alikvotnog niza. Iako je razlika vrlo mala, naše uho ju ipak može registrirati.

18 *Ibid.*, 47–60.

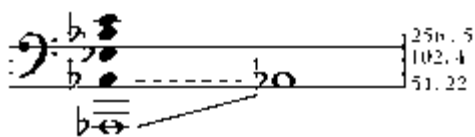
Cijeli se postupak, dakle, temelji na mijenjanju značenja tonova osnovnog alikvotnog niza; ako se nekom od tonova osnovnog niza dodijeli različito značenje, odnosno redni broj u alikvotnom nizu nekog drugog tona, uspostavljanjem odgovarajućeg omjera dobiva se novi ljestvični ton u okviru zadanog opsega.

Na isti način Hindemith izvodi i preostale tonove; četvrti ton osnovnog alikvotnog niza (c1) rezultira tonom F (85,33 Hz), peti ton (e1) rezultira tonovima A (106,66 Hz) i E (80 Hz), a šesti ton (g1) rezultira tonom Es (76,8 Hz).

Primjer 3. Izvođenje tonova: F, A, E i Es



Nadalje, u želji za cjelovitim popunjavanjem ljestvice, skladatelj širi ovaj postupak pronalazeći tonove koji se nalaze ispod C, a potom njihovu gornju oktavu. Rad s trećim, petim i šestim alikvotnim tonom ne donosi nove tonove. Međutim, dijeljenje frekvencije četvrtog alikvotnog tona s 5 rezultira tonom 1As (51, 2 Hz) iz kontraoktave, a njegov drugi alikvotni ton – As (102, 4 Hz) – ulazi u željeni opseg ljestvice.



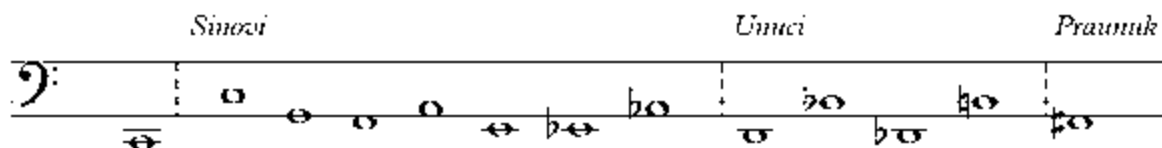
Primjer 4. Izvođenje tona As

2.1. Niz 1

Na opisani način, Hindemith iz „roditeljskog“ tona C (64 Hz) dobiva tonove: G, F, A, E, Es i As te ih naziva „sinovima“ (kvinta, kvarta, terce i sekste). Na jednak način iz „sinova“ izvodi „unuke“ (sekunde i septime: D, B, Des, H), a zatim izvodi posljednjeg člana ljestvice kojeg naziva „praunukom“ (tritonus: Fis). Pojedini tonovi mogu se izvesti i na drugačiji način, no kao kriterij on postavlja frekvenciju, ističući kako frekvencija dobivenog tona mora stajati u odgovarajućem odnosu s frekvencijama ostalih tonova. Prethodno dobiveni tonovi, smješteni u kontekst netemperirane kromatske ljestvice, predstavljaju Hindemithov niz 1, kojem je smisao utvrditi stupanj srodnosti svih tonova ljestvice prema ishodišnom tonu. Srodnost se ne zadržava samo na tonovima, već se proširuje i na akorde konstruirane na tim tonovima. Za promatranje srodnosti u nizu 1 najznačajniji je redoslijed

nastanka tonova unutar ljestvice; sinovi su najbliži, unuci nešto udaljeniji, a praunuk je najudaljeniji postojeći srodnik. Niz 1, dakle, svjedoči o postojanju srodnosti i između najudaljenijih tonova, odnosno akorda građenih na njima, što znači da ne postoji nikakav melodijski, odnosno harmonijski slijed, u kojem tonovi, odnosno akordi, ne bi gravitirali određenom centru (tonici). S obzirom na to da je srodnost, uz funkciju, ključan element tonalitetskog sustava, uspostavljanjem niza 1 Hindemith negira postojanje atonalitetske glazbe, smatrajući kako „ne postoji atonalitetska glazba, već samo glazba koja ignorira tonske srodnosti“,¹⁹ što je teorijski prihvatljivo, ali u praksi vrlo upitno. Dakle, kromatska ljestvica izvedena Hindemithovim prijedlogom prikazuje čistije intervalske odnose, no, kako je zaključio Peričić, temperirana kromatska ljestvica se u praksi kao takva afirmirala.²⁰ Uzevši u obzir tonalitetsku dokazanu nizom 1, važno je naglasiti kako ona počiva na funkcionalnom dursko-molskom tonalitetu, no bitno se od njega razlikuje. Postavljanjem kromatske ljestvice kao temeljne tonske osnove gubi se, prije svega, podjela tonova na dija-tonske i kromatske, stoga se svih dvanaest tonova smatraju ravnopravnim članovima ljestvice. Lančana reakcija izazvana tim postupkom dovodi do gubitka čvrstog harmonijskog tonalitetskog centra te uklanjanja tonskih rodova, stoga se skladbe diferenciraju „in C“, „in G“, itd.

Pozivajući se na prirodne zakonitosti iskazane u alikvotnom nizu, Hindemith uspoređuje niz 1 sa sunčevim sustavom, nazivajući ga „tonskim planetarnim sustavom“;²¹ što je planet udaljeniji od sunca, prima manje svjetlosti, topline i energije, a isti princip je i s tonskim srodnostima unutar niza 1. Postojanje takvog „planetarnog sustava“,



Primjer 5. Niz 1

¹⁹ *Ibid.*, 168.

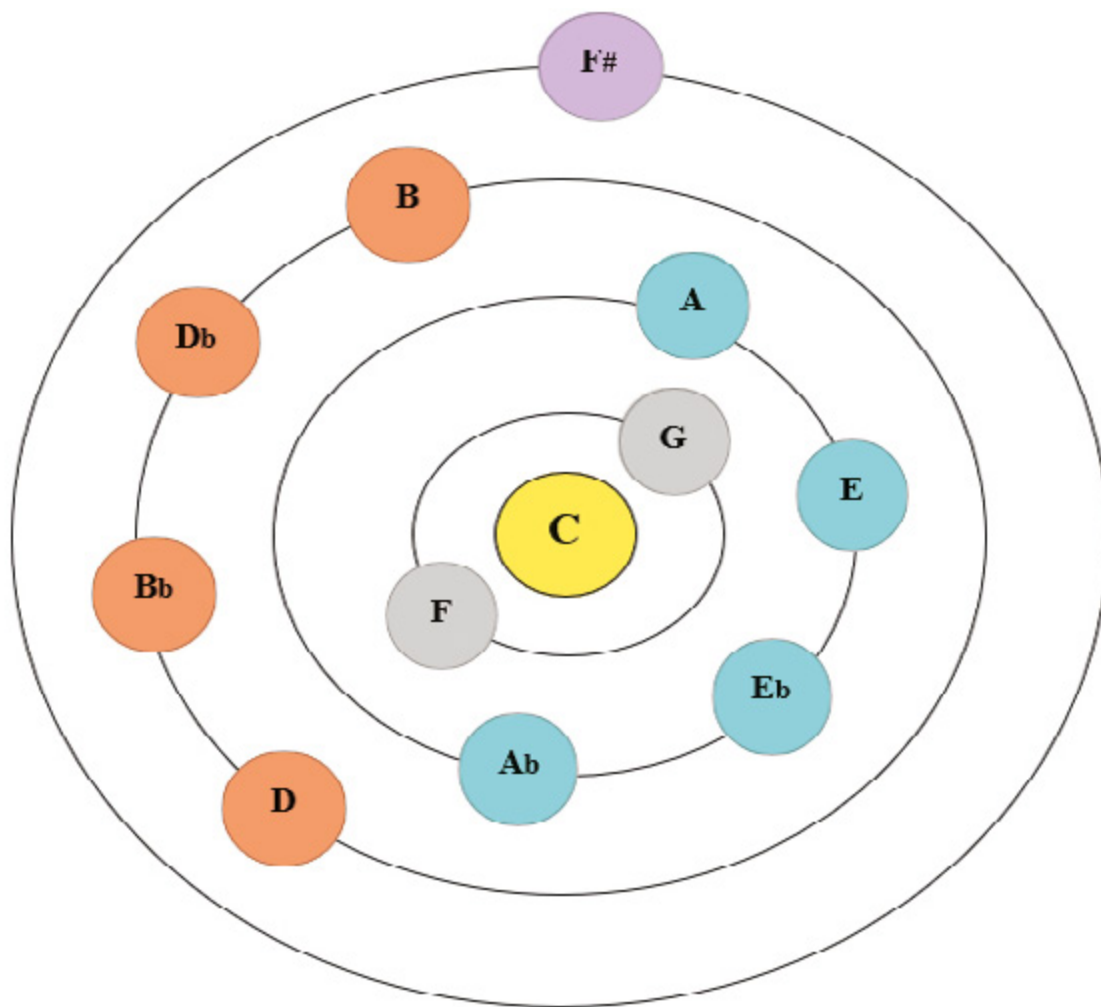
²⁰ Vlastimir PERIČIĆ: *Razvoj tonalnog sistema*, Beograd: Umjetnička akademija u Beogradu, 1968, 67–68.

²¹ P. HINDEMITH: *Tehnika tonskog sloga*, 48.

²² P. HINDEMITH: *The craft of musical composition*, sv. 2: *Exercises in Two-part Writing*, prev. Otto Ortmann, London: Scott & Co, 1939/1941, 89–91.

podrazumijeva i postojanje određenog gravitacijskog međudjelovanja, koje Hindemith naziva „silom srodnosti“.²² Upravo „sile srodnosti“ doprinose postojanju tonalitetnog konteksta te okupljaju sve tonove unutar jedne ljestvice. Simbolička usporedba sunčeva sustava i niza 1 vjerojatno počiva na drevnim pitagorejskim uvjerenjima u postojanje općih zakonitosti i savršenih omjera u svemiru, stoga je Hindemithu, istinskom nasljedniku pitagorejskih učenja i vjerovanja, glazba opipljivi simbol nečeg neopipljivog; zakoni više, nepoznatljive sfere (*musica mundana*) zrcale se u nižoj, spoznatljivijoj sferi (*musica instrumentalis*). Uspostavljanjem niza 1, skladatelj je, na neki način, prozreo refleksiju i međuodnos ovih sfera. U svrhu lakšeg percipiranja niza 1, u nastavku se iznosi razrađena ideja Hindemithovog „tonskog planetarnog sustava“.

Roditeljski ton C predstavlja centralnu zvijezdu te se nalazi u središtu, a ovisno o stupnju srodnosti s centralnim tonom „planeti“ (tonovi) se grupiraju u „orbite“. Najbliži srodnici centralne zvijezde (kvinta i kvarta) imaju zajedničku orbitu, najbližu centralnoj zvijezdi, te kao takvi simboliziraju satelite (mjesece), odnosno čuvare centralne zvijezde, čije je postojanje usmjereno na njezinu egzistenciju. Ostatak sinova (terce i sekste) smješten je u susjednu orbitu te ih možemo smatrati planetima bogatima vodom, čime se plinoviti planeti orbite unuka (sekunde i septime) ne mogu pohvaliti. U krajnjoj zoni takvog sustava, nalazi se najmlađi član – tritonus – koji od centralne zvijezde gotovo ne crpi energiju, stoga ga možemo smatrati ledom okovanim planetom, kojem „gravitacijske sile srodnosti“ ne dozvoljavaju da napusti ovaj planetarni sustav.



Slika 1. Razrađeni koncept „tonskog planetarnog sustava“

3. Niz 2

Smatrajući interval najznačajnijim harmonijskim gradivnim elementom, Hindemith uspostavlja niz 2 kako bi odredio harmonijsku i melodijsku vrijednost intervala. Vrednovanje intervala vrši pomoću diferencijskih tonova prvog i drugog reda, a pri tom utvrđuje i postupak na koji se način u intervalu određuje diferencijski i osnovni ton. Niz 2 predstavlja intervale kao bazu harmonije.

3.1. Diferencijski tonovi

Diferencijski tonovi su dodani tonovi koji nastaju pri kreiranju suzvučja (primjerice sviranje dvohvata na violini). Javljaju se kao razlika u frekvenciji među tonovima intervala te kao takvi predstavljaju pomućenje svakog intervala. Iako su zvučno slabi, Hindemith određuje vrijednost intervala pomoću diferencijskih tonova prvog i drugog reda. Kako je zapazila Babić Sirišćević, postupak određivanja diferencijskih tonova je sljedeći:²³

- Oduzimanjem rednog broja (po alikvotnom nizu), odnosno frekvencije, donjeg tona intervala od rednog broja, odnosno frekvencije, gornjeg tona, dobiva se diferencijski ton prvog reda.
- Oduzimanjem rednog broja, odnosno frekvencije, diferencijskog tona prvog reda od rednog broja, odnosno frekvencije, donjeg tona intervala, dobiva se diferencijski ton drugog reda.

Na temelju Primjera 6, vidljivo je kako se u primi diferencijski ton prvog reda nalazi na nultoj točki—odnosno ne postoji—a ton drugog reda podudara se s donjim odsviranim tonom, dok je u oktavi obratna situacija. Pošto diferencijski tonovi ovog intervalskog para ne donose strane tonove, intervale prime i oktave smatramo najčišćima. Nadalje, Hindemith zamjećuje kako se intervali grupiraju u parove prema rasporedu diferencijskih tonova;²⁴ intervali koji čine par pokazuju iste diferencijske tonove, a razlika je što su kod obrata u svakom intervalskom paru zamijenjeni diferencijski tonovi prvog i drugog reda. Stoga, Hindemith zaključuje kako intervali koji pripadaju istom paru nemaju istu zvučnu vrijednost, na štetu obrata, jer osnovni oblici imaju povoljniji položaj diferencijskih tonova.

3.2. Određivanje osnovnog tona u intervalu

Pri određivanju osnovnog tona u intervala Hindemith se rukovodi diferencijskim tonovima: „ako neki od tonova intervala (ili njegova oktava) zvuči još jednom kao diferencijski ton, on će tako pojačan prevagnuti nad svojim partnerom, stoga ton koji se ističe udvajanjem treba smatrati osnovnim tonom, a drugi ton njegovim pratiocem.“²⁵ Sukladno tomu, na temelju Primjera 6 uviđamo kako je u kvinti donji ton osnovni, a u kvarti gornji. Isti princip je i s intervalskim parom velika terca–mala seksta, gdje je u terci donji ton osnovni, a u seksti gornji. Međutim, u paru mala terca–velika seksta diferencijski tonovi ne udvajaju niti jedan postojeći ton, već donose novi ton, koji udvojen u oktavi dopunjava odsvirani interval do durskog trozvuka.

The image shows musical notation for Example 6. It consists of two staves. The top staff, labeled 'Odsvirani interval', shows intervals with numbers 8, 6, 5, 4, 3, 2, 1 written above them. The bottom staff, labeled 'Diferencijski tonovi: 1. reda' and '2. reda', shows the constituent tones of these intervals. Arrows indicate the relationship between the tones and the intervals. For example, the interval of 8 (octave) has a difference tone of 4 (second octave) and a difference tone of 4 (first octave). The interval of 6 (third) has a difference tone of 4 (second octave) and a difference tone of 2 (second octave). The interval of 5 (fourth) has a difference tone of 4 (second octave) and a difference tone of 3 (second octave). The interval of 4 (fifth) has a difference tone of 4 (second octave) and a difference tone of 1 (second octave). The interval of 3 (sixth) has a difference tone of 4 (second octave) and a difference tone of 1 (second octave). The interval of 2 (seventh) has a difference tone of 4 (second octave) and a difference tone of 1 (second octave). The interval of 1 (octave) has a difference tone of 4 (second octave) and a difference tone of 1 (second octave).

Primjer 6. Određivanje diferencijskih tonova prvog i drugog reda. Prikazani su redni brojevi tonova u alikvotnom nizu

23 Mirjana BABIĆ SIRIŠĆEVIĆ: *Teorije intervalskih napetosti i njihova primjena*, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu; Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, 2001, 16.

24 P. HINDEMITH: *Tehnika tonskog sloga*, 80.

25 *Ibid.*, 82.

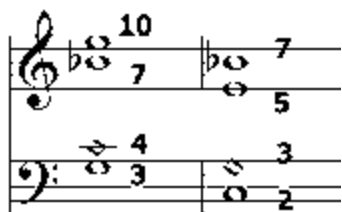
U ovom slučaju teorija dolazi u sukob s praksom, jer bi pri svakom nastupu male terce ili velike sekste trebali zamisliti strani ton, koji ne postoji u notnoj slici, te mu pridati značaj osnovnog tona. Umjesto toga, Hindemith predlaže da navedeni intervalski par tretiramo jednako kao i par velika terca–mala seksta, što argumentira akustičkim fenomenima.²⁶ Pri određivanju osnovnog tona sekundi i septima, diferencijski tonovi ne daju jasne informacije, stoga se Hindemith, premda ga tako ne naziva, rukovodi kriterijem slušnog dojma: „zbog čestog pojavljivanja dominantnog septakorda, naše uho je naviklo da donji ton septime smatra osnovnim.“²⁷ Dakle, sekundama je gornji ton osnovni, a septimama donji. Što se tiče tritonusa, skladatelj upozorava kako on nema osnovnog tona, jer njegovi diferencijski tonovi donose neobičnu pojavu, a kao razlog tomu navodi njegovu dvoznačnu pojavu u alikvotnom nizu; tritonus se pojavljuje u vidu povećane kvarte te u vidu smanjene kvinte. U prvom slučaju diferencijski tonovi zajedno s tonovima tritonusa tvore dominantni terckvartakord, dok u drugom slučaju nastaje dominantni septakord. Tritonus, stoga, uvijek ima dominantnu ulogu.²⁸

Također, skladatelj zaključuje kako je i uloga tritonusa dvoznačna, jer sadrži dozu zvučne neodređenosti, a istovremeno teži k rješenju. Dakle, ni zvučni utisak ni akustički sastav ne postavlja nijedan ton u intervalu kao osnovni. Hindemith, stoga, vrednuje tritonus na temelju njegova odnosa prema sljedećem intervalu: „onaj ton tritonusa koji se najmanjim korakom kreće u osnovni ton sljedećeg intervala smatramo zastupnikom osnovnog tona.“²⁹

3.3. Harmonijska i melodijska vrijednost intervala

Kada govorimo o vrijednosti intervala, harmonijska snaga sinonim je za konsonantnost, a melodijska za disonantnost. Hindemith zaključuje kako su harmonijski najstabilniji oni intervali koji imaju povoljan položaj diferencijskih tonova, dok se melodijska snaga zadržava na onima čiji su diferencijski tonovi nepovoljni.³⁰ Harmonijska snaga (konsonantnost), dakle, najjača je u intervalima na lijevoj strani niza, a gubi se prema desno, dok melodijska snaga (disonantnost) djeluje u suprotnom pravcu. Sukladno tomu, kvinta je najjači harmonijski interval, a velika terca najljepši, dok s druge strane niza, mala sekunda ima najveću melodijsku vrijednost, a velika sekunda je najljepši melodijski interval.

Primjer 7.
Diferencijski tonovi tritonusa u alikvotnom nizu



Primjer 8. Niz 2

26 Usp. *ibid.*, 84–86.

27 *Ibid.*, 95.

28 *Ibid.*, 95–97.

29 *Ibid.*, 97.

30 *Ibid.*, 101–102.

4. Klasifikacija akorda

Emancipacijom disonance u glazbi 20. stoljeća narušen je terčni princip gradnje akorda čime su otvorene nove mogućnosti, stoga je bilo nužno uspostaviti novi sustav klasifikacije akordnih struktura. Najveći doprinos Hindemith je dao upravo na području klasifikacije i vrednovanja akorda, koji proizlaze isključivo iz intervalskih vrijednosti sadržanih u akordu. Pri uspostavljanju vlastitog sustava vrednovanja, on polazi od 3 kriterija:³¹

1. Oktava i tritonus nemaju intervalske parove u nizu 2; oktava nema značaj za određivanje akorda, a tritonus na akorde prenosi svojstvo neodređenosti i usmjerenost rješenju, stoga postoji značajna razlika između akorda s tritonusom i onih koji ga ne sadrže. Rukovodeći se ovim pravilom, Hindemith dijeli akorde u dvije grupe (vidi Tabelu u nastavku):

- grupa A – akordi bez tritonusa,
- grupa B – akordi s tritonusom.

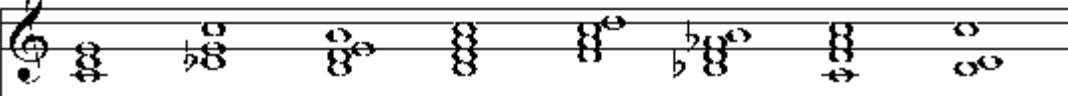
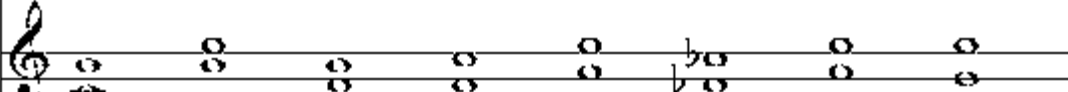
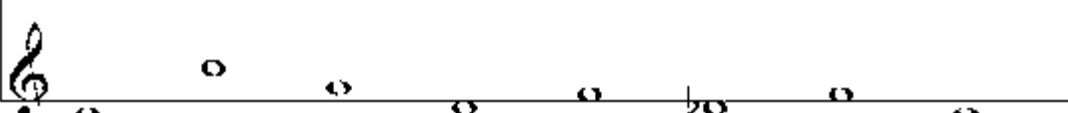
2. Ako intervale iz niza 2 vrednujemo srodnim vrijednostima niza 1, u dvije grupe će se razvrstati pet parova intervala:

- intervali od sinova (kvinta, kvarta, terce i sekste),
- intervali od unuka (sekunde i septime).

3. Položaj osnovnog tona u akordu od presudne je važnosti za određivanje akorda; osnovni ton harmonijski najjačeg intervala nadvladat će ostale tonove i postati osnovnim tonom cijelog akorda.

Hindemith, dakle, smatra kako osnovni oblik i obrat istog akorda nemaju jednaku vrijednost, na štetu obrata, jer su u njemu razdvojene snage djelovanja osnovnog i basovog tona. Sukladno tomu, svi akordi u kojima osnovni i basov ton nisu podudarni, po vrijednosti zaostaju za akordima kod kojih se osnovni i basov ton podudaraju. U želji da uspostavi sustav apsolutnih vrijednosti, on naglašava kako slog i udaljenost tonova istog akorda za nekoliko oktava ne mijenjaju bitne karakteristike akorda, dodavši pri tom kako ovo načelo više vrijedi za akorde jednostavnijeg sklopa nego za akorde kompliciranije strukture, u kojima promjena sloga bitno utječe na zvučni karakter.³²

Osvrćući se na tritonus, skladatelj konstatira kako će se njegova neodređenost suzbiti ako se uz njega u akordu nalazi neki od harmonijski najjačih intervala (kvinta, kvarta, velika terca, mala seksta). U tom će slučaju tritonus prenijeti težnju k rješenju na cijeli akord. Preostali intervali ne posjeduju takvu snagu kojom bi otklonili neodređenost, stoga svaki akord koji uz tritonus ne sadrži neki od navedena četiri intervala Hindemith smatra neodređenim, a zastupnik osnovnog tona određuje im se ovisno o kontekstu akordne veze.³³ U neodređene akorde on ubraja smanjeni septakord te smanjeni kvintakord sa svoja dva obrata, kao i dva akorda bez tritonusa: povećani kvintakord te superponirani kvartni akord.

Akordi	
Najvrjedniji interval u akordu	
Osnovni ton akorda	

Primjer 9. Određivanje osnovnog tona u akordima

31 *Ibid.*, 108–110.

32 *Ibid.*, 111–113.

33 *Ibid.*, 114.

4.1. Podjela akorda u grupe i podgrupe

Kako bi otklonio višeznačnost akorda, Hindemith dijeli akorde u dvije grupe: A (bez tritonusa) i B (s tritonusom), a kako bi im pobliže odredio vrijednosti, unutar grupa skladatelj uspostavlja i podgrupe.³⁴ Grupi A pripadaju podgrupe I, III i V, dok grupi B pripadaju podgrupe II, IV i VI (vidi Tabelu u nastavku). Nadalje, svaka se podgrupa, izuzev V i VI, dijeli na dva odjeljka koja se odnose na položaj osnovnog tona u akordu; odjeljku 1 pripadaju akordi u kojima se osnovni ton podudara s basovim, a u odjeljku 2 nalaze se obrati istih akorda. Primjerice, podgrupa I sadrži trozvuke bez sekundi, septima i tritonusa (durski i molski kvintakord), dok podgrupa II okuplja akorde u kojima je tritonus podređen jačim intervalima. Pri vrednovanju akorda iz grupe B, Hindemith usmjerava pažnju k tritonusu, tvrdeći kako mu je nužno odrediti vodeći ton, odnosno ton tritonusa koji stoji u najpovoljnijem odnosu prema osnovnom tonu akorda.³⁵ Harmonijska stabilnost akorda uvjetovana je, dakle, intervalima unutar akorda, stoga su akordi bez tritonusa harmonijski stabilniji. Ipak, podjelom akorda u podgrupe ovaj opći zaključak se mijenja jer zvučna vrijednost opada od podgrupe I, a svaki odjeljak nižeg broja ima veću vrijednost u odnosu na onaj s višim brojem.

Hindemithova metoda klasifikacije akordnih struktura utemeljena je, dakle, na spoznajama niza 2, odnosno na fizikalnim svojstvima tonova. Ipak, glazba je auditivna umjetnost, stoga bi i uho trebalo imati značaj pri uspostavljanju kriterija vrednovanja. Ignorirajući tako kriterij slušnog dojma pri vrednovanju akorda, on pojedine obrate smatra osnovnim oblicima; npr. akorde: c-es-g-a, c-e-g-as, itd., pozivajući se na niz 2 smatra osnovnim oblicima, iako će ih naše uho, ma koliko god se trudilo, čuti kao obrate. Ovom metodom klasifikacije akorda, Hindemith pokušava uspostaviti sustav apsolutnih vrijednosti, koji je oslobođen svakog konteksta te kao takav obuhvaća akorde svih intervalskih kombinacija. Međutim, uvažavajući kriterij slušnog dojma, on upozorava kako slog i udaljenost tonova kod složenih, tonovima prezasićenih akorda utječu na njegovu vrijednost,³⁶ stoga ova metoda donosi i primjese relativnog shvaćanja akordnih vrijednosti. Izuzev tog detalja, Hindemith je uistinu uspio uspostaviti sustav apsolutnih vrijednosti, koji je, kako zaključuje i Stefanija, oslobođen konteksta te proistječe iz kakvoće intervala sadržanih u akordu.³⁷

³⁴ *Ibid.*, 114-118.

³⁵ *Usp. ibid.*, 117.

³⁶ *Ibid.*, 112-113.

³⁷ Leon STEFANIJA: *Metode analize glazbe*, prev. Mario Kopic, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2004/2008, 173.

5. Harmonijski elementi

5.1. Okvirno dvoglasje

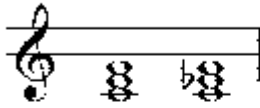
U poglavlju o okvirnom dvoglasju,³⁸ skladatelj objašnjava prirodu glazbenog kretanja te ističe kako je svako harmonijsko zbivanje izraženo melodijskim pokretom te se odvija unutar okvira koji suzvučjima daje određene konture. Takav okvir tvori dionica basa te najvažnija melodijska linija iznad njega, a istodobno zvučanje ovih dionica tvori okvirno dvoglasje, kojem je funkcija predočiti harmonijsko zbivanje u širem smislu. Okvirno dvoglasje, dakle, donosi sintezu harmonijske i melodijske komponente. Skladatelj upozorava i na odabir intervala koje ta dva glasa tvore, sugerirajući smisleno jačanje i popuštanje napetosti.

³⁸ P. HINDEMITH: *Tehnika tonskog sloga*, 128-130.

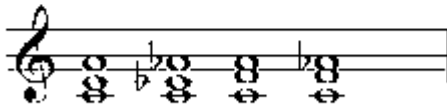
Tabela klasifikacije akorda

A - akordi bez tritonusa**I - bez 2 i 7**

1. osnovni ton u basu



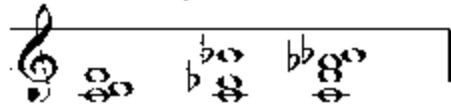
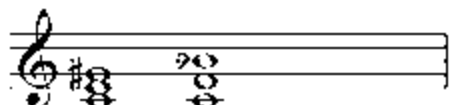
2. osnovni ton nije u basu

**III - s 2 i 7**

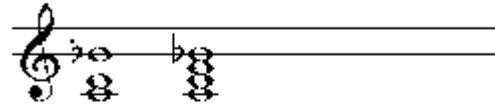
1. osnovni ton u basu



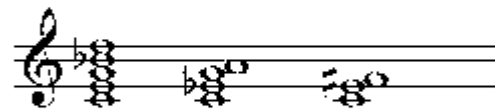
2. osnovni ton nije u basu

**V - neodređeni****B - akordi s tritonusom****II - bez m.2 i v.7 ;
tritonus podčinjen**

1. a) osnovni ton u basu; samo s m.7



b) s m.7 i v.2



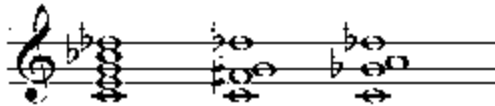
2. osnovni ton nije u basu



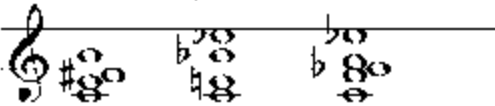
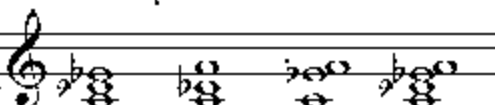
3. sa više tritonusa

**IV - s m.2 i v.7;
tritonusi podčinjeni**

1. osnovni ton u basu



2. osnovni ton nije u basu

**VI - neodređeni;
tritonus predvladava**

5.2. Harmonijska krivulja

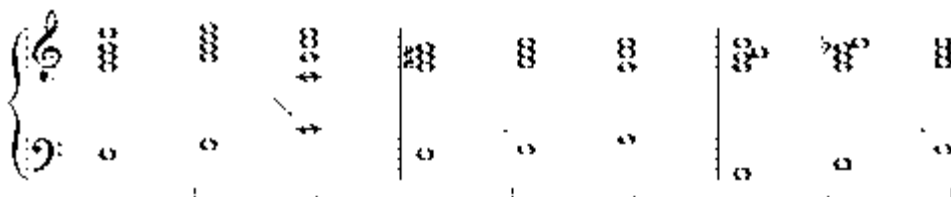
Za razliku od okvirnog dvoglasja, koje prikazuje samo sažeti harmonijski okvir, harmonijska krivulja temelji se na vrednovanju cjelovitog akordnog sklopa, sukladno prikazanoj metodi Hindemithove klasifikacije. Harmonijska krivulja, dakle, prikazuje uspone i padove harmonijske stabilnosti, koji nastaju spajanjem akorda različitih vrijednosti,³⁹ a njezine vrijednosti mogu se i grafički prikazati. S obzirom na to da harmonijska vrijednost opada od podgrupe I, svaki korak od vrjednijeg k manje vrjednijem akordu Hindemith označava padom, a obratni slijed usponom harmonijske stabilnosti.

Važno je naglasiti kako je harmonijska krivulja koju Hindemith podrazumijeva namijenjena prvenstveno neutralnim sustavima, kakav je primjerice kromatska ljestvica, odnosno sustavima u kojima su harmonijske vrijednosti oslobođene od šireg konteksta te proizlaze isključivo iz vrijednosti intervala sadržanih u akordu, za razliku od funkcionalnog tonalitetskog sustava, gdje akordi istih struktura, ovisno o kontekstu, mogu imati posve različito harmonijsko značenje (primjerice tonika–dominanta). Međutim, analogiju s klasičnim naukom o harmoniji skladatelj uspostavlja

pri vrednovanju harmonijskih veza, koje se zasniva na vrednovanju intervalske udaljenosti osnovnih tonova akorda sukladno nizu 2.⁴⁰ Stoga, veza izgrađena na kvintom koraku osnovnih tonova bit će najčvršća, dok će veza izgrađena na intervalu sekunde imati najslabiju harmonijsku vrijednost.

5.3. Određivanje tonalitetskog centra

Uspostavljanjem niza 1 Hindemith dokazuje postojanje tonalitetskog konteksta, međutim, unutar kromatske ljestvice tonalitetski centar ne ostvaruje se analogno klasičnom tonalitetu, stoga on donosi prijedloge njegova uspostavljanja i određivanja.⁴¹ Kao glavni korak pri određivanju tonalitetskog centra on navodi izoliranje osnovnih tonova akorda koji tvore vezu, a zatim vrednovanje intervalskog odnosa među tonovima sukladno nizu 2. Nadalje, u tom procesu važnu ulogu ima i mjesto nastupa akorda, jer posljednji akord u nekom slijedu (kadenca), ovisno o njegovoj strukturi, često potiskuje intervalske odnose te postaje tonikom čitavog akordnog slijeda.



Primjer 10. Određivanje tonalitetskog centra uvjetovano intervalskim vrijednostima niza 2. Zagradom je naznačen najvrjedniji intervalski korak, a strelicom tonalitetski centar akordnog slijeda.

Skladatelj upozorava i na ritamsko-metarske odnose koji mogu potisnuti intervalske vrijednosti te na mjesto tonike postaviti akord čija veza ne počiva na najvrjednijem intervalskom koraku. Pri određivanju tonike značajna je i vrijednost akorda kojem je izoliran osnovni ton; akordi iz podgrupe I imaju veću težnju postati tonikom u odnosu na akorde manjih vrijednosti. Nadalje, pri određivanju tonike u akordnim vezama, Hindemith se osvrće i na kadencu,⁴² naglašavajući kako su joj podređeni svi glazbeni elementi: ritam, melodija i harmonija. Snagu kadenca on određuje prema stupnju srodnosti u nizu 1, iz čega proizlazi kako je najvrjednija upravo tradicionalna mješovita kadenca (IV/II65-V-I).

39 *Ibid.*, 131.

40 *Usp. ibid.*, 136-140.

41 *Usp. ibid.*, 146-151.

42 *Usp. ibid.*, 152-156.

5.4. Hod stupnjeva (Hod osnovnih tonova)

Nizom 1 Hindemith je dokazao kako svih dvanaest tonova mogu ući u okvir istog tonaliteta, međutim, smatrajući kako svaki ton teži postati centralnim, on ne opovrgava postojanje modulacije. Pri određivanju tonalitetskog centra duljih cjelina on uspostavlja hod stupnjeva te donosi razrađen koncept njegova određivanja;⁴³ pri određivanju tonalitetski značaj intervalskih vrijednosti opada u korist tonskih srodnosti, stoga se vrednovanjem koraka osnovnih tonova analogno nizu 1 utvrđuje tonalitetni centar duljih cjelina, kao i tonalitet cijele skladbe.

Osim učestalog repetiranja, centralni ton može se istaknuti i podrškom najbližih srodnika (kvinta i kvarta), a hod stupnjeva koji ne sadrži repetiranja vrednuje se shodno intervalskim vrijednostima niza 2. Nadalje, Hindemith upozorava na akorde III. i IV. podgrupe, tvrdeći kako hod stupnjeva tako prezasićenih akordnih struktura ne prikazuje uvijek jasne tonalitetne centre, a upozorava pri tom i na hod vodećih tonova koji nastaje sukcesivnim nastupom tritonusnih akorda.⁴⁴ Također, kako bi se obuhvatio cjelokupni tonalitetni plan, on predlaže kreiranje „višeg“ hoda stupnjeva,⁴⁵ u kojem se centralni tonovi svih tonalitetnih krugova vrednuju analogno nizu 1. Tonalitetni centar višeg hoda stupnjeva ujedno je i tonalitetni centar čitave skladbe.

Konstatirajući kako svaki ton teži postati centralnim, Hindemith definira modulaciju kao promjenu učvršćenog centralnog tona i osnovnih tonova koji podupiru taj centralni ton,⁴⁶ a uvjerljivost modulacije ovisi o glavnim srodnicima (kvinta i kvarta) novog centralnog tona; glavni srodnici moraju se istaknuti iznad ostalih tonova koji samo dopunjuju i povezuju glazbeni tijek. Iz prethodne definicije, dakle, možemo zaključiti kako, prema Hindemithu, okosnica tonaliteta leži u tradicionalnim kadencama – plagalnoj, autentičnoj te mješovitoj – dok preostale akordne veze predstavljaju most između dvije kadence, odnosno dva tonalitetna centra. Ovakvo shvaćanje, u širem smislu, podudara se i s našim tumačenjima esencije tonaliteta, a dokaz imamo i na nastavi solfeggia, gdje nastavnik sviranjem mješovite kadence uvodi učenike u tonalitetni kontekst melodijskog diktata koji će potom uslijediti.

43 *Ibid.*, 156-161.

44 *Usp. ibid.*, 158.

45 *Ibid.*, 164-165.

46 *Ibid.*, 163.

6. Melodijski elementi

6.1. Melodijski hod stupnjeva

Pozivajući se na prirodu ljudskog sluha,⁴⁷ Hindemith konstatira kako je harmonijsku komponentu gotovo nemoguće otkloniti iz melodije, stoga uspostavlja melodijski hod stupnjeva kao pokazatelja latentne harmonije, odnosno tonaliteta određene melodijske grupe. Melodijski hod stupnjeva nastaje dijeljenjem melodijske linije na manje grupe tonova koji se mogu zahvatiti istom harmonijom, a harmonijsko određenje melodije najlakše se postiže razlaganjem jednostavnih akorda – kvintakorda i septakorda.⁴⁸ Metoda određivanja latentne harmonije stoga se zasniva na traganju za akordnim razlaganjima, koja se, prema Hindemithu, mogu uočiti čak i u postupnom melodijskom kretanju, gdje će se harmonijski skelet (akord) jasno uočiti ako preostale tonove svrstamo u prohodne, odnosno neakordne. Promatrajući melodiju na takav način, u gotovo svakom tonskom slijedu uočljiva su razlaganja akorda, što je korektno u teorijskom smislu, dok je u praksi teško održivo te ovisi o širem kontekstu. Nadalje, s obzirom na to da se melodijske grupe često prožimaju, skladatelj ističe kako njihovo harmonijsko razgraničenje ovisi o individualnom slušnom dojmu, a upozorava i na ritamsko-metarske odnose koji znatno utječu na harmonijsko određenje melodijskih grupa. Također, skladatelj navodi kako u višeglasnim skladbama svaka dionica ima svoj zasebni melodijski hod, koji se, u pogledu harmonije i tonaliteta, ne mora podudarati s harmonijskim hodom stupnjeva.⁴⁹ I ova tvrdnja prihvatljiva je u teoriji, ali upitna u praksi, jer politonalitetne kombinacije uglavnom percipiramo kao jedinstven harmonijski sklop.

Hindemithovi principi određivanja latentne harmonije, dakle, baziraju se na akordima, odnosno njihovim doslovnim ili prividnim razlaganjima. Međutim, navedena metoda u obzir uzima individualni slušni dojam te ritamsko-metarske odnose, stoga ju opravdano možemo smatrati relativnom metodom.

6.2. Hod sekundi

Preispitujući prirodu melodijskog pokreta, Hindemith zaključuje kako je interval sekunde najbolje melodijsko vezivno sredstvo.⁵⁰ U vezi s tim naglašava kako se svaka melodija sastoji od istaknutih i podređenih tonova, a među istaknute

47 *Usp. ibid.*, 196-197.

48 *Ibid.*, 193-194.

49 *Ibid.*, 199.

50 *Ibid.*, 200-201.

tonove ubraja vrhunce, kao i najdublje tonove, metarski istaknute tonove te osnovne tonove akordnih razlaganja. Logičan melodijski tijek, prema Hindemithovom mišljenju, dobiva se ako su melodijski značajni tonovi raspoređeni po sekundama, a liniju dobivenu korakom od jednog istaknutog tona prema drugom istaknutom tonu, zanemarujući pri tom slabije melodijske tonove koji između njih leže, on naziva hodom sekundi. Njegova je uloga, dakle, postizanje koherentnosti melodijskog toka, a što su melodije složenije građene, hodovi sekundi postaju brojniji i slobodniji, stoga često možemo susresti nekoliko hodova sekundi koji istovremeno teku, pri čemu se mogu i prožimati.



Primjer 11. *Ludus tonalis*; tema fuge in As. Hodovi sekundi od različitih tonova; svako slovo grčkog alfabeta predstavlja zaseban hod sekundi⁵¹

7. Primjena Hindemithove skladateljske teorije

U nastavku je iznesena kratka primjena Hindemithove skladateljske teorije u glazbenoj analizi, s ciljem kompariranja Hindemithove metode i metode klasičnog nauka o harmoniji. Hindemithovoj metodi analize podvrgnuto je prvih devet taktova Debussyjeva preludija br. 5 iz 2. sveska, poznatijeg pod nazivom *Bruyères*. Harmonijska analiza obuhvaća okvirno dvoglasje, harmonijsku krivulju te hod stupnjeva s tonalitetnim planom, dok melodijska analiza obuhvaća melodijski hod stupnjeva s naznačenim latentnim harmonijama. S obzirom na to da je melodijski tijek uglavnom baziran na razlaganjima, uspostavljanje hoda sekundi u ovom slučaju nije potrebno.

Preludij ima trodijelnu formu (A B A') te obiluje karakteristikama svojstvenima Debussyjevu stilu, poput pentatonске melodike, dodanih tonova te akordnih paralelizama. Sukladno predznacima, preludij je smješten u As-dur, koji je afirmiran u petom taktu autentičnom kadencom. U nastavku slijedi nizanje paralelnih kvintakorda, s miksoli-dijskim proširenjem, a nakon sporednih kvintakorda III. i II.

stupnja, slijedi autentična kadenca te dvotaktni pedal na tonici As-dura, čime je osnovni tonalitet ponovno afirmiran.

Sagledamo li prikazani ulomak Hindemithovom metodom analize, u pogledu harmonijskih funkcija uočiti ćemo tri ključna mjesta: dvije autentične kadence (t. 5, t. 8) te tonički pedal (t. 8-9). Snaga kadence potiskuje prethodne intervalske odnose, stoga je As tonalitet⁵² u hodu stupnjeva uspostavljen na temelju prethodno navedenih kadenci. Tonalitetno određenje u ovom slučaju istoznačno je s motrišta tradicionalne analize⁵³ i Hindemithove metode.

Promotrimo li suzvučja u okvirnom dvoglasju, uočiti ćemo isključivo konsonance, odnosno harmonijski najvrjednije intervale (oktave, kvinte, kvarte, terce i sekste), s izuzetkom disonantne velike sekunde na kraju sedmog takta, stoga ne možemo govoriti o izrazitijim smjenama stabilnosti i napetosti.

51 Usp. Dino GLUIĆ: *Tradicija kao ishodište nove skladateljske teorije*; Paul Hindemith: „*Ludus tonalis*“, magistarski rad, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2021, 108-109.

52 S obzirom na to da se u Hindemithovom glazbenom jeziku gubi polaritet dura i mola, očigledni As-dur označili smo kao As tonalitet. Isti princip važi i u daljnjem tijeku.

53 Pod tradicionalnom metodom analize podrazumijeva se metoda klasičnog nauka o harmoniji.

C. Debussy: Preludij br. 5, 2. svezak *Bruyères*

1. Realan zapis (sažeta zvučnost)

2. Harmonijska krivulja

3. Okvirno dvoglasje

4. Hod stupnjeva s naznačenim tonalitetom

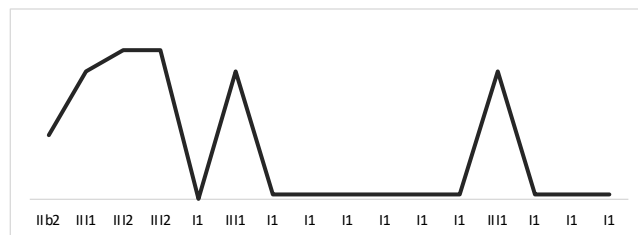
5. Mel. hod stupnjeva s latentnim harmonijama

* neakordni tonovi

Izoliramo li melodijski kontekst od harmonijskog, u prvih šest taktova uočavamo pentatonsku ljestvicu, fiksiranu najprije na ton es (t. 1-5; es-f-g-b-c), a potom na ton as (t. 6; as-b-c-es-f). Pojavom višeglasja (t. 4) pentatonska melodika harmonizirana je u okviru As-dura, a sukcesija kvintakorda (t. 6) donosi i miksolijsko bojenje osnovnog tonaliteta, koji je potom afirmiran u okviru čiste dijatoničke. Sagledamo li opisani melodijski kontekst Hindemithovom metodom, uočiti ćemo razlike. Rukovodeći se pravilom kako su akordna razlaganja najbolji pokazatelji latentne harmonije, četverotaktnu melodijsku liniju (t. 1-5), prethodno protumačenu u kontekstu pentatonske ljestvice na tonu es, sada zahvaćamo okvirima C i Es harmonije. C harmonija u prvom slučaju ostvarena je razlaganjem kvintakorda c-es-g, a u drugom slučaju intervalskim pomakom c-es, uz izmjenični ton b, dok je posredna Es harmonija realizirana razlaganjem sekstakorda g-b-es, uz neakordni ton f. Latentne harmonije u nastavku ostvarene su razlaganjem septakorda i kvintakorda; F (f-as-c-es), B (b-f-as), F (f-c-es), B (b-des-f). Zaključna harmonija (As) ostvarena postupnim tonskim pokretom; nositelj harmonije je akord as-c-es, dok preostali tonovi predstavljaju neakordne prohodne tonove. Iznesena zapažanja melodijskog hoda stupnjeva bila bi prihvatljiva kada bi se melodijska linija u cijelosti izvodila jednoglasno, međutim, u višeglasnom kontekstu, kakvog susrećemo u ovom preludiju, prikazana zapažanja nisu održiva, jer je melodijski kontekst sastavni dio višeglasnog harmonijskog sklopa.

Preostaje nam još preispitati komponentu koju ne uzimamo u obzir unutar klasičnog nauka o harmoniji–harmonijsku krivulju. Analogno Hindemithovom sustavu vrednovanja akordnih struktura, akorde smo svrstali u grupe, podgrupe i odjeljke te ih vrednujemo na temelju njihove intervalske građe, neovisno o tonalitetnim funkcijama. U tom procesu, kratkotrajne neakordne tonove, u primjeru naznačene zvjezdicama, izostavljamo iz akordnih sklopova, dok dodane tonove, karakteristične za Debussyjev skladateljski stil, uzimamo kao sastavne dijelove akorda, jer njihov tretman nije istoznačan tretmanu neakordnih tonova. Višeglasje se formira pojavom dominantnog terckvartakorda, uz appoggiaturu as, a zatim–jezikom klasične harmonije–uslijedi progresija subdominanta-dominanta-tonika, pri čemu su akordi obogaćeni različitim varijantama neakordnih tonova. Prvi akord u nizu, dominantni terckvartakord (IIb2), jedan je od najstabilnijih tritonusnih akorda, stoga posjeduje visoku dozu harmonijske stabilnosti, koja je u daljnjem slijedu narušena pojavom akorda iz podgrupe III. Akumulirana napetost potom se naglo razrješava pojavom toničkog kvintakorda (I1). Nizanjem paralelnih kvintakorda,

u nastavku, Debussy premješta ulogu harmonije s funkcionalne na kolorističku, a izborom harmonijski najstabilnijih akordnih struktura (durski kvintakordi; podgrupa I) napetost gotovo iščezava. U 8. taktu pojavljuje se pedalna harmonija, uz prohodni ton e, a na posljednjoj dobi formira se akord subdominante (des-f-as; I1) nad toničkim pedalom, koji se u nastavku vodi u tonički kvintakord (I1). Opisane vrijednosti harmonijske krivulje mogu se i grafički prikazati.



Grafikon 1. Grafički prikaz vrijednosti harmonijske krivulje (t. 4-9)

Grafikon prikazuje uspone i padove harmonijske stabilnosti, odnosno napetosti. Akordi podgrupe I harmonijski su najstabilniji, dok akordi podgrupe III u ovom primjeru simboliziraju najnapetije akorde. Napetost je na početku umjerenjena, a potom naglo raste te vrhunac doseže u akordima podgrupe III2. Pojavom durskog kvintakorda (I), napetost se naglo razrješava, a zatim ponovno naglo raste (III1). U nastavku prevladavaju harmonijski najstabilniji akordi–kvintakordi iz podgrupe I–stoga je napetost minimalna, s izuzetkom nepotpunog dominantnog nonakorda (III1), čija intervalska struktura ukazuje na značajan porast napetosti, koja iščezne pojavom toničkog kvintakorda (I1). S obzirom na razlike u vrijednostima među akordima, ovaj vid krivulje smatramo umjereno strmim.

Zaključak

Potreba za unošenjem reda u odnose među tonovima predstavlja jezgru glazbene teorije kao discipline. Osviješten kao skladatelj i teoretičar, Hindemith ne ostaje imun na pluralizam skladateljskih tehnika u glazbi svojih suvremenika te u sklopu svoje teorije pokušava uspostaviti balans između povijesnog nasljeđa i suvremenih nastojanja, odnosno omogućiti im suživot. Znanstveno promatrajući esencijalna svojstva glazbenog materijala, nastoji otkriti koji fizikalni zakoni njime upravljaju. Odgovor pronalazi u alikvotnom nizu tonova, kojeg smatra ogledalom prirodnih tonskih svojstava. Primjenom fizike i aritmetike pri promatranju tonskih svojstava, te simboličkom komparacijom niza 1 i sunčeva sustava, Hindemith, dakle, glazbu vraća u kontekst kvadrivija, u kojem su aritmetika, geometrija i astronomija bile združene s glazbom u jedinstven kompleks.

Budući da njegova čitava teorija počiva na fizikalnim svojstvima tonova, odnosno prirodnim znanostima, kao takva je oslobođena stilskog i povijesno-društvenog konteksta te je – prema mišljenju samog skladatelja – primjenjiva na glazbu svih prethodnih razdoblja zapadnjačke glazbene povijesti.

Pojedine višestoljetne principe Hindemith u sklopu svoje teorije kritički preispituje, pokušavajući tako ustanoviti koji su glazbeni elementi apsolutni, odnosno konstantni, a koji su varijabilni. Njegova početna pretpostavka polazi od tonaliteta, stoga uspostavljanjem niza 1 dokazuje kako je tonalitetnost neizbježan element, čime negira postojanje atonalitetne glazbe. Hindemithovu teoriju, stoga, na neki način možemo smatrati i teorijom tonaliteta. Nadalje, utvrdivši kako je produkt prirode ton, odnosno interval, Hindemith uspostavlja niz 2 kako bi odredio vrijednost intervala te na temelju akustičkih zakona obrazlaže konsonantnost i disonantnost intervala, kao i principe određivanja osnovnog tona u intervalu, što je uglavnom u skladu s tradicijskim shvaćanjima. Niz 1 i niz 2, dakle, znanstveno su utemeljeni na fizikalnim svojstvima tonova, stoga predstavljaju jezgru njegove čitave teorije, a spoznaje proizašle proučavanjem navedenih nizova reflektiraju se na harmonijsku i melodijsku komponentu. Međutim, Hindemith uzima u obzir i druge utjecaje, prije svega ritamsko-metarske odnose, koji znatno utječu na harmonijsku i melodijsku komponentu, stoga se principi izvedeni iz niza 1 i niza 2 ne mogu uvijek doslovno primijeniti. Iz navedenog proizlazi kako Hindemithova skladateljska teorija nije oslobođena od šireg konteksta, već sadrži primjese relativnog tumačenja određenih fenomena. Pojedinač se, stoga, u analizi često mora oslanjati na subjektivni dojam uz pomoć kojeg rješava određenu problematiku. Ovo ponajviše dolazi do izražaja u harmonijskom i melodijskom hodu stupnjeva koje je stoga nemoguće jednoznačno odrediti. Također, zanošeći se ponekad akustičkim svojstvima te ignorirajući slušni dojam, pojedini segmenti njegove teorije – poput nepostojanja atonalitetne glazbe, metode određivanja osnovnog oblika akorda, latentne harmonije, itd. – prihvatljivi su u teorijskom smislu, ali u praksi nisu održivi. Kao jedna od najvećih zasluga pripisuje mu se uspostavljanje novog sustava klasifikacije akordnih struktura, koji proizlazi isključivo iz intervalskih vrijednosti sadržanih u akordu, stoga je kao takav apsolutan te obuhvaća akorde svih sustavnosti.

Kratkom primjenom Hindemithove metode u analizi ulomka Debussyjeva preludija br. 5 iz 2. sveska (*Bruyères*), vidjeli smo kako se zapažanja mjestimice podudaraju, ali i odstupaju od klasičnog nauka o harmoniji. Razlog tomu su,

prije svega, slobodnija poimanja tonaliteta te oslobađanje akorda od tonalitetnog konteksta, kao i novi način vrednovanja, zasnovan na principima niza 1 i niza 2.

Na temelju navedenog nameće se zaključak kako Hindemithova skladateljska teorija uistinu predstavlja sintezu tradicijskih elemenata i suvremenih nastojanja. Sukladno tomu, Hindemith jest predstavnik novoklasicizma, ali samo u širem smislu. Primjerenije ga je smjestiti na sjecište sfera tradicije i progresa jer unutar svoje skladateljske teorije preuzima esencijalne i neraskidive principe i vrijednosti te ih u duhu progresa originalno nadograđuje novim idejama i mišljenjima, čime si je osigurao značajno mjesto u glazbenoj povijesti.

Bibliografija

- ANDREIS, Josip: *Povijest glazbe*, sv. 3, Zagreb: Liber – Mladost, 1976.
- BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, Mirjana: *Teorije intervalskih napetosti i njihova primjena na modalitetnu, tonalitetnu i harmoniju sastavljenih modusa*, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu; Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, 2001.
- DESBRUSLAIS, Simon: *The Identity, Application and Legacy of Paul Hindemith's Theory of Music*, doktorska disertacija, Oxford: University of Oxford, 2013.
- DESPIĆ, Dejan: *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike, 2014.
- GLUIĆ, Dino: *Tradicija kao ishodište nove skladateljske teorije; Paul Hindemith: „Ludus tonalis“*, magistarski rad, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2021.
- HINDEMITH, Paul: *Tehnika tonskog sloga*, prijevod Vlastimir Peričić, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1937/1983.
- HINDEMITH, Paul: *The craft of musical composition: Exercises in Two-part Writing*, prijevod Otto Ortmann, London: Scott & Co, 1939/1941.
- HINDEMITH, Paul: *A composer's world: horizons and limitations*, Cambridge: Harvard University Press, 1952.
- KOHOUTEK, Ctirad: *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, prijevod Dejan Despić, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1965/1984.
- KSIĘSKA-KOSZAŁKA, Joanna: Paul Hindemith and the Idea of Progress, Tradition and Neoclassicism, *Kwartalnik Młodych Muzykologów*, 35 (2017) 4, 112-124.
- PERIČIĆ, Vlastimir: *Razvoj tonalnog sistema*, Beograd: Umjetnička akademija u Beogradu, 1968.
- RADICA, Davorka: *Ritamska komponenta glazbe 20. stoljeća*, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2011.
- STEFANIJA, Leon: *Metode analize glazbe*, prijevod Mario Kopic, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2004/2008.
- UZELAC, Milan: *Filozofija muzike*, Novi Sad: Stylos, 2005.

Summary

Fundamental Principles of the Composition Theory of Paul Hindemith and Its Application

Paul Hindemith (1895-1963) is one of the great composers and theoreticians of 20th-century music. In the turbulent years of searching for new ideas and paths in music, Hindemith concentrated his efforts on creating a theory of tradition and progress. After his first youthful expressionist attempts, he matured both as a composer and a theoretician, with an ever-more profound concern for musical material. Trying to establish an evolutionary line of continuity in music, he criticised the hasty creation of the new composing styles and techniques that prevailed in the music of his contemporaries, and their breaking with traditional role models. Instead, he proposed a return to the source and investigated the essential properties of musical content. In the spirit of Pythagorean teachings and their search for perfect proportions in music as well as in the Cosmos, Hindemith, who tried to establish the basic principles of music and music theory, combined different disciplines from the field of natural sciences. In this way, he revives the ancient understanding of music in the context of *quadrivium*, within which arithmetic, geometry, and astronomy are combined with music into a single whole. He reassessed the physical properties of tones and tried to figure out which natural laws govern musical content, systematically developing his discoveries and integrating them into his own creative principles and beliefs. Looking for a system that would blend the heritage with the contemporary trends, Hindemith came up with his own theory of composition, which firmly rests on tradition and which he systematically explains in the textbook titled *Unterweisung im Tonsatz* (1937). Since his composition theory is based on the laws of the natural sciences, it is free of stylistic, historical and social contexts, and, in the opinion of the composer himself, is applicable to all previous and future periods. The present article summarizes Hindemith's theory of composition, and the principles presented here are applied to an analysis of a fragment from Debussy's Prelude No. 5, Book II, better known as *Bruyères*.

The use of Karst limestones in Vienna in the 19th and early 20th centuries — on the traces of Alois Kieslinger

Marija Milchin, Katharina Fuchs, Gabriela Krist, Farkas Pintér

Institute of Conservation (IoC),
University of Applied Arts Vienna,
Salzgries 14
1010 Vienna, Austria
marija.milcin@uni-ak.ac.at
katharina.fuchs@uni-ak.ac.at
gabriela.krist@uni-ak.ac.at
farkas.pinter@uni-ak.ac.at

UDK 55-051Kieslinger,A.:691.2:262.3 (210.5Jadransko More)(497.5)¹⁹"
622.35(497.57Istra)(497.58Dalmacija)
Pregledni rad / Review Paper
Primljeno / Received: 15.06.2022.
Prihvaćeno / Accepted: 15.07.2022.

Abstract

Extensive building activity was taking place in Vienna in the second half of the 19th and the beginning of the 20th century. The continuous extension of railway lines made the transport of materials from across the former Austro-Hungarian Monarchy possible. Compact limestones from the Adriatic coast were frequently used building-materials and can be found in many Viennese monuments from this period.

The work of the Austrian geologist Alois Kieslinger (1900–1975) is the most important source of information regarding mineral materials in cultural assets in Austria. This article focuses on the representation of karst limestones in Kieslinger's written sources, his stone collection, and traces back their use in Viennese monuments.

Keywords: *karst limestone, Istria, Dalmatia, Vienna, Alois Kieslinger, 19th century*

Ključne riječi: *kraški vapnenac, Istra, Dalmacija, Beč, Alois Kieslinger, 19. stoljeće*

Introduction

The 19th century was a time of radical change in society as well as the arts and sciences throughout Europe. The technological developments resulting from industrialisation reshaped society faster than ever before. The progress and the expansion of transportation due to the spread of railways opened new possibilities in all fields of daily life and economy.

In Vienna the 19th century was a time of growth and prospect. The city was expanding with a speed never experienced before; in 1850, Vienna had just over half a million inhabitants, while 40 years later, in 1890, the number of inhabitants was already approaching 1.5 million!¹ It was the biggest political, economic, and cultural centre of the Austro-Hungarian Monarchy and served as the capital after 1867. More and more people of different cultures and ethnicities, coming from different provinces of the empire and speaking different languages, came to Vienna to live and work. The city had to cope with extremely fast growth and responded with a massive building initiative, both regarding infrastructure as well as residential and representative buildings.

Due to this massive development, Vienna was lacking building materials during the 19th century.² The stone quarries in the direct surroundings of Vienna often met their limits and some became over-exploited, thus, only low-quality material could be provided. Furthermore, the brick industry was also at its limits and frequent reports of lack of coal as a fuel for brick production can be found in different sources. In the middle of this constant lack of materials, the increasing use of steam power in locomotives, along with the expanding railway lines, made it possible to transport construction materials further than ever before. This was done in an economically reasonable manner even though the transport was conducted on “terra firma.”³ Therefore, with every new railway line connecting Vienna to different parts of the empire (Vienna-Brno 1837, Vienna-Budapest 1850, Vienna-Trieste 1857, etc.),⁴ new possibilities opened for building stones; they could easily and cheaply be transported to the city.

The year 1857 is very important in this context because of two reasons:

On the one hand, it was the starting point for the biggest reshaping of Vienna as a city. In this year the enormous construction project “Ringstrasse” was launched. Until the mid-19th century, the city of Vienna had the shape and structure of a typical mediaeval town. The city centre (today’s 1st district) was protected by city walls and a “glacis,” a green belt. The walls were demolished in the mid-19th century and the glacis was open for building activity.⁵ Here, in the middle of the city, a tremendous “new” space was gained, where palaces of rich families, but also representative buildings, found their place. The “Christmas Note” of 1857, by the Emperor Franz Joseph, documents the official start of the Ringstrasse. Between 1860 and 1900 around 800 buildings were erected there.⁶

On the other hand, the new railway line between Vienna and Trieste was opened in the same year and a new transport route for a great number of different building stones, among others the karst limestones from Istria and Dalmatia, was established.⁷ The term *karst limestone* (in Kieslinger’s phrasing, also “karst marble”) describes the compact limestone types formed in the structural complex of the Adriatic carbonate platform, the so-called Adriaticum, between the Late-Jurassic and Paleogene (predominantly in the Cretaceous).⁸ These limestones are often very compact and homogeneous, most of them can be polished and are resistant to abrasion. Due to their good quality, they can be quarried in large blocks which makes them an excellent carving material. The large amount of high-quality compact limestone was more than welcome in the huge construction site of Vienna and the demand was directly connected to the building activity in the city. For the owners of quarries, the supplies for the construction of the Ringstrasse were an once-in-a-lifetime opportunity. After the building activity flattened at the beginning of the 20th century, and then totally ceased in the course of the First World War, many of the Istrian quarries i.e., at Rovigno (Rovinj) and Orsera (Vrsar), etc., had to stop operating due to lack of orders. Only a few of them could supply material for subordinate purposes such as lime and cement production.

1 See https://de.wikipedia.org/wiki/Demografie_Wiens (access May 31 2022).

2 Alois KIESLINGER, *Die Steine der Wiener Ringstrasse*, 58.

3 The transport on water ways has always been economically more sustainable than transport on sound ground (terra firma).

4 A. KIESLINGER, *Die Steine*, 59.

5 Kurt MOLLIK, Hermann REINING, and Rudolf WURZER, *Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstrassenzone*, 77ff.

6 A. KIESLINGER, *Die Steine*, 58.

7 A. KIESLINGER, *Die Steine*, 59.

8 Branko CRNKOVIC and Dragmonir JOVIČIĆ, *Dimension Stone Deposits in Croatia, Rudarsko-geološko-naftni zbornik*, 5 (1993) 1, 143.

Alois Kieslinger and his Work

Alois Kieslinger was born in 1900 in Vienna, where he also habilitated in 1930 at the University of Technology Vienna (TU). From 1937 he worked at the TU as an associate professor. Parallel to his teaching activities at the university, Kieslinger was employed at the Geological Survey of Austria. During the Second World War he was at the so-called Reichsamt für Bodenforschung (Office Soil Research), where he was mainly working on a register of stone quarries within the former Austrian-German Territory. This study and the research of stone quarries awoke Kieslinger's further interest in building stones. During the reconstruction activities after WWII, he became the Chief Geologist of the Federal Monuments Authority Austria (Bundesdenkmalamt–BDA). In 1949, he joined the Committee of the Geological Institute (TU) as a member, where he became an ordinarius in 1954. Kieslinger stayed at the TU until he retired as eremitus in 1970. He died in 1975.⁹

Alois Kieslinger wrote a great number of articles and books focusing on stones used in the built heritage of Austria. His overwhelming collection of hand-specimens representing mineral materials from many regions of the former Austro-Hungarian Empire, but also including numerous samples from around the world, is probably one of the most interesting historical stone specimen collections in Europe. It bears research potential in terms of the representation of used stones, but also as a pool of historically important information concerning material sources and the connection to his scientific literature as well as the monuments themselves. The collection has recently been relocated from the TU to the Department for Internal and External Training and further Education of the BDA in the Charterhouse in Mauerbach, Lower Austria. A joint research project by the Institute of Conservation at the University of Applied Arts Vienna (IoC), the Association for the Promotion of Monument Preservation, and the BDA aims to document, digitise, and analyse the collection in the forthcoming years. A further collection, including rock thin sections produced from the stone materials of his hand-specimen collection, is still kept at the TU and represents the third part of Alois Kieslinger's legacy. These three elements, namely

his written sources, the stone specimen collection, and the thin sections, offer a great potential for further research of the stone materials used in the built heritage in Austria. Kieslinger's building materials collection includes approximately 3,000 different mineral materials, mostly stones, but also sand and clay samples, historical bricks, and glasses from the territory of the former Austro-Hungarian Monarchy, as well as other European and overseas countries. The majority of samples are of hand-specimen size, but a few larger, polished slabs can also be found. Compared to the size and diversity of the collection a significant number (i.e., 60 to 80 pieces) of karst limestone was found in the stock. In the present contribution, five building stones, used in larger quantities in the Viennese construction activities during the 19th century, were selected for further petrographic characterization. (Fig. 1) After the photographic documentation, small chips were taken from the hand-specimen and petrographic thin sections of 30 microns standard thickness were prepared and subsequently characterised by polarised light microscopy. The textural classification was carried out after Folk and Dunham.¹⁰



Fig. 1. Characteristic examples of karst limestone hand-specimens from Kieslinger's collection

9 Christine BACHL-HOFMANN and Astrid ROHRHOFER, Dokumentation und Evaluation des Nachlasses von Prof. Dr. Alois Kieslinger (1900–1875) unter besonderer Berücksichtigung bautechnisch wesentlicher Mineralrohstoffe und ingenieurgeologischer Fragestellungen, in: Berichte der Geologischen Bundesanstalt (ed.), Nr. 37, Vienna: Geologische Bundesanstalt, 1997, 2–3.

10 See: Robert L. FOLK, Practical Classification of Limestones; Bulletin of the American Association of Petroleum Geologists (AAPG Bulletin), 43 (1959) 1, 1–38., Robert J. DUNHAM, Classification of Carbonate Rocks According to Depositional Texture, Bulletin of the American Association of Petroleum Geologists (AAPG Bulletin), 43 (1959) 1, 1–38.

Case Studies from Vienna

The following section attempts to follow Kieslinger's written sources in his book *Die Steine der Wiener Ringstrasse* (The Stones of the Viennese Ringstrasse)¹¹ on the use of Istrian and Dalmatian stones in the built heritage of Vienna. His most important book about the use of building stones in Vienna was published three years before his death, in 1972, and represents the most detailed description of hundreds of Viennese buildings, their construction history, and applied building materials. Table 1 presents a list of the most meaningful mentions of Istrian and Dalmatian limestones in the book. In our paper, five important monuments are presented in more detail. The analysis of each object included the verification of the used karst limestone types compared with the data in Kieslinger's book, the description and investigation of the same stone type in his hand-specimen collection including a microscopic analysis, as well as a visit on site to revise the preservation state or changes that occurred to the monument over time.

Votive Church (Votivkirche)

The Votive Church (*Votivkirche*) in Vienna by the architect Heinrich Ferstl was one of the first buildings on the former glacis.¹² The construction started in 1856 before the official start of the Ringstrasse project and the opening of the railway connection between Vienna and Trieste. The church itself was the first big construction in Vienna after almost a century¹³ and therefore it was accompanied by a large amount of uncertainty regarding possible building materials. However, after a thorough search, limestone from Wöllersdorf and a conglomerate from Bad Fischau (both Lower Austria) were selected and used for the facades. Next to these two local stones, Istrian and Dalmatian limestones were also used after the opening of the Southern railway line in 1857. These stone materials were especially applied to ornaments and sculptures on the outside and the inside of the church. The stone from Grožnjan (Grisignana) in Istria was used for sculptures, for different elements of the altars, as well as material for the pulpit of the church. (Fig. 2–3)



Fig. 2. Overview of the pulpit, Votive Church, 2021

The pulpit is a typical work of the 19th century, combining traditional crafts (stone carving, metal works, and glass mosaic) with innovative production techniques, such as screws for the metal connections and stone surfaces worked with a stock-hammer¹⁴ (Fig. 3). Currently, the pulpit is undergoing a conservation activity conducted by the IoC, which allowed for some close-up observations. For more insights into the stone material used for the construction of the pulpit, a small stone chip was removed from a damaged part of the object. Investigation into the polarised light microscope revealed a dense microstructure containing large amounts of small shell fragments and peloids embedded in a sparic calcite matrix, therefore the stone can be described as an oobiosparite, grainstone (Fig. 3). During the conservation process different technological details were revealed. Many of the carved elements still present very "fresh" surfaces, construction lines in pencil

11 See: A. KIESLINGER, *Die Steine*.

12 Renate WAGNER-RIEGER, *Das Kunstwerk im Bild*, 17.

13 A. KIESLINGER, *Die Steine*, 172.

14 In Vienna the stock-hammer appeared only after 1850.



Fig. 3. Top: stone surfaces worked with a stock-hammer, 2021. Bottom: micrograph of the stone's texture (optical microscope, plane-polarized light, OM-PPL)

or scratched in the surfaces can be observed. An interesting detail is the mosaic and "pseudo-mosaic" distribution on the pulpit. While the mosaic in the lower half of the pulpit is a real glass tesserae mosaic, the one in the upper part is "only" painted. This difference can only be seen from up close.

The pulpit is in a very good state of preservation. The rather young age and the sheltered exposure in the church are responsible for this situation, only the accumulation of dust, as well as sporadic mechanical defects, can be observed.

City Hall (Rathaus)

The City Hall (*Rathaus*) was erected between 1872 and 1883 under the supervision of Friedrich Schmidt. The facing masonry shows stones from Wöllersdorf, Mannersdorf (Lower Austria), and Oslip (Burgenland). A further, exotic,

porous limestone type can be found on the exterior sculptures carved from the French Savonnière stone, a porous oolitic limestone, which was also a popular building material in Vienna at this time. In the whole building many applications of karst limestones, mainly used for columns, cornices, and capitals, can be found. The large columns in the staircase originate from San Girolamo in Italy. For the columns in the loggia, the central balcony of the facade, material from quarries in Grisignana, Grožnjan was used (Fig. 4).



Fig. 4. Detail of a column at the loggia, 2022



Fig. 5. Overview of two sculptures within the festival hall, 2022

Also, the large sculptures in the festival hall are partly made of Grisignana stone (Fig. 5), next to Mannersdorfer, Castiglieri (Italy), Savonnière, and Untersberger (Salzburg, Austria) limestones. Similar to the facade of the Burgtheater (see next monument, Fig. 7–8), many parts of the interior and the exterior of the City Hall are made out of karst limestones from Istria.¹⁵ The general state of preservation can be described as good, even though the columns show some erosion on one site (more frequently weathered). The sculptures in the interior are in perfect condition and show only slight dust deposits.



Fig. 7. Overview of the main facade of the Burgtheater, 2022

15 A. KIESLINGER, *Die Steine*, 200–207.



Fig. 8. Detail of door soffit–Wöllersdorfer at the lower part and Pula limestone at the upper, 2022

Despite its good quality, this white, biogenic limestone from Grožnjan exhibits a considerable amount of micro-porosity. The elongated structures which can be seen on the sample from Kieslinger's hand-specimen (Fig. 6) are probably remnants of a skeletal calcareous alga cemented predominantly by coarse sparry, ancillary by micritic calcite. After the classification system of Folk and Dunham, the stone is a biosparite/wackestone.

By comparing the microstructure of the sample taken from the Votive church's pulpit (see Fig. 3) with that of the hand specimen from Kieslinger's collection (Fig. 6), we found two limestone types which were formed under different environmental circumstances. This means that the reference material from Grožnjan (i.e., the sample from the collection) and the stone material of the pulpit do not belong to the same geological strata. Nevertheless, it cannot be excluded that they belong to the same geological formation and thus both were quarried/collected in the region

of Grožnjan. The clarification of this question is out of the scope of this study and indicates that the exact provenance of building stones is often a sophisticated task and should be based on the comprehensive research of literature sources and the analysis of samples.

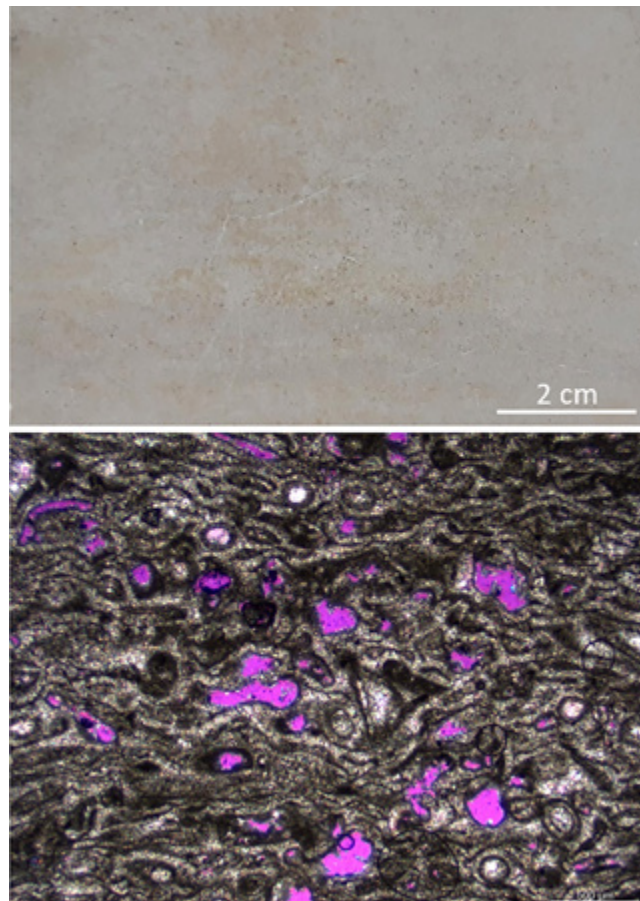


Fig. 6. Fine-grained Grožnjan (Grisignana) stone from Kieslinger's collection (top). Micrograph of the stone's texture (magenta: porosity) with residue of skeletal calcareous alga (brown). Optical microscopy, cross-polarized light with lambda plate (OM-XPL/lambda)

Burgtheater

The theatre was built in 1874-88 as part of the main building phase of the Ringstrasse by the architects Gottfried Semper and Carl Hasenauer. The problems due to the scarcity of building materials can also be observed here, even though large amounts of stone were already arriving with the railway from Trieste on a daily basis. The vast construction site in Vienna was also reaching the limits of subcontractors as well as quarry owners in Istria and Dalmatia. The Burgtheater was therefore constructed using a mix of different types of compact and porous limestones. The use of the stone materials was determined by the orientation of the facades and the different levels of the building. The main (front) facade was, mostly, made of more durable and compact limestones, whereas for the back side, softer and more porous limestones were used. Despite some exceptions, the stone materials of the front facade can be described as follows: the lowest part was made of the local Wöllersdorf limestone, for the ground floor the Istrian limestone from Pula (also called Pola or Pomer) was used, and the upper floor was made of Marčana limestone (also known as Marzana) from Istria. The sculptures on the attica and the big relief under them are made of Istrian limestone from Ližnjan (the stone is also known as Merlera or Lisignano) (Fig. 7-8).

Two stone types used at the Burgtheater were selected from Kieslinger's collection to make a detailed petrographic description. The off-white Pomer stone from Pula contains large (0.5 to 1 mm), round shell fragments and also some intraclasts cemented in a coarse calcium carbonate matrix. The grain supported texture contains many intragranular pores. The rock can be classified after Folk and Dunham as an intrabioparite and grainstone, respectively (Fig. 9). The off-white, biogenic Marčana limestone exhibits fine-grained allochems.¹⁶ Similarly to the Pomer stone, this limestone also contains large amounts of bioclasts (mostly fine-grained shell residues of bivalves) and a considerable amount of round calcium carbonate peloids; however the size of the single components is much smaller than that of the Pomer stone. The texture is grain-supported and cemented by micrite (micritic calcite). This rock type also exhibits a higher macro- and microporosity indicated by the magenta color in the micrograph (Fig. 10). The rock can be classified as a biopelmicirte/packstone..

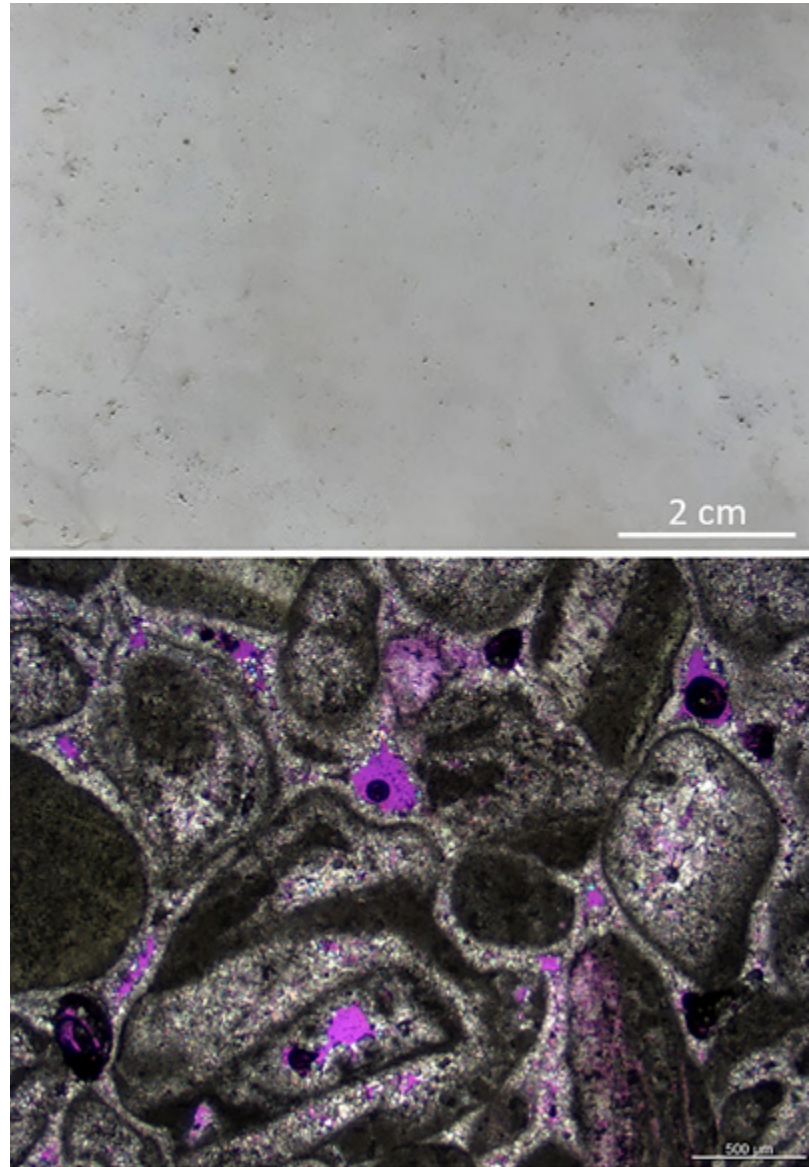


Fig. 9. Polished surface of the Pomer stone (top) and (bottom) the porous (porosity = magenta areas) microstructure made up of coarse shell fragments (brown). OM-XPL/lambda

¹⁶ Aggregates of carbonate sediments which have formed within the basin of deposition (e.g., shell fragments, peloids, etc.).

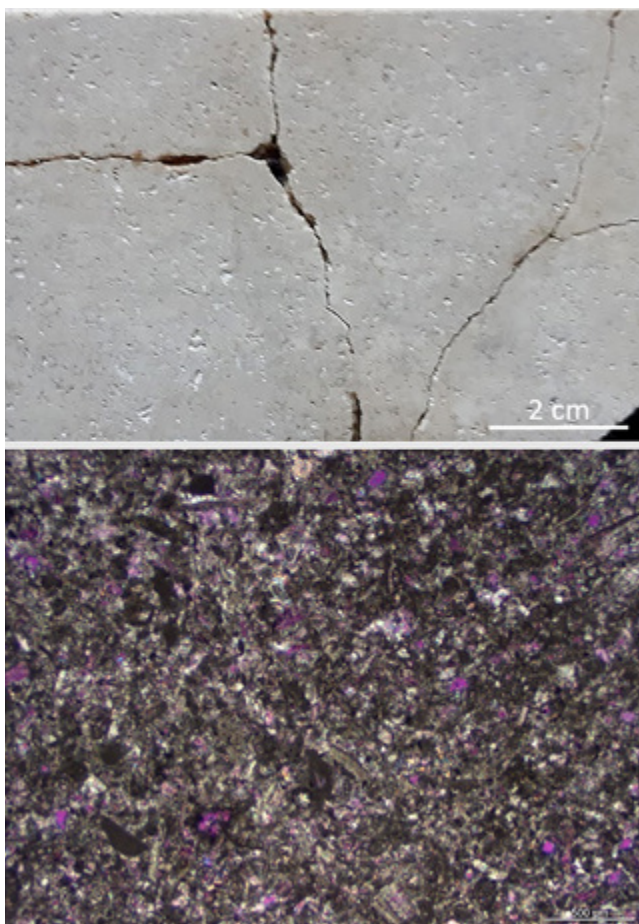


Fig. 10. Fine-grained Marzano (Marčana) stone from Keislinger’s collection (top). Micrograph of the stone’s texture (magenta: porosity). OM-XPL/lambda (bottom)

The Burgtheater was bombed in WWII and the resulting fire destroyed parts of the interior and of the facade. Therefore, during the extensive restoration works in the 1950s, whole stone elements had to be exchanged. The most recent conservation treatment was conducted in 2001/2002 and today the building presents itself in a good state of preservation showing only minor weathering phenomena.

The Monument of Empress Elisabeth (Kaiserin-Elisabeth-Denkmal) in the Volksgarten

This monument by Friedrich Ohmann (architect) and Hans Bitterlich (sculptor), or more precisely the area of the Volksgarten, was finished in 1907 and comprises the monument to “Sisi”, fountains, benches, and columns (Fig. 11). The single elements adding up to a separate part of the garden achieve a sort of private area which invites visitors to sit and spend some time here. Three different stones were used for the construction: a white marble from Laas in South Tirol, a grey layered marble from Norway and, in our case the most important one, a limestone from Trogir known as the “Seghetto” or “Seget” stone. It has to be mentioned that the different stones present different surface workmanship. While the marbles exhibit finely sanded surfaces, the limestone from Trogir wears a lively boasted finish and therefore stands in contrast to the marble surfaces (Fig. 12).



Fig. 11. Overview of the “Sisi” monument, 2022



Fig. 12. Detail of Trogir stone with lively boasted surface, 2022

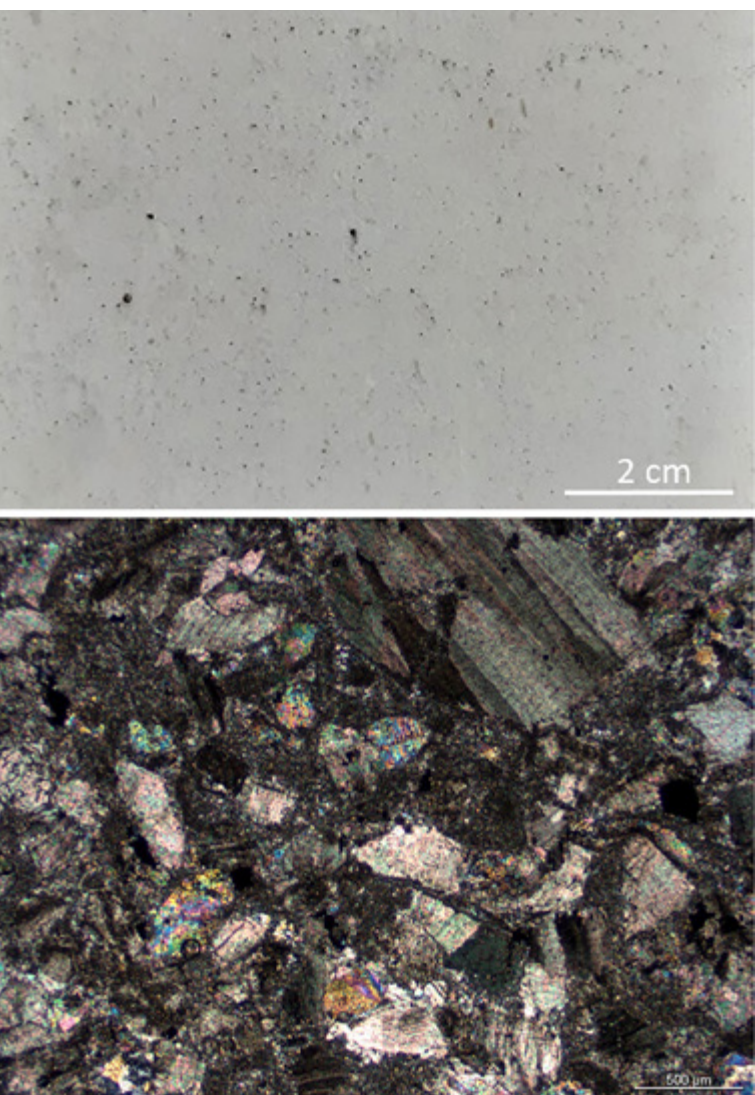


Fig. 13. Polished surface of the Seghetto stone with a few pores (top) and the dense microstructure made up of shell fragments and micritic cement. OM-XPL (bottom).

Although this monument is the only one mentioned by Kieslinger to be made of the limestone from Trogir, a specimen from the "Seghetto" could be found in the collection.¹⁷ The off-white, compact biogenic limestone from the hand-specimen collection reveals under the microscope large amounts of bioclasts (mostly shell fragments), probably belonging to Rudist bivalves.¹⁸ The texture is matrix-supported and cemented by microcrystalline calcite and due to the arrangement of the components the porosity is very low (Fig. 13). The rock can be classified as a packed biomicrite, wackestone. The state of preservation of the monument is good and apart from soiling and biological attack almost no other decay and/or damage pattern can be observed.

New Imperial Palace (Neue Hofburg) and the Festival Hall Wing (Festsaaltrakt)

The centre of the former Habsburg dynasty was the Hofburg. First construction activities can be dated back to the 13th century and were extended several times afterwards. The last extension of the Hofburg started in 1881 under the architect Carl Hasenauer and ended in 1965 with the adaptations for the National Library. This long-lasting construction activity can partly be explained with the outcome of WWI. After the end of the war, the supplying quarries were no longer part of the Empire, so deliveries became subsequently sparser. Even before, during the existence of the Monarchy, emperor Franz Joseph was trying to distance himself from the luxury of the project and the architectural style that was no longer in fashion. The existing Festival Hall Wing (1804/05 by Montoyer) was extended and adapted by Baumann in 1913. Within the wing, the new vestibule and staircase present the use of different karst limestones. The stairs show stones from Grožnjan (Grisignana), whereas the balustrade is a mixture of natural stone and scagliola,¹⁹ which imitates the stone used (Fig. 14).

17 A. KIESLINGER, *Die Steine*, 530.

18 Box-, tube-, or ring-shaped marine, reef-building bivalves that arose and became extinct during the Mesozoic.

19 Commonly known as "stucco marble".



Fig. 14. Detail of the staircase of the Festival Hall Wing at the Hofburg, 2022

This imitation was probably a reaction to supply difficulties, as the continuity of use varied considerably. Vases in semi-circular niches on the ground floor are made of stone from Brač, showing different kinds of tool marks. (Fig. 15) The base is worked with a stock-hammer, geometrical ornaments are polished, and floral decoration and cornucopias are sanded. The protected interior results in a very good preservation state, some stone elements show slightly soiled surfaces (dust deposits).



Fig. 15. Overview of the vases at the ground floor, 2022

Moving to the outside, the facade facing Heldenplatz was designed by several architects and originally planned entirely in Marzano stone (Marčana). Since this probably could not be supplied in the needed quantities, other karst stones came to use, among others the stone of Pučišća on the Island of Brač (Fig. 16).²⁰

On the polished greyish beige surface of this compact biogenic limestone, darker fossil fragments are visible with the naked eye (Fig. 17). The limestone reveals large amounts of bioclasts (i.e., shell fragments) belonging to Rudists, a group of extinct marine heterodont bivalves. Further allochems are peloids and a few echinoderm fragments. The texture is grain-supported and cemented predominantly by sparry, ancillary by micritic calcite. The rock is classified as a biopelsparite/packstone.

The enormous facade is generally in good condition. Re-entrant angles show blackening mainly due to dust particles embedded in a gypsum crust. Other typical soiling of outdoor exposed stone surfaces can be observed as well. In a few areas, which are missing the eaves edge, advanced weathering is evident.



Fig. 16. Overview of the facade of the Hofburg, 2022

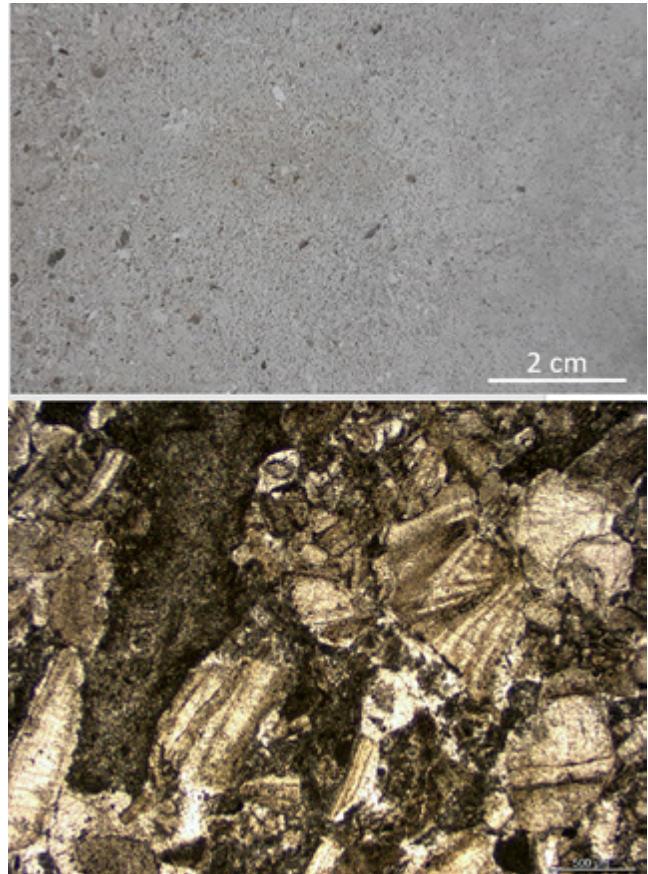


Fig. 17. Polished surface of the Pučišća stone with brown fragments of fossils visible by the naked eye (top) and the dense microstructure made up of coarse shell fragments and micritic cement, OM-PPL (bottom).

Summary

The extensive construction activity which was taking place in Vienna in the second half of the 19th and the beginning of the 20th centuries, along with the continuous extension of railway lines, accelerated the transport of building materials within the territory of the Austro-Hungarian Monarchy. Compact limestones from the Adriatic coast were frequently used as construction materials in many buildings of this period. Due to their compactness and resistance against abrasion, these stones were often used for stairs and floors, as well as material for sculptures and decorative elements. Their use can be observed in different buildings such as theatres, churches, apartment buildings, as well as residences and town halls.

The work of the Austrian geologist Alois Kieslinger (1900–1975), his books and other publications, as well as his extensive stone specimen collection, contain information

²⁰ A. KIESLINGER, *Die Steine*, 257–277.

about the use of these stones in cultural assets in Austria. This article focuses on the representation of the karst limestones of Istria and Dalmatia in Kieslinger's written sources, his stone collection, and traces back their use on and in Viennese monuments and their current condition. Five different monuments were chosen to represent these building materials in Vienna. The buildings were visited, the use of the material verified, and the state of preservation reviewed. A petrographic sample was taken from the related hand-specimen from Kieslinger's collection and thereafter analysed.

It can be concluded that enormous amounts of limestone from Istria and Dalmatia were used in Vienna for different buildings after 1857. The stones were applied for different purposes and also present different surface finishes (rough-boasted to fine-polished). Even though there were many (new) available quarries, material supply was not constant, so many buildings show an unplanned change in the use of material; different stones or even scagliola was used indoors. The state of preservation of the assets made of these stones are different. In the outdoor environment, the stone surfaces present different kinds of decay and damage patterns, such as surface recession, sulphation, as well as mechanical damage such as cracks and/or missing parts. Indoors, mostly only dust deposits and minor mechanical damage can be noted. However, the overall average state of preservation can be described as good when compared to other groups of stones such as the more porous, local limestones from the East of Austria (i.e., Lorretto, Au, and Breitenbrunn, but also Zogelsdorf or St. Margarethen).

Stone	Building / Monument	Location of Monument	Usage Stone	Mentioned on page
General mentioned as “Karstmarmor” (Karst marble)				
	Deutschmeister-palais / Palais Erzherzog Wilhelm	Parkring 8–Cobdengasse 3, 1010	Façade, Balustrade of the main staircase	48, 315
	Former residential and commercial building “Michael Hainisch”	Parkring 8–Cobdengasse 3, 1010	Façade, Balustrade of the main staircase	424
“dense Istrian,” Aurisina	University of Vienna	Universitätsring 1, 1010	Columns of staircases, former “Lawyer’s Staircase”	195
	Between University of applied Arts Vienna and MAK–Austrian Museum of Applied Arts	Stubenring 5, 1010	Fountain at the Athene Mosaik	92
“probably Karst”	Old main building of the University of applied Arts Vienna Angewandte	Stubenring 3, 1010	Balustrade and stairs	324
	Otto-Wagner-Haus	Garnisongasse 1–Universitätsstraße 12–Frankhplatz 2, 1090	Vestibule plinth	365
Sta Croce/ Cava Romana	Burgtheater	Universitätsring 2, 1010	loge arch (Sta Croce), smaller stairs (Cava Romana)	221
Sta Croce/ Arco/ Marzana (lions)	Palace of Justice	Schmerlingplatz 10–11, 1010	Postaments in the main vestibule from Arco; four columns in front of hall Sta Croce	239-241
	Parliament	Dr. Karl Renner Ring 3, 1010	Caryatids under the terraces of the passages, facade cladding	234
“Istrian”	Dwelling house Newelka	Berggasse 8–Wasagasse 15, 1090	Main stairs	350
	Officials’ apartment house Rudolfshof	Türkenstr. 14–Hörlgasse 15–Schlickgasse 5, 1090	Simple stair treads	352
	Dwelling house Samuel Heit	Rudolfplatz 10, 1010	Staircase	372
	Bank	Hohenstaufengasse 3, 1010	Stairs	384
	Dwelling house	Reichsratsstraße 15–17–Liebiggasse 2, 1010	Stairs	395

	Maria Theresien-Hof	Währinger Straße 2-4 - Kolingasse 2 - Maria Theresien-Straße 1, 1090	Large three-armed staircase and right pedestal of the bronze figure	357
	Dwelling house Hollitzer	Rooseveltplatz 10/11/ Ferstelgasse 2/ Günthergasse 1	Staircase with two columns	361
	Dwelling house Union Baugesellschaft	Ebendorferstraße 4, 1010	stairs	399
	Student center of the catholic University community Vienna; former apartment house Moriz Karpeles	Ebendorferstraße 8- Grillparzerstraße 6, 1010	All sections of the foyer	401
	Leashold house Fürst Emanuel Collalto	Landesgerichtsstraße 18- Liebiggasse 9, 1010	Stairs and different stone at balustrade (Karst limestone)	402
	Palais Ephrussi	Universitätsring 14, 1010	Stairs	407
	Austrian Trade Union Federation	Treitlstraße 3-Operngasse 9, 1010	Stair pillars and steps	432
	Palais Carl Lützow	Bösendorferstraße 13- Dumbastraße 4, 1010	Staircase	457
	Haus der Kaufmannschaft	Schwarzenbergplatz 14- Lothringerstraße 10, 1030	Stairs	464
	Residential building Gutmann (former AEG house)	Schwarzenbergplatz 11- Schwindgasse 2- Gusshausstraße 1, 1040	Upper stairs and balustrade	462
	Haus der Baseler-Versicherung	Lothringerstraße 16- Lisztstraße 2, 1030	Portal framing	471
	Federal building/ trade school	Entrance Fichtegasse 4, 1010	Stairs	490
	Courthouse	Riemergasse 7-Zedlitzgasse 2, 1010	Main staircase	491
Santa Croce?	Palais Klein	Dr. Karl Lueger-Platz 2, 1010	Fluted ionic columns	494
	Federal Building	Marxergasse 2-Vordere Zollamtstraße 9-Gigergasse 2, 1030	Stairs	504
	Former residential and commercial building Heinrich Sortsch	Franz Josefs Kai 5- Aspernplatz 4- Wiesingerstraße 11, 1010	Ground floor with cladding	507
Trieste surrounding	Animal drinking fountain	Gumpendorferstraße, 1060	Ground floor with cladding	567
"Splitska"	Residential and commercial building Jonas v. Königswarter	Burgring 3- Babenbergerstraße 1, 1010	Stone facade with thick slabs of Dalmatian limestone	411

"Kopriva"	State Opera	Entrance Kärntner Straße, 1010	Parterre Gardarobe, floor	294
"Kopriva"	Wiener Börse	Schottenring 16– Wipplingerstraße 34–Börseplatz 2- Börsegasse 11, 1010	Pavement of the large hall	184
General mentioned as "Karstmarmor" (Karst marble)				
	Neue Hofburg–Festival Hall Wing	Heldenplatz, 1010	Festival hall staircase	96, 275
	Kunst- und Naturhistorisches Museum	Maria-Theresienplatz, 1010	Window parapet on the mezzanine, parts of the window columns	248
	State Opera	Opernring 2, 1010	Schwind foyer, standing parterre cloakroom	294
"Istrian"	Votiv Church	Roosveltplatz, 1090	Sculptures on facade, smaller architectural works, stairs at main altar, pulpit, canopy over altar	100, 172, 174
	Rathaus	Rathausplatz 1, 1010	Columns of the loggia and canopies with statues in the great banquet hall	201-202
	Burgtheater	Univeristätsring 2, 1010	Univeristätsring 2, 1010	217, 221
	Telecommunications Office	Schillerplatz 4, 1010	Staircase landings (matt polished)	412
	Palace of Justice	Schmerlingplatz 10–11, 1010	Outdoor columns, balustrades	240
	University of Vienna	Universitätsring 1, 1010	Architectural outlines (façade)	192
	Museum of Ethnology	Heldenplatz, 1010	Vestibule stairs, pavement	266
Nabresina				
Santa Croce	Neue Hofburg	Heldenplatz, 1010	Side stairs	96, 266
Santa Croce	University of Vienna	Universitätsring 1, 1010	Staircase no. IX	196
	Palace of Justice	Schmerlingplatz 10–11, 1010	Columns of the pavilions above the corner risalites	240
	Wiener Börse	Schottenring 16– Wipplingerstraße 34–Börseplatz 2–Börsegasse 11, 1010	Framing of the reliefs (attica), framing of windows	182, 185
	Parliament	Dr. Karl Renner Ring 3, 1010	central portico twelve fluted columns	233

Brač				
Pučišća, Marzano	Museum of Ethnology	Heldenplatz, 1010	Facade	266
Pučišća	Haus der Industrie	Schwarzenbergplatz 4, 1030	Stairs and pilasters	458
Veselje	Neue Burg–Festival Hall Wing	Heldenplatz, 1010	Ornamental vases	275
Pučišća	MAK–Austrian Museum of Applied Arts	Stubenring 5, 1010	Extension building - columns at the entrance	324
Pučišća	Strauß-Vater-Lanner-Monument	Rathauspark, 1010	Base and curved wall	523

Bibliography

- ***, Demografie Wiens, https://de.wikipedia.org/wiki/Demografie_Wiens (access 31 May 2022).
- BACHL-HOFMANN, Christine and Astrid ROHRHOFER: Dokumentation und Evaluation des Nachlasses von Prof. Dr. Alois Kieslinger (1900–1875) unter besonderer Berücksichtigung bautechnisch wesentlicher Mineralrohstoffe und ingenieurgeologischer Fragestellungen. Endbericht Projekt U-LG-042, in: *Berichte der Geologischen Bundesanstalt* (ed.), Nr. 37, Vienna: Geologische Bundesanstalt, 1997.
- CRNKOVIĆ, Branko and Dragomir JOVIČIĆ: Dimension Stone Deposits in Croatia, *Rudarsko-geološko-naftni zbornik*, 5 (1993) 1, 139–169.
- DUNHAM, Robert J.: Classification of Carbonate Rocks According to Depositional Texture, in: Ham WE (ed.), *Classification of Carbonate Rocks - A Symposium*, Tulsa: AAPG Memoir, 1962, 108–121.
- FOLK, Robert L.: Practical Classification of Limestones, *Bulletin of the American Association of Petroleum Geologists (AAPG Bulletin)*, 43 (1959) 1, 1–38.
- KIESLINGER, Alois: *Die Steine der Wiener Ringstrasse*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1972.
- MOLLIK, Kurt, Hermann REINING, and Rudolf WURZER: *Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstrassenzone*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1980.
- SEEMANN, Robert, and Herbert SUMMESBERGER: *Wiener Steinwanderwege*, Vienna: Christian Brandstätter, 1998.
- WAGNER-RIEGER, Renate, *Das Kunstwerk im Bild*, Vienna-Cologne-Graz: Böhlau, 1969.

Sažetak

Upotreba krških vapnenaca u Beču u 19. i ranom 20. stoljeću: tragom Aloisa Kieslingera

Razdoblje od druge polovice 19. do početka 20. stoljeća, koje korespondira s posljednjim desetljećima Austro-Ugarske Monarhije, za Beč je bilo razdoblje intenzivne izgradnje. Lokalni kamenolomi bili su pred iscrpljenjem, a potražnja za građevnim materijalom ostala je i dalje velika. Istovremeno, intenzivno se razvijala željeznička mreža Monarhije.

1857. godine otvorena je pruga koja je povezala Beč s Trstom. Krajem iste godine, Car je najavio službeni početak rušenja bečkih zidina, što je ujedno bio signal za obnovu grada i građevinski procvat, koji će uslijediti. S novim željezničkim linijama pojavili su se i brojni dobavljači građevnog materijala, za kojim je postojala nasušna potreba. Željezničkim spajanje s jadranskom obalom, mnogi vapnenci iz obalnih kamenoloma, od Trsta do Splita, sada su se mogli mnogo brže nego ranije prevoziti do Beča. Zbog svoje kompaktnosti i otpornosti na habanje, taj se kamen u spomenutom razdoblju često koristio kao građevni materijal. Krški vapnenac (njem. Karstkalkstein) poznat i kao „krški mramor“ (njem. Karstmarmor) nalazi svoju primjenu u brojnim bečkim javnim i privatnim zgradama. U privatnim kućama koristi se za izradu stepenica i podova, a u javnim prostorima vapnenci se često rabe kao materijal za izradu kipova i ukrasnih elemenata.

Kada je riječ o austrijskom kulturom blagu, najvažniji izvor informacija o njegovoj mineralnoj (kamennoj) građi djelo je geologa Aloisa Kieslingera (1900.–1975.). Kieslingerova iscrpna knjiga o austrijskim građevnim i dekorativnim vrstama kamena, kao i brojni članci o svojstvima i načinima propadanja kamenog materijala, među najcitiranijim su izvorima u austrijskoj stručnoj i znanstvenoj literaturi koja se odnosi na očuvanje arhitektonske baštine i konzervaciju kamena. Uz pisanu ostavštinu, Kieslinger je za sobom ostavio i bogatu zbirku građevnih i ukrasnih vrsta kamena iz različitih dijelova Europe, s naglaskom na bivše austro-ugarske zemlje.

Na temelju Kieslingerovoga rada i njegove ostavštine, na povijesnim bečkim građevinama mogu se prepoznati različiti varijeteti krškog vapnenca. Identifikacijom pojedinih od njih na licu mjesta, bilo je stoga moguće dokumentirati obradu takvih površina i odrediti očuvanost svake od njih. Također, u članku je obrađena pozornost, koja uključuje i petrografsko ispitivanje, na neke od najvažnijih tipova vapnenca iz Kieslingerove zbirke.

SISTEMATIZACIJA BOJA

Idejni prijedlog višedimenzionalnog računalnog alata za odabir boja *Vira*

Ljubica Marčetić-Marinović

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
HR 21 000 Split
ljube@umas.hr

UDK (0.041):005.932.3:543.317
303.031.4:004.4'22
Pregledni rad / Review Paper
Primljeno / Received: 18.5.2022.
Prihvaćeno / Accepted: 22.10.2022.

Nacrtak

Tijekom dvadesetog stoljeća brojne struke pa i grafičke mijenjaju svoje materijalne alate u računalne-virtualne alate. Prekid utjecaja majstora struke pri kreiranju računalnih alata za boje uzrokuje niz manjkavosti takvih alata koje se očituju u suvišnoj raznovrsnosti alata, izostanku tercijarnih boja i raspoznatljivih međutonova boja, a rad korisnika je otežan. Optička istraživanja Isaaca Newtona i Johanna Wolfganga von Goethea, na koja su se nadovezali profesori škole Bauhaus, slikari Vasilij Kandinski, Paul Klee i drugi, predočena u ovom članku, izvori su sinteze znanja o bojama sažetog u dijagramu boja *Vira*; nastalog tijekom dugogodišnje prakse praktične nastave na kolegiju *Elementi vizualnog oblikovanja* na Odsjeku za dizajn Umjetničke akademije u Splitu. U članku je izložen geometrijski postupak konstruiranja dijagrama spektra boja i njegova osnovna svojstva. Ovakav dijagram može biti polazišna točka za programiranje višedimenzionalnog računalnog alata za odabir boja.

Ključne riječi: *spektar boja, dijagram boja, računalni alati, korisnici, grafička industrija*

Keywords: *colour wheel, colour diagram, software tools, users, graphic design industry*

1. Uvod

Svaki alat svoj oblik duguje ruci koja njime upravlja i radnji koju njime vrši. Kroz povijest, majstori svake djelatnosti usavršavali su alate i materijale koji su im služili pri radu. Ulaskom u digitalnu eru prekida se utjecaj majstora struke pri kreiranju alata i nastaje ponor nesagledivih razmjera. Poglavitito je to vidljivo u grafičkoj struci. Sva znanja o kvalitetnom otisku koja su tiskari pratili i usvajali paralelno s razvojem tiskarske industrije te ih prenosili dizajnerima tijekom njihova naukovanja su nestala, a zamijenjena su tek dojmom o bojama na digitalnom zaslonu. Nestali su i problemi kvalitetne reprodukcije dijapozitiva ili likovnog djela, a jezičac vage se okrenuo k produkciji kreirane slike iza zaslona monitora nematerijalnim digitalnim alatima koji su se nastavili razvijati u smjeru kič efekata svih vrsta, apsolutnih mogućnosti korigiranja i retuširanja fotografija, uz manjkave prikaze čistih ploha boja vektorske grafike i time otvorili još jednu Pandorinu kutiju kojom bi se trebalo pozabaviti u nekom drugom članku. Navedeno je utjecalo na pad razine znanosti o struci, njen otklon prema marketinškom području, pa čak i na naglašenu usmjerenost na izlaz pisačem – print.

2. Problemi paleta boja digitalnih programa za rad u grafičkim poslovima

Ako i letimično pogledamo alate za odabir boja u Adobe programima, vidimo da u njima uopće nema tercijarnih boja (T. 1, Sl. 1). Spektar u računalnim alatima je organiziran jednostavno, a postupak koji su primijenili pri projektiranju alata je sljedeći. Kružni dijagram boja svjetla i sjene Johanna Wolfganga von Goethea (sastavljen od jednakih udjela crvene, zelene i plave i njihovih komplementara: cijan, magente i žute) razvili su u pravokutnik (T. 1, Sl. 2).¹ Za početnu točku su odabrali 30° (crvena). Slijedili su jednake intervale svih boja; žutu, cijan i magentu su smjestili u vrh, a crvenu, zelenu i plavu u dno pravokutnika te generirali nepregledan niz nijansi među njima (T. 1, Sl. 3). Kada alat čitamo odozdo prema gore, boje gradiraju od crne do bijele, i obrnuto. Iskustvena veza čovjekova vidnog aparata i komplementarnih boja svjetla i sjene, presudna za Goetheov dijagram boja se ne može iščitati iz ovakvog grafikona, a količine neodređenih nijansi zamućuju alat i nesvrhovite su. Neuvrstavanje tercijarnih boja u grafikon je još jedan prilog kritici ovakvog alata.

1 Henrik BOËTIUS, Marie Louise LAURIDSEN i Marie Louise LEFÈVRE (red.), *Light, Darkness And Colours – Goethe Theory of Colours*. Danska: Magic Hour Films, 1998., <https://www.magicourfilms.dk/vod> (pristup 3.5.2022.)

3. Dijagram boja Isaaca Newtona i istraživanja optike Johanna Wolfganga von Goethea

Model boja koji jasno prikazuje vezu vidljivog spektra svjetla i likovnog spektra je model Isaaca Newtona. Nastao je kao plod zapažanja refrakcije svjetla kroz staklenu prizmu i objavljen je u knjizi *Opticks: or, A treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light* u Londonu 1704. (T. 1, Sl. 4). Opišimo ga. Model je kružni i u osnovi se sastoji od tri dijela. Dijelovi su: intenzifikacije boja suprotnih strana spektra (topla i hladna) i područje njihova preklapanja. Intenzifikacija iz žute preko narančaste u crvenu boju započinje na oko 210° ispod horizonta, a postavljena je po gornjem obodu kružnice u smjeru obrnutom od kretanja kazaljke na satu. Intenzifikacija iz plave preko indigo u ljubičastu boju započinje na oko 150° iznad horizonta, a postavljena je po donjem obodu kružnice u smjeru kretanja kazaljke na satu. Tvorba zelenog područja nastaje preklapanjem najsvjetlijih dijelova suprotnih strana spektra (T. 1, Sl. 5). Zelenu vidimo jer se dvije krajnosti spektra, dva intervala žuto-crveni i plavo-ljubičasti, u žutom i plavom dijelu, toliko približe da se i prelope, te stvore prvu likovnu boju koju nismo mi zamiješali već joj svjedočimo.

Goethe nastavlja Newtonova istraživanja optike staklenim prizmama, a i staklenim lećama. Rezultati su više nego impresivni. Znanje koje nam je on ustupio na upotrebu, nas još uvijek obvezuje na njegovanje pronicljivog oka promatrača pri proučavanju prirode svjetla i boja. U poglavlju *Uvjeti pojave boja* u djelu *Teorija boja* Goethe bilježi pokuse pojave boja pomoću staklenih leća i dokazuje zakone pojave boja. Refrakcijom pomiče sliku lika pri čemu se pojavljuju boje na samoj površini leća, to jest, na prividnoj slici promatranog lika (T. 1, Sl. 6a).²

„Pred sebe stavimo najjednostavniji lik, bijeli krug na crnu podlogu (A). Pomak se zbiva pogledom na objekt, ako prividno centralno protegnemo njegov obris povećavajući ga. Ovo se može postići konveksnom lećom, i u ovom slučaju vidimo plavi rub (B). Možemo, naizgled, smanjiti opseg istoga svijetloga kruga prema centru umanjujući objekt; rub će se tada pokazati žut (C). Ovo može biti učinjeno konkavnom lećom, koja, dakako, ne smije biti istanjena kao što je uobičajeno staklo za naočale,

2 Johann Wolfgang von GOETHE: *Theory of Colours*, London: John Murray, 1840, 82–83, <https://books.google.hr/books?id=qDIHAAAQAAJ&pg=PR3&dq=Goethe%27s+Theory+of+Colours,+John+Murray,+Albemarle+street+1840&hl=en&sa=X&ved=2ahUKewirsdWS28D3AhWjgfoH-Hb5iDpcQ6AF6BAgFEAI#v=onepage&q=Goethe's%20Theory%20of%20Colours%2C%20John%20Murray%20Albemarle%20street%201840&f=false> (pristup 2.5.2022.)

već mora imati stanovitu masu. Kako bi, međutim, ovaj eksperiment odmah napravili konveksnom lećom, postavimo manji crni krug unutar bijeloga kruga na crnu podlogu. Ako povećamo crni krug na bijeloj podlozi konveksnom lećom, postiže se isti rezultat kao da smo smanjili bijeli krug; proširujući crni obris na bijeli opažamo žuti rub zajedno s plavim rubom (b). Ove dvije pojave, plava i žuta pokazuju se u i iznad bijele, podrazumijevaju i crvenkasti ton proporcionalan udjelu crne. U ovom kratkom izlaganju objasnili smo temeljni fenomen pojava boja uzrokovanih lomom svjetlosti. On se nesumnjivo može ponavljati, varirati, izvoditi upadljivo, kombinirati, komplicirati, zbrkati; ali na koncu, uvijek i razložiti na svoj osnovni princip.“

U narednim pokusima Goethe koristi staklenu prizmu te dokazuje iste principe i bilježi³ (T. 1, Sl. 6b):

„Prouzročimo li dislokaciju bijelog kruga u cijelosti, što se može postići staklenim prizmama, prividna slika kruga bit će obojena s obzirom na smjer pomaka, u skladu s prethodnim principom. Pogledamo li krug (a) kroz prizmu tako da naizgled djeluje pomaknut na poziciju (b), vanjski rub će izgledati plavo i plavo-crven, u skladu sa zakonom lika B, drugi rub bit će žut i žuto-crven, u skladu sa zakonom lika C (T. 1, Sl. 6a). U prvom slučaju bijela figura se takoreći proteže preko tamne granice, a u drugom slučaju tamna granica prelazi preko bijele figure. Isto se događa ako je disk, naizgled, pomaknut od (a) do (c), od (a) do (d), i tako kroz krug.“

Uvidom u Goetheove crteže kojima vizualizira navedeno, lako se može uočiti nastajanje boja i njihov polaritet, koji je razvidan i u Newtonovom kružnom dijagramu. Goethe doprinosi i redosljedom boja uočenih na plohama staklenih alata leća i prizmi; na oba alata žuta boja je bliža oku promatrača, a plava je udaljenija. No, kakav je raspored pojave boja ako isključimo promatrača i sunčevo svjetlo iz jednadžbe, a uključimo svjetlo nastalo ekranskom lampom? Odnosno, kakav je raspored ako pojavu boja promatramo u samo dvije dimenzije, gdje je leća sama površina ekrana? Slika na ekranu nastaje aditivnom sintezom dioda u tri boje: crvena, zelena i plava (aditivni primari). Napravimo na bilo kojem ekranu dvije slike. Na prvoj, na bijeloj površini nacrtajmo crni kvadrat, a na drugoj na crnoj površini bijeli kvadrat. Prva je pretpostavka da se neće dogoditi razlaganje svjetla na spektralne boje jer je kut ulaska i izlaska svjetla kod staklenih i srodnih površina isti.⁴ Ipak, ono je vidljivo! Pojavljuju se intenzifikacije boja suprotnih strana spektra,

topla i hladna. Lijeva obrisna linija površine crnog kvadrata na prvoj slici je plave boje, a desna obrisna linija je žute boje, dok je lijeva obrisna linija bijelog kvadrata na drugoj slici žute boje, a desna obrisna linija plave boje (T. 1, Sl. 7). Izdvojimo li iz slika samo granicu među crnom i bijelom i odlučimo se, slijedeći Goethea, da nam je žuta po hijerarhiji prva boja, jer nam je bliža u tri dimenzije, možemo zaključiti da je raspored boja u dvije dimenzije slijeva nadesno slijedeći: crna – žuta – bijela.

Likovnim umjetnicima ove zakonitosti mogu činiti udio u fondu znanja, ali nisu im bitna pomoć pri radu s bojama, iako i njihove sistematizacije boja imaju izvorišta u navedenim zakonima i temelje se na njima. Slikarstvo počiva na pigmentima, bojama čiji su izvori minerali i rjeđe, biljke i životinje, te je paleta kojom se oni služe u svom radu nešto složenija. Ova je djelatnost povijesno proizašla iz crteža, bilježenja kontura likova zatečenim zemljanim kamenčićima, sačinjenim od mješavine kvarcnog pijeska, kaolina i željeznih minerala (hematit, geotit, mangan, limonit...) i svoj osnovni kolorit duguje upravo tim zemljanim, tercijarnim bojama (T. 2, Sl. 1). Stoga pjesnički možemo reći da se za čovjeka slikara, polaritet spektra zasniva na dualnosti zemaljskih i nebeskih boja, jer u bojama duge nema tercijarnih boja.

Slikar Paul Klee, čije je procesno razmišljanje o formi i bojama predočeno u izdanju *Paul Klee Notebooks, Volume 1: The thinking eye*, daje nam na uvid postupke donošenja zaključaka o prirodi boja u praksi. Postupak razumijevanja organizacije boja Klee jednako započinje od ljestvice boja koje sačinjavaju dugu. On kaže:

„Prva važna činjenica je ta da je raspored boja u dugi linearan. (...) Stoga možemo sa sigurnošću dugu nazvati linearnom reprezentacijom boja, i reći da je neadekvatna kao grafikon. Iz nje učimo jako malo, a o relacijama među bojama baš ništa. Ovo je potpuno jasno.“

Klee slijedi Newtona i boje duge postavlja u kružni, horizontalni dijagram spajajući krajnje vidljive boje, crvenu i ljubičastu, a izuzimajući infracrvenu i ultraljubičastu (T. 2, Sl. 3). Spoj žute i zelene postavlja prema oku promatrača. U prilog ovakvoj orijentaciji dijagrama boja govori i činjenica da je čovjekov vidni aparat najosjetljiviji na žuto-zelene zrake, a od toga područja na obje strane spektra osjetljivost našeg oka je sve slabija.⁵ Njegove analize usmjerene su na dva aspekta ovakvog dijagrama, periferne i dijametralne

3 J. W. Goethe: *Theory of Colours*, 83-84.

4 Nikola DESPOT: *Svjetlo i sjena*, Zagreb: Tehnička knjiga, 1966, 13.

5 N. Despot: *Svjetlo i sjena*, 18.

relacije boja. U potonjim, osim primar–sekundar, suprotstavlja i po dvije sekundarne boje i te analize naziva „krivi parovi“ (T. 2, Sl. 4). Do imenovanja neutralnih područja nastalih miješanjem triju „krivih parova“ koristi se jezičnim grafikonom pomoću kojega zaključuje tendiranje sive k po jednoj primarnoj boji u svakom „krivom paru“, te imenuje žuto-sivu, plavo-sivu i crveno-sivu (T. 2, Sl. 2). Treba naglasiti da se Klee pri analizama boja služio tehnikom akvarela, gdje punina i kvaliteta tona svake pojedine „sive“ ne dolaze do izražaja. Boje „krivih parova“ treba zvati tercijarnim bojama, jer ih dobivamo miješanjem sekundarnih, i po nastanku jesu boje trećega reda, a nazivi tercijarnih boja jesu: crvenkasto smeđa, maslinasta i oker.⁶ Naziv crvenkasto smeđa je pridružen kulturološko iskustvenom prisustvu ove boje i nadalje je imenovana – vinsko crvena.

Klee u svojim bilješkama doprinosi još jednim značajnim grafikonom *Pozicije pigmenata u krugu boja* kojim objedinjuje znanost o bojama spektra svjetla i rezultate razvoja pigmenata u materijalne boje.

4. Dijagram boja *Vira*

4.1. Nastanak dijagrama boja

Tijekom nastave o boji na kolegiju Elementi vizualnog oblikovanja, studenti prvoga semestra iz tri likovne primarne boje u temperi (žuta, crvena i plava) miješanjem dobivaju sekundarne (narančasta, ljubičasta i zelena), a zatim miješanjem sekundarnih i tercijarne boje (vinsko crvena, maslinasta i oker), te međutonove (žuto-zelena, žuto-narančasta, crveno-narančasta, crveno-ljubičasta, plavo-ljubičasta i plavo-zelena) i smeđu; bilo je potrebno konstruirati geometrijsko tijelo u koje se, slijedom nastajanja, može složiti deset boja i šest međutonova. Tijekom godina, slaaganjem posuda s pomiješanim bojama u trokut, uočena je pravilnost koja se može geometrijski izraziti. Pravilnost slijedi logiku prikaza kutova boja u radu *Boje odgovarajućih uglova prema Kandinskom* (T. 2, Sl. 5)⁷ i izražava se omjerom 2:1, a uključuje i unutarnje – tercijarne boje, međutonove i centralnu – smeđu boju.

4.2. Konstrukcija dijagrama boja

U koordinatni sustav nacrtajmo kružnicu polumjera r i podijelimo je na 6 jednakih dijelova tako da je jedna točka u zenitu u A (T. 3, Sl. 2). Spojimo svaku drugu točku i dobit

ćemo dva jednakokranična trokuta koja preklapanjem tvore pravilan šesterokut. Polumjer ucrtane kružnice u ovim trokutima označit ćemo r^0 . Zatim iz točke B prenesimo udaljenost od B do C na os X u lijevo. Dobivenom točkom C' ucrtajmo novu koncentričnu kružnicu čiji radijus ćemo označiti s r' . Nađimo polovinu udaljenosti među polumjerima r i r' , i označimo je točkom D na osi X. Pomoću nje ucrtajmo kružnicu radijusa r'' . Središnja pomoćna koncentrična kružnica ima za radijus dužinu $\overline{C'C}$. U kružnicu polumjera r' ucrtajmo jednakokraničan trokut s jednom točkom u C', u kružnicu r'' jednakokraničan trokut s jednom točkom u D', a u središnju kružnicu jednakokraničan trokut s jednom točkom u E. Vrhove unutarnjeg trokuta spojimo s bazama vanjskog. Ovim postupcima konstruirali smo sve pomoćne linije dijagrama boja *Vira* prikazanog na slici (T. 3, Sl. 1). U njega, prema pravilima tvorbe možemo složiti 10 čistih boja.⁸ Boje su: tri primarne, tri sekundarne, tri tercijarne boje i centralna boja. Primarne boje: žuta, crvena i plava, redosljedom se smještaju na 120° , 0° i 240° .⁹ Sekundarne boje: zelena, narančasta i ljubičasta, redosljedom se smještaju na 180° , 60° i 300° . Tercijarne boje: oker, vinsko crvena i maslinasta, prema pravilima tvorbe smještaju se u unutrašnjost tijela; oker u polje do žute, vinsko crvena u polje do crvene, a maslinasta u polje do zelene boje. U centralnoj površini dijagrama je trokutasto polje smeđe boje. Pozicije šest međutonova su već ustanovljene konstrukcijom, žuto-zelena, žuto-narančasta, crveno-narančasta, crveno-ljubičasta, plavo-ljubičasta i plavo-zelena, redosljedom se smještaju na 150° , 90° , 30° , 330° , 270° i 210° (T. 3, Sl. 6).

⁶ Nikola TANHOFER: *O boji na filmu i srodnim medijima*, Zagreb: Akademija dramskih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu i Novi liber d.o.o., 2008, 52.

⁷ Vasilij KANDINSKI: Kandinski-seminar o bojama, u: Karl-Georg Bitterberg (ur.): *Bauhaus*, Stuttgart: Institut za veze sa inozemstvom (Institut für Auslandsbeziehungen), 1981, 50-51. „Hladnotpla osobina kvadrata i njegova izričito ravna priroda odmah ukazuju na crveno, koje predstavlja među-stupanj između žutog i plavog, i nosi u sebi hladnotpla svojstva,... Kad je reč o uglovima (ugaonim linijama) mora se naglasiti jedan poseban ugao koji leži između pravog i oštrog ugla – ugao od 60° (pravi –30 i oštri +15). Kad se dva takva ugla spoje svojom otvorenom stranom, oni stvaraju ravnostrani trougao – tri oštra, aktivna ugla – i tako ukazuju na žuto. Tupi ugao sve više gubi agresivnost, oštrinu, toplinu, i zbog toga je u dalekom srodstvu sa linijom bez uglova, koja obrazuje treću primarnu šematsku ravnu formu – krug. Pasivnost tupog ugla, gotovo potpuno odsutna tenzija prema napred, boje ovaj ugao u plavo. Na osnovu toga mogu se navesti ostali spojevi. Što je ugao oštrije, utoliko se više približava oštroj toploti, i obrnuto, posle crvenog pravog ugla toplina se smanjuje i sve više naginje hladnoći, dok ne nastane tupi ugao (150°), tipično plavi ugao, koji je slutnja savijanja i u daljnjem toku ima krug kao konačni cilj.“

⁸ Tercijarne boje i smeđu boju uvrštavam u skupinu čistih boja jer po nastanku jesu boje trećeg reda i možemo ih imenovati. Kako je treći red nastanka boja mješavina iz svih primara, čistoća tih boja je pojmovna, a ne stvarna.

⁹ Primarni redosljed navođenja boja u tekstu slijedi princip od svijetle boje k tamnoj, to jest od žute k plavoj. Stoga je na 120° prva točka, a ostale boje se nabrajaju obrnuto od smjera kretanja kazaljke na satu.

4.3. Simetrije dijagrama boja

Dijagram boja *Vira* je zrcalno simetričan po tri osi međusobno udaljene za 60° , koje prolaze kroz dvije srednje-svijetle boje (crvena i zelena), zatim kroz toplu i hladnu boju (narančasta i plava), te kroz najsvjetliju i najtamniju boju (žuta i ljubičasta), (T. 3, Sl. 3). Jednaka svjetlina crvene i zelene boje dokazana je jednakom vrijednošću njihova tona pri prijevodu u crno-bijelu skalu.¹⁰ Pri njihovoj kromatskoj usporedbi, crvenu možemo vidjeti kao vruću, a zelenu kao svježiju boju.

4.4. Ljestvice međutonova

Prikaz od deset boja u dijagramu je osnova za miješanje ljestvica međutonova između susjednih boja. Njih je ukupno osamnaest (T. 3, Sl. 5). Razlikujemo četiri vrste ljestvica, a nazivamo ih: primar–sekundar, primar–tercijar, sekundar–tercijar, i ljestvice centralne boje.

Primar–sekundar

Ljestvice primar–sekundar nastaju miješanjem jedne primarne i jedne sekundarne boje u različitim omjerima. Ukupno ih je šest, a razlikujemo sljedeće ljestvice: žuta–narančasta (1–4), crvena–narančasta (2–4), crvena–ljubičasta (2–5), plava–ljubičasta (3–5), plava–zelena (3–6), žuta–zelena (1–6).

Primar–tercijar

Ljestvice primar–tercijar nastaju miješanjem jedne primarne i jedne tercijarne boje u različitim omjerima. Ukupno ih je tri, a razlikujemo sljedeće: žuta–oker (1–7), crvena–vinsko crvena (2–8), plava–maslinasta (3–9).

Sekundar–tercijar

Ljestvice sekundar–tercijar nastaju miješanjem jedne sekundarne i jedne tercijarne boje u različitim omjerima. Ukupno ih je šest, a razlikujemo sljedeće ljestvice: narančasta–oker (4–7), narančasta–vinsko crvena (4–8), ljubičasta–vinsko crvena (5–8), ljubičasta–maslinasta (5–9), zelena–maslinasta (6–9), zelena–oker (6–7).

Ljestvicā centralne boje ima tri. Nastaju miješanjem centralne i jedne tercijarne boje, a razlikujemo sljedeće ljestvice: oker–smeđa (7–10), vinsko crvena–smeđa (8–10), maslinasta–smeđa (9–10).

4.5. Razvoj ljestvica međutonova

Dijagram za boje *Vira* omogućava linearno građenje intervala međutonova između polaznih boja. Broj međutonova ovisi o kontrastu boje prema boji, dviju boja iz kojih međuton nastaje. Kontrast može biti niski, srednji i visok. Broj međutonova između susjednih boja niskog kontrasta je manji od broja međutonova između susjednih boja visokog kontrasta. Pri ovome ulogu ima i kontrast svjetline, tako će naprimjer broj međutonova između žute i oker biti veći nego među plavom i maslinastom, a najmanji među crvenom i vinsko crvenom, iako je u sva tri slučaja riječ o ljestvicama *primar–tercijar*. Naime, svojstvo rumenog dijela spektra je takvo da se slabo raspoznaju tonovi. Shematski prikaz omjera primara u svakoj od boja korisna je vodilja u razvoju ljestvica i kreiranju međutonova (T. 3, Sl. 4). U njemu su sve boje izražene kao cijelo, odnosno 1, pa su tako polazne primarne boje 1, sekundarne $2 \times \frac{1}{2}$, tercijarne $\frac{1}{2} + (2 \times \frac{1}{4})$, a središnja boja $\frac{3}{3}$. Iz čega je razvidno da su sekundari pomiješani iz jednakih količina primara, a da tercijari sadrže po $\frac{1}{2}$ jednog primara, te po $\frac{1}{4}$ ostala dva primara. Praksa miješanja boja će nas osporiti pri korištenju matematičke točnosti za dobivanje mješavina koje prosječno ljudsko oko raspoznaje kao određenu boju. Ona samo može biti potrebna pomoć koja regulira održivost predstavljenog koncepta dijagrama. Ovo može ilustrirati razlika dobivenih boja pri miješanju dva sekundara, zelene i narančaste; dok će jednakim udjelima žute i plave mješavina zaista pokazivati odlike zelene boje, jednaki udjeli žute i crvene neće rezultirati narančastom, već svijetlo crvenom bojom. U ovome je vidljiva fundamentalna veza ovog grafikona s temeljnim fenomenom pojava boja uzrokovanih lomom svjetlosti, odnosno s dva polariteta i njihovim intenzifikacijama, gdje je vidljivo da preklapanjem najsvjetlijih boja dvije intenzifikacije žute i plave, dobivamo novo – zelenu, dok je narančasta tek dio već postojećeg intervala od žute do crvene i nije na njegovoj sredini.

Građenje osnovnog intervala ljestvice između polazne i završne boje započinje jednakim omjerom polaznih boja, odnosno polovinama, a dalje se gradi četvrtinama i osminama udjela, i može se sastojati od 1, 3 ili 7 međutonova. Ipak, kako je oko mjera raspoznavanja tonova, možemo njihov broj po potrebi korigirati tj. uvećati za po jedan ton tik uz polazne boje. Naime, privid je jednako stvaran kao i točna matematička mjera, te je ponekad mjeru potrebno korigirati, pa će tada broj osnovnih međutonova biti: 1, 3, 3 + 2, 7 ili 7 + 2 tona. Konačna odluka o broju međutonova se donosi na temelju opažaja tona i njegova odnosa spram susjednih tonova. Granica, to jest razlika među tonovima mora

10 Marcel BAČIĆ, Jasenka MIRENIĆ-BAČIĆ: *Uvod u likovno mišljenje*, Zagreb: Školska knjiga, 1996, 15-19.

biti uočljiva. Poziciju korekcijskih tonova treba dodati tamo gdje se empirijski pokaže da je potrebno. Primjer korekcijskih tonova u crno-bijeloj skali, tik uz bijelu i crnu, nam može biti važna vodilja (T. 2, Sl. 7). Navedene činjenice su potreban orijentir pri empirijskom kreiranju ljestvica međutonova koje se tek treba dogoditi.

4.6. Gradacije boja i međutonova prema bijeloj i crnoj boji¹¹

Gradacije boja i međutonova prema bijeloj i crnoj boji mogu se izvesti poleanemo li dijagram horizontalno u trodimenzionalni prostor, kao što to čini Klee s prostornim prikazom svoga dijagrama.¹² Tako svaka boja može gradirati prema bijeloj i crnoj, a jednako tako omogućava se prostor za prikaz međutonova između boja. Idejna skica ovog prijedloga je tek naznačena na Tabli 3 (T. 3, Sl. 7). Postavljanjem dijagrama u trodimenzionalni izometrijski prostor omogućen je njegov razvoj i projektiranje u računalni alat višedimenzionalnih performansi. Ovdje je prigodno istaknuti da ukupan minimalan broj gradacija između bijele i crne, preko boje, jest devet; to jest da je tonska skala korisna vodilja za stupnjevanje većine gradacija (T. 2, Sl. 7).

5. Praktična primjena dijagrama boja *Vira*

Primjena dijagrama boja *Vira* koja se sama od sebe nameće je u razvoju digitalnih alata za odabir boja. Svaki grafikon je pomoćni apstrahirani grafički prikaz koji omogućava razumijevanje odnosa polazišnih parametara, u ovom slučaju primarnih likovnih boja, žute, crvene i plave. Takvo funkcionalno tijelo je alat za potrebe medija bilo iz područja umjetnosti (likovnih i primijenjenih umjetnosti), tehničkih znanosti iz područja bojanja ili tiska, dizajna, te industrije vezane uz zanate (frizer, soboslikar i sl.) i brojnih drugih. Nažalost, u digitalnim grafičkim programima do sada nije konstruiran alat utemeljen na razini mogućnosti digitalne logike i preciznosti. Vrijeme je da suvremene računalne alate organiziramo, uvedemo tercijarne boje i raspoznatljiva polja međutonova, pa se nećemo čuditi zašto je dizajnerima toliko teško pomiješati boje i zašto mnogi od njih radije koriste *Eye Dropper* alat da bi s fotografije relativno očitili željeni tercijarni ton. Ovakva tvorba dijagrama boja može naći primjenu u digitalnoj industriji i u razvoju kvalitetnijeg tiskarstva, a kada se izgradi kao trodimenzionalno

fizičko tijelo ili u vidu mape boja i međutonova, bit će korisno nastavno pomagalo za učenje o teoriji boja.

5.1. Složenost višedimenzionalnog računalnog alata za odabir boja *Vira*

Višedimenzionalni računalni alat za odabir boja i međutonova može biti različitih stupnjeva složenosti. Za početak je potrebno kreirati najjednostavniji stupanj. Iz njega se mogu razvijati daljnji stupnjevi. Različiti stupnjevi imaju različitu primjenu, jednostavni za jednostavne programe, srednji za programe za opću upotrebu i profesionalni za potrebe profesionalnih programa. Neupotrebljivo visok stupanj kompleksnosti alata nije teško odrediti, on se prepoznaje kada se na alatu ne raspoznaju granice između boja i međutonova, to jest kada se alat zamuti. Za potrebe profesionalne upotrebe, u cilju dobivanja detaljnih tonova, dobro bi bilo kreirati numerički model pomoću kojega korisnik može dobiti specifičan potreban ton. Ova razina upotrebe pretpostavlja i mogućnost prikaza segmenta alata.

5.1.1. Problemi projektiranja alata

Spektar boja dijagrama boja *Vira* se temelji na mješavinama likovnih primara, a ne na primarima boja svjetla; s obzirom na to da postojeći računalni softveri koriste $x \approx (RYGCBMR)$ $y \approx (KW)$ spektar, pri projektiranju ovog alata, prethodno treba uzeti u obzir.

6. Zaključak

Predočene manjkavosti današnjih virtualnih računalnih alata direktna su posljedica izostanka znanja njihovih projektanata i programera o svjetlu i bojama. Nužnost brze isplativosti, a naknadno i zarade, koju nameće sadašnji sustav zaštite izuma, doveo je do izostanka pravovremene kritike digitalnih, alatnih, tržišnih dobara. Kvalitetno vođenje praktične nastave, na institucijama za obrazovanje likovnih stručnjaka, koje je temeljeno na znanjima prethodnika (Newton, Goethe, Klee i dr.) model je kojim se dolazi do kvalitetnih zaključaka koji se mogu ostvariti u digitalnim medijima.

• • •

Višedimenzionalni alat za odabir boja se zove *Vira* – alat za boje.

11 Ovdje je riječ *boja* upotrijebljena uvjetno. Naime crna i bijela nisu boje i stručno se nazivaju *ne boje*.

12 Jürg SPILLER (ur.), *Paul Klee Notebooks, Volume 1: The thinking eye*, London: Lund Humphries, 1973, 508.

TABLA 1

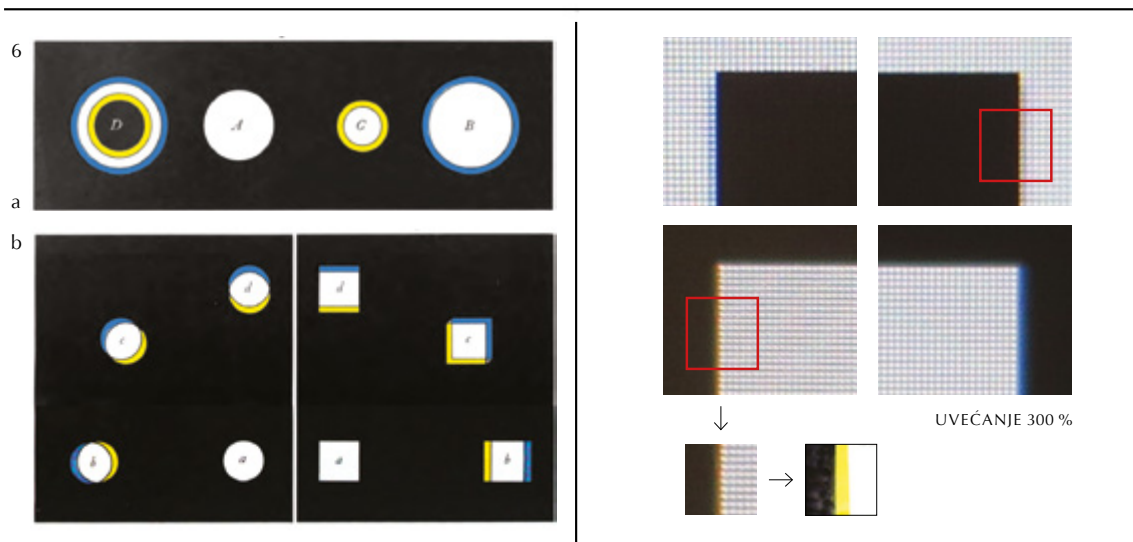
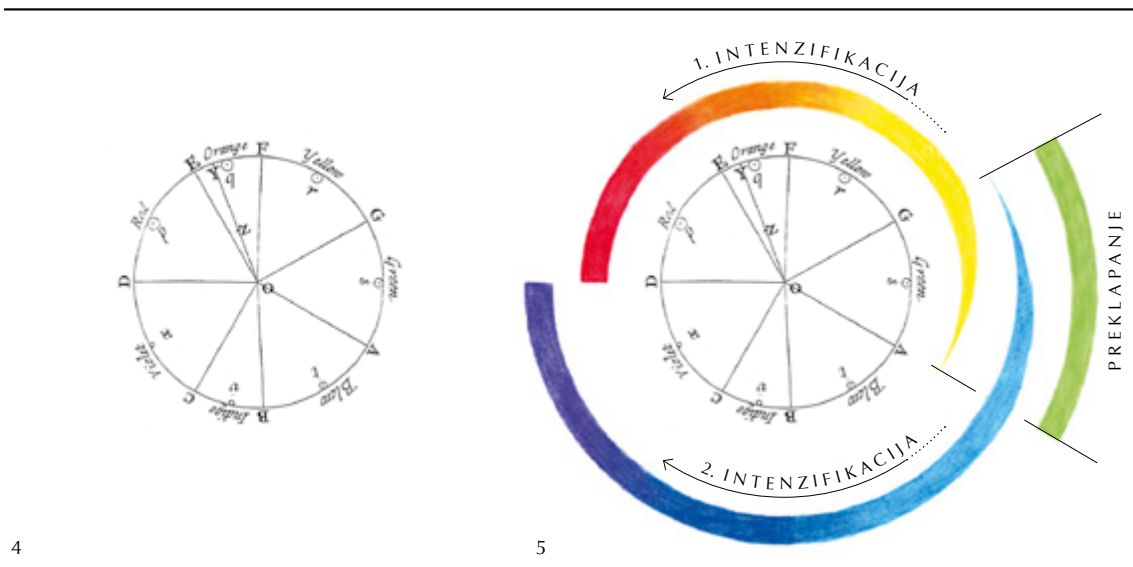
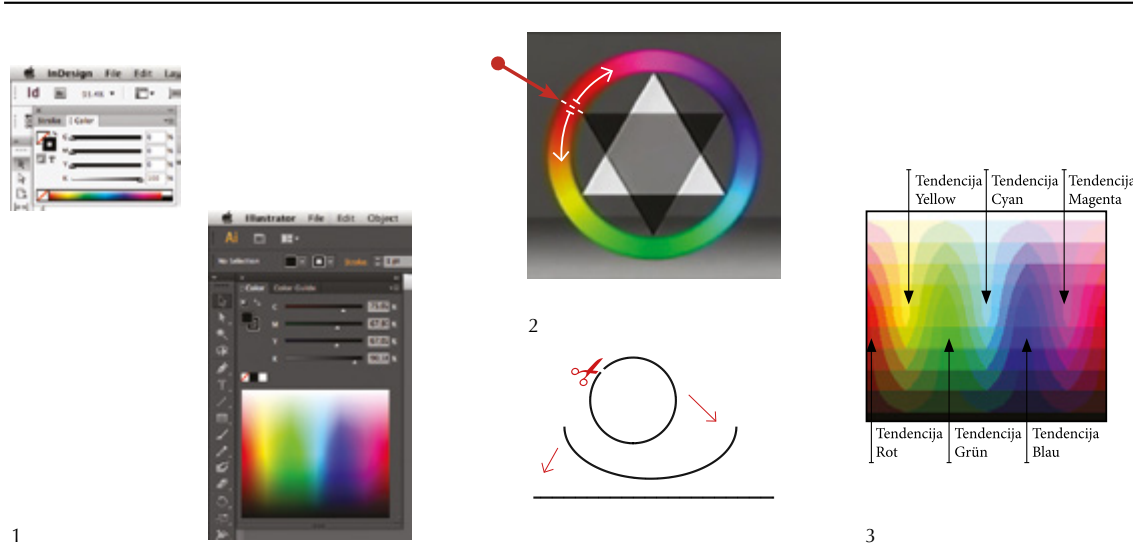
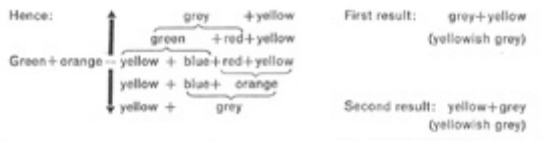


TABLA 2



1



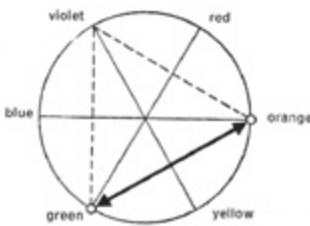
2



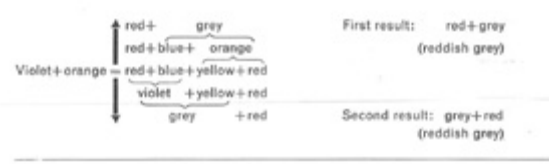
3



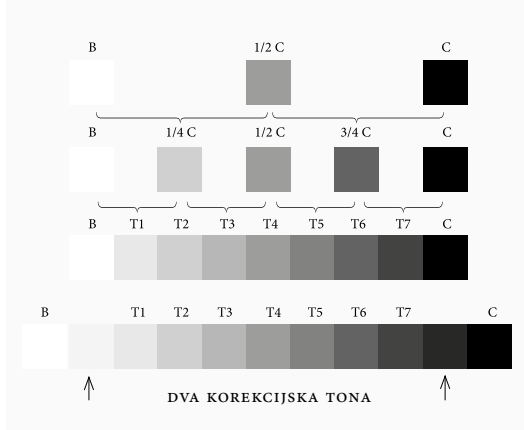
5



4

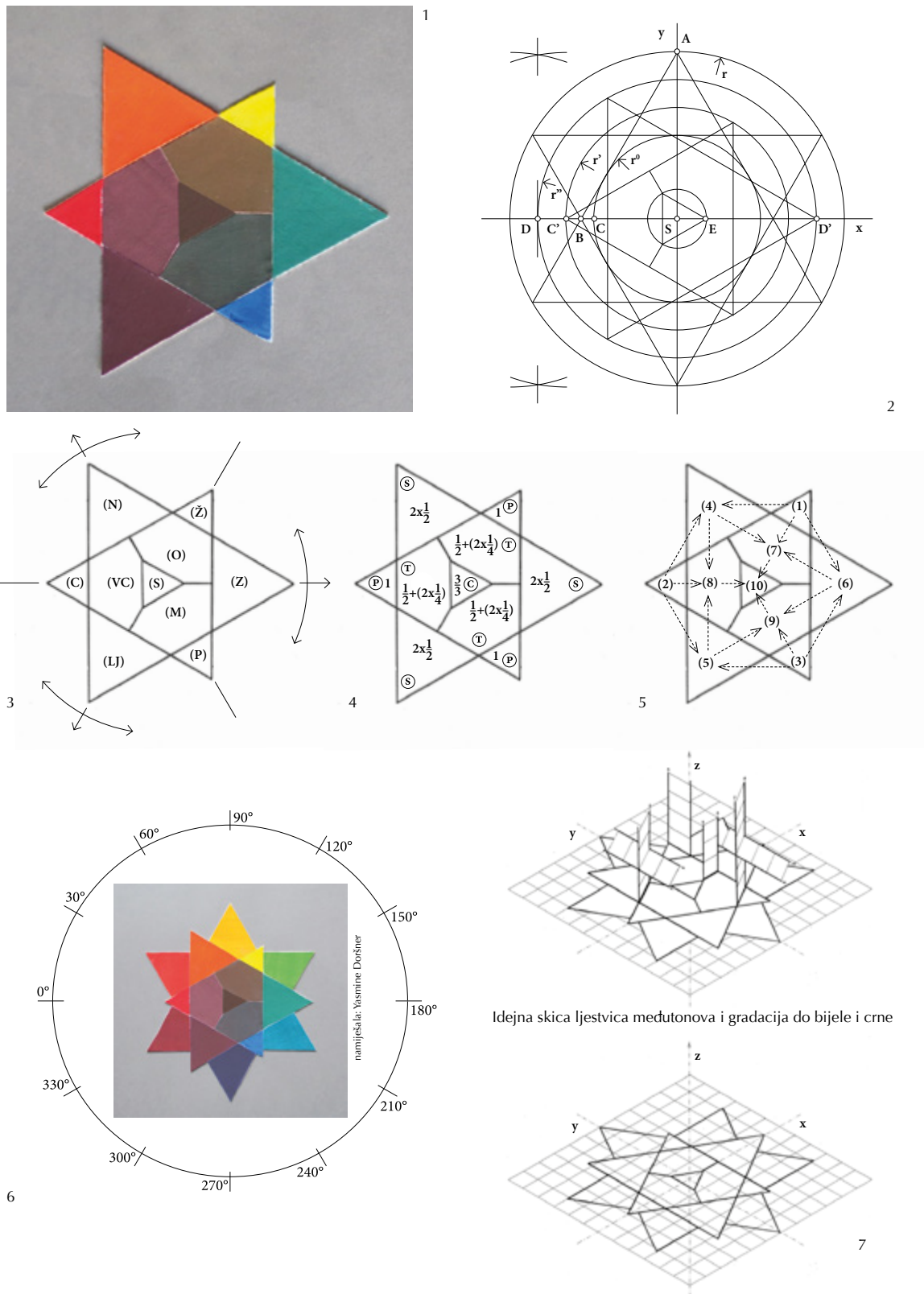


6



7

TABLA 3



Bibliografija

- BAČIĆ, Marcel, MIRENIĆ-BAČIĆ, Jasenka: *Uvod u likovno mišljenje*, Zagreb: Školska knjiga, 1996.
- DESPOT, Nikola: *Svjetlo i sjena*, Zagreb: Tehnička knjiga 1966.
- KANDINSKI, Vasilij: Kandinski-seminar o bojama, u: Karl-Georg Bitterberg (ur.): *Bauhaus*, Stuttgart: Institut za veze sa inozemstvom (Institut für Auslandsbeziehungen), 1981.
- SPILLER, Jürg (ur.), Paul Klee Notebooks, Volume 1: The thinking eye, Jürg Spiller (ur.), London: Lund Humphries, 1973.
- ŠARIĆ, Ljiljana i WITTSCHEM, Wiebke: *Rječnik sinonima hrvatskoga jezika*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2010.
- TANHOFFER, Nikola: *O boji na filmu i srodnim medijima*, Zagreb: Akademija dramskih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu i Novi liber d.o.o., 2008.

Elektronički izvori

- BOËTIUS, Henrik, LAURIDSEN, Marie Louise i LEFÈVRE, Marie Louise, red. 1998. *Light, Darkness And Colours - Goethe Theory Of Colours*. Danska: Magic Hour Films. Objavljeno 1998. <https://www.magichourfilms.dk/vod> (pristup 3. 5. 2022.)
- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Theory of Colours*, London: John Murray, 1840. <https://books.google.hr/books?id=qDIHAAAQAAJ&pg=PR3&dq=Goethe%27s+Theory+of+Colours,+John+Murray,+Albemarle+street+1840&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwirdWS28D3AhWjgfoHHb5iDpcQ6AF6BAGFEA#v=onepage&q=Goethe's%20Theory%20of%20Colours%2C%20John%20Murray%2C%20Albemarle%20street%201840&f=false> (pristup 2. 5. 2022.)
- NEWTON, Isaac: *Opticks, or, A treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light*, London: Printed for Sam. Smith, and Benj. Walford, 1704, Knjiga 1, Dio 2, Tabla 3. <https://library.si.edu/digital-library/book/optickstreatiseonewta> (pristup 8. 5. 2022.)

Summary

Systemization of Colours: Concept Proposal for the *Vira* Multidimensional Software Tool for Colour Selection

Over the course of the 20th century, in many professions, including graphic design, material tools were replaced with software – virtual tools. The end of the influence of the masters of the profession in creating software tools for colour has given rise to numerous drawbacks of such tools, which became evident in the unnecessarily broad variety of tools and in the absence of tertiary colours and discernible intermediate values, while the work of the users has been made more difficult. The research work in optics carried out by Isaac Newton and Johann Wolfgang von Goethe, and continued by the teachers at the Bauhaus school, painters Vasilij Kandinski, Paul Klee and others, presented in this article, are the sources of the knowledge synthesis about colours condensed in the *Vira* colour diagram, developed during many years of practical education in the Elements of Visual Design at the Arts Academy in Split. The article puts forward the procedure for the geometric construction of the colour wheel diagram and its basic properties. This diagram can be a starting point for programming a multidimensional software tool for the selection of colours.

Različito osvjetljeni dijelovi

Ivana Buljan Legati

Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Vladimira Ruždjaka 9 c
HR 10 000 Zagreb
ivanalegati@gmail.com

UDK (792.028+792.028.3)
(808.5+612.78)
81'355
Pregledni rad / Review Paper
Primljeno / Received: 18.5.2022.
Prihvaćeno / Accepted: 22.10.2022.

Nacrtak

Tekst razmatra mehanizam uspostavljanja tehničke spremnosti studenata glume tijekom školovanja na Katedri za scenski govor Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu; onu snažnu kohezivnu silu koja povezuje privatnu ličnost, po prirodi autentičnu i slobodnu, s onom idealnom, scenskom koja će preko određenoga dramskog, poetskog ili drugoga književnog djela, radom na konstituiranju partikularnosti uloge, to tek postati. Naglasak je na govornim vrednotama i postupcima kojima se komunicira s publikom i koji nastaju kao posljedica događanja u ljudskom tijelu, a ne samo u intelektu. Govor je nezaoobilazni element strategije obraćanja i čini pedagoški temelj suvremenog poučavanja mladih ljudi. Tjelesnost otvorena gledateljevu oku, svijest o njezinoj direktnoj izloženosti, krhkosti, neponovljivosti i privlačnosti snažan je mehanizam sinergijske regulacije onoga što se na sceni govori, ali i svega onoga što u trenucima tišine njome protječe.

Ključne riječi: *tehnička spremnost, gluma, privatna ličnost, scenska ličnost, uloga, tjelesnost*

Keywords: *technique, students of acting, private person, scenic person, physicality*

Pokušavajući još ponešto dodati mnogome već rečenom o trolistu tekst/glumac/publika koristim priliku da razmišljanje započnem onim citatom dr. **Branka Gavella** koje ga je i inspiriralo.

„Nesumnjivo bismo se udaljili od istine, kad bismo ustvrdili da pjesnički tekstovi tek onda postizavaju vrhunac svoga djelovanja, kad su oblikovani u **živoj govorenoj** riječi. Jasno je, naime, da ima mogućnosti da nas pjesnička riječ očara svojim **unutarnjim govorom** i da bi često svako miješanje nekog trećeg govornog lica značilo narušavanje onog intimnog i čarovitog kontakta između nas i pjesnika. Međutim već sam fakt postojanja kazališta – gdje se pjesnički tekstovi upravo u nekim svojim lirskim partijama, baš tim što se prožimaju svom živopisnom bujnošću živopisne besjede upijaju u naskrovitije pretince naše duše – pokazuje da u suštini pjesničkog teksta postoji neka tendencija, da se pred nama pojavi u nekom određenijem obliku no što mu ga može pružiti samo nečujno preplitanje pjesničkih slika i nastrojenja na unutarnjoj i individualnoj pozornici doživljavanja.“¹

Pišući o tome određenijem obliku pjesničkoga teksta (njegoj direktnosti) Gavella u mnogim svojim radovima navodi glumčev govor kao jednu od najfascinantijskih mogućnosti razrješenja jezične napetosti zatočene, živo zazidane u svakome dobrom književnom tekstu. Razumijevanje pjesničkoga znaka praćeno samotnim, unutarnjim govorom prostor je reflektivne izolacije u koju nas pjesnik tijekom čitanja zatvara, a svoju uzbudljivu/zavodljivu jasnoću postiže relevantnim kontekstom polja govornih znakova gdje nas dovodi drugi, amalgamom jezika i glasa, organskom prirodom svojega govora, inteligencijom tijela. Tom uparenošću, međuosjećajnošću i međusobnim razumijevanjem s drugima mi dodatno pojašnjavamo svijet, dopisujemo, preslagujemo i promjenama podlažemo mnoga njegova značenja. Upravo mogućnost raznolike jezične eksteriorizacije, direktnoga prilaženja svijetu, daje glumačkoj praksi iznimni status. Da bismo govorili o visokoj transformativnosti koja nas u kazalištu očarava i poziva na povezivanje s mehanizmima i konceptima postojanja *drukih* nužno je pomnije pogledati na proces kretanja elementarne, kako joj je Gavella nadjenulo ime, *tehničke glumačke ličnosti* i sve ono na čemu se temelji. Osobito je zanimljivo pod kojim se uvjetima ona aktualizirala. Zahvaljujući mnogim Gavellinim spisima o teoriji glume, kvaliteta mekoće i protočnosti *tehničke ličnosti* pohranjen je zapis, no iščitavanje istog potrebno je neprekidno propitivati.

Naime, nerijetko se u prošlosti događalo da se radu na *tehničkoj ličnosti* (tom spoju dviju potpuno različitih riječi) pristupalo kao nečemu što se bavi isključivo *tehničnošću* (ličnost se počela bolje razumijevati tek kasnije), odnosno posredovanjem uopćenih pravila koja su za studente zasigurno predstavljala način otkrivanja (za neke možda i kraj!), ali bez intuitivnoga, slobodnijeg odnosa prema mjeri i pravilu. Naime, *tehničko* kretanje materijalom zbog pretjerane revnosti da stvari mehaničkim uvježbavanjem dotjera do savršenstva ne obrazuje do stupnja osviještenosti i lako zapada u prikazivanje svijeta u kojeg prethodno možda ništa nije ugrađeno. Često bi u procesu razvoja mladih studenata početak uspostavljanja, kao neki obrazac stabilnosti, značio rad na tehnici koji je iz niza razloga, ponekad čak i razumljivih, znao iskliznuti u pokazivanje načina na koji se nešto govori/glumi (tzv. *foršpil*). Akustičko oponašanje koje bi tada od strane studenata uslijedilo predstavljalo je, zapravo, slijeđenje puta kojim je netko umjesto njih već prošao pa, stoga, nudi svoj, provjereni, unaprijed definirani način svladavanja etapa, kazuje smjer i smisao putovanja. Takva *ready-made* rješenja, naputci o tome kako i kada treba izgovoriti određenu rečenicu koja se onda unedogled i uvijek na isti način reproducira, stvaraju anorgansku scenisku (atmo)sferu u kojoj se gubi kontakt s izvornim trenutkom stvaranja.

Rad na *tehničkoj ličnosti*, onako kako ga je vidio i osjećao Gavella, temelji se na svijesti koja zapravo produžuje/usporeva vrijeme onoga što se s nama ljudima na dubljoj razini događa. Njezinim jačanjem otvaraju se mogućnost za opsežnije opažanje svega što se u studente tijekom rada smješta. Pozornost mi u razmišljanju na trenutak skreće, juri preko asocijacija pa u **filozofskome rječniku** pod pojmom *svijesti* nalazim sljedeće objašnjenje:

„svijest – u svojoj usmjerenosti prema objektu subjekt se nikada ne izgubi potpuno u objektu, nego trajno ostaje 'pri sebi', ostaje svjestan. Prvo jednostavno doživljava svoj čine, oni mu se otkrivaju kao prisutni. U takvoj svijesti vlastitih čina pozornost se usmjeruje na objekt. Subjekt, na neki način izlazi iz sebe i dolazi k objektu (prva intencija), no istovremeno je svjestan svoje usmjerenosti na objekt.“²

Uspostavljanje mladih glumaca koje uključuje rad na ukorjenjivanju glasa, slobodnome, neometanom disanju i kretanju, istraživanju glasovnoga registra, oslobođenome,

1 Branko GAVELLA: *Glumac i kazalište*, Novi Sad: Sterijino pozorište, 1952, 60.

2 Udruga za promicanje filozofije FILOZOFIJA.ORG, *Rječnik filozofskih pojmova*, <https://www.filozofija.org/rjecnik-filozofskih-pojmova/> (pristup 14. 8. 2021).

gipkom i prilagodljivom tijelu s vremenom se širi prema rasvjetljavanju i uspostavljanju intimnije veze sa složenim, često zagonetnim protjecanjima u nutrini samoga bića. Ta gibanja, imanentna svakome pojedincu, no neuvježbanu oku nedostupna i nevidljiva, pomoći će staviti riječi u bogatiji, inspirativniji kontekst. Putovi do fizičke, umne i emocionalne jasnoće postajat će postepeno protočnijima; prohodnima i poznatima za razgovijetni, instrumentalan proces rada na umjetničkom materijalu. Buđenje i izmjenično djelovanje ovih temeljnih pretpostavki glumačkoga razvoja stvara uporište za slobodno, jednostavno, prirodno, organsko djelovanje. Prvi koraci mladih ljudi započnu tako usmjeravanjem pozornosti na vlastitu organsku događajnost, aktivnijom suradnjom sa svime onim što se u njima dok još nisu glumci nalazi (buđenje svijesti o tome da uopće nešto čine), te prvim blagim transformacijama misli u određena htijenja (buđenje svijesti o načinu na koji to postižu). Posvećenošću procesu otkrit će im se s vremenom kako se u dobro utemeljenoj *tehničkoj ličnosti* budi i osobiti senzibilitet za ljepotu i kompleksnije razine bavljenja umjetničkim materijalom, njegovim sastavnim dijelovima, naročito onim najsitnijim koji brode u unutrašnjosti osobe koja govori i mreškaju se na površini čitavoga tijela. Elementarnoj, *samonikloj* ljudskoj prirodi dodaje se ona druga, kultivirana ili, kako ju Gavella naziva, umjetna vodeći računa o tome da se ne prekida nit koja ih povezuje. Jedna se drugom postepeno proširuje i tim novim iskustvom obogaćuje. Definirajući ju, ne osobito prikladno, umjetnom, zapravo se želi naglasiti činjenica kako se radi o prirodi koja ne nastaje prirodnim putem nego se radom njeguje i razvija. Ovakav holistički pristup omogućava da se u nazivu *tehnička ličnost* izmire oba pojma (*i tehnička i ličnost*); drugim riječima da se u procesu njezina utemeljenja razvija nešto tako određeno, stabilno i provjerljivo kao što je vještina te se u isto vrijeme uvaži sve ono na čemu se ličnost zasniva – otvorenost prema izboru da bude/ostane svoja, nepredvidljiva, neodrediva, barem načelno slobodna i da se mijenja.

Sredstva koja pomažu da se produbi razumijevanje vlastitoga govora i potakne njegov daljnji razvoj Gavella, doista, naziva *tehničkim sredstvima* jer posjeduju objektivnu stvarnost i provjerljiva su. To su fine, male (primordijalne) *alatke* koje preciziraju i obogaćuju izraz i na taj način osvještavaju svu njegovu osebnost i kompleksnost. Možemo ih predstaviti i kao organizirani skup izražajnih izmjena, mali softverski paket koji pomaže da se dobro promotri temeljni nacrt za jedan tako složeni *proces izgradnje* kao što je nastajanje glumačkoga govora. Riječ je zapravo o velikom broju mogućnosti (primjerice promjeni ritma, rasponu

glasa, brzini govorenja, gradiranju, grupiranju asocijacija prolongiranih u gestu, mimiku ili neku drugu tjelesnu aktivnost i dr.) kojima se glumački govor aktivira, obrće u promjenama, *ne-stalnostima*, pokazujući tako sav potencijal trenutka i svu puninu nečijega bivanja na sceni. Dinamika *ne-stalnosti* odvija se kod svake osobe na različit, potpuno autentičan način jer je povezana s mijenama koje se zbivaju u onome tko govori, a ne u onome tko ih u obliku rješenja *iz mraka* predlaže. Ova činjenica leži u korijenu Gavellina učenja i jednostavan je odgovor na pitanje zašto tehnika kao pedagoški postupak *ne pali*.

Stoga način uporabe tih sredstava, koja već samim svojim nazivljem pokazuju stanovitu neprikladnost (*sredstvima* uvijek nešto proizvodimo) i opasnost da se površnim odnosom prema njihovoj uporabi studenti otuđe od vlastite unutrašnjosti i urođenoga stvaralaštva, iziskuje oprez. Spoznaja kako sama za sebe, kao oblik odvojen od stvari, ne jamče nikakav živi prijenos čini se kao jedini ispravni pristup ili put ka postepenom smještanju u **polje organskoga** koje studentima u prvome redu vraća udobnost disanja i osjećaj da su usklađeni s trenutkom. Dakle, prisutni. Dubljim *ulaskom* u tijelo kao jedinstveno energetske polje riječi će kroz njih početi protjecati na mnogo osebniji način. Postat će dijelom tjelesnoga iskustva ne tumarajući više nesigurne u to gdje bi se zapravo trebale smjestiti.

Po ovome zaključku um mi ponovno luta. Traži i nalazi malo nadahnuća. Njujorški filozof i psiholog William James, utemeljitelj pragmatizma, pišući o funkciji svijesti u svom sjajnom eseju „Postoji li 'svijest'?“ objavljenom u knjizi „Eseji o radikalnom empirizmu“ pri samome kraju zaključuje:

„Što god drugi mislili o tome, uvjeren sam da je struja mišljenja u meni (koju nedvosmisleno prepoznajem kao fenomen) samo nemarno ime za ono što se, kritički razmotreno, otkriva prije svega kao struja disanja. Ono 'ja mislim' za koje Kant kaže da mora pratiti sve moje predmete, u stvari je 'ja dišem' koje ih zaista i prati. Postoje i druge unutarnje činjenice osim disanja (unutarlubanska mišićna prilagođavanja itd., o kojima sam govorio u svojoj opsežnijoj Psihologiji), koje povećavaju resurse svijesti ukoliko je ova neposredno percipirana, ali dah, iz kojeg oduvijek potječe i 'duh', dah koji struji prema van, između glasnica i nosnica, uvjeren sam, esencija je iz koje su filozofi konstruirali entitet njima poznat pod imenom svijesti.“³

3 William JAMES: Postoji li „svijest“?, *Holon*, 2 (2012) 3, 113, <https://hrcak.srce.hr/file/139136> (pristup 1. 8. 2021).

Važno je sada naglasiti kako se ovdje ne radi o odricanju važnosti objektivnoga pristupanja umjetničkome materijalu u procesu rada. Upravo suprotno, ono čini nezaobilazni dio glumačkoga zadatka jer povećava objektivnost opažanja i pomaže umanjiti nered, rasutost u trenucima početnoga snalaženja s tekstem. No taj objektivni pristup posjeduje drugačiji intenzitet i fokus od drugih disciplina koje se bave govornim ostvarenjima. U njemu se uvijek izmjenjuju i uređenost i *neuređenost*. U stanovitoj mjeri i potreba za *subverzijom* koja se javlja kao očiti znak istraživačke radoznalosti. Zbog nje će studenti, dok ne dođu do željena cilja, spojeve s tekstem pokušavati kroz sebe provlačiti na mnoge, različite načine, nastojeći ne gubiti vezu s trenutkom u kojem se govorni čin događa. Presudnost i radikalnost podataka bilo koje teorije i discipline čija se znanja u glumačkome procesu primjenjuju prestaju onoga trenutka kada počinju sužavati prostor uključenosti u živo scensko događanje. Taj život uvijek ide dalje od konvencionalnog poimanja granica koje čuva isključivo ispravnost ovoga ili onog pravila. Ovdje je potreban zamah jači od pravila. Nijedno izvanjsko rekombiniranje neće osigurati mjesto za iskrenost.

Stella Adler, američka filmska i kazališna glumica, članica slavnoga Group Theatre, učenica slavnog Konstantina Stanislavskog i osnivačica cijnenog Stella Adler glumačkog konzervatorija u New Yorku (1949), u kojem u glumačku metodu uvodi mnoga slavna imena (Marlon Brando, Steve McQueen, Robert De Niro, Martin Sheen, Harvey Keitel, Melanie Griffith, Warren Beatty i dr.), u knjizi „The Art of Acting“ svojim učenicima poručuje:

„The words are only the result of what you have seen. To give words alone is ridiculous. The words come only after seeing. That's why it never helps to study the words or to memorize. You risk killing the ideas and the objects you're dealing with.“⁴

Život scene nadređen je podacima jer komunikacijska situacija o kojoj je ovdje riječ specifična je i kao takva u sebi nosi čitav paralelni svemir mogućih odstupanja koja izmiču konačnim *objašnjenjima*. Glumački je govor mreža prekrasnih partikularnosti, iznenadnih iskršavanja mnogih silnica (koje izmiču normiranju) zahvaljujući kojima je liberalniji i nepredvidljiviji, pjenušaviji od bilo kojega drugog oblika javne komunikacije. Ako je dobar, vitalnošću je prožet toliko duboko da se kao medij potpuno osamostaljuje i postaje autonomna sila.

Klasično shvaćanje rada na *tehnicima*, upozorava Gavella, u pedagogiju glume došlo je preko drugih umjetnosti, onih koje umjetnički smisao postižu neizravno, posredno. Sredstva/materijali koji se tamo rabe u osnovnim karakteristikama pokazuju svoju izvjesnost i funkcionalnost koje na točno određeni način treba svladati ili uvježbati. Nadalje, te umjetnosti u svojim izvedbenim formama imaju mnogo elemenata tehničke naravi među kojima vlada precizan i izračunljiv odnos. Ali gluma je, kako precizno artikulira Peter Brook u svojoj sjajnoj knjizi „**Prazni prostor**“, u kojoj na izuzetno lucidan i zanimljiv način iznosi razmišljanja o glumačkome poslu i kazališnoj umjetnosti, u mnogome jedinstvena po svojim teškoćama.

„Umjetnik mora koristiti varavu, promjenjivu i vrlo tajanstvenu građu sebe samoga kao medij. Od njega se traži da bude angažiran, a distanciran–samostalan bez samostalnosti. Mora biti iskren, mora biti neiskren; mora se uvježbati biti iskreno neiskren i lagati istinito. To je skoro nemoguće, ali bitno je, a lako zanemarivo.“⁵

Tehnika (u prijevodu Gige Gračan) ili kako ju Brook u originalu još naziva *know-how* predstavlja način rješavanja, neku vrstu dovitljivosti, gotovo neiskrenosti kojoj ne predviđa dugi vijek, pa ju zamjenjuje terminom *skill* (*umješnost/vještina*). Vještinom naziva ono što glumcu omogućuje da bude čujan, razumljiv i da gospodari svojim vremenom te dodaje ono najvažnije - činjenicu da je „u bilo kojoj umjetnosti, ma koliko duboko utonuli u čin stvaranja, uvijek moguće odstupiti i promotriti rezultat.“

Umijeće, dakle, da zastanem i promotrim! U *I am skillful* pristupu – ništa što činim ne odvija se automatski, mehanički. Sposobna/vješta sam promatrati svoje odgovore na sve ono što umjetnički materijal od mene zahtijeva. To mi pomaže prevladati razdaljinu između sebe i uloge. Ali privlači me i ono nepoznato i utječe na proširivanje u skladu s mislima, namjerama i akcijama koje poduzimam tijekom pokusa. Suprotno od toga, u *know-how* pristupu, unaprijed znam (ne provjeravam) sve što je potrebno znati. Takav me način ograničava postavljanjem uvijek istih ciljeva koje postizem *izvana*, moja se rješenja ne *iznenađuju* pročišćenom pozornošću, pokušajima i traženjima.

U prelistavanju knjiga u kućnoj biblioteci nailazim na dva draga odlomka koji pokazuju što o tehnicima kao didaktičkome postupku govore neke izuzetne kazališne osobe. Prvi od

⁴ Stella ADLER: *The art of acting*, <http://cursteatrubucuresti.ro/wp-content/uploads/2015/09/Stella-Adler-The-Art-of-Acting.pdf> (pristup 23. 7. 2021).

⁵ Peter BROOK: *Prazni prostor*, Split: Nakladni zavod Marko Marulić, 1972, 124.

njih pripada talijanskome redatelju i kazališnom teoretičaru **Eugeniju Barbi** i knjizi „**Theatre Solitude Craft Revolt**“:

„For a long time the 'myth of technique' nourished our work. Then gradually it brought me to a situation of doubt. I had to admit that the argument for technique was a rationalisation, a pragmatic blackmail – if you do this, you obtain that – which I used to make the others accept my way of working and to give it a useful and logical justification.“⁶

Drugi je odlomak iz knjige „**True and False**“ američkoga dramatičara, redatelja i scenarista **David Mameta**:

„What this talk of technique means? It means we were so starved of anything enjoyable that we were reduced to enjoying our own ability to appreciate. What would the word 'technique' mean if applied to a chef? Or a lover? It would mean that their works and actions were cold and empty and that, finally, we're disappointed by them. This is precisely what it means when applied to performance onstage.“⁷

Ove sam zime na Trećem programu Hrvatskoga radija poslušala esej Helen Macdonald, engleske spisateljice, prirodoslovkinje i istraživačice na Odjelu za povijest i filozofiju znanosti Sveučilišta u Cambridgeu, „Večernji letovi“ iz njezine posljednje istoimene knjige. Helen vrlo suptilno, lirski opisuje povezanost između životnih ciklusa ljudi i životinjskih i biljnih vrsta i na taj način govori o ljubavi, gubitku, sjećanjima, životu. Objavljuje kako je interes za sve što je u prirodi obuhvaćala pogledom nastao iz potrebe za bijegom od obiteljske atmosfere u kojoj odnosi među roditeljima, očito je iz njezina zapisa, nisu bili osobito skladni. Bolne trenutke odrastanja, osim proučavanjem biljnoga i životinjskog svijeta, blažila je i slušanjem omiljenih audio knjiga. Isti naslov znala je preslušavati i po desetak puta. U slušanjima najzujbuditivije bilo je to što je precizno znala kada se pojavljuju mjesta u romanu koja najviše voli. S nestrpljenjem bi ih, kao povratak ptica u njihova gnijezda, očekivala i uzvikivala nešto poput: *Sad će ono poznato mjesto, sad će najdraža rečenica!*

Zvuči tako blisko ovo iskustvo susretanja s lijepim mislima na papiru ili u govoru (svojemu ili tuđem). U svima nama negdje pri dnu leže rastvorene omiljene knjige i u njima najdraže rečenice. Ljepotu tih rečenica ne mogu uništiti ponavljana čitanja ni slušanja, čak ni onda kada potpuno

zavladaju našim prostorom očekivanja ili prostorom doživljanja užitka. Vrijeme kao da ih ne troši. Upravo suprotno, njegovi masovni stupovi obnavljaju im život i one ga više ne mogu izgubiti. Mogućnost ponavljanja otklanja strah od prolaznosti koja prijete da nam naprasno prekine užitak. Iščitavanje i preslušavanje prilika je da mirno i strpljivo proučavamo dubinu, ozbiljnost i rapsodičnost veze između teksta i našeg doživljaja svijeta.

Iz daljine svijesti svejedno čujem kako mladi studenti žrtvuju upornost trajanja za uzbuđenje početka: *Ponavlanje, ponavljanje, ponavljanje. Ah, ta gnjavaža s potrošenim, starim i dosadnim! To smo već vidjeli, već sam čuo to, tisuću puta rekao, ne želim ponavljati uvijek jedno te isto!*

Ponovno je nedjelja. Dio eseja Helen Macdonald odvlači me od poslova koji se tijekom tjedna gomilaju po stanu. Sva sam u slušanju, laktovima naslonjena na radnu površinu u kuhinji. Razmišljam o tome kako mi stilski dobro posložene rečenice, ritmičko došašće stihova u moj unutarnji život, odzvanjanje neobičnih riječi ili nečijeg imena poput finog ogrjeva stvaraju ugodu u duši i u isto vrijeme bude želju da se ono što čujem utisne u mene još jednom, i još jednom, i još jednom i još. Neki od tekstova prate me od dana prve mladosti. Rado ih govorim, rado preko raznih medija i aplikacija uživam u slušanju. Mnogi od njih i danas su mi jednako važni. Odjekuju li, pitam se, informacije kojima se svjesno nanovo izlažemo na isti način kao onda kada smo ih čuli prvi put? Doživljavamo li u opetovanim slušanjima isto što i ranije? Smeta li nas pravilnost pojave jednih te istih efekata? Zasićuju li se čestim ponavljanjem naši doživljaji ili nam, pak, fina, pouzdana, predvidljiva reprezentiranost sadržaja kojoj se višekratno izlažemo pruža mogućnost da se posve nastanujemo u njima? Izmiču mi u ovoj bujici pitanja okrutnosti krajnjih odgovora. Između *da* i *ne* u ovome trenutku za mene ne postoje oštre granice, samo njihova zajednička hologramska logika. Jer nerijetko uvjeti koji ne osiguravaju nikakva iznenađenja omogućavaju da se potpuno udomaćimo u repetitivnosti u kojoj očekujemo da se dogodi ekstaza što nas duboko zakopava u vrijeme u kojem nas je prvotno dodirnula. Osjećaj da možemo zgrabiti u prostor unutarne uzburkanosti koja nas je jednom obuzela i potvrdila da smo ponovno ovdje, prisutni u najživljem dijelu sebe.

U rekreiranju tih trenutaka koji nam pružaju ugodu možda najbolje možemo pratiti kako se jezik na raznolike načine povezuje s našim osjećajima, fantazijama, fascinacijama, uspomenama i drugim intimnim aspektima i tvori transjezični dinamični prostor odnosa koji svakim novim slušanjem

6 Eugenio BARBA: *Theatre Solitude Craft Revolt*, Asheville: Black Mountain Press, 1972, 49.

7 David MAMET: *True and false*, London: Faber&Faber, 1998, 134.

(istoga materijala) formatira ono što je u iskustvu bivanja u jeziku bilo najbolje. S druge strane, užitak na koji računamo i kojemu se rado i s punim povjerenjem prepuštamo nosi, dakako, sa sobom i mogućnosti daljnje preobrazbe naših zanosa i stvara prostor nove doživljajnosti.

Otvora li se ta mogućnost i za svakodnevno glumačko uvježbavanje interpretacije, navikavanje na određeni literarni tekst koji se stotinu puta ima nanovo prijeći? –nadvladavam novim pitanjima pokušaj da se prihvatim konkretnoga kućnog posla. Pronalaženje načina kojim se ponavljanjem/uvježbavanjem određenoga proznog ili lirskog tekst ne gubi ljepota i svježina riječi (koje, zbog prirode posla, ne možemo zamijeniti drugim, novim riječima, nego jednom upamćene iznova ponavljati), ukazivanje na stilističku inteligenciju i njezinu snagu da budi želju za onim dijelovima u tekstu koje volimo više od ostalih, veliki je izazov i suština rada s mladim ljudima.

Pravo, organsko ponavljanje jamči promjenu, a ne istost, dosadu i očaj istina je u koju je na početku školovanja teško povjerovati. Imanentno je mladosti da se suočava s neposlusnom svojom strpljivosti i često propušta priliku da ustraje u *poznatom*, nadahnjuje se onim što je naučeno, mnogo puta ponovljeno. Pod *napipanim* interpretativnim izborom čini se teško iznova tražiti novi život. Rečenice bliske, već toliko puta izgovorene, ne mogu zamijeniti oduševljenje prvoga čitanja u osami pa se vrijednost teksta svede brzo na svježinu početnoga dojma. I tu se iscrpi. Studenti postaju sumnjičavi i prema ljepoti kolebljivi.

Predajem se! Tekst mi je bio tako sjajan na početku, ne mogu ga čuti više!

Podijelim tada s njima svoj radijski susret s Helen Macdonald. Priča ih se obično snažno dojmi i potakne na mnoga razmišljanja: o tome u kojoj je mjeri moguće pod tekstom tražiti nove odluke, kako otpustiti nešto što je jednom u govorenju bilo i sada više nije, kako pratiti mijene u sebi i tekstu, kako sve ovo znati i ne brinuti previše. Bez obzira na to koliko smo određeni tekst puta izgovorili, promjenu mogu poticati uvijek isti, oni nama najdraži, najljepši dijelovi; vrhovi parfemskih bočica koji pomažu da intenzivnije osjetimo miris jezika. Tako govorenje prestaje biti puko ponavljanje iako mu poprilično nalikuje.

O fenomenu ponavljanja (i uopće o trajanju u odnosu) piše jedan od najglasovitijih francuskih filozofa, pisac i profesor na prestižnoj pariškoj školi École Normale Supérieure Alain Badiou. U svojoj knjižici „Pohvala ljubavi“ kao odgovor

na pitanje o prirodi svoje ljubavi prema kazalištu izjavljuje sljedeće:

„Moja ljubav prema kazalištu vrlo je komplicirana i sasvim izvorna. Čak je možda i jača od ljubavi prema filozofiji. Ljubav prema filozofiji dolazi kasnije, polakše i teže. Mislim da me u kazalištu, kad sam kao mlad, stao na pozornicu, fascinirao izravan osjećaj da je nešto u jeziku i u pjesmi na gotovo neobjašnjiv način vezano za tijelo. Ustvari, kazalište je za mene možda već bilo figura onoga što će kasnije biti ljubav, jer je bilo onaj trenutak u kojem su misao i tijelo na neki način nerazlučivi. Izloženi su drugome tako da ne možete reći: 'ovo je tijelo' ili 'ovo je 'ideja'. Tu je mješavina oboga, zahvaćanje tijela jezikom, upravo kao kad nekome kažemo 'volim te': kažemo to njemu živom, pred nama, ali obraćamo se i nečemu što ne možemo svesti na tu jednostavnu materijalnu prisutnost, nečemu što je istovremeno i apsolutno izvan nje i u njoj. A kazalište je u izvornom smislu baš to, ono je misao u tijelu, tjelesna misao. Misao ponovno, mogao bih dodati u drugom smislu. Jer u kazalištu, kao što znamo, ima ponavljanja. 'Ponovimo još jednom', kaže redatelj. Misao ne ulazi lako u tijelo. Odnos misli prema prostoru i pokretima kompliciran je. On istodobno treba biti izravan i proračunat. Tako je i u ljubavi. Želja je izravna sila, a ljubav osim nje traži i njegu, ponavljanja. 'Kaži mi opet da me voliš', a često i 'Kaži mi to ljepše'. I želja se budi uvijek iznova. Pri milovanju, ako je opsjednuto ljubavlju, možemo začuti 'Još! Još!', u trenutku kada se zahtjevnost pokreta podržava inzistiranjem riječi, uvijek novom *izjavom*. Znamo da je u kazalištu pitanje ljubavne igre odlučujuće i da je sve upravo stvar izjave. I baš zato što postoji taj teatar ljubavi, ta igra ljubavi i slučaja, ljubav prema kazalištu je, barem za mene, tako snažna.“⁸

Dolaskom na prijamni ispit za studij glume na Akademiji dramske umjetnosti mladi se ljudi upoznaju s činjenicom da govorenje znači angažiranje kompletnoga organskog potencijala. Da bi barem malo iskusili uspjeh toga procesa, potiče ih se na jednostavne korake. Za početak nudi im se mogućnost pravilnoga držanja, mirnijega/sporijeg (ne predubokog) udaha kojega će govorenjem trošiti, usmjerenog pogleda, kretanja, slobodne i govoru pripadajuće geste. Tim jednostavnim radnjama otvaraju svijest o tome da se unutar njih (osim teksta) nešto zbiva pa počinju snažnije održavati vezu s trenutkom u kojem žele nešto izraziti. Unos povećane svijesti kojom promatraju ono što se na elementarnoj razini događa za mnoge od njih potpuno je novi podatak. Veliki broj mladih ljudi nikada svoj govor nije vidio kao

⁸ Alain BADIOU: *Pohvala ljubavi*, Zagreb: Drugi smjer, 2011, 78.

vrstu potrage u vlastitome tijelu; nešto što ne zadržava pozornost samo na površinskoj sloju teksta gdje se vrlo brzo može razviti utisak da se u kvalitetu rada nema što (dodatno) ulagati.

Svakodnevno monotono ponavljanje istog načina govorenja bez pridavanja pozornosti onomu što se na organskoj razini događa preskače iskustvo fizičke prisutnosti onoga koji govori stvarajući blokadu svih unutarnjih impulsa i vibracija koje izgovaranjem nastaju. Iako se radi o istim mjestima prebivanja (istovremeno u tekstu, umu i u tijelu) mladi studenti često imaju osjećaj da se radi o odijeljenoj svijesti i da se nalaze posvuda. Situaciju pogoršava činjenica što je taj fenomen objašnjiv, ali u isto vrijeme teško izvediv. Govorenje tako može postati silno frustrirajuće i uskoro dovodi do smanjivanja motivacije za rad. Osoba se počinje *zatvarati i smanjivati* do nevidljivosti. No proces negdje mora započeti.

Scenski je govor vrlo zahtjevna disciplina u kojoj studenti (osobito na ranijim godinama studija) često imaju osjećaj prevelike izloženosti na *brisanome prostoru*. Tijekom rada na semestru, kao i na ispitu iz scenskoga govora, bivaju na sceni najčešće sami; svoj govor uglavnom upućuju u publiku, u nemilosrdni mrak. Sva ova propadanja u crne rupe kao da se ne pojavljuju u radu na satovima glume gdje se osjećaju zaštićeno i partnerskom igrom dodatno motivirano. Pozornost više nije trajno na njima samima budući da ju odvlače akcije koje se u dramskome komadu u slijedu nižu. Baš zato ih suočavanje s vlastitim neravnotežama, konfuzijama, projekcijama, pobunama, strahovima, (pretjeranim) samoosuđivanjima i nesigurnostima dodatno uznemiruje. Međutim, napetost između ovih sila jedan je od čimbenika razvoja pa s vremenom, kako svijest i iskustvo pojavljivanja pred publikom jačaju, dolaze i golema zadovoljstva zbog uvida koji im se otvaraju.

Za početnike ovakva vrsta kontrole vrlo je naporna jer je osjećaj da gube kontakt sa sobom neizbježan. Svako pedantnije, svjesnije vođenje sebe kroz materijal odvlači pozornost od njihovih osjećaja na koje u početku stavljaju veliki ulog videći ih kao izvornu i jedinu bliskost s tekstem koji govore. Spoznaja koliko je toga potrebno naučiti, savladati i nadvladati mlade ljude uspijeva ponekada užasnuti. Strpljenje je kvaliteta na koju mlade ljude treba neumorno podsjećati. Ono će otkriti cjelokupnu sliku svega i omogućiti širu percepciju scenskoga iskustva koje se nastavlja u konstantnoj prisutnosti (vraćanju pozornosti u centar zbivanja koje je opreka mehanizmu ponavljanja gdje je automatski nesvjesni pilot jedini vodič).

U nastavku školovanja, potragom za optimalnim uvjetima u sebi, stabilizirat će se njihova snaga i narasti razumijevanje govornoga iskustva na sceni. Ustrajnost nikada nije uzaludna; pokušavanje i mnogi procesi očaravanja i razočaravanja izazivaju popuštanje napetosti i osnaživanje motivacije, kreativnosti i konačno stvaraju uvjete punokrvnom bivanju na sceni. Polako padaju zublje sumnje (da bi se raspodijelile u nove) i pojavljuju se osjećaji radosti i slavljenja rada. Vrijeme, dakle, nikad nije ravnodušno spram potrage. Novim ciklusom koji slijedi započinje odmatanje potpuno novih slojeva s posebnim i neočekivanim redom važnosti u nastajanju. Oslobođaju se poput duha iz boce fantastične kreacije koje su im nastavnici, mentori, promatrači, kolege i prijatelji, prateći ih strpljivo na prijedenoj putu, od samoga početka nagovještavali. U tom obilju smisla više se nitko ne može ponašati kao da nije slobodan.

Bibliografija

- BADIOU, Alain: *Pohvala ljubavi*, Zagreb: Drugi smjer, 2011.
 BARBA, Eugenio: *Theatre Solitude Craft Revolt*, Asheville: Black Mountain Press, 1972.
 BROOK, Peter: *Prazni prostor*, Split: Nakladni zavod Marko Marulić, 1972.
 GAVELLA, Branko: *Glumac i kazalište*, Novi Sad: Sterijino pozorje, 1952.
 MAMET, David: *True and false*, London: Faber&Faber, 1998.

Elektronički izvori

- ADLER, Stella: *The art of acting*, <http://cursteatrubucuresti.ro/wp-content/uploads/2015/09/Stella-Adler-The-Art-of-Acting.pdf> (pristup 23. 7. 2021).
 FILOZOFIJA.ORG, Udruga za promicanje filozofije, *Rječnik filozofskih pojmova*, <https://www.filozofija.org/rjecnik-filozofskih-pojmova/> (pristup 14. 8. 2021).
 JAMES, William: Postoji li „svijest“?, *Holon*, 2 (2012) 3, 97-113, <https://hrcak.srce.hr/file/139136> (pristup 1. 8. 2021).

Summary

Differently lit parts

The article discusses the mechanism of establishing the technical preparedness of students of acting, as developed within the department of Stage Speech of the Academy of Dramatic Arts in Zagreb. Technical preparedness implies a strong cohesive force that bonds a private person, who is by nature authentic and free, and the ideal person that the private person impersonates on stage, and which is yet to become through work on a determined dramatic, poetic or other literary text. The author puts stress on the properties and procedures of speech that communicate with the audience and that arise as an outcome of many events in the human body, and not just in the brain. Speech is an inherent element of any addressing strategy and makes the pedagogical foundation of the modern teaching of young people. The physicality that is open to the viewer's eye and its awareness of its direct exposure, fragility, uniqueness and appeal constitute a powerful mechanism of the synergistic regulation of everything said on stage, as well as of everything that flows through it in moments of noble stage silence. Technique is of huge significance here and does not represent, as is often thought, a threat to the actors' identity. It enables them to leave their exclusively private, often narrow and routine choices, and to evoke unexplored spaces of action. Or, better yet, it helps them realize the interactivity of these two dimensions. According to the demands of the text, they become able to reach even the most subtle particles of the self and make them a part of the experience of the character, who continues to live his or her own life. Fine observation, conscious guidance, daily training that includes work with articulation, and the development of new speech skills, always spring from the generality inside us and strive toward the particularity that lies in another person. The galloping openness of being offers students of acting a variety of ways to shape their inner content and voice.

Having worked with students in their sophomore year, this reopened the need to reconsider the term technique, whose understanding in practice wanders and is subject to many different interpretations.

Istraživanje u umjetničkoj praksi na primjeru svjetlosne instalacije u javnom prostoru grada Splita

Gloria Oreb

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
HR 21 000 Split
gloria@umas.hr

UDK 72"652"Zlatna V.:7.038.55(497.583Split)
72:7.038.55]:711.5(497.583.Split)
Umjetničko istraživanje / Art-based research
Primljeno / Received: 06.06.2022.
Prihvaćeno / Accepted: 25.10.2022.

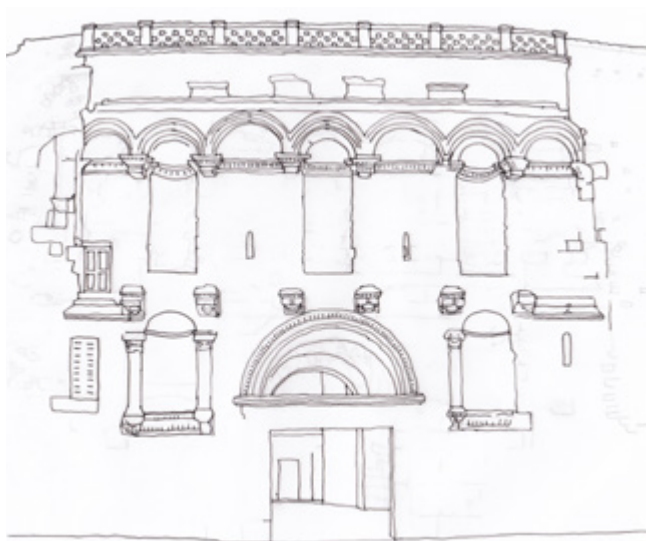
Nacrtak

Ovim radom bit će pokazano kako je posredstvom umjetničke instalacije moguće istražiti međuodnos kasnoantičke arhitekture Zlatnih vrata i suvremenog medija svjetlosti u javnom prostoru grada Splita s naglaskom na pojmove suvremenog i povijesnog te njihove izmjene i preplitanja. Osnovna teza ovog istraživanja polazi od svjetlosti kao medija kojim se povijesni prostor Zlatnih vrata u Splitu „osvjetljava“ u doslovnom i simboličkom smislu čime se uspostavlja dijalog između arhitekture i umjetničke instalacije te se potiče na promišljanje o prostoru stare gradske jezgre. Korištena metodologija sastoji se od praktičnih metoda anketiranja, eksperimenta svjetlom i prethodnih, vlastitih umjetničkih praksi u ciklusima *Aurum* (2008.), *Iluminacije* (2009.) i *Drugo nebo* (2010.) uz priložene vizualne materijale.

Ključne riječi: *svjetlost i arhitektura, Zlatna vrata u Splitu, Dioklecijanova palača, svjetlosna instalacija, umjetnost u javnom prostoru*

Keywords: *light and architecture, Golden Gate in Split, Diocletian's Palace, light installation, art in public space*

Svjetlosna instalacija postavljena je 27. lipnja 2012. na Zlatnim vratima¹ – kasnoantičkom, arhitektonskom djelu. Umjetnička instalacija u javnom prostoru grada Splita ostvarena je posredstvom medija svjetla kojim se povijesni prostor „osvjetljava“ u doslovnom i simboličkom smislu. Samim činom osvjetljavanja uspostavio se dijalog između arhitekture i umjetničke instalacije čime se je potaklo promatrače, ali istovremeno i sudionike umjetničke intervencije, na promišljanje o prostoru stare gradske jezgre grada Splita. Kasnoantička arhitektura postavlja umjetničku intervenciju u povijesni kontekst, dok umjetnička instalacija naglašava suvremenu stvarnost prostora Zlatnih vrata odnosno Dioklecijanove palače u cjelini stavljajući naglasak na pojmove suvremenog i povijesnog s mogućnošću njihove izmjene i preplitanja.



Slika 1. Zlatna vrata (crtež G. Oreb)

Obilježja i relevantne značajke prostora Dioklecijanove palače i Zlatnih vrata moguće je postaviti u odnosu na temu svjetlosti i njezina odnosa spram arhitekture – preciznije, orijentacije *decumana* i *carda* prema točkama izlaska i zalaska Sunca, kao i implikacije svjetlosne instalacije u tom povijesnom prostoru. Bitna odrednica rimskog graditeljstva je orijentacija lokacije ili, točnije, postavljanje u prostor novog naselja, grada ili *castruma*. Polazišna točka usklađivanja položaja buduće gradnje bila je povezana s nebeskim orijentirima, Suncem i stranama svijeta.² Higin, rimski gramatik i pisac, o postupku određivanja

orijentacijskih smjerova u djelu „Utvrdjivanje međa“ piše: „Međe naime nisu utvrđene neovisno o ustroju svijeta, jer se dekumani upravljaju prema Sunčevoj putanji, a kardi prema polarnoj osi“ (*Higin. Grom. Const. Lim. A 111 = CAR 131*).³ Orijentacija građevine trebala je biti usklađena s teorijskim i religijskim pretpostavkama gramatika i augura, ali i s prirodnim pojavama. Svećenik augur, tumačeći volju bogova na temelju prirodnih znamenja, postaviti će se na mjesto geometrijskog središta grada – pupka (*umbilicus*), što je ishodište koordinatnog sustava projiciranog s neba na Zemlju. Okrenut će se prema istoku i raširiti ruke u smjeru pravca karda novog naselja, a to je os što se poklapa s nebeskim kardom oko kojega se okreće Sunce.⁴

Polazišnu točku sinteze svjetla i Palače postavio je Mladen Pejaković u kapitalnom djelu *Dioklecijanova palača Sunca*, čije se idejne smjernice dijelom slijede u istraživanju. Naime, Pejaković postavlja tezu o velikoj solarnoj temi upisanoj u strukturu Palače. Format koji se oblikuje izlascima i zalascima sunca na horizontu Splita osnova je izgradnje svih arhitektonskih zdanja u Palači; stoga je, prema Pejakoviću, Sunčeva putanja utisnuta u arhitektonsku strukturu Dioklecijanove palače.

Svjetlo je dakle prisutno u svojoj fizičkoj pojavnosti, kao medij umjetničke intervencije, ali istovremeno ono je ukotvljeno i u samu arhitektonsku strukturu Dioklecijanove palače.⁵

Kružni snop svjetla usmjeren na Zlatna vrata, koja su arhitektonski okvir za kasnoantički, panteistički, ali i carski propagandni program ističe te objedinjuje istražena tumačenja šireći i preklapajući ih.

Zlatna vrata bogato su dekorirani glavni, reprezentativni ulaz u Palaču (prikazano na Slici 1). Cambi smatra da se na najvećem pijedestalu nalazila skulptura Jupitera, Augusta sa svake strane i skulpture Cezara na najmanjima. Vezan na program pijedestala je i program skulptura u nišama koje su pripadale religijskoj tematici tetrahijskih spomenika.⁶ Konzole, niše i postamenti potvrđuju dakle ikonografski program, službenog, tetrahijskog karaktera. Jedini preostali motiv jesu dvije protome taurinsko-ljudskih

1 Gloria OREB: Portae lucis, <https://grgur.umas.hr/~gloreb/portaelucis.html> (pristup 1. 6. 2022).

2 Željko RAPANIĆ: *Od carske palače do srednjovjekovne općine*, Književni krug Split, 2007, 98.

3 Mate SUIĆ: *Antički grad na istočnom Jadranu*, Zagreb: Golden marketing, 2003, 149.

4 *Ibid.*, 149.

5 Mladen PEJAKOVIĆ: *Dioklecijanova palača Sunca*, Zagreb: Litteris, 2006, 34–35.

6 Nenad CAMBI: *Antika*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2002, 174.

karakteristika. Tradicionalno se pojavljuju na gradskim vratima u svojstvu fluvijalnih božanstava s mogućom apotropejskom funkcijom čiji prikazi donose obilje i plodnost, a prema Cambiju, simboliziraju sreću i prosperitet koje donosi dobra vladavina.⁷ Usmjereni kružni snop svjetla projiciran na kasnoantičku arhitekturu Zlatnih vrata objedinjuje istražena značenja.



Slika 2. Portae lucis (fotografija G. Oreb)



Slika 3. Portae lucis (fotografija G. Oreb)

⁷ Nenad CAMBI: *Kiparstvo rimske Dalmacije*, Split: Književni krug, 2005, 116.

Pet metarskim promjerom snopa svjetla zlatnožute boje kružno su obuhvaćeni dekorativni elementi sadržani u vijencu arhitrava, otvorenom rasteretnom luku, nišama s pilastrima i konzolama, slijepim arkadama na konzolama s protomama i akantovim lišćem. Niše koje raščlanjuju fasadu bile su okviri za skulpturu simboličkih atribucija vladarske moći Dioklecijana s elementima tetrahirske, carske propagande. Osvjetljavanje Zlatnih vrata priziva moguća značenja. Zlatnožuti snop svjetla tautološki „pozlaćuje“ prostor Zlatnih vrata, naglašavajući glavni ulaz u Dioklecijanovu palaču kao povijesno mjesto identiteta, vremensko-prostornu poveznicu između ljudi i kulturne baštine. Svjetlosnom instalacijom intervenira se ne samo u antičku arhitekturu već i u svijest o povijesnom nasljeđu grada Splita u suvremenosti. Događanje je dokumentirano fotografijama (Slike 2–5 Portae lucis) te video uratkom.⁸



Slika 4. Portae lucis (fotografija G. Oreb)



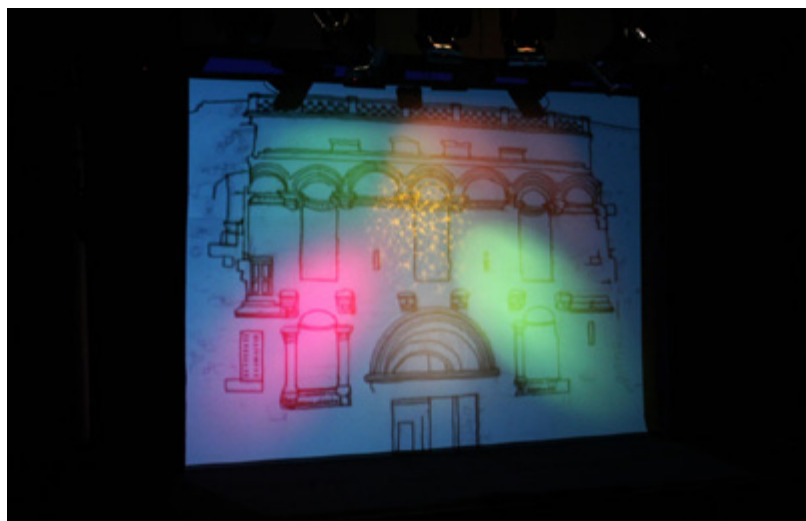
Slika 5. Portae lucis (fotografija G. Oreb)

Kružni snop svjetla usmjeren je na Portal s izvorištem u reflektoru udaljenom tridesetak metara i postavljenom na platou ispred Zlatnih vrata. Lokaciju možemo adresirati u Ulici kralja Tomislava, a ilustrirana je na Slici 6.



Slika 6. Mapa lokacije (crtež G. Oreb)

Ovo vizualno rješenje iznađeno je eksperimentiranjem svjetlosnom opremom na sceni Gradskog kazališta lutaka u Splitu. Kazališna scena ima idealne laboratorijske uvjete za istraživanje scenskog svjetla. Eksperiment svjetlom izveden je u kontroliranim uvjetima putem kontroliranog procesa. Promatranja su dokumentirana fotografijama (Slike 7–8 Kazalište).⁹



Slika 7. Kazalište (fotografija G. Oreb)

⁸ Uvid u vizualnu dokumentaciju: Gloria OREB: Video Portae lucis, YouTube, <https://youtu.be/mSfCSooFSGo>. (pristup 1. 6. 2022.) i https://grgur.umas.hr/~gloreb/grad_i_svetlo_na_jednom_njegovom_mjestu.html (pristup 1. 6. 2022.) i u poglavlju 13.3. Realizacija svjetlosne instalacije u: Gloria OREB: Portae Lucis, *umjetničko istraživanje*, Split: Umjetnička akademija u Splitu, 2022, 118–126.

⁹ Vizualna dokumentacija eksperimenta svjetlom dostupna je na: https://grgur.umas.hr/~gloreb/grad_i_svetlo_na_jednom_njegovom_mjestu.html (pristup 1. 6. 2022.). i u poglavlju 13.2. Eksperiment svjetlom u: G. OREB: Portae Lucis, *umjetničko istraživanje*, 115–118.

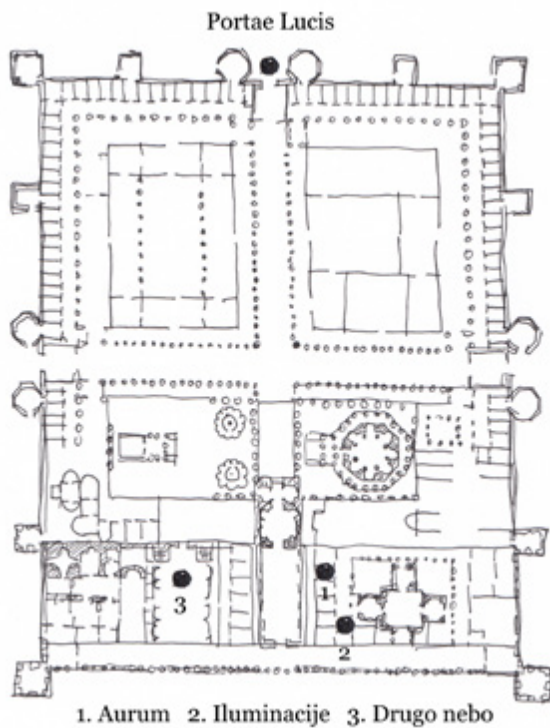


Slika 8. Kazalište (fotografija G. Oreb)

U navedenom prostoru izvršeni su eksperimenti i priprema svjetlosne instalacije istraživanjem tehničkih mogućnosti rasvjetne opreme uz stručnu pomoć i konzultacije s majstorima rasvjete. Eksperimentom je utvrđeno optimalno rješenje osvjetljenja Zlatnih vrata, točnije način izvedbe svjetlosne instalacije: snop projiciranog svjetla promjera pet metara zlatnožute boje obuhvatit će sjeverni portal Palače. Osvjetljavanje Zlatnih vrata započelo je u 21:30 gašenjem javne gradske rasvjete i trajalo je do 23:30 sati. Usmjereni kružni snop svjetlosti dobio je puni osvjetljavajući intenzitet Zlatnih vrata privlačeći i usmjeravajući pozornost prolaznika na arhitekturu Dioklecijanove palače te istovremeno osvještavajući pojam mjesta i grada u kojemu žive. Građani, promatrači događanja svjetlosne instalacije, istodobno su i sudionici budući da su Zlatna vrata funkcionalni arhitektonski prostor grada Splita. Mišljenja i stavovi građana o prostoru Zlatnih vrata i svjetlosnoj instalaciji istraženi su putem anketiranja. U prikupljenim podacima iskazan je pozitivan stav sudionika o svjetlosnoj instalaciji na Zlatnim

vratima kao poticaju za razmišljanje o staroj gradskoj jezgri i povijesti grada Splita. Od 35 anketiranih ispitanika, 33 je iskazalo pozitivnu privrženost svjetlosnoj instalaciji na Zlatnim vratima, dok je negativan stav prema svjetlosnoj instalaciji izrazilo dvoje ispitanika, što bi moglo uputiti na zaključak da su promatrači skloni svjetlosnoj instalaciji. Na osnovi prikupljenih podataka moguće je dopustiti pretpostavku o uspješnom ishodu umjetničke intervencije u javnom prostoru. Sumirajući anketnim upitnikom prikupljene podatke, moguće je zaključiti da svjetlosna instalacija u javnom gradskom prostoru potencijalno može djelovati edukativno, može utjecati na poimanje Dioklecijanove palače kao kulturno-povijesne baštine, može naglašavati Zlatna vrata kao glavni ulaz u Palaču te poticati na boravak u staroj gradskoj jezgri i razmišljanje o povijesti grada Splita.¹⁰

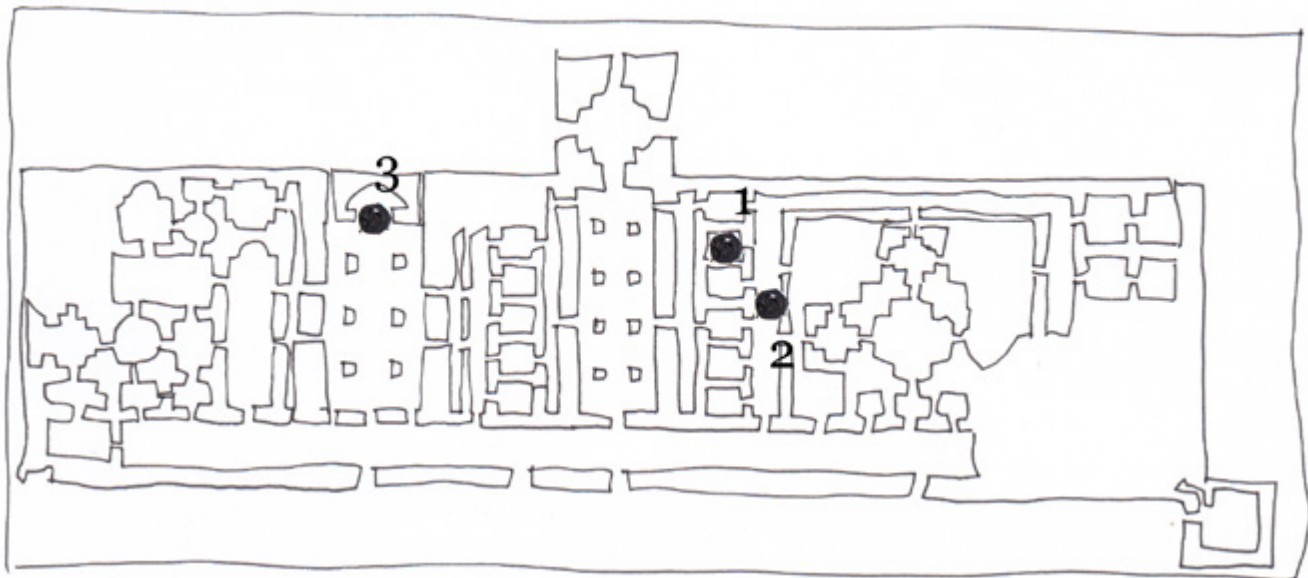
10 Opširnije o rezultatima anketa dano je u poglavlju 9. 6. Anketni upitnik u: G. OREB: *Portae Lucis, umjetničko istraživanje*, 86-93.



Slika 9. Tlocrt Dioklecijanove palače (crtež G. Oreb prema: J. MARASOVIĆ u: Tomislav MARASOVIĆ, Jerko MARASOVIĆ, Branimir GABRIČEVIĆ, *Istraživanje i uređenje Peristila Dioklecijanove Palače u Splitu 1956–1961*, Split: Književni krug, 2014, 15)

Kružni snop zlatnožutog svjetla nosi moguće konotacije vezane na značenja kruga i svjetlosti. Ta simbolika istražena je u radovima ostvarenim u Dioklecijanovoj palači trodijelnom intervencijom u prostor Podruma, koji topografski definiraju južni dio Palače. Supstrukcije niveliraju razinu gornjega kata Palače i njegov su temelj i preslika – raspored podrumskih prostorija (Slika 10 Tlocrt Podruma) upućuje na točan izgled carske rezidencije (Slika 9 Tlocrt Palače). U toj preslici ustanovljen je kontekst umjetničkih intervencija postavljenih u razdoblju između 2008. i 2010. godine. U prostoru supstrukcija Palače realizirana su tri ambijenta/instalacije: *Aurum* (2008.), *Iluminacije* (2009.) i *Drugo nebo* (2010.). Referirajući se na mračnu atmosferu interijera Podruma, tim je radovima u prostoru simbolički uspostavljena svjetlost, i to korištenjem elementa zlata kao njezina simboličkog korelativa.

Slika 10. Tlocrt Podruma (crtež G. Oreb prema: J. MARASOVIĆ u: Tomislav MARASOVIĆ, Jerko MARASOVIĆ, Branimir GABRIČEVIĆ, *Istraživanje i uređenje Peristila Dioklecijanove Palače u Splitu 1956–1961*, Split: Književni krug, 2014, 15)

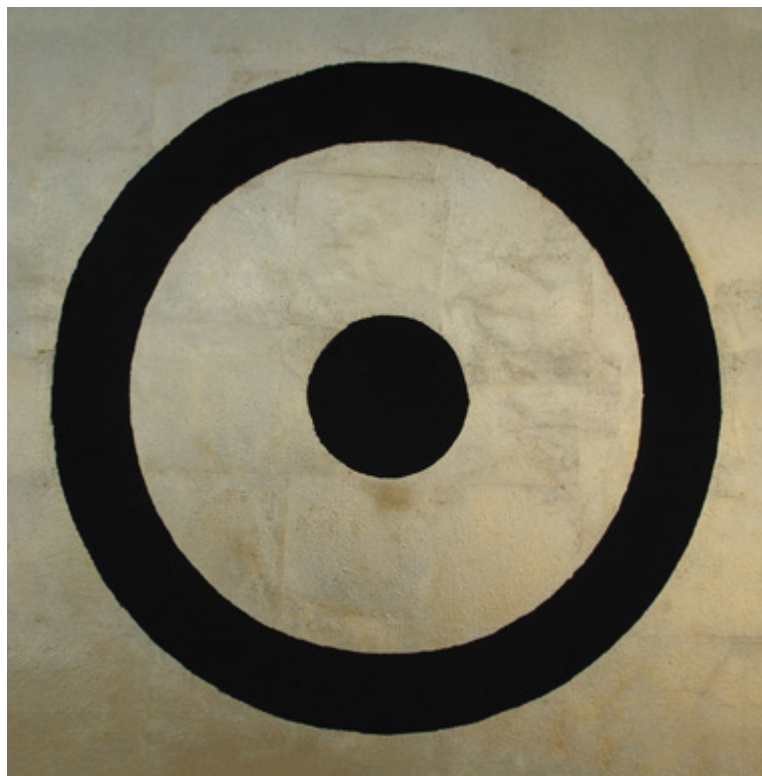


1. Aurum
2. Iluminacije
3. Drugo nebo

Aurum (2008.)¹¹ – slikarska je instalacija koja se sastoji od 18 pozlata na platnu, formata 40 x 40 cm. *Aurum* je rad koji je nastao u kontekstu prostora supstrukcija Dioklecijanove palače, a referira se na Sunčevu simboliku. Postavljen je 2008. u istočnom krilu Dioklecijanovih podruma (Slike 11–12 *Aurum*). Dvorana je označena u tlocrtu (Slika 10 Tlocrt Podruma). Ciklusom *Aurum* naglašava se analogija simbola zlata i Sunca koji dijele isti simbol – kružnicu s upisanim središtem. Motiv se razrađuje geometrijom u forme koje se u svojoj osnovi uvijek referiraju na početni krug upisan na crno obojena kvadratna platna, iluminirana zlatnim listićima. Oblici time emaniraju vlastitu svjetlost – postaju mala izvorišta energije, te evociraju davne ritualne predmete i prikaze.¹²



Slika 11. Aurum (fotografija G. Oreb)



Slika 12. Aurum (fotografija G. Oreb)

Iluminacije (2009.)¹³ – slikarska je instalacija, sastavljena od 5 crteža na platnu, formata 100 x 100 cm (Slike 13–14 *Iluminacije*). Crna su monokromna platna s upisanim bijelim simbolima kruga. *Iluminacije* su postavljene u istočnom dijelu Dioklecijanovih podruma (Slika 10 Tlocrt Podruma). Crteži na akromatskom crnom fondu, pročišćeni do krajnje jednostavnosti, geometrijskog sklada, odmak su od svakodnevnosti, odmak od entropije i kaosa. U antičkom prostoru *Iluminacije* postaju bezvremenski zapisi koji nose u sebi slojevitost ikoničke, simboličke i kodirane poruke.¹⁴

11 Gloria OREB: Aurum, <https://grgur.umas.hr/~gloreb/aurum.html> (pristup 1. 6. 2022).

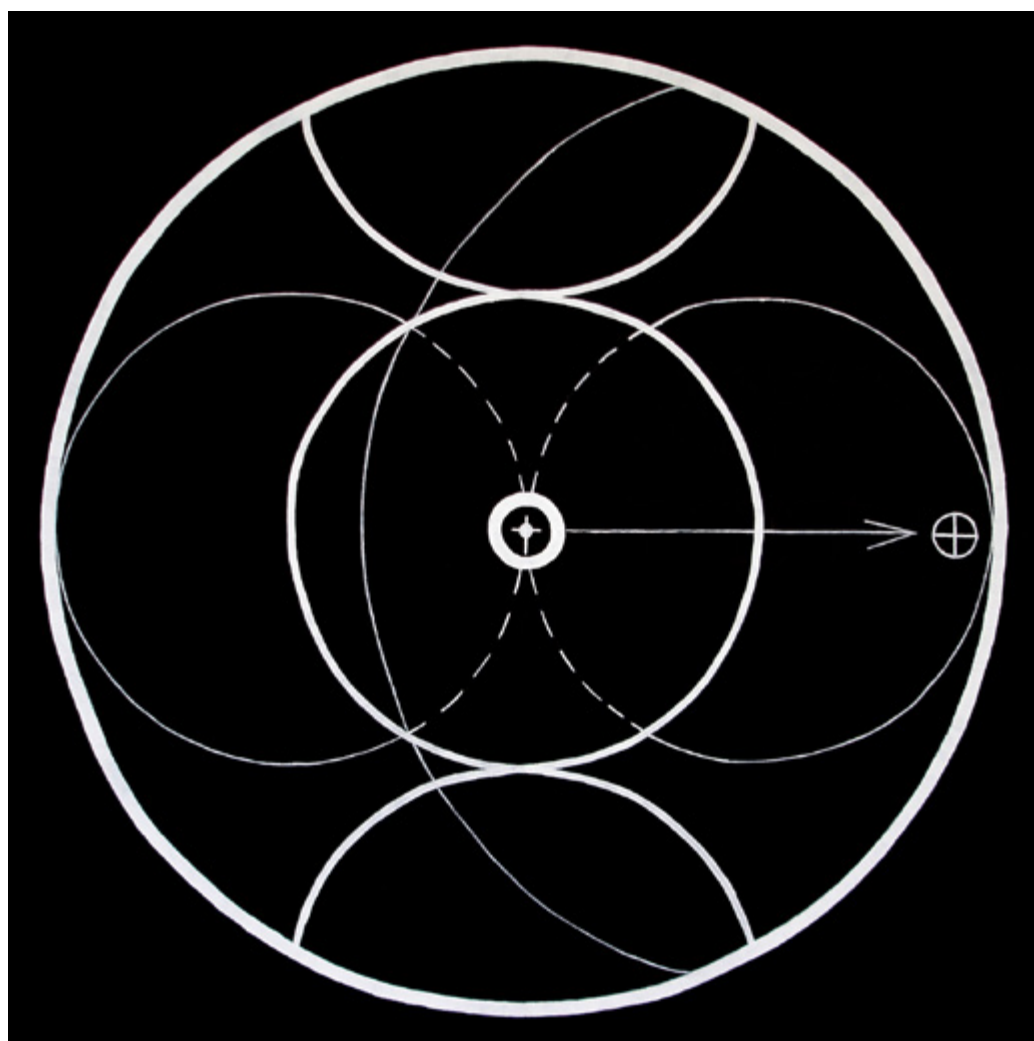
12 Jasminka BABIĆ: *Aurum*, 21. 3.–4. 4. 2008, katalog izložbe, Podrumi Dioklecijanove palače, Split: HULU, 2008.

13 Gloria OREB: *Iluminacije*, <https://grgur.umas.hr/~gloreb/iluminacije.html> (pristup 1. 6. 2022).

14 Barbara GAJ: *Iluminacije*, 26. 3.–7. 4. 2009., katalog izložbe, Podrumi Dioklecijanove palače, Split: HULU, 2009.



Slika 13. Iluminacije (fotografija G. Oreb)



Slika 14. Iluminacije (fotografija G. Oreb)

Drugo nebo (2010.)¹⁵ – ambijentalni je rad, koji se sastoji od 10 pozlata na platnu, formata 100 x 100 cm i 170 x 120 cm (Slike 15–16 *Drugo nebo*) Riječ je o monokromnim pozlatama, s uzorcima apliciranim akrilom. Pozlate su postavljene u najvećem prostoru supstrukcija (označenom na Slici 10 Tlocrt Podruma) koji nalikuje bazilici i konceptualno otvara slikarski ambijent značenjskom kontekstu obrednog i ritualnog. Taj aspekt naglašen je korištenjem voštanica i tamjana u prostoru izlaganja. Ponavljajući geometrijske strukture i pozlatu korištenu u prethodna dva trilogijska niza, simbole svjetla i kruga, zaključuje se spuštanje Sunca u Podrume započeto kroz *Aurum*, u dubinu, zatvoreni prostor, u tamu gdje prolazi kroz kozmička kretanja *Illuminacija* te postaje refleksija Sunca, a time nastaje druga sfera, drugo Sunce i naposljetku *Drugo nebo*.¹⁶



Slika 15. *Drugo nebo* (fotografija G. Oreb)

Pozlata „ugrađena“ u prostore supstrukcija Palače adekvatna je sjaju svjetlosti u instalaciji na Zlatnim vratima, dok je element zlata prisutan i u nazivu Zlatnih, sjevernih vrata Palače, pa čin osvjetljavanja stvara stanovitu tautološku situaciju. Taj tautološki čin osvjetljavanja, odnosno pozlaćivanja Zlatnih vrata oslobađa simboličko značenje tog mjesta – prvenstveno u njegovu povijesnom kontekstu, ali i u suvremenom društvenom kontekstu grada Splita.

Svjetlo je medij realizacije umjetničke instalacije stoga je istraženo korištenje svjetla u suvremenoj umjetnosti obuhvaćajući umjetničke instalacije *Prizemljeni odsjaj* T. Lerotića (1994.), *Prizemljeno Sunce* (1971.) I. Kožarića i intervencije u javnom prostoru *Crveni Peristil* (1968.) grupe autora – uključujući i intervencije koje se pozivaju na isti.



Slika 16. *Drugo nebo* (fotografija G. Oreb)

U Vestibulu Dioklecijanove palače na Veliki petak 1994. godine Tomislav Lerotić uz pomoć prizme ostvaruje čin krajnje minimaliziranog preoblikovanja prostora¹⁷ formiranjem duge u svjetlosnoj instalaciji *Prizemljeni odsjaj*. Na vrhu Vestibula instalirana je prizma kroz koju se prelomalo svjetlo te se u formi duge spuštalo do poda. (...) kroz kružni otvor na tjemenu Vestibula vidi se nebo kao plavi krug (...) no svjetlo se nikada ne spušta do poda. Tomislavu Lerotiću pošlo je za rukom (...) usmjeriti obojeno svjetlo sve do središta na podu. U podne je točno na sredini Vestibula. Položaj instalacije pomno je odmjerena. Dugine boje klizile su po Vestibulu spuštajući se od zida do poda prateći u obrnutom pravcu kretanje sunca.¹⁸ Ova svjetlosna instalacija minimalistička je intervencija u javnom prostoru stare gradske jezgre, krajnje suptilni umjetnički uradak na koji se nadovezuje svjetlosna instalacija na Zlatnim vratima, svjetlosnim gabaritima voluminoznija, no isto tako nematerijalna, efemerna i kružna. Za Tomislava Lerotića, sunčeva energija uz umjetničko ima i praktično značenje jer je njegovo zanimanje bilo usmjereno i ka problemima okoliša i energije.¹⁹ Svjetlosna instalacija na Zlatnim vratima nadovezuje se na djelo Tomislava Lerotića budući da u svojoj narativ uključuje

15 Gloria OREB: *Drugo nebo*, https://grgur.umass.hr/~glorob/drugo_nebo.html (pristup 1. 6. 2022).

16 Barbara GAJ: *Drugo nebo*, 10. 6.–24. 6. 2010., katalog izložbe, Podrumi Dioklecijanove palače, Split: HULU, 2010.

17 Vladimir RIMONDO: *Prizemljeni odsjaj*, Marku Antoniju de Dominisu, svjetlosna instalacija, Split, Vestibul, *Slobodna Dalmacija*, 2.4.1994., 7.

18 Ivo BABIĆ: Uz jednu umjetničku intervenciju u staroj gradskoj jezgri, Duga u Vestibulu, *Slobodna Dalmacija*, 14. 4. 1995., 10.

19 Annette WITTBOLT: U svjetlu Sunca, solarni i zvučni objekti 1997., *Lerotic* <http://www.lerotic.de/tl/hr> (pristup 1. 6. 2022).

pojam Sunca, svjetlosti i *site specific* uratka postavljenog u prostoru Dioklecijanove palače.

U okviru eksperimentalne sekcije 6. zagrebačkog salona *Prizemljeno Sunce* postavljeno je 1971. prema Kožarićevu zahtjevu, na frekventno mjesto Kazališnog trga u Zagrebu. (...) Reakcije na kuglu od fiberglasa obojenu zlatnom bojom bile su dramatične, u rasponu od obožavanja do uništavanja. „Suncem“ savršenog geometrijskog oblika zlatne boje, čime je formi pridodano metaforičko značenje, Kožarić je „na svjetlo dana izvukao patologiju Zagreba (...)“.²⁰ *Prizemljeno Sunce* – točnije, njegova replika izvedena u brončanom odljevu, ponovno je postavljeno 1994. na križanju Bogovićeve i Petrićeve ulice u Zagrebu. *Prizemljeno Sunce* nije svjetlosna instalacija, već skulptura u javnom prostoru, svjetlosno-emanirajući (pozlaćeni) objekt, sferične forme koji računa na gradski prostor. Za razliku od dramatičnih reakcija građana Zagreba na *Prizemljeno Sunce* iz 1971., svjetlosna instalacija na Zlatnim vratima u Splitu poziva građane na osvještavanje gradskog prostora i njezino je djelovanje edukacijsko.

U siječanjskoj noći 1968. grupa splitskih studenata obojila je površinu trga Peristil u crveno. Akcija je u javnosti odjeknula kao vandalski čin. Jedini pisani dokument, objavljen u časopisu *Vidik* pod nazivom *Šest stranica grupe Crveni Peristil*, svojevrstni je manifest grupe u kojemu članovi skreću pažnju na provincijsku sredinu u kojoj žive, kritički je razmatrajući.²¹ Ova umjetnička akcija bila je okidač nizu društveno kritičkih radova s Peristilom kao prostornim, ali i idejnim uporištem: *Zeleni* (1989.), *Svijetleći* (1991.), *Crni* (1998.), *Stakleni* (2008.), *Žuti Peristil* (2009.). Sve ove akcije karakterizira subverzivnost kao odgovor na društveno stanje. Svjetlosna instalacija na Zlatnim vratima nadograđuje se na akciju *Crveni Peristil* služeći se prostornim gabaritima Dioklecijanove palače, no nije subverzivan čin već računa na sudionike intervencije; provedenim anketama istraženi su učinci svjetlosne instalacije u javnom prostoru.

Svjetlosnom instalacijom intervenira se ne samo u kasnoantičku arhitekturu, već se i apelira na svijest o kulturnom nasljeđu grada Splita te se skreće pozornost na pitanje kulturne baštine i odnosa spram povijesnog nasljeđa u suvremenosti.²²

Bibliografija

- BABIĆ, Ivo: Uz jednu umjetničku intervenciju u staroj gradskoj jezgri, Duga u Vestibulu, *Slobodna Dalmacija*, 14.4.1995.
 BABIĆ, Jasminka: *Aurum*, 21. 3.–4.4.2008., katalog izložbe, Podrumi Dioklecijanove palače, Split: HULU, 2008.
 CAMBI, Nenad: *Kiparstvo rimske Dalmacije*, Split: Književni krug, 2005.
 CAMBI, Nenad: *Antika*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2002.
 GAJ, Barbara: *Illuminacije*, 26.3.–7.4.2009., katalog izložbe, Podrumi Dioklecijanove palače, Split: HULU, 2009.
 GAJ, Barbara: *Drugo nebo*, 10.6.–24.6.2010., katalog izložbe, Podrumi Dioklecijanove palače, Split: HULU, 2010.
 MARASOVIĆ, Tomislav, MARASOVIĆ, Jerko, GABRIČEVIĆ, Branimir, *Istraživanje i uređenje Peristila Dioklecijanove Palače u Splitu 1956–1961*, Split: Književni krug, 2014.
 OREB, Gloria: *Portae Lucis, Zarez*, XIV (2012) 337, 37.
 OREB, Gloria: *Portae Lucis*, umjetničko istraživanje, Split: UMAS, 2022.
 PEJAKOVIĆ, Mladen: *Dioklecijanova palača Sunca*, Zagreb: Litteris, 2006.
 RISMONDO, Vladimir: Prizemljeni odsjaj, Marku Antoniju de Dominisu, svjetlosna instalacija Split, Vestibul, *Slobodna Dalmacija*, 2.4.1994, 7.
 RAPANIĆ, Željko: *Od carske palače do srednjovjekovne općine*, Split: Književni krug Split, 2007.
 ROJE, Filip: Šest stranica Crvenog Peristila, *Vidik* (1968) 7–8, 211–216.
 SUIĆ, Mate: *Antički grad na istočnom Jadranu*, Zagreb: Golden marketing, 2003.
 ŽUPAN, Ivica: *Vedri Sizif: razgovori s Ivanom Kožarićem*, Zagreb: Naklada MD, 1996.

Elektronički izvori

- OREB, Gloria: *Aurum*, <https://grgur.umas.hr/-gloreb/aurum.html> (pristup 1. 6. 2022).
 OREB, Gloria: *Illuminacije*, <https://grgur.umas.hr/-gloreb/illuminatione.html> (pristup 1.6.2022).
 OREB, Gloria: *Drugo nebo*, https://grgur.umas.hr/-gloreb/drugo_nebo.html (pristup 1.6.2022).
 OREB, Gloria: *Video Portae lucis*, YouTube, <https://youtu.be/mSfCSooFSGo> (pristup 1.6.2022).
 OREB, Gloria: *Portae lucis*, <https://grgur.umas.hr/-gloreb/portaelucis.html> (pristup 1.6.2022).
 OREB, Gloria: *Grad i svjetlost na jednom njegovom mjestu: Svjetlosna instalacija na Zlatnim vratima u Splitu*, https://grgur.umas.hr/-gloreb/grad_i_svetlo_na_jednom_njegovom_mjestu.html (pristup 1. 6. 2022).
 WITTBOLT, Annette: U svjetlu Sunca, solarni i zvučni objekti 1997., *Lerotic* <http://www.lerotic.de/tl/hr> (pristup 1. 6. 2022).

Summary

Research into Artistic Practices on the Example of a Light Installation in the Public Space of the city of Split

The article shows how, by means of an art installation, it is possible to explore the relationship between the Classical architecture of the Golden Gate in Split and the medium of light in public spaces, emphasizing the concepts of the contemporary and the historic, and showing how the two can become interlaced and altered by the use of light.

20 Ivica ŽUPAN: *Vedri Sizif: razgovori s Ivanom Kožarićem*, Zagreb: Naklada MD, 1996, 96.

21 Filip ROJE: Šest stranica Crvenog Peristila, *Vidik* (1968) 7–8, 211–216.

22 Gloria OREB: *Portae Lucis, Zarez*, XIV (2012) 337, 37.

The author starts from light as the medium by which the historic space of the Golden Gate was "illuminated" in both literal and symbolic sense.

The Golden Gate is a Late Classical structure, and the light installation was set up there in 2012. By the act of lighting up a historic urban space, a dialogue was established between architecture and an artwork. At the same time, the installation encouraged the viewers, including the participants of the intervention, to stop and reflect on the space of the old city core of Split as such. The Late Classical architecture of Diocletian's Palace placed the installation in a historical context, while the installation emphasized the current reality of the Golden Gate and Diocletian's Palace as a whole.

The methodology used in the practical part of the research includes an opinion survey (questionnaire), light experiments, and the author's previous art practices (in the *Aurum* (2008), *Illuminations* (2009) and *Second Sky* (2010) cycles), presented here in the form of visual material (photographs, drawings and diagrams).

In the theoretical part, scientific and professional literature on the spatial features of Diocletian's Palace and the Golden Gate relative to the subject of light, or more precisely, the light-architecture relationship, conveniently illustrated by the orientation of the *cardo* and *decumanus* towards the points of sunrise and sunset, and the implications of the act of setting a light installation in such a historic space, are considered. The circular beam projected onto the Golden Gate points to its role of architectural framework for the Late Classical, pantheistic and imperial propaganda programs, and, at the same time, highlights and unifies the investigated interpretations, expanding and overlapping them.

Light as an art medium is something that contemporary artists have been exploring for some time now. Among the best-known domestic examples are *Grounded Reflection* (1994) by T. Lerotić and *Grounded Sun* (1971) by I. Kožarić. Yet, these are not the sole domestic works that the light installation at the Golden Gate evokes, as it also refers to the public space intervention by a group of artists, titled *Red Peristyle* (1968) and the art practices connected with it.

The conclusions of the research are best illustrated by the installation itself. In the meeting of architecture and light, a new structure comes into being. This new structure establishes the relationship between architecture and art, both emphasizes and exceeds the parameters of architecture and the artwork, and raises the awareness of the viewer of the symbolic power of the Golden Gate and the history of the city of Split as a whole.

RECENZIJE, PRIKAZI I INFORMACIJE O PUBLIKACIJAMA—REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATION

Mihael PROVIĆ–Doris ŽURO (ur.): *Ivan Lukačić, kapelnik splitske katedrale. Zbornik radova međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija (povodom 400. obljetnice izdanja zbirke *Sacrae cantiones*) / Ivan Lukačić, Maestro di Cappella of the Cathedral of Split, Proceedings of the international scientific-artistic symposium (On the occasion of the 400 Anniversary of the publication of *Sacrae cantiones* collection), Split: Katolička izdavačka kuća i časopis Crkva u svijetu, Katolički bogoslovni fakultet u Splitu i Umjetnička akademija u Splitu, 2022., 208 + 208 str., ISBN 978-953-8429-09-5*

Dvojezični zbornik radova s međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija *Ivan Lukačić, kapelnik splitske prvostolnice povodom 400. obljetnice izdanja zbirke *Sacrae cantiones** svojevrsni je *hommage* Lukačiću kao skladatelju, franjevcu konventualcu i dugogodišnjem kapelniku splitske katedrale, ali i njegovoj čuvenoj zbirci kojom je dao izuzetno vrijedan prilog ranobaroknim glazbenim stremljenjima, čiji su moteti afirmirali svoj europski ugled uvrštavanjem u onodobne antologije J. Donfrida i J. Reiningera. Zbornik objedinjuje radove na hrvatskom i engleskom jeziku u ukupnom opsegu od po 208 stranica u svakoj od predstavljenih jezičnih inačica (engleske prijevode potpisuje Angelina Gašpar).

Radovi u zborniku podijeljeni su u tri cjeline. Prva s naslovom *Ivan Lukačić i kulturna baština splitske katedrale* obuhvaća priloge koji se tematikom oslanjaju na crkvenu ostavštinu splitske katedrale, prvenstveno na arhiv prvostolnice kao ishodišnu točku znanstvenih diskursa, a nadovezuju se na teološku sublimaciju liturgijskog značaja teksta koji skladatelj koristi kao predložak za skladanje svojih moteta. Druga cjelina sjedinjuje teme iz područja muzikologije, glazbene teorije i glazbene pedagogije, a treća donosi kratki prikaz glazbenih radionica koje su demonstrirane sudionicima međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija *Ivan Lukačić, kapelnik splitske prvostolnice*. Simpozij su organizirali Katolički bogoslovni fakultet i Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu (<https://lukacic.smn.hr/>) u povodu 400. obljetnice izdanja zbirke *Sacrae cantiones* fra Ivana Marka Lukačića, a odvijao se u Splitu od 12. do 14. studenoga 2020. godine (u dvorani Nadbiskupskog sjemeništa i u splitskoj katedrali u kojoj je Lukačić vršio kapelničku dužnost gotovo tri desetljeća).

U uvodniku, uz kratki Lukačićev životopis, Mihael Prović podsjeća na znanstvenike istraživače koji su do sada rasvijetlili Lukačićev lik i stvaralaštvo kao i na prvi znanstveni skup posvećen Ivanu Lukačiću iz 1985. godine. Poseban naglasak stavljen je na prikaz recentnog, međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija *Ivan Lukačić, kapelnik splitske prvostolnice* čiji su prilozima sabrani i priređeni u ovome zborniku. U nadi da će pothvat simpozija iz 2020., a posljedično i ovaj zbornik biti dodatni poticaj mnogima da započnu slagati nove kockice u mozaik drugih hrvatskih (crkvenih) glazbenika koji su još neotkriveni, a čije su ostavštine pohranjene u arhivima grada Splita i Splitsko-makarske nadbiskupije, Prović zaključuje svoj uredničko-uvodnički prilog.

Prvi rad u zborniku pisana je verzija plenarnoga predavanja Ennija Stipčevića (HAZU), muzikologa koji je najviše doprinio suvremenim spoznajama o Ivanu Lukačiću, ali i o pronalaženju njegove zbirke te o njezinim cjelovitim izdanjima. Svoje spoznaje Stipčević je zaokružio u dvama glavnim odlomcima: o Lukačiću i o „potrazi“ za Lukačićem, tj. o povijesti istraživanja o tom značajnom glazbeniku, dajući pregled suvremenog stanja istraživanja. Stipčevićeva cjelovitna zaokupljenost renesansnom i baroknom glazbom podloga je na kojoj nastaju njegove jasne interpretacije Lukačićeva stvaralaštva, ali jednako tako i društvenih prilika i utjecaja, kako onih u domaćoj sredini, tako i s centrima talijanske glazbene kulture.

Fra Ljudevit Anton Maračić iz Hrvatske provincije sv. Jeronima franjevac konventualaca, kojoj je pripadao i sam Lukačić, bio je urednik zbornika radova o Lukačiću

objavljenom 1987. g. i jedan je od vrsnih poznavatelja Lukačićeva djelovanja u toj provinciji. U radu iznosi brojne nove podatke o Lukačićevu radu prema arhivskom gradivu Hrvatske provincije sv. Jeronima franjevac konventualaca u Zagrebu – građe koju je obradio i objavio u dvama svescima – *Provincijski povijesni arhiv. Arhivsko gradivo povijesnog dijela Provincijskog arhiva (1539.–1827.)*, sv. 1–2, Zagreb, 2015. Građu je izložio u šest poglavlja: 1. Arhivski zapisi o fra Ivanu Lukačiću; 2. Problematični fratri (gdje Lukačić sudjeluje u postupcima koji su se vodili nad franjevcima neprimjerena ponašanja); 3. Uspon u službama; 4. Marellijeva osporavanja (i prigovori na Lukačićeve izbore i postupke); 5. Gvardijanske muke i brige; 6. Provincijski kapituli i kongregacije. Glazbenicima je svakako najzanimljivija potvrda o susretima „afirmiranih fratara glazbenika, PBacc. Gabrijela Pulitija iz Montepulciana, u Istarskoj kustodiji i PBacc. Bonaventure Rinaldija iz Krka, u Rapskoj kustodiji” s Ivanom Lukačićem prigodom različitih Provincijskih susreta. Gotovo je sigurno da su ovi glazbenici u spomenutim prigodama zajednički muzicirali prenoseći i razmjenjujući ideje, utjecaje, ukuse, estetička strujanja i orijentacije i na istočnoj obali Jadrana.

Isječke iz ostavštine Glazbenog arhiva splitske katedrale, kao dijela Nadbiskupskog arhiva u Splitu, donose koautor don Slavko Kovačić i Ivan Balta (Nadbiskupski arhiv Split). Pored pregleda glazbene građe iz Glazbenog arhiva katedrale sv. Dujma, autori ukazuju i na druge važne zbirke u Nadbiskupskom arhivu koje otkrivaju dragocjene podatke o glazbenom životu u katedrali. Riječ je ponajprije o Kaptolskom arhivu, Fondu stare Splitske nadbiskupije, Arhivu splitske katedrale, Glazbenom arhivu Hrvatskog pjevačkog društva „Sveta Cecilija” te dijelu gradiva iz nepoznatog glazbenog arhiva iz ostavštine Ivana Boškovića. U tekstu se upućuje na Fond stare Splitske nadbiskupije u kojemu se nalazi nekoliko dokumenata upravo iz razdoblja Lukačićeva djelovanja u katedrali, a posebno su vrijedni priloženi preslici i transkripti popisa katedralnih kapelnika i orguljaša te popis članova katedralnog zbora koji je 1886. sastavio Toma Torti.

Rad don Mihaela Provića (Katolički bogoslovni fakultet u Splitu) predstavio je razdoblje druge polovine 18. stoljeća u splitskoj katedrali koje je obilježeno skladateljskim, izvođačkim i pedagoškim radom don Benedetta (Benedikta) Pellizzarija i dvojice njegovih istaknutih učenika i prvih kapelnika Splićanina: Julija Bajamontija i Ante Albertija. Prikazu života, djelovanja i opusa navedenih skladatelja prethodi uvodni povijesni pregled o splitskoj katedrali. Glazbeni arhiv splitske katedrale čuva tek nekoliko djela

koja su prethodila Pellizzarijevoj službi, tako da tek uviđom u opuse predstavljenih skladatelja zapravo otkrivamo koliko je bila opsežna i složena glazba u liturgiji u splitskoj katedrali.

Fra Domagoj Volarević (Katolički bogoslovni fakultet u Splitu) osvrnuo se na prilike liturgijske glazbe u Lukačićevu vremenu, na funkciju moteta općenito i, posebno, na pojedinačna liturgijska određenja Lukačićevih skladbi. U tabličnom prikazu donio je sve tekstove i njihove glazbeno-liturgijske forme, odnosno funkcije, ukazujući na izvore tekstova Lukačićevih moteta i tumačeći njima skladateljevu osposobljenost, ali i upućenost u teološki aspekt liturgijskih tekstova. U zaključku rada približio se izvorima dvaju tekstova do sada nepoznatoga podrijetla: za *Responde Virgo consolatrix* otkriva izvor u zbirci *Composizioni vocali sacre* u rimskoj Biblioteca nazionale centrale i prepoznaje ga kao liturgijski tekst za marijanske blagdane, a gotovo isti tekst iz *Canite et psallite* otkriva kod Orindija Bartolinija, talijanskoga redovnika i Lukačićeva suvremenika, koji je skladao svoj motet za Blagdan sv. Franje Asiškoga.

Drugi dio zbornika obuhvaća radove iz područja muzikologije, glazbene teorije, glazbene pedagogije i izvedbene prakse objedinjujući dosadašnje muzikološke spoznaje, ali i projekcije Lukačićeve glazbe na nastavi polifonije i solfeggia, uz glazbeno-analitičke spoznaje o odabranim skladbama. Potpisuju ih profesori s Odsjeka za kompoziciju i glazbenu teoriju Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu.

Članak Mirjane Sirišćević glazbenom analizom promatra troglasne Lukačićeve motete, koji, svaki na svoj način, svjedoče o praksi svojega vremena, razotkrivajući pritom postupke oblikovanja i glazbenoga izražavanja u Lukačićevu skladateljskom pismu. Njezin pristup počiva na analizi obrade tekstualnog predloška i na identifikaciji skladateljskih postupaka u tim obradama. U njihovu identificiranju otkrivaju se značajke renesansne i barokne glazbe, koje autorica uočava u svim sastavnicama Lukačićeve skladateljske gestike potkrjepljujući svoje zaključke glazbenim primjerima koji ilustrativno, argumentirano i sadržajno upotpunjuju tekstualnu cjelinu. U radu se ukazuje na primjere retoričkih figura na mikro i makro razini, te posebno uspoređuje forme moteta *Domine puer meus* i *Responde Virgo* s glazbeno-retoričkom interpretacijom makro forme Johana Matthesona.

Upoznavanje mladih glazbenika s Lukačićevom ostavštinom kroz intonacijsko-ritamsku problematiku donosi rad Davorke Radice, približavajući skladateljsko pismo

mladim glazbenicima kroz didaktički profiliran redosljed upoznavanja glazbe. Radica je pristupila obradi intonacijsko-ritamske problematike u dvama Lukačićevim motetima – *Cantabo Domino* i *Cantate Domino* iz zbirke *Sacre cantiones* – počevši s tipičnim elementima koji su razumljivi današnjem glazbeniku odgajanom na tonalitetnom *solfe-giu* te se postupno od njih približava Lukačićevoj glazbi u plemenitoj namjeri senzibiliziranja akademskih glazbenika za glazbu ranobaroknog razdoblja.

Vito Balić na temelju glazbene analize Lukačićevih moteta pronalazi formalne principe skladateljskog jezika te objedinjuje „implicitnu” teoriju prisutnu u Lukačićevoj praksi koju dovodi u vezu s „eksplicitnom” teorijom onodobnih traktata. Rad je artikuliran u dva dijela. U prvome autor obrađuje povijesni kontekst nastanka prve skladbe iz Lukačićeve zbirke *Sicut cedrus* te razmatra mogućnosti njezine izvedbe s obzirom na izvođače i liturgijsku izvedbenu praksu u katedrali. Ukazuje pritom da liturgijska funkcija Lukačićevih skladbi odgovara svetkovinama koje su se u njoj slavile. U drugom dijelu rada daje temeljiti analitički prikaz istoga moteta na temelju onodobne glazbene teorije potkrijepljen s 15 notnih primjera i vrijednim analitičkim interpretacijama. Prema dobivenim analitičkim uvidima napravljene su usporedbe sa skladbama Lukačićevih suvremenika iz kojih Balić izvlači završne zaključke o razmatranoj skladbi podastirući zaključke koji ukazuju da je Lukačićev glazbeni jezik obogaćen novijim postupcima od istoimenih skladbi njegovih prethodnika i suvremenika.

Povezujući glazbeno-analitičko promišljanje s iskustvom žive izvedbe, autorica Sara Dodig Baučić donosi neke osobitosti izvedbe Lukačićevih moteta, izdvajajući pojedine aspekte interpretacije ranobarokne prakse u suvremenom kontekstu. Rad je usmjeren na niz izvedbenih i interpretacijskih elemenata s kojima se autorica susrela u pripremama i izvedbi cjelovite Lukačićeve zbirke *Sacre cantiones* s međunarodnim ansamblom za baroknu glazbu *Musica Adriatica* u prosincu 2019. godine u splitskoj katedrali te je u svakom smislu komplementaran nosaču zvuka, pa je vrijedno izdvojiti da je dijelu naklade ovoga zbornika priložen i snimljeni CD.

Na kraju zbornika priloženi su sažeci glazbenih radionica koje su održane u okviru simpozija posvećenog Lukačiću. Sve prikaze priredila je Sara Dodig Baučić, a riječ je o radionici orguljaša Maria Penzara (Muzička akademija Zagreb) koja izdvaja spekulativne glazbeno/teološke/sociološke parametre te ih nastoji implementirati u naše suvremeno, sekularno vrijeme i podsjetiti na temelje i

ideale koji su glazbu prozvali „krovnom” među sedam slobodnih umjetnosti. Autor donosi vrijedne primjere realizacije *bassa continua* iz Lukačićevih moteta. Slijedi prikaz radionice Christine Pluhar, svestrane glazbenice i ravnateljice ansambla *L'Arpeggiata* koja razmatra umješnost pjevačke artikulacije i izvedbe ranobarokne glazbe kroz izdvojene naslove Lukačićevih moteta te, konačno, radionica čembalista, orguljaša i dirigenta Egona Mihajlovića (Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani) o ranobaroknoj izvođačkoj praksi. Predstavljeni sažeci radionica pokazuju da su interpretativni momenti itekako dragocjeni u razumijevanju Lukačićeve glazbe te da bitno pomažu muzikolozima u formuliranju njihovih pogleda i teorijskih analiza. Stoga su ovakve umjetničko-znanstvene simbioze koje podastire i ovaj zbornik zalag budućim nadgradnjama u slaganju mozaika hrvatske glazbeno-teoretske historiografije i izvođačke prakse.

Sa željom da ovo izdanje potakne interes šireg kruga čitateljstva svojom interdisciplinarnošću i dvojezičnim oblikovanjem, ali i idejom da se o velikanima hrvatske kulturne (glazbene) prošlosti govori „glasnije” i rezonantnije, valja nam čestitati organizatorima simpozija, kao i urednicima ovog reprezentativnog, bogato opremljenog zbornika i, dakako, svim autorima koji su svojim priložima osnažili sadržajnu artikulaciju knjige upotpunjujući spoznaje o životu i djelovanju Ivana Lukačića kao nezaobilazne figure hrvatskog glazbenog baroka, ne samo unutar već i daleko izvan hrvatskih granica.

Vito BALIĆ i Ivana TOMIĆ FERIĆ

Tonči BURIĆ (gl. ur.): *Kaštelanski zbornik*, br. 14, Kaštela: Bijaći—Društvo za očuvanje kulturne baštine Kaštela, Muzej grada Kaštela, 2021., 275 str., ISSN 0353-3212

Kaštelanki zbornik broj 14 slijedi već ustaljenu koncepciju prezentiranja i popularizacije širokog spektra tema vezanih uz povijest i sadašnjost šireg područja Kaštela i Kaštelanske zagore. Glavni urednik ovog broja je Tonči Burić, izvršna urednica Ivanka Kamenjarin, dok su, uz prethodno spomenute, članovi Uredništva Doroti Brajnov Botić, Ivan Carev, Krešimir Kužić, Ivan Šuta i Sanja Viculin. Izdavači su Ivan Šuta i Muzej grada Kaštela te Tonči Burić i Bijaći–društvo za očuvanje kulturne baštine Kaštela.

Zbornik je podijeljen na pet poglavlja. Prvi, naslovljen *Obljetnice i aktualnost*, sadrži tri teksta. Tekst *Dodjela javnog priznanja Grada Kaštela za 2020. godinu u kategoriji životno djelo Tonču Buriću*, donosi presjek plodne karijere arheologa dr. sc. Tonča Burića, do umirovljenja 2016. godine zaposlenog u Muzeju hrvatskih arheoloških spomenika. Njegovo je profesionalno djelovanje dobrim dijelom bilo posvećeno upravo istraživanjima šireg prostora Kaštela i Trogira. Uz znanstveni rad istaknut je ustrajan angažman na popularizaciji znanstvenih istraživanja organiziranjem i sudjelovanjem na javnim predavanjima, izložbama, aktivnim članstvom u Društvu Bijaći, (čiji je predsjednik od 2012. godine) i uređivanjem Kaštelanskog zbornika.

U članku *30 Čakavskih večeri Osnovne škole Bijaći iz Kaštel Novog i predstavljanje Zbornika ča u versin, riči i pinelu*, Jadranka Šošić predočila je čitav niz aktivnosti koje su u školi pokrenute na njezin poticaj s namjerom i željom očuvanja i njegovanja izvornog govora kao vrijednog segmenta kaštelanske nematerijalne baštine. Uz pregled do sada održanih *Čakavskih večeri*, osvrnula i na projekte vezane uz misiju osvještavanja vrijednosti i prenošenja čakavice: *Dica i Čakavica*, (pokrenut 2011. godine i koji obuhvaća djecu od vrtićke do srednjoškolske dobi), održavanje *Čakavskih radionica*, te natječaj *ča u versin, riči i pinelu* (pokrenut 2016. godine). *Zbornik radova ča u versin, riči i pinelu*, objavljen 2020. godine važan je doprinos ovoj misiji.

Petar Perić posvetio je tekst *U prigodi sto desete obljetnice izgradnje škole u Kaštel Novom (1911.–2021.)* jubileju izgradnje muške i ženske općinske škole, koja ujedno predstavlja i početak kontinuiranog razvitka školstva na području Donjih Kaštela. Pothvat, koji se od ideje (odluka o gradnji donesena je 1908. godine) preko realizacije (početka gradnje 1910. prema nacrtu ing. Juraja Botića) do svečanog

otvaranje dana 2. listopada 1911. godine, odvijao brzim tempom, bio je i zavidan financijski pothvat za zajednicu. Autor ga predstavlja u širem gospodarskom i kulturno-političkom okviru. Dosadašnje spoznaje o ovom pothvatu, upotpunio je proučavanjem građe pohranjene u Državnom arhivu u Splitu i tekstova objavljenih u tjedniku Hrvatska kruna.

U drugom i trećem poglavlju zbornika objavljeni su članci kategorizirani na osnovu dvostrukih slijepih recenzija. Poglavlje *Arheologija, povijest, povijest umjetnosti i glazbe, muzeologija i zaštita spomenika*, sadrži članke vezane uz humanističke znanosti, predstavljene kronološkim redom. Posebnost ovog broja jest uvođenje trećeg poglavlja *Prirodne znanosti* koje sadrži dva rada posvećena prirodnoj baštini.

Tri se članka bave arheološkom problematikom. Rad Ivana Šute, *Prapovijesna gradina Znojilo (Gradac) u Prgometu*, kategoriziran kao prethodno priopćenje, obrađuje materijal pronađen nakon devastacije lokaliteta prouzročene gradnjom lokalnog puta 2020. godine. U uvodu se autor osvrće na stratešku i baštinsku važnost uzvisine s koje se pruža vizualna kontrola prirodne komunikacije Primorski Dolac–Prgomet, stavljajući je u kontekst susjednih prapovijesnih gradina. Do 2007. godine ova je uzvisina u znanstvenoj literaturi bila poznata po mletačkoj utvrdi (sagrađenoj u 16. stoljeću i ubrzo napuštenoj). Tijekom obilaska terena za potrebe izložbe Gradine Kaštela i okolice autor je uočio postojanje prapovijesne gradina, a lokalitet je stavljen pod zaštitu. Prema arealu (branjenoj površini) od oko 8000 m² koju zatvaraju bedemi, radi se o jednoj od većih gradina na ovom dijelu Dalmatinske zagore. U članku se daje stratigrafska analiza na dijelu dokumentirane devastacije bedema i analiza strukture bedema. Obraden je i najreprezentativniji pronađeni keramički materijal (ukupno je pronađeno preko 400 ulomaka) popraćen crtežima. Šuta zaključuje da se radi o keramici karakterističnoj za rano i srednje brončano doba na širem području (s bližim analogijama na gradini Putalj i Biranj, u vrtači na položaju Kovačina u Vučevici i u Vranjicu). Ujedno naglašava potencijale nastavka arheoloških istraživanja za poznavanje ranog i srednje brončanog doba na ovom dijelu Zagore kojim bi se, između ostalog, moglo dobiti podatke o izgledu samih objekata i unutrašnjoj organizaciji naselja.

Vedran Katavić u članku *Dionica rimske ceste kroz Labinsku dragu*, kategoriziranom kao prethodno priopćenje, objelodanio je rezultate arheoloških istraživanja provedenih u sklopu projekta arheološkog turizma Turističke zajednice Splitsko-dalmatinske županije pod nazivom Rimske cestovne komunikacije srednje Dalmacije. Autor se osvrnuo na geomorfološke karakteristike drage, koja predstavlja prirodni komunikacijski koridor još od prapovijesti. Dao je kratki pregled prapovijesnih lokaliteta u njezinoj blizini. Budući da su Rimljani putove gradili na staroj mreži stočarskih delmatskih putova i staza, ovaj su koridor izabrali kao dionicu magistralne ceste koja je vodila od Sicula preko Bijaća i Planog, preko Labinske drage prema Prgometu (gdje se jednim krakom odvajala prema Sitnom, Koprnu i Unešiću, drugim prema Trolokvama, dok je prema zapadu krak kretao u smjeru Prapatnice).

Djelatnici Muzeja grada Kaštela proveli su arheološka istraživanja, dokumentiranje i rekognosciranje rimske ceste i očistili 120 m. Tok puta prati topografiju drage, njegova širina varira dosežući i do 5 m, a sačuvani su i ivičnjaci (načinjeni od većeg neobrađenog kamenja). Pronađeni su i ostaci kolotruga (međusobne standardne udaljenosti 1,30 m). O važnosti ceste svjedoče i miljokazi pronadjeni u blizini gradine Veli Bijać. U sklopu projekta Turističke zajednice, dionica ceste kroz Labinsku dragu ilustrira tipičan primjer rimske cestogradnje u kraškom području.

Josipa Baraka Perica u *Prilogu poznavanju kasnoantičke topografije Kaštelanske zagore: starokršćanska spolija iz sela Bogdanovići*, kategoriziranom kao prethodno priopćenje, provela je stilsko-tipološku analizu starokršćanskog stupića (pilastra) koji je kao spolija ugrađen u zidu u crkvi sv. Nikole Putnika na prostoru sela Bogdanovići (nekadašnji Sratok, povijesno Stratogo). Autorica se u uvodu osvrnula na izvore koji spominju selo Sratok i koji sežu u 13. stoljeće. Nakon detaljnog opisa pilastra kvalitetne izrade, na čijem je licu uklesan latinski križ s proširenim hastama, zaključuje da je vjerojatno riječ o prozorskom stupiću neke starokršćanske crkve. Predstavljen je komparativni materijal s reljefnim križevima (tri prozorska stupića pronađena na lokalitetu Sv. Marte u Bijaćima iz ranokršćanske crkve sv. Ivana Krstitelja, nekoliko stupića pronađenih u Saloni, stupić iz crkve sv. Martina na Lunu na otoku Pagu, pilastar iz samostana sv. Pavla na Škojću kod Preka) ili s ugraviranim križevima (stupić pronađen u Blizni Gornjoj te njemu srodni primjerci trogirskih pilastara). Prema njihovoj dataciji autorica predlaže i dataciju spolije iz Bogdanovića u 6. stoljeće. U zaključnom razmatranju ističe važnost ovog nalaza s obzirom na oskudna znanja o naseljenosti Kaštelanske

zagore (kako u ranokršćanskom tako i u drugim povijesnim razdobljima), na čijem području nije bilo sustavnih rekognosciranja, a arheološka istraživanja su rijetka. Iznosi pretpostavku da bi selo Bogdanovići (Staratogo) moglo imati fazu raniju od srednjovjekovne, dok bi stupić mogao biti indikator ranokršćanske crkve koja je mogla postojati na mjestu današnje crkve sv. Nikole Putnika. Naglašava nužnost arheoloških istraživanja na lokalitetu.

Ita Praničević Borovac i Doroti Brajnov Botić obradile su teme iz područja povijest umjetnosti.

U članku *Nacrtani brod u staroj crkvi Uznesenja Blažene Djevice Marije u Kaštel Lukšiću* (kategoriziranom kao pregledni rad) Ita Praničević Borovac dala je vrijedan doprinos proučavanju grafitna brodova na istočnoj obali Jadrana. Autorica je provela tipološku analizu neobjavljenog crteža broda iz stare župne crkve u Kaštel Lukšiću (crkve koja je nekoć pripadala obitelji Vitturi), te, s obzirom na poziciju na kojoj je izrađen u crkvi, predložila ujedno i interpretaciju njegova značenja.

Crtež, urezan u suhu žbuku u interijeru iznad južnih vrata, pronađen je prije tridesetak godina prilikom sondiranja nekoliko vapnenih premaza. Analizom elemenata plovila, autorica nastoji odrediti kojem bi tipu plovila mogao pripadati, zaključivši kako se radi o tipu manjeg broda na vesla, plovilu s jednim jarbolom i jednim ubranim jedrom tzv. latinskog tipa. Autor grafitna umnožio je broj vesala, čime je, prema tumačenju Praničević Borovac, želio naglasiti njihovu važnost za plovidbu. Budući da je crtež mogao nastati u dugom vremenskom razdoblju od 1530. (kada je crkva sagrađena) do 19. stoljeća, osvrnula se na tipove plovila koji se u tom razdoblju spominju u povijesnim izvorima (uz barche, u uporabi Kaštelana navedene su pedote, gripovi, marcijane, leuti, bracere, kao i gajete koje su se gradile u Trogiru). Prema elementima prikazanim na grafitu, zaključuje da se prikaz po svojoj prilici odnosi na gajetu ili leut.

Pozicija na kojoj je grafit izrađen – zid u interijeru svetišta, ovaj crtež uzdiže na nivo poruke – njime je iskazana molitva za zaštitom koju je ribar ili vlasnik brodice uputio Bogorodici. Kaštelanski se grafit, zaključuje, uklapa u fenomenologiju grafitna – maritimnih molitava koji su od Kvarnera do Prevlake zabilježeni na preko 30 lokaliteta.

Doroti Brajnov Botić se u članku *Pučka arhitektura u starim kaštelanskim jezgrama*, kategoriziranom kao pregledni rad, bavi važnom, do sada tek sumarno obrađenom tematikom. Uz znanstvenu, ovaj rad ima i edukacijsku vrijednost

– pisan je u namjeri da se upoznavanjem specifičnosti pučke arhitekture probudi svijest lokalnog stanovništva o značenju i valorizaciji tradicijske arhitekture. Primjerima je obuhvaćena zaštićena zona A. U prvom je dijelu predstavljena tipologija tradicijskih kuća koju autorica dijeli na prizemnice, jednokatnice i dvokatnice. Svaki je tip popraćen fotografijom reprezentativnog primjerka. Slijedi kratki tradicionalni pojmovnik elementa pučke stambene arhitekture u kojem su objašnjeni pojmovi poput: balatura, stuba (skale/štanad), ponare, ponistre, konzole, luminara, fumara, pergule, sotoportika itd., također ilustrirani fotografijama. Prezenterani su primjeri tradicionalnih popločanja, kao i gospodarskih objekata. Brajnov Botić upozorava na opominjuće primjere devastacija, no referira se i na primjere uspješne obnove, navodeći osnovne smjernice za zaštitu. Ova tema svakako ima potencijal daljnje znanstvene obrade. Autorica ističe postojanje razlika u obilježjima pučke arhitekture u splitskim i trogirskim Kaštelima, što bi svakako valjalo podrobnije istražiti.

Slijede četiri povijesne teme. Izvorni znanstveni rad *Kaštela za vrijeme malog ledenog doba u razdoblju 1500.–1650.* Krešimira Kužića posvećen je meteorološkim ekstremima koji su zabilježeni u navedenom razdoblju. Podatke koji se odnose na devet izrazito hladnih zima u Kaštelima i okolici, autor je pronašao u različitim povijesnim izvorima. Pojedini ekstremi bili su lokalnog karaktera, dok su drugi predstavljali segment fenomena koji su zahvatili veći dio kontinenta. Prema opisima po kojima se smrzlo vino, zamrznulo more, prema kojima je puhanje bure onemogućavalo jahanje i hodanje, donosi izračun vjerojatnog raspona temperature i jačine bure koji je mogao prouzrokovati navedene opise. Dio članka posvetio je posljedicama na život stanovnika, prije svega utjecaju na poljoprivredu i uzgoj tradicionalnih kultura. U Kaštelima se nakon godina nedaća i slabog uroda, počinju sjeći masline pa se trijada o kojoj je ovisio život – uzgoj maslina, smokava i vinove loze, trajno urušava. Razmjeri su bili toliki da je i splitski knez morao intervenirati zabranom takve prakse. Izmijenjene klimatske okolnosti zahtijevale su i prilagodbe – prouzročile su 1700. godine pomicanje 15 dana kasnije ubiranja ljetine u Trogiru (što je odobrio i mletački senat). Izrazita hladnoća i udari bure imali su značajne posljedice na vojne aktivnosti. Između ostalog, spriječile su planirane turske napade na kaštelskom području i utjecale na oslobađanje Klisa 1648. godine.

U članku *Nove spoznaje o nastanku i prvim stanovnicima Kaštel Gomilice* Dominka Careva, kategoriziranom kao izvorni znanstveni rad, razmatraju se okolnosti nastanka Opatičina kaštilca. Istraživanje se, uz do sada objavljene

arhivske spise i radove, temelji i na proučavanju neobjavljenih novootkrivenih isprava 15., 16. i 17. stoljeća iz arhiva Stare splitske općine i Hrvatskog državnog arhiva u Zadru (koje je prikupio gospodin Vjekoslav Bedalov).

Iznose se nove važne spoznaje vezane uz nastanak i povijest Kaštel Gomilice. Carev objavljuje do sada nepoznatu, najranije datiranu ispravu o osnivanju Kaštel Gomilice, kojom se 9. 1. 1513. godine dogovara gradnja utvrde na hridi u moru pod selom Kozice, zvanom Gomilica, između opatice Katarine i ser Petra Papalisa – opunomoćenicima samostana sv. Benedikta i Rajnerija s jedne strane i dvadeset jednim predstavnikom (glavama?) obitelji sela Kozica s druge. Za ispravu koja govori o svojevrsnom partnerstvu feudalnog posjednika i težaka, Carev pretpostavlja da je bila priložena do sada najranijem poznatom dokumentu vezanom uz gradnju Opatičina kaštilca – molbi s nadnevkom 13. 1. 1513. kojom su splitske opatice ishodile dozvolu od splitskog kneza da sagrađe utvrdu za zaštitu svojih posjeda i težaka od upada Turaka.

Autor se pozabavio i pitanjem ubikacije sela Kozice, tj. Gornjih i Donjih Kozica (koje se 1525. spominju u izvještaju kneza Molina). Smatra da se naselje Gornje Kozice nalazilo na lokalitetu Prijovo (u jednom spisu iz 1512. spominje se Prahovo), dok za Donje Kozice predlaže ubikaciju na mjestu današnjeg toponima Kozice (u blizini starog groblja i crkve sv. Kuzme i Damjana). Analiza dvaju neobjavljenih popisa stanovništva u Gomilici i Kambelovcu iz 1603. godine te svjedočenja Frane Lucarisa iz 1602. dovela je do izvanrednog otkrića vezanog uz tzv. kaštel viteza Butkovića. Saznaje se da je Lukaris imao jednu kulu uz istočni zid Opatičina kaštela iz čega proizlazi da je kaštel viteza Butkovića zapravo kaštel Frane Lukarisa, sagrađen oko ili prije 1580. godine. Zadnji dio članka posvećen je problematici utvrđivanja rodova Kozičana koji su utemeljili i naselili Kaštilac (istraživanje u kojem je Carev uvrstio i novootkrivene isprave iz 1477. u kojoj Kozičani juspatroni i ostali župljani biraju svog predstavnika, popise juspatrona sv. Mihovila i Martina iz 1534., 1566. i 1601. godine).

Vjekoslav Bedalov u izvornom znanstvenom radu *Kaštel Lipeo* bavi se rasvjetljavanjem stoljetne sudbine ovog kaštela. Baziravši se na arhivskim spisima pohranjenim u Državnom arhivu u Zadru i Splitu, Bedalov iscrpno predstavlja obiteljske okolnosti gradnje kaštela Petra Cambija u Kaštel Kambelovcu, sve peripetije vezane uz nasljeđivanje i upravljanje kaštelom (prelazak nasljednom linijom u vlasništvo obitelji Lipeo, potom dijela kaštela u vlasništvo obitelji Laskari i naposljetku, čitavog posjeda pod okrilje

obitelj Dudan). Autor je minuciozno sastavio i predstavio rodoslovlja obitelji Cambi, Lipeo i Lascari. Posebno je rasvijetlio zlatno razdoblje kada kaštelom upravlja Duje Lipeo.

Ivan Carev i Virgil Jureškin objavili su stručni rad pod naslovom *Karlo Antun Bakotić*, posvećen Kaštelaninu, svestranom intelektualcu, narodnjaku, preporoditelju, pedagogu, znanstveniku i književniku koji je živio u 19. stoljeću. Predstavljani su svi aspekti Bakotićeva životnog i profesionalnog puta (završio je studije matematike i fizike u Veneciji i Beču, bio je ravnateljem hrvatske gimnazije u Rijeci, Niže realke u Šibeniku, Velike gimnazije u Splitu). U fokus je postavljeno njegovo političko djelovanje (koje započinje u mladosti pristupanjem tajnom društvu Ne boj se koje je osnovao Mihovil Pavlinović, a nastavlja se dugogodišnjim članstvom u Narodnoj stranci), čiju okosnicu predstavlja borba za ravnopravnost hrvatskog jezika: borba za uvođenje hrvatskog jezika u školstvo, za njegovu afirmaciju u književnosti i znanosti. Carev i Jureškin osvrnuli su se na Bakotićev znanstveni i književni opus. Znanstveni opus obuhvatio je raznorodna područja interesa: bio je angažiran na izradi terminološkog rječnika hrvatskih znanstvenih naziva; autor je kapitalnog djela Vinarstvo to jest način kojim se pokušaje, napravlja, umnaža, liječi i čuva svako vino: i daje mu slast i miris najfinijih vinah; s dodatkom svih poznatih načina kojimi se liječi bolest groždja; objavio je niz radova s područja fizike i astronomije. Zbog znanstvenih zasluga car Franjo Josip I odlikovao ga je viteškim redom. Carev i Jureškin ističu da su nažalost pojedina njegova djela imala zlu kob: rukopis Fizika neba koji je zamislio kao dio opsežnijeg djela Svijet i priroda izgubljen je, dok je rukopis Dalmatinski težak izgorio. Splet nesretnih okolnosti prati i Bakotićev književni rad: od romana povijesne tematike smještenog u doba mletačke vladavine Dalmacijom, koji je započeo u mladosti, sačuvala se samo jedna stranica rukopisa, dok roman Raja napisan 1860. godine, doživjevši objavu 30 godina kasnije, nije pobudio većeg interesa jer je tematika tada već smatrana anakronom. Carev i Jureškin zaključuju da bi Bakotić, da je djelo objavljeno 1860., doista bio prvi pripovjedač na hrvatskom jeziku.

Rad pod naslovom *Arhitekt Karel Beneš – kaštelanski intermezzo*, kategoriziran kao izvorni znanstveni članak, autorice Sanje Acalije, posvećen je do sada nepoznatom projektu za plažni objekt bifea hotela Palace češkog arhitekta Karela Beneša. Podatke i nacрте autorica je pronašla u arhivi dr. iur. Petra Kambera pohranjenoj u Povijesnom arhivu u Splitu. Objekt je nažalost porušen te je od izuzetne važnosti objava arhitektonskih crteža projekta i njihov detaljan opis.

Acalija predstavlja djelovanje arhitekta Beneša u okviru obiteljskih, prijateljskih i poslovnih veza i okolnosti koje ga dovode u Split i Kaštela. U Split ga poziva kolega i prijatelj Kamilo Tončić (za kojeg projektira Villu Tončić), koji ga ujedno angažira na radu u Obrtnoj školi. Benešov angažman u Kaštelima vezan je uz pokretačke snage razvitka turizma u Kaštelima: dr. iur. Petra Kambera i dr. Henrika Šoulavyja. O toj etapi Benešova života autorica je podatke prikupila u razgovorima s obitelji Novotny koja je sa Šoulavyjima i Benešom u rodbinskim vezama.

Članak daje zanimljive podatke koji će sigurno biti vrijedni za neka buduća istraživanja o Benešovom arhitektonskom opusu ili, primjerice, o razvitku arhitekture vezane uz turizam u Kaštelima i Srednjoj Dalmaciji.

Helena Martinac u stručnom radu *U pozadini organizacije muzejskih izložaba na primjeru izložbe Marin Studin – simultani kodovi (autorice izložbe i likovne postavbe Mirele Duvnjak)* organizirane 2016. godine u Muzeju grada Kaštela prigodom 120. godišnjice njegova rođenja i 55. godišnjice smrti, predstavlja sve etape organiziranja izložbe. Detaljno predstavlja vođenje primarne (Inventarna knjiga muzejskih predmeta, Katalog muzejskih predmeta, Knjiga ulaska, Knjiga izlaska, Knjiga pohrane muzejskih predmeta, Zapisnik o reviziji muzejske građe) i sekundarne dokumentacije (u vidu izložbene, izdavačke i pedagoške djelatnosti te popratnih fondova o muzejskim aktivnostima: Knjige hemeroteke, audiovizualnih fondova, evidencije o konzervatorsko-restauratorskim postupcima).

U poglavlju *Prirodne znanosti* objavljena su dva članka.

Prilozi poznavanju povijesti, tradicije i prakse pčelarstva na području Splita i Kaštelanskog zaljeva Zdenka Franića, Marija Klaića i Sunčane Franić, rad kategoriziran kao prethodno priopćenje, donosi zanimljive podatke o povijesti pčelarstva i niz prijedloga vezanih uz afirmaciju i razvitak ove gospodarske grane na kaštelanskom području. Preko sačuvanih artefakata (antičkih keramičkih košnica pronađenih u Sikulima i Kaštel Lukšiću, votivnog prikaza pčele iz Samostana sv. Križa na Čiovu, voštane skulpture Malog Isusa Ditića iz crkve Uznesenja BDM-e u Kaštel Lukšiću) i dokumenata (narodnih ljekaruša, podataka o mjerama za med iz Splitskog statuta, djelu Ivana Luke Garanjina koji je želio unaprijediti pčelarstvo krajem 18. i početkom 19. stoljeća, recentnijih podataka o pčelarskoj praksi) daju kratak pregled povijesti pčelarstva na ovom području. Osvrću se i na tradicionalni smještaj i položaj košnica u sklopu kojeg predstavljaju statističke podatke o broju košnica u Dalmaciji

u razdoblju od kraja 19. stoljeća do 2020. godine). Važne su zaključne napomene troje autora vezane uz dobrobiti koje može donijeti proučavanje različitih aspekata pčelarstva: uz poboljšanje već postojeće pčelarske prakse u Kaštelima, ističu i mogućnost obogaćivanja turističke i gastronomske ponude te se zauzimaju za pokretanje brendiranja kaštelanskog meda s oznakom zemljopisnog porijekla.

U članku *Masovni pomor plemenite periske (Pinna Nobilis Linnaeus, 1758)*, kategoriziranom kao pregledni znanstveni članak, Sanja Puljas približava aktualnu problematiku pomora periske, najvećeg jadranskog školjkaša i endema Sredozemnog mora u Jadranu. Donosi tijek njezina pomora, zabilježen u Sredozemlju 2016. godine prvo na obalama Španjolske, Francuske i Tunisa, koji je širenjem prema istočnom dijelu Sredozemlja 2019. godine zahvatio i Jadransko more (proširivši se 2020. godine sve do sjevera). Sumnja se da su ga prouzrokovala tri patogena organizma: praživotinja Haplosporidium pinnae, bakterija Mycobacterium sp. te bakterija Vibrio Mediterranei. Autorica je predstavila rezultate provjere i analize stanja na jednom lokalitetu u Kaštelanskom zaljevu koje su proveli ronionici Instituta za oceanografiju i ribarstvo iz Splita u lipnju 2020., na kojem je zabilježen stopostotni pomor periske. Puljas se osvrnula na mjere i akcije na utvrđivanju stanja koje je poduzeo Zavod za zaštitu okoliša i prirode Ministarstva zaštite okoliša i energetike u suradnji s ostalim relevantnim znanstvenim institucijama, kao i mjere koje je predložila Međunarodna unija za očuvanje prirode poput ex situ uzgoja jedinki u akvarijima s ciljem očuvanja vrste.

U poglavlju *In memoriam* objavljen je tekst *Marin Bedalov (Bagin) 1947.-2021.*, u spomen preminulom dugogodišnjem članu Društva Bijaći. Član brojnih udruga, entuzijast i volonter, ostavio je duboki trag u kulturnom životu Kaštela.

Ljetopisom Društva Bijaći završava publikacija. Pregled aktivnosti Društva od prosinca 2019. do kolovoza 2020. godine sastavila je Doroti Brajnov Botić.

U Kaštelanskom zborniku br. 14 objavljen je niz zanimljivih članaka. Razumljivo je i hvale vrijedno ustrajavanje Uredništva na koncepciji popularnog časopisa čiji su prilozima namijenjeni širokoj čitalačkoj publici. Ipak, kako bi se i dalje održao znanstveni nivo većine priloga, bilo bi poželjno krenuti i prema A2 kategorizaciji časopisa, bez bojazni o koliziji s navedenom koncepcijom.

U znaku dvadeset pete obljetnice — crtica za povijest Umjetničke akademije u Splitu

Sagita Mirjam Sunara

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
HR 21 000 Split
sagita@umas.hr

Umjetnička akademija u Splitu osnovana je 1997. godine. Četvrt stoljeća postojanja trebalo je primjereno proslaviti, pa se pred početak akademske godine 2021./2022. na sjednicama Dekanskog kolegija počelo razgovarati o načinu obilježavanja toga jubileja.¹ Jedan od najzvučnijih prijedloga je bila izvedba velikog glazbeno-scenskog djela u čijoj će produkciji sudjelovati nastavnici i studenti svih triju Akademijinih odjela: Odjela za glazbenu umjetnost, Odjela za likovne umjetnosti i Odjela za kazališnu umjetnost. Dvadesetogodišnjicu svoga djelovanja Akademija je obilježila upravo takvom izvedbom: uprizorenjem Tijardovićeve operete *Kraljica lopte*.² Takvi projekti, međutim, iziskuju višemesečno, pa i višegodišnje planiranje. Ne manje važno, zahtijevaju izdašan budžet. Budući da je jubilarina godina bila na pragu, postojala je bojazan da se takva, velika zajednička produkcija neće moći pripremiti, pa je predloženo da se u slavljeničkoj godini, tijekom jednog ili dva tjedna, održi lepeza različitih događanja u organizaciji triju odjela, sve pod zajedničkim nazivom.

Autorica ovih redaka od samoga je početka predlagala manje ambiciozan, ali izvediviji način obilježavanja 25. obljetnice: promoviranje jubileja kroz sva događanja koja Akademijini nastavnici i studenti budu priređivali tijekom slavljeničkog razdoblja, bez obzira na to radi li se o događanjima koja su posvećena obljetnici (poput prigodne izložbe, koncerta ili predstave) ili se redovito održavaju (npr. završne i diplomske izvedbe studenata). Predložila je i formiranje

povjerenstva koje će koordinirati te aktivnosti, odnosno prikupljati podatke o planiranim događanjima, izrađivati kalendar događanja i pomagati u njihovom promoviranju. Nažalost, ideja o zajedničkoj glazbeno-scenskoj produkciji triju odjela nije ostvarena. Nije organiziran ni (dvo)tjedni program kulturnih događanja u čast Akademijinog jubileja. Ni Povjerenstvo za obilježavanje 25. godišnjice ustanove nije osnovano, no ideja o promoviranju obljetnice kroz sve Akademijine aktivnosti ipak je oživotvorena: kao prodekanica za umjetnost, znanost, međunarodnu suradnju i ECTS, autorica je samoinicijativno preuzela brigu o prikupljanju podataka o događanjima koje nastavnici i studenti organiziraju pod okriljem ustanove te o izradi programa mjesečnih događanja.³ Ti su programi omogućili publici, ali i nama samima, da prvi put na jednome mjestu dobije(mo) uvid u Akademijinu umjetničku (i znanstvenu) produkciju.

1 Dekanski su kolegij činili dekan Edvin Dragičević, prodekan Vesna Podrug Kossjanenko, Slobodan Tomić, Larisa Vidaković i Sagita Mirjam Sunara, predstojnica Odsjeka za glumu Bruna Bebić i tajnica Akademije Marina Matas Gotovac. Rasprave o načinu obilježavanja 25. obljetnice osnutka Akademije dokumentirane su u zapisnicima sjednica Dekanskog kolegija iz kolovoza, rujna, listopada i studenoga 2021. godine.

2 N. N.: Nakon 91 godine opet će se izvesti opereta „Kraljica lopte“, *Sveučilište u Splitu*, <https://www.unist.hr/novosti/nakon-91-godine-opet-se-izvesti-opereta-kraljica-lopte> (pristup 2. 1. 2023.).

3 Autorica ovih redaka izradila je elektronički obrazac putem kojega su nastavnici i studenti prijavljivali događanja koja organiziraju. Mjesečni program s kratkim najavama događanja objavljivala je na mrežnim stranicama Akademije (opširnije najave događanja organizatori su slali web-administratorici Dalidi Cikatić koja ih je potom stavljala na Akademijinu stranicu). Priređivala je mjesečne obavijesti za osoblje i studente Akademije te za medije i PR službu Sveučilišta u Splitu; tajnica dekana Gorana Sivić Rušinić bila je zadužena za njihovo slanje. Cikatić i Sunara promovirale su obljetnička događanja na Akademijinoj Facebook stranici. (Navedene se aktivnosti odnose na razdoblje od listopada 2021. do kolovoza 2022. godine. U rujnu 2022. prodekanstu je funkciju preuzela Miona Miliša; njoj je tada povjerena i izrada mjesečnih programa događanja.)

Tijekom slavljeničkog razdoblja, koje je trajalo od studenoga 2021. do prosinca 2022., održano je oko 120 događanja:⁴ izložbi, koncerata i muzičkih festivala, predstava i javnih čitanja, filmskih projekcija, radionica i majstorskih seminara, konferencija i skupova, javnih predavanja gostujućih nastavnika i stručnjaka i dr. Njihov se popis nalazi na kraju ovoga teksta. Nazivi događanja ne otkrivaju puno o njihovu sadržaju, ali sažeti opisi događanja s više podataka objavljeni su na mrežnim stranicama Akademije u okviru mjesečnih programa.⁵ Za neka događanja na Akademijinih stranicama postoje i opširnije najave.

Sva su događanja održana pod obljetničkim znakom Akademije – logotipom koji je izradio student dizajna vizualnih komunikacija Boris Pehar u okviru natječaja koji je bio otvoren za sve studente Akademije (Slika 1).⁶



Slika 1. Akademijin obljetnički logotip (autor: Boris Pehar)

4 Događanja je bilo i više, ali nisu sva bila prijavljena, pa tako ni uvrštena u mjesečne programe. Uzmimo za primjer Premijere, ciklus samostalnih izložbi koje organizira Odsjek za slikarstvo, a kojima se studenti Odjela za likovne umjetnosti predstavljaju publici u izložbenom prostoru Centra za kulturu i cjeloživotno obrazovanje Zlatna vrata. Tijekom slavljeničkog razdoblja postavljeno je šest izložbi, ali su samo četiri uvrštene u mjesečne programe, a slijedom toga i navedene u popisu koji prati ovaj tekst. Isto vrijedi za Dizajnersku početnicu, program kreativnih radionica za djecu i mlade koje vode profesionalni dizajneri iz različitih područja djelovanja. U Akademijinih mjesečnim programima i popisu koji se nalazi na kraju ovoga teksta navedeno je devet radionica, no u slavljeničkom ih je razdoblju održano čak petnaest.

Osim događanja organiziranih pod egidom Akademije, koja su tema ovoga priloga, Akademijini su nastavnici sudjelovali i u drugim aktivnostima: držali su gostujuća predavanja, priređivali samostalne izložbe, održavali koncerte itd. Njihova stručna djelatnost dokumentirana je u godišnjim izvješćima o aktivnosti odsjeka/odjela. Vidi: Godišnja aktivnost odsjeka/odjela, Umjetnička akademija u Splitu, [https://www.umas.unist.hr/Aktivnosti/Aktivnosti/Aktivnosti/Godisnja-aktivnost-odsjeka-odjela](https://www.umas.unist.hr/Aktivnosti/Aktivnosti/Godisnja-aktivnost-odsjeka-odjela) (pristup 2. 1. 2023.). Vidi: 25 godina od osnutka Umjetničke akademije u Splitu, *Umjetnička akademija u Splitu*, <https://www.umas.unist.hr/Aktivnosti/Doga%C4%91anja/25-godina-UMAS-a> (pristup 2.1.2023.)

5 Vidi: 25 godina od osnutka Umjetničke akademije u Splitu, *Umjetnička akademija u Splitu*, <https://www.umas.unist.hr/Aktivnosti/Doga%C4%91anja/25-godina-UMAS-a> (pristup 2.1.2023.)

6 U razdoblju od listopada 2021. do prosinca 2022. godine obljetnički se logotip primjenjivao na svim službenim dokumentima te promotivnim i informativnim materijalima Akademije.

Budući da je u svako događanje uloženo puno truda, entuzijazma i ljubavi, nepravедno je posebno izdvajati ijedno od njih. Ipak, valja spomenuti dva događanja koja su bila posvećena jubileju i organizirana na razini Akademijinih odjela: svečani koncert studenata solista s orkestrom Hrvatskog narodnog kazališta Split, koji je priredio Odjel za glazbenu umjetnost, i skupnu izložbu *Prisustvo i vidljivost* koju je organizirao Odjel za likovne umjetnosti, a koja je publici predstavila radove dijela završenih studenata tog odjela – umjetnika i autora koji danas i dalje aktivno i zapaženo rade.

Brojka od 120 događanja u slavljeničkom programu djeluje impresivno, osobito ako se u obzir uzmu dvije činjenice: da Akademija u svojem budžetu ne osigurava sredstva za umjetničku djelatnost te da prostorno-tehnički resursi kojima raspolaže nisu ni adekvatni niti dostatni. Akademija ne financira ni organiziranje znanstvenih i stručnih skupova. Srećom, program akademske mobilnosti Erasmus+ omogućio je nastavnicima da u goste dovode kolege iz inozemstva, pa studenti, stručna i široka javnost povremeno na Akademiji mogu pratiti predavanja i radionice stranih umjetnika, istraživača i stručnjaka.

Svoju dvadeset petu godišnjicu Akademija je dočekala (i dalje) rascjepkana na nekoliko lokacija, u zgradama koje joj inicijalno nisu bile namijenjene i koje je teško prilagoditi specifičnim oblicima umjetničke nastave. Akademija nema vlastiti prostor za prezentaciju stvaralaštva likovnih/vizualnih umjetnika. U slavljeničkoj je godini pri Odsjeku za dizajn vizualnih komunikacija inaugurirana Galerija CTRL-Z,⁷ no taj je izložbeni prostor prvenstveno posvećen promociji dizajnerskog stvaralaštva i može primiti samo izložbe manjeg opsega. Tri prostora koji se koriste za glazbeno-scenske izvedbe – Scena A u Akademijinoj zgradi u Zagrebačkoj ulici, tzv. velika dvorana u Tvrdavi Gripe i glazbena dvorana u zgradi Odjela za glazbenu umjetnost – nemaju prikladne pozornice i gledališta, profesionalno ozvučenje i rasvjetu, popratne prostorije... „Kino UMAS“ zvučni je naziv za prostoriju/učionicu u Tvrdavi Gripe namijenjenu prezentaciji studentskih filmova koja može primiti svega tridesetak ljudi.

7 Galerija CTRL-Z smještena je u prostoru u kojemu je nekoć djelovala galerija Bez naziva – umjetnički projekt pokrenut 2013. godine u okviru 38. Splitskog salona, kada je staro skladište u Akademijinoj zgradi u Zagrebačkoj ulici preuređeno u izložbeni prostor, knjižnicu/čitaonicu i okupljalište studenata. Vidi: Ivan DOROTIĆ, Ime mlade splitske scene je 'Bez naziva', *Vizkultura*, <https://vizkultura.hr/ime-mlade-splitske-scene-je-bez-naziva/> (pristup 2. 1. 2023.).

Problem prostora za prezentaciju svog umjetničkog stvaralaštva Akademija kompenzira kroz suradnju s kulturnim, obrazovnim i drugim institucijama u Splitu, ali i šire. Na realizaciji obljetničkih aktivnosti, primjerice, nastavnici su surađivali s Hrvatskim narodnim kazalištem Split, Hrvatskim domom Split, Centrom za kulturu i cjeloživotno obrazovanje Zlatna vrata, Sveučilišnom galerijom, Multimedijalnim kulturnim centrom Split, da spomenem samo neke ustanove.

Veliki izazov predstavlja i to što Akademija ne posjeduje službu koja bi se bavila organizacijom i tehničkom produkcijom događanja. Za takvo što doista je potrebna služba, odnosno veći tim ljudi, jer se radi o velikom broju specifičnih aktivnosti. Naime, nije isto organizirati kazališnu predstavu ili znanstveni skup, likovnu izložbu ili filmski festival. Sve organizacijske i tehničke, pa i financijske poslove – od prijavljivanja na javne natječeaje do pronalaženja institucionalnih partnera, od tehničke produkcije događanja do podnošenja financijskih izvještaja – obavljaju nastavnici koji su nositelji aktivnosti (iz toga su razloga i navedeni u popisu slavljeničkih događanja koji se nalazi na kraju ovog teksta). Akademija nema ni zaposlenika koji bi se bavio odnosima s javnošću i koji bi promovirao događanja koja se održavaju pod njezinim okriljem. Nastavnici su stoga primorani sami privlačiti publiku na svoja događanja, osim ako za partnera nemaju neku veću kulturnu instituciju s PR službom.

Prepreka je, dakle, mnogo, ali se postignuća zbog toga čine još značajnijima. Događanja koja su realizirana u slavljeničkom razdoblju, promovirana putem mjesečnih programa i obilježena obljetničkim logotipom, podignula su razinu vidljivosti Akademije. Nadati se je da su učinila vidljivi(ji)m i doprinos Akademije bogatstvu i kvaliteti umjetničkog, kulturnog i društvenog života grada Splita, ali i drugih mjesta u Hrvatskoj.⁸ Možda to potakne mjerodavne osobe i institucije da se snažnije angažiraju oko rješavanja Akademijinog stambenog pitanja, odnosno osiguravanja primjerenih uvjeta za umjetničko i znanstveno stvaralaštvo, i njegovu javnu prezentaciju. Nadati se je također da će bolja vidljivost naše djelatnosti „unutar kuće“ doprinijeti jačanju suradnje među odjelima i odsjecima; suradnje koja je, zbog fizičke razdvojenosti, trenutno vrlo ograničena.

U naslovu ovog priloga navedeno je da se radi o crtici za povijest ustanove, i s tom bih mislila zaključila ovaj tekst. Neke osobe koje su zaslužne za osnivanje Akademije nisu više među nama. Ne možemo prikupiti njihova svjedočanstva o idejnim začecima, utemeljenju i razvoju ustanove. Važno je stoga okrenuti se onima koji su još prisutni na Akademiji, a bili su pokretači i nositelji tih zbivanja: treba dokumentirati njihove priče. Kako bi se cjelovito sagledala i protumačila povijest, ali i sadašnjost Akademije, treba istražiti i arhivsko-dokumentacijske resurse. Možda će Akademijin jubilej i ovaj sažeti pregled slavljeničkih aktivnosti potaknuti znanstvene istraživače da se uhvate u koštac s tim zadatkom.⁹

8 Tijekom slavljeničke godine događanja su realizirana u Splitu, Solinu, Zagrebu, Osijeku i Varaždinu. Jedno se događanje održalo izvan granica Hrvatske, u Helsinkiju (Finska).

9 Vrijedan prilog poznavanju povijesti Odjela za glazbenu umjetnost predstavlja rad Vedrane Milin-Ćurin: Vedrana MILIN-ĆURIN, Studij glazbe u Splitu – od Više pedagoške škole do Umjetničke akademije, *Bašćinski glasnik*, 7 (1998) 1, 261–298.

Popis događaja u slavljeničkom razdoblju¹⁰

IZLOŽBE

Studeni 2021.

Premijere 82: Ana Heski

Split, Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje
Zlatna vrata (izložbeni prostor Loggia)
Nositelj aktivnosti: Viktor Popović (Odsjek za slikarstvo)
Partnerske ustanove: Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje Zlatna vrata i Filozofski fakultet u Splitu

Modul < Sustav < Identifikacija: sustav vizualnog identiteta Hrvatskog narodnog kazališta Split

Split, Hrvatsko narodno kazalište Split (atrij)
Nositeljica aktivnosti: Ljubica Marčetić Marinović (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)
Partnerska ustanova: Hrvatsko narodno kazalište Split

Rad, tekst, kontekst (jer greška je dio svijesti)

Split, Zavod za znanstveni i umjetnički rad HAZU Split – Palača Milesi
Nositelj aktivnosti na UMAS-u:¹¹ Viktor Popović (Odsjek za slikarstvo)
Partnerska ustanova: Filozofski fakultet u Splitu

10 Napomene uz tablični prikaz: Kroz obrazac za prikupljanje podataka o obljetničkim događanjima prijavljena su, u razdoblju od 1. studenoga 2021. do 31. prosinca 2022. godine, 134 događanja. Sva prijavljena događanja uvrštena su u mjesečne programe. Prilikom pisanja ovog teksta autorica je utvrdila da trinaest događanja organizacijski nije bilo vezano za Akademiju (npr. gostujuća predavanja Akademijinih nastavnika na drugim visokim učilištima, njihova izlaganja na skupovima ili samostalne izložbe, događanja koja su nastavnici organizirali pod egidom drugih ustanova ili organizacija), pa su izostavljena s ovoga popisa.

Događanja su razvrstana u devet kategorija: (1) izložbe, (2) koncerti i muzički festivali, (3) predstave i javna čitanja, (4) filmske projekcije, (5) radionice i majstorski seminari, (6) skupovi i konferencije, (7) predavanja, (8) promocije knjiga i (9) ostala događanja. Događanja koja spadaju u dvije kategorije (npr. predavanje i radionica; promocija knjige i predavanje) označena su asteriskom i navedena u objema kategorijama kojima pripadaju (takvih je događanja bilo šest). Unutar pojedine kategorije, događanja su navedena kronološkim redoslijedom. Događanja koja su trajala dulje od jednoga dana (npr. izložbe) kronološki su svrstana u mjesec u kojemu su započela. Za svako je događanje naveden naziv, mjesto održavanja, nositelj aktivnosti (glavna i odgovorna osoba) i, gdje je to primjenjivo, partnerska ustanova.

11 Napomena „nositelj/nositeljica aktivnosti na UMAS-u“ odnosi se na događanja u čijoj je organizaciji i tehničkoj realizaciji sudjelovala i neka osoba (ili osobe) s druge ustanove.

Prosinac 2021.

Premijere 83: Ivona Pupačić

Split, Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje
Zlatna vrata (izložbeni prostor Loggia)
Nositelji aktivnosti: Viktor Popović i Vedran Perkov (Odsjek za slikarstvo)
Partnerske ustanove: Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje Zlatna vrata i Filozofski fakultet u Splitu

Siječanj 2022.

Rad, tekst, kontekst (jer greška je dio svijesti)

Zagreb, Galerija SC i Francuski paviljon
Nositelj aktivnosti: Viktor Popović (Odsjek za slikarstvo)
Partnerska ustanova: Filozofski fakultet u Splitu

Nasilje je nasilje je nasilje...

Split, Umjetnička akademija
Nositelji aktivnosti: Oleg Šuran i Jelena Zanchi (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)
Partnerska ustanova: Škola primijenjenih umjetnosti i dizajna Pula

Vis á Vis Artemide 25/100/200

Split, Arheološki muzej u Splitu
Nositelj aktivnosti: Filip Rogošić (Odsjek za konzervaciju-restauraciju)
Partnerske ustanove: Arheološki muzej u Splitu i Grad Vis

Kud' plovi ovaj brod?

Split, Sveučilišna galerija
Nositelji aktivnosti: Miona Miliša i Filip Rogošić (Odsjek za konzervaciju-restauraciju)
Partnerske ustanove: Odjel za arheologiju Sveučilišta u Zadru i Sveučilišna galerija (Sveučilišta u Splitu)

Ožujak 2022.

Slikarstvo i mogućnosti slike: generacija 2021.

Split, Sveučilišna galerija
Nositelj aktivnosti: Vedran Perkov (Odsjek za slikarstvo)
Partnerska ustanova: Sveučilišna galerija (Sveučilište u Splitu)

Odlazimo

Split, Umjetnička akademija – Galerija CTRL+Z
Nositelji aktivnosti: Dejan Kršić i Nikša Vukša (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Travanj 2022.

Ivan Milas: Grafičko dekodiranje arhitekture

Split, Umjetnička akademija–Galerija CTRL+Z

Nositeljica aktivnosti: Jelena Zanchi

(Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

K.I.P.2–izložba radova studenata Odsjeka za kiparstvo

Split, Sveučilišna galerija

Nositelji aktivnosti: Đani Martinić, Goran Balić i Duje

Materić (Odsjek za kiparstvo)

Izložba studentskih rješenja ambalaža nastalih pod mentorstvom Funde Altin (Turska)

Split, Umjetnička akademija–Galerija CTRL+Z

Nositeljica aktivnosti: Jelena Zanchi

(Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Svibanj 2022.

Life Now

Split, Umjetnička akademija–Galerija CTRL+Z

Nositelji aktivnosti: Maris Cilić, Ana Bodrožić i Igor Čaljkusić

(Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Jelena Zanchi i Vicko Vidan: Život Kineskog zida

Split, Umjetnička akademija

Nositelji aktivnosti: Jelena Zanchi

(Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Lipanj 2022.

Izložba studenata Odsjeka za film i video

Split, Multimedijalni kulturni centar

Nositeljica aktivnosti: Sandra Sterle (Odsjek za film i video)

Partnerska ustanova: Multimedijalni kulturni centar Split

Lucia Lukšić: Implicatus

Split, gradska ribarnica

Nositelj aktivnosti: Edvin Dragičević

(Odsjek za likovnu kulturu i likovnu umjetnost)

Partnerska ustanova: Parkovi i nasadi Split

Slikarstvo i mogućnosti slike: generacija 2021.

Osijek, Galerija Knifer

Nositelj aktivnosti: Vedran Perkov (Odsjek za slikarstvo)

Partnerska ustanova: Akademija za umjetnost i kulturu u

Osijeku

Produkcija 2022.–godišnja izložba radova studenata Odsjeka za slikarstvo

Split, Multimedijalni kulturni centar / Dom mladih

Nositelj aktivnosti: Viktor Popović (Odsjek za slikarstvo)

Partnerska ustanova: Multimedijalni kulturni centar Split

Slikarstvo i mogućnosti slike: generacija 2021.

Zagreb, Galerija SC

Nositelj aktivnosti: Vedran Perkov (Odsjek za slikarstvo)

Partnerska ustanova: Studentski centar u Zagrebu

Rujan 2022.

Prisustvo i vidljivost (uz 25 godina Odjela za likovne umjetnosti Umjetničke akademije u Splitu)

Split, Multimedijalni kulturni centar Split

Nositelji aktivnosti: svi odsjeci Odjela za likovne umjetnosti, prema kustoskoj koncepciji Ivane Vukušić (Odsjek za likovnu kulturu i likovnu umjetnost) i Bože Kesića (Odsjek za slikarstvo)

Partnerska ustanova: Multimedijalni kulturni centar Split

Listopad 2022.

kARTografija

Split, Umjetnička akademija–Galerija CTRL+Z

Nositeljica aktivnosti: Jelena Zanchi

(Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Kud' plovi ovaj brod?

Zadar, Arheološki muzej u Zadru

Nositelji aktivnosti: Miona Miliša i Filip Rogošić

(Odsjek za konzervaciju-restauraciju)

Partnerske ustanove: Odjel za arheologiju Sveučilišta u Zadru i Arheološki muzej u Zadru

SouthWest – NorthEast

Helsinki (Finska), Akademija likovnih umjetnosti

Umjetničkog sveučilišta u Helsinkiju–Galerija Exhibition Laboratory

Nositelji aktivnosti: Vlado Zrnić (Odsjek za film i video)

i Viktor Popović (Odsjek za slikarstvo)

Partnerska ustanova: Akademija likovnih umjetnosti

Umjetničkog sveučilišta u Helsinkiju, Finska

Graphic poem La Divina Commedia–Inferno: razgovor s ilustratorom Emiliom Guazzoneom (Italija) i pop-up izložba autorovih skica*

Split, Umjetnička akademija–Galerija CTRL+Z

Nositeljica aktivnosti: Jelena Zanchi (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Studeni 2022.

Poetike autorefleksije

Split, Galerija „Škola“

Nositeljice aktivnosti: Gloria Oreb i Barbara Gaj

(Odsjek za likovnu kulturu i likovnu umjetnost)

Partnerska ustanova: Škola likovnih umjetnosti u Splitu

Danteovi stihovi

Split, Umjetnička akademija – Galerija CTRL+Z

Nositeljica aktivnosti: Jelena Zanchi

(Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Partnerska ustanova: Udruga Dante Alighieri

Fanzinoteka – bez reznih linija

Split, Umjetnička akademija – Galerija CTRL+Z

Nositeljica aktivnosti: Jelena Zanchi

(Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Izložba radova studenata konzervacije-restauracije nastalih u okviru kolegija *Izrada replike*

Split, Muzej grada Splita (mala galerija Muzeja)

Nositelj aktivnosti: Mladen Čulić

(Odsjek za konzervaciju-restauraciju)

Partnerska ustanova: Muzej grada Splita

Prosinac 2022.

Premijere 86: Fani VidovićSplit, Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje *Zlatna vrata* (izložbeni prostor Loggia)

Nositelji aktivnosti: Viktor Popović i Vedran Perković

(Odsjek za slikarstvo)

Partnerske ustanove: Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje *Zlatna vrata* i Filozofski fakultet u Splitu**Premijere 87: Luka Jukić**Split, Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje *Zlatna vrata* (izložbeni prostor Loggia)

Nositelji aktivnosti: Viktor Popović i Vedran Perković

(Odsjek za slikarstvo)

Partnerske ustanove: Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje *Zlatna vrata* i Filozofski fakultet u Splitu

KONCERTI I MUZIČKI FESTIVALI

Studeni 2021.

Nokturna Frederica Chopina

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti: Olga Cinkoburova (Odsjek za glasovir)

Koncert studenata Odsjeka za puhačke instrumente

Split, Muzej grada Splita

Nositelj aktivnosti: Gordan Tudor

(Odsjek za puhačke instrumente)

Partnerska ustanova: Muzej grada Splita

Prosinac 2021.

Koncert sakralne glazbe

Split, Splitska nadbiskupija

Nositelj aktivnosti na UMAS-u: Hari Zlodre

(Odsjek za solo pjevanje)

Partnerske ustanove: Glazbena mladež Split, Hrvatska glazbena mladež, Splitska nadbiskupija, Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija

Koncert sakralne glazbe

Zagreb, crkva sv. Petra

Nositelj aktivnosti na UMAS-u: Hari Zlodre

(Odsjek za solo pjevanje)

Partnerske ustanove: Glazbena mladež Split, Hrvatska glazbena mladež, Splitska nadbiskupija, Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija

Božićni koncert studenata Odsjeka za glasovir

Split, Umjetnička akademija

Nositeljice aktivnosti: Jadranka Garin, Olga Cinkoburova

i Vesna Podrug Kossjanenko (Odsjek za glasovir)

Nastup ansambla violinista KINOR

Split, Hrvatski dom Split

Nositeljica aktivnosti: Evgenia Epshtein

(Odsjek za gudačke instrumente i gitaru)

Veljača 2022.

Koncert studenata gudačkih studijskih programa

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti: Wladimir Kossjanenko

(Odsjek za gudačke instrumente i gitaru)

Koncert kolegija *Komorna glazba*

Split, Umjetnička akademija
Nositelj aktivnosti: Wladimir Kossjanenko
(Odsjek za gudačke instrumente i gitaru)

Koncert studenata saksofona

Split, Umjetnička akademija
Nositelj aktivnosti: Gordan Tudor
(Odsjek za puhačke instrumente)

Ožujak 2022.

10. Dani J. S. Bacha u Splitu

Split, Glazbena škola Josip Hatze i Umjetnička akademija
Nositelji aktivnosti: Vesna Podrug-Kossjanenko (Odsjek za glasovir) i Wladimir Kossjanenko (Odsjek za gudačke instrumente i gitaru)
Partnerske ustanove: Glazbeno-umjetnička udruga ARTEMIS, Glazbena škola Josip Hatze i Grad Split

Klavirski duo: Đuro Tikvica i Domagoj Guščić

Split, Umjetnička akademija
Nositeljica aktivnosti: Jadranka Garin (Odsjek za glasovir)

Travanj 2022.

Koncert studenata Odsjeka za solo pjevanje

Split, Umjetnička akademija u Splitu
Nositeljica aktivnosti: Žana Marendić
(Odsjek za solo pjevanje)

Intermezzo hrvatske operete

Split, Hrvatsko narodno kazalište Split
Nositeljica aktivnosti: Žana Marendić
(Odsjek za solo pjevanje)
Partnerske ustanove: Hrvatsko narodno kazalište Split i Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija

Intermezzo hrvatske operete

Split, Hrvatski dom Split
Nositeljica aktivnosti: Žana Marendić
(Odsjek za solo pjevanje)
Partnerske ustanove: Hrvatski dom Split i Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija

Split Sax Week(end) vol. 1

Split, Hrvatski dom Split
Nositelj aktivnosti: Gordan Tudor (Odsjek za puhačke instrumente), partnerske ustanove: Hrvatski dom Split i Glazbena mladež Split

Koncert studenata Odsjeka za glasovir

Split, Umjetnička akademija
Nositeljica aktivnosti: Jadranka Garin (Odsjek za glasovir)

Svibanj 2022.

Mandolinski recital

Split, Sveučilišna galerija
Nositeljica aktivnosti: Ivana Kenk Kalebić
(Odsjek za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu)
Partnerska ustanova: Gradsko mandolinsko društvo Sanctus Domnio

Koncert SAX UMAS ansambla

Split, Hrvatski dom Split
Nositelj aktivnosti: Gordan Tudor
(Odsjek za puhačke instrumente)
Partnerska ustanova: Hrvatski dom Split

Koncert studenata saksofona

Split, Umjetnička akademija
Nositelj aktivnosti: Gordan Tudor
(Odsjek za puhačke instrumente)

Lipanj 2022.

Koncert studenata Odsjeka za gudačke instrumente i gitaru

Split, Sveučilišna galerija
Nositeljica aktivnosti: Loris Grubišić
(Odsjek za gudačke instrumente i gitaru)

Koncert studenata gitare

Split, crkva sv. Frane
Nositelj aktivnosti: art. Maroje Brčić
(Odsjek za gudačke instrumente i gitaru)
Partnerska ustanova: Hrvatska glazbena mladež Split

Koncert studenata solista s orkestrom Hrvatskog narodnog kazališta Split (u povodu 25 godina osnutka Akademije)

Split, Medicinski fakultet (amfiteatar)
Nositelji aktivnosti: nastavnici Odjela za glazbenu umjetnost
Partnerske ustanove: Hrvatsko narodno kazalište Split i Medicinski fakultet u Splitu

6. Split Sax Week(end)

Split, Hrvatski dom Split
Nositelj aktivnosti: Gordan Tudor
(Odsjek za puhačke instrumente)
Partnerska ustanova: Hrvatski dom Split

Koncert studenata Odsjeka za glasovir

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti: Jadranka Garin (Odsjek za glasovir)

Gostovanje na festivalu Ljetne večeri ispred HNK Zagreb –Hrvatska opereta

Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište Zagreb

Nositelji aktivnosti na UMAS-u: Hari Zlodre, Elena

Nikolaeva, Žana Marendić, Ante Jerkunica i Zoran Velić

(Odsjek za solo pjevanje)

Partnerske ustanove: Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija, Opera Hrvatskog narodnog kazališta Zagreb i Opera Hrvatskog narodnog kazališta Split

Koncert studenata kolegija Osnove orguljaštva

Split, konkatedrala sv. Petra apostola

Nositelji aktivnosti: Ivan Božičević i Mirko Jankov

(Odsjek za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu)

Partnerska ustanova: Konkatedrala sv. Petra apostola

Božićni koncert mladih glazbenika

Split, Hrvatski dom Split

Nositeljica aktivnosti: Vesna Podrug Kossjanenko (prodekanica za nastavu Odjela za glazbenu umjetnost)

Partnerska ustanova: Hrvatski dom Split

Božićni koncert Odsjeka za glasovir

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti: Jadranka Garin (Odsjek za glasovir)

PREDSTAVE I JAVNA ČITANJA**Studeni 2021.****Priče iz Vukovara**

Split, Hrvatsko narodno kazalište Split

Nositeljica aktivnosti na UMAS-u: Bruna Bebić

(Odsjek za glumu)

Partnerska ustanova: Hrvatsko narodno kazalište Split

Rujan 2022.**Koncert u sklopu Varaždinskih baroknih večeri**

Varaždin

Nositelj aktivnosti: Wladimir Kosjanenko (Odsjek za gudačke instrumente i gitaru)

Partnerska ustanova: Varaždinske barokne večeri

Donat Zeko: Riblje priredbe

Split, Umjetnička akademija–Scena A

Nositelj aktivnosti: Goran Golovko (Odsjek za glumu)

Siječanj 2022.**Koncert trija flauta i seminar flaute***

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti: Marko Zupan (Odsjek za puhačke instrumente)

ŠUMAS

Split, Umjetnička akademija–Scena A

Nositelj aktivnosti: Jure Radnić (Odsjek za glumu)

Prosinac 2022.**Split klarinet festival**

Split, Hrvatsko narodno kazalište Split (foyer)

Nositeljica aktivnosti: Ivana Bandalo Benzon

(Odsjek za puhačke instrumente)

Partnerska ustanova: Hrvatsko narodno kazalište Split

Veljača 2022.**Ana Marija Veselčić: Domaši**

Split, Gradsko kazalište lutaka Split

Nositelj aktivnosti na UMAS-u: Goran Golovko

(Odsjek za glumu)

Partnerska ustanova: Gradsko kazalište lutaka Split

Ožujak 2022.**Festival „Music Sandbox“**

Split, Umjetnička akademija i Glazbena škole Josipa Hatzea

Nositelj aktivnosti: Ansambl za suvremenu glazbu S/

UMAS (umjetnički voditelj: Gordan Tudor /Odsjek za puhačke instrumente/)

Partnerske ustanove: Soundpainting platforma Pula i Glazbena škola Josipa Hatzea Split

Charles Bukowski / Raymond Carver: O čemu govorimo kad govorimo o ljubavi

Split, Umjetnička akademija – Scena A

Nositelji aktivnosti: Bruna Bebić, Davor Pavić i Karolina Šuša (Odsjek za glumu)

Partnerska ustanova: Hrvatsko narodno kazalište Split

Donat Zeko: Riblje priredbe

Split, Umjetnička akademija – Scena A
 Nositelj aktivnosti: Goran Golovko (Odsjek za glumu)

Eshil: Orestija

Split, Umjetnička akademija – velika dvorana
 Nositelj aktivnosti: Goran Golovko (Odsjek za glumu)

Travanj 2022.**Ana Pisac Serezlija: Kupus je sve (javno čitanje)**

Split, Gradsko kazalište lutaka Split
 Nositeljica aktivnosti: Bruna Bebić (Odsjek za glumu)
 Partnerska ustanova: Gradsko kazalište lutaka Split

Nikolina Rafaj: Kamo se ide kad se odlazi (javno čitanje)

Split, Hrvatsko narodno kazalište Split
 Nositeljica aktivnosti: Bruna Bebić (Odsjek za glumu)
 Partnerska ustanova: Hrvatsko narodno kazalište Split

Lipanj 2022.**Publije Vergilije Maron: Eneida**

Split, Umjetnička akademija – Scena A
 Nositeljica aktivnosti: Bruna Bebić (Odsjek za glumu)

Marius von Mayenburg: Mučenik

Split, Gradsko kazalište mladih Split
 Nositelj aktivnosti na UMAS-u: Goran Golovko
 (Odsjek za glumu)
 Partnerske ustanove: Akademija dramske umjetnosti
 Zagreb i Gradsko kazalište mladih Split

Srpanj 2022.**Shakespeare, monolozi**

Split, Umjetnička akademija – Scena A
 Nositelji aktivnosti: Bruna Bebić i Davor Pavić
 (Odsjek za glumu)

Orestija

Salona, vrt Tusculum
 Nositelj aktivnosti: Goran Golovko (Odsjek za glumu)
 Partnerska ustanova: Turistička zajednica Grada Solina

Tartuffe

Split, Umjetnička akademija – Scena A
 Nositelj aktivnosti: Goran Golovko (Odsjek za glumu)

FILMSKE PROJEKCIJE**Prosinac 2021.****Revija UMAS 2021**

Split, Kinoteka Zlatna vrata
 Nositelj aktivnosti: Dinko Božanić (Odsjek za film i video)
 Partnerska ustanova: Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje Zlatna vrata

Travanj 2022.**Projekcija kratkih filmova studenata Odsjeka za film i video u Klubu Kocka**

Split, Klub Kocka
 Nositelj aktivnosti: Veljko Popović (Odsjek za film i video)
 Partnerske ustanove: Klub Kocka (Koalicija udruga mladih)

Listopad 2022.**Večer kratkih filmova studenata Umjetničke akademije u Splitu**

Solin, Teatrin Gradske knjižnice Solin
 Nositelj aktivnosti: Dinko Božanić (Odsjek za film i video)
 Partnerska ustanova: Gradska knjižnica Solin

Projekcija kratkih filmova za djecu čiji su autori studenti Umjetničke akademije u Splitu

Solin, Teatrin Gradske knjižnice Solin
 Nositelj aktivnosti: Dinko Božanić (Odsjek za film i video)
 Partnerska ustanova: Gradska knjižnica Solin

Studeni 2022.**Revija UMAS 2022**

Split, Kinoteka Zlatna vrata
 Nositelj aktivnosti: Dinko Božanić (Odsjek za film i video)
 Partnerska ustanova: Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje Zlatna vrata

RADIONICE I MAJSTORSKI SEMINARI**Studeni 2021.****Predavanje i radionica Željka Halitija, akustičara gudačkih instrumenata***

Split, Umjetnička akademija
 Nositelj aktivnosti: Wladimir Kossjanenko
 (Odsjek za gudačke instrumente i gitaru)

**Dizajnerska početnica „Izrada loga za projekt
Gospodin Otpadić“**

Split, Umjetnička akademija

Partnerska ustanova: Opća gimnazija Vladimir Nazor u Splitu, nositeljica aktivnosti: Jelena Zanchi (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija); voditelj radionice: Tomislav Mravičić

Dizajnerska početnica „Kaligrafija za početnike“

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti: Ivica Mitrović (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija); voditelj radionice: Nikola Mikulić
Partnerska ustanova: Hrvatsko dizajnersko društvo

**Jerry Podany i McKenzie Lowry (SAD), radionica
„Earthquake Damage Mitigation for Collections“**

Mrežni događaj

Nositeljica aktivnosti na UMAS-u: Sagita Mirjam Sunara (Odsjek za konzervaciju-restauraciju), partnerska ustanova: Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb

Prosinac 2021.

**Radionica „Generativna i eksperimentalna fotografija
– preslika stvarnosti i stvarnost preslike“**

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti: Ivan Kolovrat (Odsjek za slikarstvo)
Partnerska ustanova: MID export import d.o.o.

**Dizajnerska početnica „Izrada plakata 'Putovanje
gospodina Otpadića'“**

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti na UMAS-u: Jelena Zanchi (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija); voditelji radionice: Jelena Zanchi i Tomislav Mravičić

Ožujak 2022.

Dizajnerska početnica „Slova“

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti: Ivica Mitrović (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija); voditeljica radionice: Tina Listeš
Partnerska ustanova: Hrvatsko dizajnersko društvo

Svibanj 2022.

**Split Sax Week(end) vol. 2 – majstorski seminar
Hansa de Jonga (Belgija)**

Split, Hrvatski dom Split i Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti: Gordan Tudor (Odsjek za puhačke instrumente)

Partnerska ustanova: Hrvatski dom Split

Lipanj 2022.

**Ana Čorić, „Mogućnosti razvoja profesionalnog identiteta
glazbenika u suvremenom društvu“***

Split, Hrvatski dom Split

Nositeljica aktivnosti: Jelena Valjalo Kaporelo (Odsjek za glazbenu teoriju i kompoziciju) u ime Alumni kluba Odjela za glazbenu umjetnost Umjetničke akademije u Splitu
Partnerska ustanova: Hrvatski dom Split

Dizajnerska početnica „Soba kakvu sanjam“

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti: Jelena Zanchi (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija); voditeljice radionice: Jelena Zanchi i Vedrana Grbac
Partnerska ustanova: Hrvatsko dizajnersko društvo

Rujan 2022.

**Dizajnerska početnica „Slagalica“ – radionica u okviru 2.
Festivala tehnologije i poduzetništva (STEAM u Splitu –
Male biSTre glavice)**

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti i voditeljica radionice: Eleonora Matijašević (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)
Partnerska ustanova: Hrvatsko dizajnersko društvo

Koncert trija flauta i seminar flaute*

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti: Marko Zupan (Odsjek za puhačke instrumente)

**„Eco design“ – predstavljanje realiziranih radova
i radionica za posjetitelje**

Split, Marmontova ulica

Nositeljice aktivnosti: Jelena Zanchi i Paulina Nazlić (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Listopad 2022.

**Boštjan Botas Kenda (Slovenija), predavanje
i radionica „Javno i privatno“***

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti: Ivica Mitrović (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Dizajnerska početnica „Uveži svoj sketchbook“

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti: Ana Bodrožić

(Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Partnerska ustanova: Hrvatsko dizajnersko društvo

Studeni 2022.**Dizajnerska početnica „Izrada ambalaže za čaj – Tea party“**

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti: Ana Bodrožić (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija); voditeljica radionice: Teodora Grgić Jeličić

Partnerska ustanova: Hrvatsko dizajnersko društvo

Dizajnerska početnica „Logotip“

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti: Ana Bodrožić (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija); voditelj radionice: Ivan Perkov

Partnerska ustanova: Hrvatsko dizajnersko društvo

Prosinac 2022.**Priprema radova za retrospektivnu izložbu****Andrije Krstulovića**

Split, atelje Andrije Krstulovića i Umjetnička akademija

Nositelji aktivnosti: Goran Balić, Đani Martinić i Duje Matetić (Odsjek za kiparstvo), Filip Rogošić (Odsjek za konzervaciju-restauraciju), partnerska ustanova:

Sveučilišna galerija (Sveučilište u Splitu)

Vojin Hraste, radionica i predavanje „Likovno osmišljavanje alternativne urbane opreme (s mogućnošću izvedbe u brodograditeljskim radionicama)“*

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti na UMAS-u: Loren Živković Kuljiš (Odsjek za kiparstvo), partnerska ustanova: Sveučilišna galerija (Sveučilište u Splitu)

SKUPOVI I KONFERENCIJE**Prosinac 2021.****5. susret Alumni kluba Odjela za glazbenu umjetnost**

Mrežni događaj

Nositeljica aktivnosti: Jelica Valjalo Kaporelo (Odsjek za glazbenu teoriju i kompoziciju) u ime Alumni kluba Odjela za glazbenu umjetnost Umjetničke akademije u Splitu

Svibanj 2022.**„Glazba kao dio života: kultura, tradicija, identitet“****– znanstveni skup posvećen Nikoli Bubli**

Split, Sveučilišna knjižnica u Splitu

Nositeljice aktivnosti: Mirjana Sirišević (Odsjek za glazbenu teoriju i kompoziciju) i Ivana Tomić Ferić (Odsjek za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu)

Partnerska ustanova: Festival dalmatinskih klapa Omiš

Prosinac 2022.**6. susret Alumni kluba Odjela za glazbenu umjetnost**

Split, Hrvatski dom Split

Nositeljica aktivnosti: Jelica Valjalo Kaporelo (Odsjek za glazbenu teoriju i kompoziciju) u ime Alumni kluba Odjela za glazbenu umjetnost Umjetničke akademije u Splitu

Partnerska ustanova: Hrvatski dom Split

PREDAVANJA**Studeni 2021.****Predavanje i radionica Željka Halitija, akustičara gudačkih instrumenata***

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti: Wladimir Kossjanenko (Odsjek za gudačke instrumente i gitaru)

KLFM Radio dani 2021: Fox & His Friends

Split, Dom mladih–Razred

Nositelj aktivnosti: Ivica Mitrović (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Partnerska ustanova: KLFM–Radio u zajednici

Prosinac 2021.**Jadra Ryle, „Ženstvena apstrakcija: rodna politika dekoracije u Deset najvećih Hilme af Klint“**

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti: Gloria Oreb (Odsjek za likovnu kulturu i likovnu umjetnost)

Ožujak 2022.**Ciklus javnih predavanja S.O.S. Struka o struci: Ivan Alduk, „Kamenolomi stećaka–odabrani primjeri“**

Split, Sveučilišna knjižnica u Splitu

Nositelji aktivnosti: Miona Miliša, Filip Rogošić i Mladen Čulić (Odsjek za konzervaciju-restauraciju)

Travanj 2022.

Ciklus javnih predavanja S.O.S. Struka o struci: Tino Leleković, „Arheologija u ravnici – izazovi istraživanja, zaštite i prezentacije arheološke baštine u Osječko-baranjskoj županiji“

Split, Umjetnička akademija

Nositelji aktivnosti: Miona Miliša, Filip Rogošić i Mladen Čulić (Odsjek za konzervaciju-restauraciju)

Tanja Vrvilo, „Gdje je filmski dispozitiv? Filmska prekoračenja: relokacija, relikv/ikona, asamblaž, ekspanzija, hipertopija, sučelje, performans“

Split, Galerija umjetnina Split

Nositelj aktivnost: Veljko Popović (Odsjek za film i video)

Partnerska ustanova: Galerija umjetnina Split

Funda Altin (Turska), „The relationship between touristic object and city identity based on Ordu city example“

Split, Umjetnička akademija

Nositeljice aktivnosti: Ljubica Marčetić-Marinović i Jelena Zanchi (Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Svibanj 2022.

Ciklus javnih predavanja S.O.S. Struka o struci: Dalibor Popović, „Viva la restauracion! – građani na prvoj liniji zaštite kulturnog dobra“

Split, Sveučilišna knjižnica u Splitu

Nositelji aktivnosti: Miona Miliša, Filip Rogošić i Mladen Čulić (Odsjek za konzervaciju-restauraciju)

Lipanj 2022.

Branka Kopecki (Kanada), „Doktorski studiji u umjetnosti: struktura studija, metodologijski i pedagoški pristupi u polju istraživačke kreacije“, „Odnos teorije i prakticanja u polju istraživačke kreacije na konkretnom primjeru doktorske teze koja implicira filozofiju i fotografiju“; Slobodan Radosavljević (Kanada), „Interdisciplinarni pristup u okviru doktorskih studija u polju istraživačke kreacije: arhitektura i vizualna umjetnost“, „Umjetnost i tehnologija: open-source programi za audio-vizualnu kreaciju“

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti: Vedran Perkov (Odsjek za slikarstvo)

Promocija hrvatskog prijevoda knjige A. Majkapara J. S. Bach – Dvoglasne invencije i predavanje autorice Sabine Zelić*

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti: Jadranka Garin (Odsjek za glasovir)

Ciklus javnih predavanja S.O.S. Struka o struci: Maja Miše, „Arheometrija: znanost u službi interpretacije prošlosti“

Split, Sveučilišna knjižnica u Splitu

Nositelji aktivnosti: Miona Miliša, Filip Rogošić i Mladen Čulić (Odsjek za konzervaciju-restauraciju)

Ana Čorić, „Mogućnosti razvoja profesionalnog identiteta glazbenika u suvremenom društvu“*

Split, Hrvatski dom Split

Nositeljica aktivnosti: Jelica Valjalo Kaporelo (Odsjek za glazbenu teoriju i kompoziciju) u ime Alumna kluba Odjela za glazbenu umjetnost Umjetničke akademije u Splitu

Partnerska ustanova: Hrvatski dom Split

Listopad 2022.

Boštjan Botas Kenda (Slovenija), predavanje i radionica „Javno i privatno“*

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti: Ivica Mitrović

(Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Indra Kupferschmid (Njemačka), „Choosing fonts“

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti: Nikola Đurek

(Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Graphic poem La Divina Commedia – Inferno: razgovor s ilustratorom Emiliom Guazzoneom (Italija) i pop-up izložba autorovih skica*

Split, Umjetnička akademija–Galerija CTRL+Z

Nositeljica aktivnosti: Jelena Zanchi

(Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija)

Laurent Van Lancker (Belgija), „Theory of Score Cinema“

Split, Umjetnička akademija–Kino UMAS

Nositelj aktivnosti: Slobodan Jokić (Odsjek za film i video)

Partnerska ustanova: INSAS, Bruxelles (Belgija)

Studeni 2022.

Robert Potočnik (Slovenija), „Jačanje emocionalnih vještina budućih učitelja likovne kulture kroz likovne aktivnosti“

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti: Tea Katunarić Kirjakov (Odsjek za likovnu kulturu i likovnu umjetnost), partnerska ustanova: Sveučilište u Ljubljani, Pedagoški fakultet

Prosinac 2022.

Vojin Hraste, radionica i predavanje „Likovno osmišljanje alternativne urbane opreme (s mogućnošću izvedbe u brodograditeljskim radionicama)“*

Split, Umjetnička akademija

Nositelj aktivnosti na UMAS-u: Loren Živković Kuljiš

(Odsjek za kiparstvo)

Partnerska ustanova: Sveučilišna galerija (Sveučilište u Splitu)

PROMOCIJE KNJIGA

Siječanj 2022.

Promocija monografije Kud' plovi ovaj brod? (ur. Miona Miliša i Maja Miše, izdavač: Umjetnička akademija u Splitu)

Split, Sveučilišna galerija

Nositeljica aktivnosti: Miona Miliša

(Odsjek za konzervaciju-restauraciju)

Lipanj 2022.

Promocija knjige – metodičkog priručnika O vježbanju osnovnih vrsta klavirske tehnike kroz Czernyeve etide op.

740 autorice Kosovke Čudine

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti: Kosovka Čudina (Odsjek za glasovir)

Promocija zbornika radova međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija „Ivan Lukačić, kapelnik splitske katedrale“ (ur. Mihael Prović i Doris Žuro, suizdavač: Umjetnička akademija u Splitu)

Split, katedrala sv. Dujma

Nositeljica aktivnosti: Sara Dodig Baučić

(Odsjek za glazbenu teoriju i kompoziciju)

Partnerska ustanova: Katoličko-bogoslovni fakultet u Splitu

Promocija hrvatskog prijevoda knjige A. Majkapara J. S. Bach – Dvoglasne invencije i predavanje autorice Sabine Zelić*

Split, Umjetnička akademija

Nositeljica aktivnosti: Jadranka Garin (Odsjek za glasovir)

OSTALA DOGAĐANJA

Studeni 2021.

Split Lit Int „Salon meets Agora – Literary mapping of the Mediterranean“

Split, Umjetnička akademija – Scena A, Kavana Bellevue i Gradska knjižnica Marka Marulića

Nositeljica aktivnosti na UMAS-u: Bruna Bebić

(Odsjek za glumu)

Partnerske ustanove: Udruga za kulturu SpLitera i Allianz Kulturstiftung

Siječanj 2022.

Noć Umjetničke akademije u Splitu

Split, Umjetnička akademija

Organizacija i koordinacija događaja: Slobodan Tomić

(prodekan za nastavu Odjela za likovne umjetnosti) i Edvin Dragičević (dekan Umjetničke akademije u Splitu); organizacija pojedinačnih aktivnosti: nastavnici i studenti

Umjetničke akademije u Splitu

Izdavačka djelatnost Umjetničke akademije u Splitu

Žana Siminiati Violać

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
HR 21 000 Split
zana@umas.hr

Nedugo nakon osnutka Akademije 1997. godine, počinje se razvijati i njena izdavačka djelatnost. Pokretač izdavaštva bio je prof. dr. sc. Nikola Buble (1950.–2015.) muzikolog, etnomuzikolog, profesor na Glazbenom odjelu. Zalagao se da objavljena djela budu znanstveni i umjetnički radovi profesora koji su sadržajem vezani uz djelatnost Akademije.

Umjetnička akademija svojom izdavačkom djelatnošću potiče znanstveno-istraživački i umjetničko-stvaralački rad, a djela koja su nastala predstavljaju izrazit doprinos kulturi, znanosti i umjetnosti s naglaskom na zavičajne teme. Objavljene publikacije predstavljaju znanstveni, pedagoški i umjetnički rad naših profesora i suradnika te prate njihovo znanstveno djelovanje i interese. Prve publikacije objavljene su u suizdavaštvu sa srodnim institucijama s kojima je Akademija surađivala. To je prvenstveno Centar za kulturu Omiš, Ogranak Matice hrvatske u Splitu i Trogiru te druge institucije u kojima je Nikola Buble djelovao i aktivno uključio Umjetničku akademiju u zajednički rad. Tijekom godina objavljeno je 78 monografija, notnih izdanja, udžbenika i drugih publikacija koje vrednuju zavičajnu baštinu s ciljem njenog očuvanja i poticanja daljnjeg umjetničkog stvaralaštva. Od serijskih publikacija Akademija objavljuje godišnjak Bašćinski glasi, online časopis In situ i studentski list Allegro. Ove godine, u čast obilježavanja 25. godišnjice Umjetničke akademije u Splitu pokrenut je Zbornik UMAS, znanstveni godišnjak.

Osim tiskanih izdanja objavljeno je nekoliko naslova u elektroničkom obliku u repozitoriju Dabar (Digitalni akademski arhivi i repozitoriji). U Dabru se pohranjuju završni, diplomski radovi i doktorske disertacije obranjene na Umjetničkoj akademiji u Splitu, znanstveni i stručni radovi, izlaganja na skupovima i znanstvene knjige što omogućuje bolju vidljivost Akademije široj znanstvenoj zajednici i njeno vrednovanje.

IZDANJA UMJETNIČKE AKADEMIJE U SPLITU OMEĐENE PUBLIKACIJE

1. **Nikola Buble, *Glazba kao dio života: etnomuzikološke teme***, Split: Umjetnička akademija; Trogir: Matica hrvatska, Ogranak, 1997., ISBN 953-6617-00-5
2. **Nikola Buble, *Uvod u etnomuzikologiju I dio (skripta)***, Split: Umjetnička akademija, 1998., ISBN 958-6617-02-1
3. **Nikola Buble, *Trogirska kvadrilja***, Trogir: Kulturno umjetničko društvo Kvadrilja; Split: Umjetnička akademija, 1998., ISBN 953-6617-01-3
4. **Nikola Buble, *Dalmatinska klapska pjesma***, Omiš: Centar za kulturu; Split: Umjetnička akademija, 1999., ISBN 953-6617-05-6
5. **Nikola Džaja, *Tradicionalna obrada kamena klasičnim alatima***, Split: Umjetnička akademija, 1999., ISBN 953-6617-03-X
6. **Nikola Buble, Josip Veršić, *Priručnik za zborovođe i voditelje dalmatinskih klapa***, Split: Umjetnička akademija; Omiš: Centar za kulturu, 2000., ISBN 953-6617-04-8
7. **Tonko Maroević, *Ante Kaštelančić***, Podstrana: Općinsko poglavarstvo Podstrana; Split: Umjetnička akademija, 2000., ISBN 953-6617-08-0
8. **Nikola Buble, *Amatersko zbornsko pjevanje u gradu Trogiru***, Split: Umjetnička akademija; Omiš: Centar za kulturu, 2000., ISBN 953-6617-06-4
9. **Josip Mirošević, *Etide za solfeggio***, Split: Umjetnička akademija; Omiš: Centar za kulturu, 2001., isbn 953-6617-07-2

10. **Mirjana Babić Sirišćević, *Teorije intervalskih napetosti i njihova primjena na modalitetnu, tonalitetnu i harmoniju sastavljenih modusa***. Split: Umjetnička akademija; Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, 2001., ISBN 953-6617-09-9
11. **Nikola Buble, *Izbor djela hrvatskih skladatelja: Festival mandolinista, Imotski 1996.–2001.***, Imotski: Hrvatski festival mandolinista „Mandolina Imota“; Split: Umjetnička akademija, 2002., ISBN 953-6617-10-2
12. **Mateo Perasović, *Slikarski pojmovnik***, Split: Umjetnička akademija, 2002., ISBN 953-6617-14-5
13. **Mirko Petrić, Inga Tomić-Koludrović (ur.), *Design educations: a dialogue across cultures***, Split: Umjetnička akademija, 2002., ISBN 953-6617-13-7
Knjiga sadrži sažetke predavanja i program međunarodne konferencije održane u Splitu od 28. veljače do 2. ožujka 2002. godine.
14. **Vedrana Milin Ćurin, *Pjevanje na otoku Murteru***, Split: Umjetnička akademija, 2002., ISBN 953-6617-11-0
Sadrži CD-ROM.
16. **Ana Domančić Krstulović, *Dahom do flaute***, Zagreb: Naklada Dominović; Split: Umjetnička akademija, 2002., ISBN 953-6617-15-3
16. **Markantun Dominis, *De radiis visus et lucis in vitris perspectivis et iride, Venezia 1611.*** = O zrakama vida i svjetlosti u lećama i dugi / priredio Tomislav Lerotić, Split: Umjetnička akademija, 2002., ISBN 953-6617-16-1
Preslik traktata.
17. **Tonko Maroević, *Ante Škaričić***, Split: Umjetnička akademija, 2003., ISBN 953-6617-18-8
18. **Ivana Šverko, *O dizajnu***, Split: Umjetnička akademija, 2003., ISBN 953-6617-19-6
19. **Mirjana Babić Sirišćević (ur.), *13. susret glazbenih akademija Mediterana ECUME***, Split: Umjetnička akademija, 2004., ISBN 953-6617-26-9
20. **Mirko Petrić (ur.), *CONSIGN 2004***, 4TH Conference on Computation Semiotics, Split: Umjetnička akademija, 2004., ISBN 953-6617-22-6
21. **KONKAM 2004., seminar i radionica o konzervaciji kame-
na**, Split: Umjetnička akademija, 2004., ISBN 953-6617-25-0
22. **Josip Mirošević, *Dežurno uho***, Split: Umjetnička akademija; Omiš: Tiskara „Franjo Kluz“, 2004., ISBN 953-6771-46-2
23. **Nikola Buble, *Kulturološki pristup glazbi***, Split: Umjetnička akademija; Ogranak Matice hrvatske Split, 2004., ISBN 953-6617-23-4
24. **Ivan Krstulović, *Struktura doživljaja***, Split: Umjetnička akademija, 2005., ISBN 953-6617-24-2
25. **Vladan Vuletin, *Hrvatsko pjevačko društvo Bijačka vila Kaštela (1903.–2004.)***, 2005., Split: Umjetnička akademija Sveučilišta; Kaštela: Hrvatsko pjevačko društvo Bijačka vila, ISBN 953-6617-21-8
26. **Tomislav Lerotić (ur.), *DVK 10 / graphic–interactiv***, Split: Umjetnička akademija, 2007., ISBN 978-953-6617-20-3
27. **Larisa Aranza (ur.), *Katalog umjetnina restauriranih na Odsjeku za konzervaciju-restauraciju: 1997. – 2007.***, Split: Umjetnička akademija, 2008., ISBN 978-953-6617-27-2
28. **Edvin Dragičević (ur.), *Likovna kultura i likovna umjetnost: povodom 10 godišnjice Umjetničke akademije u Splitu***, Split: Umjetnička akademija, 2008., ISBN 978-953-6617-28-9
29. **Blaženka Perica, Viktor Popović, Viola Vahrson (ur.), *Dar, geschenk***, gift, Braunschweig: Hochschule fur Bildende Kunste; Split: Umjetnička akademija, 2009., ISBN 978-953-6617-30-2
Katalog međunarodne slikarske radionice održane u Splitu od 19. do 26. listopada 2009.
30. **Dalibor Prančević (ur.), *Participacija, ne simlacija***, Split: Umjetnička akademija, 2010., ISBN 978-953-6617-29-6
Katalog izložbe profesora UMAS-a.
31. **Davorica Radica, *Ritamaska komponenta glazbe 20. st.***, Split: Umjetnička akademija, 2011., ISBN 978-953-6617-31-9
32. **Ivica Mitrović, *Dizajniranje novih medija: dizajn i novi mediji–hrvatski kontekst 1995.–2010.***, Split: Umjetnička akademija, 2012., ISBN 978-953-6617-34-0
33. **Gerrit Nordzij, *Potez: teorija pisanja***, Split: Umjetnička akademija, 2012., ISBN 978-953-6617-32-6

34. Branko Matulić, *Temeljni pojmovi konzervacije-restauracije zidnih slika i mozaika*, Split: Naklada Bošković; Umjetnička akademija, 2012., ISBN 978-953-263-205-7
35. Sagita Mirjam Sunara (ur.), *SPark Conservation of Sculpture Parks: Conference Sisak, September 14-16*, Split: Umjetnička akademija, 2015., ISBN 978-953-6617-33-3
Knjiga sadrži sažetke i program konferencije.
36. Ivo Donelli, Hrvoje Malinar, *Konzervacija i restauracija kamena*, Split: Umjetnička akademija, 2015., ISBN 978-953-6617-35-7
37. Nikola Đurek, *Identitet: sustav pisama*, Split: Umjetnička akademija, 2016., ISBN 978-953-6617-36-4
38. Vito Balić, Davorka Radica (ur.), *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena 4 = Music pedagogy in the context of present and future changes 4*, Split: Umjetnička akademija, 2016., ISBN 978-953-6617-37-1
Zbornik radova s Četvrtog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga održanog u Splitu od 15. do 17. svibnja 2015. Tema simpozija: Sinteza tradicionalnog i suvremenog u glazbenom odgoju i obrazovanju 21. stoljeća = Synthesis of the Traditional and Modern in Musical Education of the 21st century.
39. Vedrana Milin Ćurin, *Žene u klapskom pjevanju*, Split: Umjetnička akademija, 2016., ISBN 978-953-6617-38-8
40. Vlado Zrnić, *Slika, pokret, film*, Split: Umjetnička akademija, 2017., ISBN 978-953-6617-39-5
Sveučilišni udžbenik.
41. Viktor Popović, Dalibor Prančević (ur.), *Rad, tekst, kontekst: oblici kolaborativnih praksi*, Split: Umjetnička akademija, 2017., ISBN 978-953-6617-40-1
42. Mateo Perasović, *Strah od smrti: istraživanje i razvoj artefakta*, Split: Umjetnička akademija, 2017., ISBN 978-953-6617-41-8
43. Miroslav Prstačić, Dunja Pivac, *Umjetnost i sofrologija*, Split: Umjetnička akademija; Zagreb: Hrvatska udruga za psihosocijalnu onkologiju i art terapije, 2017., ISBN 978-953-6617-43-2
44. Ita Praničević Borovac, *Sveci i pomorci: umjetnička baština pomorske tematike Dalmacije pod zaštitom svetaca*, Split: Književni krug; Umjetnička akademija, 2017., ISBN 978-953-163-440-3
45. Ivana Tomić Ferić, Davorka Radica, *Kantata Josipa Hatzea „Resurrexit“: povijesni i glazbeno-teorijski ogledi*, Split: Umjetnička akademija, 2018., ISBN 978-953-6617-50-0
46. Sagita Mirjam Sunara (ur.), *Školovanje konzervatora-restauratora: jučer, danas, sutra*, Split: Umjetnička akademija, 2018., ISBN 978-953-6617-48-7
Programska knjižica simpozija „Školovanje konzervatora-restauratora: jučer, danas, sutra“ Split, 1. i 2. lipnja 2018. u organizaciji Odsjeka za konzervaciju-restauraciju.
47. Daniela Matetić Poljak, Katja Marasović (ur.), *ASMOSIA XI: Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*, Split: Umjetnička akademija; Fakultet građevinarstva, arhitekture i geodezije, 2018., ISBN 978-953-6617-49-4
Zbornik radova međunarodnog skupa održanog u Splitu od 18. do 22. svibnja 2015.
48. Vedran Mimica, Salomon Frausto (ur.), *Muzej 21+Vela spila I: Arhiv simultanih vremena*, Split: Umjetnička akademija, 2018., ISBN 978-953-6617-44-9
E-izdanje, slobodni pristup na stranici: <https://repositorij.umast.hr/islandora/object/umas%3A741>
49. Ivan Kolovrat, Salomon Frausto (ur.), *Muzej 21+Vela spila II: Arhiv simultanih vremena*, Split: Umjetnička akademija, 2018., ISBN 978-953-6617-45-6
Izveštaj s radionice, e-izdanje, slobodni pristup na stranici: <https://repositorij.umast.hr/islandora/object/umas%3A742>
50. Frank E. Blokland, Nikola Đurek, *Osnove oblikovanja pisma*, Split: Umjetnička akademija, 2018., ISBN 978-953-6617-46-3
51. Ivana Meštrović, Viktor Popović (ur.), *Rad, tekst, kontekst: izložba koja vas čuje*, Split: Umjetnička akademija, 2019., ISBN 978-953-6617-53-1
52. Vlado Zrnić, *Metonimijska konstrukcija slike svjeta*, Split: Umjetnička akademija, 2021., ISBN 978-953-6617-58-6
53. Blaženka Perica, *Situacija slike (i izvan njih)*, Split: Umjetnička akademija, 2021., ISBN 978-953-6617-59-3

54. Ivica Mitrović (ur.): *Izvan spekulativnog dizajna: jučer-danas-sutra*, Split: Umjetnička akademija, 2021., ISBN 978-953-6617-57-9
55. Ivica Mitrović (ur.): *Beyond Speculative Design: Past-Present-Future*, Split: Umjetnička akademija, 2021., ISBN 978-953-6617-56-2
56. Ivana Tomić Ferić, Antonela Marić (ur.), *Između srednje Europe i Mediterana: glazba, književnost i izvedbene umjetnosti = Between Central Europe and the Mediterranean: music, literature and the performing arts*, Split: Filozofski fakultet; Umjetnička akademija, 2021., ISBN 978-953-6617-54-8
Muzikološki i interdisciplinarni zbornik radova objavljen u okviru projekta GIDAL IP 2016-06-2061-*Glazbeni izvori Dalmacije u kontekstu srednjoeuropske i mediteranske glazbene kulture od 18. do 20. stoljeća.*
57. Gloria Oreb, *Portae lucis: umjetničko istraživanje*, Split: Umjetnička akademija, 2022., ISBN 978-953-6617-61-6
58. Viktor Popović, Dalibor Prančević (ur.), *Rad, tekst, kontekst: jer greška je dio svijesti*, Split: Umjetnička akademija, 2022., ISBN 978-953-6617-55-5
59. Miona Miliša, Maja Miše, Irena Radić Rossi, Filip Rogošić, *Kud plovi ovaj brod? Brodolom iz 4. st. pr. Kr. u podmorju otoka Žirja*, Split: Umjetnička akademija, 2022., ISBN 978-953-6617-60-9
Katalog izložbe restauriranih arheoloških predmeta, helenističko keramičko posuđe i amfore, pronađenih na podmorskom lokalitetu otoka Žirja.
60. Kosovka Čudina, *O vježbanju osnovnih vrsta klavirske tehnike kroz Czernyjeve etide op. 740*, Split: Umjetnička akademija, 2022., ISBN 978-953-6617-62-3
Sveučilišni udžbenik.
- NOTNA IZDANJA**
1. Mihovil Popovac (ur.), *Skladateljska bilježnica mladih I*, Omiš: Centar za kulturu; Split: Umjetnička akademija, 1999., ISBN 953-6578-04-2
2. Vlado Sunko, *Skladbe za ženske, muške i mješvite zborove*, Split: Umjetnička akademija, 2002., ISBN 953-6617-12-9
3. Boris Papandopulo, Petar Knežević, *Kantata Gospi od Zdravlja*, Split: Umjetnička akademija; Franjevački samostan Gospe od Zdravlja u Splitu, 2007., ISMN M-9013597-0-3
4. Ruben Radica, *Koncert za komorni orkestar*, Split: Umjetnička akademija, 2011., ISMN 979-0-9013597-1-0
5. Anđelko Klobučar, *Smrt sv. Franje: kantata*, Split: Franjevačka provincija Presvetoga Otkupitelja – Zbornik „Kačić“; Umjetnička akademija, 2012., ISMN 979-0-9013597-2-7
6. Ruben Radica, *Onkrajnosne ekspresije*, Split: Umjetnička akademija, 2013., ISMN 979-0-9013597-6-5
7. Ruben Radica, *Skrušeno*, Split: Umjetnička akademija, 2013., ISMN 979-0-9013597-5-8
8. Boris Papandopulo, *Preludij za orgulje*, Split: Umjetnička akademija, 2013., ISMN 979-0-9013597-3-4
9. Vlado Sunko, *Svjetlost je tvoja sjena*, Split: Umjetnička akademija, 2013., ISMN 979-0-9013597-4-1
10. Ambro Novak, *Ašikovanje = Courting*, Split: Umjetnička akademija, 2019., ISMN 979-0-9013597-8-9
11. Nikola Strmić, *Barcarola za troglasni muški zbor & Sonata za violinu i klavir u F-duru, op. 24 = Barcarola for three-part male choir & Sonata for Violin and Piano in F major, op. 24*, Split: Umjetnička akademija; Zadar: Sveučilište u Zadru, 2019., ISMN 979-9013597-9-6
12. Julije Bajamonti, *Rekvijem za Ruđera Boškovića = Requiem for Ruđer Bošković*, Split: Umjetnička akademija, 2019., ISMN 979-0-801357-00-7
13. Tomaso Resti, *Rekvijem u c-molu = Requiem in C Minor*, Split: Umjetnička akademija, 2020., ISMN 979-0-801357-01-4
14. Vlado Sunko, *Skladbe za violončelo*, Split: Umjetnička akademija; Glazbena škola Josipa Hatzea u Splitu, 2020., ISMN 979-0-801357-02-1
15. Pavel Kondrusevich, Wladimir Kossjanenko, *Zbirka orkestralnih dionica viole: za studij na muzičkim akademijama i pripremu audicija za orkestar: prvi dio*, Split: Umjetnička akademija, 2020., ISMN 979-0-801357-04-5

16. Pavel Kondrusevich, Wladimir Kossjanenko, *Zbirka orkestralnih dionica viole: za studij na muzičkim akademijama i pripremu audicija za orkestar: drugi dio*, Split: Umjetnička akademija, 2020., ISMN 979-0-801357-05-2
17. Vlado Sunko, *Capriccio cromatico: skladbe za mandolinske komorne sastave i orkestre: partiture*, Split: Umjetnička akademija, 2021., ISMN 979-0-801357-07-6
18. Vlado Sunko, *Capriccio cromatico: skladbe za mandolinske komorne sastave i orkestre: dionice*, Split: Umjetnička akademija, 2021., ISMN 979-0-801357-06-9
19. Blaženko Juračić, *Jubilate Deo omnis terra: zbirka latinskih skladbi za zborove a cappella*, Split: Umjetnička akademija, 2022., ISMN 978-0-801357-08-3

ČASOPISI

1. *Bašćinski glasi*: Južnohrvatski etnomuzikološki godišnjak, od 1998.–
ISSN 1330-1128, od 2017.–ISSN 2584-4059 (Online)
2. *In situ*: glasilo studenata Odsjeka za konzervaciju-restauraciju, Split 2003.–
ISSN 1848-2600 (Online)
Elektronički časopis Odsjeka za konzervaciju-restauraciju
<http://www.e-insitu.com>
3. *Allegro*: list studenata Glazbenog odjela UMAS-a, 2008.–
ISSN 1847-3326
4. *Zbornik UMAS*, znanstveni časopis, Split 2022.–
ISSN 2975-5867

