



Crkva Sv. Trojstva, pogled sa sjeveroistoka
Holy Trinity church, view from the northeast

Radovan Ivančević

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad
predan 8. 6. 1989.

**Crkva Sv. Trojstva u Hrastovlju:
romanika ili renesansa?**

U povijesti umjetnosti nije izuzetno, pa ni neobično, da se neki spomenik, koji su generacije pamtile kao znak određenog vremena i djelo poznatog autora, odjednom »pomladi« ili »postara«, da mu se izmijeni podrijetlo, promijeni krug i ime autora, da dobije novo značenje i drukčiji smisao. U slikarstvu toga nisu pošteđena niti vrhunska ostvarenja: dovoljno je spomenuti oscilacije nekih slika između Tiziana i Giorgionea ili Piazzette i Benkovića.

Tu sudbinu ne mogu izbjeći čak niti djela koja je umjetnik uredno potpisao i datirao. U našoj umjetničkoj baštini slavan je primjer portal trogirske katedrale na kojem je u kamenu uklesano ime majstora Radovana i datum 1240. godine, pa ipak istraživači nisu bezrezervno priznali ni autora ni doba nastanka. Već je Đ. Bošković upozorio na neke izmjene, Lj. Karaman je uočio niz heterogenosti, a C. Fisković je reljefe rasporedio među još trojicu majstora i rastegnulo doba nastanka pojedinih dijelova portala na gotovo stotinu godina, prešavši i u sljedeće stoljeće.¹ Ali ni time nije završena povijest ovog odavno završenog spomenika, jer iako je jasno obilježen jednim imenom i jednim datumom, portal se i dalje dijeli među majstore, a faze preinaka umnažaju se.² Ni natpis uklesan na nadvratniku Porta della Carta u Veneciji, koji ih označava kao djelo Bartolomea Bona (OPs. BARTOLOMEI), nije mogao spriječiti istraživače da skulpture i reljefe na različite načine atribuiraju i raspoređuju među desetak pretpostavljenih majstora.³

Naravno je da djela kojima ne znamo autora, a ni povijesni izvori ne definiraju pouzdano kronološki, podliježu još više promjenama unutar različitih tipoloških klasifikacija i kronoloških pregleda, premještaju se iz jednog autorskog opusa u drugi, zavisno od toga pod kojim ih kutem gledaju i kako ih vide različiti istraživači.

Datacija ostataka crkve u Gradini oscilira između 6. i 9. stoljeća, kao i rotunda sv. Donata u Zadru, dok je crkva sv. Lovre u Zadru u stručnoj literaturi prevalila put od 9. do 11. stoljeća, u kojem se konačno smirila.⁴

Što se autora, a time i stila tiče, velik dio likovne baštine u trajnom je previranju. U hrvatskoj povijesti umjetnosti 15. stoljeća, naprimjer, niz reljefa sv. *Jeronima u spilji*, tradicionalno atribuiranih Andriji Alešiju, nedavno je I. Petricioli povezo s invencijom Nikole Firentinca, a općeprihvaćenu atribuciju šibenskog reljefa *Polaganje u grob Nikoli Firentincu* recentno je S. Kokole prebacio Jurju Dalmatincu.⁵

U ovom prilogu iznijet ću rezultate razmatranja dosad nikad osporavane stilske definicije i datacije crkve Sv. Trojstva u Hrastovlju, kao romaničke građevine 12–13. stoljeća,⁶ te pokušati argumentirati – i za mene samog neočekivan – zaključak da ju je, *umjesto među romaničke, lakše svrstati među renesansne spomenike (osobito njezino unutrašnje oblikovanje prostora) i, umjesto u 12. stoljeće, datirati istodobno s freskama u 15. stoljeće.*

Na provjeru dosad indiskutabilne stilske definicije crkve Sv. Trojstva u Hrastovlju potaknuo me je, zapravo, suprotni pokušaj: da je još određenijim dokazima i cjelovitijom interpretacijom valoriziram u okviru istarskoga graditeljskog nasljeđa i romaničkog razdoblja kojemu je pripisivana. Pod pretpostavkom naime da je doista romanički, ovaj je spomenik po mnogo čemu ne samo fascinantniji u Istri nego jedinstven u Jugoslaviji, a antologijski i u srednjoevropskim i mediteranskim razmjerima. Međutim u procesu analize svega onoga po čemu je izuzetan u romanici, postupno je iskrslilo pitanje: Nije li, možda – umjesto inzistiranja na osebnosti koju ova crkva predstavlja unutar romaničke arhitekture – jednostavnije i logičnije da je naprosto isključimo iz romani-

Sažetak

Trobrodnu, troapsidalnu crkvu Sv. Trojstva u Hrastovlju u Istri, s uzdužnim bačvastim svodovima, klasificiranu dosad kao romaničku i datiranu u 12. stoljeće, autor na temelju strukturalne analize drži renesansnom građevinom jadranskoga kulturnog kruga i datira je u drugu polovicu 15. stoljeća kao jedinstven projekt s freskama Ivana iz Kastva 1490. i fortifikacijskim obzidom uokolo.

ke? Paralelno s ovim tokom analize ocrtavalo se naime sve jasnije da se sve ono što prostorno oblikovanje crkve Sv. Trojstva udaljuje od istarske romanike i romaničke arhitekture općenito – tlocrt, konstrukcija, tipologija – logično uklapa u organski razvojni tok iz kasnogotičkih koncepcija u renesansne, tipičan za drugu polovicu 15. stoljeća. Dok se ne nađu pouzdaniji povijesni izvori i ne saberu uvjerljiviji dokazi, koji će ovu građevinu nedvojbeno datirati u 12–13. stoljeće, a time neosporno i u stilsku orbitu romanike, *na temelju stilske i strukturalne analize može se zaključiti da crkva Sv. Trojstva stilski nije nepobitno romanička, nego je arhitektonski, osobito prostornim rješenjem unutrašnjosti, bliža renesansnoj koncepciji i da je mogla biti građena (ili barem iznutra obnovljena) u drugoj polovici 15. stoljeća, a oslikavanje unutrašnjosti, koje je Ivan iz Kastva sa suradnicima dovršio 1490. godine, značilo bi u tom slučaju zaključak jedinstvenog arhitektonsko-slikarskoga projekta.* Uz uvijek potreban oprez, ograđujemo se dakle i predlažemo datiranje u drugu polovicu 15. stoljeća i uklapanje u renesansna strujanja na Jadranu, barem prostorne definicije crkve, budući da je artikulacija unutrašnjosti zidnim slikarstvom tako organski srasla s arhitekturom.⁷

Slučajevi adaptacije unutrašnjosti nisu rijetki, a u našoj povijesti umjetnosti imamo primjere da su karakteristično mijenjani čak i sami nosači pod svodovima (koji su, vidjet ćemo, osobito diskutabilni u Hrastovlju). Crkva sv. Martina (Barbare) u Trogiru često se isticala kao primjer rustikalnosti predromaničke arhitekture, iako su njezini sadašnji nezgrapno spolirani stupovi rezultat barokne intervencije (točnije improvizacije), a njezini su originalni stupovi bili raspiljeni i iskorišteni za stube oltara u kapeli sv. Ivana Trogirskog (Ursini), kao što nas pouzdano obavještava I. Lucić.⁸ Iz trobrodne ranobizantske crkve sv. Marije Formoze u Puli mramorni stupovi odneseni su u Veneciju (za gradnju crkve S. Maria della Salute), a pod arkade su, kao još veća improvizacija, podmetnuti drveni potpornji. Iako je svod crkve bio vjerojatno drveni, to je ipak prouzrokovalo urušavanje ovog izvorno veoma reprezentativnog spomenika.⁹ To su međutim zahvati iz kasnijih razdoblja, ali za našu temu i za mogućnost da se unutar starijeg objekta kompletno izmijene stupovi i lukovi arkada najvažniji je primjer ugradnja novih gotičkih arkatura umjesto ranokršćanskih prilikom obnove ruševne katedrale u Puli oko sredine 15. stoljeća.¹⁰ Obnova katedrale protegla se kroz čitavu drugu polovicu 15. stoljeća i bila je još u toku kada je Ivan iz Kastva sa suradnicima oslikavao unutrašnjost crkve Sv. Trojstva u Hrastovlju. Ovaj veliki zahvat unutar istarske regije mogao je – uz renesansnu obnovu južnog broda porečke katedrale (1440) – biti i poticaj gradnji ili pregradnji trobrodne unutrašnjosti crkve u Hrastovlju. Istodobno s ovim graditeljskim pothvatima u velikim obalnim gradovima i u »provincijalnoj sredini« istarske unutrašnjosti dovršene su gotičko-renesansne arkature velike trobrodne gotičke crkve sv. Marije Sniježne u Čepićima, djelo Matije iz Pule i Petra iz Ljubljane (1492).¹¹

I. Crkva u Hrastovlju – antologijski spomenik romanike?

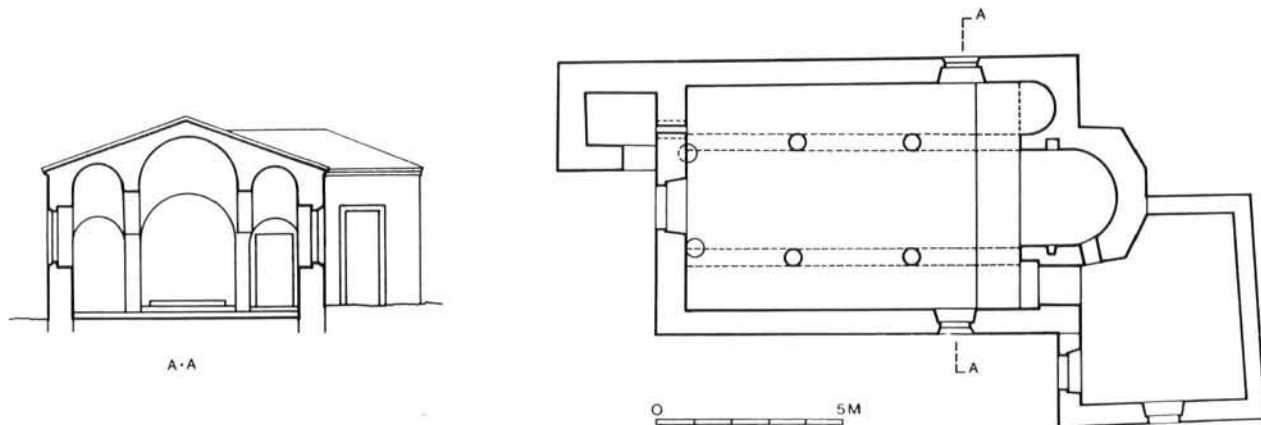
Dovoljno je samo napisati tlocrtno-prostornu definiciju crkve Sv. Trojstva, *trobrodna, troapsidalna s kontinuiranim bačvastim svodovima u sva tri broda građena u 12. stoljeću*, kako je obično datirana,¹² pa smo odmah dužni priznati izuzetnost ove seoske crkve u cjelokupnoj romaničkoj baštini Jugoslavije. Iako je razmatra samo u uskom okružju, na periferiji slovenskoga kulturnog kruga, tu njezinu izuzetnost ističe i M. Zadnikar nizom konstatacija, kao: »med ostalim triladijskim stavbama iz romanske dobe ... ki ponavljajo srednjeevropski tip ...

je hrastoveljska arhitektura povsem osamljena«, »bistveno različna« i zato je definira kao »poseban primer v naši romanski arhitekturi ... značilno istrsko stavbo lokalnega tipa«. ¹³ Da je njezina izuzetnost unutar istarske regije očigledna svakome i od uvijek, dokazuje već konstatacija novigradskog biskupa P. Naldinia, potkraj 17. stoljeća: »La Diocesi non ha altra Chiesa di modella, ed ordine a questa pari, o consimile, machine degna d'una Citta, non che d'un Castello.«¹⁴

I u širem kulturno-povijesnom okružju, u čitavoj istočnojadranskoj regiji, među očuvanim spomenicima romanike zauzima crkva Sv. Trojstva istaknuto mjesto zbog bačvastih svodova u sva tri broda. Niti monumentalne katedrale i samostanske crkve najvećih i najznačajnijih gradova s višestoljetnom i tisućljetnom urbanom tradicijom, kao što su Krk, Rab, Zadar, Hvar, Korčula, nisu imale u romanici presvođena sva tri broda, nego najčešće drveni tabulaturni u srednjem brodu, a presvođene su obično tek u gotici, a neke ni tada. Tek nedavno, nakon arheoloških istraživanja ispod dubrovačke katedrale, rekonstruirao je J. Stošić drugu romaničku katedralu 12. stoljeća kao trobrodnu baziliku s neprekinutim bačvastim svodovima i napomenuo da je na isti način bila presvođena i bazilika lokrumskog samostana.¹⁵ Uporavim na ove Hrastovlju tipološki srodne, iako geografski daleke, romaničke spomenike (a ta se srodnost proteže i na ravno završene bočne brodove i istaknuto srednju apsidu dubrovačke katedrale), ali ipak mislim da prevladavaju značajke po kojima crkva Sv. Trojstva ne pripada romanici.¹⁶

Nabrojat ćemo neke za romantiku atipične osobine crkve u Hrastovlju:

1. Iznutra polukružna, izvana peterostrana glavna apside.
2. Neobičan raspored nosača; svega po dva stupa i tri luka na svakoj strani s rasponom arkada koji je gotovo tri puta širi od širine bočnog broda. U trobrodnim romaničkim crkvama, naprotiv, raspon arkada redovito je približno jednak širini bočnog broda (tako da se može formirati kvadratično polje traveja, kad postoji podjela svoda).¹⁷
3. Zidovi bočnih brodova prelaze u apside bez ikakve cezure. U romanici je, naprotiv, redovito provedena tektonska artikulacija, tako da je uža i niža apside jasno definirana prema brodu stepenastim usjekom.¹⁸
4. Zidani žbukani stupovi s nezgrapnim proširenjem na vrhu oslikani su tako da je deblo stupa marmorirano, a proširenje imitira klesani kameni »kapitel«, što je strano duhu romanike, koja u arhitekturi primjenjuje ili zidane stubove pravokutnog presjeka ili valjkaste stupove s kamenim kapitelima ili njihovu ritmičku smjenu. Trebalo bi, također, odgovoriti na pitanje: Kako su izgledali stupovi Hrastovlja tijekom tristo godina prije oslikavanja, odnosno kako je zamišljao njihovu završnu obradu *romanički* graditelj, ako je bio predvidio oslikavanje?
5. Korpus apside izvana dosiže visinom krov crkve, tako da u volumskoj kompoziciji građevine izostaje za romaniku tipična stupnjevitost adicija volumena, hijerarhijska dispozicija redovito znatno niže apside prema dominantnom volumenu crkve. Sasvim atipično i izuzetno u romaničkoj arhitekturi, budući da apside iznutra dosiže samo nešto više od tri metra, apsidalnim je zidom zatvoren međuprostor od gotovo dva metra visine, iznad konhe apside do krovšta.¹⁹
6. Zvonik sa široko rastvorenom monoforum i veoma izduženom zidanom piramidalnom kapom prigraden je asimetrično u lijevom dijelu fasade. U pouzdanije datiranim primjerima romaničke arhitekture, naprotiv, krov zvonika je šatorast i nizak, otvori lože (najčešće bifore) maleni su, a sam zvonik redovito je lociran simetrično posred zapadne fasade.²⁰



Presjek i tlocrt crkve Sv. Trojstva i tvrđave u Hrastovlju (po A. Mohorovičiću grafički obradila Ivana Valjato-Vrus)
 Section and ground plan of the church of the Holy Trinity, Hrastovlje (A. Mohorovičić, elaborated by Ivana Valjato-Vrus)

II. Hrastovlje – ranorenesansni projekt?

Naprotiv, sve netom navedene izuzetnosti (za romaniku), kao i još neke osobitosti crkve Sv. Trojstva, mnogo se jednostavnije uklapaju u kasnogotičku tradiciju i ranorenesansnu metodu oblikovanja. Nasuprot strukturalnoj jasnoći i strogosti romaničkog stila – što se uvijek dosljedno izražava, bez obzira na skromnost građevina po dimenziji, tehnici i materijalu – sve osobitosti crkve u Hrastovlju odgovaraju renesansi, posebno istarskoj, za koju je, općenito govoreći, karakteristična izrazitija provincijalizacija i znatnija rustifikacija, čak i kada je riječ o reprezentativnim zahvatima kao što je pregradnja arkada katedrale u Puli.²¹

To je, pišući o slikarstvu Ivana iz Kastva, točno definirao B. Fučić: »U tom ladanjskom ambijentu, a u jednoj pokrajini koja se nalazila na geografskoj periferiji odlučujućih umjetničkih tokova, njegova se umjetnost orijentirala prvenstveno na uzore regionalnih vrela, a s druge strane postajala je u takvoj sredini sve više pučkim izrazom, te je, uz cijenu stilsko-kronoloških zakašnjenja, obrazovala u drugoj polovici 15. stoljeća vlastitu tradiciju.«

Apsidalno rješenje crkve Sv. Trojstva s bočnim polukružnim apsidama utopljenim u zidnu masu i srednjom iznutra polukružnom, izvana poligonalnom apsidom preuzeto je od ranobizantske Eufrazijeve bazilike 6. stoljeća u Poreču, kao što su odavno primijetili i usvojili svi istraživači. Međutim nije dovoljno istaknuta niti interpretirana razlika među njima: porečka je apsida šesterostrana i pravilna, a hrastovljanska peterostrana i nepravilna. Ona je dakle brojem stranica i vanjskim izgledom, osim ranobizantskoj poligonalnoj apsidi, podjednako srodna i veoma raširenom tipu suvremene joj peterostrane gotičke apsida izvedene iz osmerokuta (tzv. 5/8 apsida).

Izrazito rustikalnu nejednakost dužina stranica i nepravilnost kutova apsida crkve Sv. Trojstva u Hrastovlju, veoma važnu za određivanje stila i vremena, precizno je interpretirao arhitektonskim snimcima i objavio A. Mohorovičić, dok su gotovo svi ostali objavljeni tlocrti shematski ili simplificirani, pa redovito falsificiraju pravo stanje, prikazujući glavnu poligonalnu apsidu kao strogo simetričnu, s paralelnim i obično pretjerano izduženim bočnim stranama, a bočne apsida iznutra plitke i spljoštene.²²

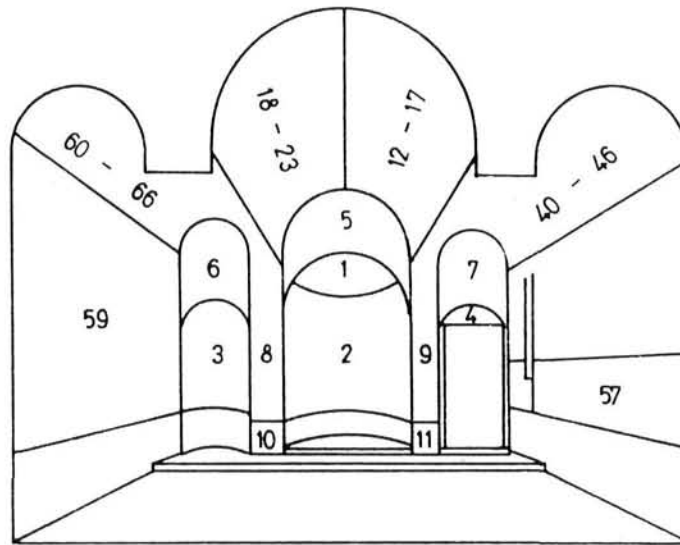
Budući da ne postoji kontinuitet poligonalnih apsida u romani-

ci, postupak projektanta crkve Sv. Trojstva, koji ponavlja apsidalnu kompoziciju ranobizantske bazilike, može se imenovati jedino kao *nasljeđivanje ili preporod antike*. *Renesansa* u doslovnom smislu riječi i kao stilsko opredjeljenje.²³

Metoda zidanja i žbukanja stupova i kapitela, umjesto konstruiranja kamenom; iluzionizam i »slikovito« rješenje kapitela, umjesto klesanja i modeliranja reljefa; kontinuitet zida bočnog broda u apsidu, umjesto tektonske (ritmičke) artikulacije, tipične su opozicije kasnogotičko-renesansnih stilskih karakteristika *nasuprot* romaničkoj tektonici.²⁴ Težnja prostornom jedinstvu – izražena u crkvi Sv. Trojstva malobrojnošću stupova (ukupno četir) i širokim rasponom arkada – tipična je za dvoranske crkve kasne gotike, koje negiraju uzdužnu orijentaciju, a teže centralnom prostoru. Odustajanje od bazilikalnog sustava (znatno višega srednjeg broda s prozorima) i izjednačavanje širine i visine triju brodova svojstveno je kasnoj gotici. Tip trobrodne tzv. Staffelfirche (u kojoj je dokinuta bazilikalna rasvjeta i bočni se brodovi približavaju visinom srednjem, ali je ne dosižu), ostvaren u Hrastovlju,²⁵ tipičan je međustupan prema dvoranskoj crkvi u kojoj kulminira ideal jedinstva prostora kasnogotičke sakralne arhitekture i susreće se s renesansnom idejom centralnog antropocentričkoga prostora.

Međutim kada se govori o porečkoj bazilici kao uzoru za Hrastovlje, obično se ograničava utjecaj isključivo na njezine ranobizantske apsida, a trebalo bi podjednako uzeti u obzir i *prostorno rješenje renesansne faze porečke katedrale*.

Kao što je poznato, porečka katedrala nije u 15. stoljeću izgledala kao u 6, a bitna razlika bila je upravo u prostornoj definiciji: ravni strop u južnom brodu zamijenjen je u 15. stoljeću drvenim uzdužnim *bačvastim svodom*.²⁶ Međutim ne treba zanemariti ni mogućnost utjecaja i uzora drugih suvremenih istarskih i talijanskih prostornih modela 15. stoljeća. Uzdužnim bačvastim svodom bio je u renesansi presvođen glavni brod i druge po monumentalnosti istarske ranobizantske bazilike, spomenute crkve Gospe od Trstike (S. Maria Formosa del Caneto) u Puli.²⁷ Kontinuirani uzdužni bačvasti svod, ne tako čest u romaničkim crkvama, u kojima prevladavaju pojasnicama odvojeni traveji, bio je, naprotiv, karakterističan za gotičko-renesansnu arhitekturu 15. stoljeća na Jadranu, ali izveden u drvetu. Uz najkласičniji primjer jednobrodne crkve S. Maria dei Miracoli (1481-1489), uzdužne drvene svodove nalazimo u nizu trobrodskih crkava u Veneciji i Padovi.²⁸ Iako



Prostorna shema crkve u Hrastovlju (po B. Fučiću)
Spatial schema of the church in Hrastovlje (B. Fučić)

su često još gotički »slomljeni« svodovi (u presjeku šiljatoolučni ili kao izvrnuta barka), to za koncepciju prostornog definiranja broda kontinuiranim uzdužnim svodom nije bitna razlika. U Dalmaciji je u 15. stoljeću uzdužni drveni bačvasti svod imala zadarska katedrala, a u drugoj polovici stoljeća grade se svodovi šibenske katedrale, najmonumentalnijega kamenog spomenika toga tipa (ovdje je svod, doduše, artikuliran pojasnicama).²⁹ Za našu je temu svakako najvažnije da se kontinuirani uzdužni svodovi često javljaju u kasnogotičkim i renesansnim crkvama jadranskog bazena u drugoj polovici 15. stoljeća: od Venecije i Padove, preko Poreča, Pule i Zadra, do Šibenika.

Međutim, osim bačvastog svoda nalazimo u južnom brodu porečke bazilike još jednu inovaciju u odnosu na antičko bazilikalno rješenje, također kao mogući predložak za kompoziciju čitave istočne stijene crkve u Hrastovlju. Podizanjem bačvastog svoda nad južnim brodom Eufrazijeve bazilike oslobođen je dio istočnog zida nad apsidom koji je ranije bio presječen ravnim stropom. Taj dio zida obrubljen bačvastim svodom nalik je na lunetu i ponavlja, na plohi, oblik prostorne, konkavne konhe apside pod njim. Budući da je u južnoj apsidi bila izvorna mozaikalna figuralna kompozicija, ni ovo polje nije se moglo ostaviti prazno, pa je »luneta« freskirana. U njoj je ponovljena shema kompozicije konhe apside, tri lika s aureolama.³⁰ Na istovjetan način riješio je Ivan iz Kastva kompoziciju u luneti srednjeg broda, nad glavnom apsidom crkve Sv. Trojstva: naslikao je tri sjedeća lika Krunjenja Bogorodice, a kao i u Poreču dominantni su motiv tri aureole u gornjem dijelu polja.³¹ Također, kao i u porečkim mozaikalnim kompozicijama konhe južne i sjeverne apside, i u crkvi Sv. Trojstva analogno su po tri sjedeća lika: u konhi sjeverne apside sveta

Tri kralja, a u južnoj sv. Rok, sv. Sebastijan i sv. Florijan.³² Ova sličnost vjerojatno nije slučajna, već dokazuje da je ne samo graditelj crkve Sv. Trojstva (trobrodnošću, oblikom apsidalnog dijela i bačvastim svodom) nego i njezin slikar Ivan iz Kastva (preuzimanjem kompozicije trijumfalnog zida iznad glavne i bočnih apside) želio ponoviti velik uzor porečke bazilike. Za svodove, koji u Hrastovlju prekrivaju sva tri broda – a sigurno je da bi tako bila riješena i sva tri broda Eufrazijeve bazilike u 15. stoljeću, a ne samo južni, da je bilo potrebno – može se reći da je ovdje renesansna intencija monumentalnoga porečkog prototipa našla svoje skromno, periferno, ali cjelovitije ostvarenje.

Svi se slažu da je i asimetrično postavljen zvonik crkve Sv. Trojstva atipičan u romanici. Asimetrično locirani zvonici, obično u kutu između broda i apside,³³ prodiru u Istru s ranogotičkom arhitekturom propovjedničkih redova iz Italije.³⁴ Uz ono što smo rekli o romaničkim zvoncima (dakle po čemu hrastovljanski *nije* romanički), konstatirajmo da je zvonik u Hrastovlju, s visokom piramidalnom kapom i široko rastvorenom monoforum lože za zvona, srodniji renesansi. Gotovo istovjetan renesansni zvonik bit će izgrađen 1521. godine uz crkvu u susjednom Zanigradu.³⁵

Vrednujući dokaze za dataciju u drugu polovicu 15. stoljeća i stilsko određenje crkve Sv. Trojstva u renesansu, dolazimo do zaključka da su možda važniji strukturalni razlozi od morfoloških. Analizirajući nepravilno modelirane žbukane stupove – kao da su valjani od »tijesta« – kao i gotovo amorfnu kontinuirani prijelaz iz trupa stupa (točnije rečeno »valjuška«) u pravokutnu stopu lukova arkada, uočavamo da nema traga tektonskom razlučivanju članova (baza – trup – prsten – kapitel – abakus), tipičnog za romaniku (što uočavamo i u najskromni-



Crkva Sv. Trojstva, unutrašnjost
Holy Trinity church, interior

jim objektima i u najprimitivnijoj tehnici gradnje). To ujedno ukazuje da je graditelj računao na »dovršavanje« arhitekture oslikavanjem. Tek na površini, na slikanom sloju arkada provedena je artikulacija stup – kapitel – luk.

Nasuprot taktinom romaničkom principu oblikovanja, ovdje nesumnjivo dominira optički, slikoviti gotički pristup, koji se stapa s renesansnim iluzionizmom: konveksna ploha kapitelne zone transformira se oslikavanjem u iluziju reljefno modeliranog volumena kapitela. Kapitel s grubo stiliziranim akantusovim listovima možda je rađen po nekom antičko-renesansnom predlošku, ali je toliko rustificiran da djeluje kao kasnoantički ili predromanički tip reduciranoga lisnatog kapitela. A to znači da je njegov tvorac u istoj relaciji prema urbanoj kulturi renesanse, kao što je kasnoantički ili predromanički »naivac« bio u odnosu prema antičkoj urbanoj tradiciji.

U slikarskom programu crkve najizrazitiji i veoma uočljiv renesansni motiv jesu stilizirane lovor-girlande omotane širokom trakom, razapete odozdo u lukovima arkada. Budući da su stupovi niski, a lukovi široko rastvoreni, girlande su stalno u očistu promatrača.³⁶ Ne samo da ovo nije, po mojem znanju, bilo dovoljno istaknuto i interpretirano u analizama kompozicije cjelokupnog ambijenta nego se općenito riječ *renesansa* jedva spominje u napisima o crkvi u Hrastovlju, iako je u programu zidnog slikarstva ostvarena zanimljiva sinteza (ili simbioza) ukružene tradicije kasnogotičkog izraza i svježih, renesansnih poticaja, naivno-rustično interpretiranih.

Arhitektonski motivi na freskama, koje integralno prekrivaju unutrašnjost crkve, potječu iz dvojnoga kasnogotičkog i renesansnog repertoara. Gotičke su obodne trake figuralnih kompozicija s patroniranim uzorcima i središnje uzdužno »rebro«

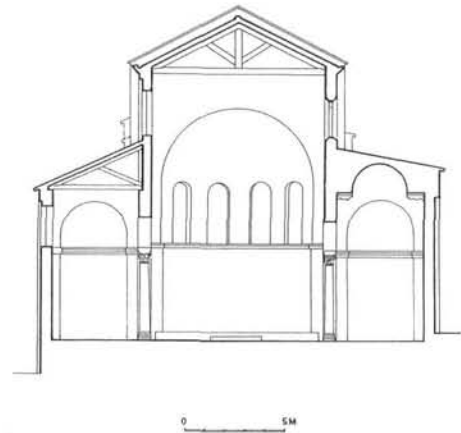
svoda srednjeg broda u obliku lisnate vitice što se ovija oko štapa.³⁷

A renesansne su, uz spomenute stupove s *akantusovim kapitelima* i *lovor-girlande* arkada, još i naslikane *polukružne arkade* s likovima apostola u glavnoj apsidi, kao i *lovor-vijenci povezani s trakom* što uokviruju niz *kružnih medaljona* s prizorima dvanaest mjeseci na svodovima bočnih brodova.

Težnja pojednostavljivanju i sažimanju u slikarstvu Ivana iz Kastva možda se najbolje može očitati u naslikanim arkadama s likovima apostola u glavnoj apsidi. Tanki stupići s reduciranim kapitelima i usko obrubljenim polukružnim lukovima među kojima su umetnute polukugle, ne prikazuju arhitektonske niše, nego arhitektonski koncipiran, reljefni, drvorezbareni okvir renesansnog poliptiha, »zakrivljenog« po diktatu konkaviteta apside.

Jasan i pregledan niz pravokutnih polja s kompozicijama *Stvaranja svijeta* i *Prvih ljudi*, na svodu srednjega broda, koja korespondiraju s artikulacijom prostora crkve pomoću arkada (po dva polja nad svakom arkadom, slijedeći simetrane stupa i luka) nesumnjivo odaje renesansni duh. Još je Stelé upozorio na preuzimanje ikonografskog programa (Geneza) i nekih likovnih rješenja (lik Boga Oca, naprimjer) sa svoda svetišta pazinske zborne crkve. Ali je važno, uz ostale razlike, osobito istaknuti fundamentalno stilotvorno značenje promjene formata kompozicija, prijelaz od uskih izduženih deltoidnih polja kasnogotičkoga zvjezdastorebrastog svoda pazinske zborne crkve na široke pravokutne renesansne formate fresaka na bačvastom svodu glavnog broda u Hrastovlju.

Renesansa je dakle, barem s po jednim elementom, simbolički, prožela svaku prostornu jedinicu unutrašnjosti crkve:



Eufrazijeva bazilika u Poreču, poprečni presjek (po A. Mohorovičiću)
Euphrasius' basilica in Poreč, transversal section (A. Mohorovičić)

Eufrazijeva bazilika u Poreču, drveni bačvasti svod 15. stoljeća u južnom brodu
Euphrasius' basilica in Poreč, wooden barrel vault (15th c) in the south aisle

arkade lovor-girlandama, svodove postranih brodova okruglim medaljonima i lovor-vijencima, apsidu arkadnim nizom polukružnih lukova »poliptiha«.

Pokušamo li slikanu artikulaciju svodova u crkvi Sv. Trojstva zamisliti kao realnu arhitekturu, onda bi srednji brod bio presvoden bačvastim svodom sa slikama u velikim kasetama,³⁸ a bočni brodovi raščlanjeni nizom medaljona što se nižu u tjemenu svodova i dokidaju njihov kontinuitet. Ova jedina atektonska intervencija slikarstva – jer ne proizlazi iz arhitektonske ljuske bačvastog svoda, nego mu se »nameće« – može se protumačiti renesansnom »modom« kružnih medaljona, tonda uokvirenih lovor-vijencima. Ali budući da i presjek svoda i medaljoni imaju strukturalno isto podrijetlo, od kružnice, nisu ni sasvim inkompatibilni. Dovoljno je spomenuti reljefne kružne medaljone uokvirene lovorom na najmonumentalnijim kamenim bačvastim svodovima druge polovice 15. stoljeća u Dalmaciji: u transeptu i svetištu šibenske katedrale ili sred svoda trogirske kapele Firentinca i Alešija.

Naprotiv, artikulacija bočnih zidova crkve vertikalnim poljima, asimetričnost raspodjele zidne plohe, odnosno asimetrija kompozicije sjeverne i južne stijene međusobno, te primjena različitih mjerila za pojedine scene (nesrazmjerno manji lukovi u kompoziciji *Mrtvačkog plesa*) – još su u duhu gotike.

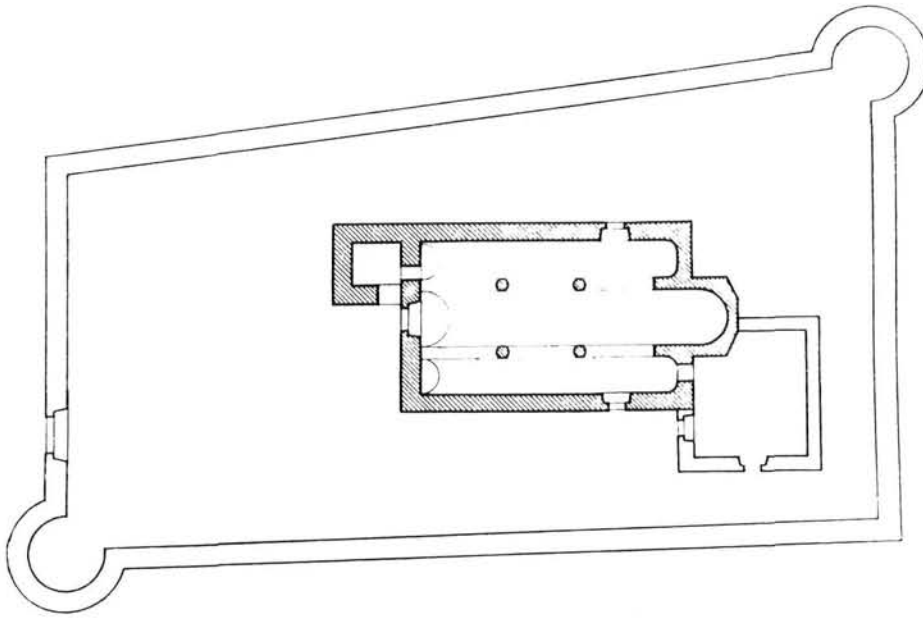
III. Crkva Sv. Trojstva u Hrastovlju – sinteza istarske rane renesanse

Gledajući unutrašnjost crkve Sv. Trojstva kao realitet, čak ako su niske poluoble apside, polukružni lukovi arkada i bačvasti svodovi brodova doista građeni u 12-13. stoljeću, *ako su materijalno romanički, slikarskom su interpretacijom legitimno*

uključeni u renesansu koncepciju prostora. Kompoziciju arhitekture unutrašnjosti, raspored arhitektonskih elemenata i oslikanih polja – bez obzira na kasnogotičke stilske karakteristike slikanih prizora i likova unutar njih – doživljavamo kao jedinstven i pregledan prostor. Zidne i svodne plohe smireno su i logično raščlanjene razmjerno velikim uokvirenim poljima, s provodnim motivom lovor-girlanda u srednjem brodu na lukovima arkada i lovor-vijenaca na svodovima bočnih brodova, a široko razapeti polukružni lukovi arkada usmjeravaju gledatelja prema završnom nizu malih polukružnih arkada naslikanog poliptiha u glavnoj apside.

Izuzmemo li naknadno probijene prozore, karakteristika je ovog prostora gotovo sasvim zatvorena ljuska (osim okulusa na pročelju prozorčića na južnoj strani apside i prozora na južnom zidu)³⁹ bez ikakva kontakta s vanjskim svijetom. Ova karakteristika na prvi pogled proturječi renesansnoj koncepciji arhitekture usmjerene kontaktu čovjeka s ambijentom i prirodom. Mogli bismo, doduše, na teorijskom planu braniti ovaj postupak pozivajući se ni više ni manje nego na Albertia, koji je zahtijevao da se prozori crkava reduciraju ili postavljaju visoko kako bi se izbjegao prodor realnog profanog svijeta u sakralni prostor kontemplacije, ali možemo ponuditi mnogo skromnije i banalnije obrazloženje, no zato utemeljeno u životnom prostoru i povijesnom vremenu ovog spomenika.

Crkva je potkraj 15. ili na početku 16. stoljeća⁴⁰ opasana tvrđavom u obliku nepravilnog četverokuta s dvije dijagonalno postavljene okrugle kule (zapravo polualjkasta zaobljenja kontinuiranoga zida). Razlog utvrđivanju je dobro poznat: zaštita od učestalih provala turskih pljačkaških konjičkih jedinica. Ali taj je razlog postojao već i u drugoj polovici 15. stoljeća⁴¹ i nije isključeno da se izgradnjom crkve – dok još nije



Tlocrt crkve Sv. Trojstva (po M. Zadnikaru)
Ground plan of Holy Trinity church according to M. Zadnikar

bila utvrđena – nastojalo zadovoljiti obje egzistencijalno važne funkcije: nadnaravnu i ovozemaljsku protekciju. Kamena crkva pokrivena kamenim pločama, kao građevina, s malo-brojnim i malim otvorima bila je svojevrsno utvrđenje i prikladna za zbjeg, a njezin zvonik idealna osmatračnica sa širokim pregledom Rižanske doline i visokoga prirodnog bedema Krasa na sjeveru.

Nije li, uostalom, moguće da su crkva, njezina fresko-dekoracija i tvrđava uokolo rezultat jednog jedinstvenoga projekta i kontinuiranog napora, iako, možda, rastegnutog u vremenu? Pritom treba naglasiti da renesansne komponente u kompleksu nisu rezultat nekog unutrašnjeg »zrenja« i visokorazvijenog umjetničkoga »htijenja«, nego naprosto ugledanja i preuzimanja uzoraka iz neposrednijeg i razvijenijeg okoliša, u smislu Fučićeve formulacije da je za »malu istarsku pokrajinu«, koja »kroz svu svoju prošlost nije imala jedan jedinstveni politički, ekonomski i duhovni centar, pa prema tome nije imala preduslove za razvoj jednog mjerodavnog umjetničkog centra, bilo karakteristično, da je umjetničku produkciju preuzeo majstor iz rasijanih ladanjskih gradića i sa sela, majstor iz puka«.42

Ne inzistirajući na prihvaćanju interpretacije arhitektonsko-slikarskog kompleksa crkve Sv. Trojstva u Hrastovlju kao jedinstvenog ranorenesansnoga likovnog projekta ostvarenog u kontinuitetu u drugoj polovici 15. stoljeća – umjesto višestoljetne vremenske cezure između arhitekture i slikarstva i podjele na dva različita i udaljena stilska govora, kako se dosad tumačilo – držim da bi ipak trebalo donekle korigirati stilsku kategorizaciju ovog spomenika. Bez obzira da li je genetički dvofazna ili je nastala u kontinuitetu, crkva Sv. Trojstva u Hrastovlju, ovakva kakva jest, *sintezom arhitektonskog prostora i zidnog slikarstva predstavlja organsku cjelinu u*

kojoj se, uz određeni kontinuitet gotičke morfologije, ostvaruje najcjelovitije djelo renesansnog stila u istarskoj regionalnoj arhitekturi 15. stoljeća. Mnogi monumentalniji istarski spomenici, kao što je Ivanovim freskama suvremena trobrodna crkva Bogorodice Sniježne u Čepićima (1492), pa i mnogo kasnije građevine 16. stoljeća, kao što je, naprimjer, velika trobrodna župna crkva u Oprtlu (1526), ili u Boljunu (1590), jednobrodna, obje posvećene sv. Jurju, tradicionalno nastavljaju još stotinu godina kasnogotičku koncepciju crkava s izduženim peterostranim svetištem i zvjezdasto-rebrastim (ili mrežastim) svodovima.

Iako malena, kao što je to često slučaj u povijesti umjetnosti, crkva u Hrastovlju (1490) predstavlja *klasični trenutak* u razvoju arhitekture i zidnog slikarstva cjelokupne istarske regije 15. stoljeća. U njoj se susreću i na izuzetno skladan način povezuju u sintezu: prastara tradicija (kasnoantičkog »adriobizantizma« kao predloška troapsidalne bazilike), neposredna likovna prošlost (kontinuitet regionalnoga kasnogotičkog slikarstva kastavske radionice, majstora Vincenta, dopunjen s ikonografskim oslonom na pazinski predložak) i živa suvremena umjetnost (utjecaj ranorenesansne venecijanske arhitekture i renesansne faze porečke bazilike i drugih istarskih spomenika). S pravom je B. Fučić upozorio da ciklus zidnih slikarija »cjelovitošću i rasponom svoga ikonografskog programa predstavlja najbogatiju i najsučuvaniju cjelinu među istarskim oslikanim srednjovjekovnim prostorima«.43 Kao integralni ambijent sakralne i fortifikacijske arhitekture i zidnog slikarstva, spomenik u Hrastovlju organski je niknuo iz svojega užeg regionalnoga kulturnog kruga, ali se ugledanjem u razvijenije istarske centre posredno rastom priklonio velikim umjetničkim strujanjima 15. stoljeća u jadranskom bazenu.

Bilješke

1

D. BOŠKOVIĆ, *Dve reči o portalu stolne crkve u Trogiru*, Jugoslaven-ski istorijski časopis, III, Beograd, 1937, str. 259-270; Lj. KARAMAN, *Portal majstora Radovana u Trogiru*, Rad JAZU, Zagreb, 1938; C. FISKOVIC, *Radovan*, Zagreb, 1954.

2

U dugogodišnjem istraživanju u Institutu za povijest umjetnosti Centra za povijesne znanosti u Zagrebu J. Stošić je uspio rekonstruirati izvornu kompoziciju portala u Radovanovu projektu te cijeli niz međufaza u montaži portala do današnjeg oblika.

3

Vidi: A. M. SCHULZ, *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop*, American Philosophical Society, Philadelphia, June 1978, str. 32-40.

4

Vidi: I. PETRICIOLI, *Umjetnost jedanaestog stoljeća u Zadru*, Zadarska revija, br. 2-3, Zadar, 1967.

5

Vidi: I. PETRICIOLI, *Prilog Alešijevoj i Firentinčevoj radionici*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (PPUD), XV, Split, 1963, str. 68, 74.

6

Po stilskoj klasifikaciji u romaniku i s datacijom u 12. stoljeće crkva Sv. Trojstva uključena je u dosad najmonumentalniju monografiju posvećenu romanici na tlu Slovenije, što joj je nesumnjivo osiguralo i mjesto u evropskoj stručnoj literaturi. Vidi: M. ZADNIKAR, *Romanska umjetnost*, Ars Sloveniae, Ljubljana, 1970, str. XXXVI-XXXVII, LXXXIII i table 30-32.

Crkva Sv. Trojstva postala je jedan od najznačajnijih istarskih srednjovjekovnih spomenika tek nakon otkrića i čišćenja fresaka (1949-1955. godine) koje je obavio Zavod za varstvo spomenikov Slovenije. Njezinoj znanstvenoj interpretaciji najviše su pridonijeli M. Zadnikar, B. Fučić i F. Stelč. Citiram samo najznačajnije priloge: M. ZADNIKAR, *Romanska arhitektura na slovenskem*, Ljubljana, 1959, str. 256-260; ISTI, *Hrastovlje*, Ljubljana, 1961; B. FUČIĆ, *Majstor Ivan iz Kastva i njegova sredina*, Zbornik za umetnostno zgodovino, N. V. V-VI, Ljubljana, 1959, str. 305-322; ISTI, *Istarske freske*, Zagreb, 1963, str. 28-30, *Katalog*, str. 22-23; F. STELČ, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana, 1960, str. 43, 79-80.

– Arhitekturu crkve Sv. Trojstva prvi je znanstveno objavio A. MOHOROVIČIĆ, *Problem tipološke klasifikacije objekata srednjovjekovne arhitekture na području Istre i Dalmacije*, Ljetopis JAZU, 62, Zagreb, 1957, str. 510, s tlocrtom i presjekom table 33.

7

M. Zadnikar, naprotiv, smatra da je postojao nesporazum između kasnogotičkog slikara 15. stoljeća i romaničke arhitekture 12. stoljeća: »Poslikati je moral prostor, ki je nastal že pred stoletji in ga zato gotovo ni več tako doživljal in razumel, kakor bi arhitekturo svojega časa« (*Hrastovlje*, str. 22). Međutim autor u tekstu ničim ne argumentira ovu apodiktiku tvrdnju o slikarovu nerazumijevanju prostora, što bi se moglo deducirati jedino iz neusklađenosti rasporeda zidnog slikarstva i arhitekture (a to, po našem sudu, očito nije slučaj u crkvi Sv. Trojstva).

8

I. LUCIĆ, *Povijesna svjedočanstva o Trogiru, II*, Split, 1979, str. 1034, spominje dva stupa. Umjesto jednoga postavljen je jedan granitni, a umjesto drugoga »dva komada kamenog stupa jedan iznad drugog« od dva različita darovatelja.

9

Vidi: B. MARUŠIĆ, *Kasnogotička i bizantska Pula*, Pula, 1967, str. 52; R. IVANČEVIĆ, *Ranorenesansni kip Bogorodice iz Pule*, Peristil, 26, Zagreb, 1983, str. 35.

10

Vidi: B. MARUŠIĆ, *nav. dj.*, str. 51.

11

Vidi: R. IVANČEVIĆ, *Crkva sv. Marije Sniježne kod Čepića*, Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti, 2, Zagreb, 1960, str. 16-29, s pregledom ranije literature.

12

Autor, doduše, oscilira s datacijama, od »...smemo zato nastanak našeg spomenika postaviti že v zrelo romansko dobo 12. stoletja« (*Hrastovlje*, str. 18) do »čas nastanka: 12.-13. stoletje« (*Romanska umjetnost*, str. LXXIII).

13

M. ZADNIKAR, *Hrastovlje*, str. 16, 17, 18.

14

Isto, str. 19.

15

Vidi: J. STOŠIĆ, *Prikaz nalaza ispod katedrale i Buničeve poljane u Dubrovniku*. Arheološka istraživanja u Dubrovniku i dubrovačkom području, Dubrovnik, 1988, str. 30-33. Usput: prije više od dva desetljeća, kada je kolega Stošić intenzivno proučavao istarsku skulpturu romanike, a ja sakralnu arhitekturu gotike, sjećam se da mi je u jednoj lapidarnoj rečenici u toku nekog razgovora rekao kako on ne vidi mjesto crkvi Sv. Trojstva u sklopu istarske romanike, koju je bio temeljito proučio. Ako u međuvremenu nije promijenio mišljenje i ako ova moja interpretacija bude prihvaćena, zahvaljujem mu na poticaju. U protivnom, naravno, zbog usputnosti i lakoće primjedbe, ne smatram ga »suodgovornim«.

16

Po kriteriju upisanih apsida i ravnog završetka bočnih brodova, a »izbačenog dijela srednje apsida«, usporedio je A. Mohorovičić Hrastovlje, osim s porečkom bazilikom, također i s romaničkom trobrodnom crkvom Majke Božje ispod Vrsara, iako je njezina polukružna glavna apsida upisana u kvadrat (*nav. dj.*, str. 510 i tabela 31).

17

U svojim analizama Zadnikar ističe pravilan bazilikalni odnos širine brodova u standardnom omjeru 1:2:1 (*Hrastovlje*, str. 15), ali ne spominje, niti interpretira, neuobičajeno širok raspon arkada, što je individualna karakteristika artikulacije prostora u ovoj crkvi: unatoč izrazito longitudinalnoj usmjerenosti koja je, osim izduženim tlocrtom i proporcijom brodova, naglašena još i kontinuiranim uzdužnim konkavitetom triju svodova, raspored četiriju stupova asociira gotovo na centralni tip tlocrta (»upisani križ«), odnosno na raspored nosača u dvo-ranskim crkvama kasne gotike.

18

Tako je, naprimjer, artikuliran odnos broda i apside i u tlocrtima svih romaničkih crkava pa i najmanjih crkva Istre i Kvarnera koje objavljuje Mohorovičić (*nav. dj.*, table 5 do 38).

19

Možda mi je promaklo u literaturi, ali ne znam da li je ikada istraženo kako je izveden taj gornji unutrašnji prostor apside: kao šupljina, ispunjen ili s nekom potpornom konstrukcijom. Ne znam, također, da li je tko istaknuo ovu anomaliju i pokušao objasniti razloge za ovako neuobičajenu i nelogičnu konstrukciju.

20

Vidi istarsko-kvarnerske romaničke zvonike Sv. Jurja »starog« u Plominu, Sv. Ilije (Marije) kraj Bala, Sv. Vida u Dobrinju na Krku (B. FUČIĆ, *Izvištaj s puta po Istri 1949. godine*, Ljetopis JAZU, 57, Zagreb, 1953. i A. MOHORVIČIĆ, *nav. dj.*, table 36 i 37).

21

»Domaći majstori ... arkade zamjenjuju zdepastim stupovima s plošnim, klesarski raznoliko ornamentiranim kapitelima koji su masom nalik krunama bunara« (R. IVANČEVIĆ, *Umjetničko blago Hrvatske*, Motovun, 1986, str. 128). Zapravo, poznato je da se klesari kruna bunara u 15. stoljeću povode za kompozicijom kapitela, a ovdje kao da majstori nisu imali iskustva na velikim arhitektonskim zadacima, gdje bi trebalo klesati i kapitele, ali su bili vični klesanju grla cisterni i primjenjuju to na kapitele. – Zabunom je na istome mjestu navedeno da je renesansni portal (1456) s puttima i vinovom lozom, ugrađen u južnu fasadu katedrale, prenesen iz crkve sv. Ivana umjesto sa Sv. Mihovila na brdu.

22

Vidi, naprimjer, tlocrt u knjizi M. Zadnikara o romanici (*nav. dj.*, XXXVI) ili u monografiji *Hrastovlje* (str. 11). Zadnikar ne citira Mohorovičićev prilog (1957; vidi našu bilj. 6), u izboru literature u spomenutoj knjizi (1970), a ne uključuje ga niti u cjelovit popis literature u monografiji *Hrastovlje* (1961), gdje su citirani čak i novinski članci. A ipak je za poznavanje i studij crkve Sv. Trojstva u Hrastovlju Mohorovičićev prilog bio i ostao fundamentalan, jer je autor objavio egzaktne arhitektonske snimke tlocrta i presjeka, te na taj način prvi objektivno interpretirao ovaj spomenik (vidi npr. detalj proboja južne apside u prizidanu sakristiju, nejednakost dužine stranica i nepravilnost kutova glavne apside, diferenciranje ranijih i kasnijih struktura zida itd.). Budući da je pažnja većine istraživača prvenstveno bila usredotočena na freske, a arhitektura je tek usput obrađena, objavljuju se redovito samo pojednostavljene tlocrti, koji katkad izgledaju kao da su nastali diletantskim precrtavanjem Mohorovičićevih snimaka. Ako je to donekle razumljivo kad se piše o zidnom slikarstvu – pa je arhitektura samo »podloga« – teško je opravdati objavljivanje netočnog, shematski crtanog tlocrta ovog problemski izuzetno važnog spomenika u monumentalnoj Zadnikarovoj monografiji posvećenoj romaničkoj arhitekturi. Nužnost objektivne znanstvene interpretacije arhitektonskog spomenika egzaktnim arhitektonskim snimcima nije smjela biti toliko potcijenjena. To više što je tlocrt koji Zadnikar objavljuje u kontradikciji s njegovim vlastitim tekstom: autor piše da su apside polukružne, a one su na tlocrtu nepravilno »prignječene« (takve katkad nalazimo u baroku!) i tvrdi da je omjer brodova 1:2:1 (*Hrastovlje*, str. 15), ali na tlocrtu u knjizi *Romanska umetnost* taj je omjer čak 1:1,5 (u monografiji *Hrastovlje* je cca 1:1,66). I dok tlocrti koje Zadnikar prilaže opovrgavaju njegov tekst, jedini koji se s autorom »slaže« jest Mohorovičićev tlocrt, koji je stvarno 1:2! Treba spomenuti da ovaj egzaktni tlocrt ukazuje i na druge nepravilnosti, kao, naprimjer, da se sjeverni brod proširuje prema apsidi.

23

Kada govorimo o ugledanju umjetnika renesanse na antiku, jasno je da ne mislimo samo na njezinu klasičnu fazu, nego je promatramo u njezinoj ukupnosti uključujući i kasnoantičku, ranokršćansku, pa i ranobizantsku umjetnost. Ova posljednja osobito je prisutna u renesansi Venecije, kao što se može vidjeti, između ostalog, i na primjerima utjecaja kapitela portala crkve sv. Marka u Androni Foscari u 15. stoljeću ili na portalu Arsenala u 16. stoljeću. (Vidi: R. IVANČEVIĆ, *Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 3-6, Zagreb, 1982, str. 36, sl.

19 i 20 i E. CONCINA, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Milano, 1988, str. 51-70, sl. 44, 45.)

24

Navedene karakteristike gotike i renesanse opća su mjesta u interpretaciji stila, ali prijelaz od materijalnog, graditeljskog, arhitektonskog artikuliranja odnosa prostornog tijela broda i apside na optičku, iluzionističku raščlambu, ostvarenu pomoću zidnog slikarstva – kao tipičan znak renesanse – ostvaren je na primjeran način i u jednoj maloj istarskoj crkvi. U duhu kasnogotičko-renesansnog principa jedinstva prostora crkva sv. Roka u Draguču građena je kao jednostavna pravokutna prizma presvođena šiljatobačvastim svodom, bez upisane ili isturene apside. Ali na vizualnoj razini, u zidnom slikarstvu (Antun s Kašćerge, 1529) provedena je artikulacija tako da je slikanim okvirima »odvojen« dio koji sugerira, odnosno vrši funkciju upisane pravokutne apside (kakve inače često nalazimo u malim gotičkim crkvama Istre i na Kvarneru). (Vidi: tlocrt i nacrt rasporeda oslikanih polja u: B. FUČIĆ, *Istarske... Katalog*, str. 26.) U nepodijeljenom prostoru primijenjena je shema rasporeda oslikanih polja koncipirana za objekt s užom i nižom upisanom kvadratičnom apsodom. Time se oltarni prostor diferencira od broda i »iluzionistički« sugerira drukčija prostorna raščlanjenost no što je u stvarnosti.

25

»Psevdo bazilika«, a s obzirom na nepostojeće bazilikalno osvjetljenje i nešto viši srednji brod od bočnih, dakle kao »...visinsko stopnjevano cerkev (Staffelkirche)« točno definira prostorni model crkve Sv. Trojstva M. Zadnikar, *Hrastovlje*, str. 17.

26

Svod je postavljen nakon obnove južnog zida bazilike srušenog u potresu 1440. godine. Vidi M. PRELOG, *Poreč – grad i spomenici*, Beograd, 1957, str. 102 i 119, sl. 176.

27

Vidi: R. IVANČEVIĆ, *Problem renesansne kupole osorske katedrale*, Peristil, 29, Zagreb, 1986, str. 66.

28

Isto, str. 62-64 o problemu postanka, razvoja i odnosa drvenih bačvastih svodova u širokoj sjevernojadranskoj regiji.

29

Osim izgrađenih spomenika, na širenje graditeljskih ideja i preuzimanje tipova i rješenja podjednako su (a možda i više) mogli djelovati objekti u gradnji, te nacrti i gipsani i drveni modeli koji su bili pristupačni na gradilištima.

30

Vidi: M. PRELOG, *nav. dj.*, str. 184, bilj. 8 »prikazuje Krista sa dva sveca«.

31

U srednjoj je luneti *Krunjenje Bogorodice*, u sjevernoj *Gabrijel*, a u južnoj *Bogorodica Navještenja*. Vidi: M. ZADNIKAR, *Romanska umetnost*, sl. 31 i ISTI, *Hrastovlje*, sl. 7, 15, 16, 17.

32

Vidi: M. ZADNIKAR, *Hrastovlje*, sl. 13 i 14. – U konhi sjeverne apside porečke bazilike prikazan je Krist, koji vijencima kruni sv. Kuzmu i Damjana, a u južnoj istovjetna kompozicija sa sv. Ursusom i Severusom. Vidi: M. PRELOG, *Eufrazijeva bazilika u Poreču*, Zagreb, 1986, str. 22 i sl. 15 i 16.

33

Govoreći o romanici u Sloveniji, Zadnikar konstatira: »Zidanih zvonikov, ki jih je začela uporabljati komaj gotika ... postavljeni največkrat pred zahodno fasado, ali pa v kotu med ladjo in prezbiterijem, romanska doba pri nas ni poznala.« Ističe da su zapadni zvonici veoma rašireni u sjevernoj Njemačkoj, a u Sloveniji »zelo redki«. Među očuvanim spomenicima romanike ima ga »edinole naš najseverniji romanski spomenik, cerkev v Domanjševcih v Prekmurju, pa še ta ni povsem prepričljiva«. Za zvonik crkve Sv. Trojstva u Hrastovlju oprezno formulira »mednje bi morda smeli šteti tudi zvonik v Hrastovljah«, ali ga ipak u tlocrtu i tekstu uvijek integrira crkvi i ne postavlja pitanje da li bi mogao biti i kasniji. Problem je u tome da je donji dio zvonika Sv. Trojstva u visini crkve građen u kontinuitetu sa sjevernom fasadom, istom tehnikom uslojenih kvadara standardnih formata, pa je očito da su istodobni. Gornji dio zvonika građen je naizmjenično velikim

dugačkim blokovima i uskim pojasima također duguljastih kvadara (ali nepravilno, tako da su između širokih pasova negdje tri, negdje dva ili jedan red uskih); veliki blokovi redovito su postavljeni na ugao u funkciji vežnjaka. Vidi: M. ZADNIKAR, *Romanska umetnost*, sl. 30.

34

Franjevačke crkve u Kopru, Piranu i Poreču, naprimjer.

35

Vidi: M. ZADNIKAR, *Romanska umetnost*, str. XXXV i LXXXII, sl. 29.

36

To uvjerljivo dokazuju i fotografije koje objavljuje Zadnikar (*Romanska umetnost*, sl. 31 i 32).

37

Reljefno tordirano uže umetnuto je u tjemenu drvenoga kasetiranog bačvastog svoda u južnom brodu porečke bazilike, kao ostatak gotičko-renesansne koncepcije šiljatobačvastog svoda s kasetama, kao što je, naprimjer, svod trogirske krstionice 1467. godine. – I ovaj detalj svjedoči o srodnosti rješenja Ivana iz Kastva s porečkom bazilikom.

38

Poprečnim drvenim gredama kao optičkim cezurama slično je podijeljen na velike odsječke i poprečni drveni svod južnog broda.

39

Okulus na pročelju i relativno velik pravokutni prozor južnoga zida (170 × 125 cm) također su mogući u renesansnom projektu. – Ostatak prozora otkriven je prilikom restauracije, jer je 1663. probijen novi, sadašnji prozor. Međutim stari je prozor svakako stariji od fresaka, ali Zadnikar opravdano oprezno piše da je »možda« prvobitni, dakle romanički, budući da je za to doba neuobičajeno velik: »morda celo prvotno okno ... je bilo izredno veliko, kar je za čas, katerem naj bi bila stavba nastala, nenavadno« (*Hrastovlje*, str. 13).

40

B. FUČIĆ, *Istarske...*, str. 22.

41

Od 1470. do 1483. godine zabilježeno je šest turskih pljačkaških upada duž sjeverne granice Istre, a posljednji prodori bili su 1499. i 1501. godine. Vidi: P. STANCOVICH, *Biografie degli uomini distinti dell'Istria*, Kopar, 1888, str. 370.

42

B. FUČIĆ, *Majstor Ivan...*, str. 309.

43

Nav. dj., str. 305.

Summary

Radovan Ivančević

Church of the Holy Trinity in Hrastovlje: Romanesque or Renaissance?

The three-naved barrel-vaulted church of the Holy Trinity in Hrastovlje, Istria (the Rižanska Valley near Koper) has been classified as a Romanesque monument built in the 12–13th c. Nevertheless, all the scholars have remarked upon its unusual apses (the semi-circular central apse is polygonal on the outside and the lateral apses are straight on the outside), pointing out the early-Byzantine sixth century Euphrasius' basilica in Poreč as a model, and stressing that its three barrel-vaulted ceilings and its bell-tower attached to the facade are all unusual for the Istrian, Slovene and Middle-European Romanesque context in which it has been considered (M. Zadnikar).

The author points out that owing to all these irregularities, that church should be classified as an anthological monument of Yugoslav Romanesque art, owing to the fact that even the cathedrals of the largest ancient towns on the Adriatic (except Dubrovnik) did not have vaults in all three naves in the twelfth century. The author then singles out several additional up to now unperceived characteristics which make Trinity church even more »exceptional« within the Romanesque canon: an unusual distribution of columns with an intercolumniation nearly three times the width of the aisles (while in Romanesque churches these two are approximately equal); the walls of aisles pass continuously into apses (while Romanesque architecture prefers the tectonic articulation, where the aisles are narrower and clearly divided from the nave by an indentation); the columns are done in masonry and covered with plaster, having roughly hewed broader tops instead of capitals (Romanesque architecture always relies on the tectonic and functional articulation of base – column – capital); the corpus of the main apse is as high as the roof of the church on the outside, although inside the church the apse is considerably lower (Romanesque churches as a rule rely on the method of adding relatively independent volumes, and on the hierarchical relation of lower and narrower apses to the dominant volume of the church).

In the author's opinion, all these traits, exceptional in Romanesque architecture, can be normally fitted into the Renaissance context, particularly in Istria, where the Renaissance was more provincial and rustic than Romanesque art. Romanesque monuments were always of a certain quality (as projects), even when built on a small scale, with very modest materials and technical devices.

A. Mohorovičić has pointed out the irregularity of the ground plan of Trinity church (unequal length and angles of the walls in apse or the north aisle), but M. Zadnikar who has written most about Hrastovlje, published a simplified (»corrected« but incor-

rect) floor plan which, according to the author has interfered with the precise interpretation of the architecture of Trinity church.

The apses of the Holy Trinity resemble those of the Poreč basilica, but the author is also aware of an essential difference: in Poreč the main apse is regular and hexagonal, while in Hrastovlje it is pentagonal (comparable to the Gothic 5/8 apses) and irregular. On the other hand, the method of repeating an old model, through which the form of an early-Christian or early-Byzantine church is literally »reborn«, belongs to the Renaissance. The asymmetrical placing of the belltowers was a Gothic innovation brought to Istria by the preaching orders (the Franciscan churches in Koper, Piran and Poreč), while all preserved Romanesque belltowers in Istria were placed in the centre of the western facade. Covering columns with plaster, then illusionistically »painting« the capitals, is a typically Gothic-Renaissance method. The spatial organization in which the aisles nearly reach the height of the nave (so-called Staffelkirche) is late Gothic. The tendency to unify space and stress the central part (by arranging only four columns and placing them at wide intervals) is Renaissance. Finally, the continuous barrel vaulting (without ribs) is unusual in Romanesque architecture, but characteristic of the Gothic-Renaissance architecture of Venice and the eastern Adriatic. These vaults are mostly made of timber, such as the south aisle of the Poreč basilica (renovated in 1440), and the new fifteenth century vaults in the early Byzantine church of S. Maria Formosa in Pula.

Renaissance elements are also important in the frescoes of the church of the Holy Trinity (Ivan from Kastav, 1490) which have up to now been mostly interpreted as late Gothic. The arrangement of large rectangular segments on the vaulting of the central nave, round medallions with laurel wreaths on the aisle vaults, laurel garlands on the arches of arcades, as well as the painted poliptych with semi-circular arcades in the main apse, all of these define the Renaissance character of »painted architecture« in Hrastovlje.

The author suggests that the entire monumental complex of Hrastovlje: the church with the tower and frescoes, as well as the fort with its semi-circular towers (erected as defence against the Turks), should be considered as a unique project dating from the second half of the fifteenth century. The church of the Holy Trinity is an organic whole which, although partly continuing the Gothic morphology, represents the culmination of Renaissance style in Istrian country architecture. In it are harmoniously synthesized: a very ancient tradition (the »Adrio-Byzantine« three apses), immediate artistic precedents (the continuity of the Croatian regional late Gothic painting of Vincent from Kastav in Beram 1474 and the iconographic influence of the vaults in Pazin 1460), as well as connections with the living flow of contemporary art (influence of early Renaissance Venetian and east Adriatic architecture).