

ZDRAVKO KAJMAKOVIĆ

KONZERVATORSKO-RESTAURATORSKI RADOVI NA ORNAMENTIMA ALADŽE DŽAMIJE U FOČI

U ovom izvještaju biće izneseni rezultati konzervatorsko-restauratorskih radova na zidnoj ornamentici u trijemu Aladže džamije u Foči, koje je tokom 1959 godine izveo Zemaljski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode NR BiH u Sarajevu.¹ Ovi radovi nisu bili veliki po obimu niti

¹ U tu svrhu Zavod je oformio komisiju u sastavu: profesor Đoko Mazalić, konzervator Mehmed Mujezinović, asistent Smail Tihić i konzervator Zdravko Kajmaković. Slikarske radove je izveo slikar Nihad Bahtijarević. Povremeno su konsultovani ing. arh. Džemal Celić i ing. arh. Evangelos Dimitrijević. Radovima je neposredno rukovodio Z. Kajmaković.

su na njihovu realizaciju utrošena velika finansijska sredstva, ali oni ipak spadaju, zbog svoje delikatnosti i specifičnosti, u krug najinteresantnijih radova koje je Zavod izveo u toku 1959 godine.

Skoro beznadežno stanje najstarije i najkvalitetnije zidne orijentalne ornamentike u našoj zemlji, čiji su istorijski i kulturno-umjetnički kvaliteti prvorazredni, odavna je zabrinjavalo konzervatore Zavoda. Jaka oštećenja i retuši iz novijeg vremena pretvorili su ove prekrasne ornamente u prljave i konfuzne spletove neodređenih



Sl. 1. Trijem Aladže džamije u Foči sa slikanim ornamentalnim cjelinama (»mihrabima«) na desnoj i lijevoj ivici trijema

formi, koji su više štetili nego koristili arhitekturi Aladže džamije. Zbog toga je odlučeno da Likovno-konzervatorski odsjek Zavoda izvrši probne radove na konzervaciji jednog dijela ornamenata u trijemu džamije da bi se dobila jasnija slika o mogućnostima konzervacije cjelokupne ornamentike u Aladži. Intervencija na ornamentima u trijemu javila se kao najhitnija jer su ovi ornamentici bili najoštećeniji i najugroženiji, s obzirom da su

bili samo djelimično natkriveni, kao i zbog toga što su, nalazeći se na fasadi džamije, prvi padali u oči brojnim posjetiocima ovog spomenika kulture (Sl. 1.). Radovi su izvedeni u toku 1959. godine i predstavljaju, prema tome, samo uvod u buduće opsežne zahvate na konzervaciji i restauraciji cjelokupne ornamentike u Aladži, zahvate koji će iziskivati daleko veća finansijska sredstva i angažovanja velikog broja stručnjaka raznih vrsta.

I. ISTORIJSKI OSVRT

O Aladži je dosada relativno dosta pisano i njena istorija nije maglovita.² Ovaj arhitektonski objekat skladnih proporcija i solidne izrade, ocijenili su mnogi istraživači naše istorije umjetnost kao jedan od dva najkvalitetnija objekta svoje vrste u našoj zemlji, ako ne i kao najkvalitetniji. Aladžu ne krasi samo arhitektonske vrijednosti njenog pravilnog kvadratičnog temelja, na kome je u besprekornim proporcijama izvedena kocka s ogromnom kupolom na sredini čiji ritam nastavlja tri manje kupolice trijema, kao što ni njena munara, najvitkija u zemlji, nije jedini ukras ove građevine. Aladža je, ustvari, muzej u kome su eksponirani radovi nekoliko velikih umjetnika, pravih majstora na nekoliko polja umjetničkog stvaralaštva. Jer, naporedo sa velikim arhitektom, ovdje je radio isto toliko veliki slikar, skulptor, rezbar i kaligraf, a njeni zidovi docnije postadoše prave »spomen-knjige« s izrazitim pjesničkim ostvarenjima u duhu one Čelebijine sentence-apoteoze Foči i Aladži: »Putovao sam mnogo i u mnoge gradove dohodio, ali ovakvo mjesto nisam vidio«.³

Evlija Čelebija u svojim putopisima spominje krasni drveni trijem pred Aladžom, koji je, kako kaže, bio savršeno umjetničko djelo sa perforiranim ornamentikom u drvorezbarskoj tehnici.⁴ Nažalost, ovaj trijem nije sačuvan. Mi možemo samo pretpostaviti da je trijem, analogno ostalim umjetničkim ostvarenjima Aladže, bio prvorazredno djelo, po stilu ornamentike sasvim blisko zidnim dekoracijama.

² Alija Bejtović, *Povjest i umjetnost Foče na Drini, Naše starine*, III, 1956, str. 58–60.

Zarzycki, Stratimirović i Arndt, *Aladža džamija u Foči*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu, III, 1891, sv. II, str. 103–115.

Mehmed Mujezinović, *Turski natpisi iz XVI vijeka iz Bosne i Hercegovine, Prilozi za orijentalnu filologiju i istoriju jugoslovenskih naroda pod turskom vladavinom*, III–IV, 1952–1953, str. 462–468.

Mehmed Handžić, *Osnivač najljepše džamije u Bosni i Hercegovini*, Jugoslovenski list, Sarajevo, od 23. IV. 1930, str. 10.

³ Mehmed Mujezinović, *Autogram Evlije Čelebije u trijemu džamije Aladže u Foči*, Naše Starine, IV, 1957, str. 291–293.

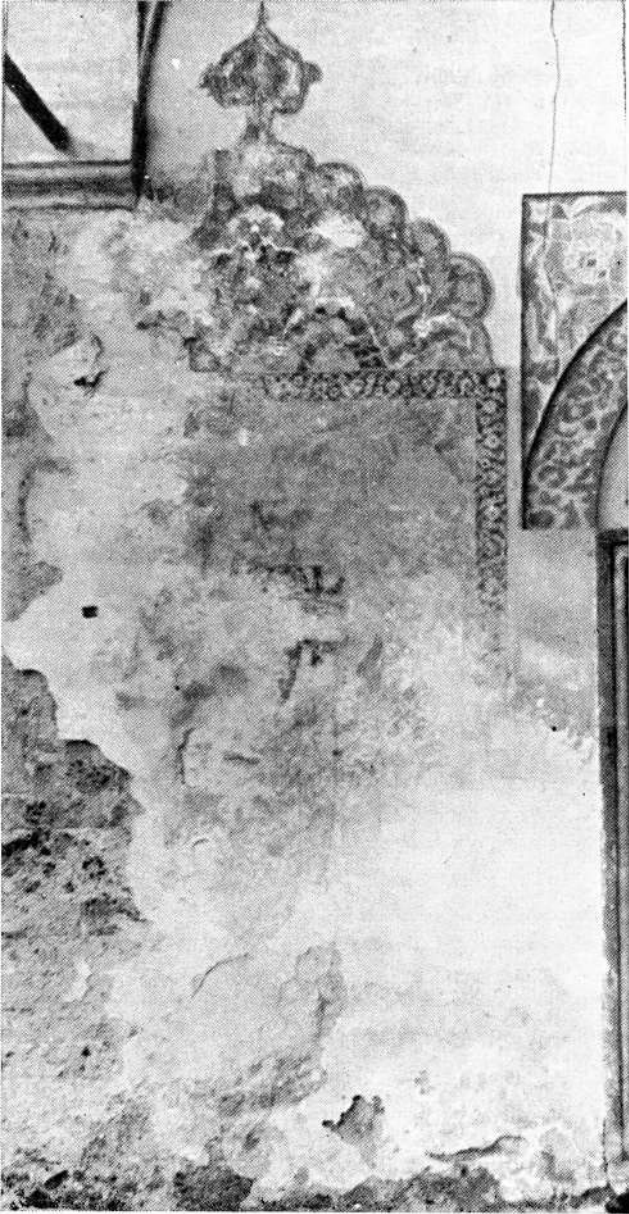
⁴ Evlija Čelebija, *Putopisi*, Knj. II, Sarajevo, 1957; prevod Hazima Šabanovića.

Fočanski skulptor ostavio je remek-djelo svoje umjetnosti u unutrašnjosti džamije i na munari. On je ukrao mihrab, mimber i mahfil bujnom cvjetnom i geometrijskom ornamentikom sa željom efektnog imitiranja drveta, u čemu je potpuno uspio, te njegov rad spada u domen svojevršnih umjetničkih nestašluka.

Međutim, ono što nas ovdje naročito interesuje — to je slikarska dekoracija Aladže koja ukrašava njene zidove u unutrašnjosti i trijemu. Najstariji spomen o njima imamo u jednom dokumentu iz 1588. godine, kada je izvjesni Ali Čelebija spomenut kao hatib Aladže džamije u Foči.⁵ Pošto »aladža« na arapskom jeziku znači »šarena« to se ovo ime džamije ne može objasniti bez pretpostavke da je džamija tada već bila ukrašena. Činjenica da je džamija već 1588. godine spomenuta kao Aladža jasno govori da je ona ovo ime nosila od svoga postanka, jer vremenski period od 37 godina predstavlja suviše kratak interval da bi se ime jedne bogomolje moglo promijeniti i usvojiti novo. Njeno ime arapskog porijekla, dalje, moglo je nastati samo u najstarijim vremenima turske okupacije kada je još uvijek u islamsko-osmanlijskoj kulturi dominirao arapski jezik (Sulejmanija džamija u Travniku, nastala mnogo docnije, ne zove se »Aladža« već »Šarena džamija«). Drugi važan dokaz da je ornamentika na džamiji nastala odmah poslije podizanja objekta, 1551. godine, jeste stilska bliskost između ove ornamentike i plastičnih dekoracija u unutrašnjosti džamije. Ovo stilsko jedinstvo (motivi cvijeća su skoro identični) jasno govori da je plastična i zidna ornamentika nastala u isto vrijeme pa čak možda i po istim nacrtima. Plastična dekoracija, pak, bez sumnje potiče iz vremena gradnje džamije jer je organski vezana za arhitekturu.

Godine 1664. ove ornamente je gledao i divio im se Evlija Čelebija. On daje i svoj sud o njima: »Sav jugozapadni zid ovoga trijema išaran je raznovrsnim šarama, ravnim Behtazovu, Manijevu i Šahkulovu kistu«. Pored toga što je kratak, Evlija, nažalost, ne spominje ni ornamente u unu-

⁵ Alija Bejtović, *Aladža džamija u Foči*, El-Hidaje, VII, 1943, str. 71.



Sl. 2 Lijeva dekorativna cjelina u trijemu Aladže u Foči. Stanje iz 1958 g.

trašnjosti džamije koji su bez sumnje tada postojali.

Spomenućemo još dva datuma koji su bili sudbonosni za ove ornamente. Godine 1908 oni su bili »restaurirani« od strane Zemaljske vlade u Sarajevu a zatim je sa fasade skinut drveni trijem koji je ornamente štitio od kiše. Oba poduhvata štetno su djelovala na ornamentiku a naročito na onu u trijemu.

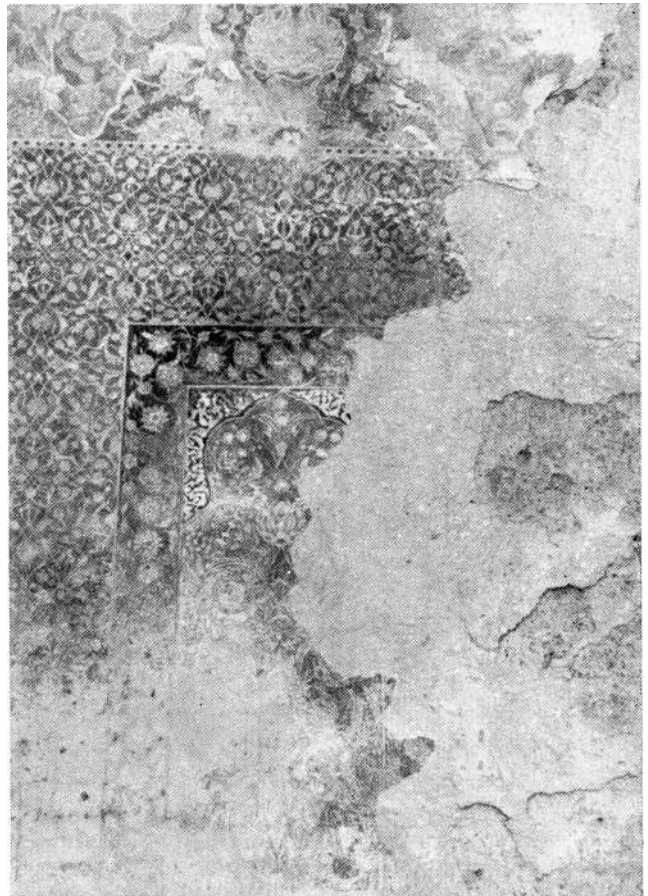
Ornamenti u trijemu skoncentrisani su u nekoliko cjelina: na uglovima, više dva prozora, na doprozornicima i na portalu.

Uz desni i lijevi ugao trijema (Sl. 2, 3) nalaze se dva veća pravougaona polja, koncipirana u

obliku »mihraba« naslikanih na zidu.⁶ Na vrhovima »mihraba« su polukružni završeci (Sl. 4.). Pravougaonik je sastavljen iz većeg ivičnog i manjeg centralnog polja koja su ograničena bordurama. Ornamenti su sastavljeni iz arabeski cvjetnog karaktera, ali sasvim različitih motiva: desni »mihrab« ima gušće ali sitnije motive, a lijevi ima rjeđe i krupnije. Dodaci više »mihraba« potpuno su isti. Pozadina desnog »mihraba« obojena je u crno a lijevog u svjetloplavo. Između svih ornamentata u Aladži, ove cjeline su ujedno i najkvalitetnije i sa najvećim umjetničkim dometom te najrječitije govore o visokom talentu majstora slikara. Dovoljno je samo pogledati tanke, kao perom izvučene linije, koje se prepliću, vrte u kovitlac, razilaze i sudaraju, ostavljajući iza sebe trag posut cvjetićima i lišćem, pa da se uvjerimo u savršeno ispisani rukopis slikara — rukopis koji je pored svega bio vođen bogatom istočnjačkom maštom i smislom za arabesku.

Na kamenu sedrenu podlogu zida majstor je nabacio prvi sloj maltera specifičnog sastava. Taj sloj umjesto pijeska ima sitno tucanu opeku koja je uslijed rastvaranja u vodi obojila malter ciglastocrvenim tonom. Malter je mek, lako lomljiv

⁶ Ovi slikani mihrabi su personifikacije glavnog mihraba iz unutrašnjosti džamije i službe za prihvatanje onih koji su zakasnili na molitvu.



Sl. 3 Desna dekorativna cjelina u trijemu Aladže džamije. Stanje iz 1958 g.



Sl. 4 Ornamenat iznad »mihraaba« u trijemu Aladže džamije u Foči. Uporediti sa sl. 5.

i nadasve hidroskopičan. Na njega je nabačen drugi tanji sloj (0,8 cm) koji je spravljen od kreča i lanenih (?) vlakana. Površina ovoga sloja dobro je uglačana, te je, blagodareći lanenoj podlozi, dobijena idealna ploha za slikanje, donekle slična papiru.

Ovakvu recepturu svojim slojevima maltera slikar nije dao bez razloga. Želeći da stvori što bolju plohu za slikanje, on ju je nehotice napravio suviše hidroskopičnom, a da bi taj nedostatak gornjeg sloja neutralizirao, ispod njega je postavio još više hidroskopičan sloj, koji je imao funkciju upijanja vlage iz sloja sa ornamentima. Jedno zlo vuklo je za sobom drugo; ovaj donji sloj maltera upravo je bio taj elemenat koji je kao spužva upijao vodu sa površine. Voda se zatim slijevala niza zid u temelje zdanja i na taj način stvarala idealne uslove za pojavu i razvijanje potklobučenja. Koliko su slojevi maltera u trijemu bili osjetljivi na vlagu, vidi se po tome da su sve otpale površine nastale tek u posljednjih 30 godina, tj. odonda kada je sa džamije uklonjen drveni eksotrijem koji je ornamente zaštićivao od kiše.⁷

⁷ Ostaci maltera na fasadama džamije govore da je objekat prvobitno imao na zoklu sloj maltera sa tucanom ciglom koji je naposljetku prebojen u crveno, kao i vijenac ispod kupole. Ostale površine fasada, izgleda, nisu bile malterisane nego su imale samo plastične fuge.

Na prosušenu malternu podlogu slikar je oštrim predmetom urezao granice polja, tordura i simetrane cjelina, koje su mu docnije poslužile kao okosnica i orijentacija pri razvijanju ornamenta. Šablonom su prenesene osnovne linije i elementi buduće arabeske, a onda je prostoručno sve to izvučeno crnom bojom i perom (valjda gušćijim) kojom prilikom su u prostoručnoj improvizaciji islikani manji sekundarni detalji. Naposljetku je izvršeno akvarelsko kolorisanje pojedinih detalja a pozadina je prebojena tamnom bojom. Izgleda da se fočanski umjetnik nije razmetao svojom paletom. On je imao na umu da je struktura nemirne arabeske osnovni postulat njegove umjetnosti. Boje su potisnute u pozadinu i jedva se primjećuju. To su kratki i diskretni potezi meke četkice zagašenih i svijetlih tonova, kao što su razne varijacije sive, zelene i plave boje. Naposljetku su nabačena osvjetljenja bijelom bojom. Zlatni listići postavljeni su samo na glavnim granama kupastih završetaka oba »mihraaba« i iznad portala; međutim, oni su sačuvani samo u detaljima pošto su u doba obnove ornamentike bili zamijenjeni novim zlatom.⁸

Noviji premazi predstavljaju danas osnovnu smetnju u evidenciji ornamentike u unutrašnjosti

⁸ Obnavljači su novo zlato stavili na ovaj način: Malter je prvo prevučen šelakom a onda i mihtsomuljem, koje je ostavljano da se prosuši jedan dan a onda je nabacivano zlato u tankim listićima. Mihtsomulje se postepeno i dalje sušilo i vezivalo listiće zlata za podlogu.

džamije, naročito one koja se nalazi u kupoli.⁹ Zbog toga je preuranjeno bilo šta reći o stilu i vrsti ove ornamentike. Ipak se može pretpostaviti da oni prvobitno nisu bili kolorisani onako intenzivnim bojama kakve danas vidimo. Kao primjer kako su izgledali ornamenti u unutrašnjosti džamije mislimo da momentano može da posluži kupaći završetak mimbere koji je po svoj prilici, ostao neretuširan. On je daleko diskretnije kolorisan od ostalih površina mimbere koje su prebojene jakim crvenim, plavim i zelenim bojama isto kao i ostale površine u gornjim zonama džamije. Isto tako, skoro monofromni javljaju se 7 rozeta (Sl. 6.) i 3 bokora sa beharom koji se nalaze na površinama između prozora u prvoj zoni. Ipak, sve ovo ne isključuje mogućnost da su ornamenti u gornjim zonama potkupolnog prostora i kupole prvobitno bili kolorisani nešto intenzivnije od ornamentata u donjim zonama baš zbog toga što se nalaze na većim visinama. Ostaci stare ornamentike naziru se u kupoli na nekoliko mjesta.

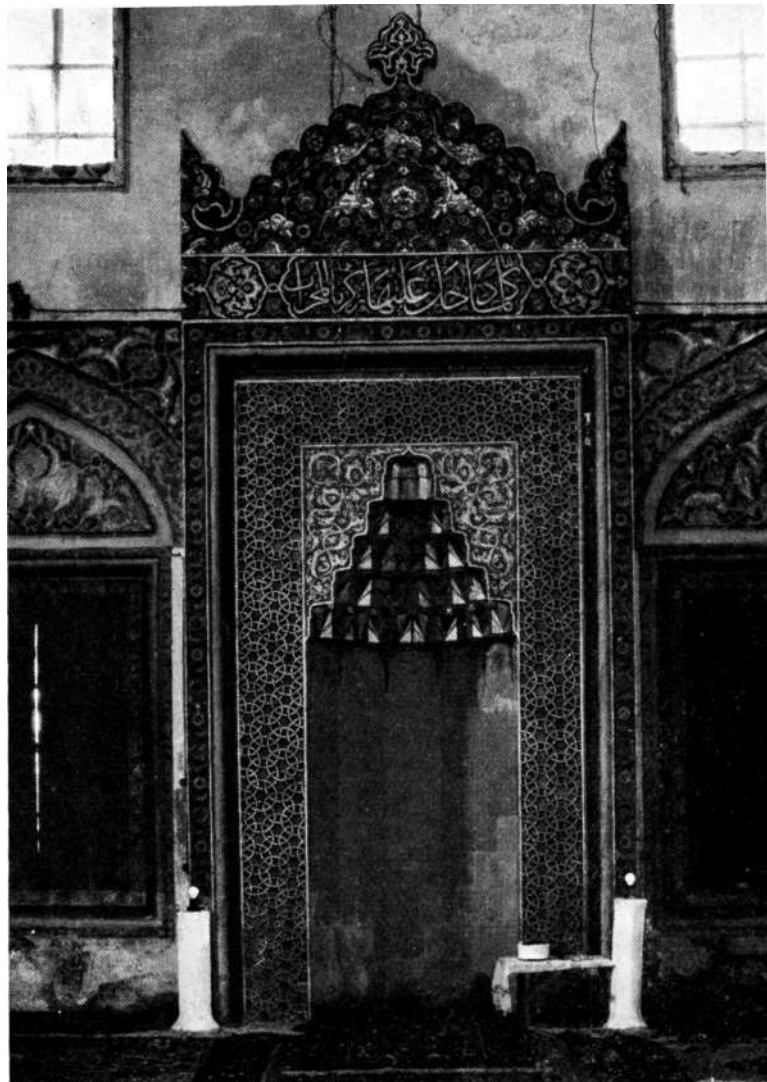
Nije nemoguće da je pored onih iz 1908 godine bilo još radova na obnovi fočanske ornamentike. Da je to tačno, zasada postoji jedan ubjedljiv dokaz koji se može vidjeti ako se uporedi crtež desnog »mihraba« (GZM 1891) što ga je objavio Arndt sa našim nalazima koji se mogu vidjeti na Sl. 11. Način završavanja (dolje pridnu) polukružnog dodatka više »mihraba« razlikuje se od originalnog stanja. Ista razlika može se uočiti ako uporedimo original i docnije premaze iz 1908 godine, što znači da su obnavljači iz ove godine pogriješili, te su dodatak, umjesto da ga završe na osnovu originala, završili po novijem retušu.¹⁰ Zbog toga je on bio mnogo kraći (vidi sliku br. 14). O eventualnim retušima, starijim od 1908 godine, zasada je ipak preuranjeno davati definitivno sudove, ali se može za sigurno uzeti da su oni (ukoliko su postojali) u većoj mjeri poštivali originalnu arabesku (iz tih razloga oni se danas teže evidentiraju) i da su bili rađeni u daleko efemernijoj tehnici te su tokom vremena nestali.

*

Već smo spomenuli da nam se čini najprihvatljivije mišljenje, a za to postoje i dobri razlozi, da su ornamenti na Aladži nastali istovremeno kada i džamija, odnosno neposredno po njenom podizanju, 1551 godine. Pored navedenih dokaza za ovo tvrđenje, navešćemo još jedan koji nam se čini i najubjedljivijim. To je potpuna identičnost

⁹ Kao preduzimač radova izvedenih 1908 godine javio se Karlo Rihter. On je angažovao soboslikare Josipa Baldasara i Antonija Feriga koji su cjelokupan posao na »restauraciji« ornamentata obavili za 45 dana. Prethodno su uzimali uzorke stare ornamentike sa pribilješkama o boji (docnije se ipak nisu njih držali) a onda su ornamente dobro oprali četkama i sapunom. Zatim su običnim fabričnim bojama, boljeg kvaliteta, u tutkalnom vezivu izveli nove ornamente, a ponegdje stare samo osvježili. Na mjestima gdje je originalni malter bio otpao, stavljali su gipsane plombe.

¹⁰ Teško je vjerovati da se radi o prostom previdu slikara Arndta.



Sl. 5 Mihrab Aladže džamije u Foči. Ornamenti su izvedeni plastično, u kamenu, a docnije prebojeni. Slikani »mihrabi« u trijemu su u osnovi replike ovoga mihraba. Ornamenti iznad prozora izvedeni su 1908 g. Ispod premaza kriju se originalni

motiva ornamentata koji se nalaze naslikani u trijemu džamije na polukružnim gornjim završecima oba »mihraba« (sl. 4) sa istim ornamentom koji je isklesan u kamenu iznad mihraba u džamiji. Odmah postaje jasno da su se skulptor, koji je nesumljivo klesao mihrab u vrijeme gradnje džamije, i slikar iz trijema služili istim uzorkom. (Uporediti sl. 4 sa slikom 5).

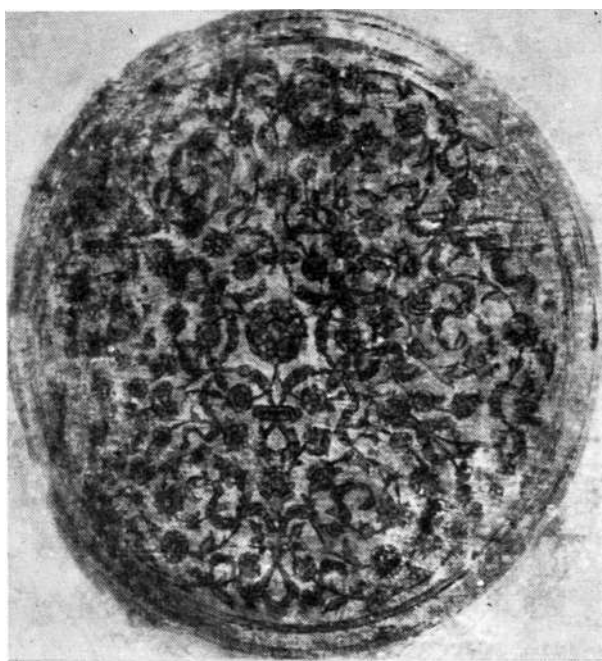
Dakle, istovremeni boravak u Foči arhitekta Ramadan-age, skulptora i slikara, a možda i drvo-rezbara i kaligrafa, upućivalo bi nas da su ovi umjetnici između sebe bili povezani jačim umjetničko-poslovnim vezama, i da su u Foču stigli ekipno. Njihovo iznalaženje, ugovaranje i dolazak u Foču može se dovesti u vezu sa nesumljivo čestim boravcima utemeljača i dobrotvora Aladže, Hasana Nazira, u Carigradu, u kome je, zna se, sigurno bio 1542 godine. I Evlija Čelebija, čiji se navodi, istina, ne mogu uvijek bez rezerve primati, smatra potrebnim da spomene ove umjetnike, te, govoreći o Naziru, navodi da »je (Nazir) raznim umjetnicima, koji su iz svih krajeva donijeli dobrotvoru (Naziru) na poklon po jedan svoj umjetnički rad, dao odgovarajuću nagradu«. Za nas je

ovdje važno da i Evlija ne sumnja da je u Foči na izgradnji Aladže radilo nekoliko umjetnika, što opet, pored arhitekta ne može biti niko drugi do skulptor i slikar za koje smo već utvrdili da se služe istim ornamentalnim sistemom, odnosno šablonima.

Ornamenti u trijemu Aladže (zasada samo govorimo o njima, jer, dok se ne izvrši čišćenje, o ornamentima u unutrašnjosti teško je govoriti) jedinstveni su u našoj zemlji. Do danas sačuvanu orijentalnu ornamentiku koju srećemo na islamskim bogomoljama kod nas možemo podijeliti u dvije grupe: na grupu starije ornamentike, koja je u naše krajeve bila prenijeta direktno iz Male Azije i koja predstavlja sastavni dio, u XVI i XVII vijeku cvatuće, perzijske jako stilizovane arabeske ornamentike najvećeg dometa, i na grupu rusticizirane biljne ornamentike, koja je

Komparacije fočanske ornamentike sa matičnom umjetnošću u Turskoj otežane su zbog našeg skromnog poznavanja odgovarajućih spomenika u Maloj Aziji, ali potpuno je jasno da fočanska ornamentika predstavlja visoko kvalitetan ulomak ornamentalne umjetnosti, koja je doživljavala puni procvat u XVI i XVII vijeku u Otomanskom Carstvu kao jedan od neposrednih odraza njegove snage i moći u to vrijeme. Skoro identičan ornamentalni sistem bio je jako rasprostranjen u Turskoj na zidnoj keramici i porculanu i svili, a motivi sa »mihraba« u trijemu Aladže skoro su jednaki do detalja sa pojedinim primjercima ornamentalnog sistema na porculanu u Rustem-pašinoj džamiji u Istanbulu.

Oslanjajući se na podjelu ornamentalnih sistema, koju su usvojili neki turski historičari umjet-



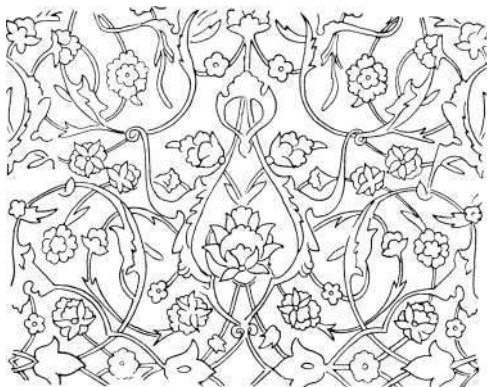
Sl. 6 Jedna od rozeta slikanih na zidu u unutrašnjosti Aladže džamije u Foči

takođe došla sa Istoka ali se na našem tlu, za razliku od prve grupe, bolje akomodirala i razvijajući se poprimila izvjesne domaće folklorne i narativne elemente. Ona se javlja najčešće u vidu nešto stilizovanih posuda (ibrika i maštrafa), iz kojih izrastaju stabla sa cvijećem i plodovima, ili u obliku samih stabala urmina drveta, koje se kod nas najčešće pretvara u stablo trešnje. Naturalističkom ornamentikom ovakve vrste ukrašeno je nekoliko džamija u Bosni i Hercegovini, ali se njeni najtipičniji primjerci mogu naći na Šarenoj džamiji u Travniku¹¹ i na Koskinoj džamiji u Mostaru.

¹¹ O ovoj ornamentici vidi: Z. Kajmaković, Ornamenti Šarene džamije u Travniku, Naše starine, VI, 1959., str. 259–263.

nosti dijeleći stilizovanu biljnu ornamentiku po motivima na rumi i hataji,¹² moglo bi se po ovom metodu izvršiti isto razvrstavanje i na ornamentici u trijemu Aladže. Spoljašnje polje desnog »mihraba« sadrži tipične oblike rumi-motiva (Sl. 7). Ovo ime dobili su motivi zato da bi se na taj način obilježilo (kako je smatrano), njihovo zapadno porijeklo i javljaju se u vidu jako stilizovanih i gusto isprepletenih grana sa lišćem, pupoljcima, viticama i cvijećem. Ornamenti ove vrste nemaju centralni motiv. To je neprekidna traka podjednako važnih elemenata koji su između sebe spo-

¹² Ernst Diez-Oktay Aslanapa, Turk sanati, Istanbul universitesi edebiyat fakultesi yayinlarindan, 1955, str. 28.



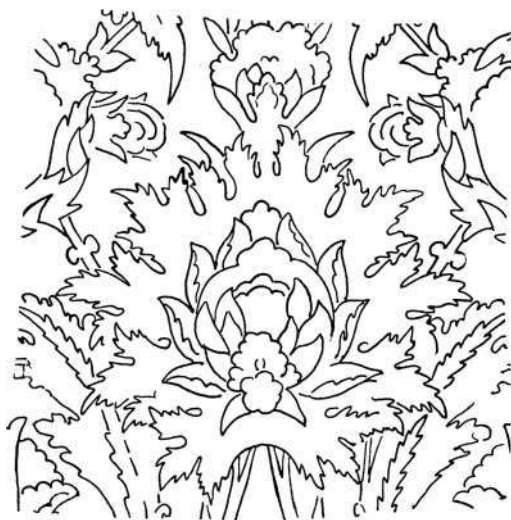
Sl. 7 Primjer rumi — motiva sa desne dekorativne cjeline u trijemu Aladže

jeni spiralnim ili valovitim linijama, te ostavljaju utisak kao da iz ničega izvire i u beskonačnost odlaze. Ovo je čista arabeska koja se oslobađa izvjesnih likovnih elemenata, kao što je boja, naprimjer, i narativnih, kao što je odsustvo tendencije da se prikažu realistički jače izraženi prirodni motivi, cvijet, naprimjer. Ukoliko se i nađe pokoj cvijet, on se gubi u snopovima linija. Prazni, neispunjeni prostori svedeni su ovdje na vrlo malu mjeru: 3–4 cm.

Primjer ornamentike iz trijema sa hataji-motivima nalazimo na kupastom završetku iznad »mihraba«, u islikanim poljima iznad prozora (centralni dio), a djelimično i na centralnom polju oba »mihraba« (sl. 8). Za razliku od rumi, hataji (ime je nastalo od »Kitaj« te na taj način obilježava istočno porijeklo ovih motiva) su sastavljeni od jednog centralnog ili glavnog motiva, koji je obično cvijet većih dimenzija, dok ostali sitniji motivi gravitiraju prema njemu preko spiralnih

i izlomljenih linija. Oni su rjeđi od rumi, imaju više vazduha i praznog prostora, te je razdaljina između dvije linije ili dva motiva obično 6–7 cm. Za razliku od rumi, hataji-motivi sadrže nešto realnije predstave prirodnih elemenata. Isto tako oni mogu biti raznovrsnije i intenzivnije kolorisani, što je slučaj i kod ornamentike na Aladži.

Ornamentika spoljnog polja lijevog »mihraba« po ornamentalnom sistemu stoji negdje na prelazu između gornja dva stila. Motivi su nešto rjeđi sa krupnijim elementima (cvijetovima), što je karakteristika hataji-motiva, ali nemaju centralnu tačku već je čitav sistem shvaćen kao cjelina sama za sebe, što je opet osobina rumi-motiva. Isto to može se reći za ornamente u uskim tordurama na obje cjeline.



Sl. 8 Primjer hataji — motiva sa desne dekorativne cjeline u trijemu Aladže



PROGRAM RADOVA I NJEGOVO IZVOĐENJE

Konzervatorski problemi i zadaci koji su obuhvaćeni u programu rada, a docnije i realizovani, mogu se navesti ovim redom:

1. Prikupljanje dokumentacije o stanju ornamenta.

S obzirom da je stanje ornamenta bilo vrlo kritično, pošto su površine sa malterom bile jako

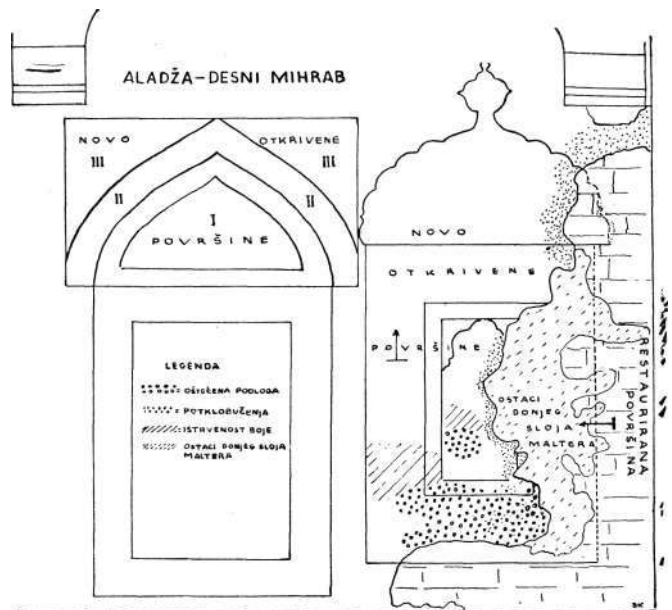
potklobučene te se svakog momenta moglo očekivati dalje opadanje ploha s arabeskama, bilo je nužno izvršiti dokumentaciono fiksiranje stanja zidnih dekoracija prije zahvata. U tu svrhu izvršeno je foto-snimanje ornamenta, u cjelini i u detaljima, i napravljen je tehnički snimak cijele površine u trijemu. Na ovu skicu uneseni su svi važniji podaci o stanju ornamenta: ubilježene su

površine sa potklobučenim malterom, s otpalim malterom, s istrvenom bojom, docnijim bojenim retušima, kao i svim ostalim podacima koji su uočeni u toku ranijih ispitivačkih radova. Pošto lijevi »mihrab« nije imao sačuvan donji završetak, to se naročito obratila pažnja ne bi li se našli bilo kakvi ostaci ovog završetka, ili bilo koji drugi podaci koji bi indicirali mjesto završavanja ovog »mihraba«. I zaista, na jednom malom parčetu maltera, koji je sasvim slučajno bio sačuvan, pronađen je ovaj trag u vidu tanke linije usječene nožem. Ovo je bio posljednji ostatak unutrašnje linije spoljne tordure lijevog »mihraba«, ali, nažalost, malter na kome je bila ova linija bio je beznadežno upropašćen, te se, poslije fiksiranja njegovog mjesta na zidu, morao obiti. Međutim, podaci koje je dao ovaj detalj bili su od velike važnosti za dalji rad na restauraciji »mihraba«. Njegovu važnost shvatićemo u potpunosti tek ako znamo da je desni »mihrab«, koji je inače u opštem izgledu sličan lijevom, završen na daleko većoj visini od patosa trijema nego što je završen lijevi, te se moglo dogoditi da se, u slučaju da nije pronađen ovaj podatak, lijevi »mihrab« završi isto onako kao što je završen desni. Ovim podatkom, međutim, ta je opasnost bila otklonjena i »mihrab« je završen na potpuno neočekivan (donja polja su mnogo uža od gornjih) ali dokumentovan način (sl. 9, 10).

2. Injektiranje potklobučenja.

Radovima na injektiranju donjih površina »mihraba« prethodilo je čišćenje zidne prašine koja je bila nagomilana u donjim zonama (usljed kretanja i osipanja slojeva maltera) zbog toga što je ova prašina onemogućivala ispravljanje »trbuha« na ornamentima.

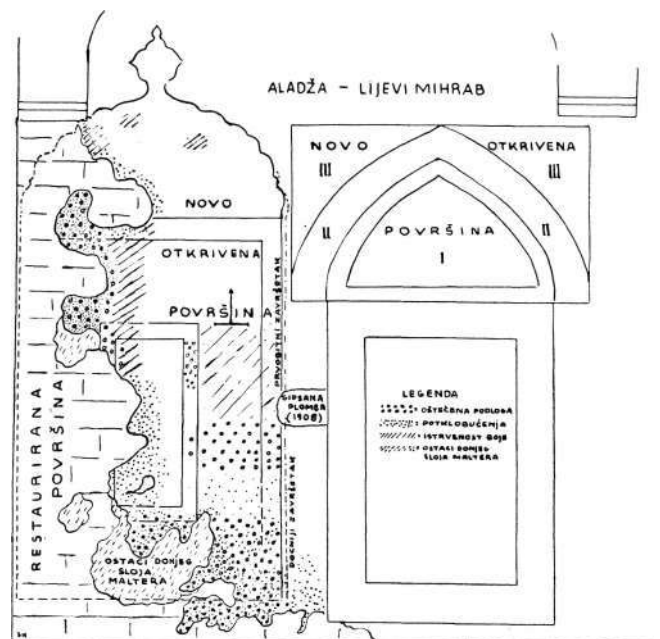
Prije nego što se moglo pristupiti radu na čišćenju i restauraciji ornamenta bilo je potrebno utvrditi originalni sloj maltera, izliječivši ga od potklobučenja i učvrstivši njegove slobodne ivice. Učvršćivanje maltera izvedeno je kazeinskim mlijekom i kazeinskim malterom, koji su odabirani prema potrebi, zavisno od vrste i stepena potklobučenosti. Tamo gdje su kaverne bile veće, upotrebljavan je kazeinski malter a tamo gdje su bile manje, injektiranje je izvedeno kazeinskim mlijekom. Naročito jaka potklobučenja bila su na lijevom »mihrabu« te se njemu u toku rada poklonila i najveća pažnja. Slobodne ivice ove cjeline ponekad su bile vrlo elastične, a ponekad, pod uticajem sunca, očvrle su i petrificirale se, te su se na taj način deformisali u testerasta ispupčenja. Ovakve ivice teško su se mogle ispravljati a da se ne polome i oštete, te je prije ispravljanja izvršeno njihovo omekšavanje kvašenjem. Ponekad je izvođeno i njihovo obrezivanje na mjestu gdje krivine prelaze u ravan tok. Poslije injektiranja površine su pritisnute drvenim mrežama i ostavljene da se isuše. Lijevo »mihrab« je injektiran duž cijelog toka slobodnih ivica, na sredini i na donjem desnom uglu. Desni »mihrab«



Sl. 9 Šematski prikaz stanja desne dekorativne cjeline u trijemu Aladže džamije u Foči

bio je daleko manje potklobučen. Injektiranja su vršena samo djelimično, duž ivica i na praznom zidu pri vrhu, ispod konzolice.

Već smo kazali da su ornamenti u trijemu izvedeni na dva sloja vrlo originalnog maltera. Donji crvenkasti sloj maltera imao je na pojedinim mjestima vrlo izražena potklobučenja, te je paralelno sa lijepljenjem gornjeg sloja izvršeno fiksiranje i ovoga maltera. Potklobučenja donjeg



Sl. 10 Šematski prikaz stanja lijeve dekorativne cjeline u trijemu Aladže džamije u Foči

sloja maltera uglavnom su se ograničavala na gornji i centralni dio slobodnih ivica lijevog »mihraaba«. Na ovim mjestima, pored toga što su slojevi između sebe bili razdvojeni, donji sloj maltera u odnosu na kamenu podlogu zida bio je takođe potklobučen.

Tokom rada na injektiranju slojeva maltera postavilo se pitanje šta treba uraditi sa očuvanim malternim originalnim podlogama u donjim zonama obe cjeline, koje su bile sačuvane, ali u sasvim derutnom stanju. Usljed vlage koja je nadolazila sa patosa trijema ove površine su, pored toga što su bile izgubile pigment i površinsku malternu preparaturu slikara, bile u isto vrijeme potpuno izgubljene i u pogledu malterne podloge koju su konstantna vlaga i mehanička oštećenja tokom vremena rastočili u zrnastu masu. Ona se još samo održavala u kompaktnosti zahvaljujući lanenim vlaknima. Interesantno je napomenuti da je majstor koji je spravljao ovu podlogu, vjerovatno pod rukovodstvom slikara, stavio u donje njene zone neuporedivo veću količinu lanenih vlakana nego što je slučaj sa gornjim zonama, po svoj prilici zbog toga što je predviđao da će ove površine biti izloženije potklobučenjima. Konsolidovanje ove površine bilo je teško izvodljivo, a, s obzirom na slučaj da se na njenoj površini nije sačuvalo tragova boje i crteža, ovo konsolidovanje nije moglo imati ni opravdanja. Pored toga, ukoliko bi se i izvela regeneracija ovoga sloja, on bi bio hrapav, što bi opet, u našoj želji da idemo za restauracijom ornamentata, zahtijevalo da se po njoj postavi nova preparatura koja bi omogućila slikanje. A to bi ipak značilo gubljenje i posljednjeg ostatka dokumentarne vrijednosti ovoga sloja u cjelini. Takođe bi se teško moglo pretpostaviti da bi, i pored sve opreznosti, čitav zahvat imao uspjeha i potrebne solidnosti pošto bi postojala velika opasnost da se tanki sloj pridodane preparature ne veže dovoljno čvrsto za upropašćenu podlogu, ili da sama preparatura ne bude dovoljno solidna, s obzirom da nije smjela imati debljinu veću od 5—8 mm. Tako bi se moglo desiti da se u kratkom vremenu poslije završetka radova ponovo pojave potklobučenja i luskanja pridodanih dijelova, što bi, razumljivo, štetno djelovalo na cjelokupnu površinu ornamentata: originalnu i restaurisanu. Iz tih razloga sve površine upropašćenog maltera, a koje nisu imale tragova pigmenta, bile su obijene. U kojoj su mjeri izvršena ova obijanja može se vidjeti na slici br. 9 i 10. Obijene su samo izvjesne površine na donjim djelovima pretežno lijevog i djelomično desnog »mihraaba«.

Sličan problem javio se i kod pitanja da li treba donji sloj crvenkastog maltera sačuvati u cjelini ili ga treba obiti. Ovaj sloj sačuvao se u relativno velikim površinama na obje cjeline a naročito na desnoj. Tamo gdje je sloj bio čvrst i zdrav, on je ipak sačuvan, i na njega je nabačena



Sl. 11 Ornamenti u trijemu Aladže iznad desnog prozora. Gornji lijevi ugao očišćen od novijih premaza

docnija kazeinska podloga (samo u debljini gornjeg sloja), a tamo gdje je sloj bio potklobučen ili vlagom oštećen, obijen je. Pored toga što je smatrano da ovaj sloj maltera treba sačuvati radi izvjesne dokumentarnosti, on je ponekad vrlo korisno poslužio u procesu nabacivanja kazeinskog maltera, jer je omogućavao blag i prirodan prelaz između kazeinske i originalne podloge. Ovo je pak bilo uslovljeno slučajem da se malter sačuvao skoro isključivo uz slobodne ivice ornamentata. Na taj je način kazeinska podloga, koja je inače obično bila debela 2 cm, uz original bila debela jedva 1 cm. Uvidjevši ovu korisnu stranu donjeg sloja maltera, pojedine potklobučene površine, koje su se nalazile uz original, mi smo injektiranjem učvrstili i zadržali.

3. Čišćenje originala ispod docnijih premaza.

Obje ornamentalne cjeline kao i polja iznad prozora bile su prebojavane, vjerovatno nekoliko puta. Posljednje i najobimnije radove na »restauraciji«, kako je rečeno, izveli su Josip Baldasar i Antonio Ferigo u toku 1908 godine. Tutkalno vezivo i industriske boje, upotrebljavani u toku ovih radova, omogućili su obično spiranje vodom ovih šablonskih i pseudoorijentalnih ornamentata,



Sl. 12 Ornamenti u trijemu Aladže džamije iznad desnog prozora poslije čišćenja

pošto se pokazalo da je original, ukoliko se pažljivo radi, otporan na vodu. Koliko je to bio prost i lak posao, vidi se najbolje po tome što su dva radnika oprali cjelokupnu površinu u trijemu samo za jedan radni dan. Ovi premaza na pojedinim površinama, naročito u donjim zonama, već su bili skinuti trenjem uslijed cirkulacije ljudstva u trijemu, te se na tim mjestima izvelo samo dočišćavanje.

Prilikom čišćenja »mihraba« ustanovljeno je da je restaurator iz 1908 godine, pored toga što je izmijenio arabesku unutar polja, izvršio i nekoliko izmjena koje su promijenile izgled slikanih polja u cjelini. On je, naprimjer, spoljnu borduru lijeve cjeline pomakao za 3 cm udesno i na sasvim proizvoljan način završio polukružni dodatak iznad nje, te joj na taj način površinu povećao za 1800 cm².

4. Novootkrivena ornamentika.

Otkrivena ornamentika na »mihrabima« bila je otprije poznata, pa je nećemo sada opisivati, tim prije što je o njoj već ranije bilo govora u prethodnim odjeljcima. Ornamentika više prozora bila je nevidljiva sve od 1908 godine, pa ćemo je sada kratko opisati služeći se sl. 9, 10, 11, 12.

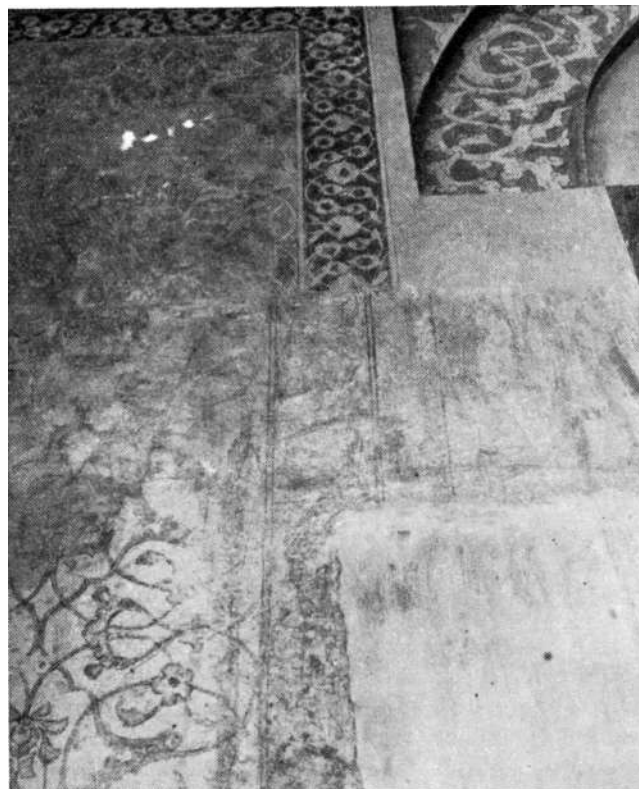
Polje broj I.

Na tamnocrvenoj podlozi, koja je dobijena nabacivanjem jednog tamnog tona na vatrenocrvenu podlogu, izvedeni su krupni motivi biljne ornamentike. Centralni dio ove podloge prebojen je pored svega još i svijetlosivim tonom. Grane, lišće, cvijeće, pupoljci i vitice razvijaju se u strogoj simetriji sa obje strane simetrale, koja siječe polje po sredini, a kolorisani su diskretno sa nekoliko tonova svjetlosive boje. Tek njihove ivice su nešto jače potcrtane sa tamnocrvenom, crnom a ponekad i bijelom bojom.

Polje broj II. Ispunjeno je nešto rjeđim motivom trostrukog prepleta loze sa dugim još nerazvijenim listovima. Ovaj motiv ispunjava usku traku arapskog luka da bi se na njegovom tjemenu završio sa cvijetom ljiljana. U želji da ispuni čitavu površinu luka ovim oskudnim ornamentom, slikar je preplet suviše razvukao u širinu te on u odnosu na ostale cjeline, a naročito u odnosu na arabeske »mihraba«, djeluje tvrdo. Podloga je plava (indigo) ali je usljed patine i premaza poprimala prljavosiv ton. Ova plava boja, gledana na lupu, ostavlja utisak sitne zrnaste mase sa intenzivno plavim kristalima i sa tu i tamo bistrozelenim zrnima. Utisak koji dobijamo vrlo je interesantan i neobičan. Izgleda da su se ove boje prilikom miješanja vrlo slabo rastvarale.

Lišće na prepletu je sivo, opet u nekoliko tonova, a oivičeno je crnom i crvenom bojom sa bijelim sjenčenjem.

Polje broj III. Na oker-sivoj podlozi izvedeni su ornamentici slični ornamentima u polju broj I.



Sl. 13 Lijevo »mihrab« u trijemu Aladže u toku skidanja novijih premaza. Dole očišćene a gore neočišćene površine

Pored sivih, crnih i crvenih tonova, ovdje srećemo i blijedozelene boje.

U cjelini posmatramo, ovi ornamentici iznad prozora u trijemu u odnosu na ornamentice na »mihrabima« daleko su tvrdi i ostavljaju siromašniji dojam. Kao što se od ostalih ornamentata razlikuju



Sl. 14 Lijevo »mihrab« u trijemu Aladže. Strelica prikazuje noviji i originalni završetak. Gore još neočišćene površine

u arabeski, oni se od njih razlikuju i to mnogo više, i u opštoj kolorističkoj skali. Za razliku od »mihraba«, ovi su ornamenti vrlo glasno obojeni sa ne baš uvijek srećno i ukusno izabranim tonovima. Ove stilske razlike, na očigledno jednovremeno nastalim ornamentima, kao i pojava slojevitih premaza boje na grundu, upućuje na opreznost da se možda ovdje ne radi o docnijim retušima ili o ruci nešto slabijeg umjetnika. U tom smislu je nužno nastaviti ispitivanja kako stilska tako i materijalna i hemijsko-laboratorijska.

Opisani ornamenti potpuno su isti više oba prozora u trijemu, a takođe i na odgovarajućim mjestima (iznad prozora) unutra, u džamiji. Razlike koje postoje uglavnom su na detaljima u kolorističkom postupku, i to u najmanjoj mjeri. Očigledno je da je i ovdje majstor upotrebjavao isti uzorak.

Iznad prozora u trijemu otkriveno je oko 6 m² površine ornamenata.

Pošto je ovoga puta zadatak konzervatora bio ograničen samo na ornamentiku na zidu u trijemu, to se nije ni pristupalo radu na otkrivanju originalnih ornamenata koji se nalaze na kamenoj podlozi doprozornika i portala. Ovi ornamenti bili su takođe 1908 godine prebojeni uljanom bojom. Ispitivanja koja su izvršena pokazala su da se skromni ostaci prvobitne ornamentike nalaze na doprozorniku lijevog prozora, dolje, i da su stilski bliski ornamentici desne cjeline. Rađeni su tankom četkicom i crnom bojom; ostaci drugih boja dosada nisu pronađeni. Može se ustvrditi da su ovi ornamenti sadržavali male cvjetice koji su proizlazili iz valovite grane sa lišćem. Međutim, portal je još potpuno zagonetan i dalji ispitivački radovi odgovoriće na pitanje u kojem obimu i kakvi se ornamenti kriju ispod uljanih premaza. Jasno je da će problem skidanja uljanih premaza zahtijevati više napora i studiranja materijala, ali se već sada može ustvrditi da je skidanje savremenim sredstvima moguće.

5. Nabacivanje kazeinske podloge.

Između svih vrsta malterne podloge, koje su dolazile u obzir za spravljanje i nabacivanje na ogoljene površine, izabran je kazeinski malter. Konzervatori su svjesni da je bilo najopravdanije pokušati da se napravi podloga koja bi po sastavu bila potpuno identična podlozi originala, a to znači da se donji sloj napravi od kreča i tucane cigle a gornji od kreča i lanenih vlakana. Međutim, mi smo od ove mogućnosti odustali, jer je postojala opasnost da, u želji za iznalaženjem identične malterne podloge, u ovome ne uspijemo, pošto je majstorova receptura u detaljima ipak bila nepoznata, te da na taj način dovedemo u pitanje cjelokupan rad na restauraciji. Smatrano je da je bolje upotrebiti danas već sigurno i isprobano sredstvo-kazeinski malter, koji, i pored izvjesnih



Sl. 15 Primjer upropaštenog maltera na kome je izveden lijevi »mihrab« u trijemu Aladže



Sl. 16 Gornji i donji sloj maltera — lijevi »mihrab« u trijemu Aladže



Sl. 17 Detalj ornamentike na desnom »mihrabu« u trijemu Aladže

nedostataka (uglavnom fakturalnih), svojom čvrstoćom ipak omogućava potrebnu zaštitu originala i restaurisanih dijelova.

Kazeinski malter spravljan je po poznatom receptu (kazeinsko mlijeko + sitni drinski pijesak) i nabacivan je u tankim slojevima. Ovo je bilo nužno da bi se malter brže sušio i lakše obradio na zidu. Tako se nova podloga sastoji od 5–7 slojeva kazeinskog maltera. Ali slojevi nisu nabacivani istovremeno na čitavoj površini već parcijalno u manjim »krpama«, a ovo stoga da se ne bi slojevi potklobučivali. Rad ipak nije prošao bez poteškoća. Vjetrovito vrijeme uticalo je na kazeinske slojeve te su se oni počeli na nekim mjestima mreškati i mnogo brže sušiti na površini nego u dubini, što je prouzrokovalo sitne pukotine. Pojedini slojevi imali su ponekad i različite recepture ili su se nalazili na podlozi donekle potklobučenog crvenkastog maltera, te su se nakon svega na desnom »mihrabu« pojavila tu i tamo potklobučenja. Takva mjesta morala su se obijati i ponovo plombirati, što je uspješno završeno.

Posljedna preparatura, koja se sastojala od kazeinskog mlijeka i praha od bjelutka, stavljena je na još neprosušenu kazeinsku podlogu; dobro je uglačana mistrijama a onda ostavljena da se potpuno isuši. Naposljetku je uglačana šmirgl-papirom i na taj način pripremljena za slikanje, gotovo sasvim slična podlozi originala.

6. Restauracija ornamentata.

Prije svega, napomenućemo da smo, držeći se osnovnog principa konzervatorske službe »konzervirati a ne restaurirati«, prvobitno i mi željeli da samo učvrstimo ornamentiku u trijemu, a pošto je ona bila skoro prepolovljena (opadanjem maltera), planirali smo da, u cilju upotpunjavanja izgleda cjeline, izvršimo bojenje dodanih površina lokalnim tonom i da izvedemo oivičavanje polja i bordura graničnim linijama. Ovakav postupak bio je predviđen (iako smo priželjkivali mogućnost potpune restauracije) i zbog toga što nismo bili sigurni da li će postojati dovoljno dokumenata o likovnim elementima arabeski na »mihrabima«, koji bi nam mogli opravdati, dokumentovati radove na restauraciji. S tom namjerom mi smo i otputovali u Foču, ali smo tek tamo (poslije udublivanja u posao) shvatili da od našeg konzervatorskog principa moramo odstupiti. Prvo, likovni elementi arabeski bili su u potpunosti poznati po-



Sl. 18 Desni »mihrab« u toku nabacivanja kazeinske podloge i poslije skidanja premaza

što se radilo o savršeno simetričnim elementima koje je dijelila simetrala cjeline. Znači, trebalo je samo prekopirati na paus papir jednu sačuvanu stranu »mihraba« i prenijeti je na drugu stranu u obrnutom smislu. Drugo, restauracija ornamentalna imala je puno opravdanje jer se samo radilo o nadopunjavanju sasvim praznih, odnosno izgubljenih površina poznatim elementima, što u bitnosti ne tangira original prema kome je zadržan stav punog poštovanja.

Prilikom rada pojavio se čitav niz problema koji su bili od bitnog značaja za docniji izgled cjeline, kao što su pitanja: kako treba odvojiti novopridodane dijelove od originala? do koje mjere treba ići u patiniranju dodanih površina i kako izvršiti prelaz između ovih površina i originala, naročito tamo gdje je original bio skoro nevidljiv? Izbor (slikarskog materijala za restauraciju također se javio kao jedno od važnih pitanja. On je u isto vrijeme trebalo da bude postojan i izdržljiv, i po svojoj fakturi sličan originalu. U ovom slučaju odlučili smo se za kazeinsku temperu, smatrajući da će ona bar svojom postojanošću zadovoljiti jedan od gornjih uslova. Njena faktura, ipak, u potpunosti nije odgovarala fakturi originala jer je mnogo tvrđa od originala koji je na površini mek i rustičan. Što se tiče opšteg izgleda doslikanih površina, išlo se za tim da one ne smiju biti upadljivije i glasnije od originala. Zato je preduzeto njihovo patiniranje lažnim oštećavanjem. Idući za tim da ove površine budu sekundarnog značaja, imali smo na umu da ipak treba dati određenu jasnu sliku cjeline. Radi toga su ivice »mihraba« date u opštem vidu nešto intenzivnije (isto tako kao što su i ivice originala bile intenzivnije) od površina koje su se graničile sa originalom u sredini polja. Diskretnost ovih površina u centru bila je uslovljena našim principom da se original ne smije ni po koju cijenu retuširati (bez obzira na stepen istrvenosti boje), te je ovo povlačilo za sobom i određenu diskretnost u intenzitetu rekonstruisanih dijelova. Prelaz između površina na taj način lakše se neutralisao i sveo na najmanju mjeru vidljivosti. On je isključivo izvođen na pridodanim površinama a ne na originalu.

Restaurator Nihad Bahtijarević unio je u svoj posao mnogo ljubavi, strpljenja i stručnosti, te se rezultati sasvim zadovoljavajuć.

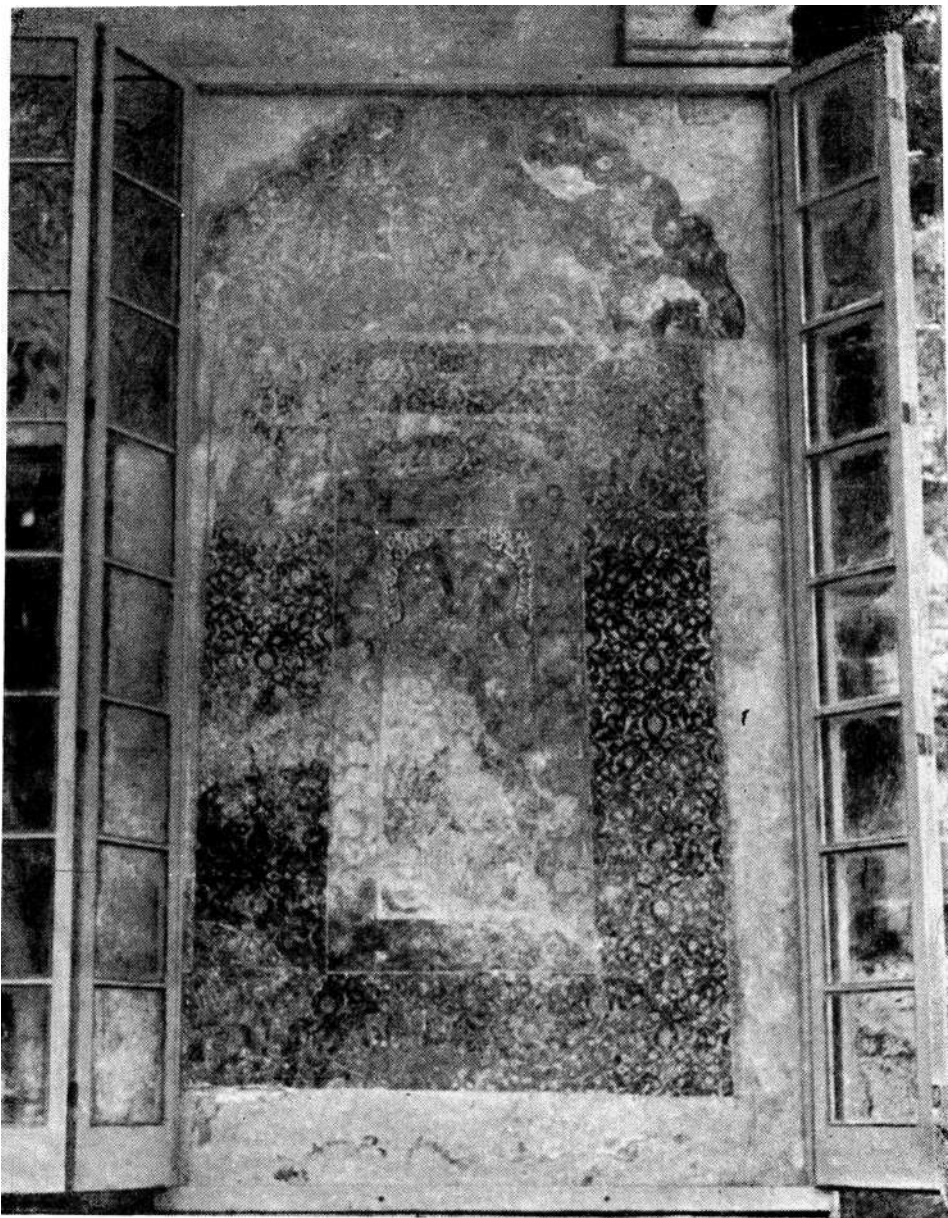
U toku rada na iznalaženju likovnih elemenata potrebnih za restauraciju služili smo se i nekim dokumentima iz ranijih vremena, ali bez velike koristi. Crtež (kopija) u tušu koji je slikar Ewald Arndt objavio u Glasniku Zemaljskog muzeja u Sarajevu za 1891 god., knjiga II, nije mogao biti od koristi. Ispostavilo se da slikar nije mnogo pažnje obraćao na detalje, koji su za nas bili jedino važni, već je mehanički prenosio pojedine elemente sa jedne strane na drugu, ne kon-



Sl. 19 Desni »mihrab« u toku rada na restauraciji ornamentike. Otkrivene površine originalnog sloja maltera zahtjevale su takođe restauraciju

sultujući njihov logični tok. Pojedine zagonetke, koje je donekle pospiješio i ovaj crtež, zadali su konzervatorima mnogo truda dok nisu bile riješene. Trebalo se udubiti u smisao arabeski i slijediti logičan tok njihovog razvijanja pa su se problemi sami od sebe rješavali. Naprimjer, grubo prenošenje ornamentata u spoljnoj torduri desne cjeline na osnovu zakona simetrije ovdje se nije moglo iskoristiti.

Fotografije koje smo posjedovali bile su snimljene iz velike udaljenosti pa zbog toga za naš rad na detaljima takođe nisu mogle biti od koristi. Pojedine partije na ornamentici mogle su se rekonstruisati samo dubokim ulaženjem u stil arabeski i u lične estetske zakone staroga majstora, koji se dosljedno držao određenog toka svojih linija. No, i pored svega toga, jedan dio arabeski u centralnom polju lijeve cjeline ostao je ipak neodgonetnut. Ovdje je original bio potpuno istrven, a pošto arabeska u ovom polju nije bila sastavljena iz identičnih ornamentalnih jedinica, kao što je slučaj na spoljnim poljima, već se sastojala iz jedinstvenog, u detaljima potpuno originalnog, ornamentalnog sistema, to se ove arabeske nisu mogle ni rekonstruisati. Odgovarajuće površine ostavljene su prazne, samo (lažno) patentirane kolorističkim flekama.



Sl. 20 Desni »mihrab«
poslije restauratorsko-
konzervatorske inter-
vencije. Postavljeni su
zaštitni stakleni okviri
sa otvorima za provje-
travanje

Radovima na restauraciji arabeski pristupilo se u posljednjem momentu. Već je naglašeno da je skoro polovina svakog »mihraba« bila uništena opadanjem maltera. Na nekim mjestima malter je otpao upravo do same linije simetrale, a ponegdje su otpale površine prelazile (srećom samo na nekoliko mjesta) i na drugu stranu simetrale. Za nekoliko godina ove linije bi bile potpuno uništene, a to bi značilo i onemogućavanje restauracije ornamenata, s obzirom na to da je simetrala granica između dvije potpuno jednake cjeline.

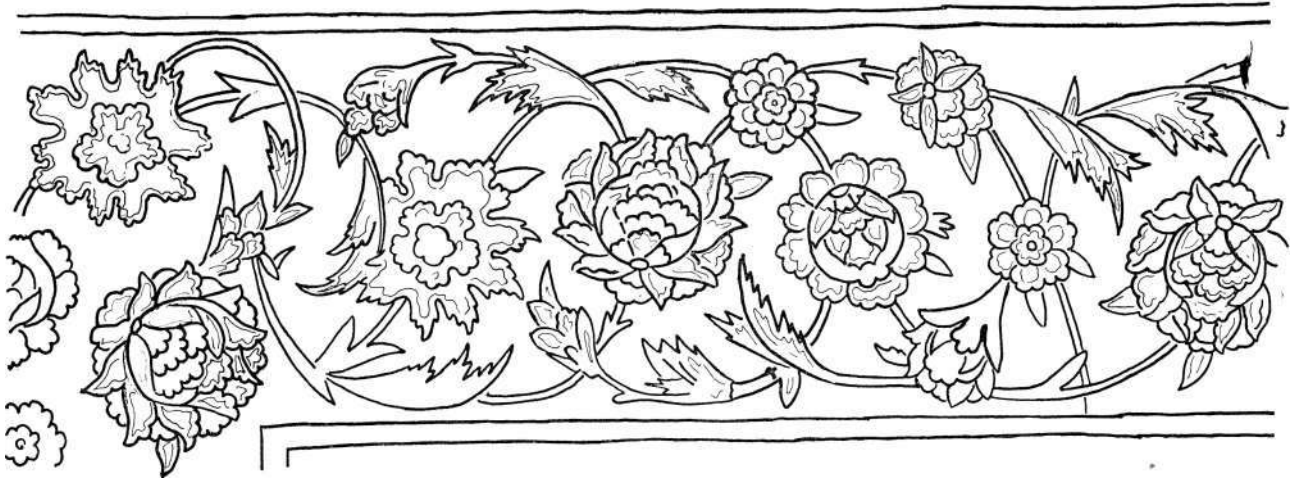
Odvajanje novopridodanih dijelova od originala, u cilju evidencije ove dvije površine, izvedeno je tankom bijelom linijom. Međutim, ovo je ipak bilo suvišno. Original se pažljivim posmatranjem uvijek može uočiti. Zato se predviđa da se u narednim godinama ova linija ukloni. To će biti nužno zbog toga što će razlika između ove

dvije površine vremenom postajati sve veća, jer su se tonovi originala već stabilizovali u odnosu na svjetlo i atmosferilije, dok će pridodani dio pretrpjeti u svom izgledu ipak neke promjene.

7. *Zaštita ornamenata od kiše.*

Poslije završetka radova na konzervaciji i restauraciji ornamenata u trijemu postavilo se pitanje njihove zaštite od kiše i drugog oštećivanja. Bez rješenja ovoga problema radovi na restauraciji ne bi imali svrhe a konzervacija bi bila nepotpuna. Kroz nekoliko godina stanje ornamenata, koji bi i dalje ostali pod vedrim nebom, bilo bi isto onako kao prije konzervacije.

Problem izolacije ornamenata od vlage mogao se riješiti na nekoliko načina. Prepariranje originalnog sloja ornamenata postojećim preparatima i lakovima, u svrhu njihove nepromočivosti, sma-



Sl. 21 Motivi ornamentike na unutrašnjoj torduri desnog »mhraba«. Pozadina je crvenkaste boje a ornamentika je diskretno kolorisana zelenim, svjetlo bijelim i plavim tonovima

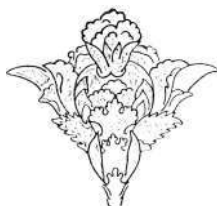
trali smo još neprovjerenim i u osnovi štetnim metodom. Ovako preparirana površina ne bi, i pored prividne nepromijenjenosti, više bila istog hemijskog, a pogotovu ne fizičkog sastava, što bi umnogome umanjilo spomeničke i dokumentarne vrijednosti i onako teško oštećenih originala. Zadržavajući osnovno stanovište neprikosnovenosti originala ostali smo na principu njegove čisto mehaničke zaštite. Izabrali smo zbog toga način zaštite ornamenata putem zastakljivanja. Okviri sa staklenim oknima napravljeni su od mekog drveta i zatvaraju »mhrabe« u čitavoj površini izuzev vrhova njihovih polukružnih završetaka, koji se zbog konzolica nisu mogli staviti pod okvire. S obzirom da se ovi detalji nalaze visoko, gdje nanosi kiše ne dopiru, to se njihova zaštita nije ni postavljala kao nužna.

Iako smatramo da je postavljanje okvira na ornamente bilo u konkretnom slučaju jedino brzo izvodljivo i moguće rješenje, mi smo ipak svjesni nedostataka ovakvog rješenja. Pored toga što okviri na prvi pogled (dok su zatvoreni) prirodno narušavaju opšti estetski izgled cjeline, oni isto tako predstavljaju konstantnu opasnost da akumulacijom vlage unutar svoga prostora ne postanu

izvor novih oštećenja. U kišnim danima oni bi mogli da akumuliraju vlagu a u sunčanim toplotu. Iz tih razloga okviri su za 2—3 cm udaljeni od površine zida što omogućava stalno kretanje vazdušnih struja na površini ornamenata. U cilju pospješenja ovih struja na tijelu okvira izbušeni su otvori u svim pravcima.

Vlasniku objekta i nadležnim organima u Foči data su uputstva kako treba postupati sa ovim okvirima. Predviđeno je da ih treba držati zatvorene samo u kišnim danima.

Smatramo da ovakvim rješenjem nismo u bitnosti narušili uslove pod kojima su dosada opstajali ornamenti u trijemu Aladže, ili ih bar nismo u toj mjeri promijenili da bi novo stanje štetno uticalo na opstanak ornamenata. U isto vrijeme svjesni smo da tehničko rješenje okvira nije u potpunosti zadovoljavajuće (bilo bi daleko bolje da su okviri izvedeni u metalu), ali se nadamo da smo njima ornamente u potpunosti zaštitili od kiše, što nam je i bila jedina svrha. Kada bude razloga i mogućnosti moći će budući konzervatori možda da nas prevaziđu u pogledu savršenije izvedbe zaštitnih okvira.



CONSERVATION OF ORNAMENTS IN THE ALADZA MASQUE AT FOCA

The Aladza mosque was built in 1551 by Hasan Nezir's money (he was a manager of czar's haslar and mines of that part of Herzegovina). Its architect was Ramadanaga, Kodza Mimar Sinan's disciple. When the mosque had been built in 1551 unknown artists decorated its porch and internal walls with superb arabesques. Ornaments had been made on two mortar layers of which the first consisted of brick-dust and lime, and the second of lime and flax fibres. Colours had been mineral and in al seco technique. Its colouration had been very discreet and motives consisted of rumi and hataji.

After the wooden porch had been knocked down, all ornaments had been exposed to atmospheric changes and therefore the mortar foundation and ornaments also were hardly damaged. Ornaments in the

porch which were divided into two parts (the first in two ones on the left of the main door) were unfortunately almost ruined. »Artists« during Austro-Hungarian occupation whitewashed all ornamentation of the Aladza and painted new false one.

In 1959 National Institute for protecting the cultural monuments in Sarajevo tried to save those ornaments in the porch which were of the best quality.

At the same time they wanted to know how to conserve and restore all ornaments inside the mosque. First, new layers of mortar were injected by casein. Mihrabs in whole were successfully reconstructed on new foundation, because they had regular and proportioned geometrical forms. At last the ornaments in the porch were protected with glass plates in which holes for air circulation were left.

LA CONSERVATION DES ORNEMENTS DE LA MOSQUEE »ALADZA« A FOCA

La mosquée »Aladza« à Foca fut construite en 1551, avec l'argent de Hasan Nazir, administrateur des »haslar« du Tzar et des mines du sandjak de Herzégovine. Son architecte fut Ramadanaga, disciple de Kodja Mimar Sinan. Le vestibule et les parois intérieurs de la mosquée sont ornés des ornements ravissants exécutés par des artistes inconnus tout de suite après la fin de la mosquée en 1551. Les ornements sont peints sur un enduit de deux couches de mortier, dont la première est formée de la brique broyée et de la chaux et la deuxième de la chaux et des fibres de lin. Les couleurs minérales sont appliquées al seco. Le coloris est très discret. Les motifs sont »roumi« et »chatai«.

Après l'enlèvement du vestibule en bois les ornements dans le vestibule furent exposés à la pluie ce qui a fait apparaître des grandes cloques dans l'enduit (support) du mortier et ensuite la chute des ornements. Avant le commencement des travaux de la conservation les ornements dans le vestibule, qui consistaient en deux »michrabes« peints du côté gauche et du côté droit de la port, d'entrée, étaient presque partagés par moitié. A côté de cela les restaurateurs

du temps de l'occupation austro-hongroise ont complètement repeint l'ornementation de l'Aladza« et ensuite ils ont exécuté une nouvelle ornementation pseudo-orientale.

L'Institut pour la protection des monuments culturels de Sarajevo a effectué en 1959 des travaux d'épreuves pour la conservation de l'ornementation dans le vestibule de la mosquée. Le but était de sauver ces surfaces qui étaient les plus qualitatives et les plus menacées en même temps et de trouver si la conservation de l'ornementation à l'intérieur de la mosquée serait possible. En premier lieu on a enlevé avec de l'eau les ornements postérieurs et puis on a fait l'injection des surfaces cloquées et le complètement des surfaces détachées avec un support de la caséine. Sur ce support poli de la caséine on a fait la reconstruction des »michrabes« entiers vu qu'il s'agissait des formes géométriques régulières. Les ornements dans le vestibule ont été enfin protégés contre des »atmosphæria« par des cadres vitreux, dans lesquels on a laissé les ouvertures pour la circulation des courants d'air.