

Turska kuća kao primjer analize i interpretacije u kulturalnoj ikonologiji i percepciji umjetnosti "Drugog" na području grada Rijeke

Fučak, Laura

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:212760>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-21**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Akadska godina: 2020./2021. g.

**TURSKA KUĆA KAO PRIMJER ANALIZE I INTERPRETACIJE U
KULTURALNOJ IKONOLOGIJI I PERCEPCIJI UMJETNOSTI „DRUGOG“
NA PODRUČJU GRADA RIJEKE**

(Diplomski rad)

Mentor: dr. sc. Marina Vicelja-Matijašić

Studentica: Laura Fućak

U Rijeci, Rujan 2021. godine

A. Sažetak

Ikoničnost arhitekture u prostoru, kao i umjetnost Drugih obrađuju se u ovome radu kao zasebni pojmovi i pojave te u kontekstu Turske kuće u Rijeci kao primjera problemske rasprave navedenih pojmova. Ikoničnost arhitekture definirana je u terminima popularnosti i posebnosti simbola, točnije estetskih značenja koji su primijenjeni na građevine, prostore i/ili arhitekta, a potom je podijeljena u dvije vrste: prva vrsta ikoničnosti je ona koja se odnosi na stereotipno kopiranje, a druga je vrsta ona ikoničnost koja obuhvaća nešto jedinstveno. Umjetnost Drugih također je podijeljena u dvije vrste: umjetnost Drugih u smislu umjetnosti koja prikazuje Drugost kroz gotova umjetnička djela te umjetnost Drugih u kojoj su sami autori predstavnici drugosti, a čije konačno umjetničko djelo ne mora biti prikaz Drugosti.

Turska kuća u Rijeci, građevina je koja se nalazi na križanju ulice Vatroslava Lisinskog i Verdijeve ulice. Na tom se mjestu prije izgradnje Turske kuće od 1879. nalazila Palača Bartolich, čija je vlasnica bila Antonia Bartolich. Ta se građevina rekonstruirala i preuređuje 1883., a za taj je pothvat bio pozvan arhitekt Giacomo Mattich. Godinu dana nakon te obnove, Tommaso Gelletich umire, te Antonia Bartolich Gelletich postaje udovica. Krajem 19. st., u Rijeku dolazi Nikolai Nicolaki Effendi de Nicolaidis koji stupa na poziciju grčkog i turskog konzula za područje grada. Osim stupanja na tu poziciju, njegov dolazak na područje Rijeke obilježilo je i vjenčanje s Antoniom Bartolich. Oboje su bili imućni i dobrostojeći građani te su svoj imetak trošili na uređenje građevine, ali i u dobrotvorne svrhe, pa ih se često spominje u kontekstu dobrotvornih radova i pomaganja. Nedugo nakon vjenčanja, par se odlučuje na novo uređenje Palače Bartolich, no ovoga puta u puno većem opsegu. Izrada projekta za izgradnju povjerena je arhitektu Carlu Conighiju, koji s radom započinje 1906. godine. Građevina svojim izgledom – i arhitektonski i dekorativno – pripada neomaurskom stilu koji je bio česta pojava u vrijeme historicizma na područjima koja su pripadala Austro-Ugarskoj. Ono što odlikuje neomaurski stil i ono što ga čini prepoznatljivim jest preuzimanje dekorativnih i arhitektonskih elemenata iz razdoblja maurske Španjolske te njihovo uklapanje u novi kontekst izvedbe i u novo razdoblje. Među prepoznatljive karakteristike neomaurskog stila ubrajamo horizontalne obojane trake u službi raščlambe pročelja, motiv zvijezde, bifore, sedlaste i potkovaste lukove, šiljate lunete, ornamentalnu dekoraciju, koja je mogla biti oslikana ili reljefno izvedena, te različite vrste istaka i vijenaca ispod prozorskih otvora ili u službi krovne krune.

U ovome su radu predstavljeni malobrojni analogni primjeri Turskoj kući, koji su poduprli tezu o tome kako je ova građevina jedinstvena i rijedak primjerak ovakvog načina izvedbe neomaurske arhitekture na prostoru gornjeg Jadrana. Također, Tursku smo kuću promatrali u okviru pojma ikoničnosti i u odnosu prema drugim analognim primjerima. Pomoću analize konteksta i ikonografskog programa pročešlja vidjet ćemo na koji način je Turska kuća primjer umjetnosti Drugih te na koji je način to postignuto.

Cilj ovog rada je prikazati značaj riječke građevine te istu predstaviti kao primjer umjetnosti Drugih te kao primjer ikoničnosti arhitekture na riječkom, ali i širem području. Važno je, u svrhu postizanja ovoga cilja, analizirati povijesni kontekst nastanka građevine, analizirati pojmove Drugosti i ikoničnosti te analizirati odabrane analogne primjere kako bi se postigla šira slika i kako bi se krajnji cilj mogao ostvariti s potrebnom argumentacijom.

Ključne riječi: *Turska kuća, umjetnost Drugog, orijentalizam, ikonografski program, ikoničnost arhitekture, Carlo Conighi, Nikolai Nicolaki Effendi de Nicolaidis, Antonia Bartolich.*

Sadržaj

| | |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| A. Sažetak | 1 |
| 1. Uvod | 4 |
| 2. Umjetnost Drugih | 6 |
| 3. Ikoničnost arhitekture u prostoru | 10 |
| 4. Povijesni okvir nastanka Turske kuće u Rijeci | 12 |
| 5. Arhitektura i projekt obnove Turske kuće u Rijeci | 17 |
| 6. Ikonografski program pročelja Turske kuće u Rijeci | 30 |
| 7. Primjeri neomaurske arhitekture | 40 |
| 7.1. Gradska vijećnica u Novom Gradu, Bosna i Hercegovina | 41 |
| 7.2. Španjolska sinagoga, Prag, Češka Republika | 44 |
| 7.3. Gradska vijećnica u Sarajevu, Bosna i Hercegovina | 46 |
| 7.4. Zaključno o primjerima neomaurske arhitekture | 48 |
| 8. Ikoničnost Turske kuće u Rijeci | 49 |
| 9. Turska kuća kao primjer umjetnosti „Drugih“ | 51 |
| 10. Zaključak | 54 |
| 11. Popis literature | 56 |
| 12. Popis priloga | 59 |

1. Uvod

Tema ovoga rada je Turska kuća (Casa Turca) u Rijeci kao primjer umjetnosti Drugih na području grada Rijeke, ali i šire. Cilj ovog rada je analizirati, interpretirati i prikazati Tursku kuću u okviru kulturalne ikonologije te prikazati položaj Turske kuće unutar percepcije umjetnosti Drugog na području Rijeke.

Turska kuća nalazi se u Rijeci na križanju dviju ulica (ulica Giuseppe Verdi i ulica Vatroslava Lisinskog), a projekt za obnovu i nadogradnju građevine datira se u 1906. Na tom se području prije Turske kuće nalazila Palača Bartolich koja je izgrađena 1879. Za projekt obnove bio je zadužen arhitekt Carlo Conighi, koji radi na poziv Nikolaia Nicolakia Effendi de Nicolaidesa. Radovi na obnovi najvjerojatnije nisu započeli prije 1907. Ikonografski program pročelja ove građevine čini ju jedinstvenom na širem području.

O ovome je zdanju pisano u više navrata. Najpoznatije i najobuhvatnije djelo jest knjiga Esme Halepović Đečević *Turska kuća – Casa Turca u Rijeci* (2007.). O Turskoj kući pisala je i Daina Glavočić u *Arhitektura historicizma u Rijeci 1845. – 1900. Arhitektura i Urbanizam* (2001.). Informacije o dekoracijama na pročelju ove građevine nalazimo i u dva rada Theodora de Canziania Jakšića: *Dekoratивно fasadno slikarstvo u Rijeci* iz 2001. i *Vegetabilni i zoomorfni ornamenti na riječkim fasadama* iz 2006. Navedeni radovi donose uglavnom povijesni prikaz izgradnje građevine, pronađena je i opisana dokumentacija vezana uz projekt obnove, predstavljene su osobe važne za nastanak građevine, učinjena je formalna analiza njezine vanjštine i unutrašnjosti te se dotiče ikonografski programa fasadne dekoracije. Ipak izostaje pornija analiza značenja ovog zanimljivog projekta u kontekstu urbane jezgre te ponajprije u okviru njezina kulturološke vrijednosti. Cilj ovog rada je, dakle, predstaviti Tursku kuću u okviru kulturalne ikonologije obuhvaćajući povijesni i socijalni kontekst nastanka, način na koji taj kontekst utječe na izgradnju te pojam umjetnosti Drugog.

Rad je podijeljen na nekoliko cjelina, a sastoji se od: objašnjenja pojma Drugosti, konteksta, arhitektonskog projekta i obnove, ikonografske analize pročelja, ikoničnosti Turske kuće i analognih primjera.

1. OBJAŠNJENJE POJMA DRUGOSTI – poglavlje gdje se objašnjava pojam Drugosti, pojava te korištenje pojma. Navodi se kontekst nastanka pojma te što sve obuhvaća pojam.

2. KONTEKST – ovdje se donosi i analizira povijesni i socijalni kontekst nastanka građevine, a uz to se prikazuje i kulturalni okvir nastanka.
3. ARHITEKTONSKI PROJEKT I OBNOVA – u ovome se dijelu pažnja posvećuje prikazu arhitekture i projektu obnove i nadogradnje. Problematizira se pitanje nastanka te se donose informacije vezane uz arhitekta zaslužnog za obnovu. Donosi se poveznica između naručitelja obnove i konačnog izgleda građevine.
4. IKONOGRAFSKA ANALIZA PROČELJA – poglavlje je koje govori o oslikanim prikazima na fasadi Turske kuće i o njihovoj interpretaciji. Ovdje se ukratko prezentira i analizira cjelokupni program oslika.
5. ANALOGNI PRIMJERI – u ovom poglavlju navedeni su analogni primjeri s nekadašnjeg prostora Austro-Ugarske. Svaki se primjer analizira posebno, a zatim se uspoređuje s analizom Turske kuće. Navode se sličnosti između tih građevina, ali je poseban naglasak na posebnostima Turske kuće, i onim elementima koji ju čine jedinstvenom.
6. IKONIČNOST TURSKE KUĆE – govori se o tome što Tursku kuću čini ikoničnom na području grada Rijeke, ali i šire. Donose se moguća čitanja o ikoničnosti i značenju Turske kuće ne samo za prostor Rijeke, već cijele Hrvatske.

U ovome se radu pokazuje rezultat istraživanja provedenog na dokumentaciji i literaturi vezanoj uz Tursku kuću. Istraživanje se provelo pomoću različitih metoda. Jedan korak istraživanja bilo je čitanje starih primjeraka novina *La Bilancia* iz 1906. godine. Ova je godina odabrana na temelju činjenice da je projekt za Tursku kuću napravljen 1906. Drugi korak bio je rad u Državnom arhivu u Rijeci na pregledu arhivske građe povezane uz projekt za obnovu Turske kuće i mape s radovima Delavske škole iz Kastva. Velik dio rada bio je terenski na građevini (fotografiranje, in situ opažanje, opisivanje) te posjetom analognim primjerima građevina: gradskoj vijećnici u Novome Gradu i gradskoj vijećnici u Sarajevu u Bosni i Hercegovini. Tijekom tih posjeta građevine su foto-dokumentirane i analizirane a dobiveni podaci čine komparativni materijal važan za izradu teze u ovome radu. Također, korištene su različite Internet platforme, na kojima je bilo moguće pronaći i pregledati neke druge zanimljive i relevantne primjere, te brojna dostupna literatura i izvori o ovakvom načinu gradnje i specifične dekoracije i ikonografije.

2. Umjetnost Drugih

Za razumijevanje ovoga rada potrebno nam je i razumijevanje pojma Drugosti (eng. *Otherness*), odnosno pojma Drugih (eng. *Others*) Problematika ovog pojma i njegovog razumijevanja nije jednostavna i za sobom nosi brojne sociološke i filozofske rasprave, no u ovome ćemo se radu posvetiti općeprihvaćenim definicijama kako bi zadržali jednostavan smjer objašnjenja.

Istaknimo najprije da su pojmovi Drugi/Drugo/Drugost višeznačni i da se ponajprije pojavljuju unutar rasprava moderne filozofije i književne i kulturalne teorije.¹ Uz pojam Drugosti, često se pojavljuje i pojam kulturalne marginalizacije, koji u tom slučaju služi kao grubo opis Drugosti. U humanističkim, ali i društvenim znanostima, pojam Drugost označava tehnički termin kojim se označava način na koji ljudi vide drugo (ljude, prirodu, običaje i sl.) koji su po nečemu različiti ili izdvojeni.² Autor Jean Francois Staszak smatra kako je pojam Drugost zapravo rezultat diskurzivnog procesa u kojemu dominantna skupina (in-group) konstruira jednu ili više dominiranih skupina (out-group) na način da stigmatizira razlike i različitosti.³ Te razlike mogu biti stvarne ili zamišljene, a najčešće su prikazane kao negacija identiteta dominirane skupine, i time postaju motiv za moguću diskriminaciju.⁴ Da bi postojali Drugi, odnosno Drugost, potrebno je postojanje jastva i 'nas' (eng.- *The Self* i *Us*). Dakle, kada bi to pretočili u Staszakovu definiciju, prva, dominirajuća skupina smo 'mi' i 'ja', a druga skupina, nad kojom se vrši dominacija su Drugi ili 'oni' (eng. *Other, Them*). Stvaranje Drugosti sastoji se od primjenjivanja načela koje dozvoljava pojedincima klasifikaciju u dvije hijerarhijske skupine – skupinu 'njih', odnosno 'drugih' i skupinu 'nas'.⁵ Skupina Drugih postojeća je i konzistentna jedino i samo kao opozicija skupini 'nas'. Dakle, skupina 'nas' je ona koja stvara stereotipe i stigmatizira Druge na vrlo pojednostavljen način, odvajajući i uzvišujući sebe te dajući sebi identitet. Uzevši u obzir ove definicije i razvoj pojma Drugih, možemo doći do zaključka da je za tvorevinu Drugosti zaslužna vladajuća skupina i da pod taj pojam svrstavamo sve ono što se razlikuje od nas, odnosno od vladajuće skupine te se time stvara marginalizirana

¹ Hrvatska enciklopedija, ad vocem „Drugi“ (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=16300>)

² DAVID BARNHILL, „Otherness and Anotherness“, *University of Wisconsin Oshkosh*, 2010, (<https://www.uwosh.edu/facstaff/barnhill/ES-243/pp%20outline%20Other%20-%20Another.pdf>)

³ JEAN-FRANCOIS STASZAK, „Other/Otherness“, *International Encyclopedia of Human Geography*, 2009, 2.

⁴ JEAN-FRANCOIS STASZAK (bilj. 3), 2.

⁵ JEAN-FRANCOIS STASZAK (bilj. 3.), 2.

skupina ljudi (ili drugih stvari, običaja, prirode...) koja je na ovaj ili onaj način potlačena i razlikovana od strane vladajuće skupine.

Kad povežemo umjetnost i Drugost, dolazimo do dva važna slučaja te povezanosti, koja se u suštini razlikuju. U prvom slučaju, umjetnost Drugih možemo gledati kao onu vrstu umjetnosti, odnosno ona umjetnička djela čiji su autori zapravo pripadnice skupine Drugih. Dakle, u tom smislu, umjetnost Drugih bila bi svaka vrsta i svaki oblik umjetnosti uprizoren u umjetničkom djelu koje je stvorila osoba koja prema nekom kriteriju pripada skupini Drugih. U novije vrijeme, u suvremenoj umjetnosti, brojni umjetnici koji pripadaju marginaliziranim skupinama, uspjeh su postigli zbog Drugosti. Naime, prema istraživanju Ayeshe Malik, iz 2019., umjetnici iz marginaliziranih skupina, odnosno Drugi umjetnici, bili su prisiljeni izdvojiti se i samovoljno se prikazati kao Drugi, kako bi bili u mogućnosti postići bilo kakvu vrstu uspjeha.⁶ U tom istraživanju bilo je riječ o rasnoj podijeljenosti, odnosno pripadnici marginalizirane skupine bili su crne puti. Dakle, prema spomenutom istraživanju, europski i američki umjetnici, svjetlije puti, uspjeh su postizali svojim umjetničkim izričajem, no za umjetnike tamnije puti to nije bilo dovoljno. Iz tog razloga, oni su bili prisiljeni javno se odvojiti ističući svoje razlike u rasi i sebe predstavljati kao Druge kako bi njihova umjetnost mogla dobiti priliku za postizanje uspjeha. Iz ovoga se može zaključiti da, u ovom slučaju, publiku nije zanimao isključivo umjetnički izričaj i kvaliteta umjetničkih djela, već i klasifikacija autora te pripadnost autora skupinama. Odnosno, publika je cijnila umjetnost Drugih tek kada je izričito napomenuto i istaknuto da je nešto umjetnost Drugih. Osim problema zainteresiranosti publike za djela autora iz skupine Drugih, a da pritom nije napomenuta i okarakterizirana kao takva, nailazimo i na problem lažnog prihvaćanja Drugosti u ovome slučaju. I kad je napomenuto da je autor pripadnik skupine Drugih, i dok to nije napomenuto, riječ je o istom umjetničkom djelu i o istoj pripadnosti autora, no zainteresiranost se javlja tek kada se nešto javno i službeno okarakterizira kao Drugo. Možemo, dakle, vidjeti da je u prvom slučaju umjetnost Drugih zapravo Drugost značajnije predstavljena kroz autorovu pripadnost toj skupini, a manje kroz umjetnička djela.

Drugi slučaj umjetnosti Drugih, odnosno Drugosti u umjetnosti, je kada imamo konačno umjetničko djelo koje na određeni način prikazuje i/ili predstavlja Druge. U ovome smislu osobna pripadnost i prošlost autora nemaju toliko snažnu ulogu koliku ima konačno umjetničko

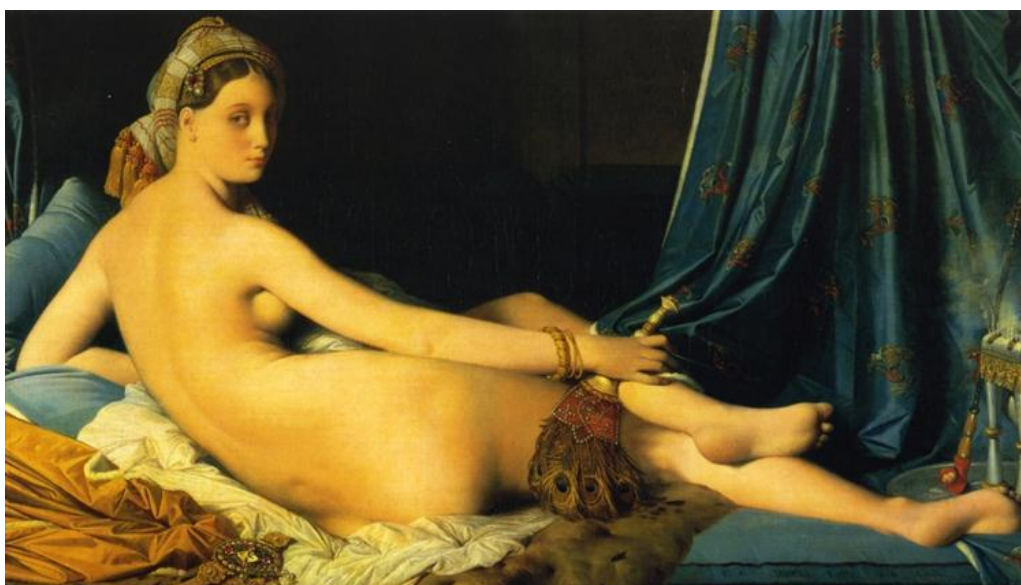
⁶ AYESHA MALIK, „The surface is all you get from me: Identity and otherness in art“, *Cherwell*, 2019, (<https://cherwell.org/2019/02/27/the-surface-is-all-you-get-from-me-identity-and-otherness-in-art/>)

djelo. Dakle, ako autor pripada nekoj marginaliziranoj skupini nema tako snažnu ulogu ako je njegov umjetnički izričaj identičan izričaju vladajuće skupine tog područja. Ovdje možemo razmatrati brojne primjere u povijesti umjetnosti i načine na koji su se Drugi prikazivali, ili načine na koje je Drugost bila uprizorena. Kao jedan od primjera nam mogu poslužiti umjetnička djela kršćana u ranom srednjem vijeku i način na koji su oni prikazivali Židove. U tom smislu, kršćani su bili vladajuća skupina, odnosno *in-group*, a Židovi su bili skupina nad kojom je dominirano, odnosno *out-group*. Na slikama i iluminiranim rukopisima srednjega vijeka, gdje imamo prikazane Židove i kršćane, mogu se vidjeti načini na koji su se Drugi prikazivali. Najčešće su Židovi bili istaknuti i prepoznati jer je njihov nos bio drugačije oblikovan, često je bio većih dimenzija nego nos kršćana, a imao je i nepravilne oblike. U slučaju takvih primjera vidimo da se Druge prikazivalo na način da bi se uprizorili stereotipi koji su pratili tu skupinu ljudi, što je u ovom slučaju bio stereotip koji je govorio kako Židovi imaju ružne i velike nosove. Drugi primjer jest prikazivanje Orijenta u vizualnim umjetnostima. On je u suštini nešto drugačiji od prvog primjera, ali nam također govori o jednom od brojnih načina prikazivanja Drugih i drugosti. Općenito se sva orijentalistička djela mogu smatrati umjetnošću Drugih jer prikazuju percepciju kulture Orijenta i način na koji su je umjetnici koji ne pripadaju tim skupinama vidjeli. Kao konkretan primjer može nam poslužiti poznata slika *Velika Odaliska* Jeana Augustea Dominiquea Ingesa iz 1814. On na svojem djelu uprizoruje tursku konkubinu dajući joj europske crte lica te na taj način ublažuje prikaz Drugog namijenjen europskoj publici.⁷ Uz prikaz žene, koji dominira prizorom, i koji predstavlja osobu ne-europskog podrijetla, pojavljuju se i razni predmeti koji upućuju da ovdje nije riječ o sceni koja se odvija na europskim prostorima. Ono što promatraču govori da, unatoč ublaženim crtama lica, nije riječ o europskoj ženi, jesu prikazi turbana, nargile, raskošne draperije i egzotične lepeze. U ovome djelu vidimo pokušaj europskog umjetnika da prikaže ženu i scenu koja se može smatrati Drugom, jer i podrijetlo žene i podrijetlo predmeta na slici pripada skupini Drugih ako se gleda iz konteksta autorove pripadnosti. Primjera prikaza Drugih u umjetnosti je velik broj i možemo zaključiti da su umjetnici na različite načine i zbog različitih motiva prikazivali Drugost i Druge u svojim umjetničkim djelima.

⁷ PENELOPE J.E. DAVIES, WALTER B. DENNY, FRIMA FOX HOFRIKTER, JOSEPH JACOBS, ANN M. ROBERTS, DAVID L. SIMON, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, Varaždin, Stanek, 2013, 840-841.



Slika 1: *Dovođenje Isusa pred Kajfu*, iz *Salvin Hours*, 1275. g., Britanska knjižnica.



Slika 2: Jean Auguste Dominique Ingres, *Velika Odaliska*, 1814. g., Louvre, Pariz.

3. Ikoničnost arhitekture u prostoru

Službena, opća definicija ikoničnosti navodi kako je to „ovisnost značenja o sličnosti znaka s objektom koji predstavlja.“⁸ U ovom ćemo poglavlju predstaviti pojam i značenje ikoničnosti arhitekture te na koji je način ono povezano s prostorom u kojem se nalazi i kontekstom unutar kojega građevina nastaje.

U članku autorice Leslie Sklair, navodi se kako je ikoničnost arhitekture zapravo „definirana u terminima popularnosti i posebnih simbola, odnosno estetskog značaja koji je primijenjen na građevine, prostore, a u nekim slučajevima i na arhitektae“.⁹ Možemo zaključiti na temelju ove definicije, da ono što neki arhitektonski objekt čini ikoničnim jesu njegova razina popularnosti te motivi i simboli koji se na njemu pojavljuju. Prema tome, svaka građevina u prostoru ima neku razinu ikoničnosti, samo što ta razina varira zavisno o kontekstu u kojemu se nalazi. Kontekst u kojemu se građevina nalazi može biti prostorni, povijesni, kulturološki, a može biti i kontekst nastanka i pojave posebnih motiva i estetskih obilježja određene građevine. Ikoničnosti nekog arhitektonskog objekta doprinosi i prostor u kojemu se ona nalazi te odnos s arhitekturom koja ju okružuje. Ista autorica daje usporedbu ikoničnosti arhitekture s ikonama (u smislu poznatih osoba), koje se ne smatraju ikonama isključivo zbog toga što su poznate, već zbog toga što su poznate zbog posjedovanja nekih specifičnih simbola, estetskih kvaliteta, odnosno kvaliteta koje su subjekt značajnih rasprava unutar specifičnih polja i rasprava u koje je uključena i opća publika.¹⁰ Iz ovoga vidimo kako se ikoničnost različitih stvari i pojava može međusobno uspoređivati, odnosno vidimo da način i razlozi zbog kojih neka osoba postane ikonična nije pretjerano različit od načina i razloga zbog kojih građevina postaje ikonična. Ono što u svom radu još donosi Leslie Sklair jest i razlika između dvije vrste ikoničnosti arhitekture: ikoničnost koja se odnosi na stereotipno kopiranje (npr. Palladijeve vile i sve one građevine koje nastaju po uzoru na njih) i ikoničnost koja podrazumijeva nešto jedinstveno.¹¹ U većini slučajeva na ikoničnost arhitekture snažno djeluju politički (državni) utjecaji ili religija, koji na neki način utječu na percepciju estetskog značenja, motiva i simbola neke građevine.

⁸ Struna: Hrvatsko strukovno nazivlje, „Ikoničnost“, (<http://struna.ihij.hr/naziv/ikonicnost/25259/>)

⁹ LESLIE SKLAIR, „Iconic Architecture and the Culture-ideology of Consumerism“, *Theory Culture and Society*, vol 27, no. 5, 2010, 1.

¹⁰ Isto, 2.

¹¹ Isto, 2.

Svakako, u to je bio uključen i vladajući stil te moda toga vremena, koja je također imala svojevrsan utjecaj na oblikovanje i razvoj umjetnosti.

Ono što neku građevinu čini ikoničnom jesu različiti čimbenici. Kao što smo već naveli, različite vrste konteksta su jedan od glavnih čimbenika ikoničnosti nekog prostora. No osim konteksta, u razmatranju neke građevine kao ikonične veliku ulogu imaju i njeni promatrači i istraživači, koji na temelju brojnih istraživanja i uspoređivanja mogu pronaći motive i simbole koji su zaslužni za prozivanje neke građevine ikoničnom. Za primjer, o subjektivnosti ikoničnosti, možemo uzeti brojne stranice na internetu koje nude ponudu top 10 (može biti više, može biti manje) ikoničnih građevina svijeta. Svaki autor, svaki pojedinac, na svoju će listu staviti različite građevine koje smatra ikoničnima. Naravno, neke građevine će se pojavljivati kod više autora, a neke će biti spomenute samo kod jednog, ali upravo nam to govori o tome koliko je ikoničnost i snaga te ikoničnosti zapravo subjektivna. Neke od građevina su toliko poznate i prepoznate kao ikonične da su već postale sastavan dio svake liste koja prikazuje ikoničnu arhitekturu, a neke su prepoznate kao ikonične, ali ne u tolikoj razini. Dakle, vidimo kako ikoničnost arhitekture ovisi o brojnim čimbenicima te pri prikazivanju neke građevine kao ikonične treba uzeti što više tih čimbenika u obzir kako bi se napravila što bolja analiza i bolji prikaz ikoničnosti.

Za ovaj rad važna nam je ikoničnost jer je to jedan od načina za opisati Tursku kuću u Rijeci. Ako Pogledamo podjelu ikoničnosti autorice Leslie Sklair, u obzir moramo uzeti obje vrste ikoničnosti jer ta građevina kombinira obje vrste ikoničnosti. Prije nego li se građevina predstavi kao ikonična, pogledati ćemo povijesni kontekst nastanka iste te usporedbu sa građevinama istog stila kako bi dobili širi pregled stila u kojemu nastaje te prostora na koji se odnosi.

4. Povijesni okvir nastanka Turske kuće u Rijeci

Na prostoru križanja ulica Giuseppea Verdia i Vatroslava Lisinskog, odnosno na prostoru gdje se danas nalazi Turska kuća, 1879. godine bila je smještena građevina u zapisima poznata kao Palača Bartolich.¹² Naziv građevine potječe od imena vlasnice zdanja, Antonie Bartolich Gelletich. Antonia Bartolich poticala je iz vrlo bogate obitelji. Otac, Matteo Bartolich, bio je poznati riječki brodovlasnik, veleposjednik i pomorski kapetan.¹³ Nakon njegove smrti, njoj ostaje dosta imetka te ostaje financijski dobrostojeća. Poznato nam je i kako je tijekom svog života imala dva supruga, prvi je bio poznati riječki kapetan i brodovlasnik Tommaso Gelletich, a drugi suprug bio je turski i grčki konzul za područje grada Rijeke, Nikolai Nicolaki Effendi de Nicolaides.¹⁴ Tommaso Gelletich bio je pomorski kapetan i brodovlasnik, koji je poput oca Antonie Bartolich, također bio bogat i dobrostojeći građanin Rijeke.¹⁵ On i njegova supruga često su sudjelovali u dobrotvornim organizacijama i često su spominjani kao darovatelji. Tommaso Gelletich za područje grada Rijeke važan je i zbog toga što „1884. godine ostavlja legat od 5000 fiorina za osnivanje gradskog muzeja u Rijeci.“¹⁶ Antonia Bartolich 1886. naručuje obiteljsku grobnu kapelu na Gradskom groblju Kozala za čiju je izvedbu zadužen poznati hrvatski kipar Ivan Rendić.¹⁷ U toj kapeli, poznatoj pod nazivom Gelletich-Bartolich-Nicolaides, prvi je pokopan Tommaso Gelletich koji umire 1884. godine. Antonia Bartolich se 7 godina nakon smrti prvog supruga, točnije 1891., udaje za Nikolaia Nicolakija Effendija de Nicolaidesa u ortodoksnoj crkvi u Puli.¹⁸ Kao i sa prvim suprugom, i sa drugim je često sudjelovala u dobrotvornim organizacijama i darivanjima na području grada Rijeke. Zajedno su nesebično dijelili i pomagali kada i kome je bilo potrebno. Ona umire 1917. godine i također se pokapa u obiteljskoj grobnoj kapeli Gelletich-Bartolich-Nicolaides.¹⁹

¹² ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ, *Turska kuća – Casa Turca u Rijeci*, Rijeka, Hrvatsko-tursko društvo Rijeka, Liber d.o.o. Rijeka, 2007, 32.

¹³ Isto, 62.

¹⁴ DAINA GLAVOČIĆ, *Arhitektura historicizma u Rijeci 1845. – 1900. Arhitektura i Urbanizam*, Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2001, 134.

¹⁵ ČEDO MIŠKOVIĆ, *Obitelj Gelletich*, *Sušačka revija*, vol. 38/39 (<http://www.klub-susacana.hr/revija/clanak.asp?Num=38-39&C=20>)

¹⁶ Isto, (bilj. 15).

¹⁷ BRANKO METZGER ŠOBER, *Nadgrobnici Ivana Rendića u Hrvatskom primorju*. *Ars Adriatica* 3/2013, 177.

¹⁸ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 62.

¹⁹ BRANKO METZGER ŠOBER (bilj. 17), 177.



Slika 3: Projekt: Filibert Bazarig, Skulptura: Ivan Rendić, *Grobnica Bartolich-Gelletich Nicolaides*, 1884. – 1886. g., Groblje Kozala.

U razdoblju od 1879. do 1906./1907. građevina je doživjela dvije značajnije obnove. Za prvu obnovu, koja se dogodila 1883., Antonia Bartolich Gelletich pozvala je arhitekta Giacoma Matticha. Projekt obnove sastojao se od podizanja potkrovlja namijenjenog za stanovanje, pregradnje dijela kuće i gradnje balkona na prvome katu građevine.²⁰ Reprodukije projekta za obnovu mogu se pronaći u već spomenutoj knjizi Esme Halepović Đečević, *Turska kuća – Casa Turca* u Rijeci na stranicama 31–33, a originali se nalaze u riječkom Državnom arhivu pod signaturama DAR-JU 51, 20/1884., DAR-JU 2, I 67/1883., I 137/1884. Iako je i ova obnova bila važna za razvoj arhitekture i arhitekturnih oblika na području grada Rijeke, za ovaj nam je rad važnija obnova do koje dolazi 1906. Prije nego li se analizira povijesni kontekst

²⁰ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 32.

za vrijeme te obnove i sam proces obnove, važno je iznijeti i analizirati događaje i činjenice vezane uz razdoblje koje je prethodilo narudžbi projekta.

Prve značajnije promjene nastupaju još u 18. st., točnije 1719. kada Rijeka postaje slobodna luka i 1723. kada cesta Karolina većim dijelom postaje otvorena za prometovanje.²¹ Rijeku je slobodnom kraljevskom lukom proglasio car i kralj Karlo VI., to je dovelo do ubrzanog i značajnog jačanja trgovine i trgovanja te do naseljavanja novoga stanovništva.²² Važno je spomenuti i promjene iz druge polovice 19. st., točnije 1867. i 1868. godine, kada se Rijeka našla u novim političkim okolnostima koje su bile posljedica Austro-Ugarske i Hrvatsko-ugarske nagodbe.²³ Nove političke okolnosti bile su te da je Rijeka „postala svojevrsna enklava mađarskih kapitalista, kao njihov privilegirani izlaz na svjetska tržišta.“²⁴ Te su promjene dodatno utjecale na razvoj gospodarstva, ali također i do opetovanog širenja grada.

Do izgradnje Palače Bartolich, a kasnije obnove u Tursku kuću, ne bi moglo doći da tijekom 19. st. nije došlo do nasipavanja obalnog područja Rijeke. Do kraja 19. st. taj je dio Rijeke nastao nasipavanjem različitog otpadnog i građevinskog materijala, a bio je namijenjen „modernom razvoju pomorstva, riječke luke, uslužnih i vitalnih djelatnosti grada...“²⁵ Smještaj Palače Bartolich govori u prilog tome da je obitelj bila imućna te da je imala mogućnosti i prilike izgraditi rezidencijalnu građevinu na novonastalom riječkom području koje je bilo namijenjeno za reprezentativne građevine uslužnih, funkcionalnih ali i, kako se može vidjeti, rezidencijalnih obilježja.

Sredinom 19. st. zbog gore navedenih promjena i „zbog sve češćih ekonomskih razmjena između Rijeke i Turske, dolazi do potrebe za povezivanjem i od tada se prati boravak i zaduženost turskih konzula na ovome području.“²⁶ Točnije, djelovanje turskih konzula na području grada Rijeke prati se od 1809., a u razdoblju od tada do 1891. promijenjeno je osam konzula.²⁷ Za nas je važan datum 31. kolovoz 1891. kada u Rijeku dolazi konzul imena Nikolai Nicolaki Effendi de Nicolaides, a prije službe u Rijeci bio je turski konzul u Madridu te je

²¹ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 61.

²² NANA PALINIĆ, *Nerealizirani projekt glavne gradske bolnice Rijeka Francesca Mattiassija iz 1908. godine*, Acta medico-historica Adriatica: AHMA, Vol 8. No. 1, 2010. (<https://hrcak.srce.hr/62105>), 60.

²³ NANA PALINIĆ (bilj. 22), 60.

²⁴ MAJA POLIĆ, *“Riječka krpica” 1868. godine i uvjeti za njezino naljepljivanje na Hrvatsko-ugarsku nagodbu*, Rijeka, Vol. 15 No.1, 2010, (<https://hrcak.srce.hr/55403>), 58.

²⁵ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 27.

²⁶ LAURA FUČAK, *Ikonografski program pročelja Casa Turce u Rijeci*, završni rad (neobjavljeno), Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Rijeka, 2019, 4.

²⁷ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 61.

putovao diljem Španjolske.²⁸ Važno je napomenuti kako se njegov boravak u Španjolskoj pokazuje kao iznimno važan za obnovu Palače Bartolich jer se „može gledati kao jedno od ishodišta za korištenje neomaurskog stila u obnovi i nadogradnji građevine u kojoj će biti turski i grčki konzulat od 1906. godine.“²⁹ U boravku i djelovanju ovog konzula na riječkom području imamo jednu nepoznanicu, a to je njegov odlazak u Istanbul 1897.³⁰ On se vrlo brzo nakon odlaska i vratio u Rijeku, točnije 1898., ali razlog njegovog odlaska i izbivanja do danas nije otkriven. Ono što nam je poznato je to da je te godine Nikolai Nicolaki Effendi de Nicolaides u Rijeci, vrlo brzo nakon zasjedanja na poziciju konzula, postigao „uspjehe na učvršćivanju riječko-turskih trgovačkih odnosa te je 1898. (sedam godina nakon prvog dolaska) proglašen stalnim konzulom.“³¹ On je za vrijeme svog boravka u Rijeci bio duboko uključen u društvo i različita društvena događanja na ovome području, a bio je cijenjen među stanovništvom. Tijekom svoje službe bio je odlikovan brojnim odlikovanjima,³² što nam govori da je, osim što je bio cijenjen u društvu, bio i izuzetno dobar u svom poslu na poziciji konzula. O njegovoj uspješnosti u svom poslu govori i činjenica da je do samog kraja Prvog svjetskog rata obnašao svoju poziciju turskog i grčkog konzula na području grada Rijeke, no do promjene dolazi zbog toga što se turski konzulat seli u Mađarsku, točnije u Budimpeštu.³³ Unatoč tome, Nikolai Nicolaki Effendi de Nicolaides ostaje u riječkom konzulatu sve do 1930. godine, a od kraja Prvog svjetskog rata pa do tada obnaša funkciju grčkog konzula.³⁴ Nikolai Nicolaki Effendi de Nicolaides umire 1933., tri godine nakon prestanka obnašanja dužnosti, i biva pokopan u zajedničkoj obiteljskoj grobnoj kapeli Gelletich-Bartolich-Nicolaides na groblju Kozala.³⁵

²⁸ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 62.

²⁹ LAURA FUČAK (bilj. 26), 4.

³⁰ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 63.

³¹ Isto, 62.

³² Isto, 62.

³³ Isto, 64.

³⁴ Isto, 18.

³⁵ BRANKO METZGER ŠOBER (bilj.17), 177.



Slika 4: *Mladoturci ispred Turske kuće, 1909. g.*

Značajno je spomenuti i kraj 1906. godine, kada Klub prirodnih znanosti organizira predavanja o Orijentu – kulturi i geografskim obilježjima.³⁶ Taj događaj nam je važan jer donosi informacije o održavanju predavanja koncem 1906., a koja su usko povezana s tada budućim izgledom Turske kuće. Ne zna se je li postojala namjerna korelacija između obnove Palače Bartolich i spomenutog predavanja, ali svakako možemo zaključiti da je orijentalna umjetnost, a i „umjetnost Drugih bila postepeno prihvaćana na području grada Rijeke, ali i da je postojala zainteresirana publika ta koju su se ovakva predavanja i skupovi održavali.“³⁷

Sve navedene promjene i događaji dogodili su se u razdoblju kada je Rijeka pripadala Austro-Ugarskoj (osim navedenih događaja tijekom 18. st.). Pripadnost Rijeke Austro-Ugarskoj također je jedno moguće mjesto ishoda za konačni izgled Palače Bartolich. Naime, na području Austro-Ugarske građevine u neomaurskom stilu nicali su godinama prije nego se na području grada Rijeke pojavila Turska kuća. Iako se na prvi pogled može činiti kako Turska kuća odskače od arhitektonskih zdanja na ovome području, čini se kako je ipak njena pojava mogla biti očekivana i kako je kroz navedene događaje i činjenice ona najavljena puno prije nego je zapravo nastala.

³⁶ LAURA FUČAK (bilj. 26), 4.

³⁷ Isto, 4.

5. Arhitektura i projekt obnove Turske kuće u Rijeci

Godinama nakon što je Nikolai Nicolaki Effendi de Nicolaides došao na čelo predsjedništva turskog i grčkog konzulata za područje grada Rijeke, započeli su pregovori o obnovi i nadogradnji Palače Bartolich.³⁸ On je 1906. stupio u kontakt s arhitektom Carlom Conighijem i dogovorio je stvaranje projekta, a u konačnici i izgled obnovljene građevine.³⁹ Novac za obnovu dali su Nikolai Nicolaki Effendi de Nicolaides i Antonia Bartolich,⁴⁰ odnosno obnova Palače Bartolich bila je zajednička investicija. Dogovoreno je da će se na postojeću građevinu dograditi četvrti kat, a uz njega će se podići i potkrovlje koje će biti izvedeno u obliku potkrovnog polukata. Osim većih zahvata vezanih uz nadogradnju, dogovoreno je da će se promijeniti i cjelokupan izgled pročelja, a to će biti postignuto kroz detaljno osmišljen ikonografski program oslika na fasadi. Uz to, obnovljena je i unutrašnjost građevine postavljanjem *terazzo* poda u hodnike, izradom štuko dekoracije ispod stropa, kovane ograde i kovanih rešetki na prozorima, promjene vrata i opreme za grijanje. Prilikom planiranja radova, ali i tijekom izvođenja, pozornost je posvećena balkonskim ogradama, koje je 1883. tijekom prethodne obnove izveo Giacomo Mattich – one su ostale zaštićene i uklopljene u novo osmišljeni izgled građevine. Ta se ograda nalazi na pročelju koje gleda na Verdijevu ulicu, a do danas je očuvana u gotovo izvornom obliku izuzev obojanog stakla koje je nekada popunjavalo prazne prostore tranzene.

Arhitektu Carlu Conighiju ovo nije bilo prvo arhitektonsko djelo na ovom području. Njegove su građevine i njegov rad bili prepoznati od stanovnika grada Rijeke: nekadašnja sinagoga, Palača Schiucca-Marcovich i Casa Grisogno-Sillich-La Bella Ebra. On je svoje formalno obrazovanje stekao u Münchenu gdje je 1875. godine završio studij Politehnike.⁴¹ Za građevine u stilu historicizma i/ili secesije, na području grada Rijeke, najčešće su bili angažirani arhitekti Carlo Conighi i Giacomo Zammatio.⁴² Vidimo da je rad Carla Conighia bio poznat među riječkim stanovništvom te da je odabir arhitekta za obnovu Palače Bartolich bio potaknut angažiranosti i pristupačnosti arhitekta.

³⁸ LAURA FUĆAK (bilj. 26), 6.

³⁹ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 33.

⁴⁰ Isto, 63.

⁴¹ Isto, 46.

⁴² Isto, 42.



Slika 5: Carlo Conighi sa suprugom Elisom Ambonetti na proslavi 50 godišnjice braka, 1930?

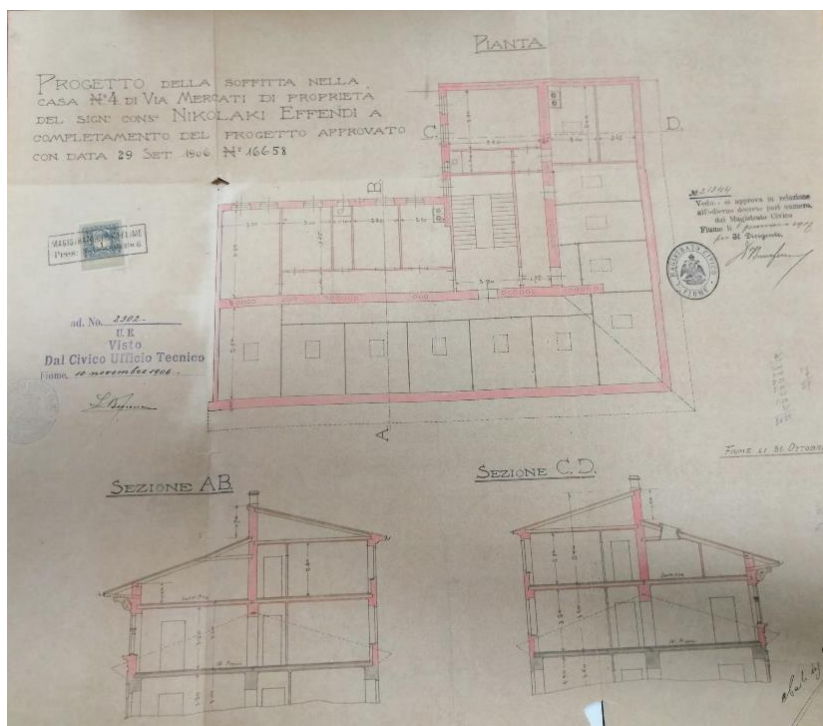


Slika 6: Carlo Conighi, Palača Schiucca – Matcovich, 1913. g.

U literaturi i izvorima gdje se spominje i obrađuje tema Turske kuće, kao godina obnove pojavljuje se 1906. Prilikom istraživanja i posjeta arhivu zamijećeno je da ta informacija nije ispravna. Te je godine Nikolai Nicolaki Effendi de Nicolaides pozvao arhitekta Carla Conighija da napravi projekt za obnovu i nadogradnju. U posljednjim mjesecima te godine Carlo Conighi radi projekt i predaje ga u tehnički ured, no projekt za nadogradnju četvrtoga kata odobren je tek u siječnju 1907.⁴³ Ta nam činjenica govori kako Turska kuća ipak nije obnovljena 1906.,

⁴³ HR-DARI-57, JU-51, kut. 150, 18/1906.

već godinu kasnije, odnosno 1907. U prilog tom zaključku ide i činjenica kako se u novinama *La Bilancia* iz 1906. ne pojavljuju nikakvi podaci o Turskoj kući ili o njezinoj obnovi,⁴⁴ a s obzirom da su te novine pratile događaje u Rijeci i okolici može se pretpostaviti da bi bila objavljena informacija o novo-obnovljenoj građevini, pogotovo ovakvog izgleda.



Slika 7: Projekt za nadogradnju, HR-DARI-57, JU-51, kut. 150, 18/1906.



Slike 8 i 9: Detalji projekta za nadogradnju, s godinom potvrde, HR-DARI-57, JU-51, kut. 150, 18/1906.

⁴⁴ Zbog situacije s Covid pandemijom u vrijeme pisanja ovoga rada, nije bilo moguće istražiti i pregledati primjerke *La Bilancie* iz 1907. te taj zadatak ostaje za napraviti naknadno.

Kako se navodi u literaturi, „pročelje je dizajnirano u eklektičkoj maniri historicizmu bliskog orijentalnog ukusa, u pseudomaurskom stilu s primjesama venecijanske neogotike“.⁴⁵ Upravo je fasada Turske kuće ono prema čemu je građevina postala istaknuta među susjednim građevinama i ono prema čemu postaje poznata pod tim nazivom. Prizemlje je vizualno odvojeno od katova, a to je postignuto bojanjem tog dijela u sivu boju i odvajanjem prizemlja od ostatka građevine istaknutim vijencem duž obje strane građevine. Taj je dio građevine otvoren prozorskim otvorima pravokutnog oblika te većim brojem vrata s obje strane građevine. Zidna površina horizontalno je podijeljena trakama sive i plave boje, a koje su sve blago istaknute. Njihova istaknutost postignuta je laganim i tankim udubljenjima između horizontalnih traka. Od poda prema vrhu nalazi se devet traka svjetlo plave boje, a zatim slijede tri trake sive boje. Na zidnu površinu prizemnoga dijela naslonjene su konzole dvaju balkona koji se nalaze na prvom katu građevine (po jedan sa svake strane građevine).

Na pročelju koje gleda na Verdijevu ulicu nalazi se devetnaest prozorskih otvora, dva otvora za vrata s izlazom na balkon te sedam bifora. Prvi kat ima šest prozorskih otvora od kojih je svaki od iznad „zaključen lunetom šiljatog oblika, a od ispod motivom blagih istaka pravokutnog oblika“.⁴⁶ Lunete šiljatog oblika dodatno su uokvirene blago istaknutim slijepim lukom s ravnim završetkom te istaknutom krunom povrhu toga okvira. Horizontalno se duž pročelja, u razini netom ispod završetka slijepog luka, proteže blago istaknuti sivi vijenac koji je izvorno bio cijeli ispunjen keramičkim pločicama. Danas na tom vijencu nedostaju dijelovi, odnosno postoji prostor koji je bio ispunjen keramičkim pločicama koje su se tijekom vremena izgubile ili uništile. Na ovome katu nalazi se balkon Giacoma Matticha. U prostoru kojeg balkon omeđuje nalaze se i dva prozorska otvora, a između njih se nalaze vrata koja su natkrivena balkonom manjih dimenzija s drugog kata. Ponad otvora za vrata se ne nalazi luneta već su ona nadvišena istaknutom krunom sa šiljastim završecima. Drugi kat također se sastoji od šest prozorskih otvora i jednog otvora za vrata. Balkon manjih dimenzija smješten je točno na sredini pročelja, a sa svake strane ga omeđuju po tri prozora. Prozori ovoga kata također su zaključeni lunetom šiljatog oblika, a od ispod motivom blagih istaka pravokutnog oblika. No razlika je što se na ovome katu luneta dodatno uokviruje slijepim lukom sedlastog oblika. Taj je slijepi sedlasti luk dodatno istaknut sivom trakom koja uokviruje njegov vanjski obris. Treći kat broji sedam prozorskih otvora i na njemu nema balkona. Kao i na prethodna dva kata, i ovdje su prozori zatvoreni lunetom šiljatog oblika, a ponad te lunete nalazi se blago istaknuti

⁴⁵ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 33-34.

⁴⁶ LAURA FUČAK (bilj. 26), 7.

vrlo blago sedlasti slijepi luk na kojemu izostaje siva traka na vanjskom obrisu. Četvrti je kat odvojen od donja tri vijencem sastavljenim od različitih geometrijskih oblika i istaknutim ravnim vijencem u dva reda. Na ovome katu nalazi se sedam prozora u obliku bifora. Prva se tri kata razlikuju različitim oblikom prozorskih otvora i drugačijom dekoracijom – obojana su žutim i crvenkastim horizontalnim linijama – dok je četvrti kat dekoriran pomoću bojane imitacije keramičkih pločica identičnih boja. Posljednja razina raščlambe ove građevine nalazi se pod samim krovom. Raščlamba ovog dijela podijeljena je na petnaest cjelina, a sastoji se od sedam širih i osam užih dijelova. Širi dijelovi ove raščlambe odgovaraju položaju prozorskih otvora na nižim razinama, a uža se dijelovi nalaze na ponad prostora koje na nižim razinama čini zidna ploha. U tim širim dijelovima nalaze se po tri oslikana pravokutnika istih dimenzija, a u užim se dijelovima nalazi po jedan manji oslik pravokutnog oblika. Uži su dijelovi odvojeni od širih pomoću drvenih konzola koje, osim što imaju vizualnu ulogu u raščlambi zidne plohe, imaju i funkcionalnu ulogu pridržavanja krovnog pokrova.



Slika 10: Carlo Conighi, *Turska kuća*, pročelje koje gleda na Verdijevu ulicu, 1906.

Pročelje koje gleda na ulicu Vatroslava Lisinskog slično je dekorirano; razlika je u tome što se ovdje nalazi 26 prozorskih otvora, četiri otvora za izlaz na balkon i deset bifora. Osim u broju otvora, razlika je u tome što je pročelje koje gleda na ulicu Vatroslava Lisinskog šire od pročelja koje gleda na Verdijevu ulicu za točno jedan red prozorskih otvora. Dakle, ta je strana šira od prethodno analizirane strane. Kao i na prvom katu druge strane, i ovdje su prozorski otvori nadvišeni blago šiljastom lunetom, koja je potom uokvirena slijepim lukom s ravnim

završetkom. Sveukupno je na tom katu devet prozorskih otvora te jedna balkonska vrata. Na balkon prvoga kata naslonjene su željezne šipke koje pridržavaju balkon drugoga kata koji se nalazi odmah iznad ovoga Balkon dugoga kata ujedno služi i kao svojevrsna nadstrešnica od kovanog željeza. Jedina razlika među uređenjem otvora ovoga kata jest to što se na dva otvora koja gledaju na balkon, podno lunete nalazi ostakljeni prostor pravokutnoga oblika. Te lunete nisu nadvišene kornišom. Takav motiv ne pojavljuje se na pročelju koje gleda na Verdijeve ulicu. Na drugom je devet prozorskih otvora i jedna balkonska vrata koja su, različito od svih ostalih izvedenih u betonu, načinjena od kovanog željeza. Prozori su nadvišeni lunetama blago šiljatog oblika, a njih uokviruje slijepi sedlasti luk dodatno istaknut sivom trakom. Jedina odstupanja na dekoraciji ovoga kata nalaze se na prozorskim otvorima koji se nalaze ispod balkona trećega kata. Takva su dva otvora na ovome katu, a sastoje se od blago šiljate lunete koja je u ovom slučaju natkrivena slijepim lukom ravnoga završetka a kojega dodatno uokviruje donji dio balkona te konzole koje podržavaju balkon. Treći kat ima osam prozorskih otvora i dva otvora s izlazom na balkone. Prozorske otvore nadvisuje luneta blago šiljatog oblika koja je zatim uokvirena blago sedlastim slijepim lukom. Za razliku od pročelja koje gleda na Verdijeve ulicu koje nema balkone, na ovome pročelju na trećemu katu nalaze se dva balkona manjih dimenzija. Iznad trećeg kata nalazi se dupli vijenac koji se nastavlja s druge strane građevine, a koji je sastavljen od mrežasto povezanih oblika i ravno istaknutih dijelova. Tim vijencem odvaja se četvrti kat koji je raščlanjen s deset bifora, a zidna ploha obojana je na način da imitira keramičke pločice crvene i žute boje. Ponad tog kata, nalazi se dio ispod samog krova koji je sastavljen od deset širih traka ispunjenih s tri pravokutna oslika i deset manjih oslikanih prostora između konzola koje podržavaju krovnu konstrukciju.



Slika 11: Carlo Conighi, *Turska kuća*, pročelje koje gleda na ulicu Vatroslava Lisinskog (u prvom planu), 1906. g.

Dakle, može se vidjeti i zaključiti kako je dekoracija obje strane pročelja identična uz neka manja odstupanja. Upravo takva ujedinjena dekoracija fasade Turske kuće sudjeluje u stvaranju jedinstvenog arhitektonskog djela. Zanimljivo je da se u arhivu nalazi sačuvana projektna dokumentacija među kojom se nalazi samo projekt za dekoraciju pročelja koje gleda na nekadašnju Via Mercato, odnosno na današnju ulicu Vatroslava Lisinskog. Moguće je da je arhitekt i napravio samo projekt za jednu stranu građevine jer vidimo da je identična na obje strane te nije bilo potrebe da se napravi još jedan, gotovo isti, projekt.

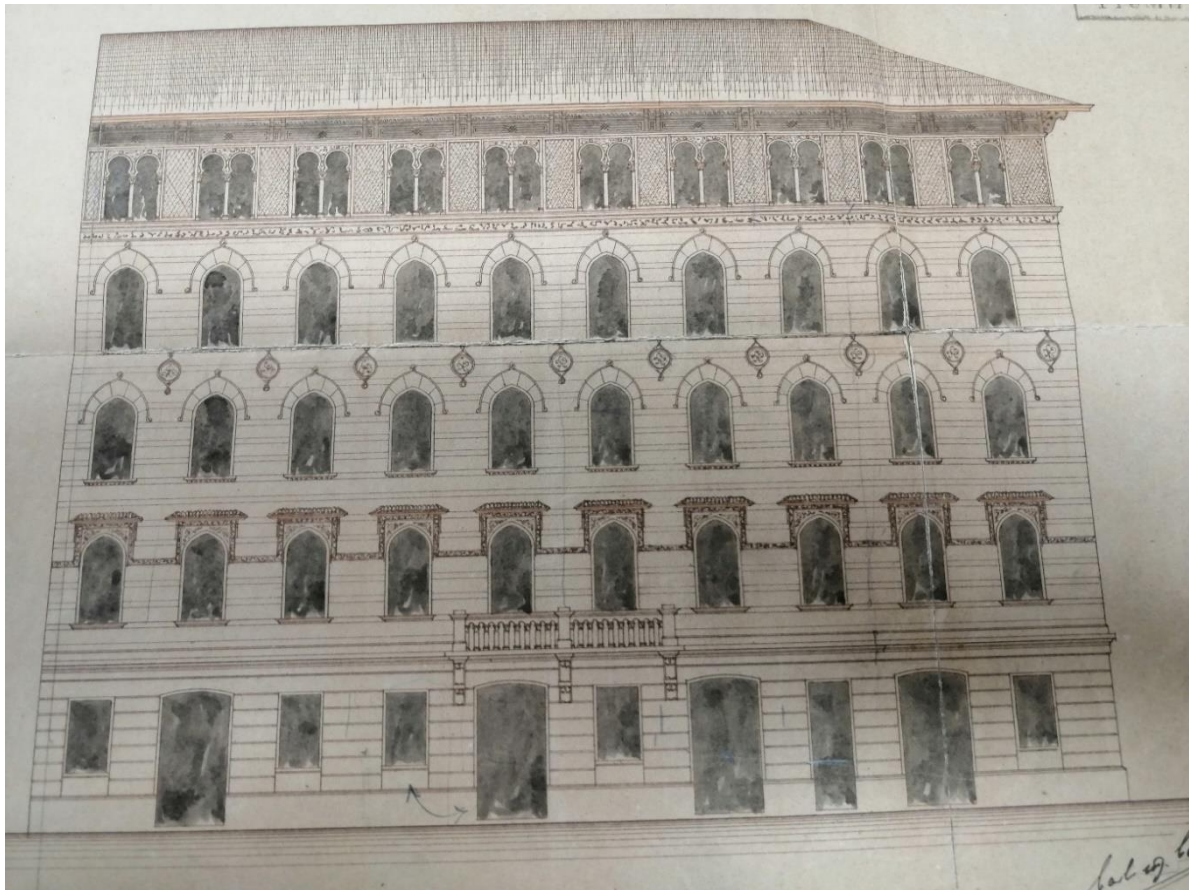
Detaljnim uvidom u projektnu dokumentaciju Carla Conighia i današnji izgled i izvedbu Turske kuće, uočljiva su neka odstupanja. Najuočljivija razlika jest ta što se na projektu za dekoraciju i redizajn pročelja (koje gleda na ulicu Vatroslava Lisinskog) pojavljuje ucrtan samo jedan balkon, a vidimo da se danas na Turskoj kući nalaze četiri balkona. Izvorno je ucrtan samo veliki balkon koji je smješten na prvome katu, a kojega danas nadvisuje balkon izveden od kovanog željeza. Ucrtani balkon koji se pojavljuje na projektu za pročelje pojavljuje se i na projektu za redefiniciju prvoga kata. Ne postoje projekti za treći kat Turske kuće tako da ne možemo iz toga zaključiti jesu li ti dodatni balkoni izvorno zamišljeni na tim pozicijama ili je to kasnija intervencija. Ako usporedimo fotografiju koja prikazuje Mladoturke u Rijeci 1909.

(pogledaj: slika 4) i novije fotografije Turske kuće mogu se vidjeti neke razlike koje su nastale godinama nakon što je obnovljena građevina. Uočljivo je da je u donjem dijelu građevine, odnosno u razini prizemlja, fasada izvorno bila obložena bunjato kamenjem dok je danas taj dio obrađen glatko i obojan je. Fotografija nam svjedoči i da se tri godine od stvaranja projekta na pročelju Turske kuće nalazila nadstrešnica od kovanog željeza, no zbog kuta fotografiranja teško je iščitati je li ta nadstrešnica ujedno imala i ulogu balkona za drugi kat, kao što je to danas slučaj. Također, putem usporedbe fotografija ne možemo iščitati jesu li izvorno, tokom obnove dodana dva balkona na trećem katu, ili je to bila kasnija intervencija. Projekt za redizajn pročelja otkriva nam još neke informacije o izvornoj zamisli projektanta i o kasnijoj izvedbi. Prvo ćemo analizirati prvi kat gdje na projektnoj dokumentaciji vidimo da ne odgovara u cijelosti izvedbi. Ispod prozorskih otvora na projektu se ne nalaze pravokutne istake već samo istaknuta klupčica iznad koje se otvara prostor. Traka ispunjena keramičkim pločicama izvorno se trebala protezati duž pročelja građevine, ali je trebala i uokvirivati prozore s gornje strane, a slučaj je takav da se traka proteže samo horizontalno. Izvedeno je tako da se umjesto uokvirivanja slijepog luka ponad prozora taj isti slijepi luk samo proširio. Prozorski otvori trebali su biti oblika blago šiljatog luka, no izvedeno je tako da su prozorski otvori zapravo pravokutnog oblika, a ponad njih je zazidan prostor lunete koje su potom oslikane. Posljednja promjena koju vidimo kada usporedimo projekt i konačni izgled Turske kuće jest taj da se ponad slijepog luka koji uokviruje lunetu nalazi vijenac koji izgledom podsjeća na slomljeni zabat unutar kojeg se pojavljuju plitke istake. Na drugom katu isto dolazi do promjena tijekom realizacije projekta. Iako se ovdje na projektu, za razliku od prvog kata, nalaze ucrtane istake ispod prozora, one su izvedene u većim omjerima. Prema projektu vidimo da je prvotno zamišljeno da prozorska klupčica i istake budu u razini s crvenom horizontalnom trakom na pročelju, u realizaciji je došlo do povećanja omjera istaka te se one protežu do otprilike jedne trećine žute horizontalne trake. Prozorski otvor trebao je biti izveden u obliku blago šiljatog luka bez lunete namijenjene za oslikavanje, a tijekom izvedbe je prozorski otvor ipak dobio pravokutni oblik i lunetu. Na projektu vidimo da se ponad prozorskog otvora trebao nalaziti slijepi sedlasti luk uokviren vanjskom obrisnom istaknutom trakom. Identično je i izvedeno, no obrisna traka izvorno je trebala podno luka imati uvinuti početak i uvinuti kraj te je na vrhu trebala imati kružni prijelaz prema drugoj strani. Umjesto toga, obrisna traka izvedena je vrlo jednostavno, s ravnim početkom i krajem te bez kružnog dijela na samom vrhu sedlastoga luka. Uspoređujući projekt i današnji izgled Turske kuće vidimo da na građevini nedostaje jedna upečatljiva, prvotno zamišljena dekoracija. Iznad prozora drugoga kata trebali su se nalaziti medaljoni uokvireni linijama unutar kojih se trebala nalaziti dekoracija (moguće nekakav

figuralni prikaz, ornamentalni motiv ili tekst). Ti su medaljoni trebali biti smješteni pravilno i kontinuirano duž fasadu, a ritam pojave bio bi ovakav: prozor – medaljon – prozor – medaljon. Točno u ravnini s početkom tih medaljona (gledajući od vrha prema dolje), otvaraju se prozorski otvori trećega kata. Prema projektu, njihov izgled trebao je biti identičan izgledu prozorskih otvora drugoga kata. Dakle, otvor je trebao biti oblika blago šiljatog luka, nadvišen slijepim sedlastim lukom, a zatim je taj sedlasti luk trebao biti uokviren trakom s uvinutim početkom i krajem te s kružnim prijelazom na vrhu. Jedina razlika trebala je biti u tome što prema projektu prozorski otvori trećega kata nisu imali donju klupčicu s istakama ispod nje. Izvedba je ipak bila nešto drugačija. Ispod prozora nalazi se klupčica s pravokutnim istakama koje se protežu ispod nje, prozorski otvor pravokutnog je oblika s blago šiljastom lunetom iznad njega. Ta je luneta uokvirena slijepim lukom sedlastoga oblika, ali njega ne uokviruje nikakva obrisna traka. Lukovi su trebali imati ravan početak i ravan kraj, u razini početka zaobljavanja prozorskih otvora, ali izvedeni su tako da imaju zaobljen početak i zaobljen kraj koji počinju nešto ispod točke zaobljavanja prozora, odnosno nešto niže od početka prostora s lunetom. Vizualno odvajanje trećeg od četvrtog kata trebalo je, prema projektu, biti postignuto kroz traku koja se horizontalno proteže duž građevine, a iznad koje se nalazio jednostruki istaknuti ravni vijenac. Kada se поблиže pogleda crtež za izvedbu pročelja, vidi se da je ta traka trebala biti ispunjena nekakvim uzorkom, no ostaje pitanje je li to trebao biti nekakav ornamentalni uzorak, friz od keramičkih pločica, tekstni zapis ili sasvim nešto drugo. Kod izvedbe je ipak došlo do promijene te se tako danas na Turskoj kući na tom mjestu nalazi prvo blago istaknuti mrežasti vijenac isprepletenih geometrijskih oblika, a ponad njega dvostruki istaknuti ravni vijenac. Četvrti kat je, čini se, jedini u potpunosti izveden prema projektnoj dokumentaciji. I na građevini, i na crtežu imamo isti uzorak koji se sastoji od deset prozorskih otvora oblikovanih poput bifora te jedanaest zidnih ploha između prostora koje su obojane na način da imitiraju mozaik od keramičkih pločica. I posljednje što se može usporediti jest potkrovni kat na kojemu je također došlo do promjena tijekom izvedbe. Prema projektom crtežu vidimo da je zidni plašt potkrovnog kata podijeljen na uže i šire dijelove koji vizualno raščlanjuju fasadu, a u tim se širim dijelovima nalazi samo jedan pravokutnik koji je vrlo vjerojatno bio namijenjen kao prostor za dekoraciju. Prilikom izvedbe, promijenjen je samo način podijele širih dijelova, te se oni sada umjesto jednog kontinuiranog pravokutnika namijenjenog za dekoraciju, sastoje od tri manja pravokutnika koja su oslikana.

Možemo zaključiti da je prilikom stvaranja projektne dokumentacije i tijekom izvedbe tih projekata došlo do većih i značajnijih promjena (izostanak prostora za lunete, medaljoni

drugoga kata, i sl.) te do nekih manjih (npr. potkrovni kat i razlika u širem dijelu namijenjenom za dekoraciju). Ipak, najznačajnija razlika jest ta što se izvorno na fasadi nisu trebale nalaziti lunete namijenjene za oslike, a one su danas nešto što Tursku kuću čini jedinstvenom na širem području. O tome će više biti riječ u poglavlju „Ikonografski program pročelja“ gdje se pojašnjava značaj i smisao oslika fasade Turske kuće.



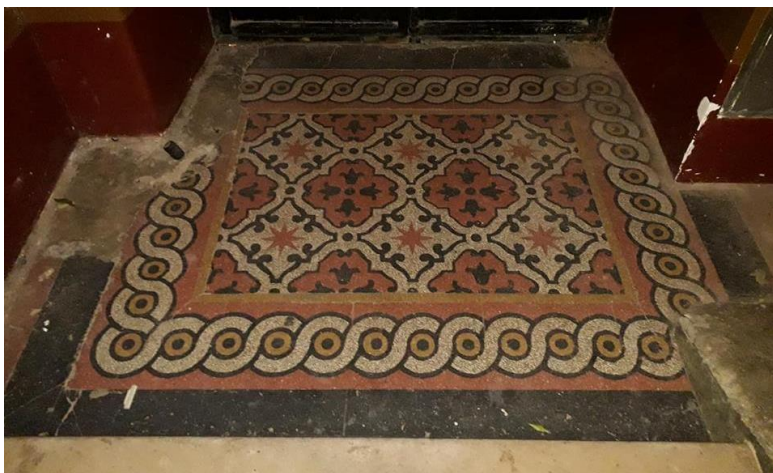
Slika 12: Carlo Conighi, *projekt za dizajn pročelja*, detalj, 1906. g., HR-DARI-57, JU-51, kut. 150, 18/1906.

U uređenju unutrašnjosti isto dolazi do promjena i preinaka. Pod ulaznog hodnika prizemnoga kata uređen je *terazzo* tehnikom. Pri izradi tog poda korištene su crvena, bijela, crna i žuta boja što odgovara bojama korištenim na fasadnoj dekoraciji. Motivi kojima je dekoriran pod variraju od vijugavih vitica, sedmerokrakih zvijezda do stiliziranog cvijeća. Osim *terazzo* poda, hodnik je dodatno dekoriran *stucco* ukrasima koji se nalaze na gornjem dijelu zidnih površina. *Stucco* dekoracija izvedena je u obliku visećih kapitela i trokuta koji se spuštaju iz ravnoga vijenca prema dolje. Zidovi su obojani bijelom i smeđom bojom, no teško je sa sigurnošću reći koje su boje izvorno bili unutrašnji zidovi. Iz ulaznog hodnika prema gornjim katovima, pa do samog vrha građevine, proteže se kameno stubište kojega krasí ograda od kovanog željeza. Stube su

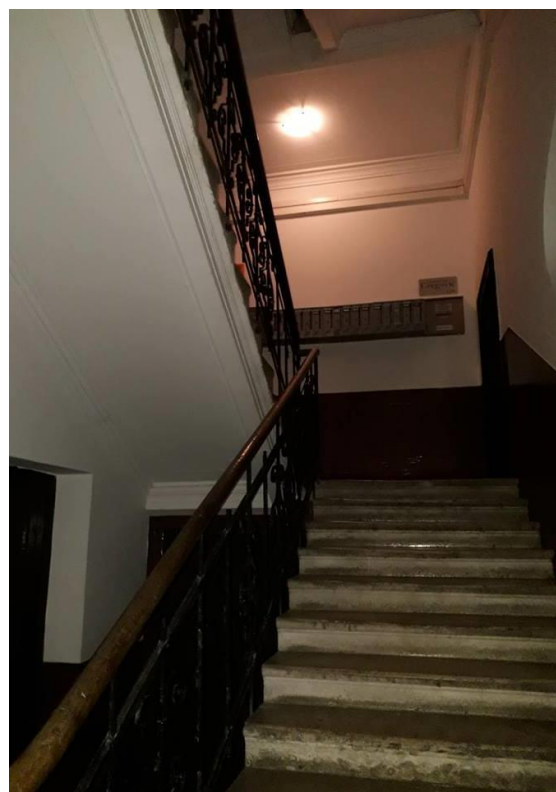
izrađene od bijeloga kamena, a kovana ograda crne je boje. Kombinacija bijele i crne boje tvori kontrast koji dodatno naglašava kvalitetu izvedbe stubišta. Kovana ograda stubišta zanimljive je izvedbe. Sastoji se od ponavljajućeg i kontinuiranog motiva vijugavih vitica, polumjeseca i zvijezda (pogledaj slika 14 i 15). Ta dekoracija sastoji se od jedne ravne vertikalne linije (šipke) koja je zapravo sredina zrcalnog prikaza. Sa svake strane te središnje šipke nalazi se šipka čiji je početak i kraj izveden u obliku spirale. Gornji dio te linije širi je od središnjeg i donjeg dijela oblika, a pri vrhu se vraća prema središnjoj liniji i s njom se spaja, a zatim u polukružnom obliku odmiče od sredine, te se pri dnu u pravilnim pokretima ponovo spaja sa sredinom te zatim odmiče od nje u kratkom spiralnom obliku. Središnja linija, odnosno šipka na sebi nosi motiv šesterokrake zvijezde kojoj se središnja kraka spajaju sa nosećom šipkom, a sa svake strane u prostor se odvajaju po dva druga kraka. Ispod te zvijezde smješten je polumjesec čiji se krakovi od sredine, pravilno na obje strane, šire u prostor. Vrhovi krakova polumjeseca spojeni su s vanjskim linijama pomoću vijugavih vitica s obje strane. Ponad željeznog dijela ograde stubišta, nalazi se drveni rukohvat. Od unutrašnje dekoracije još treba spomenuti i mjesto za molitvu s pripadajućim prigodno uređenim molitvenikom te okvir za plinsku peć. O molitvenom prostoru ne možemo puno napisati i analizirati jer nije sačuvan, a o njegovom postojanju doznaje se kroz priče stanara zgrade.⁴⁷ Iako nije sačuvan, on nam govori o tome kakvo je mjesto ova građevina bila kada je izgrađena, odnosno govori nam kako je Turska kuća, osim svojeg jedinstvenog izgleda zbog dekoracije, imala i dobro osmišljenu funkcionalnu organizaciju. Posljednji detalj iz unutrašnjosti kojega ćemo analizirati jest okvir za plinsku peć. Glavna dekoracija koja prevladava na okviru jesu biljni, životinjski i linijski motivi koji zajedno tvore skladnu cjelinu. Osim navedenih motiva koji se pojavljuju na željeznoj konstrukciji okvira, na ovoj peći imamo i emajlirane ploče s životinjskim motivima. Baza okvira sastoji se od sedam stranica, a svaka je oblikovana kao pravokutnik s čvrstim okvirom čija je unutrašnjost oblikovana u obliku prošupljenih ribljih ljuskica. Nad bazom se nastavlja glavni dio okvira koji se sastoji od šest stranica te središnjeg otvorenog dijela. Bočne stranice oblikovane su poput okvira koji uokviruje mrežu isprepletenih linija i cvjetova. Sam okvir toga dijela razvedeniji je od okvira baze te se sastoji od dekoracije razvedenih linija i biljnih motiva te cvjetova koji periodično duž okvira zatvaraju šupljikavi prostor. Prednje stranice središnjeg dijela oblikovane su poput okvira bočnih stranica, a dodatno su obrubljene izbočenim linijama pune mase s biljnim motivima. Unutarnje stranice središnjeg dijela dekorirane su pomoću

⁴⁷ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 33.

emajliranih ploča. Te emajlirane ploče su cijelom površinom bijele, a na njima su realno prikazane voćke, odnosno grožđe, jabuke, kruške, šljive i trešnje. Iznad otvorenog prostora središnjega dijela, nadvija se pravokutni okvir podijeljen na tri kocke. Bočne kocke su integrirani dio okvira i nisu mobilne, a oblikovane su jednako, odnosno u sredini se nalazi cvijet iz kojega se pravilno granaju linije i zajedno tvore mrežast, prozračan oblik. U sredini tog pravokutnika nalaze se vratašca koja su punijeg oblikovanja za razliku od bočnih dijelova. U sredini se i ovdje nalazi cvijet, a njega uokviruje jedna linija koja čini kocku. Kada se ta vratašca otvore, nalazimo jedinu dekoraciju unutrašnje strane okvira, a to je odljev Heliosa. Ponad vratašca nalazi se istaknuti pravokutnik u kojemu je napisano H. HEIM, WIEN, odnosno naziv tvornice iz koje potječe okvir za plinsku peć te mjesta u kojem se tvornica nalazi. Iznad središnjeg dijela peći nalazi se gornji dio koji se sastoji od tri stranice. Bočne stranice sastoje se od uokvirenih emajliranih ploča koje prikazuju vitičasto posloženo lišće u čijem se središtu nalazi prikaz dviju ptica. Prednja strana gornjeg dijela podijeljena je na tri cjeline: dvije bočne koje su dio željeznog dijela okvira, a prikazuju vazu s cvijećem, te centralnog dijela koji prikazuje dva fazana okružena vitičasti poredanim lišćem. Konstrukcija okvira za plinsku peć završava ravnim dijelom koji je nešto širi od ostatka peći, a izgledom podsjeća na oblikovanje potkrovnog dijela građevina. Okvir je bio polikromiran, ali nije cijelom površinom sačuvana boja. Boje koje se vide, a koje se i najčešće pojavljuju jesu crvena, zelena i bijela. Osim što nam ovakav primjerak funkcionalnog objekta govori o povezanosti i jedinstvenoj dekoraciji Turske kuće, on nam dodatno govori u prilog o imućnosti Antonie Bartolich i Nikolaia Nicolakia Effendia de Nicolaidesa jer su već u prvim godinama 20. st. imali prilike postaviti plinsko centralno grijanje u svoju zgradu.



Slika 13: *Unutrašnjost Turske kuće*, detalj poda, 1906. g.



Slike 14 i 15: *Unutrašnjost Turske kuće*, detalj ograde, 1906. g.



Slika 16: *Unutrašnjost Turske kuće*, ulazni hodnik, 1906.



Slika 17: Hermann Heim, *Okvir za plinsku peć iz Turske kuće*, 1890e.

6. Ikonografski program pročelja Turske kuće u Rijeci

Izgled i izvedba fasade Turske kuće u Rijeci ono je što ju čini prepoznatljivom. Ikonografski program pročelja kombinacija je figuralnih prikaza, natpisa na arapskom pismu (4 varijante pisma: nastalik, sulus, kufi i tugrai) i dekorativnih motiva. Prijevod natpisa koji se nalaze na pročelju nalazi se u knjizi *Turska kuća - Casa Turca u Rijeci* (2007). Broj oslikanih luneta odgovara broju prozorskih otvora na građevini: na pročelju koje gleda na ulicu Vatroslava Lisinskog ih je trideset, a na pročelju koje gleda na Verdijevu ulicu dvadeset i jedan, ali je dvadeset oslikanih luneta. Iznimku bez oslikane lunete na ovome pročelju čine balkonska vrata koja vode na balkon kojeg je 1883. projektirao Giacomo Mattich. Dakle, zgrada ukupno broji 50 oslikanih luneta te 95 natpisa. Unatoč velikom broju oslikanih luneta i natpisa, oni se uglavnom ponavljaju. Unutar 95 natpisa pojavljuje se trinaest varijanti uz koje se pojavljuju različite varijante Nikolaikijeva imena, a za dva natpisa se ne može ništa reći sa sigurnošću jer su djelomično nečitljivi zbog dotrajalosti i oštećenosti uzrokovane godinama izloženosti vremenskim utjecajima.

Prvi kat pročelja koje gleda na ulicu Vatroslava Lisinskog broji deset luneta: devet je oslikano muškim ili ženskim likovima, a deseta je naknadno prežbukana. Prežbukavanje ove lunete dogodilo se u bliskoj prošlosti jer postoje fotografije kuće nakon obnove i restauracije gdje je zabilježeno postojanje figuralnog prikaza unutar lunete. Figuralni prikazi koji se pojavljuju su identični uz tek pokoje preinake. Uokolo tih figuralnih prikaza pojavljuju se natpisi na arapskom jeziku. Na ovome katu isti se natpis pojavljuje naizmjenično pet puta.⁴⁸ Unutar lunete gdje se pojavljuje figuralni prikaz (muškarca ili žene) smješten je natpis na arapskom, koji okružuje figuru, a čiji prijevod glasi „Bog je jedini pobjednik”.⁴⁹ U desnom uglu, odnosno u desnom dijelu slijepoga luka koji okružuje lunetu, nalazi se natpis koji se čita kao „Oslanjam se na Boga! Bog je (čist?)”, a u lijevom uglu slijepoga luka nalazi se natpis „U ime Boga milostivog i samilosnog”.⁵⁰ Dakle, ova se tri natpisa pojavljuju na svakoj luneti i na svakome natprozorniku (slijepome luku) ovoga kata, i pojavljuju se na istim mjestima kako je i prezentirano.

⁴⁸ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 86-87.

⁴⁹ Isto, 102.

⁵⁰ Isto, 102,103.

Identičan je smještaj i poruka natpisa i na prvome katu pročelja koje gleda na Verdijevu ulicu. Na ovome se pročelju nalazi nešto manji broj luneta, ukupno šest, od kojih je na pet sačuvan oslik dok je jedna prežbukana, kao što je bio slučaj i s pročeljem koje gleda na ulicu Vatroslava Lisinskog. I ovdje se javljaju natpisi uz muške i ženske likove, a pojavljuju se naizmjenično tri puta. Unutar lunete, natpis okružuje mušku ili žensku figuru, a prevodi se kao „Bog je jedini pobjednik”.⁵¹ Desna strana natprozornika nosi natpis „Uzdám se u Boga! Bog je (čist!)”, a lijeva strana natpis „U ime Boga milostivog i samilosnog”.⁵² Dakle, obje fasade na prvome katu imaju identične natpise s identičnom porukom, a jedino prema čemu se razlikuju jest broj luneta, odnosno broj prikaza i natpisa.

Oblikovanje luneta s muškim i ženskim likovima izvedeno je na način da su likovi smješteni u središte lunete, a uokviruje ih arapski natpis i floralni motivi. Dodatan naglasak na likove stvara obojana pozadina iza njih. Muški su likovi smješteni ispred pozadine rozih tonova. Kada se detaljnije pogledaju, vidimo da ti likovi više nalikuju na maske nego na prikaz stvarnih ljudi. Kod ovih je likova naglašen ludički element, no prikazana su i dva elementa koja otkrivaju njihovo porijeklo. Crte lica muških likova su karikaturalne, a na glavama nose šljemove zlatne boje. Muški su likovi crne puti. S lijeve strane lika, od dna lunete prema vrhu glave, proteže se prikaz sablje. S druge, odnosno s desne strane prikazan je predmet koji podsjeća na žezlo kojemu se na vrhu nalazi oblik polumjeseca. Sablja je vrsta oružja orijentalnog porijekla⁵³ te nam to govori kako je i porijeklo prikazane muške figure najvjerojatnije orijentalno. Drugi element koji nam govori o orijentalnom porijeklu lika jest i prikaz žezla s polumjesecom na vrhu jer je polumjesec jedan od simbola Islama. Ženske figure prikazane su nešto drugačije od muških. Njihovo je oblikovanje puno realističnije te na njima izostaje jako naglašen karikaturalni element. Ženski likovi smješteni su ispred tamno smeđe pozadine koja dodatno naglašava zlatokose likove i njihovu svijetlu put. Ženske figure na glavama imaju zlatne dijademe koje su se stopile s bojom kose. S dijademe se spuštaju ukrašene vrpce s privjescima različitih oblika. Privjesak započinje s dva kružna elementa, a zatim slijedi peterokraka zvijezda, polumjesec te tri niti koje se granaju iz polumjeseca. Oko vrata im se niže biserna ogrlica. Možemo vidjeti da na prikazu ženskih likova izostaju predmeti koji flankiraju muške likove. Ženski likovi više nalikuju na heroine s kraja 19. st. nego na stvarne Turkinje, a jedini element koji može naznačiti orijentalnost u ovome prikazu jesu privjesci u obliku zvijezde i

⁵¹ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 102.

⁵² Isto, 102.

⁵³ *Hrvatska enciklopedija*, ad vocem „Sablja“, (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53903>)

polumjeseca. Ovi su figuralni likovi dio cjeline koja se sastoji od stihova iz Kurana, figuralnih prikaza i dekorativnih motiva. Možemo zaključiti da je Drugost Turske kuće izrazito religijska što nam govori o otvorenosti Rijeke ovakvom slikovnom repertoaru.



Slike 18 i 19: *Detalj pročelja*, lunete prvoga kata, Turska kuća, 1906. g.

Muški likovi identificiraju se kao morčići⁵⁴ dok se za ženske prikaze ne spominje nikakva usporedba ili identifikacija. U radu *Ikonoografski program pročelja Casa Turce u Rijeci* (2019.) predstavljene su dvije legende o nastanku morčića, a koje su povezane uz riječko područje. Ovdje ćemo ih također ukratko predstaviti kako bi vidjeli na koji način se može iščitati poruka natpisa i prikaza fasade prvoga kata pročelja Turske kuće. Kraća legenda kaže kako je motiv morčića, prema čijem je prepoznatljivom izgledu bio poznat riječki nakit, nastao kad je „jedna talijanska kontesa (s područja Pelješca) imala crnu sluškinju koju je jako voljela, darovala joj je slobodu a kao uspomenu na nju dala je izraditi naušnice s njenim likom”.⁵⁵ Druga legenda potječe iz 16. st. I priča o tome kako su „Turci došli na Grobničko polje. U gradu strah, jer od Turčina ništa dobrog - samo pljačka i palež. već dugo se čuju vijesti o njihovim upadima u našoj blizini, o krvavim borbama oko Senja, u Perušiću ... Svi muški su na kuli. Srčano odolijevaju napadima, sve je manje snage, a pomoći niotkud. Žene i djeca zatvorili su se u kuće i mole za spas, za Božjom rukom vođena strijela odapeta iz ruke plemenitog Zrinskog pogađa sljepoočnicu turskog Paše. Vidjevši da im je vođa mrtav, Turci se razbježaše poljem. Uto i nebo usliša molitve Riječanki, te se otvori i zatrpa Turke kamenjem. Na polju su ostali samo

⁵⁴ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12),, 83.

⁵⁵ „Hrvatske legende, Legende o morčićima“, 2008.

(<https://blog.dnevnik.hr/hrvatskelegende/2008/04/index.html?page=blog&subdomain=hrvatskelegende&date=2008-04&subpage=0#1624659846>)

razbacani bijeli Turčinovi turbani. Kao uspomenu na tu pobjedu, riječki muževi su svojim ženama dali izraditi naušnice-morčiće“.⁵⁶ Pojava takvih figuralnih prikaza, koji se identificiraju kao morčići, vrlo je interesantna kada se uzmu u obzir legende o morčiću i funkcija (ali i sam naziv) Turske kuće. To se može interpretirati na više načina. Jedan od načina jest taj da „pojava tih figura može govoriti o tome kako je turski konzul, Nikolai Nikolaki Effendi de Nikolaides, uvažavao riječku prošlost i kulturu, te iako je bio u službi Turaka htio je pokazati da cijeni riječku tradiciju“. Drugi način interpretacije kaže kako „dekoracijom ove vrste na području grada Rijeke koja nije uobičajena za to, ali i šire područje, želi se i dalje uključiti riječku tradiciju na zgradu koja svjedoči o tuđoj kulturi“. Također se pojava morčića može interpretirati i kao pojava Turaka na području grada Rijeke u novome kontekstu. Odnosno ovi se figuralni prikazi mogu čitati kao Nikolaki Effendieva svijest o prošlosti i prošlim događanjima između Turske i Rijeke, te njegovom željom da svojim djelovanjem i pristupom u novijem vremenu stvara prijateljstvo između te dvije strane. Ovakve interpretacije, ali i sve druge koje se mogu pojaviti, vrijede samo u slučaju da je identifikacija muških figura kao morčića ispravna i točna. No, i da ti figuralni prikazi nisu uistinu morčići, njihova pojavnost je i dalje značajna i važna jer za ovakvu vrstu građevina, odnosno za građevine nastale u neomaurskom stilu, nije bilo uobičajeno da sadrže figuralne prikaze. Kad sagledamo analogne primjere, o kojima će kasnije biti riječ, vidjeti ćemo da riječku Tursku kuću figuralni prikazi čine jedinstvenom među drugim primjerima neomaurske arhitekture.

Poruka prikaza i natpisa na prvome katu isto se može protumačiti na više različitih načina. Na prvu je jasno da su svi natpisi vjerski i da potiču vjeru i uzdanje u Boga. Jasnoća tih natpisa možda bi bila jednostavnija za protumačiti da se ne pojavljuju prikazi ljudskih likova koji otežavaju razumijevanje ciklusa. Upravo zbog tih figuralnih prikaza program se može tumačiti na brojne načine. Ovdje ćemo ga protumačiti na dva moguća načina, a oba se vežu uz legende o morčiću. Prema legendi s Pelješca (talijanska kontesa daje slobodu svojoj sluškinji), poruka bi se mogla iščitati kao da „uz pomoć Boga i njegove samilosti, njegovog znanja i snage, čovjek uspijeva shvatiti poantu života i slobode i osigurava takav osjećaj i drugima, onima koji su u određenim vremena ljudske povijesti smatrani nižom klasom – ljudima bez slobode i prava glasa“. U okviru druge legende „može se izvesti zaključak da unatoč tome što se dogodilo Turcima na Grobničkom polju, ili onome što bi se dogodilo riječkom narodu da je napad nastavljen, Bog je imao druge planove koji su iz nekog razloga bili potrebni da bi se došlo do

⁵⁶ Isto, (bilj. 55).

boljega svijeta”. Zato je važno da se čovjek uzda i oslanja na Boga, jer, kako natpisi kažu, on je čist i on je jedini pobjednik. Sve što se dogodilo u prošlosti i što se događa, događa se s razlogom. Prvotne nemire između Turske i Rijeke, s vremenom su zamijenili prijateljski i dobri odnosi. Stoga se može predložiti poruka ovih prikaza koja govori o tome kako „Bog oprašta i sigurna je vjera u njega te stoga ljudi moraju oprostiti jedni drugima i ostaviti prošlost iza sebe kako bi se došlo do boljeg sutra”.

Na lunetama iznad prozora drugog kata ne pojavljuju se figuralni prikazi već samo natpisi. Unutar lunete sedlastog oblika pojavljuje se još jedna manja istog oblika, unutar koje je oslikano polje. Središnji dio oslika čini sedlasta kupola žute boje unutar koje se nalazi natpis, a uokolo tog prikaza nalaze se dekorativni motivi različitih oblika. U oslicima su najčešće korištene žuta, bijela, crvena, zelena i crna boja. Iznimka od ovih ponavljajućih oslika nalazi se na pročelju koje gleda na ulicu Vatroslava Lisinskog gdje se pojavljuju dva prozora s natprozornicima u obliku slijepoga luka s ravnim završetkom. Na tome se pročelju nalazi deset oslika s natpisima, osam oslika odgovara gore navedenom opisu, a dva se razlikuju. Oblikovanje natpisa koji se razlikuje uvjetovano je uklapanjem luneta i natprozornika ili slijepih lukova ispod balkona na trećem katu. Do promjene na ovome katu dolazi zato što „zbog oblika balkona (odnosno ravnog podnožja) natprozornik skladnije sjeda ispod nego što bi to bio slučaj za slijepi sedlasti luk”. U prvom iznimnom slučaju središnji natpis prevodi se kao „Blagoslovio uzvišeni Bog, 1324”.⁵⁷ Ovaj natpis nam je zanimljiv jer se koristi godina iz islamskog, odnosno hidžretskog kalendara. Ispisana godina odgovara razdoblju od 25. veljače 1906. do 13. veljače 1907. prema našem kalendaru.⁵⁸ S lijeve strane toga natpisa pojavljuje se natpis „Uzdam se u Boga! On je (čist?)!”, a s desne strane „U ime Boga milostivog i samilosnog”.⁵⁹ Drugi iznimni slučaj ima različiti središnji natpis, koji kaže „O, Božji poslaniče, o, moj oče, o, majko moja!”, no natpisi s lijeve i s desne strane su mu identični, odnosno prevode se kao „Uzdam se u Boga! On je (čist?)!” i „U ime Boga milostivog i samilosnog”.⁶⁰ Pored ova dva iznimna slučaja, postoje i samostalni natpisi koji su pisani sulus pismom, a prevode se kao: „U ime Boga milostivog i samilosnog,” „Uzdam se u Boga”, „O, Gospodaru moći!”, „Spas je u iskrenosti”,

⁵⁷ ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ (bilj. 12), 107.

⁵⁸ Isto, 107.

⁵⁹ Isto.

⁶⁰ Isto, 111.

„Ne ureklo se!”, „Bog je najbolji zaštitnik!”.⁶¹ Uz njih se pojavljuje i natpis pisan kufi pismom, a glasi: „Ne ureklo se!”.

Drugi kat pročelja koje gleda na Verdijevu ulicu formalno se razlikuje od pročelja koje gleda na ulicu Vatroslava Lisinskog drugačijim oblikovanjem zidne površine, odnosno na ovoj strani nema balkona koji bi uvjetovao razlikovanje u oblikovanju. Na ovom je pročelju ukupno sedam natpisa, od kojih se tri razlikuju prema prijevodu i poruci, a jedan prema uporabljenom pismu. Natpisi koji se pojavljuju dva puta pisani su sulus pismom, a prevode se kao: „O, Božji poslanice, o, moj oče, o, majko moja!”, „Uzdam se u Boga!” i „Ne ureklo se!”,⁶² dok je samostalni natpis pisan kufi pismom, a glasi „Ne ureklo se”.⁶³ Vidimo da prijevod odgovara dvama natpisima pisanim sulus pismom, no način oblikovanja i korištenje druge vrste pisma je ono što ih razlikuje i što daje drugačiji ritam pojavi natpisa.

Natpisi drugoga kata Turske kuće promatračima šalju vjersku poruku. Od Boga se traži da blagoslovi godinu 1906. koja odgovara godini nastanka projekta za ovu građevinu. Moguće je da su na taj način htjeli postići božji blagoslov ove građevine i njenih stanovnika. Natpisima se potiče vjera i uzdanje u Boga te se naglašavaju njegova snaga i moć. Uz poruku koja traži blagoslov, pojavljuju se i poruke koje mole da se ne urekne. Ne pojavljuje se natpis koji bi u potpunosti rastumačio na što se točno odnosi, odnosno što ili tko da se ne urekne, ali kada se postavi u kontekst ostalih poruka, moguće je zaključiti da se građevina i njezini stanovnici, odnosno posjetitelji, trebaju tim zamolbama zaštititi od mogućih uroka. Uz vjerske poruke, pojavljuje se i jedna ne usko vezana uz samu vjeru, a ona poziva na iskrenost među ljudima te naglašava da je upravo u iskrenosti spas.



Slika 20: *Detalj pročelja, lunete drugoga kata, Turska kuća, 1906. g.*

⁶¹ Isto, 107.

⁶² Isto, 89.

⁶³ Isto, 90, 92.

Oslici luneta ponad prozorskih otvora trećega kata imaju nešto drugačije oblikovanje. U sredini lunete nalazi se oslikan žuti oblik koji se sastoji od donjeg dijela čiji oblik podsjeća na oblak i gornjeg dijela koji precrtava sedlasti oblik luneta. Taj oblik podebljan je crnom obrisnom linijom. Taj oblik opisan je i kao „žuto ispunjen oblik koji u donjem dijelu nalikuje cvjetnom obrubu, a u gornjem vrhu turbana”. Oko središnjeg oblika, s lijeve i s desne strane nalaze se natpisi na arapskom jeziku izvedeni bijelom bojom, a iznad tih natpisa i oslikanog središnjeg dijela proteže se stilizirana žuta grana bijelih obrisnih linija na kojoj se pojavljuje pet pravilno raspoređenih bijelih cvjetova. Na ovome katu nema iznimki te su sve lunete identično oslikane, a razlikuje ih jedino natpis koji ih ispunjava. U ulici Vatroslava Lisinskog pročelje trećeg kata sastoji se od deset različitih natpisa, od kojih se osam može pročitati dok su dva teško čitljiva zbog oštećenosti. Natpisi koji su pročitani prevode se na sljedeći način: „Blagoslovio uzvišeni Bog!”, „Uzdam se u Boga!”, „Spas je u iskrenosti!”, „U ime Boga milostivog i samilosnog”, „O, Gospodaru moći!”, „Bog je najbolji zaštitnik! 1324-”, „Blagoslovio uzvišeni Bog! 1325.” i „Ne ureklo se!”.⁶⁴ Za natpise koji su oštećeni, u prvom slučaju pretpostavlja se da piše „Uzdam se u Boga”, a u drugom slučaju da je ispisana jedna varijanta Nikolakijeva imena.⁶⁵ Oslici koji gledaju na Verdijevu ulicu identičnog su oblikovanja. Pojavljuje se šest različitih natpisa i jedan koji se ponavlja: „Spas je u iskrenosti”, „O, Gospodaru moći!”, „Bog te zaštitio!”, „Blagoslovio uzvišeni Bog! i „Ne ureklo se!”, te „Uzdam se u Boga!” koji se pojavljuje dva puta.⁶⁶ Ikonografski program oslika na trećem katu također nosi vjersku poruku. Kao što je to bio slučaj s programom drugog kata, tako je i ovdje. Zagovara se vjera i pouzdanje u Boga, moli se Boga da blagoslovi određene godine, a naglašava ga se kao jedinog pobjednika. Traži se spas od uroka, a jedan od mogućih spasenja je i sama iskrenost. Također se opet ističe snaga i poželjnost iskrenosti. Na ovome katu nailazimo na jednu iznimku, a to je ispisivanje Nikolakijeva imena. Njegovo ime ne pojavljuje se na prethodne dvije etaže te ga ovdje prvi put zamjećujemo. Moguće je na različite načine interpretirati pojavu njegova imena, a jedna od interpretacija jest ta da se u obzir mora uzeti činjenica da se natpis nalazi na posljednjoj etaži na kojoj se nalaze oslikane lunete, te na luneti kojom završava (ili započinje, ovisno s koje strane se gleda) niz luneta te etaže, te se onda to može gledati kao namjerni naglasak. Druga pretpostavlja da je ispis njegova imena zapravo prijelaz s vjerskih natpisa na natpise koji se pojavljuju u potkrovnoj traci, a koje ćemo iduće predstaviti.

⁶⁴ Isto, 114-122.

⁶⁵ Isto, 121, 123.

⁶⁶ Isto, 93, 98.



Slika 21: *Detalj pročelja, lunete trećega kata, Turska kuća, 1906. g.*

U potkrovnom dijelu fasade nema luneta, već se pojavljuju pravilne kvadratne površine, tri u redu, koje su zatim odvojene konzolama koje pridržavaju krov. Te su kvadratne površine ispunjene različitim oblicima i bojama, a najčešće se pojavljuju žuta, crvena i bijela boja. Ton i poruka natpisa potkrovnog dijela bitno je različita od oslika koji se protežu na donje tri etaže Turske kuće. U potkrovnom dijelu pročelja koje gleda na ulicu Vatroslava Lisinskog nalazi se sveukupno trideset natpisa. Među natpisima se nalaze ispisane različite varijante Nikolakijeva imena, hidžretske godine i tugra sultana, no pojavljuje se i već viđeni natpis „Ne ureklo se!”.⁶⁷ Spomenuta tugra je zapravo kaligrafski amblem, a uglavnom se koristi kao sultanov znak.⁶⁸ Pojava natpisa koji odskače od cjeline jednog dijela građevine već je viđen na prethodnom katu, kad se među vjerskim porukama pronašlo Nikolakijevo ime. Zanimljivo je da se ta pojava u oba slučaja događa upravo na pročelju u ulici Vatroslava Lisinskog, koja je ujedno ulica gdje se nalaze ulazna vrata u građevinu, dakle na glavnom pročelju, vidljivom svakom posjetiocu iako su postavljeni vrlo visoko te ih je zbog toga teže pročitati. Strana na Verdijevoj ulici ima upola manje natpisa – ukupno petnaest. Ti se natpisi „sastoje od potpisa vlasnika, datuma i tugra”.⁶⁹ Pojavljuju se zapisi dviju godina: 1323. i 1325., oslikana tugra sultana Abdulhamida II., zapis imena vlasnika u varijanti Nikolaki effendi Nicolaides te zapis imena u varijanti Nikolaki.⁷⁰

Uočljivo je da potkrovni dio ne nosi toliko snažne poruke kao što su one na donjim razinama zgrade. Poruka je ovog dijela više usredotočena na ljude i povijest, odnosno ulogu spomenutih ljudi u turskoj povijesti, ali i povijesti Rijeke. Pojava imena turskog konzula nije iznenađujuća

⁶⁷ Isto, 124, 125.

⁶⁸ Isto, 99.

⁶⁹ Isto, 99.

⁷⁰ Isto, 99.

jer je ipak on bio zaslužan za obnovu građevine i za njen jedinstven izgled, no zanimljivo je da se nigdje ne pojavljuje ime Antonie Bartolich Gelletich koja je isto sudjelovala u financiranju obnove, a i u čijem je vlasništvu bila građevina. Moguće je da njeno ime izostaje jer je građevina više u službi turske kulture i umjetnosti, ali uz to građevina djelomično svjedoči i o riječkoj kulturi te pojava njenog imena ne bi preše odskakala od konteksta. Također je zanimljiv smještaj ovih natpisa. Oni su smješteni u potkrovni dio, i gotovo je nemoguće pročitati ih i protumačiti kad se stoji ispred građevine jer su prilično visoko i oku su gotovo nevidljivi. Može se zaključiti da se unatoč tome što se ovakvi natpisi pojavljuju, oni su smješteni na takvom mjestu da ne ometaju širu poruku koju ovaj ikonografski program nosi.



Slika 22. *Detalj pročelja, bifore na potkrovnom dijelu, Turska kuća, 1906. g.*

Kada se sagleda cjelokupna poruka ikonografskog programa Turske kuće, vidimo da je ona pretežito vjerskog karaktera. Snažno se ističe važnost i snaga vjere, iskrenosti i uzdanja u Boga kojeg se predstavlja kao spasitelja od svakojakih zala i onoga koji ljudima pruža potporu i snagu da budu bolji i da nastave dalje unatoč svim nedaćama koje ih mogu zadesiti. Osim vjerskog tumačenja, može se sagledati i univerzalno značenje prema kojemu svaki pojedinac, gdje god se nalazio u tom trenutku, ima nekoga u koga se može uzdati i osjećati sigurno. Najvažnije za svaku osobu jest to da shvati da je samo dio jedne veće cjeline za koju je poželjno da njome vlada snaga, vjera i iskrenost, te da ako se drži tih uvjerenja biti će joj jednostavnije u životu. Osim što se poruka ikonografskog programa može pročitati na više različitih načina, na koncu se uvijek dođe do poruke zajedništva, vjere i iskrenosti, a takva se interpretacija može prenijeti i na samu građevinu kao takvu. Turska kuća se nalazi unutar područja na kojem je ovakva vrsta umjetnosti nešto neuobičajeno, ali svojim postavljanjem na takvo mjesto ona

postaje dio veće cjeline i širi svijest o zajedništvu ljudi i snazi koju imaju kada jedni drugima vjeruju, kada su iskreni i imanju nešto što ih vodi. Vidimo da se poruka oslika može iščitati na više načina i na više razina – moguće ih je tumačiti zasebno, na svakom katu te kao cjelinu.

7. Primjeri neomaurske arhitekture

Zahvaljujući dekoraciji i 'stilu' u kojem je izgrađena Turska kuća, jednostavno je pronaći brojne primjere s kojima bi se ona mogla povezati. Prije navođenja analognih primjera, treba definirati dva pojma, a to su historicizam i neomaurski stil. Jednostavnu, a ujedno i informativnu definiciju historicizma pronalazimo u knjizi *Arhitektura historicizma u Rijeci 1845.-1900.:* „historicizam označava pristup u umjetnosti, posebice u oblikovanju prostora gdje se cjelokupna sadržajna i oblikovna inspiracija pokušava pronaći u prošlosti, u stilovima i oblikovnim elementima koji su svoje rađanje, sazrijevanje i nestajanje doživjeli u nekom od prošlih vremena. Taj pogled unatrag, stvaranje i oblikovanje sadašnjosti i usmjeravanje prema budućnosti temeljeno na vrijednostima prošlosti, okvir je unutar kojega nastaje historicizam”.⁷¹ Za vrijeme historicizma, česta su pojava bili neostilovi poput neogotike, neobaroka i, nama važnog, neomaurskog stila. Građevine izvedene u neomaurskom stilu pojavljuju se na prostorima Austro-Ugarske, a karakteristike toga stila preuzete su iz razdoblja maurske Španjolske.⁷² Neomaurski stil lako je prepoznatljiv, a najčešće ga karakterizira dvobojnost, bogatstvo dekoracije, preuzimanje arhitektonskih i dekorativnih motiva iz islamske umjetnosti, korištenje kaligrafije i brojnost ornamentalnih motiva. Ono čime rezultira kombinacija tih karakteristika jesu živopisne građevine koje su svojim pročeljem i/ili interijerom svjedočile, i koje svjedoče o kulturi koja proizlazi iz tog stila, ali i o kulturi prostora i zajednice koja prihvaća taj stil. Na temelju tih navedenih karakteristika historicizma i neomaurskog stila, moguće je pronaći i povezati brojne građevine na prostoru nekadašnje Austro-Ugarske.

⁷¹ DAINA GLAVOČIĆ (bilj. 14),

⁷² AMRA ČEBIĆ, *Stilske karakteristike i simboličke vrijednosti upotrebe pseudomaurskog stila u arhitekturi medresa u Bosni i Hercegovini krajem 19. stoljeća: primjer Elči hadži Ibrahim-pašine medrese u Travniku*, Univerzitet u Sarajevu, 2019, (https://ff.unsa.ba/files/zavDipl/19_20/hum/Amra-Cebic.pdf), 14.

7.1. Gradska vijećnica u Novom Gradu, Bosna i Hercegovina.

Novi Grad, ili među lokalnim stanovništvom poznat kao Bosanski Novi, smješten je na granici Hrvatske i Bosne i Hercegovine. Točno uz samu granicu, na početku mosta koji odvaja ove dvije države nalazi se gradska vijećnica manjih dimenzija. Oko datacije ove građevine ne postoji konsenzus jer se pojavljuju dvije različite godine njezina nastanka: 1888. i 1892. Isprva je funkcija ove građevine bila isključivo prostor gradske vijećnice, a nešto prije 1990-ih dio je namijenjen i arheološkom muzeju. Nakon Domovinskog rata, arheološki muzej više ne postoji, a razlog tomu je krađa i gubitak brojnih eksponata za vrijeme rata. Kako bi se očuvala funkcija građevine, u njoj se otvara Zavičajni muzej koji unatoč tome što nema velik broj izložbenih predmeta i dalje čuva povijesnu funkciju građevine. Prema načinu dekoracije i motiva koji se pojavljuju na građevini, jasno je da ona pripada historicizmu i neomaurskom stilu. Godine 2006. u Sarajevu, komisija za očuvanje nacionalnih spomenika prepoznala je značaj i važnost ove građevine te je donijela odluku kojom se ova građevina proglašava nacionalnim spomenikom Bosne i Hercegovine.⁷³ Nekoliko godina nakon tog proglašenja, 2013. godine, građevina se obnavlja, a obnovu financira Europska unija.⁷⁴ Obnova je bila potrebna i zbog starosti građevine, ali i zbog dva potresa koja su se dogodila tijekom 20. st., te zbog posljedica rata i oštećenja nastalih ispucanim mecima i granatama.

Unatoč tome što na ovoj građevini izostaje horizontalna raščlamba pročelja dvama bojama, postoje motivi i detalji prema kojima je izvana već jasno da građevina pripada neomaurskom stilu. Među upečatljivim detaljima jesu dekoracija prozorskih otvora i kruna koja naglašava završetak građevine. Prozori prvoga kata lišeni su bilo kakve dekoracije, no prozori drugoga kata nose naglasak cijele građevine. Dekoracija je sastavljena od tri razine. Prva razina nalazi se ponad prozora prvoga kata, a sastoji se od obojane plohe čiji je donji dio potpuno ravan, a gornji dio je zaobljen i vizualno tvori blago polukružni luk. Iznad te obojane zidne plohe nalazi se blago istaknuti slijepi luk boje cigle čiji je završetak ravan. Druga razina dekoracije počinje ispod prozora drugog kata te se nastavlja do vrha prozora, a zatim se spaja s trećom razinom dekoracije. Ta je druga razina sastavljena od blago udubljene plohe, koja se nalazi netom ispod početka prozorskog otvora, i od okvira boje crvene cigle koji počinje iznad luka prve razine, a

⁷³ „Znamenitost i kultura. Kulturna dešavanja i znamenitosti opštine Novi grad“, <https://turizamng.com/novi-grad/znamenitosti-i-kultura/>.

⁷⁴ GORANA JAKOVLJEVIC, „Stara Gradska vijećnica u Novom Gradu jedan od najskladnijih objekata u BiH“, *Anadolu Agency*, 2018, (<https://www.aa.com.tr/ba/kultura-i-umjetnost/stara-gradska-vije%C4%87nica-u-novom-gradu-jedan-od-najskladnijih-objekata-u-bih/1269048>)

završava na samom vrhu dekoracije prozora. Posljednja razina dekoracije sastoji se od lunete šiljatog oblika koja je udubljena. Ta je luneta ispunjena motivima boje cigle koji zajedno tvore floralni dekorativni element. Kruna, koja također govori da je riječ o neomaurskom stilu, proteže se duž krova cijele građevine. Ona se sastoji od istaknutih motiva koji oblikom podsjećaju na vrhove strijela. Pravilno su raspoređeni, te je ritam pojave tih motiva ujednačen i kontinuiran. Tim je vijencem postavljen naglasak i na sam završetak građevine.



Slika 23: *Gradska vijećnica u Novom Gradu, 1888. ili 1892. g., Bosna i Hercegovina*

Na vanjskoj zidnoj plohi nalazi se još jedan element značajan za neomaurski stil: reljefni ukras erkera. On je izveden na način da izgleda kao da se sastoji od rešetke sačinjene od zvijezda i linija koje se protežu iz jednih zvijezda u druge. Motiv zvijezda preslikava se i na unutrašnju dekoraciju građevine. U glavnoj prostoriji građevine oslikan je cijeli strop oslikom u kojem prevladavaju zvijezdasti motivi. Osluk izgledom podsjeća na orijentalne tepihe, a sastoji se od ornamentalne dekoracije i mreže zvijezdastih motiva. Glavni dio oslika izgledom ponavlja glavnu ideju s balkonskog reljefa. Uokolo središnjeg dijela pojavljuju se četiri okvira od kojih je svaki drugi ispunjen identičnom dekoracijom. Slike su izvedene jarkim bojama, životinjskim i biljnim motivima te zvijezdastim motivima. Reljefna dekoracija erkera i oslikani strop glavne prostorije mogu se povezati i s dekoracijom riječke Turske kuće. U Rijeci se na više mjesta (iznad ulaznih vrata, unutarnji prozori stubišta) pojavljuje rešetka od kovanog željeza koja izgledom podsjeća na reljef i oslikani strop Gradske vijećnice u Novom Gradu. Iako izgledom nisu identični, primjećujemo da na svim dekoracijama prevladava motiv zvijezdastog mrežnog oblika. Stoga, iako ove dvije građevine vanjskim izgledom ne pokazuju veliku sličnost, u unutrašnjosti otkrivamo poveznice i motive koji obje građevine svrstavaju pod isti nazivnik,

odnosno pod neomaurski stil. Važno je istaknuti činjenicu da se na Gradskoj vijećnici u Novom Gradu ni na kojem dijelu i ni u kojem elementu ne pojavljuju natpisi ili figuralna dekoracija.



Slika 24: Strop glavne prostorije, *Gradsko vijećnica*, Novi Grad



Slika 25: Balkon, *Gradsko vijećnica*, Novi Grad



Slika 26: Rešetka s unutrašnjih prozora, *Turska kuća*, Rijeka

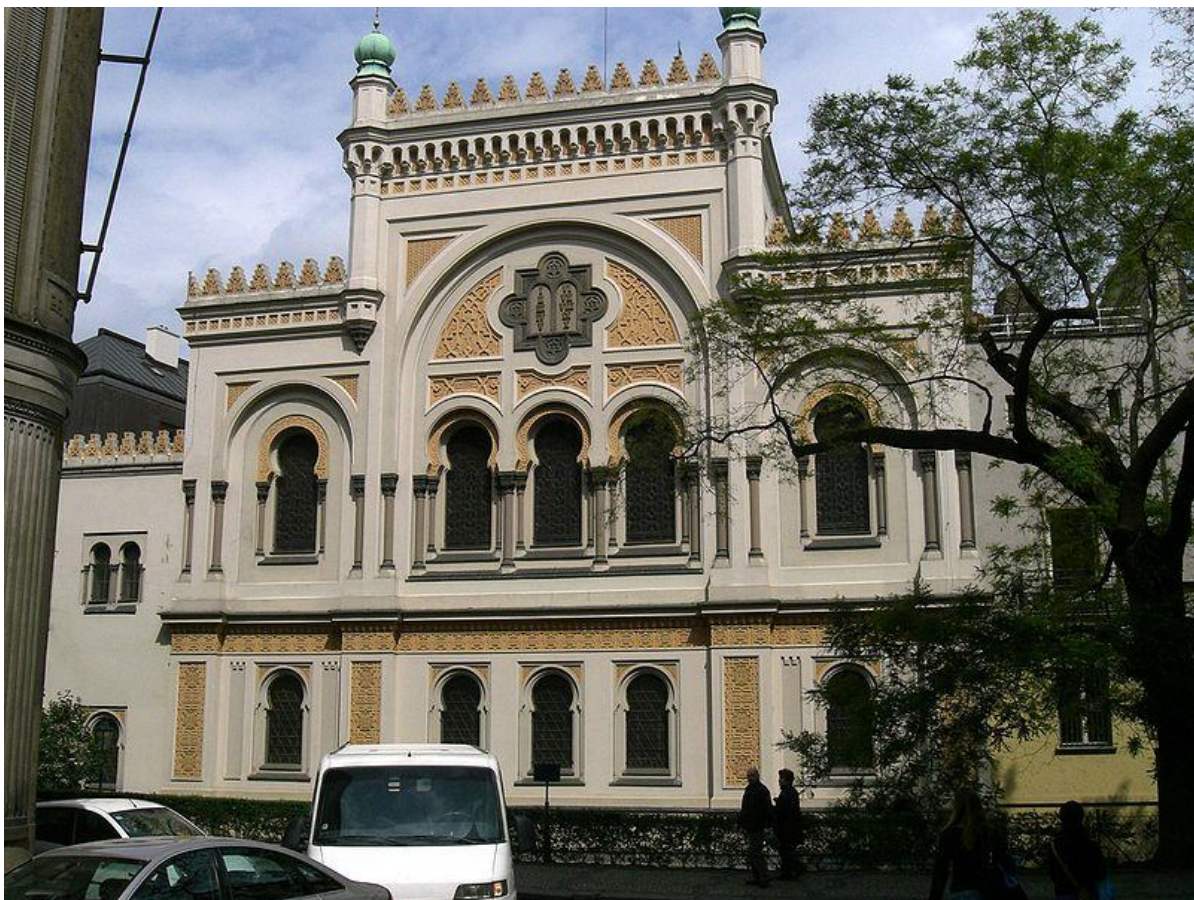
7.2. Španjolska sinagoga, Prag, Češka Republika

U glavnome gradu Češke Republike nalazi se građevina neomaurskog stila, poznata pod nazivom Španjolska sinagoga. Ona se nalazi na mjestu starije sinagoge, a nastala je 1868. godine. Za vanjski izgled zaslužni su Josef Niklas i Jan Bělský, a za unutrašnjost dvojac Antonín Baum i Bedřich Münzberger.⁷⁵ Izgledom i dekoracijom, ova je građevina dosta različita od Turske kuće u Rijeci, gotovo pa jedina stvar koja im je jasna poveznica je pripadnost obiju građevina neomaurskom stilu. Pročelje ove građevine bogato je dekoracijom i različitim motivima. Pročelje je raščlanjeno i vertikalno i horizontalno. Horizontalna raščlamba postignuta je teškim, debelim istaknutim vijencem koji se pojavljuje ponad prvoga kata. Vertikalna raščlamba vizualno dijeli građevinu na tri dijela, glavni središnji i dva bočna. Glavni središnji dio širi je od bočnih dijelova, i dekoracija je nešto različita nego što je kod bočnih dijelova. Osim što je središnji dio širi, on je i viši, te na vrhu ima dva manja ukrasna tornja.

Prvi kat sastoji se od sveukupno pet prozorskih otvora, po jedan sa svake bočne strane i dva u središnjem dijelu. Prozorski otvori oblikovani su kao potkovičasti lukovi. Bočni dijelovi su identični, a sastoje se od dvije blago istaknute zidne plohe čija je sredina ispunjena reljefnom dekoracijom žute boje. Između te dvije zidne plohe nalazi se prozorski otvor kojega flankiraju dva udubljenja koja izgledom podsjećaju na stilizirani stup. Prozorski otvor omeđen je pravokutnim oblikom unutar kojeg se otvara prozor potkovičastog oblika. Središnji dio nešto je drugačiji, a sastoji se od tri prozorska otvora koji su oblikovani na identičan način kao i bočni prozorski otvori. Iznad prozorskih otvora prvoga kata, a odmah ispod vijenca, proteže se žuta reljefna horizontalna traka koja daje dodatan naglasak na horizontalnu raščlambu. Na drugome je katu također pet prozora jednakog ritma: po jedan prozor na bočnim stranama i tri prozora na središnjem dijelu. Dekoracija i izvedba prozorskih otvora na ovome katu nešto je drugačija i kompleksnija. Bočne strane sastoje se od jednog prozorskog otvora i polustupova te lukova. S vanjske strane nalazi se jedan polustup koji vizualno nosi zidnu površinu koja se proteže iznad njega, pored njega te površinom iznad prozorskog otvora. Pored tog polustupa, i užeg dijela zidne površine, nalazi se još jedan polustup koji u ovom slučaju nosi luk koji uokružuje prozorski otvor, a završava s druge strane još jednim polustupom. Unutar tog prostora, nalazi se manji, potkovičasti luk nošen polustupovima koji zapravo ima ulogu prozorskog otvora. Dio

⁷⁵ „Židovske muzeum v Praza“, <https://www.jewishmuseum.cz/novinky/251-150/>.

koji je nošen stupovima dekoriran je žuto obojanim reljefom sastavljenim od linijske dekoracije. Središnji dio pročelja sastavljen je od jednog velikog luka nošenog polustupovima, a čiji je završetak ravan. Kutovi tog luka ukrašeni su malenim trokutastim poljima ukrašenim reljefom. Unutar tog luka, nalazi se još jedan polukružni luk koji je podijeljen na tri dijela. Gornji dio tog luka ispunjen je sa šest različitih dekorativnih reljefa, koji su jedan od drugog odvojeni podebljanim zidnim površinama u ulozi obrisne linije. U donjem su dijelu tri prozora u obliku potkovičastog luka, a svaki je potkovičasti luk nošen polustupovima. Između tih potkovičastih lukova nalaze se još četiri polustupa koji vizualno nose gore spomenute zidne plohe u ulozi obrisnih linija. Ispod krova središnjeg dijela spuštaju se istake. Iznad razine završetka građevine, i na središnjem i na bočnim dijelovima pojavljuju se trokutaste istake koje tvore krovni vijenac. Na ovoj građevini nema horizontalne podijele bojama, ali ima drugih, spomenutih elemenata neomaurskoga stila. Dekorativni motivi koji prevladavaju su geometrijske, biljne i ornamentalne naravi. Stoga je ovo još jedan primjer neomaurske arhitekture na kojemu izostaju figuralni prikazi i kaligrafski natpisi, i govori nam u prilog jedinstvenosti Turske kuće.



Slika 27: Španjolska sinagoga u Pragu, 1868. g, Češka Republika.

7.3. Gradska vijećnica u Sarajevu, Bosna i Hercegovina

U glavnom gradu Bosne i Hercegovine, Sarajevu, 1896. godine niknula je građevina specifičnog arhitektonskog izričaja. Projekt za izgradnju djelo je dvaju arhitekata, Aleksandra Viteka i Ćirila Ivekovića,⁷⁶ čije je djelovanje već bilo poznato na području Bosne i Hercegovine i Hrvatske. Cijelo zdanje velikih je gabarita, a vanjski izgled posljedica je neomaurskog stila. Vanjski zidni plašt, sa svake strane, obojan je žutim i crvenim horizontalnim trakama, prepoznatljivim elementom ovoga stila. Detaljnije ćemo analizirati reprezentativno, glavno pročelje kojega odlikuje puno bogatija arhitektonska dekoracija nego što je to slučaj s Turskom kućom u Rijeci. Ono je podijeljeno u tri cjeline: središnji u bočne. Bočne su strane oblikovane i dekorirane identično, a sastoje se od dva dijela. Na svakoj bočnoj strani nalazi se dvanaest prozorskih otvora, po četiri na svakoj razini, s time da se na prvoj razini pojavljuju četiri dvostruka prozora. Oblikovanje prozorskih otvora prve razine vrlo je jednostavno. Prvi prozorski otvori ove razine nadvisuju blago istaknutu, zaobljenu prozorsku klupčicu, a ponad njih nastavlja se blago istaknuti pravokutni oblik. Iznad tog pravokutnog oblika, prema van viri prozorska klupčica iznad koje se protežu sive trake koje flankiraju i nadvisuju drugi prozorski otvor. Iznad te klupčice, a ispod prozorskog otvora pojavljuje se dekorativni element koji nalikuje na zarobljeni luk. Taj je element izveden tako da je oblik vrha polukružnog luka obojanog žutom i crvenom bojom, uokviren pravokutnim oblikom te kada se iz daljine gleda dobiva se dojam da se unutar zidne površine nalazi nastavak toga luka. Prozorske otvore gornjeg dijela flankiraju dva stupa koja ne pridržavaju ništa, a iznad otvora pojavljuje se luneta koja ima trokutasti završetak, a ispunjena je ornamentalnim reljefom. Iznad lunete pojavljuju se udubljeni dijelovi ispunjeni šarenom dekoracijom. Bočni dijelovi u potkrovnom dijelu imaju vijenac sastavljen od istaka, a sam početak krova naglašen je krunom sastavljenom od istaka u obliku vrha strijele.

Dekoracija središnjeg dijela kompleksnija je i razvedenija od dekoracije bočnih dijelova. Središnji dio vertikalno je podijeljen na tri dijela, a horizontalno na dva. Vertikalna podjela središnjeg dijela ima dva identična bočna i jedan središnji dio. Bočni dijelovi središnjeg dijela horizontalno su podijeljeni na tri dijela, što, kao što smo vidjeli, nije slučaj sa cijelim središnjim dijelom. U dnu, odnosno na prvoj razini, oni se sastoje od jedne plitke niše koja je sačinjena od dva stupa i udubljene pravokutne zidne površine. Između dva kapitela proteže se reljefni

⁷⁶AMIR PAŠIĆ, *Arhitektura Bosne i Hercegovine – Austrougarski period (1878. - 1918.)*, Sarajevo, 2010, 8.

niz koji ih vizualno spaja. Ponad tog dijela, gdje počinje druga razina, nalazi se nešto dublja niša šiljatog oblika. Niša je uokvirena trakom koju ispunjava dekoracija u obliku krugova, a unutrašnjost je prazna. Iz niše se nastavlja kvadratna dekoracija. Unutar tog kvadrata pojavljuje se pravokutni friz ispunjen šarenom dekoracijom, a ponad tog friza otvara se kompleksna dekoracija sačinjena od različitih geometrijskih oblika koja čini zanimljivu igru svjetla i sjene. Iznad toga, smješten je betonski element koji izgleda poput balkona minijaturnih dimenzija. Taj balkon sastavljen je od dva bočna stupa te reljefnog dijela koji je nešto niži od bočnih stupova i koji ih spaja. Element u obliku balkona flankiraju dvije kvadratne površine ukrašene šarenom orijentalnom dekoracijom. Vrhovi stupova tog elementa protežu se u prostor prozorskog otvora. Taj prozorski otvor flankiraju dva stupa koja su isključivo dekorativni motiv jer ne pridržavaju ništa. Iznad prozora pojavljuje se dekoracija identična onoj s bočnih strana pročelja. Dakle, pojavljuje se luneta koja ima trokutasti završetak, a ispunjena je ornamentalnim reljefom. Iznad lunete pojavljuju se udubljeni dijelovi ispunjeni šarenom dekoracijom. Iznad tog dijela, pojavljuje se zadnji element raščlambe bočnog dijela središnjeg prostora, a izveden je u obliku kvadrata s otvorenom sredinom u obliku kružnice koja uokviruje rozetu. Dijelovi između kružnice i okvira kvadrata dekorirani su ornamentalnom šarenom dekoracijom. Središnji dio, u donjoj razini, otvoren je s pet potkovičastih lukova koji su poduprti stupovima. Početak i kraj lukova poduprt je zidnom površinom od koje se luk odvaja. Ponad tih lukova nalazi se horizontalna raščlamba sačinjena od dvije trake od kojih je samo jedna dekorirana geometrijskim motivima, a druga je prazna. Drugi dio raščlambe također je otvoren s pet lukova, ali ovaj puta oblika sedlaste kupole. Iznad lukova pojavljuju se pravilno otvoreni prostori ispunjeni ornamentalnom dekoracijom. Dekoracija iznad toga sastoji se od pravokutnih prostora s reljefima, a završetak središnjeg dijela naglašen je dekoracijom u obliku kvadrata kakva se pojavljuje i na bočnom dijelu. Cjelokupni središnji dio naglašen je debelim vijencem različitih oblika koji se proteže od krova prema dolje. Naglasak je postignut i krovnim kruništem sastavljenim od istaknutih trolisnih motiva i većih istaka u obliku trokuta čiji vrh krase oblik stiliziranog cvijeta.

Detaljnijom analizom pročelja sarajevske vijećnice dolazimo do zaključka da ima nekih poveznica s riječkom Turskom kućom. Sličnosti su svakako uočljive u horizontalnim obojenim trakama koje se pojavljuju na obje građevine i u korištenju zvjezdastog motiva na drvenim vratima. Sarajevsku vijećnicu odlikuje puno bogatija arhitektonska razrađenost i dekoracija, no na njoj nedostaje nešto što Tursku kuću čini jedinstvenom, a to su figuralni prikazi i kaligrafski natpisi.



Slika 28: Aleksandar Vitek i Ćiril Iveković, *Gradska vijećnica*, Sarajevo, 1896.

7.4. Zaključno o primjerima neomaurske arhitekture

Detaljnijom analizom navedenih primjera utvrđujemo da postoje sličnosti u dekoraciji i načinu oblikovanja vanjskog plašta i unutrašnjosti, no niti u jednom od primjera ne nalazimo figuralne prikaze i natpise. Unatoč različitim načinima oblikovanja, svaka građevina ima određene motive i elemente koji ju svrstavaju pod neomaurski stil i koje ju povezuju s drugim građevinama. Osim analiziranih građevina, postoje još brojni primjeri neomaurske arhitekture, među kojima je potrebno istaknuti: Gimnaziju u Mostaru (Bosna i Hercegovina), Gradsku vijećnicu u Brčkom (Bosna i Hercegovina), Sinagogu u Sofiji (Bugarska), Veliku sinagogu u Budimpešti (Mađarska) i Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Niti jedan od tih primjera nema razrađen ikonografski program na pročelju na način na koji to ima riječka Turska kuća. Dakle, niti na jednoj spomenutoj građevini se ne pojavljuje dekoracija u obliku figuralnih prikaza niti dekoracija čije značenje ovisi o natpisima koji se pojavljuju na građevini. Štoviše, niti jedna spomenuta građevina ne sadrži natpise na vanjskom zidnom plaštu, osim Velike sinagoge u Budimpešti, na kojoj se iznad ulaza nalazi jedan natpis na arapskom. Iako se na svakoj građevini pojavljuju motivi usko vezani uz neomaurski stil, vidimo da niti jedna nema ono što Tursku kuću u Rijeci čini jedinstvenom. Stoga, iako karakterističnog izgleda za ovaj stil, Turska kuća je jedinstven primjer ovakvog načina dekoracije na širem području nekadašnje Austro-Ugarske.

8. Ikoničnost Turske kuće u Rijeci

U poglavlju „Ikoničnost arhitekture u prostoru“ pokazali smo kako su simboli, motivi i estetski izražaj ono što neku građevinu čini ikoničnom. Ovo poglavlje namijenjeno je prikazu ikoničnosti Turske kuće u Rijeci, odnosno elemenata koji ju čine ikoničnom. Prema Leslie Sklair, ikonična je svaka građevina koja je postala model za brojna kopiranja, odnosno ikonične su sve one kopije koje se odnose na prvi uzor (uključujući i taj prvi uzor), te sve građevine koje su jedinstvene. Kod Turske kuće ne možemo primijeniti prvu vrstu ikoničnosti s obzirom na činjenicu da ne poznajemo primjere koji su nastali izravnim 'kopiranjem' ili preuzimanjem njezinih oblika i specifične dekoracije. Upravo suprotno, ona je izrazit primjer druge vrste ikoničnosti temeljene na njezinoj jedinstvenosti. Vidjeli smo da je ikonografski program pročelja Turske kuće vrlo specifičan zbog pojave figuralnih prikaza i arapskih natpisa na njemu. Ta se specifičnost dodatno naglašava i prepoznaje kada se u obzir uzme činjenica da na brojnim primjerima neomaurske arhitekture izostaje takav motiv dekoracije. Ta jedinstvenost dodatno će biti obrađena kada Tursku kuću smjestimo u kontekst grada Rijeke, Hrvatske i šireg prostora. Vidimo da se kompleksnost ikonografskog programa zrcali i na kompleksnosti ikoničnosti ove građevine te da je ovo zdanje jedan vrlo interesantan primjer podložan različitim načinima istraživanja i analiziranja.

U razdoblju u kojem nastaje Turska kuća, u Rijeci nema puno građevina koje odskakuju drugačijim stilom ovoga prostora. Uglavnom su tada nicala građevine u historicističkom duhu, što je slučaj i s Turskom kućom, no jedinstvenost Turske kuće pronalazi se u korištenju neomaurskog stila s već navedenim motivima: šiljate lunete, horizontalne trake, i brojni drugi detalji. Osim toga, ova građevina, s obzirom na korištene stila korištene u dekoraciji i izgradnji, izdvaja se i prema religijskom kontekstu građevine, koji se prepoznaje u brojnim natpisima u kojima se spominje Alah i u kojima se koriste godine muslimanskog kalendara što nam govori o tome kako je građevina povezana s islamskom vjeroispoviješću. Već sama pojava ovako razrađenog ikonografskog programa pročelja upečatljiva je i rijetka pojava, a jedinstvenosti toga doprinosi i gore spomenuti smisao i kontekst poruka koje se ovim oslikom prenose. Stoga možemo reći da je ova građevina, zahvaljujući kontekstu nastanka, motivima, simbolima, estetskom oblikovanju, značenju ikonografskog programa i načinu oblikovanja istog, ikonična za područje grada Rijeke, ali i za širi prostor. Ikoničnost se, u ovom smislu, očituje u pojavi jedinstvenih simbola i motiva koji se inače ne pojavljuju na ovome području, te u estetskom oblikovanju istih, a sve na način koji nije uobičajen za područje u kojem se nalazi.

Ikonična je i kao jedan od rijetkih primjera neomaurske arhitekture u Hrvatskoj te kao jedinstveni primjer ovakve dekoracije. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku drugi je primjer neomaurskog stila u Hrvatskoj no s puno manje motiva i arhitektonskih elemenata preuzetih iz maurske Španjolske te se na njemu ne pojavljuje slikana dekoracija na pročelju. To je kazalište stilsko određeno kao historicistička građevina s elementima neomaurskog stila.

Turska je kuća ikonična i na širem prostoru nekadašnje Austro-Ugarske. Uz obrađene i navedene primjere slične arhitekture u prethodnim poglavljima istaknuli smo njihovu pripadnost istom stilu, odnosno pojavu motiva karakterističnih za neomaurski stil i/ili za historicizam i pojava dekoracije na pročelju. Ono što Tursku kuću u Rijeci odvaja od svih tih primjera i čini ju jedinstvenom jest ikonografski program pročelja, odnosno motivi i prikazi koji su oslikani na pročelju. Među svim navedenim građevinama, ali i među brojnim drugima, riječka građevina jedina je na kojoj se pojavljuju figuralni prikazi na pročelju, a jedina je i koja ima toliki broj kaligrafskih natpisa. Od navedenih građevina, jedino Velika sinagoga u Budimpešti na svom pročelju ima tek jedan natpis na arapskom jeziku, dok ih Turska kuća broji 95. Poruke koju nose natpisi na Turskoj kući vjerskog su karaktera, a promatrače potiču na vjeru, iskrenost i na spas koji nam vjera pruža. Stoga, možemo vidjeti da je Turska kuća i u ovom slučaju ikonična jer kopira neke od arhitektonskih elemenata, motiva i estetskog izričaja maurskog stila, ali veću zaslugu za njenu ikoničnost ima jedinstvenost njezine pojave. Ona je jedinstvena u punom smislu te riječi, jer među brojnim analognim primjerima i građevinama sličnog karaktera i sličnih stilskih obilježja, jedino ona ima tako sastavljen i osmišljen ikonografski program pročelja.



Slika 29: *Velika sinagoga u Budimpešti*, sredina 19. st., Mađarska

9. Turska kuća kao primjer umjetnosti „Drugih“

Drugost, odnosno Drugo/Drugi, smatra se tehničkim terminom kojim je označen način na koji ljudi vide 'drugo' ili 'druge' koji su po nečemu različiti ili odvojeni od njih samih. U poglavlju Umjetnost Drugih opisali smo načine kojim možemo razlikovati umjetnost Drugo, odnosno na koje načine neko umjetničko djelo možemo smatrati umjetnosti Drugih. U ovome ćemo dijelu vidjeti na koji je način Turska kuća umjetnost Drugih i zašto je to značajno. U prvom smislu, kojeg smo obradili, umjetnost Drugih mogla bi se gledati kao umjetnost nastala od autora koji se prema nekoj svojoj osobini, podrijetlu ili karakteristici smatra Drugim. To nije slučaj s Turskom kućom budući da je njezin autor Talijan što je u Rijeci čest slučaj. Turska kuća primjer je umjetnosti Drugih u drugom smislu tog pojma, odnosno zbog toga što svojim konačnim izgledom uprizoruje i svjedoči o Drugosti.

Već prema samom nazivu građevine, odnosno imenu prema kojem je poznata, možemo vidjeti da se radi o djelu čije ime odskače od prostora na kojemu se nalazi. Funkcija građevine bila je sjedište turskog i grčkog konzulata za područje grada Rijeke, a prema tome dobiva i ime. No ime nije samo produkt funkcije građevine, već i njezinog izgleda. Možemo vidjeti da je građevina imala funkciju dvaju konzulata, no ime dobiva prema turskom, a ne grčkom konzulatu. Nazivanjem građevine Turskom kućom postiže se izdvajanje iste od drugih, okolnih građevina i time se naglašuje njezina vrijednost i svojevrsno podrijetlo inspiracije za dekoraciju. Redizajniranje građevine i njezin konačni izgled nastali su u suradnji projektanta Carla Conighija i naručitelja Nikolaia Nicolakia effendi de Nicolaidesa. Naručitelj je, kako smo mogli vidjeti u prethodnim poglavljima, bio turski konzul i na području Madrida u Španjolskoj te se može zaključiti da je specifična dekoracija rezultat njegovih specifičnih želja.

Zanimljiv je i podatak da su sve spomenute građevine, nastale u neomaurskom stilu, svoje ime dobile prema svojoj funkciji, a uglavnom su to bile gradske vijećnice i sinagoge, a samo riječka građevina ime ne dobiva prema funkciji. To je još jedna od činjenica koja Tursku kuću izdvaja od ostalih primjera neomaurske arhitekture.

Arhitektonskom izvedbom i korištenjem određenih arhitektonskih oblika i motiva, Turska se kuća može smatrati umjetnošću Drugih. Vidjeli smo kako je upravo korištenje određenih arhitektonskih motiva, poput sedlastih lukova, šiljatih luneta, krovnih vijenaca i drugog, jedan od razloga zbog kojih se Turska kuća može smatrati ikoničnom. Korištenje arhitektonskih oblika, preuzetih iz islamske umjetnosti maurske Španjolske, na građevini koja se nalazi u

prostoru gornjeg Jadrana i politički na prostoru Austro-Ugarske nije uobičajena pojava. Na taj način arhitekt pomoću različitih motiva i smještaja tih motiva uprizoruje Druge i njihov način oblikovanja određenih prostora te građevinu smješta na područje gdje se takva kombinacija motiva prilično ističe. U ovom slučaju Drugost je prikazana kroz arhitektonske motive i njihovo oblikovanje te još snažnije putem natpisa. Odnosno, o Drugosti i Drugima svjedoči uprizorenje njihovih motiva i načina na koji su oni organizirani i izvedeni. Sam oblik građevine nije svjedok Drugih jer je ona izvedena poput blokovske palače koje se pojavljuju često na području Rijeke. Upravo zbog tih neuobičajenih arhitektonskih motiva građevina dobiva nov i drugačiji izgled koji postaje svjedokom druge kulture, ali u gabaritima već prihvaćene i ukorijenjene kulture ovoga područja.

Oslikana dekoracija pročelja, s motivima, likovima i natpisima, također je jedan od elemenata koji ovu građevinu čini predstavnicom umjetnosti Drugih. Natpisi koji se pojavljuju na pročelju građevine ispisani su na arapskom jeziku i četirima vrstama arapskog pisma. Pismo upućuje na Druge. Osim što su ispisani arapskim pismom, pri oblikovanju i uređenju natpisa korištena je kaligrafija te su natpisi sami po sebi jedan oblik umjetničkog izražaja. Dekorativnost natpisa i korišten jezik stvaraju jednu vrstu umjetničkog djela koje svojom pojavom plijeni pažnju jer je na ovom području to bio jedini spomenik gdje se takvo nešto moglo vidjeti. Korištenje pisma i jezika druge kulture, kako bi se prenijela određena poruka, postupak je kojim je prikazana drugost na vizualan način. Što se tiče prijevoda i značenja natpisa, ono se može gledati i kao prikaz Drugosti, ali i kao prikaz univerzalnih poruka kroz jezik i pismo Drugih. U poglavlju „Ikonografski program pročelja Turske kuće u Rijeci“ (6. poglavlje) dali smo prijevode natpisa koji se nalaze na građevini. Uglavnom natpisi pozivaju na vjeru, iskrenost i uvjerenje da spas možemo pronaći ili vjerovanjem u Boga ili u iskrenosti. Kada sagledamo poruku natpisa u tom smislu, možemo gledati kao univerzalnu poruku koja nije usko vezana uz određenu religiju, već u opće vjerovanje. No, treba naglasiti kako se na natpisima na izvornom jeziku pojavljuje ime Alaha i godine prema muslimanskom kalendaru što ipak upućuje na Drugost u tom smislu. Stoga se ti natpisi mogu gledati i kao univerzalna poruka koja se ne odnosi isključivo na jednu kulturu, ali i kao poruka koja implicira i naglašava islamsku vjeru. Osim natpisa, vidjeli smo da postoji i drugi dio dekoracije, a to su figuralni prikazi koji se pojavljuju ponad prozorskih otvora na prvome katu građevine. Problem figuralnih prikaza je taj što ih u kontekstu islamske umjetnosti ili umjetnosti koja se poziva na uzore u islamskoj umjetnosti ne možemo gledati kao prikaz Drugosti. Poznato je da islamska vjera ne dopušta figuralno prikazivanje te da se iznimno figuralni prikazi pojavljuju u iluminiranim rukopisima. Postavljanje figuralnih prikaza

na pročelje građevine odskače od svih primjera neomaurske arhitekture koje smo naveli, ali i od uzora prema kojima su te građevine nastale. U tom smislu, likove koji se pojavljuju na pročelju ne možemo smatrati Drugosti u kontekstu neomaurskog stila. No način na koji su prikazani te moguće čitanje muških figura kao morčića, nam omogućuje da i te prikaze gledamo kao prikaze Drugosti, ali u drugom kontekstu. Ukoliko figuralni prikazi jesu morčići, onda ih možemo smatrati prikazom Drugih. Zaključujemo da je dekorativni program pročelja Turske kuće zapravo prikaz Drugosti s različitim referencama.

Sagledavši cjelokupni izgled građevine, koji uključuje i arhitektonsko i dekorativno rješenje, možemo zaključiti da Turska kuća, kao cjelina, prikazuje Drugost i Druge, te da se može smatrati umjetnošću Drugih. Ova je građevina, sa svojom dekoracijom, koncipirana kao predstavница Drugosti i Drugih, ali na način da i dalje baštini neke od ukorijenjenih tradicija s područja grada Rijeke. Njezin se oblik ne mijenja, ona ostaje blokovska palača, brojem katova ne odskače od okolnih građevina s kojima dijeli zid, smještaj nije istaknut niti je poseban. Svojom dekoracijom se ipak odvaja od okoline, istaknuta je pomoću žutih i crvenih horizontalnih linija na pročelju, ističu se i kaligrafski natpisi na arapskom jeziku, ali i figuralni prikazi koji krasi prozorske otvore prvoga kata. Vidimo da je ova građevina jedinstvena kombinacija više tradicija te da svojom pojavom i svojim izgledom jest umjetnost Drugih, ali na način da u svojoj Drugosti prihvaća i jastvo, odnosno tradiciju grada u kojemu nastaje.

Preostaje nam još vidjeti percepciju umjetnosti Drugih početkom 20. st. u gradu Rijeci. Spomenuto je kako je krajem 1906. godine Klub prirodnih znanosti organizirao predavanja o Orijentu – kulturi i geografskim obilježjima. Iz toga možemo zaključiti da je na području grada Rijeke, u tom razdoblju postojala zainteresirana publika i građani koje je zanimalo takav sadržaj, odnosno publika koju je zanimala kultura i život Drugih. Prihvaćenost Drugih na ovome području s godinama nije jenjavala, te se tako ona odražava i u inicijativi da se ova građevina obnovi i restaurira. Tako je 1997. g. nastupila obnova građevine koja je tada opet zasjala u punom sjaju i bila je mnogo sličnija izvornoj zamisli i izvedbi nego što je to bilo u godinama prije restauracije.⁷⁷ Iz svega priloženog vidimo kako je umjetnost Drugih u Rijeci prihvaćena, i da od ranih godina 20. st. postoji zainteresirana publika i građanstvo za kulturu, umjetnost i običaje Drugih.

⁷⁷ LAURA FUČAK (bilj. 26), 23.

10. Zaključak

U ovome radu obrađena je tema Turske kuće u Rijeci kao primjera umjetnosti Drugih i kao primjera analize i interpretacije u kulturalnoj ikonologiji. Kroz rad je obrađeno više različitih pojmova i pojava, poput umjetnosti Drugih, ikoničnosti arhitekture u prostoru, pojave historicizma i neomaurskog stila, a sve kako bi se predstavila šira slika potrebna za razumijevanje važnosti izgradnje i dekoracije nekadašnje Palače Bartolich, a današnje Turske kuće. Prikazan je i objašnjen pojam Drugosti, odnosno pojam Drugog i Drugih, a zatim se objašnjenje tog pojma povezalo s umjetnošću i sintagmom Umjetnost Drugih. Umjetnost Drugih predstavljena je na dva načina, od kojih je prvi bio umjetnost Drugih kao umjetnika djela čiji su autori prema nekoj svojoj osobini ili karakteristici pripadnici skupine Drugih, a drugi način je onaj prema kojemu je umjetničko djelo kao konačni produkt nositelj poruke ili prikaza koji svjedoči o Drugima. Nakon rasprave o Drugosti i umjetnosti Drugih, objasnilo se što je to ikoničnost arhitekture u prostoru i zašto je ona važna za pojedina umjetnička djela. Kod predstavljanja i objašnjavanja ikoničnosti također je došlo do podijele na dvije vrste, prvu gdje je ikoničnost svaka građevina koja postaje model koji se kopira i druge vrste gdje je ikonična građevina ona koja je prema nekom svojem svojstvu jedinstvena. Potom je predstavljen i objašnjen povijesni i socijalni kontekst prije izgradnje kako bi se dobio uvid u sve što je prethodilo i sve što je omogućilo nastanak ove građevine. Nakon povijesnog konteksta prikazan je kontekst pred sam nastanak građevine, odnosno prikazan je proces narudžbe projekta, biranja arhitekta te izrade projektne dokumentacije. Nakon obrade projektnog dijela, analizirani su vanjski i unutrašnji izgled i izvedba građevine. Analiza se odvila na način da je svaka etaža opisana zasebno i na taj se način omogućilo viđenje građevine po dijelovima, a zatim i kao cjeline. Osim analiziranja izvedenog izgleda građevine, dio rada posvetio se i prikazu izvorne projektne dokumentacije te prikazivanju razlika u projektu i u samoj izvedbi. To nam je omogućilo da vidimo do kojih je promjena došlo tijekom same izvedbe i na koji je način to utjecalo na značaj Turske kuće. Nakon analize arhitektonskog dijela građevine, analiziralo se pročelje, odnosno ikonografski program pročelja građevine. U tom su se dijelu predstavili natpisi koji se pojavljuju na građevini, što oni znače te kontinuiranost njihove pojave. Uz analizu natpisa pojavljuje se i analiza figuralnih likova koji se nalaze na pročelju te se dolazi do zaključka da su oni jedan od elemenata koji ovu građevinu čini jedinstvenom na širem području. Kako bi se ta jedinstvenost naglasila, ali i dokazala, u radu su predstavljeni i obrađeni odabrani analogni primjeri. Analizirane su Gradska vijećnica

u Sarajevu, Gradska vijećnica u Novom Gradu i Španjolska sinagoga u Pragu. Analiziranjem tih primjera došlo se do zaključka da, iako dijele zajedničke stilske odrednice, ove građevine se od Turske kuće razlikuju u tome što se niti na jednoj od navedenih ne pojavljuju figuralni likovi i/ili natpisi na arapskom jeziku. Potom se predstavila Turska kuća kao ikonični arhitektonski objekt u prostoru gdje je navedeno sve ono što tu građevinu čini ikoničnom i jedinstvenom. Razrada je zaključena predstavljanjem Turske kuće kao nositeljice sintagme Umjetnost Drugih te je predstavljeno na koji način je to postignuto.

Nakon provedenih analiza na više načina i na više razina, dolazi se do zaključka da je ova riječka građevina, široko poznata pod nazivom Turska kuća, važna iz više razloga. Ona nam je važna jer je jedan od iznimnih i jedinstvenih primjera neomaurske arhitekture i neomaurskog stila općenito, važna je i zato jer zbog pojave figuralnih likova i arapskih natpisa ima epitet jedinstvenog primjera dekoracije pročelja u neomaurskom stilu. Ta se jedinstvenost ne odnosi samo na područje grada Rijeke, ili na granice države u kojoj se nalazi, već je ova građevina jedinstvena na puno širem području, gotovo na cijelom prostoru nekadašnje Austro-Ugarske. To se može reći zato jer do sada nije pronađen niti jedan sličan primjer korištenja i prikazivanja takve vrste dekoracije. Važnost ove građevine očituje se u tome i što je ona rijedak primjer Umjetnosti Drugih na području grada Rijeke, ali i u tome što je njezina ikoničnost proširena na puno veći prostor od onoga gdje se pojavljuje i gdje se nalazi. Stoga, ovaj rad možemo zaključiti s tvrdnjom da se na križanju ulice Vatroslava Lisinskog i Verdijeve ulice u gradu Rijeci nalazi jedinstven i vrlo značajan primjer arhitekture nastale u neomaurskom stilu, koji svojom pojavom i razvedenim ikonografskim programom pročelja prenosi važnu poruku o vjeri i iskrenosti, ali i o prihvaćanju Drugih kao sastavnom i važnom dijelu života. Na toj se lokaciji nalazi građevina značajna kao primjer umjetnosti Drugih, kao ikoničan primjer arhitekture te kao građevina s puno poruka upućenih promatraču.

11. Popis literature

Literarni izvori:

1. THEODOR DE CANZIANI JAKŠIĆ, *Dekorativno fasadno slikarstvo u Rijeci*, Državni arhiv u Rijeci, Rijeka, 2001.
2. THEODOR DE CANZIANI JAKŠIĆ, *Vegetabilni i zoomorfni ornamenti na riječkim fasadama*, 2006.
3. PENELOPE J.E. DAVIES, WALTER B. DENNY, FRIMA FOX HOFRIKTER, JOSEPH JACOBS, ANN M. ROBERTS, DAVID L. SIMON, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, Stanek, Varaždin, drugo izdanje, 2013, 840-841.
4. LAURA FUČAK, *Ikongrafski program pročelja Casa Turce u Rijeci*, završni rad (neobjavljeno), Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Rijeka, 2019.
5. DAINA GLAVOČIĆ, „Arhitektura historicizma u Rijeci 1845.–1900“, *Arhitektura i Urbanizam*, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2001, 134.
6. ESMA HALEPOVIĆ ĐEČEVIĆ, *Turska kuća – Casa Turca u Rijeci*, Rijeka, Hrvatsko-tursko društvo Rijeka, Liber d.o.o. Rijeka, 2007.
7. EVA LOVRA, „Urban Tissue Typology and Urban Typology (1868-1918); Special Cases: Zagreb and Rijeka“, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, vol. 24, no. 2(52), 2016. (<https://hrcak.srce.hr/172957>)
8. JULIJA LOZZI-BARKOVIĆ, *Secesija u arhitekturi Rijeke*, Izdavački centar Rijeka, 2010.
9. BRANKO METZGER ŠOBER, „Nadgrobnni spomenici Ivana Rendića u Hrvatskom primorju“, *Ars Adriatica* 3/2013, 175 – 192.
10. ČEDO MIŠKOVIĆ, „Obitelj Gelletich“, *Sušačka revija*, vol 38/39 (<http://www.klub-susacana.hr/revija/clanak.asp?Num=38-39&C=20>)
11. NANA PALINIĆ, „Nerealizirani projekt glavne gradske bolnice Rijeka Francesca Mattiassija iz 1908. godine“, *Acta medico-historica Adriatica: AHMA*, vol 8, no. 1, 2010. (<https://hrcak.srce.hr/62105>)
12. AMIR PAŠIĆ, *Arhitektura Bosne i Hercegovine – Austrougarski period (1878. – 1918.)*, Sarajevo, 2010.
13. IVANA PODNAR, „Zagrebački trgovi kao urbani identitetski sustavi“, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, vol 17, no. 2(38), 2009. (<https://hrcak.srce.hr/45364>)

14. MAJA POLIĆ, "Riječka krpica" 1868. godine i uvjeti za njezino naljepljivanje na Hrvatsko-ugarsku nagodbu, Rijeka, vol 15, no. 1, 2010. (<https://hrcak.srce.hr/55403>)
15. EDWARD W. SAID, *Orijentalizam*, Zagreb, Konzor, 1978.
16. LESLIE SKLAIR, *Iconic Architecture and the Culture-ideology of Consumerism*, *Theory Culture and Society*, vol 27, no. 5, 2010.
17. JEAN-FRANCOIS STASZAK, „Other/Otherness“, *International Encyclopedia of Human Geography*, 2009.
18. ILHANA ŠKRGIĆ, „The Otherness and the Consumer: External and internal horror as rhetorical framing devices on the silver screen and in real time“, *Jezikoslovlje*, vol 21, no. 3, 2020. (<https://hrcak.srce.hr/248740>)
19. LJUBINKA TOŠEVA KARPOWICZ, *Masonerija, Politika i Rijeka (1785. – 1944.)*, Rijeka, Državni arhiv u Rijeci (DARI), 2015.

Novinski izvori:

1. La Bilancia, *Club di scienze naturali*, Lunedì 17. Dicembre, 1906.

Arhivski izvori:

1. HR-DARI-57, JU-51, kut. 150, 18/1906.

Internet izvori:

1. ANTHONY BALE, Representing and Misrepresenting Jews in Medieval Culture, University of London, Birkbeck (http://www.getty.edu/art/exhibitions/outcasts/downloads/bale_misrepresenting_jews.pdf)
2. AMRA ČEBIĆ, *Stilske karakteristike i simboličke vrijednosti upotrebe pseudomaurskog stila u arhitekturi medresa u Bosni i Hercegovini krajem 19. stoljeća: primjer Elči hadži Ibrahim-pašine medrese u Travniku*, Univerzitet u Sarajevu, 2019. (https://ff.unsa.ba/files/zavDipl/19_20/hum/Amra-Cebic.pdf)
3. Egzotika u centru Rijeke – Turska kuća na Velikoj tržnici, 2020. (<https://torpedo.media/egzotika-u-centru-rijeke-turska-kuca-na-velikoj-trznici/>)
4. GORANA JAKOVLJEVIĆ, „Stara Gradska vijećnica u Novom Gradu jedan od najskladnijih objekata u BiH“, *Anadolu Agency*, 2018, (<https://www.aa.com.tr/ba/kultura-i-umjetnost/stara-gradska-vije%C4%87nica-u-novom-gradu-jedan-od-najskladnijih-objekata-u-bih/1269048>)

5. *Hrvatska enciklopedija*, ad vocem „Drugi“
(<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=16300>)
6. *Hrvatska enciklopedija*, ad vocem „Sablja“,
(<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53903>)
7. „Hrvatske legende, Legende o morčićima“, 2008.
(<https://blog.dnevnik.hr/hrvatskelegende/2008/04/index.html?page=blog&subdomain=hrvatskelegende&date=2008-04&subpage=0#1624659846>)
8. AYESHA MALIK, „The surface is all you get from me: Identity and otherness in art“, *Cherwell*, 2019, (<https://cherwell.org/2019/02/27/the-surface-is-all-you-get-from-me-identity-and-otherness-in-art/>)
9. *Novi list*, „Turska kuća je svjedok multikulturalnoj Rijeci“, 2007.
(<https://www.jutarnji.hr/naslovnica/turska-kuca-je-svjedok-multikulturalnoj-rijeci-3774777>)
10. DAVID BARNHILL, „Otherness and Anotherness“, *University of Wisconsin Oshkosh*, 2010, (<https://www.uwosh.edu/facstaff/barnhill/ES-243/pp%20outline%20Other%20-%20Another.pdf>)
11. *Struna: Hrvatsko strukovno nazivlje*, „Ikoničnost“
(<http://struna.ihjj.hr/naziv/ikonicnost/25259/>)
12. *Znamenitost i kultura*, „Kulturna dešavanja i znamenitosti opštine Novi grad“
(<https://turizamng.com/novi-grad/znamenitosti-i-kultura/>)
13. Židovske muzeum v Praza (<https://www.jewishmuseum.cz/novinky/251-150/>)

12. Popis priloga

1. Slika 1: *Dovođenje Isusa pred Kajfu*, iz *Salvin Hours*, 1275. g., Britanska knjižnica (izvor: <https://images.huffingtonpost.com/2015-02-18-JesusWesternLookingbroughtbeforeCaiaphastheJew3.jpg>)
2. Slika 2: Jean Auguste Dominique Ingres, *Velika Odaliska*, 1814. g., Louvre, Pariz. (izvor: <https://uploads8.wikiart.org/images/jean-auguste-dominique-ingres/the-grande-odalisque-1814.jpg!Large.jpg>)
3. Slika 3: Projekt: Filibert Bazarig, Skulptura: Ivan Rendić, *Grobница Bartolich-Gelletich Nicolaides*, 1884. – 1886. g., Groblje Kozala. (izvor: <https://storage.googleapis.com/www.ar-tour.com/users/b052ce3e-c948-414c-89ce-c62e303f394d/images/temp/main/5yww-0oft-0njr-obf8.jpg>)
4. Slika 4: *Mladoturci ispred Turske kuće*, 1909. g. (izvor: <https://www.lokalpatrioti-rijeka.com/forum/download/file.php?id=27913&mode=view>)
5. Slika 5: *Carlo Conighi sa suprugom Elisom Ambonetti na proslavi 50 godišnjice braka*, 1930? (izvor: http://www.formula1-dictionary.net/rijeka_biografije_conighi_carlo_alessandro.html)
6. Slika 6: Carlo Conighi, *Palača Schiucca – Matcovich*, 1913. g. (izvor: <http://www.lokalpatrioti-rijeka.com/forum/download/file.php?id=16529>)
7. Slika 6: Projekt za nadogradnju, HR-DARI-57, JU-51, kut. 150, 18/1906.
8. Slika 8 : *Detalji projekta za nadogradnju*, s godinom potvrde, HR-DARI-57, JU-51, kut. 150, 18/1906.
9. Slika 9: *Detalji projekta za nadogradnju*, s godinom potvrde, HR-DARI-57, JU-51, kut. 150, 18/1906.
10. Slika 10: Carlo Conighi, *Turska kuća*, pročelje koje gleda na Verdijevu ulicu, 1906.
11. Slika 11: Carlo Conighi, *Turska kuća*, pročelje koje gleda na ulicu Vatroslava Lisinskog (u prvom planu), 1906. g. (izvor: <https://www.mojarijeka.hr/turska-kuca-dobila-spomen-plocu/>)
12. Slika 12: Carlo Conighi, *projekt za dizajn pročelja*, detalj, 1906. g., HR-DARI-57, JU-51, kut. 150, 18/1906.
13. Slika 13: *Unutrašnjost Turske kuće*, detalj poda, 1906. g.
14. Slika 14: *Unutrašnjost Turske kuće*, detalj ograde, 1906. g.
15. Slika 15: *Unutrašnjost Turske kuće*, detalj ograde, 1906. g.

16. Slika 16: *Unutrašnjost Turske kuće, ulazni hodnik, 1906.*
17. Slika 17: Hermann Heim, *Okvir za plinsku peć iz Turske kuće, 1890e.*
18. Slike 18: *Detalj pročelja, lunete prvoga kata, Turska kuća, 1906. g.* (izvor: <https://rijekaheritage.org/hr/kj/casaturca,%20turskakuca>)
19. Slika 19: *Detalj pročelja, lunete prvoga kata, Turska kuća, 1906. g.* (izvor: <https://rijekaheritage.org/hr/kj/casaturca,%20turskakuca>)
20. Slika 20: *Detalj pročelja, lunete drugoga kata, Turska kuća, 1906. g.*
21. Slika 21: *Detalj pročelja, lunete trećega kata, Turska kuća, 1906. g.*
22. Slika 22. *Detalj pročelja, bifore na potkrovnom dijelu, Turska kuća, 1906. g.*
23. Slika 23: *Gradska vijećnica u Novom Gradu, 1888. ili 1892. g., Bosna i Hercegovina* (izvor: https://cdnuploads.aa.com.tr/uploads/Contents/2018/09/30/thumbs_b_c_d3650f4ecac88ae8caab3ff77c7ab469.jpg?v=194611)
24. Slika 24: Strop glavne prostorije, *Gradska vijećnica, Novi Grad*
25. Slika 25: Balkon, *Gradska vijećnica, Novi Grad*
26. Slika 26: Rešetka s unutrašnjih prozora, *Turska kuća, Rijeka*
27. Slika 27: *Španjolska sinagoga u Pragu, 1868. g, Češka Republika.*
28. Slika 28: Aleksandar Vitek i Ćiril Iveković, *Gradska vijećnica, Sarajevo, 1896.* (izvor: https://bs.wikipedia.org/wiki/Sarajevska_vije%C4%87nica#/media/Datoteka: Sarajevo_knihovna.jpg)
29. Slika 29: *Velika sinagoga u Budimpešti, sredina 19. st., Mađarska* (izvor: <https://studentski.hr/system/pictures/images/a/original/7fd664524473a67e0398f40ca273aba7de024d7a.jpg?1489878677>)