

BULLETIN

Akad. A. MOHOROVIĆ DESET GODINA BULLETINA

ARHITEKTURA

<i>Lj. Gašparović</i>	VILLA IMPERIALE
<i>B. Fučić</i>	SV. PETAR U TRVIZU
<i>M. Iljanić</i>	SLIKE VARAZDINA KROZ STOJ JECA

KIPARSTVO - SLIKARSTVO - GRAFIKA

<i>Br. Fučić</i>	GRAFIČKI LISTOVI »MAJSTORA SA SVICIMA U KASTAVSKOJ RADIONICI«
<i>inž. Gj. Krasnov</i>	MONETA DALMATIE
<i>M. Peić</i>	FRANCUSKI CRTEŽ XVIII STOLJEĆA
<i>A. Polanščak</i>	DENIS DIDEROT, LIKOVNI HUMANIST
<i>M. Peić</i>	GUSTAV POŠA
<i>Lj. Babić</i>	TRI PORTRETA (PREDAVANJE)
<i>U. Zlamalik</i>	MEDALJERSKI RAD AKAD. V. RADAUSA

MUZEJI I GALERIJE U NRH

<i>Dr Danilo Klen</i>	POVODOM NOVOG POSTAVLJANJA STALNE POMORSKO POVIJESNE IZLOŽBE U RIJECI
<i>Ivy Maria Kugli</i>	»PRELJUBNICA PRED KRISTOM« U STROSSMAYEROVOJ GALERIJI
<i>Z. Wyroubal</i>	POLIPTIH FRANJEVAČKE CRKVE U PULI
<i>Uatroslav Cihlar</i>	JEDAN OD MALO POZNATIH AUTOPORTRETA M. KRALJEVIĆA

SVJEDOČANSTVA - OSVRTI - IZLOŽBE

<i>MI. Fučić</i>	Dr VUK KRAJAČ
<i>M. Peić</i>	DVA NEKROLOGA (LJ. ŠESTIĆ I VL. VARLAY)
<i>M. Kovačević</i>	PRVA INTERNACIONALNA IZLOŽBA TAPISERIJE U LAUSANNI 1962.
<i>U. Ekl</i>	»ZADARSKI PLAVI SALON«
<i>U. Zlamalik</i>	CIMA DA CONEGLIANO (TREVISO)
<i>Lj. Babić</i>	JEDNA ZNAČAJNA IZLOŽBA U LJUBLJANI

RÉSUMÉ



BULLETIN ZAVODA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Uredništvo: Zagreb, Zrinjevac 11

*Izlazit će u godini 1963. tri puta na godinu
u dosadašnjem formatu i opsegu te u istom rasporedu rubrika
Uređuje Redakcijski kolegij. Odgovorni urednik: Ljubo Babić*

SLIKE I CRTEŽI U TEKSTU

Naslovna stranica prvog dvobroja Bulletina god. 1952. str. 149., Naslovna stranica Bulletina od god. 1957–1962. str. 150., Villa Imperiale, str. 151., Totalni plan Ville Imperiale, str. 153., Valvazor, Trviž, str. 157., Plan sv. Petra u Trvižu, str. 159., Križ sv. Petra, str. 161., Sedes Sapientiae, perocrtež, str. 163., Portal na istočnoj kuli starog grada (Varaždin), str. 168., Veduta Varaždina iz 2. polovine 18. st., str. 169., Slika Varaždina iz god. 1732., str. 171., Trg sa vijećnicom u prvoj polovini 19. st., str. 173., Suvremena veduta Varaždina, str. 175., Veduta Varaždina s neboderom u izgradnji, str. 176., Maistor sa svicima: Kolo sreće, str. 180., Kolo sreće iz Škrilina kod Berma, str. 181., Majstor sa svicima: Poljubac Judin, str. 182., Poljubac Judin iz Škrilina kod Berma, str. 183., Majstor sa svicima: Peti dan geneze, str. 184., Peti dan Geneze u sv. Trojstvu u Hrastovlju, str. 185., Tabla s novčanicama sl. I.II.II/2. III/1 III/2 Rever I., str. 189., Grbovi Contarini, Surian, Bon, sl. 8–sl. 12, str. 194., Moneta Dalmatie sl. 6., str. 196., Gabriel de Saint-Aubin: Stepenice u Salon carré, Louvre, str. 197., Augustin de Saint-Aubin, str. 201., F. Boucher: Vježba s mačem, str. 202., J. H. Fragonard: Konverzacija, str. 203., J. B. Pigalle: Denis Diderot, str. 207., V. Radauš: Treća filatelistička izložba, str. 230., V. Radauš: Medalja E. Podaubskog, str. 232., V. Radauš: Medalja R. Horvata, str. 235., Dio pomorskog i povijesnog muzeja u Rijeci, str. 239., Skola Bonifazio de Pitati Veronese »Preljubnica pred Kristom«, str. 244., El Greco: »Preljubnica pred Kristom«, str. 245., Središnji dio poliptiha iz Pule, str. 251., M. Kraljević, Karlova crkva, Beč, str. 255., M. Kraljević, crtež autoportret, str. 257., Tvrdava Nehaj, Senj, str. 260., Li. Šestić: Motiv iz okoline Zvečaja, str. 261., V. Varlaj: Klek, str. 262., Hirodo Murata: Lov (Tapiserija), str. 264., Cima da Conegliano: Rođenje (detalj), str. 269., Jean Lurçat: Poezija (Tapiserija), str. 275.



Naslovna stranica prvog dvobroja Bulletina god. 1952 u tri boje od Z. Price, redakcija ing. L. Horvata

Navršilo se deset godina od vremena izlaska prvoga broja Bulletina Odjela za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. U okviru svestrane djelatnosti koju Odjel za likovne umjetnosti provodi na području razvoja i unapređivanja likovnih disciplina pokazala se potreba da se uz njegovanje aktivnog stvaralačkog rada, pribiranje umjetničkih djela za galerije Akademije i organizaciju studioznih ekspozicija omogući i što širi razvoj teoretske misli. A na području teoretske analize studijskih rasprava, stručnih prikaza i osvrta potrebno je još mnogo toga

učiniti. To je predstavljalo osnovni razlog da je preuzeta veoma naporna dužnost pokretanja *Bulletina*, koji će otvoriti svoje stranice studijskim prikazima i slobodnoj izmjeni misli. Razumljivo je da takav rad donosi sa sobom i niz poteškoća, te se plemenita hlijenja i nastojanja često susreću i sukobljuju s poteškoćama, što je znano svakome tko se aktivno trudi na tome polju rada. No progresa nema bez suladavanja poteškoća, bez izmjene misli i bez postojanja suprotnih gledišta i stavova koji se u konstruktivnoj diskusiji konfrontiraju, sukobljuju i razrješuju. Želja je Odjela za likovne umjetnosti da spomenuti progresivni način razvoja teoretske misli nađe uvijek mjesta na stranicama ovoga *Bulletina*.

8. XII 1962.

Akad. Andre Mohorovićić

Tipografski sredena naslovna stranica *Bulletina* od god. 1957–1962 u dvije boje od Lj. Babića

GOD. IX
BROJ 3. 1961

BULLETIN

ARHITEKTURA

PISMO NARODNOM ODBORU OPĆINE SIBENJE
B. Fučić SV. PETAR U SOLINAMA
Dr. C. Fučman NAJSTARIJI OPISI I SLIKE VROGCA
D. Kukulović SPLITSKO GROBLJE SUTJEPAN
B. Fučić CEMETRIJA NA SAVICENTSEOM GROBLJU
M. Ivančić GROBLJE U VARAŽDINU

KIPARSTVO - SLIKARSTVO - GRAFIKA

D. RM RANOGOTIČKA PROPOVEDAONICA U KANFANARU
Lj. Babić IZLOŽBA TRAJNIH LJEPTOVA (MANTENGA)
M. Peš SARAJEVO (LIJOTARD)
Dr. E. Priestel SLIKE JOSIPA TOMIĆA U ROZI KOTORSKOJ
M. Peš NE SMJERU NI NEGO SLIKARSTVO
 (IZ RETROSPEKTIVNU IZLOŽBU M. KRALJEVIĆA)

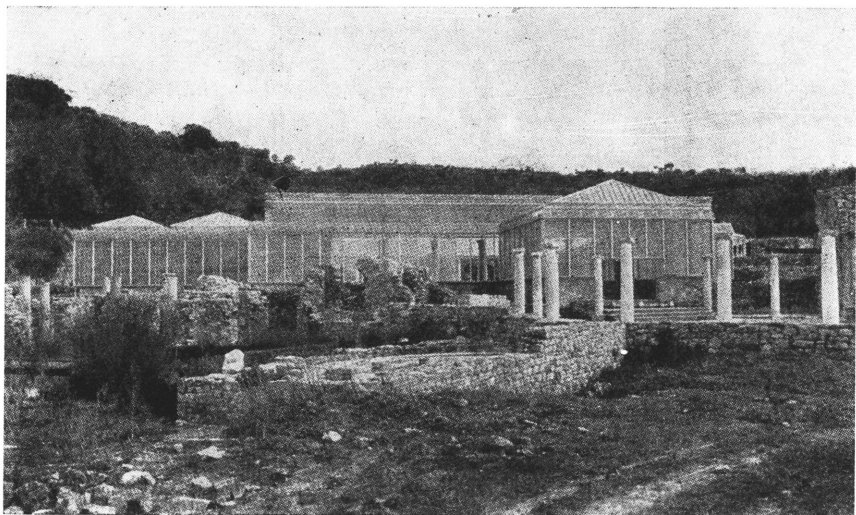
MUZEJI I GALERIJE U NRH

Dr. E. Priestel UZ NALAZ POTPISA BLAZA TROGIRANINA
Dr. M. Despot O I. POVRKANOJ IZLOŽBI STROMAYEVOJE
 GALERIJE 1961
Lj. Galbraith KATALOG NIZOZEMSKJE I FLAMANSKE GRAFIKE
 XVI. XVII I XVIII ST.

SVJEDOCANSTVA - OSVRTI - IZLOŽBE

Dr. St. Čavalić LOVRO KATIC
Lj. Babić MALI MAISTORI LUDILA
Dr. M. Despot DVA ZANIMLJIVA DOKUMENTA
D. Zlamalić KULTURNI SPOMENICI OTOKA BRACA

SUMMARY



VILLA IMPERIALE

(Piazza Armerina – Sicilia)

U okviru Corsi di cultura sull' arte Ravennate e Bizantina bila je nakon službenog dijela sredinom aprila ove godine organizirana naučna ekskurzija na Siciliju sa specijalno razrađenim planom o upoznavanju znamenitih lokaliteta tog otoka: Palermo, Monreale, Cefalù, Segesta, Selinunte, Agrigentum, Gela, Siracusa, Catania i Taormina. Među najinteresantnije i najinstructivnije spada posjet carskoj vili Piazza Armerine, čiji su radovi i konzervatorski zahvati još u toku.

Godinama se već nailazilo na podnožju brda Mangone, svega 6 km jugozapadno od Piazza Armerine (simpatičnog gradića u unutrašnjosti provincije Enna) na razne arheološke nalaze, ruine i tragove mozaika, koji su privlačili pažnju lokalnih istraživača već od sredine 18. stoljeća. Rezultati prvih važnijih otkrića, objelodanjenih 1761, govore da se radi o »ruševinama antiknog hrama sa stupovima, popločenog mozaicima, obloženog mramornim pločama...« Tokom 19. stoljeća poduzeta su povremena iskapanja, no tek koncem stoljeća, kada su ozbiljniji radovi otkrili relativno neznan dio prekrasnih kompozicija i mozaika na tlu, s prikazima mitoloških scena, počelo se govoriti o jedinstvenoj vrijednosti – gotovo o čudu.

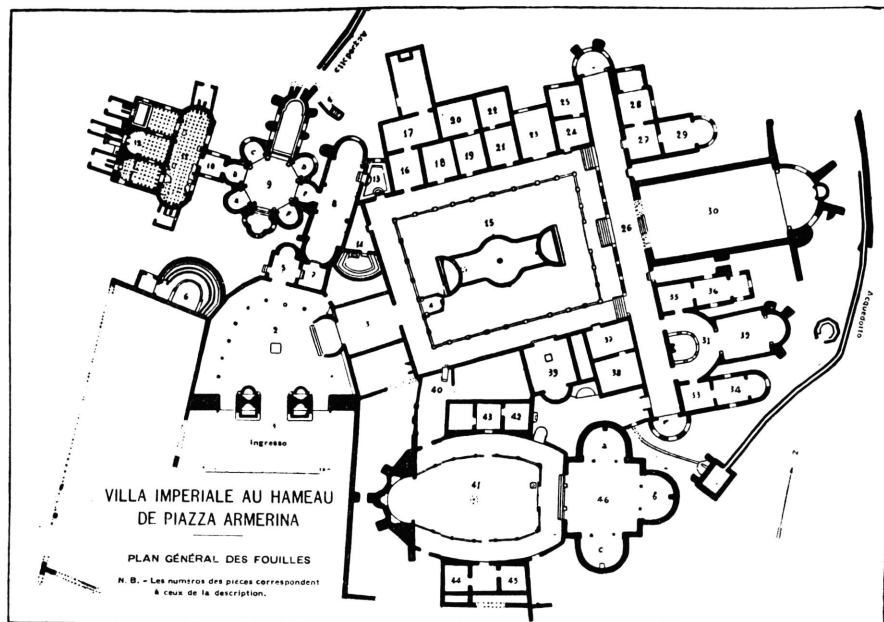
Interes je porastao još više kada je 1929. Paolo Ordi otkrio cijelu kompoziciju izvanredno realistične, dinamične, gotovo prototip mikelandelovske, interpretacije »Herkulovog pokolja« uz druge scene iz Gigantomahije. Kompozicije pokrivaju tlo troapsidalnog prostora tipa »cellae trichorae«, koji se u bizantskoj arhitekturi zadržao sve do srednjeg vijeka. Iznenađenje je sve više raslo kada se ispod stoljetnih nanosa zemlje na blaom obronku Mangone nailazilo tokom radova 1935. i 1939. na nove komplekse izvrsno očuvanih mozaičkih podova, ostatke trijemova, eksedra, dvorana. No sva ta otkrića još uvijek nisu mogla definirati funkcionalnost i bit tog vanrednog spomenika. Tek 1950. moglo se pomišljati na naučno i sistematsko otkopavanje terena, kada je sicilijanska vlada osigurala financijska sredstva i povjerila radove Ginu Viniciu Gentiliju. Rezultati su zapanjili. Nagrađena su i najsmjelija predviđanja. Otkriven je jedinstven arhitektonski ansambl izvanredno raščlanjene otmjene carske vile ljetnikovca s izvrsno sačuvanim polihromnim, figurativnim ili geometrijskim mozaicima, koji pokrivaju više od 3.000 m² površine.

Taj jedinstveni objekt potječe iz vremena kad je krajem III stoljeća n. e., u vrijeme propadanja velikog Rimskog Carstva i dekadanse cjelokupne rimske civilizacije, imperij na umoru doživljavao svoj posljednji sjaj. Car Dioklecijan i njegovi suvladari podižu na raznim tačkama carstva niz vrlo zanimljivih arhitektonskih realizacija: terme u Rimu, palača u Trieru, Nikomediji, građevine u Palmiri, arena u Veroni, palača u Splitu itd. Nabrajaju tih monumentalnih spomenika potrebno je dodati i taj tek posljednjih desetak godina otkriven i identificiran lokalitet palače carske obitelji Maksimijanusa.¹

Koncepcija gradnje, komplicirana prostorna dispozicija, adaptirana konformaciji terena, imala je svoje presedane u drugim carskim gradnjama i nosi sva obilježja karakteristična za kasnu antiku. Tehničkom virtuoznošću građenja, bogatstvom mramornih stupova, zidova obloženih skupocjenim kamenom, dekorativnim i narativnim kompozicijama mozaika kao da je htjela rivalizirati ljepotom istovremeno građenoj Dioklecijanovoj palači u Splitu. Uočljive su analogije mnogih detalja s našom palačom: stupovi različitih visina, centralni arhitravi lome se i svijaju u luk, asimetričnosti i pomicanja osi nekih ansambla, dekadansa metiera itd.

Izbor lokacije kao da nije bio uslovljen nekim naročitim prirodnim fenomenom, pa čak niti širinom i ljepotom panorame. »Palatium« je gotovo stiješnjen između akvadukta i zelenih obronaka pokrivenih mahovinastim lijeskom, konturiranim vitkim ci-

¹ Aurelius Valerius Maximianus – Herculius, rimski imperator, suvladar Dioklecijanov, cesar od 285–286. i augustus od 186–305. i 307–310. n. e.



1. Monumentalni ulaz u carsku vilu.
2. Atrium s ulaznim portikom.
3. Vestibul peristila.
- 4, 5. Edikule.
6. Velika latrina.
7. Vestibul terma.
8. Atrium terma s scenama cirkuskih igara.
9. Frigidarium.
11. Tepidarium.
12. Calidaria.
13. Vestibul između terma i peristila.
14. Mala latrina.
15. Peristil.
- 16-25. Razne dvorane s mozaicima geometrijskih motiva, plesa, godišnjih dobi, malog lova, ribolova itd.
26. Dugi prolaz »ambulatio« sa scenama »Velikog lova«.
- 27, 28, 29. Privatne odaje carske obitelji.
30. Bazilika.
- 31-36. Privatne odaje carske obitelji.
38. Dvorana s mozaikom koji prikazuje »Igru deset mladih djevojaka«.
39. Diaeta s Orfejevim scenama.
41. Xistus.
- 42-45. Mali prostori »oecusi«.
46. Velika troapsidalna dvorana »Triclinium«.

presama i prozračnim pinijama, koje još uvijek tako nenametljivo definiraju ovaj pejzaž. Ambijent je djelovao odmarajuće, a šumoviti predio kraj rijeke obilovao je bogatom raznolikom i rijetkom divljači. Suvladar Dioklecijanov, cesar Maksimijan, odabrao je nešto prije 300. god. n. e. tu lokaciju za odmor i lov i na mjestu skromnije zgrade iz II st. n. e. sagradio grandioznu vilu Herculeu.

Do sada otkopana i rekonstruirana palača otkriva vrlo definiran plan. Još uvijek preostaje da se istraži dio na istoku i zapadu od glavne ulazne aleje: prostorije predviđene za poslugu i upravnike. Očišćeni »otmjeni« dio sastoji se od četiri terasasto podijeljena ansambla: dvorana, galerija, peristila, trijemova i terma koji predstavljaju rezultat jedne jedinstvene arhitektonske zamisli. – Od glavnog ulaza prelazi se u nepravilno poligonalno dvorište, atrium, okruženo trijemom s mramornim stupovima. Preko malog vestibula silazi se na sjeverozapad u terme kroz stiješnjen atrium s apsidama na obje strane s možda najkompletnije sačuvanim scenama cirkuskih igara u mozaiku (ludi circensi) i vjerojatnim prikazom Circus Maximusa. Termalna dvorana »frigidarium« centralnog oktogonalnog tlocrta s nišama, ranije pokrivena kupolom, predstavlja tloris koji je i nadalje ostao omiljen i preuzet za kršćanski ritual memorijalne kapele, baptisterije pa i monumentalne građevine kao San Vitale u Ravenni. Područje terma kompletira još niz prostorija kao tepidarium, calidarium, palestra itd. U drugoj grupi dominira prostrani peristil helenističke koncepcije sa širokim trijemom i mramornim stupovima, krunjenim elegantnim i laganim korintskim kapitelima iz konca III stoljeća n. e. Većina stupova nadena je in situ kao i ostaci fontane, tako da je rekonstrukcija bila lako izvediva.

Mozaici peristila živih boja izmjenjuju u simetričnom ritmu medaljone flore i faune s geometrijskim i dekorativnim motivima. Polihromnost boja smiruje se u harmoničnom skladu s desenima drugih dvorana na sjeveru, namijenjenih dnevnom boravku s kompozicijama mozaika »Malog lova« i »Ribolova«. Južno je treći najviši kompleks, centriran oko neuobičajenog eliptičnog dvorišta s trijemom i već spomenutom troapsidalnom dvoranom »triclinium« s izvanredno ekspresivnim scenama iz Gigantomahije i apoteoze Hercula.

Na istoku veliku bazilikalnu dvoranu s apsidom, namijenjenu službenim svečanostima, flankiraju privatni apartmani carske obitelji s mozaicima erotskih scena. Tom četvrtom ansamblu prilazi se preko upravo grandioznog dekorativnog mozaičkog tepiha jedne vrste izduženog narteksa – galerije. Epizode iz »Velikog lova«, naturalistički pričane, odvijaju se pred našim očima kao na filmskoj vrpci. Žive scene hvatanja i ubijanja najraznovrsnijih egzotičnih i divljih životinja ukomponirane su u pejzaže. Među lovci-

ma ističu se neki s individualiziranim fizionomijama, a za glavnog protagonistu pretpostavlja se da je potretirani lik cara Maksimijana, koji nas zaista podsjeća na jedan lik s porfirne grupe Tetrarha na Duždevoj palači u Veneciji.

Rezultati dosadašnjih naučnih ispitivanja mozaika govore o predominaciji jedne, najvjerojatnije afričke škole, odnosno ekipe majstora koji su bili pozvani da »iluminiraju« podove i stropove palače. Kao i sama palača i podovi su rađeni gotovo u jednom dahu. Grandiozne kompozicije iz bogatog repertoara mitologije ilustrale su mit o Orfeju, Herkulu, Gigantomahiji, Apolonu i drugima. Pojavljuje se motiv jahača u galopu, scene iz berbe s puttima i amorettima, scene iz lova, ribolova, borbe – uz obilje dekorativnih geometrijskih i vegetabilnih elemenata. Sve te teme i tehničke prosejede uz estetske sklonosti poznavala je i usavršila Afrika i njoj bliske zemlje – Španjolska, Galija, Italija.

Uglavnom, razlikuju se dvije koncepcije mozaika: prva, vezana uz klasične teme mitoloških i helenističkih sadržaja, a druga – slobodnije orijentirana prema novim tendencijama i sa senzibilnijom interpretacijom scena realističkog žanra. U slobodno komponiranim sadržajima, unatoč naturalističkom tretmanu, kapriciozna mašta izabrala je apstraktni kolorit i plošne »en face« režirane likove. Na svaki način, majstori obih koncepcija dorasli su da i najkompleksnije probleme realiziraju slobodno, dinamično i koloristički, iako na vanjskom planu i dalje respektiraju konvencionalno drapiranje odjeće i upotrebu sjene i svijetla, postignute sintetičnim i kružnim plohama. Karakteristična je i varijabilnost geometrijskih i figurativnih motiva (izuzevši kasnije mozaike »Deset djevojaka u bikiniju«, čije datiranje kao i tumačenje sadržaja još nije posve objašnjeno).

Scena »Apoteoze Herkula« u triklinijumu uz često ponavljanje dekorativnog motiva bršljana »hedere« simbolizira Herkulov inicijal, glorificirajući imperatora Maksimijana Hercula i evocirajući njegove glavne vojne pothvate u Njemačkoj, Bretagni i Africi, po kojima su se mogli mozaici i tačno datirati između 297. 298. i 300. god. n. e.

Palatium je tokom stoljeća pružao gostoprimstvo raznim osvajačima, počevši od Arapa, koji su ga samo neznatno modificirali i ukrasili na nekim dijelovima mramornim pločama. Pa iako s Arapima koincidira početak propadanja palače, još oko 1000. godine stara struktura vile postaje ponovno centar Normanima, čiji je intenzivni život dokumentiran mnogobrojnim novcima, keramikom i drugim nalazima. Tek nakon dva stoljeća palača je definitivno napuštena, a nov centar prenešen je u današnju Piazzu Armerinu, dok se na ruševinama vile još neko vrijeme održalo malo naselje,

pa je i ono bilo zasuto i pokriveno zemljom, a samo u nazivu »Platio« održalo se neko vrijeme nostalgично sjećanje na bivši Palatium.

Taj izvanredno artikulirani arhitektonski ansambl predstavlja impresivan muzej, čiji se izlošci nalaze na tlu. Nakon otkapanja nametnuo se kao prvi problem zaštita i konzerviranje dragocjenih i izvanredno očuvanih mozaika i ruševine zidova, čija visina varira između 0,5–2 m. Uz konzerviranje spomenika postavlja se i posve muzeološki problem. Kako organizirati ovakav jedinstven muzej tako da bi mozaici mogli biti viđeni pod najpovoljnijim uslovima uz maksimalnu preglednost čitavog objekta, a da se ujedno izbjegne oštećivanje izložbenog materijala šetnjama i hodaњem po njemu. Ujedno ga je trebalo zaštititi i izolirati od atmosferskih utjecaja, a da to rješenje ne smanji osvjetljenje prostora i mozaika.

Serioznim konzultiranjem i koordinacijom stručnjaka našla se solucija u podizanju lagane metalne konstrukcije na postojeće strukture zidova obložene plastičnim pločama od »perspex laminate«,² koje formiraju svojim raznorodnim profilom zidove i krovove »reformiranih«, a ne »rekonstruiranih« prostorija. Jer tendencija je bila ne rekonstruirati palaču, što bi zbog vrlo specifične arhitektonske koncepcije bilo izvanredno teško, već ponovno formirati prostor bitno različitim materijalom, kojim će se istaknuti njegova isključiva utilitarna funkcionalnost, a neće se narušiti izvanredno jedinstvo arhitektonske strukture. Metalni kostur ujedno je potpor metalnim mostićima i hodnicima koji su postavljeni vrhom zidova otkrivenih temelja i služe kao prolaz za publiku. Da bi se fiksirali volumeni raznih prostorija, najstrože su respektirani svi postojeći arhitektonski elementi i odnosi pojedinih cjelna. I visine nekih prostora mogle su se egzaktno definirati sačuvanim stupovima i fragmentima arhitrava.

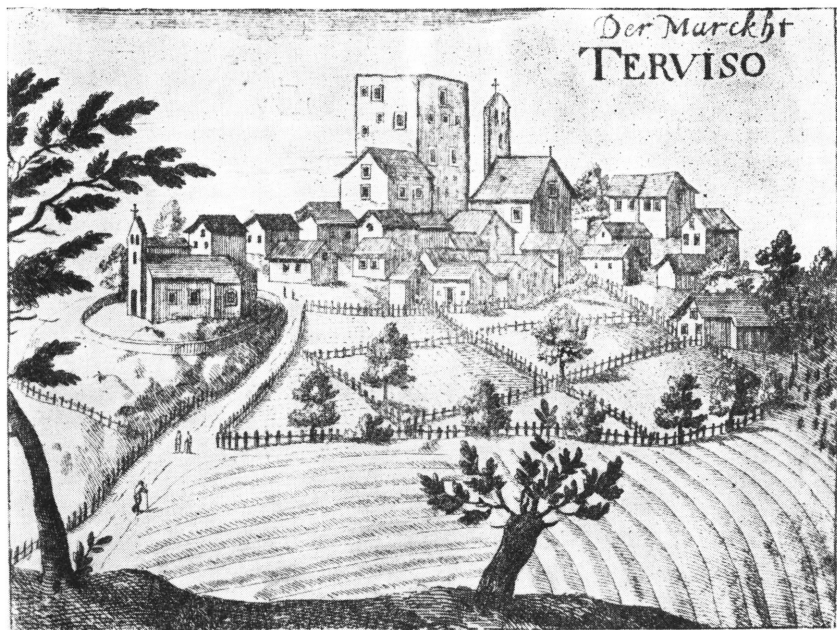
Krovovi su lagano nagnuti, stropovi ravni i prikrivaju metalnu strukturu, a stijene su pomične i konstruirane djelomično punim valovitim površinama ili sistemom žaluzina, pa je ventilacija dobro provedena i za najtoplijih dana. Za odvod vode restaurirana je stara rimska kanalizacija.

Kad smo prilazili carskoj vili, začudila nas je, pa čak i iznenadila, moderna nadgradnja od metala i plastičnog transparentnog materijala. Međutim prolazeći prostorima palače, malim mostovima i hodnicima, utisak se mijenja. Posjetilac impresivnije doživljuje jedinstvenu ljepotu mozaika, promatranih odozgo, uspјelu iluziju nekadanjih prostornih tijela pa i čitavog ansambla nego što

² Perspex laminate je plastični materijal engleskog porijekla, širine 3,2 mm, boje prozirnog dima. Izvanredno je transparentan, a ne propušta direktne zrake sunca, nepromočiv je, teško upaljiv i nelomljiv.

bi to proizveli sami otkopani temelji. Doduše žrtvovan je romantični šarm i sugestivni doživljaj panorame ruina, ali, konačno, ovaj način restauriranja vjernije evocira original impozantne ville imperiale.

Ljerka Gašparović



Valvazor, Trviž (Sl. 1.)

SV. PETAR U TRVIŽU

Jednobrodna, orijentirana crkva sv. Petra u Trvižu, uz koju je donedavno bilo vezano i mjesno groblje, ostala je – nakon rušenja stare župne crkve – nosiocem najstarije, sada još vidljive kultne tradicije ovoga srednjovjekovnoga seljačkog grada u srednjoj Istri.

Vrijeme joj nije poštedjelo izvorni oblik. U znatnim promjenama na njenim zidovima odrazuju se životne potrebe što su kroz stoljeća mijenjale njen prostorni kapacitet. Jednom je u svom stražnjem (istočnom) dijelu bila produljena, a zatim u svom prednjem (zapadnom) dijelu skraćena. Tako se na njoj razlučuju tri građevne faze. Prva, najstarija, obuhvaća samo bočne zidove u

prednjem dijelu lađe (sl. II, B), druga obuhvaća dogradnju lađe i apside (sl. II, C), a treća novo pročelje (sl. II, A), koje je bilo sagrađeno nakon skraćivanja crkve.

U najstarijem, izvornom dijelu crkve (B), koji za sada ne možemo uže datirati, rustična tekstura zida izvedena je poluobrađenim duguljastim kamenjem, koje je zidano u pasovima. Visine pasova nisu podjednake, one se mijenjaju, no bez nekog određenog ritma. S vanjske strane južnog zida vidi se (danas zazidani) uski prozorčić, okomita četvorinasta oblika (sl. II, 10). On je izveden kao predah u teksturi zida i nema posebno izrađene doprozornike koji bi mu oblikovali okvir. Na sjevernome zidu zazidana su pokrajna vrata (sl. II, 1). Ona se ocrtavaju polukružnim, lučnim obrisom. Luk je izveden od velikih kamenih klinova.

Bez arheološkog sondiranja ne znamo kako je bio oblikovan istočni, oltarni dio izvorne građevine, jer on je bio srušen kada je crkva – u drugoj fazi gradnje – bila produljena u istočnom smjeru. Njegov oblik, vjerojatno još sačuvan pod tlom u temeljima, pružio bi čvršći podatak u konačnom opredjeljivanju samog spomenika. To ispitivanje, putem iskopa, postavlja nam se u budućnosti kao zadatak. Ne znamo ni izvorni oblik pročelja, koje je bilo srušeno koncem XIX stoljeća kada je crkva bila u prednjem dijelu skraćena za oko 3 metra duljine da bi se tako proširio prostor groblja.¹ Ako bismo s rezervom povjerovali crtežu iz XVII stoljeća iz dosta nepouzdanog Valvazora (sl. I), na prvotnome pročelju preslica bi bila oblikovana kao izbočeni srednji dio pročelje, na način Sv. Jerolima u Humu (XI–XII st.). Natpis iz godine 1524, koji je ugrađen u preslicu novog pročelja,² odnosi se na neki veći građevni zahvat (restauraciju crkve?), koji pod tim datumom ne vidimo na Sv. Petru. Možda natpis uopće i ne pripada Sv. Petru, nego je bio prenesen sa srušene i iz temelja obnovljene župne crkve.

Produljeni dio lađe (sl. II, C) u drugoj fazi gradnje širi je od izvornoga. Širi je s obje strane za debljinu starih bočnih zidova,

¹ Zahvaljujem na saopćenju prof. Šimi Sironiću, rodnom iz Trviža. Njegov pokojni otac sjećao se i razloga skraćivanja crkve i samog zahvata na skraćivanju crkve sv. Petra.

² Latinski natpis iz godine 1524. na kamenu koji je ugrađen u sjeverni bok današnje preslice spominje trviškog župnika Ivana Bernića iz Rijeke u vezi s dovršenim građevnim djelom, vjerojatno obnovom crkve:

ANNO D(OMI)NI MDXXIIII

HOC OPUS FACTUM E(ST) T(EM)PO(OR)E

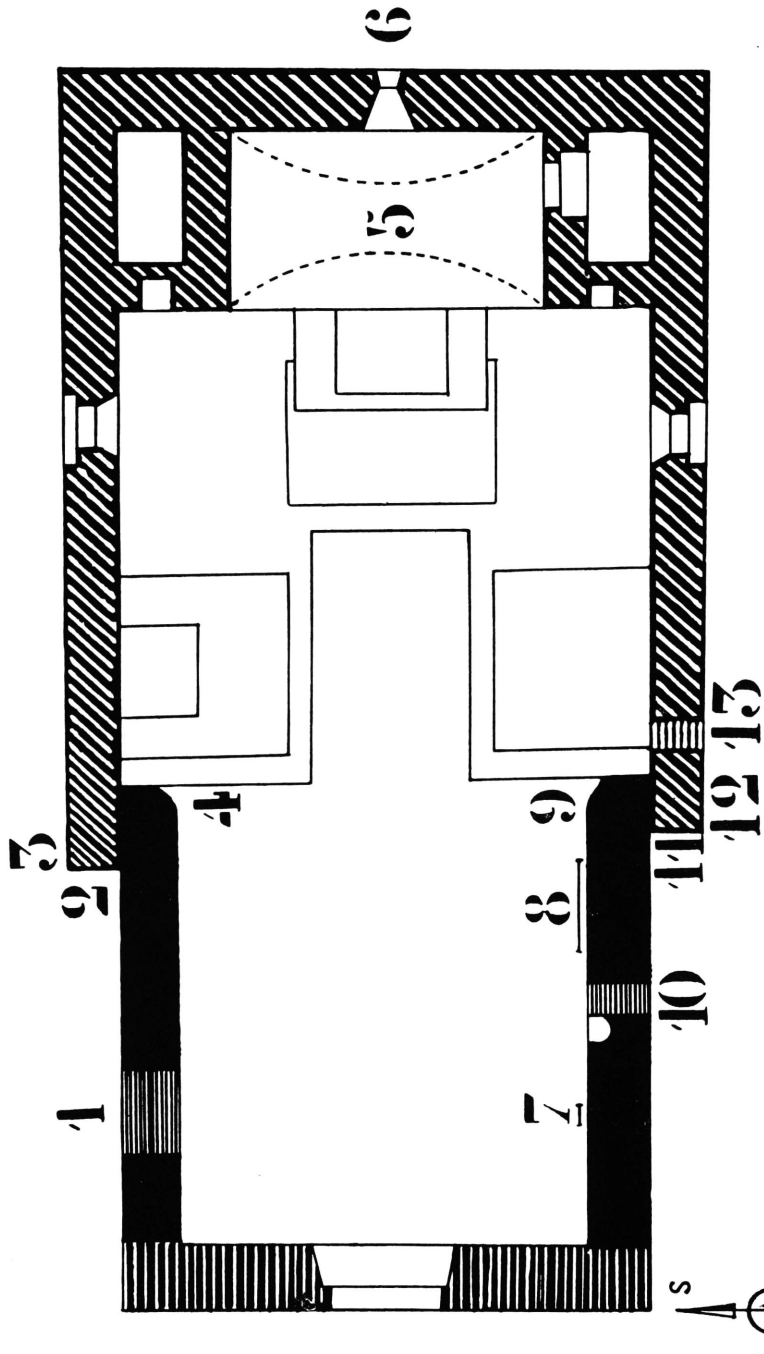
VEN(ERABI)LIS D(OMI)NI P(RES)B(YTE)RI IOH(ANN)IS

BERNICH D(E) FLU(M)I(N)E TU(N)C

T(EM)P(OR)I(BU)S PLEBANI T(ER)VISII R(ESTAURATORI ?)

ECL(ESIAE)

A B C



TRVIŽ SV. PETAR



jer novi zidovi nisu nastavili liniju starih, nego su se na mjestu produljenja prislonili izvana na stare zidove. Izvana se jasno vidi pukotina između zida prve i druge građevne faze (sl. II, 2 i 11), a na mjestu spoja novi je zid konstruktivno, klesancima, zarubio svoje izbočene uglove (sl. II, 3 i 12).

Zide druge faze znatno se razlikuje teksturom od zida prve faze. Nova tekstura odlikuje se gotovo podjednako visokim, pravilnim pasovima, koji su građeni od brižljivije obrađenih klesanaca. Klesanci su djelomično kvadratična, djelomično duguljasta formata, no većinom u njih prevladava omjer duljine prema visini 1,5 : 1. Takva, u tehničkome pogledu preciznija, izvedba zidne teksture i takvi manje izduženi klesanci karakteristični su za istarsku građevnu disciplinu kasnoromaničkog i gotičkog razdoblja XIII–XIV stoljeća.

Na južnom zidu II faze bio je izveden prozorčić (danas zabrtvljen, zazidan) polukružne, još romaničke forme (sl. II, 13). Njegovi pragovi i doprozornici klesarski su oblikovani. Isti takav prozorčić, koji je još u funkciji, nalazi se u sredini istočnoga zida, iza oltara (sl. II, 6). Na njemu se vide svi detalji, tako i klesani kosi profil prozorne niše, i to na vanjskoj i na nutarnjoj strani. To je postupak da bi se kroz minimalni lumen maksimalno iskoristio upad svjetlosnih zraka u unutrašnjost crkve. Poznajemo velik broj do u pojedinosti podudarnih takvih prozora u istarskoj arhitekturi. Prozori su to romanička oblika, no oni u Istri konzervativno traju do u XV stoljeće.

Nadasve je karakteristično prostorno oblikovanje oltarne niše (sl. II, 5), koja je učahurena u strogi, pravokutno zatvoren blok. To je pačetvorinasta apsida, nadsvođena bačvastim svodom. S takvim prostornim oblikovanjem, takvom građevnom tehnikom i pojedinim arhitektonskim elementima (prozori) II faza gradnje nalazi se još u romaničkoj tradiciji.

Kako oblikovanje trviške apsida odgovara u Istri u arhitekturi Sv. Sebastijanu u Boljunu, Sv. Augustinu u Barbićima³ i konačno Sv. Štefanu u Zanigradu,⁴ tj. gradnji koja je morala nastati prije godine 1400 (kada datiramo zanigradske zidne slikarije), to u svjetlu tih podataka treba datirati i II fazu gradnje u Trvižu prije toga datuma, vjerojatno negdje u XIII–XIV stoljeću.

Zadržali smo se na toj dogradnji s tog razloga što ona indirektno govori da datiranje arhitekture starijeg, izvornog dijela crkve pada znatno prije. U našem razmatranju nije potrebno da se zadr-

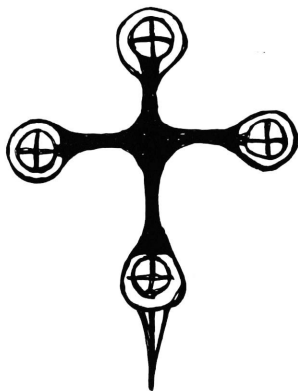
³ B. Fučić, Izvještaj o putu po Istri 1949. godine (Labinski kotar i Kras). Ljetopis JAZU, knj. 57, str. 99–100.

⁴ M. Zadnikar, Romanska arhitektura na Slovenskem. Ljubljana 1959, s. 251.

žavamo na datumima ili databilnim elementima mladih razdoblja, koje zapažamo u toj crkvi,⁵ osim minimalnih ostataka tanke žbuke s tragovima slikarija koje su – sudeći po karakteru te žbuke i po karakterističnoj konzistenciji i gami boja – nastale u XIV stoljeću. Kako su ti tragovi zapaženi i na starijem i na novijem zidu, oni su znak da je crkva nakon produljenja bila sva ponovno oslikana.

Važan je historijski pogled na starinu prvotnog zida te crkve, jer se na njemu nalaze ostaci još starije figuralne slikarije.⁶ Radi se o svega jednom oslikanom polju, širokom 1 m i visokom oko 2 m na južnom zidu (sl. II, 8 i sl. IV). Na sjevernom zidu nema slikarija.

Pogledajmo prije svega u kakvom je odnosu ta slikarija prema zidu. Ona se ne nalazi na prvotnom sloju žbuke; mlađa je od crkvene gradnje. Prvotni sloj, istovremen s gradnjom, deo je 2 cm; čvrst je, sastavljen je pretežno od vapna uz dodatak nekog finog punila. Na tome prvom sloju južnoga zida oslikan je križ crvenom bojom (sl. II, 7 i sl. III). Taj križ, jednakih krakova što završavaju koncentričnim krugovima (gdje je, u nutarnjem krugu, upisan manji križić), produljuje se u donjem kraku u šiljak te time u stvari reproducira stari oblik srednjovjekovna procesionalna križa što se šiljastim svojim nastavkom zabijao u drvenu motku.



⁵ To su: kasnogotička kamena krstionica XV–XVI st., prenesena iz stare župne crkve; ona sada služi kao posuda za blagoslovljenu vodu; ulomak glagoljskog nadgrobnog natpisa iz godine 1553. s imenom: Radmil Bul.; slikani drveni tabulaturni iz godine 1703. za vrijeme gastalda Frana Šironića i vjerojatno iz istog vremena drveni barokni oltari; veliki recentni prozori na sjevernom i južnom zidu.

⁶ Otkrio sam ih skidanjem vapnenih premaza dne 2. IX 1949.

Što predstavlja taj križ?

Možda je to dedikacijski križ što se slika na mjestima gdje bi skup prilikom posvećivanja crkve vrši pomazanje zidova. Ipak relativno velike dimenzije toga križa (visok je 70 cm) i činjenica što nismo zapazili i na drugim mjestima staroga zida posvetne križeve navodi nas da ga usporedimo s onim velikim naslikanim procesionalnim križevima koje smo zabilježili na zidovima romaničke crkve sv. Jurja kraj Vrbnika na otoku Krku iz XII–XIII stoljeća.⁷ Tamo je, osim manjih posvetnih križeva (upisanih u krug), naslikan na desnoj strani svakog od četiriju zidova po jedan veliki procesionalni križ, koji očigledno nije u vezi s posvetom crkve, nego mora imati neki drugi, meni nepoznat, simbolički smisao.

Preko žbuke na kojoj je naslikan spomenuti križ prevučen je još jedan sloj žbuke, svega 0,5 cm debeo, a na njemu je izvedena spomenuta generalna slikarija. Taj je sloj istoga sastava, iste boje i konzistencije poput sloja što nosi slikarije u Sv. Kuzmi i Damjanu u Boljunu, u Sv. Mariji Magdaleni u Bazgaljima i Sv. Elizeju u Draguču: bijel, čvrst a porozan, napoliran, ali glatko nanesen žlicom ili spatulom. On je u stvari neka vrsta štuka, bez zrnaca pijeska, sastavljen od vapna i nekog fino mljevenog punila.

Slikarija je na njemu izvedena crvenom zemljom koja se otapa u dodiru s vodom. To je boja koja nije bila vezana vapnom, nego nekim organskim ljepljivom, a koja se djelomično infiltrirala u poroznu podlogu. U tehnološkom pogledu imamo, dakle, i ovdje slične slikarske materijale i sličan postupak kao na istarskim romaničkim slikarijama »pučke grupe« (Boljun, Bazgalji, Draguč).

Taj sloj što nosi slikariju ne nalazi se na zidovima II faze gradnje. Jasna je okomita linija njegova loma na mjestima gdje su prilikom dogradnje bili srušeni stari zidovi (sl. II, 4 i 9). Slikarija je, dakle, mlađa od prvobitne gradnje, a starija je od dogradnje i od ostataka slikarija iz XIV stoljeća, što su bile izvedene nakon dogradnje.

Što ona prikazuje?

U oštećenom stanju najjasnije se na njoj razabiru dvije golobrade frontalno postavljene glave, koje se nižu sredinom slike u istoj osovini, jedna povrh druge. Gornju obrubljuje široka kontura, nabubrena u visini ušiju, pa se slijeva s obje strane vrata u ramena i u veliku stožastu crvenu masu plaštem ogrnuta tijela. U visini prsiju presijeca je neki vodoravni bijeli pojas. On teče i lijevo i desno izvan mase samoga tijela. Na prsima gornjeg lika očrtava se druga glava, okružena aureolom. Segmentno razdije-

⁷ B. Fučić, Sveti Juraj i zeleni Juraj. Zbornik za narodni život i običaje, knj. 40 (1962). Sl. IV.



ljena aureola odaje tzv. križnu aureolu, a ta označava Krista. Pod glavom razabire se vrat, linija u lijevo ispružene ruke (Kristova desnica), a pod vratom oveća bijela mrlja uništenih kontura daje naslutiti Kristovo tijelo, odjeveno u bijelu haljinu. Pri dnu se nazire vodoravna granica skuta i noge što izviruju ispod skuta. Proporcije glave prema relativno kratkoj bijeloj mrlji tijela govore kako Krist ne stoji, nego sjedi u krilu gornjega lika. Ti elementi dostaju da u slici prepoznamo ikonografski obrazac Sedes Sapientiae, gdje Djevica, sjedeći na prijestolju, drži Krista što je sjeo u njeno krilo. Na takvom obrascu Krist lijevicom drži svitak ili knjigu zakona, a desnicom blagoslivlje.⁸

To je vrlo stari, još starokršćanski temat, kome je ideološke temelje učvrstio ekumenski koncil u Efezu (431. god.), definiravši Mariju Bogorodicom. Misao o drugoj Osobi Triniteta, o Riječi, o Mudrosti Očevoj, koja se utjelovila u krilu Djevice, ikonografski je izražena likom Kristovim što sjedi na Marijinu krilu, a sažeto je komentira izreka:

Sedet Sapientia Patris.

In gremio Matris

(»U krilu Majčinu sjedi Mudrost Očeva«). U toj predodžbi Bogorodica je prijestolje na kome sjedi vječna Mudrost, ona je »Sedes sapientiae«. Isprva, još u katakombama, provejava ta misao prikazom Poklonstva triju mudraca, koji prilaze k prijestolju na kome sjedi Bogorodica s Djetetom. No ubrzo se iz te kompozicije izdvaja i osamostaljuje idejni centar (Marija s Djetetom) kao poseban temat.

Tako osamostaljen prikaz odlikuje se visokim reprezentativnim dojmom. To nije slika nježnog materinstva. U strogoj aksialnosti majestetski lik Djevice na kraljevskom prijestolju i autoritativni lik Sina sa svitkom ili knjigom u ruci i uzdignute desnice koja blagoslivlje impresivno rastu iz ceremonijske i hijeratske predodžbe. U tom istom svečano zasnovanom izrazu pojavljuje se taj temat kroz stoljeća i na Istoku i na Zapadu. Pojavljuje se u mozaiku, zidnoj slici, ikoni, bjelokosnom reljefu i minijaturi. Od VI stoljeća u Bizantu i u sferi bizantinskih utjecaja osvaja taj temat svojom idejnom važnosti i najistaknutije mjesto u ikonografskom sistemu oslikanog crkvenog prostora, u školjki srednje apsida. Jedan od najranijih primjera za to nalazi se u samoj Istri, u apsidalnom mozaiku Eufrazijeve bazilike u Poreču. S tim tematom budi se na Zapadu, u overnjskim madonama relikvijarima X–XI stoljeća, i život monumentalne statuarike.

U XII stoljeću, kada kult veličajnih Bogorodica s Kristom u krilu doživljava svoj najveći cvat, francuske im katedrale daju počasno mjesto u timpanima portala, a istovremeno se ti prikazi u svim tehnikama naglo množe i šire po cijeloj Evropi.

U XII stoljeću zamah toga kulta na Zapadu uvodi jednu ikonografsku inovaciju: kraljevsku krunu na Bogorodičinu glavi.

⁸ Na prvi pogled moglo bi se pomisliti da slikarija prikazuje sv. Trojstvo (»Gnadenstuhl«). Horizontalni pojas pred prsima gornjeg lika mogao bi se, naime, shvatiti kao vodoravna prečka križa na kome je Krist razapet, a gornji lik kao osoba Boga Oca. No nad Kristovom glavom evidentno se ne diže okomita prečka križa, gornji lik nije bradat, a i Kristove ruke ne probijaju se kroz crvenu masu haljine gornjega lika do visine presumptivnog križa. Ostaje, prema tome, van sumnje da se tu radio o Sedes sapientiae, gdje Djevica sjedeći na prijestolju drži Krista što sjedi na njenu krilu.

Sporadično su i u ranijim stoljećima neke talijanske, posebno rimske Madone bile okrunjene, a u XII stoljeću na Zapadu kruna joj postaje redoviti atribut. Taj atribut vladarice odvaja zapadnjačke madone od bizantinskih, gdje Marijinu glavu od najstarijeg doba pokriva samo tzv. maforij, orijentalno žensko pokrivalo glave i prsa. Prema bizantinskim predlošcima maforij se pojavljuje i na Zapadu, ali Zapad taj strani dio odjeće često zamjenjuje velom ili drugim zapadnjačkim oblicima ženskih pokrivala.

Bogorodica na trviškoj Sedes sapientiae nema maforij, nego zapadnjačko na prsima rastvoreno velo, a na glavi još nema krune, koju uvodi XII stoljeće. U ikonografskom pogledu ona izlazi iz zapadnih uzora koji još ne poznaju krunu.

Ako se u potrazi za poredbenom građom obratimo na samu Istru, osnovica će poredbe biti doduše veoma uska, jer prije gotičkih stoljeća poznajemo svega jedan primjer Bogorodice s Kristom na krilu, u južnoj apsidi grobne crkve na Savičenti. No i taj primjer iz konca XIII stoljeća neka posluži za regionalnu ikonografsku orijentaciju. Na njemu se Sedes sapientiae već javlja s likom okrunjene Bogorodice.

Čini se da u datiranju trviškog prikaza treba vremenski krenuti na niže. Za čvršće uporište čini se da su iscrpljene mogućnosti koje bi mogla pružiti sama ikonografija, jer su na toj oštećenoj slikariji uništeni detalji ili su postali »nečitljivima«.

Možda bi stanoviti putokaz bila i ispravna interpretacija one zagonetne bijele vodoravne pruge što teče na Bogorodičinim prsima. Čini mi se da ta pruga ne može biti drugo nego široki ornamentalni rub njena vela. Tog pak ruba nema na starijim prikazima. Osamljen se javlja u IX stoljeću na prikazu u Santa Maria in Domnica u Rimu, a gotovo je redovit na spomenicima XII stoljeća. Tada je to široka bordura druge boje, ili je to vezeni rub s koga vise bogate rese.⁹ Razumljivo je da pojedinosti tog širokog ornamentiranog obruba – kao i ostale pojedinosti slike – ne možemo više pratiti, jer u sadašnjem stanju ta slikarija ne predstavlja više *dovršeno* djelo, tj. djelo u posljednjoj fazi slikareva pro-

⁹ Usporedi rubove na velu Bogorodice XII stoljeća s Poklonstva kraljeva katalonske škole (M. Sérullaz, *Evolution de la peinture espagnole des origines à nos jours*. Str. 273, sl. 2); na apsidalnoj slici nekada u crkvi sv. Klementa u Tahullu, sada u Muzeju katalanske umjetnosti u Barceloni (J. Lassaigue, *La peinture espagnole des fresques romanes au Greco*. Ed. Skira 1952, str. 15); na Sretenju i na Poklonstvu kraljeva u Sv. Martinu u Vicu (P. H. Michel, *Fresques romanes des églises de France*. Paris 1949. T. 31, 32); na Navještenju u Rocamadouru (ibid. T. 86); na regensburškom vezu iz berlinskog Schlossmuseuma (R. Jaques, *Deutsche Textilkunst in ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart*. Berlin 1942. Str. 62, sl. 39); na zidnoj slikariji apside Sv. Silvestra u Tivoliu (E. Lavagnino, *Storia dell'arte medioevale italiana*. Torino 1936. Str. 365, sl. 418). I bizantinske Madone ovog vremena imaju veliki ukras resa na rubu maforija (Torcello).

cesa slikanja. Manjkaju, naime, svi gornji premazi, »Übermalung« (koje moramo pretpostaviti, ma i u minimalnom opsegu), koji su morali biti izvedeni u temperi na bazi organskog ljepljiva, a to je vrijeme uništilo pa se sačuvao samo prvi, temeljni namaz boje. Direktnu kontrolu takvom zaključku omogućuju oči Bogorodice i Kristove, gdje zjenicama nema ni najmanjega traga. U takvom stanju izljuštenog pigmenta na slikariji ostaje na prvi pogled nejasan i onaj detalj lijevo i desno od Bogorodice, gdje se presumpitivna bijela bordura njena vela neprekinuto proteže i izvan njena tijela sve do samih rubova polja. Čini mi se da te nastavke bordure treba interpretirati kao rubove visokog naslona Bogorodičina prijestolja, koji bočno izviruju iza njena tijela, a slikar ih je svjesno iz svojih kompozicionih razloga statičkog smirivanja slike protégao u istoj razini i u istoj širini s bordurom. Identičan princip optičkog poistovjećivanja arhitektonskih horizontala pozadine s horizontalama na odjeći zapazili smo i na liku sveca na freskama XI stoljeća u Sv. Mihovilu na Limu, gdje je u istoj razini »upućan« svečev dalij s vodoravnom gredom arhitekture u njegovoj pozadini.¹⁰ Tako ta frontalna, osovinska, kompozicija u Trvižu teži da se smiri u nekom geometrijskom poretku, u plošnini, da ne sugerira prostornost, da se poistovjeti sa zidom. Iz statičkog mira jedini pokret diže se u Kristovoj ruci na blagoslov, a taj pokret prati i lagani otklon njegove glave, što se jedva pomjerila iz okomite simetrale.

Nikakav volumen ne izdvaja se u oblicima te zatvorene crvene stožaste mase. Svi su oblici svedeni na čisti linearni opis. Apstraktna linija, poput znaka za ipsilon, gradi velike lukove što se račvaju iz dugog okomitog nosnog grebena, a pod njom se kao rasporci jedva odškrinuše oči. I sama anatomija glava, apstrahirana u obloj geometrijskoj shemi punih obraza, bez kose, bez ušiju, bez naturalističkih oznaka, ugrađena je u sam okvir aureole ili vela. Čini se da su tu aktivne one pučke oblikovne sile što su se u preromani i u ranoj romanici očitovale i u skulpturi i u slikarstvu snagom svojih apstrakcija.

Umjesto plasticiteta pojavili su se simbolički crveni madeži na vršcima Kristovih obraza i granična gornja linija što dijeli bradu od usnica, kao posljednji opisni znaci koji se i u skrajnjoj redukciji ne gube gotovo nikada.

Karakteristična je i sama boja – i ona apstraktna i gotovo do monohromije sužena opsega. Uz minimalnu parcelu žutog okera (u jednom segmentu Kristove aureole) suvereno vlada slikom žarko zemljano crvenilo.

¹⁰ A. Deanović, Ranoromaničke freske u opatiji sv. Mihovila nad Limskom Dragom. Bulletin IV, 9–10 (1956). Sl. 4 i 6.

Čini nam se kao da nad tom crvenom slikarijom odzvanjaju stari tekstovi iz karolinškog doba, koji opisuju zidne slikarije »colorum fucis compaginatae«, ¹¹ gdje se te boje (na bijelim pozadinama) svode na primarnost tople crvene skale. Sve to budi sjećanje na praksu Zapada, koja se obrazuje u preromanici i koja je posebno karakteristična za zidno slikarstvo karolinškog i otonskog doba kao polaznu tačku onog romaničkog toka koji se ne razvija u toku neposrednih bizantinskih i mediteranskih utjecaja.

Na toj liniji razvila se i trviška *Sedes Sapientiae*.

Ona bez sumnje pripada ladanjskoj umjetnosti u društvenom okviru agrarne kontinentalne Istre. Njenom stilskom i hronološkom ocjenjivanju treba, stoga, pridružiti i stanoviti oprez zbog konzervativizma takove sredine i zbog onog imanentnog izraza pučkog umjetnika koji uvijek naginje geometrijskoj suštini forme.

U toj misli treba sabrati sve zapažene indikacije ikonografskog, stilskog i tehnološkog reda, koje se kreću do u XII stoljeće. Čini mi se – s obzirom na istarsko ladanjsko slikarstvo koje slijedi poslije Trviža u XIII stoljeću – da trvišku slikariju ne bismo mogli zamisliti u nizu sa slikarijama u Boljuni, Bazgaljima i Draguču, štaviše, da u prihvatljivom vremenskom okviru XII stoljeća treba njene vremenske granice možda ostaviti otvorenima i na niže.

Donja granica, do koje smijemo sići, ovisna je i o tačnijem datiranju najstarijeg dijela arhitekture (Sl. II, B), a na to bi – nadamo se – mogao odgovoriti nalaz sonde na mjestu prvotne apside. U arhitekturi ta se granica vjerojatno neće spustiti niže od razdoblja rane romanike, kako nas upozorava konstrukcija sjevernih bočnih (sada zazidanih) vrata (Sl. II.1).

Pitanje, da li u trviškoj slikariji treba pretpostaviti domaću, uz tlo vezanu istarsku preromaničku tradiciju, ostaje za sada otvoreno. Da je to vjerojatno, slutimo i na drugim istarskim ladanjskim spomenicima zidnog slikarstva ali to – prema dodanim otkrićima i saznanjima – još ne može egzaktno i dokazati.

Branko Fučić

SAN PIETRO DI TRVIŽ

Nella vecchia chiesa cimiteriale di Trviž, nell' Istria centrale, si distinguono tre fasi di costruzione (A, B, C).

Alla prima, di fattura rustica ma probabilmente non anteriore all' epoca romanica(?), appartiene una parte dei muri laterali (B).

Nella seconda (C), che risale ai secoli XIII–XIV e che tipologicamente palesa la tradizione romanica dell' architettura regionale, la chiesa viene ingrandita e vi si costruisce un' abside quadrata, a volta, »incapsulata« tra i muri perimetrali delle costruzioni nuove.

¹¹ P. Deschamps–M. Thibout, *Le peinture murale en France. Le haut moyen âge et l'époque romane*. Paris 1951, str. 18–19.

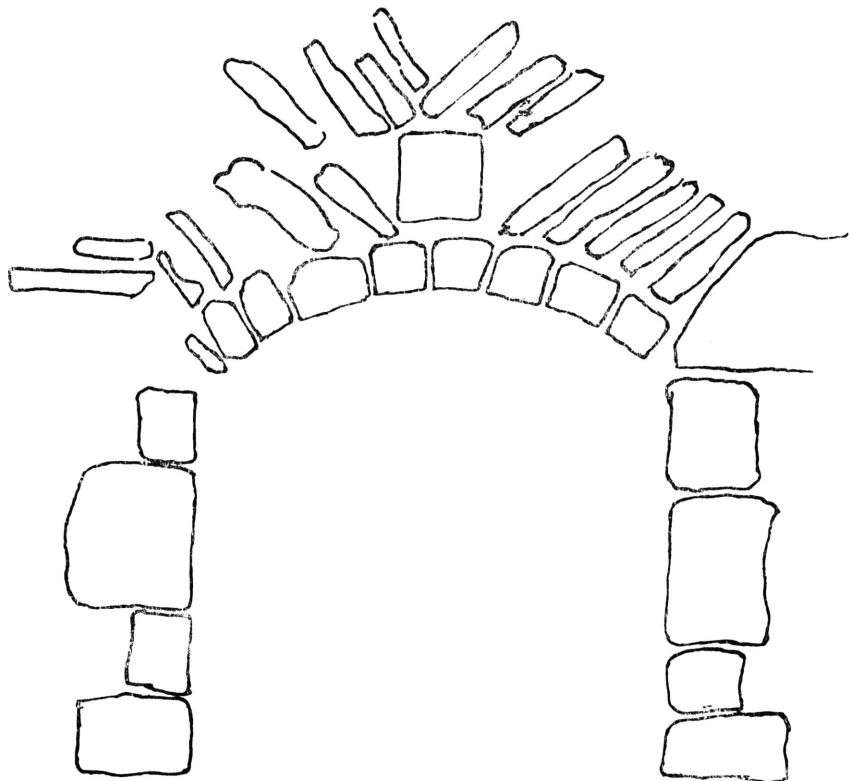
È nell' ultima fase (A), alla fine del sec. XIX, che viene fabbricata l'ordina facciata.

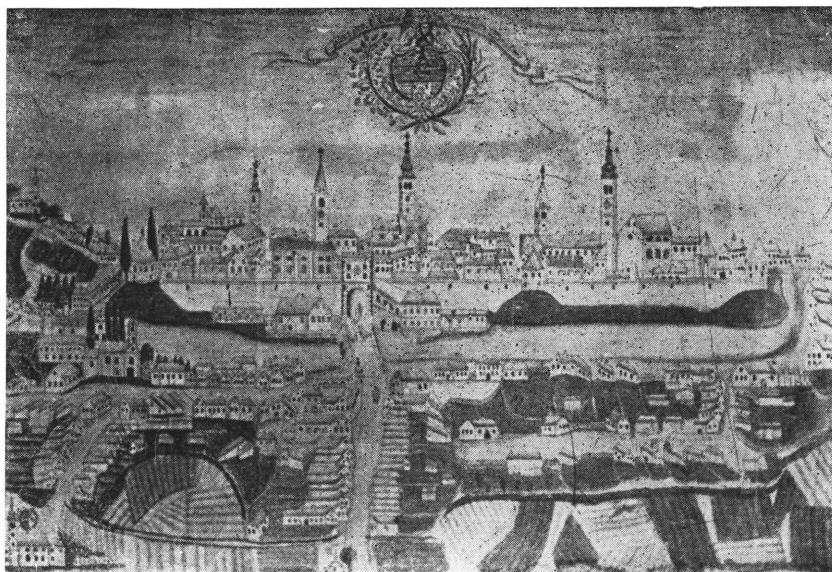
Nell' interno, sulla parete meridionale della costruzione primitiva, vengono alla luce tracce di pitture medioevali. Sullo strato d'intonaco contemporaneo alla costruzione, dello spessore di 2 cm e composto quasi di sola calce, viene scoperta una grande croce astile, dipinta in rosso; su un altro strato, sovrapposto al precedente, di 5 mm di spessore e di ugual fattura, appare una Vergine in trono con Cristo benedicente che le sta in grembo (*Sedes sapientiae*).

Il tipo di velo sul capo della Vergine indica la fonte iconografica occidentale; la mancanza della corona regale, che di regola subentra nel sec. XII, un certo orientamento cronologico.

Sulla bianca striscia orizzontale l'autore vede coincidere l'orlo dello schienale del trono con un largo lembo del velo della Vergine, segno questo caratteristico del sec. XII.

Proponendo tale secolo come data accettabile della pittura di Trviž, l'autore nota la monocromia quasi assoluta di questa pittura, tutta rossa (vi si osserva solo un piccolo settore in giallo ocre) ed i suoi spiccati astrattismi formali, dove si sente il gusto ancor preromanico o del primo romanico, d'una tradizione che, forse, fu regionale istriana.





Veduta Varaždina iz 2. polovine 18. st.

SLIKE VARAŽDINA KROZ STOLJEĆA

Govoriti o tom našem najstarijem gradu u gornjoj Hrvatskoj, sagledati njegov postanak i razvoj kroz stoljeća zadatak je prilično složen. Ako uđemo dublje u probleme pojedinih faza njegova života, osobito onih ranih, gdje nema pisanih dokumenata, već nam tek pokoji spomenik ili indirektan podatak u izvorima i literaturi može služiti kao podloga, postaje jasno da su još mnogi problemi ostali nedovoljno osvijetljeni. Oni su, međutim, ipak toliko značajni da zaslužuju izvanrednu pažnju, a vrijeme će, možda, postepeno pridonijeti njihovu raščišćavanju. U svakom je slučaju potrebno da, potcrtavši sigurno i dokumentirano, računamo i s vjerojatnim i mogućim.

Aluvijalno područje na kojem se danas nalazi širi teritorij Varaždina u sklopu je rimske države već u prvim decenijama naše ere, kako to spominju rimski pisci, navodeći izrijeком i plemena koja su ovdje živjela. Taj je teritorij u srcu značajne rimske upravne jedinice, tzv. »res publicae poetovionensium«. Njegova važnost u strateškom smislu porast će kada u 3. st. n. e. Poetovio postaje noričkim gradom, a utvrđeni se pojas koji zaštićuje italsko i alpsko područje od provala iz tada već nesigurne Panonije pomiče na liniju tek nekoliko kilometara sjeverozapadno od Varaždina. Trase

rimskih prometnih linija, toliko spominjane u sredovječnim izvorima, sačuvala su uglavnom svoje značenje do danas. One se vrlo lijepo razabiru u rasteru suvremenih ulica grada, a iskonska im se funkcija sačuvala u još živim toponimima.

Prvi put se s nazivom Varaždin susrećemo godine 1181. u jednoj listini koja razgraničuje posjede zagrebačkog kaptola u Varaždinskim Toplicama s posjedima varaždinskog župana. Iz teksta se razabire da je isti spor postojao i za ranijeg župana, što navedene činjenice indirektno pomiče u prvu polovicu 12. stoljeća. Nesumnjivo je varaždinski župan stanovao u nekoj tvrđi, koja mora da je bila na istom mjestu gdje i današnja. Nedavno otkriveni kameni portali na istočnoj kuli grada svojim dovratnicima, izgrađenim iz velikih kamenih blokova na koje se nadovezuje segmentni luk iz koso nanizanih kamenova, čini se da će oboriti vjerovanje da je varaždinski castrum prije velike gotičke obnove u 15. stoljeću bio sav od drva.

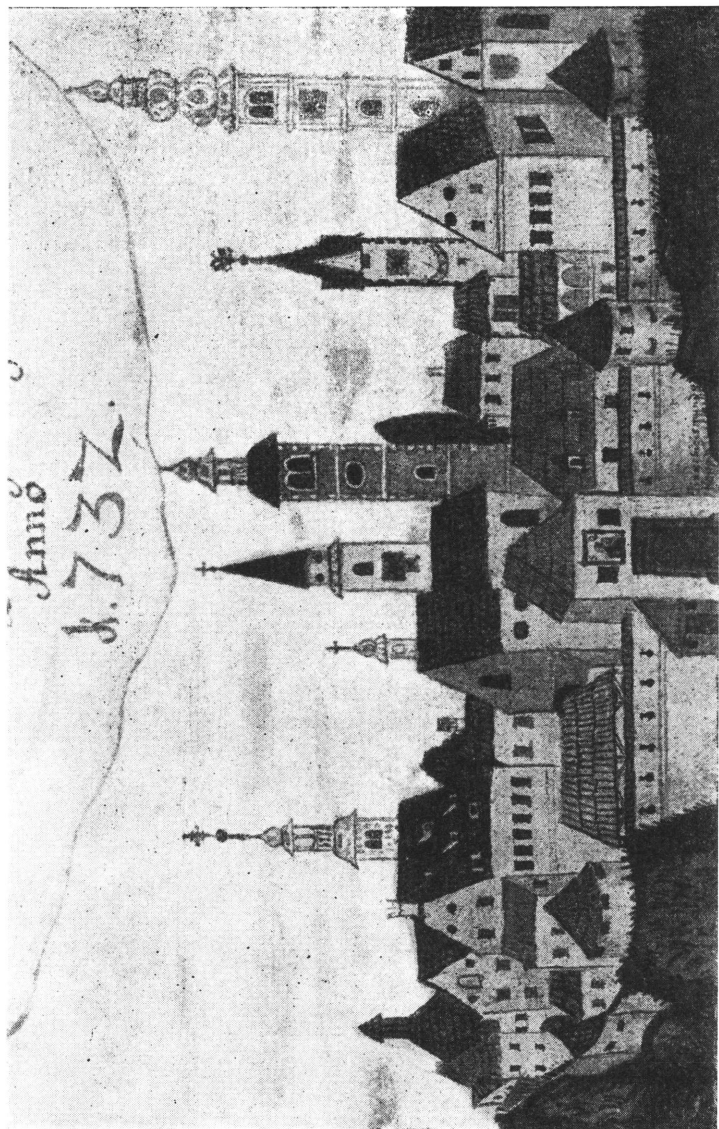
Na križanju od davnine tako važnih prometnih linija uz vodeni put – Dravu – i konačno uz tvrđavu koja je mogla služiti kao zaštita od ratnih opasnosti naselili su se uz »iobagione castri« i došljaci obrtnici, »burgenses«, koji su ovdje lako mogli prodavati svoje proizvode. Dokumenti ih već u 12. stoljeću nazivaju Varaždincima (Garastienses, cum Garastiensibus). Godine 1209. dobivaju ti Varaždinci od Andrije II Arpadovića prava kraljevskog slobodnog grada – kao prva takva varoš u gornjoj Hrvatskoj.¹ Iako su ta prava – za onda neobično široka – u toku stoljeća često ugrožavali ne samo vlasnici tvrde nego i okolni plemići, ipak su ih građani i uživali i na njima stalno insistirali, kako na to dokazuju dokumenti o reambulacijama gradskog zemljišta, o tužbama građana kralju i o kraljevskim komisijama koje dolaze da riješe nastale sporove.²

Koliko je provala Tatara početkom petog decenija 13. stoljeća utjecala na život grada, nije nam poznato, ali čini se da je Varaždin, koji vjekovima ostaje relativno pošteđen od direktnih ratnih pustošenja, i ovdje prošao bolje od ostalih naših krajeva. To se razabire iz darovnice kralja Bele godine 1244, u kojoj on nagrađuje posjedima župana Mihajla zbog osobite vjernosti, postojanosti i hrabrosti, spominjući izrijeком da je sačuvarao krajeve oko Varaždina i Ptuja i obranio ih od neprijatelja.³

Kada je Janko Hunjadi 1446. godine zbog svađe s grofovima Celjskim napao Varaždin, uspjelo mu je popaliti i uništiti varoš

¹ Smičiklas: Codex diplomaticus II, str. 176–7, listina br. 175, izdana 20. VIII 1181, u Stolnom Biogradu ... »comes de Garestin«.

² Tanodi: Monumenta civitatis Varasdini. Varaždin 1942, sv. I, str. 1, listina br. 1.



Slika Varaždina iz god. 1732

koja još nije bila utvrđena. Tvrđavu nije mogao zauzeti, pa se neobavljena posla povlači prema sjeverozapadu. Građane je taj nemio događaj, koji u to doba privatnih ratova sigurno nije bio osamljena pojava, potakao na utvrđivanje grada.⁴ Nekoliko godina kasnije u gradskim zapisnicima iz 1454–1464. već se spominju nasipi s palisadama i jarci oko grada. Tu se javljaju prve trase kasnijih jakih varoških utvrđenja,⁵ koja će stoljećima, oslanjajući se na feudalnu tvrđu kao svoj najjači sjeverozapadni ugao, braniti jezgru grada i biti ujedno zaštita onim stanovnicima koji žive u predgrađima i koji se zajedno s ostalim okolnim stanovništvom sklanjaju unutar zidina kada ratna opasnost postaje akutna. Ta predgrađa varaždinska susrećemo u citiranom zapisniku 15. stoljeća već kao stambene cjeline s određenim nazivima (Slopanec, Nowaki, Poklechan, locus Ciglenica, platea Militum ili Milycky konec, Dugi konec, platea Draychky konec, apud S. Vitum), a možemo ih danas tačno locirati, štaviše, ona su u najviše slučajeva sačuvala – barem do sada – svoje historijske konture.

Razdoblje vlade moćnih Celjskih grofova u varaždinskoj tvrđi povezuje se s nastankom naše najmonumentalnije gotičke profane arhitekture, sačuvane na velikoj četverouglatoj kuli Staroga grada. Kada je ona nastala, da li baš iza Hunjadijeve navale 1446, teško je reći. Kad se analiziraju klesani ukrasi u stražarnici, gotički portal i naknadno spuštteni rebrasti svod, jasno je da se ovdje radi barem o dvije građevne faze, dok činjenica da je Hunjadi popalio varoš, a tvrđe nije mogao osvojiti, pokazuje na to da ona nikako nije bila sva od drva.

Pojava turske opasnosti odrazila se snažno na urbanističkoj slici Varaždina. Već od kraja 15. stoljeća dokumenti spominju inicijativu za jače utvrđivanje i obranu grada. Međutim ozbiljna turska opasnost koja je u prvoj polovici 16. stoljeća ugrozila i austrijske zemlje direktno je utjecala i na ubrzano utvrđivanje grada Varaždina kao i na obnovu feudalne tvrđe – Starog grada.⁶ Spominjući

³ Smičiklas: *Codex diplomaticus IV*, Zagreb 1906. str. 245–247, listina br. 214 od 11. X 1244. izdana u Zali.

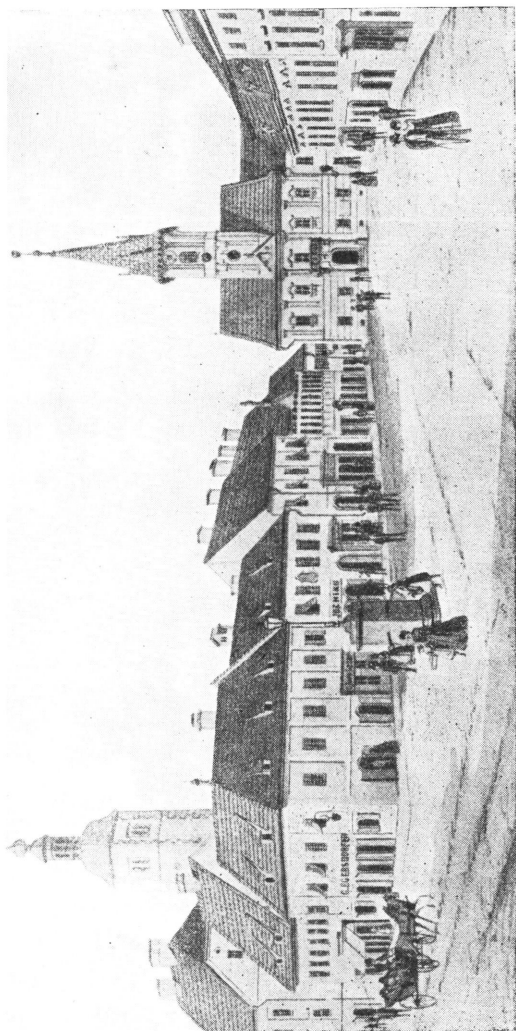
...idem comes Michael confinia nostra circa Vorosd et Petouiam in tante turbacionih tempore contra malefactores quam plurimos illesa et indempnia potenti virtute validoque brachio conservavit, proficiscendo de virtute in virtutem et in sua fidelitate culmen constacie ascendendo.

⁴ Dr Franz Krones: *Die Freien von Saneck und ihre Chronik als Grafen von Cilli*. Graz 1883, str. 103.

...und kahn fur Warasdin. Nun was dieselbe Statt Warasdin mit keinerley zain noch graben vmbfangen. Do was ein burgg in einem egg daselbst...

⁵ Tanodi-Wissert: *Monumenta civitatis Varasdini sv. II*, Varaždin 1944, str. 1, god. 1454–5. Određuje se da će se kazniti svaki tko »rubetas, sepes, fos-sata ruppens seu destruens inventus et repertus fuerit«.

⁶ Krones: *Die Freien von Saneck und ihre Chronik als Grafen von Cilli*.



Trg sa vijéćnicom u prvoj polovini 19. st.

Varaždin kao vrata Štajerske i najvažniju tvrđavu iza Graza, štajerski staleži, dotirajući pregradnju 1544. godine, napominju da je ona već otprije u toku. Ta je akcija stvorila od Varaždina tipični renesansni »Wasserburg« i razasula po tvrđi i nekim objektima u gradu niz prekrasnih ranorenesansnih građevnih detalja, od jednostavno profiliranih pilona na arhivolt do potpornja u obliku dorskkih kolumna i kamenih i drvenih balustara, dok su mnoge zidne plohe bile prekrive šarama zgrafita. Sav je taj ranorenesansni inventar došao iz prve ruke, izrađen od gornjotalijanskih majstora, napose Domenica de Lalia i njegove radionice, čiji su se članovi razišli, gradeći tvrđave i dvorce ne samo po Štajerskoj već i duboko u našim zemljama. Varaždinska su utvrđenja bila polovicom 16. stoljeća uglavnom gotova, a svi kasniji dokumenti o gradnjama odnose se na popravak oštećenih dijelova i čišćenje grabišta, dakle na održavanje i normalno funkcioniranje varoških i dvorskih utvrda. Varaždinski granični zapovjednici često se tuže na Graz zbog oštećenosti tvrđe, bojeći se opasnosti napada, no mora da su to bile ipak impozantne zidine, jer Turci se nikada nisu odlučili podsjedati Varaždin. Oštećenja nastaju pretežno utjecajem vremena ili požarima, koji su ovdje vrlo česti. Tako je grad gorio 1592. godine, no zgrade generalata nisu mnogo stradale. Velike štete nastale su u varoši, koja tada broji 600 kuća, pa Varaždinci dobivaju pomoć u novcu i naravi iz graničnih magazina, a odobrava im se i požarni porez (Prandsteuer).

Jenjaviem turske opasnosti u gornjoj Hrvatskoj krajem 17. stoljeća prestaje značenje i važnost Varaždina kao granične tvrđave i sjedišta generalata (posljednji veći plan za obnovu utvrđenja koji je izradio Martin Stier 1660–1664. nikada nije u cijelosti bio izveden).⁷ Gradske utvrde životare i propadaju postepeno u toku 18. stoljeća, kako to javljaju neki putopisci iz tog vremena, a konačno ih je magistrat u prvim decenijima 19. stoljeća dao srušiti. Sačuvala se samo feudalna tvrđa – današnji Stari grad – koji je posljednjih 300 godina (do 1925) bio u vlasništvu porodice Erdödy.

Varoš je stoljećima živjela svojim specifičnim životom, uvjetovanim snažnom obrtničkom proizvodnjom i izmjenom dobara ne samo s našim krajevima već i živom trgovinom s jedne strane s Turskom, s druge s Ugarskom i Austrijom, a preko austrijskih zemalja i daleko sa zapadom. Cehovski majstori i kalfe putuju po cijeloj Evropi, kako to dokazuju njihove diplome i vandrovice te, stičući stručna i životna iskustva, proširuju svoj vidokrug. Mnogi od njih vrše dužnosti gradskih sudaca, pišu zapisnike lično na ne-

⁷ Originalni računi i dokumenti »Militaria« u Steiermärkischen Landesarchivu u Grazu.



Suvremena veduta Varaždina

koliko jezika, a načinom izražavanja i prilaženja problemima s kojima se susreću pokazuju neobično visok domet lične kulture.

Polovicom 18. stoljeća Varaždin postaje sjedištem bana i Namjesničkog vijeća. Hrvatsko plemstvo, potaknuto promjenom ekonomike tog doba, a privučeno državniciškim poslovima, gradi ovdje svoje palače u bujnom baroku i rokokou, provodeći dvorski život »en miniature« po uzoru na Beč. Tako pored već prije nastale gradske vijećnice (spominje se kao »domus lapidea« već 1523) i građanskih kuća u njenoj okolini, zatim palača Zakmardy i Sermage, koje datiraju još iz 17. stoljeća, nastaju tada tri palače Patačić, palača Nadaždi, Bužan, Keglević, biskupska i kanonička palača i konačno županijska zgrada. Sva ta reprezentativna barokna profana arhitektura, zajedno sa zgradama samostana, starijim ali barokiziranim crkvama i lukovicama njihovih tornjeva, uz nepretencioznu intimnu građansku arhitekturu tog vremena, daje Varaždinu pregnum najbaroknijeg grada u Hrvatskoj.

Nakon velikog požara 1776. koji je poharao preko polovice grada i paralizirao život za neko vrijeme, ulazi Varaždin u 19. vijek kao provincijski gradić. U njem se pored nekoliko manufaktura, od kojih su neke djelovale još u 18. stoljeću, razvija uglavnom obrt i trgovina. Prvi industrijski pogoni javljaju se tek koncem stoljeća ili na pragu 20. vijeka. No usprkos tome što je Varaždin izgubio značenje centra, dugo godina taložena kulturna tradicija i razmjerno solidna materijalna baza pružale su ipak široke mogućnosti raz-

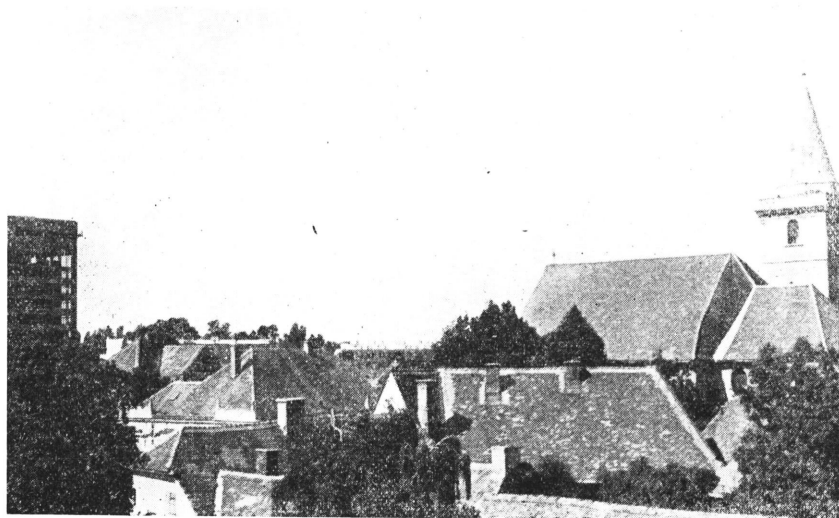
voju kulturnog života. Osnivanje »Ilirskog čitanja društva« 1838, preko 100 godina kazališnih predstava na našem jeziku i konačno stanovita kretanja koja se povezuju s hrvatskom modernom dokaz su kontinuiranih kulturnih aktivnosti u ovom gradu.

Uz fasade baroknih plemićkih palača nižu se u prvoj polovici 19. stoljeća bidermajerske prizemnice i jednokatnice, a u 80-tim godinama nastaje tu i tamo po koja javna zgrada (gimnazija, kazalište) ili građanska dvokatnica s pretenciozno natrpanom fasadom u duhu neostilova. Dvije takve adaptacije prijašnjih skladnih baroknih jednokatnica, nastale uz staru gradsku vijećnicu, uspjele su svojom nametljivošću prigušiti građansko-cehovsku dominantu te zgrade kao i prekrasni historijski ambijent tog prostora.

Stara varaždinska predgrađa, koja su djelomično i do danas sačuvala građansko-ruralni karakter svojim niskim prizemnicama, vrtovima i gospodarskim zgradama, proširuju se na pragu 20. stoljeća predjelima vila, građenim vrlo često po uzoru na bečku i peštansku secesiju.

Velik zamah života našeg vremena, industrijalizacija i ubrzana izgradnja naglo je posijala po starom Varaždinu višekatu kubičnu arhitekturu i nebodere, prečesto na samom rubu historijske jezgre. Dok novi urbanistički planovi brišu i posljednje tragove slikovitih vijuga historijskog urbanizma, u sordirani kolor starih crijepom pokritih krovova zadrle su ravne i oštre plohe betonskih krovnih terasa.

Mira Ilijanić



Uduta Varaždina s neboderom u izgradnji

GRAFIČKI LISTOVI »MAJSTORA SA
SVICIMA« U KASTAVSKOJ RADIONICI

U prošlom broju Bulletina prikazao je prof. Mladen Bošnjak kako su na praznoj stranici pred kanonom mise u tri primjerka prvog tiskanog glagoljskog misala iz godine 1483. bili naknadno zalijepljeni grafički listovi s prikazom Raspeća.¹

Prvu glagoljsku tiskaru, kako nas sve više uvjeravaju posljednja istraživanja o tome predmetu,² ostvarile su naše vlastite snage i u našoj vlastitoj zemlji, a pripremila ju je kopistička glagoljaška tradicija onkraj Velebita, na tada živom stvaralačkom kulturnom tlu modruško-krbavskome, koje je zanimalo tek nakon turskog pritiska i katastrofalne bitke kod Udbine 1493. godine.

Jedan od indicija da taj pionirski pothvat zaista treba smjestiti u pokrajinsku sredinu naziremo čitajući Bošnjakov prikaz. Naziremo ga upravo u očividnoj teškoći same tehničke izvedbe grafičke opreme tog našeg prvog tiska, tj. u činjenici što prvi hrvatski glagoljaški tipografi u svome radnome krugu nisu imali suradnika grafičara koji bi rezao kanonsku sliku za njihov misal. Taj se manjak ne bi očitovao da je tiskanje uslijedilo u Mlecima ili u ma kojem drugom razvijenijem centru.

Tako je oprema prvog misala ostala nekompletna. Umjesto otisnute slike ostavljena je u nakladi prazna stranica, a manjku je doskočeno tako da su se u otisnutim primjercima naknadno lijepili već gotovi grafički listovi s temom Raspeća. Taj rad, očividno, nije izvršio nakladnik, već su to posebno na svojim primjercima učinili korisnici knjige. Otuda na primjercima što ih je objavio Bošnjak dolaze grafički listovi tako različiti po vremenu i mjestu nastanka, od kojih je onaj u primjerku iz Washingtona rezao Jörg Breu st. dvadesetak godina poslije tiskanja samoga misala. Posebno je pri tome zanimljiva oprema u primjerku što se čuva u Lenjingradu,³ gdje je na nalijepljenom kasnogotičkom grafičkom listu

¹ M. Bošnjak, Drvorezi u primjercima prve hrvatske tiskane knjige. Bulletin X/1–2 (1962), str. 54–60.

² V. Putanec, Prva tiskara u Hrvatskoj i Jugoslaviji, Modruš 1482–1484. Zagreb 1959.

Z. Kulundžić, Problem najstarije štamparije na slavenskom Jugu. Narodna knjižnica 3/1959, str. 21–28.

Z. Kulundžić, Kosinj. Zagreb 1960.

V. Putanec, Problem predsenjskih tiskara u Hrvatskoj (1482–1493). Jadran-ski zbornik 4/1959–60, str. 51–107.

³ M. Bošnjak, o. c. reprodukcija na str. 57.

perom i pisarskim crnilom dodan okvirni ukras i – oko samoga križa – kaligrafiran biljni ornament u tipičnim oblicima inicijalne ornamentike hrvatskih glagoljskih kodeksa XV stoljeća.

Sav taj postupak s apliciranjem strane, importirane grafike u nepotpunom tiskarskom djelu – i to naknadno i individualno i na raznim mjestima izvan mjesta tiskanja – još jednom nas upozorava kako su u posljednjim desetljećima XV stoljeća i u našim stranama življe kolali i bili na dohvata ruke slobodni grafički listovi. Oni su dolazili kao artikli koje je mogao nabaviti i siromašniji svijet. Pojavili bi se na proštenjima i sajmovima, ušli su i u sela, postali su male ambulante galerije i našli se i u rukama seoskih kurata i samih seljaka. Otisnuta multiplicirana grafika demokratizirala je u XV stoljeću umjetnički konzum, a zbog njena laka raspačavanja i brza cirkuliranja postala je vrlo uspješnim prenosnikom i popularizatorom ikonografskih i stilskih novina u širinama društvenih slojeva i u daljinama geografskih prostora. Kako je u ranijim srednjovjekovnim stoljećima osnovnim prenosnikom umjetničkih utjecaja na udaljenim prostorima bila umjetnina malog formata (minijatura u kodeksima, ikona, reljef u bjelokosti, mali prenosni mozaik), tako je pod konac srednjega vijeka taj prijenos preuzela i umnožena grafika.

Njena uloga bila je osobito značajna u perifernim i ladanjskim ambijentima.

Ali dok se na primjeru prvog glagoljskog misala prisutnost grafičkih listova svodi na samu potrošnju u izravnoj njihovoj primjeni, ta je prisutnost na jednom drugom polju našeg kulturnog života pod konac srednjega vijeka ostavila dublje, sudbonosnije tragove, jer je utjecala i na umjetničko stvaranje i u mnogim potezima pomogla oblikovati njegovu fizionomiju. Radi se o ulozi grafičkih listova u našem pokrajinskom zidnom slikarstvu, u radu naših domaćih slikarskih radionica u Sloveniji i Istri u drugoj polovici XV stoljeća.

Već je F. Stelè godine 1929. dokazao na slovenskome gradivu) utjecaje njemačkog grafičara majstora E S (sredina XV st.) na zidnim slikarijama u Mačama, Vrzdencu i Kontovelju kraj Trsta.⁴

Prije nekoliko godina ustanovila je i Ksenija Rozman utjecaj grafičkih listova Izraela van Meckenema na domaće majstore zidnih slikarija (Podpeč).⁵

Stelè je u svom razmatranju naglasio kako su se posredstvom grafike u provincijalnim radionicama naglo ucijepili novi suvre-

⁴ V. Stelè, Vplivi Mojstra E. S. v slovenskih freskah 2. polovice 15. st. Šiščev zbornik, Zagreb 1929, str. 267–174.

⁵ Rad u rukopisu. Vidi napomenu u F. Stelè. Umetnost v Primorju. Ljubljana 1960, str. 77.

meni kasnogotički oblici u stariju stilsku baštinu. Ta je spoznaja neobčno važna, jer na jednostavan način – koji se neposrednom konfrontacijom zidnih slikarija s katalozima stare grafike dade odrediti i kontrolirati – razjašnjava stilska nesuglasja u istovremenim djelima jednog te istog pokrajinskog majstora ili iste radionice. Ta spoznaja djelomično osvjetljuje i kompleksnu fizionomiju radionice iz Kastva, koja je 1474. godine oslikala crkvu sv. Marije na Škrilinama kod Berma (majstor Vincent i suradnici), a godine 1490. crkvu sv. Trojstva u Hrastovlju (majstor Ivan i suradnici).

Među raznorodnim grafičkim predlošcima koji su tamo evidentno služili, bilo kao uzorci za čitave tematske jedinice,⁶ bilo za pojedine motive i detalje, a osobito za sisteme nabora na haljinama, u toj se radionici mogu izdvojiti i grafički listovi, bakrorezi, koji pripadaju jednom vrlo aktivnom i poduzetnom nizozemskom majstoru koji je djelovao između 1450. i 1500. godine. U stručnoj literaturi taj je grafičar uveden pod nazivom Majstora iz godine 1464, ili – zbog učestalosti napisnih svitaka na njegovim djelima – pod nazivom Majstora sa svicima (Meister mit den Banderollen, Banderollenmeister).

Ranije sam u jednom svom novinskom članku⁷ upozorio da je slika Kola sreće u beramskoj Sv. Mariji imala za uzor majstorov grafički list. U stvari je na beramskoj zidnoj slici prenijeta lijeva polovica toga lista (sl. 1 i 2), kako je u svom prikazu iznijela F. Paškvan.⁸ Uvidom u sistematski katalog Hollsteinov⁹ identificirao

⁶ Jedan od najuočljivijih primjera u beramskoj Sv. Mariji je prizor Molitve na Maslinskoj gori, gdje izraziti grafizmi jakih, oštro lomljenih nabora nesumnjivo odaju predložak grafičkog lista. Isto se to zapaža i na Ulasku u Jerusale. Ples mrtvaca imao je po svojoj prilici predložak u nekom većem grafičkom arku, gdje su ilustraciju pratili i stihovi itd.

⁷ B. Fučić, Smrt i prolaznost na zidnim slikarijama u Bermu. Riječki list, 15. III 1953.

⁸ F. Paškvan, Prilog proučavanju beramskih zidnih slikarija. Bulletin VII/1 (1959), str. 53–57.

Ne čini se prihvatljivim izvod, temeljen na proizvoljnoj dataciji toga lista s godinom 1482 (kako ju je postavio Sotzmann), da bi istočni zid Sv. Marije na Škrilinama kod Berma, gdje je prema tome listu prikazano Kolo sreće, bio oslikan kasnije od ostalih crkvenih zidova. Naprotiv, datum Vincentova djela 1474. je terminus ante quem za postanak toga grafičkog lista.

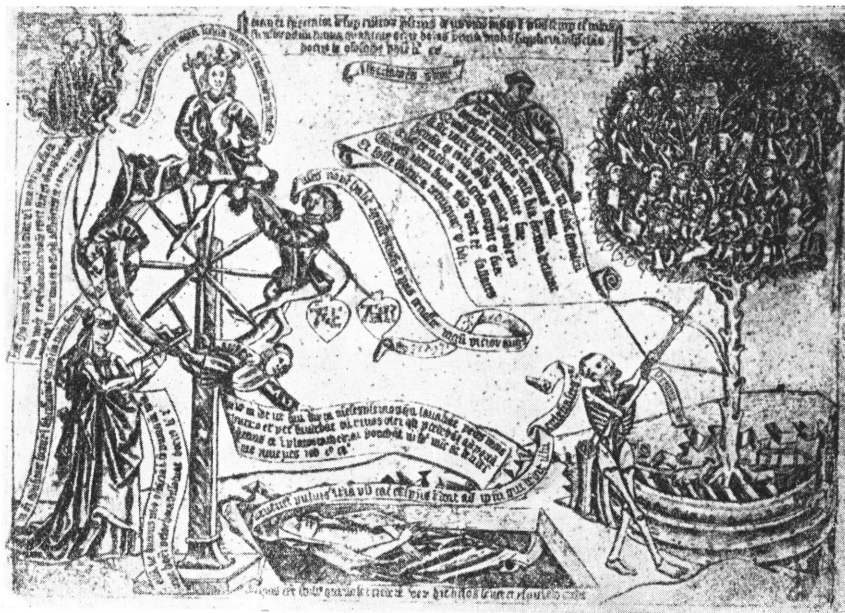
⁹ Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700.

Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450–1700.

Or prvog kataloga bilo mi je pristupačno samo 5 prvih izašlih i nabavljenih svezaka (A–Co), a od drugog prvih 14 (A–O) u Sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu. Lehrsov katalog, na žalost, ostao mi je nepristupačan, jer ga nema u našim bibliotekama.

sam još dva lista toga majstora, od kojih je onaj što prikazuje Poljubac Judin (sl. 3) upotrijebila kastavska radionica u ciklusu u Bermu (sl. 4), a onim što prikazuje peti dan Geneze (stvaranje riba i ptica) poslužila se u hrastovljanskom ciklusu (sl. 5 i 6). Prelazeći od intimnog formata grafičkog lista na monumentalni format zidne slike, freskista nije makinalno povećao te grafičke uzorke – kako se na našim poredbenim reprodukcijama vidi – već ih je manjim ili većim izmjenama, ispuštanjem ili dodavanjem, prije svega prilagodio metru i građi ostalog slikanog organizma na crkvenom zidu, a na primjeru iz petog dana Geneze u Hrastovlju očividno je kako su na te izmjene djelovali i regionalni ikonografski obziri, pa je velika kruna na glavi Boga Oca – koje nema na predlošku – dodana po uzoru sa svoda pazinskog prezbiterija.

Kako opus Majstora sa svicima nije kompletno sačuvan, a krnji sastav njegove ostavštine očituje da su izvorno postojali cjeloviti tematski ciklusi, podrobno bi razmatranje ciklusa naših Kastavaca možda doprinijelo u nekim temama (hrastovljanska Geneza) i rekonstrukciji ciklusa nizozemskog grafičara. Takav pokušaj, međutim, prelazio bi okvire interesa naše nacionalne povijesti umjetnosti.



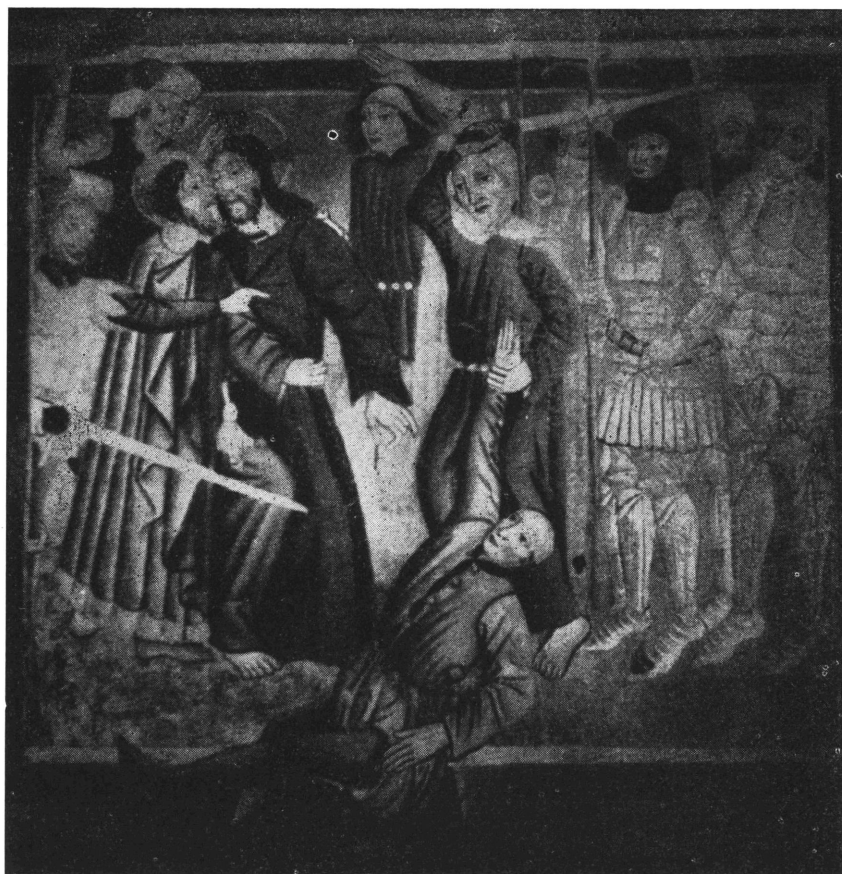
Majstor sa svicima (Meister mit den Banderollen): Kolo sreće



Kolo sreće. Zidna slika u Sv. Mariji na Skrilinama kod Berma (Vincent iz Kastva 1474)



Majstor sa svicima (Meister mit den Banderollen). Poljubac Judin



Poljubac Judin. Zidna slikarija u Sv. Mariji na Škrilinama kod Berma (Vincent iz Kastva 1474)



Majstor sa svicima (Meister mit den Banderrollen): Poljubac Judin



Peti dan geneze. Zidna slika u Sv. Trojstvu u Hrastovlju (Ivan iz Kastva 1490)

Pred nas se postavljaju drugi zadaci.

Kad je jednom u načelu, a djelomično i inconcreto, utvrđena prisutnost i uloga grafičkih listova, kako u kastavskoj radionici, a tako i u grupi »šarenih« istarskih kasnogotičara (Dva Grada, Oprtalj), pa u Vranju i Lovranu, a konačno i kod Blaža Dubrovčana i Antona u Padove (talijanska grafika), trebalo bi te strane grafičke predloške do kraja identificirati. Za taj jednostavan, ali vrlo koristan »filatelistički« trud na poređivanju pojedinih naših slikarija s kontinentalnom kasnogotičkom i talijanskom renesansnom grafikom potrebni su u prvom redu kompletni, iscrpni, kritički, ilustrirani katalozi u našim bibliotekama.

Branko Fučić

GRAPHISCHE BLÄTTER DES »MEISTERS MIT DEN BANDEROLLEN« IN DER MALERWERKSTATT VON KASTAV

Unter den graphischen Vorlagen der spätgotischen Wandmalerei Istriens wurden Blätter des »Meisters mit den Bandrollen« festgestellt. Ihrer bediente sich die Werkstatt von Kastav, und zwar:

1. Meisters Vincenz aus Kastav im Jahre 1474 für die Darstellung des Glücksrades und der Befängnis Christi in der Marienkirche bei Beram und
2. Meister Johann aus Kastav im Jahre 1490 für die Darstellung des V. Tages der Genesis in der Dreifaltigkeitskirche in Hrastovlje.

Kralj Ladislav Napuljski u borbi sa Sigizmundom gubio je od 1405. g. jednu poziciju za drugom u Dalmaciji, Bosni i Hrvatskoj, tako da je na kraju, zastrašen Sigizmundovim vještim potezima, odlučio prodati Mlečićima ostatke teritorija kojim je upravljao.

Mlečići, kao mudri diplomati, uočili su da je nastao povoljan trenutak da se za besćenje dođe do dijela Dalmacije, da se do toga dođe bez rata, na legalan način – kupnjom. Mlečićima su bile dobro poznate prilike u dalmatinskim gradovima, koji su neprestano strepili od upada ovih ili onih četa kao i od diplomatskih pritisaka. Njima je bilo jasno da ulaze u igru na ovom dijelu Jadrana kao novi partner, nepoželjan ostalim stranama, da će se položaj komplicirati, ali ulog koji su davali bio je zaista malen u odnosu na aspiracije koje su imali. Nakon cjenkanja, 9. VII 1409. Ladislav je prodao Mletačkoj Republici za 100.000 dukata grad Zadar s Novigradom, Vranom i otokom Pagom kao i sva svoja prava na ostale dijelove Dalmacije.¹

Radi učvršćivanja svojeg položaja u novim oblastima, Mlečani su morali rješavati čitav niz složenih problema, a između ostalih i novčane probleme. Da su tome pristupili odmah i oprezno, svjedoče dekreti mletačkog senata od 31. V 1410. i 27. IV 1414. Citiram potpun prijevod tih odluka (dekreta) s latinskog jezika, koji je učinio ove godine prof. dr Janko Oberški prema latinskom prijepisu dr Janka Šafarika² za akta 1410. g. i za drugu odluku iz 1414. g. prepisanu od Nikole Papadopolijsa.³

»1410. 31. maja.

Sadržaj. Budući da u našem gradu Zadru i u onim krajevima kolaju i troše se drukčije novčanice negoli su naše, tj. tri vrste novčanica, što ih kuje Hrvoje i neki drugi, i to komadi od dobrog srebra u vrijednosti od 3 solda i manje, te se unovčuju po 4 solda; i ugarski soldini, koji ne vrijede 8 dinara, a unovčuju se za jedan soldo; i frizatici koji ne teže 3 uncije srebra po marki, pa se ipak prodaju po jedan soldo; i tako naša novčana vrijednost, tj. naši groši, koji vrijede 4 solda i premašaju naš soldo, daju se iz naših burza onima koji dolaze u Zadar i one krajeve, koji nam naš novac unovčuju i ostavljaju svoj novac koji mnogo manje vrijedi, na toliku našu štetu, dobro je dakle i potrebno pobrinuti se, razmotrivši velike troškove, a povrh toga i zato, što u svakom kraju

¹ V. Klaić, *Povijest Hrvata II/III*, Zagreb 1900/1901. god.

² Dr Janko Šafarik, *Akta venecijanskog arhiva što se odnose na povijest Srba i ostalih Južnih Slavena*. I svezak, str. 458, Beograd 1860. god.

³ Nicolò Papadopoli, *Le monete di Venezia*, str. 376–377, isprava XXXV, Venezia 1893. god.

svijeta svaki gospodar i svaka upravna vlast mnogo pazi i uvijek se brine o stvarnosti novca.

Opravdano je dakle da se može i treba da kuje i nastaje jedna novčana vrijednost, koja bi težila 3 uncije srebra po marki i sačinjavala bi 42 po unciji, s načinjenim likom sv. Marka na jednoj strani, a na drugoj strani jedan visoki štit, na kojem nema ništa, i tako da bude tako malena razlika, koja kad se promatra, kao da postaje od spomenutih frizatika, a kuju se raznim tiskom, pa da spomenuta naša novčanica odmah uđe u opticaj. I neka se naloži upravicima Zadra da nastoje oko načina kako bi se rečena novčanica stavila u promet pa da se tako postigne da se ona prima kao naplata naših uvoza.

Da pak bude prema samom iskustvu, treba da se kuju i proizvode za sad od rečenih frizatika sve do 1000 dukata, šaljući dio po dio u krajeve Zadra kako se zgotove. A kad se uvidi da rečena naša nova novčana vrijednost odgovara našoj koristi, moći će se udovoljiti na onaj način kako će se uvidjeti da je dobro.

Tajništvo vijeća, knjiga IV, str. 118.«

»Isprava XXXV

1414, dana 27 travnja

Sadržaj.

Budući da se već inače u ovom vijeću namjeravalo osigurati radi različitih novčanih vrijednosti što su kolale među trgovcima u Zadru na štetu naše zajednice i naše novčane vrijednosti, i prihvaćeno je da se ima kovati i uvesti jedna novčana vrijednost koja bi sadržavala 3 uncije srebra za marku, tako te bi uncija sadržavala 44 novčića (solda), imajući načinjenu sliku sv. Marka na jednoj strani, a na drugoj jedan visoki štit na kojem nema ništa.

Pa kako se može iz rečenog iskustva vidjeti, trebalo je kovati do hiljadu istih dukata i od rečenih novih novaca poslati u krajeve Zadra, trošeći od njih i natrag primajući za naplatu unesenih, da se taj novac stavi u promet. Potom pak kanilo se savjetovati da se prihvati da se opozove sam dio, sumnjajući da činjenica samog novca ne će dobro uspjeti.

I tako se dosele odgađala stvar, ali se ipak navedeni novac trajno trošio, tako da prema obavijesti koju imamo po Ivanu de Bonisiju, našem bilježniku koji je netom došao od zadarskog upravitelja, ima tako odličan opticaj da se ne nalazi nijedan primjerak novca u Zadru, jer je sav odnesen po Morlacima unutar zemlje. I radi toga mnogo smo ohrabreni da ga damo po drugi put načiniti, jer su svi zadovoljni da ga primaju i troše.

Uvidjevši dakle da takav novac dolazi obilno na korist i udobnost naše zajednice, dobro je, kao što se počelo, da se to provodi



I sl. 1.

II/2 sl. 2.



III/2 sl. 3.

IIII/1 sl. 4.



III/2 sl. 5.

Rever I. Sl. 7.

i taj postoji i kuje se s gore navedenim otiskom, a taj novac treba da teži 3 uncije i jednu četvrt; od vremena pak do vremena treba nastojati da se izrađuje u onoj količini koja je po volji upravne vlasti i da se šalje u krajeve Zadra i Dalmacije da tamo bude u prometu pa da činjenica rečenog novca od dana u dan sve većma uspijeva.

Za stvar svi drugi – od ne 10 – ne iskreni 2.

Senat, Mješoviti, reg. 50, list 102 odostrag.«

Do danas su bili poznati i objavljeni od Lazarija, Papadopolija, Corp. Num. Italic. i Rengjea ovi primjerci (svega desetak) Monete Dalmatie, koji su se smatrali vrlo rijetkim.

Citiram prema najnovijem djelu Rengjea⁴ iz 1959. g., koji praktički prenosi opise iz velikog dijela CNI–VI knjige.

Aver. Štit sa grbom od šahovskih polja složenih u vidu četverostrukog križa koso položenog iz desnog gornjeg ugla prema lijevoj donjoj strani (vidi II/1). Iznad i sa strane štita skupina točkica. Ovo se sve nalazi unutar bisernog niza u vidu kružnice. S vanjske strane niza natpis MONETA DALMATIE u raznim niže navedenim varijantama. Druga vrsta tog novca ima takode u štitu četverostruki ali glatki križ koso položen iz lijevog gornjeg ugla prema desnoj donjoj strani (vidi III/2).

Rever. Svetac u dugoj haljini raširenih ruku, naokolo natpis Santus Marcus u niže navedenim varijantama.

- | | | | |
|---------|-----------------------------|-----------------------|----------|
| br. 703 | Av. + · MONΘTA · DALMATIa | ornamenti gore ... | |
| | | obostrano | ⋮ |
| | Rv. · SANTVS MARcVS | | ⋮ |
| | 17 mm 0,73 gr. CNI, 1. | Rim | |
| br. 704 | Av. + · MONETA · DALMATIa · | ornamenti gore ... | |
| | | sa strane | ⋮ |
| | Rv. SANTVS MARcVS · | | ⋮ |
| | 16 mm 0,64 gr. CNI, 2. | Papadopoli i Stockert | |
| br. 705 | Av. + · MONΘTA DALMATIa · | | |
| | Rv. kao 704 | 0,61 gr. CNI, 3. | Stockert |
| br. 706 | Av. + · MONΘTA · DALMATIE | | |
| | Rv. · SANTVS · · MARcVS · | | |
| | 0,40 gr. CNI, 4. | Beč | |
| br. 707 | Av. + · MONΘTA · DA a | gore ... | |
| | | sa strane | ⋮ |
| | Rv. · SANTVS S · | | |
| | 0,43 gr. CNI, 5. | Rim | |

⁴ I. Rengjeo, Corpus der mittelalterlichen Münzen von Kroatien, Slavonien, Dalmatien und Bosnien, Graz 1959.

- br. 708 Av. + · MONETA · DALMATIa
 Rv. · SAaTVS · MARcVS ·
 16 mm CNI, 6. Padova
- br. 709 Av. MONETA · DALMATIa ·
 Rv. · SANTVS MARcVS
 17 mm 0,60 gr. CNI, 6a. Zoppola (Udine)
- br. 710 Av. + MONETA · DALMAT ... gore ...
 obostrano
 Rv. · SANTVS MARcVS ·
 0,65 gr. CNI, 7 Roma
- br. 711 Av. + MONETA · DALMATIa · gore ...
 obostrano
 · SANTVS MARcVS ·
 18 mm. 0,74 gr. CNI, 8 Papadopoli

Taj mletački novac naročito su proučavali talijanski numizmatičari i on im je zadavao mnogo glavobolje.

Lazari u poglavlju »Tornese di Dalmazia« govori o velikom raritetu tog novca te navodi da je vidio samo jedan primjerak srednje očuvan, i to u zbirci Marciani. S obzirom na tip slova novca on misli da je iz 1400-tih godina, a u odnosu na vrste srebrnog novca koje su tada kovane ubraja ga u torneze. Što se tiče grba na averu, *Lazari* piše: »upravo je nepremostiva teškoća koju prikazuje grb ovog komada«, pa ga pripisuje porodici Contarini. Obradujući mletački novac, *Lazari* daje 6 gradacija rariteta i taj novac ubraja među poznate samo u jednom primjerku, tj među najrjeđe.⁵

Papadopoli u poglavlju »Monete anonime« opširnije analizira taj novac i probleme u vezi s njim, bazirajući svoja izlaganja na dokumentima. On taj novac ubraja u bezimene (anonimne) novce, jer ne nosi ime dužda. Napominje da je nepoznat prvim sakupljačima venecijanskog novca, jedva je spomenut kod Zona i prvi put ilustriran od *Lazarija*. Pobija mišljenje *Lazarija* da se radi o tornezima, jer nije poznata odluka mletačke vlasti o tornezima za Dalmaciju. Zatim se poziva na Karla Kunza, koji u djelu »Miscellanea Numismatica« govori o nekoliko komada ljepše sačuvanog tog novca, nađena u Trevizu, pokazujući da je srebro u njemu mnogo finije legure no u tornezima i nešto manje no u soldinima. U odluci senata iz 1410. g. govori se o »moneti« kao novčanoj vrijednosti, a u odluci iz 1414. g. određeno se spominje »soldo«; stoga je taj naziv prihvaćen kao ispravan. Osvrćući se na grb, *Papa-*

⁵ V. *Lazari*, Le monete de' possedimenti veneziani d'oltre mare e di terraferma. Venezia 1851, str. 11–14 i tab. I, br. 1.

dopoli ga smatra grbom familije Surian. On ga je našao u Malcantonu, isklesana u mramoru nad jednom građevinom iz 1400-ih godina. Poziva se na Padovana, koji je objelodanio jedan dokument iz kojeg je vidljivo da je 16. srpnja 1416. g. u Zadru službovao kao kapetan Jacopo Surian. Smatra da je na novcu nedvojbeno Surianov grb. Dalje piše da je mletačka vlada ljubomorno pazila da nijedna osoba, makar kako velike časti i moći bila, ne može staviti svoj grb na novac kovan u Veneciji. Ipak, iz bojazni da narod neće rado prihvatiti novi novac, jer se već naučio naročito na akvilejce koji su tada kolali u Zadru, mletačka uprava je unatoč izričitom nalogu da štit bude prazan, dopustila da se u štit na novcu uklopi Surianov grb, koji je vrlo sličan novcu tadašnjeg akvilejskog patrijarha Antonija II Panciera di Portogruaro (1402–1418). Papadopoli smatra taj novac prilično rijetkim.⁶

Naš *Luka Ilić-Oriovčanin*, baveći se dalmatinskom numizmatikom takođe je iznio svoje mišljenje o tom novcu u četvrtom dijelu svojeg rukopisa »Mletački za Dalmaciju kovani novci«. Kao osnova mu je služilo Lazarijevo djelo i dekret senata iz 1410. g. pa zaključuje: »... da je taj novac frignach, a ne kako Lazari hoće: Torneze zvan«. Dalje piše da je taj novac vrlo rijedak, jer je poznat samo jedan primjerak, pa to objašnjava: »... da nije očekivane inače dobro proračunane gostoljubivosti u Dalmaciji našao te da dalje ni kovan nije bio.« Osvrćući se na grb, Ilić je u nedoumici zašto u odluci senata piše da štit bude prazan, a u njemu nalazimo Contarinijev grb.⁷

I u kapitalnom djelu *Corpus Num. Italic.* – VI svezak, gdje su detaljno opisane legende, slike, težine i promjer svih 8 varijanata tog novca, nije dato nikakvo razmatranje pojedinih problema u vezi s njim, grb je vjerojatno uzet prema Papadopoliju kao Surianov, a naziv novca – soldo.

Ta konstatacija vrijedi i za Rengjeov *Corpus*.

Naš numizmatičar Š. Ljubić u svojem djelu »Opis jugoslavenskih novaca« na žalost ne spominje mletački novac za Dalmaciju.⁸

Talijanska numizmatičarka Andreina de Borelli u časopisu »San Marco«, koji je izlazio u Zadru, u broju od 26. studenog 1938. g., u članku koji ukratko ilustrira mletačke novce u Dalmaciji i dalmatinskim gradovima napose, također reproducira mišljenje Papadopolija što se grba tiče.

⁶ Nicolo Papadopoli, *Le monete di Venezia*, 1893, str. 293–299 i tab. XVI, br. 15 i 16.

⁷ L. Ilić, *Dalmatinski novci*. Zadar 1868, str. 219–223, rukopis se nalazi u Historijskom arhivu u Zagrebu.

⁸ Š. Ljubić, *Opis jugoslavenskih novaca*, Zagreb 1875.

Da je taj novac doista rijedak, svjedoče slijedeći statistički podaci koje sam uspio prikupiti ove godine. Od naših muzeja Monetu Dalmatie posjeduju: Arheol. muzej u Zagrebu 1 kom. reg. br. 21993, Narodni muzej u Ljubljani 1 kom (po Rengjeu broj 703), a ne posjeduju je muzeji kojima sam poslao upit: u Sarajevu, Skoplju, Mostaru, Beogradu, Dubrovniku, Zadru, Rovinju, Piranu, Hvaru, Korčuli, Krku i Osijeku. Nije isključena mogućnost da se pronađe u još neistraženim nalazima u muzejima u Splitu i Puli. Od stranih muzeja imaju je bečki Bundessammlung von Medaillen, Münzen und Geldzeichen 1 kom. (po Rengjeu najbliži br. 706) i Muzej Correr u Veneciji 1 kom. Muzej u Rimu i Padovi nije dostavio podatke. Muzeji u Budimpešti ne posjeduju ovaj novac.

Međutim dva skupna nalaza novca u Dalmaciji u kojima je otkrivena prilična količina tih solda baca novo svjetlo i pokazuje nove putove koji bi mogli dovesti do kompleksnog rješenja problema MONETE DALMATIE. Radi se i o skupnom nalazu akvilejskih frizatika, među kojima se našlo navodno 4–5 komada Monete Dalmatie – lokacija nepoznata – i o velikom skupnom nalazu u *Prigradi* kod Novigrada blizu Zadra. Ovdje je 1960. god. prilikom niveliranja školskog igrališta pronađena olovna kutija srebrnog novca s kasnim srednjovjekovnim naušnicama. Približno 800 komada tog novca dospjelo je zaslugom konzervatora u Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Zadra, a 150 komada u Institut za nacionalnu arheologiju u Split. U dijelu koji je dospio u Zadar ima akvilejaca, mletačkog, ugarskog i Hrvojeva novca i cca 150 komada Monete Dalmatie. Sastav splitskog dijela nije mi poznat, ali pretpostavljam da po analogiji i ovdje treba da se nađe nekoliko desetaka tog solda.

Zahvaljujući ljubaznosti g. Oštrića, direktora Zavoda za zaštitu spomenika kulture iz Zadra, uspio sam pribaviti fotografije karakterističnih primjeraka pa ih ovdje publiciram prvi put, i to sređene u vrste i podvrste. Varijante će vjerojatno objaviti obrađivač čitavog nalaza. Vrste označavam rimskim brojkama, a podvrste arapskim.

Nalaz kod Zadra ima sve ove vrste i podvrste. Fotografija IV vrste je iz nalaza nepoznate lokacije. Primjerak je u zbirci inž. Krasnova, a nabavljen je zamjenom u Ljubljani.

Slijedeći put kojim je pošao Papadopoli u istraživanju grba, možemo ustanoviti da se pojavio čitav niz novih elemenata. Uočimo veliku raznolikost svih mogućih varijacija osnovnog elementa grba četvorostrukog križa (grede sa 4 prečke), a kao istaknut i posve nov pojavljuje se grb greda sa 3 prečke, za razliku od dosadašnje stereotipne grede sa 4 prečke. Osim toga nedvojbeno

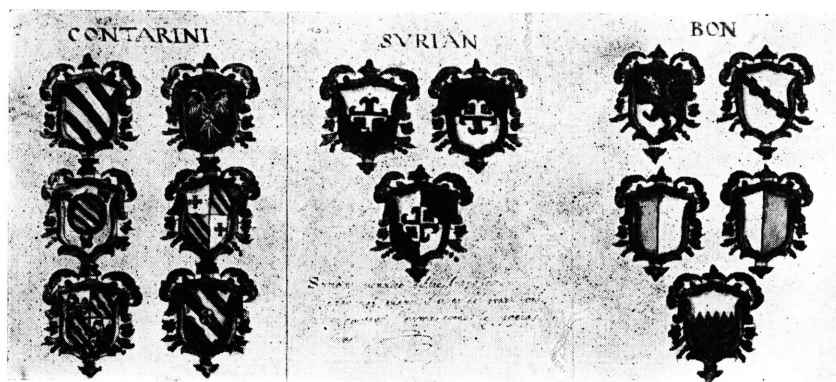
se može ustanoviti da se križ javlja kako od šahovskih polja, tako i gladak, a vrsta IV novca, trostruki križ, javlja se samo kao gladak križ.

Analizirajmo dosadašnje tvrdnje talijanskih numizmatičara, jer se drugi stručnjaci nisu bavili ozbiljnije studijom tog novca.

Lazari, kako smo već spomenuli, pripisuje grb porodici Contarini. U pohrani Sveučilišne knjižnice u Zagrebu nalazi se rukopis, vlasništvo Metropolitanske knjižnice Prvostolnog kaptola zagrebačkog registriran pod br. MR-100, pod naslovom »LIBRO DE NOBELI CON LE CHRONICHETTE ET TUTTE LE LOR ARME ANTICHE E MODERNE«. Taj rukopis potječe iz XVII stoljeća, a sadržava 178 obojenih slika grbova. Na str. 97. vidimo 6 Contarinijevih grbova. Nijedan od njih nema sličnosti s grbom na naše novcu. Vidi sl. 8.

Papadopoli, unatoč svojoj tvrdnji da mletačka vlada u to vrijeme nije nikome od zaslužnih ljudi dopuštala da svoj grb stavljaju na novac kovan u Veneciji, bez oklijevanja tvrdi da grb na novcu pripada porodici Surian, i to kapetanu Jacopu Surianu.

U malo prije citiranom djelu nalazimo na str. 346. tri grba porodice Surian, no ni jedan od njih nije sličan onome na novcu; vjerojatno se radi o starijim grbovima (sl. 9a). U djelu »NOMI, COGNOMI, ETA' E BLASONI Araldicamente Descritti, e Delineati de' VENETI PATRIZI VIVENTI E DE' GENITORI LORO DEFONT.³ Venezia MDCCXIV, nabrojeno je 667 plemićkih porodica te tu između velikog broja crno-bijelih crteža grbova nalazimo i Surianov, i to onaj koji je veoma sličan grbu na novcu. No on se ipak razlikuje od njega, jer ne predstavlja četvorostruki križ koji se jasno vidi na novcu, već tri zatvorena reda šahovskih polja paralelno poredanih. Kada se pogleda sl. 9. u usporedbi s fotografijama novca, uočit će se osnovna razlika.



Sl. 8 — sl. 12

S istim pravom i po istoj logici mi bismo mogli grb na novcu na sl. 6 (IV vrsta), koji predstavlja trostruki gladak križ, pripisati obitelji Bon, sl. 10, ili obitelji Dondi Horologi, sl. 11, prema djelu »NOMI, COGNOMI, ETA' E BLASONI...« str. 89, jer se ovdje radi zaista o trostrukom križu, tačno onakvu kakav je prikazan na novcu. (U više heraldičkih djela mi nalazimo grbove tih obitelji prikazane negdje kao kosu gredu sa 3 vertikalne prečke, a negdje kao kosu gredu sa 3 okomite prečke, što zavisi o interpretaciji koju je dao pojedini autor.)

Ako pažljivo promatramo grb akvilejskog patrijarha Antonija II Panciera di Portogruaro,⁹ i to njegovu gornju $\frac{2}{3}$, ustanovit ćemo na njemu četvorostruki križ od šahovskih polja, onakav kakav je na većem broju nađenih novaca Monete Dalmatie (sl. 12).

Iz dekreta od 31. svibnja 1410. g. vidljivo je da je akvilejski novac kolao u našim krajevima u Dalmaciji i da je dobro priman, pa se u dekretu i preporuča da Moneta Dalmatie bude tako izrađena »... da bude tako malena razlika, koja kad se promatra, kao da postaje od spomenutih frizatika, a kuju se raznim tiskom«. Taj odlomak i raznolikost varijacija, uglavnom četvorostrukog križa, potiče me na tvrdnju da se ovdje ne radi ni o Surianovu, a ni o Bonovu i drugim grbovima koji su slični ili čak i istovetni s grbovima na soldu za Dalmaciju, već o *modifikacijama* akvilejskog grba Antonija II. Jer zašto bi baš tom venecijanskom srebrnom soldu bila data takva privilegija da se na njega stavljaju grbovi nekolicine više ili manje poznatih plemića?

Pored rješavanja pitanja grba, ovdje je važno istaći činjenicu da se prvi put javlja nekoliko novčića s *praznim štitom* bez grba. To potvrđuje mišljenje da Mletačka Republika nije omalovažavala dalmatinski živalj, kao što to na žalost čini znameniti talijanski numizmatičar N. Papadopoli u svojem djelu »Le monete di Venezia« I, te je stoga kovala novac za Dalmaciju s praznim štitom. Kako ta vrsta novca nije do sada bila poznata, to su numizmatičari pretpostavljali da taj novac nije ni kovan. Međutim, to je logičan rasplet s obzirom na jasno izražen tekst dekreta.

Budući da je nađeno svega nekoliko komada s praznim štitom, ta vrsta se može smatrati vrlo rijetkom, kao i ona vrsta s trostrukim glatkim križem.

Skupni nalaz u Prigradi pokazuje da taj soldo više nije tako rijedak, jer je kovan u više navrata, što potvrđuje broj i raznolikost vrsta i podvrsta.

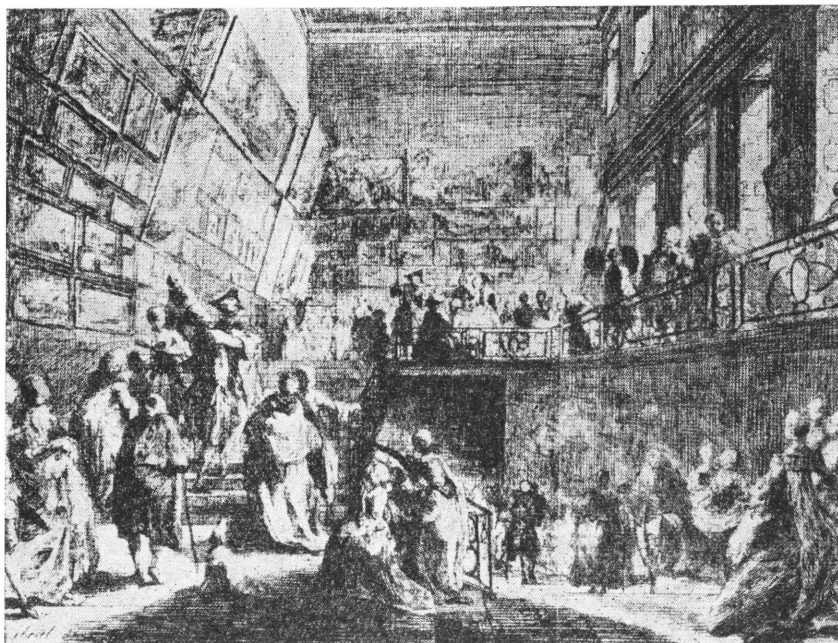
⁹ F. Schweitzer, Serie delle monete e medaglie d'Aquileja e di Venezia, I, Trieste 1848, str. 49.

Svakako ovim člankom nisu iscrpena sva pitanja vezana uz taj soldo. Kako je ovdje učinjena razdioba na vrste i podvrste, ostaje da se obrade varijante nalaza, da se utvrdi koji je novac najmlađi u čitavom nalazu radi ustanovljivanja razdoblja u kojem je kolao taj soldo. Zatim treba analizirati leguru srebra radi utvrđivanja finoće te najzad odrediti koja je od navedenih vrsta starija, a koja mlađa.

Inž. Gj. Krasnov



Sl. 6



Gabriel Saint-Aubin: Stepenice u Salon carré, Louvre

FRANCUSKI CRTEŽ XVIII STOLJEĆA

I

Brzina življenja, ispad osjećaja i naglost misli tipične su oznake umjetnika XVIII stoljeća. Za nepuna tri tjedna de Troy je naslikao veliku kompoziciju »Kuga u Marseilleu«, a Tiepolo je s dva sina za jedva šest mjeseci čak izveo cijelu ogromnu dekoraciju u Würzburgu.

Na slavlom bečkom portretu Boucher je savršeno prikazao upravo idealan tip takvog čovjeka brzine XVIII stoljeća. To je madame de Pompadour. Centar slike je stolić za pisanje. Larih, vitkih nogu djeluje kao divokoza u skoku. Ploča stola je vrlo uzak prostor. Jedva može primiti srebrn svijećnjak i gušće pero. Ta šarmantna ograničenost prostora silila je markizinu ruku da predugo ne leškari na papiru i ne sastavlja predugačke, monotone mrtve rečenice, nego da se, nervozna, u trenu vine, preokrene na stolić i da se odmah – pošto je dva puta obletjela, ofrknula se oko pisma – spusti i naglo fiksira: riječ, dvije, da tako kažemo, iz lijeta, iz zraka!

Na tu riječ što je madame de Pompadour piše iz lijeta, iz zraka, uvijek mislim kad se nađem pred crtežem nekog francuskog slikara XVIII stoljeća. Kao pisamce ove kraljevske favoritkinje i ti crteži su na malom formatu papira najbržim postupkom pribilježene ideje, zapisci, ushiti slikara.

II

Sedamnaesto stoljeće je doba muške meditacije koja se slikarski očituje u crtežu studije, a osamnaesto stoljeće je razdoblje ženskog refleksa, koji se pak odražava u crtežu croquisom. »Lijepa metoda raspoređivanja planova i variranja grupa« (estetika XVII stoljeća), ta oznaka o kojoj govori stari Lecarpentier nestaje u djelima crtača od Watteaua do Fragonarda. Grimm savjetuje madame d'Épinay neka ne piše roman, nego memoare, i to u formi malih bilježaka: »Uvijek zaboravite da pišete knjigu. Bit će dovoljno da samo postavite vezu. Atmosfera istine jedino se postizava naglom bilješkom«!

Nagla bilješka! Da, to je prava riječ, kojom se najpreciznije može označiti karakter francuskog crteža XVIII stoljeća. Taj crtež je croquis, pandan onoj u to doba osobito omiljenoj formi pisanja zvanoj »le style épistolaire«: izražavanje slikarskim kraticama. Likovni stenogram.

Takav skrajnji dinamični način crtanja u vragoljastoj sanguine, kapricioznom peru ili mušičastoj olovci bio je jedini sposoban svojim angažmanom fiziologije naglog oka i mehanike brze ruke uhvatiti portret slavnog teoretičara fizike d'Alemberta, koji je s ovo nekoliko prevrtljivih riječi naznačio svoj vrckavi lik: »A mon gré changeant de visage, tour à tour et grave et buffon, je suis ou Bridaine ou Poisson: je contrefais même le sage«. Isto tako čime bi se, ako ne croquisom, mogle ščepati sve one tipične geste i grimase kavalira stoljeća koje propisuje jedan suvremeni udžbenik bon-tons: »Govoriti dublje kao glumci, imitirati glumce, ali ne kopirati ih, bez grimase pokazivati zube, s finesom se smješkat pred zrcalom, s gracijom uzimati duhan, suptilno dobaciti pogled«!

III

Crtež XVI stoljeća: karton – kao predradnja uljenoj slici ili zidnoj dekoraciji, koji je mirna disciplinirana ruka Cloueta u plemenitoj nadmoći digla nad Branthomov eksces seksa i nad Rabelaisovu orgiju jela i pića, ili crtež XVII stoljeća: duboko meditativni ekscerpt zlatnom sepijom iz Poussinove i srebrnim grisailleom iz slike Claudea Lorraina – u ovom slučaju ne bi bili sretni. Trebala je bezbrižna, prevrtljiva olovka, fluidni ugljen, laki kist

sa šarmom nedorečene fraze, pero lako kao najfiniji feljton, crvena kreda zavodljivija od kurtizanina ruža. Trebala je, jednom riječju, serija crtaćih materijala kojima je struktura i bizarna i jednostavna i koji mogu razviti skalu od mekog praha crvene krede do zafedljivog vrha bakropisne igle te na taj način stvoriti pandan specifičnom stilu pisaca XVIII stoljeća, koji se kreće od blage naivnosti do oštrog sarkazma.

Doista, gledati crtež slikara XVIII stoljeća: pripremni pastel de la Toura, sanguine Bouchera, kist Fragonarda ili pero Saint-Aubina donekle je isto što čitati pismo Voltairea, odlomak iz Crebillonove »Sofe« ili čuti dva-tri takta iz »Seviljskog brijača« ili ariju iz Glucka.

Taj crtež je dokument čistog nervnog reagiranja na svijet linije, izbačen često uz minimalnu pratnju misli kao čisti vizuelni impuls. Kao šarm trenutka, akt naglosti, taj rafal crta često djeluje kao likovni prijevod salonske, u trenu dobačene dosjetke, kakvu nam je ostavio kralj kozera salona XVIII stoljeća abbé Galiani.

IV

Maleni, jedva u veličini posjetnice u kojoj prerazdraženi ljubavnik forsira s dvije-tri neobično potentne riječi rendez-vous: nenadano i odmah – ti crteži, listići s dvije-tri sretne, žive crte, predstavljaju vizuelnom gurmanu poslasticu prvog reda. Stvoreni okom i rukom umjetnika koji su privatno kao ljudi neurastenici, kozeri, histerici, blageri – istovremeno i moralisti i kurtizani i naivci i filozofi – tipovi kakvi su bili Diderot, d'Alembert i Rousseau – ti crteži su neobično živa likovna djela, u kojima dišu crte snom razgoljenog ženskog tjela, u kojima je ritam otrgnut iz tijela životinje i atmosfera zatečena u oku filozofa, kurtizane ili djeteta. Koprčice olovke i treptaji pera, koji figuriraju sad mahovinu rimskih ruševina, a sad frizuru francuske djevojčice, zarezi, u kojima se ovdje skriva daleki vodoskok, a ondje usni kut, pa tačke koje su jednom madež, a drugi put oko ptičice – sva ta crtačka i grafička sintaksa XVIII stoljeća predstavlja u svjetskoj povijesti crteža jedan originalan ansambl, koji upravo kipi od života.

Kao što gavotti i menuetu posebnu draž daje osobito vidljiva ljepota fiziologije noge kao instrumenta za kretanje, tako u tim crtežima ruka nas često šarmira samom fiziologijom svojih crtaćih kretnja: okretima ručnog zgloba, piruetom prstiju u kojima plešu sanguine ili pastel. Time što odaju da li su od krhke ruke Watteaua, od furioznih prstiju Fragonarda ili iz šape Bouchera, iz Chardinove ruke, koja je instrument za draganje djece, naivnih i sređivanje mrtve divljači – baš time crteži stiču svoju specifičnost.

Ako se i za koji crtež može ustvrditi da je u verv crta prenesen nerv crtača, to se može učiniti za ove dragocjene likovne vrednote i dokumente života XVIII stoljeća.

V

Bez sumnje bi se moglo naći među slikarima XVIII stoljeća i veće crtače nego što je bio *Gabriel de Saint-Aubin* (1724–1780), ali kad se kaže: francuski crtež XVIII stoljeća, onda se uz taj originalni pojam u prvom redu javlja ime ovog umjetnika. Taj Boucherov učenik bio je upravo manijak crtanja. Skitnica sa svježinom u oku i nervozom u ruci. Vječno s bilježnicom u džepu. Svud ga ima. Eno ga u uličnoj vrevi među lijepim prolaznicima. Eno ga u kavani Café de la Régence gdje crta Rousseaua. Eno ga opet u gužvi izložbe slika kako na svoj primjerak kataloga krokira Chardinovu »Le Bénédicité«. Ne smeta ga što je u akademiji ili u crkvi. Crta uvijek i svagdje!

Dvije temeljne vrednote Saint-Aubinova crtačkog talenta su: u času uočiti bitno i u trenu se izraziti. Idealan je crtački reporter života: crtičar! Njegove kritičke opaske o pojedinim slikarima, koje bilježi u svoj katalog, skrajnje su kratke i odrešite: ugodan ili neugodan. Takav je i kad crta: brzo da zaskoči trenutak i da mu se taj trenutak, ščepan u croquis, od života trza – još svjež i vreo.

»Opsjednut crtačkim pripajizmom« – kako reče za njega Greuze – crtač Saint-Aubin je u osnovi svoje metode poet sekunde. Kao u dnevnik, osim godine, mjeseca, dana piše na crtež čak i bilješku: »u sedam sati navečer na šetnji«. Njegov croquis, kojim vreba crtajući, stojeći iza grma u parku Tuileries ili sjedeći u salonu madame de Pompadour, likovni je prijevod književnih ushita, uzvika tipičnih za pisce rokoka: Ah! Oh! Njegovi crteži su vokativi kista, krede, pera i olovke!

I sama amater crtanja, kraljeva ljubavnica je obožavala ovog manijaka crte. Među ostalim nagradila ga je za njegove instrukcije japanskim pokućstvom, porculanom i kutijom kineskih vodenih boja. Taj laki, živi crtački materijal sretno je došao u ruku sličnu ruci crtača Dalekog istoka – majstora dubokog smisla trena u slikarstvu.

»Priča se za jednu ženu, koja je imala neobično visoku frizuru, da je pronašla tajnu kako će metnuti glavu u sredinu svog tijela«. Za ovakav šarmanтни sarkazam Bernarde de La Honnvoeye (»Oeuvres choisies«, La Haye 1770, sv. II, str. 338) Saint-Aubin je bio savršen ilustrator. Onim poznavaoocima pravog smisla slikarskog fenomena koji su bili prezasićeni preteških uljenih kompozi-



Augustin de Saint-Aubin



François Boucher: Ujezba s mačem



Jean-Honoré Fragonard: Konverzacija

cija, pred kojima su se ponavljale mrtve fraze tipične za likovnu kritiku XVIII stoljeća: »touche, ton, aire de tête, laissés, lié, ragout, et tartouillis« – dvije, tri Saint-Aubinove žive crte predstavljale su sam l'esprit.

Osim Gabriela obitelj de Saint-Aubin dala je i Augustina (1736–1807) i Charlesa Germaina de Saint-Aubina. Prvi se istakao kao grafičar portreta, ornamenata i vinjeta, a drugi crtačkim epigramima, u kojima se može među kurtizanama i Fréronom, nacrtanim kao magarcem, naći čednog Marmontela i ne baš čednog Voltairea.

VI

Crtanje »pogledom kroz ključanicu« – radije da upotrijebimo tu frazu pisca knjige »Opasne ljubavne veze« nego da otvoreno kažemo: pornografija – našlo je svog majstora u *Pierre Antoine Baudouinu* (1723–1769). Kad se na početku napomene da je bio rođak Bouchera, onda je odmah sve rečeno. Boucher mu je dao kćerku za suprugu, dao mu je motiv, tehniku – sve. Baudoin nije zapravo ništa bitno svoga načinio, nego je seksualizirao erotskog Bouchera. Njegovu antičku nimfu pretvorio je u svoju parisku kurtizanu. I jedino baš u tom prijevodu erotskog u seksualno, nimfnog u kurtizansko zanimljiv je i ostaje poet lascivnog, pikantnog i frivolnog.

Glavni motiv Baudouinovih crteža i grafike je ona i neprestano: *Ona*. Život je – vjeruju kurtizani XVIII stoljeća – niz trenutaka, senzualnih avanturica s njom, a ne misle kao ljudi XVII stoljeća: muško držanje jednog određenog intelektualnog i emotivnog stava prema cijeloj egzistenciji. Zato i Baudoin kao poseban vizuelni desert servira motive s takvim trenucima. Ono čim se on bitno razlikuje od Saint-Aubina odnos je prema crtanju trenutaka. Saint-Aubin crta trenutak u trenutku – croquisom, a Boudouin crta trenutak obratno: studijskom obradom. Prvi nagli bitnom, a drugi se zadržava u poetizmu crtačkih i grafičkih detalja: šiljkom olovke namjesti nekom kavaliru šik držanje, vrhom bakropisne igle ide u čipku podsuknje! Spavaonica je njegov atelier. Slika u krevetu: buđenje koje otkriva pupi noge, spavanje koje minjonki pokaže grudi i onda to on naziva »Indiskretna zaručnica« ili »Noćno buđenje«.

Bockajući tankim kistom umoenim u gvaš i budući grafičkom iglom stvorio je pikantan šarm sitnica. Ritam njegove crte izlazi iz ženske vlasi, čipke, vrpca, kovrčica. Njima komponira sliku: koketnu, ekscentričnu, bizarnu kao ženska frizura ili pisamce XVIII stoljeća.

VII

Jeana Michela Moreaua (1741–1814), mlađeg brata slavnog pejzažista Gabrijel Moreaua, moglo bi se nazvati poetom grafičke deskripcije. Njegovo pero i igla ilustrirajući Boccacia, Molièrea, Voltairea ili Rousseaua pokazuju sav šarm tipičan za salonski razgovor XVIII stoljeća: osjetljivost za aranžman i smisao za pikantnost detalja. Njegovi crteži u veličini bujnijeg uvojka kurtizana, figurice često od trepavice kurtizane posebna su vizuelna slast ljubiteljima crteža i grafika rokokoja.

Moreauov grafički govor je duhovitost olovke i igra bakropisne igle. Kao Laclosov svoju žrtvu, ljubavnik Moreau draška iglom inkarnat bakra, ugodno ga zadirkuje sitnim zarezima, pikantno ga bocka pa to na listu ostavlja trag nonšalanse, vragolije i čavrljanja. Neki grafički picikato: tu tanka nožica čaše na stolu, tamo mali prst dame, ovdje obrva kavalira, ondje žmirkaj svijetnjaka, nosić, ustašca – bljesak oka iz jednog kurtizanskog prstena.

VIII

Osnivajući svoju originalnu estetiku na velikom angažmanu fiziologije nerva, slikari XVIII stoljeća smatrali su crtež izvorom jednako slikarske kreacije kao i slikarske pedagogije. Da im se u oku probudi nerv za liniju i da u ruci razviju što življi puls ritma, mnogobrojni slikari ulja i pastela proveli su mladost tako da su stajali pred slikama svojih velikih predšasnika ili suvremenika i crtali ih, često ih prenoseći u bakropis. Tako je *N. H. Tardieu* (1674–1749) gravirao Watteauovo »Ukrčavanje za Cytheru« i *Liotard* Wateauvu »Bolesnu mačku«. Po Wateauovim slikama radio je i Boucher, a po slikama pak njegova učenika Fragonarda abbé *Richard de Saint-Non* (1727–1791), zvan »Hubert Robert grafike«, koji je načinio mapu bakropisa pod nazivom »Slikarsko putovanje ili opis kraljevina Napulja i Sicilije« (1778–1786).

Slično su radili Drevet, Wille, Audran, Cochin, Eisen i drugi. Među njima se istakao L. Ph. Debucourt (1755–1832) svojim skicama »Šetnje galerijom Palais Royale« i »Javnim šetnjama«. Grofu Caylusu dugujemo za bakropisni portret Voltairea, a Francisu Janinetu za bojadisani bakropis Marije Antoinette.

Stil grafike XVIII stoljeća izraz je općeg umjetničkog duha XVIII stoljeća. To je stil šarma, slobodne crte, uživanja u senzualizmu toka bizarnog crtačkog materijala, u fantaziji, nonšalansi i u kapricu. Originalnost tog stila osobito se vidi u knjigama koje su ilustrirali grafičari kao H. F. Gravelot (1699–1773) i drugi pojedinci. Fluid književnog sadržaja i izraza tih djela, pokrenut uglavnom iz temperature hedonizma, prelazi i u likovni govor.

Matko Peić

DENIS DIDEROT, LIKOVNI HUMANIST

»De l'expression et de l'étude: voilà les préliminaires, et de celui qui fait et de celui qui juge. J'exige ensuite de la sensibilité.«

»La nature, ni l'art qui la copie ne disent rien à l'homme stupide ou froid, peu de choses à l'homme ignorant.«

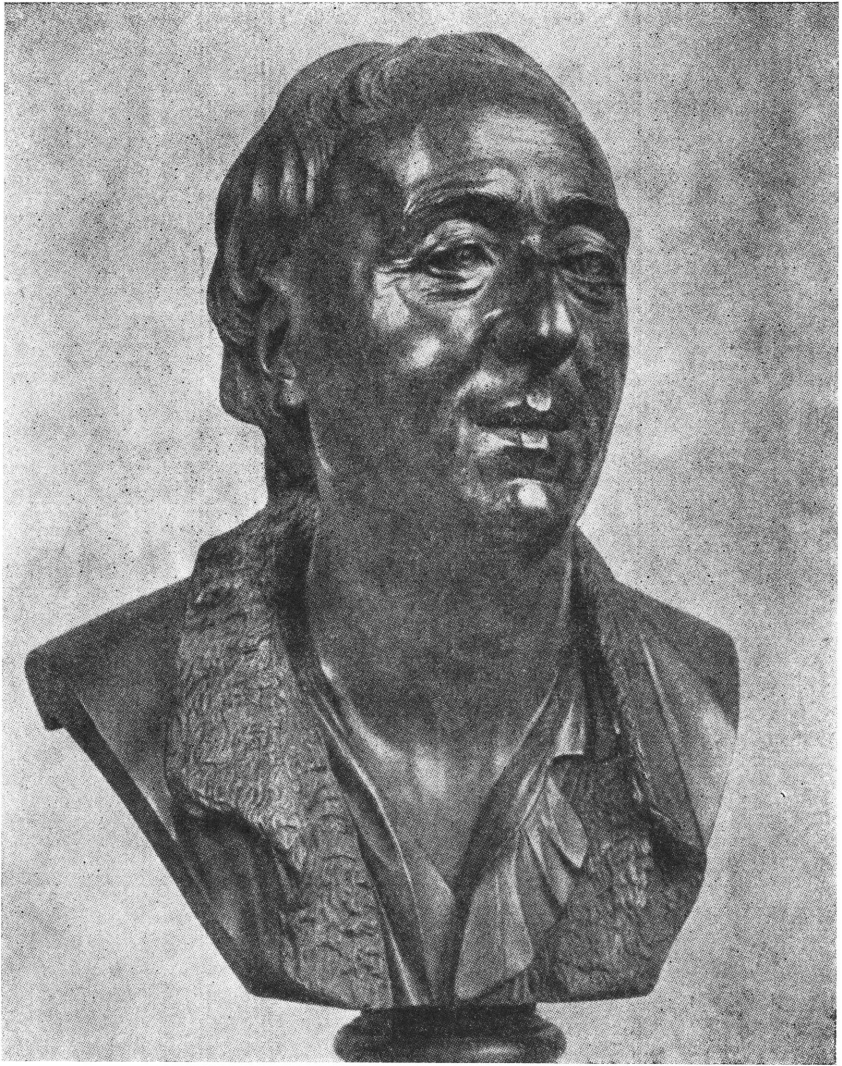
»Le goût de l'extraordinaire est le caractère de la médiocrité.«

»Au moment où l'artiste pense à l'argent, il perd le sentiment du beau.«

Diderot, Essais sur la peinture, 1781.

Prve likovne izložbe namijenjene javnosti pojavile su se u Francuskoj godine 1673. pod utjecajem Italije. U XVIII stoljeću (od 1737. godine) te izložbe smještene su u kvadratnom salonu Louvra (Salon carré du Louvre). To su bijenalne likovne manifestacije, poznate pod imenom »Saloni«. Godine 1759. predložio je Grimm Diderotu da za njegovu »Correspondance littéraire« piše prikaze o Salonima. Do tog se vremena o likovnim izložbama raspravljalo u književnim, filozofskim i naučnim salonima, ali nije bilo uobičajeno da se o njima redovito i javno piše. Diderot je naravno s oduševljenjem prihvatio prijedlog i tako postao prvi iscrpni i temperamentni informator o francuskom likovnom životu XVIII vijeka za prosvjećenu publiku Evrope. Njegovi prikazi obuhvataju razdoblje od 1759. do 1781. godine i predstavljaju tri velike knjige, štampane tek 1845. godine, pod naslovom »Les Salons«.

Kao univerzalni mislilac, materijalistički filozof, enciklopedist i eklektik, Denis Diderot koncentrirao je svoju dinamičnu pažnju na likovne umjetnosti njihovu ulogu u društvu. Tim problemom počeo se baviti doduše dosta kasno (bio je već navršio 35 godina života), i to najprije uz put, ukoliko bi njegova blistava i vijugava misao došla s vremena na vrijeme u dodir s umjetnošću, a zatim je postepeno sve češće ulazio u dubinu socijalnog i moralnog aspekta likovnih problema, dok konačno u sklopu njegovih filozofskih nazora ti problemi nisu zauzeli jednu od dominantnih pozicija. Sve do kraja života nije prestao da razvija, dopunjuje i usavršava svoje likovne koncepcije, te je u toj materiji, zahvaljujući dugogodišnjem, neprekidnom i aktivnom interesu postao najveći autoritet svoga stoljeća u Francuskoj. Osim Salona Diderot je napisao slijedeća djela, bilo u vezi s umjetnošću uopće, bilo o samoj umjetnosti općenito, bilo napose o slikarstvu: »Esej o zaslugi i vrlini« (Essai sur le mérite et la vertu, 1749), »Filozofska istraživanja o porijeklu i prirodi lijepog« (Recherches psychologiques sur l'origine et la nature du beau, 1751), »Esej o slikarstvu« (Essai sur la peinture, 1781) i »Nevezane misli« (Pensées détachées, 1781). Razbacanih ideja o likovnoj umjetnosti nalazimo i u njegovoj korespondenciji i u mnogim filozofskim i literarnim raspravama.



Jean Baptiste Pigall: Denis Diderot

Ako bismo željeli upoznati one elemente umjetničkog djela u ovom slučaju slike, koji su za Diderota najvažniji i koje najprije uočava, onda bismo morali prihvatiti ovaj redoslijed:

– Scenarij (Livret). Naš autor smatra da je najvažniji elemenat slike njen sadržaj. Njemu posvećuje najveću pažnju i o njemu govori s najviše temperamenta. Ne samo da u svojim Salonima doslovno reproducira sadržaj svake slike već i slikaru predlaže svoju vlastitu koncepciju sadržaja. Bitno kod teksta svake slike je to što mora predstavljati izraz jedne velike ideje. Govoreći o slikaru Vienu u Salonu iz 1759. godine, piše: »Ti ljudi misle da je dovoljno poredati figure; oni ne znaju da je prvi važni momenat naći ideju.« Prema njemu dakle vrijednost slike ovisi o izraženom sadržaju. Samo veliki slikari mogu obrađivati velike teme i za to zabranjuje Parracelu »da izabire teme koje traže genialnost«.

– Radnja (Action). »Jedno je poza (attitude), a drugo je radnja. Svaka poza je lažna i sitna, a svaka radnja je lijepa i velika«. Slika koja prikazuje radnju bolja je od slike koja prikazuje mirovanje, jer »pokret privlači gledaoca, a mirovanje ga pušta da prođe«. Najljepši prizori su oni koji su uzburkani, uzbuđljivi i strastveni. »Gani me, začudi me, razderi me; učini da najprije zadržim, zaplačem, da budem potresen i indigniran, a kasnije ćeš, ako možeš, odmoriti moje oči«. Osjećaj mora ispunjati fizionomije i dekor. Za Jazonu, sliku Carla Van Looa, piše: »Trebalo je podignuti očajne ruke u nebo, baciti glavu, nakostriješiti kosu! Usta otvorena iz kojih se čuju dugi krikovi, pogled izgubljen!« Evo s koliko romantičnog oduševljenja naš Denis gleda sliku! Kompozicija proizlazi iz same radnje. »Istinski kontrasti su samo oni koje uvjetuje srž radnje«.

– Izraz (Expression). »Slikarstvo je umjetnost koja omogućuje da se preko očiju dopre do duše. Ako se učinak zaustavlja na očima, onda je slikar prešao samo manji dio puta«. Sam sadržaj nameće izraz, ako se oni ne podudaraju, slika je lažna. Mašta se sastoji u prilagođivanju izraza kompoziciji. »Bogata slikarska mašta predstavlja neograničen izbor svih izraza.« Fizionomije su najizrazitije u izrazu lica, ali kretnje mogu isto tako biti izražajne. Izraz posjeduje i svoju boju.

– Moral. Slikarstvo služi moralnom odgoju. Diderot filozof ostaje moralist u svim svojim djelima. Prikazati vrlinu ljupkom, porok mrskim, pretjeranost smiješnom, to je cilj svakog dobro odgojenog čovjeka, a možemo dodati, i svakog dobrog slikara. Prema Diderotu crkveno slikarstvo postavilo je sebi kao zadatak da usječe u pamćenje naroda djela i podvige vjerskih junaka. Za njega je svaki crkveni majstor neka vrsta propovjednika koji govori mnogo razgovjetnije od župnika i njegova kapelana. Zašto

onda i profano slikarstvo ne bi propovijedalo građanske moralne vrednote?

Diderot književnik smatra ta četiri elementa rječitosti slikarskog govora primarnim. On to naročito naglašava prvih godina svoje karijere likovnog informatora i kritičara. To su uglavnom službene koncepcije, koje su primjenjivane na klasičnu umjetnost, na historijsko slikarstvo, kada se od slika tražila u prvom redu fabula s nekom velikom idejom. Diderot je čitao i studirao engleske, talijanske i francuske autore kao što su Webb, Hogarth, Lomazzo, Roger de Piles, Gerard de Lairese, Coppel, P. du Bos, P. André i mnoge druge. Od Shaftesburya preuzeo je koncepciju korisne ljepote. Svim tim neizvornim mislima dao je živi ton vlastitog temperamenta u spontanosti jedinstvenog stila. Bio je rođen da emotivno i neposredno doživi umjetničko djelo, od kojeg je u prvom redu tražio »istinitost« (le vrai). Uz sve usklrike oduševljenja, riječ »istinitost« mu je najdraža i nju najčešće upotrebljava. Ona u sebi sadržava i smisao onog što je vjerojatno, što naliči stvarnoj istini (le vraisemblable). Na jednom mjestu Eseja o slikarstvu kaže: »Mogućnosti kojima se možemo služiti su mogućnosti vjerojatne«. Istinitost za njega predstavlja ono što je moguće u normalnim isto kao i u izvanrednim okolnostima.

Mi bismo danas mogli zamijeniti riječ »istinit« s riječi »prirodan«, ali ne u cjelini, jer Diderotov pridjev »istinit« sadržava jedno ograničenje, jednu selekciju, karakterističnu za XVIII stoljeće. »Istinito, dobro i lijepo su čvrsto povezani«, tvrdi naš likovni humanist pod utjecajem grčke filozofije. Do godine 1775. on prihvaća princip estetskog ukusa svog doba, prema kojem je istinito isto što i lijepo, i na kojem se osniva sva ljudska aktivnost. Ono što je neprijatno očima nije istinito, već ružno, i za Diderota lažno. Govoreći o slikaru Armandu iz 1765. godine kaže: »Ovaj Argus koji spava vrlo je mršav, vrlo koštunjav, kao što mora biti svaki čuvar; ali on je ukočen i gadan, kao što na slici ne smije biti ni jedna figura«. Ne bi bilo tačno govoriti ovdje o Diderotovu realizmu u Flaubertovu smislu, a još manje o njegovu naturalizmu u Zolinu smislu.

Što se tehničke strane slikarskog zanata tiče, tu je Diderot imao vjerne savjetnike: Falconeta za kiparstvo, Cochina, Chardina i La Toura za slikarstvo. Za Diderota »dvije osnovne odlike umjetnika jesu: moral i perspektiva«. Glavni tehnički momenti koje je uočavao u slikarstvu su ovi:

– Crtež. Za Le Princea kaže: »Uglavnom posjeduje osnovu slikarstva, crtež« (1765). Crtanje je isto što i konstrukcija. Crtež mora biti vidljiv i snažan. Prednost daje slikarima koji su ujedno i arhitekti, jer njima je poznata važnost crtanja. Za njega vrijedi princip: »Bez arhitekture nema ni slikarstva ni skulpture«. Neobično

cijeni Servandonija i Domenichina kao i izreku: »Parvus videri, sentiri magnus«. Oduševljava se gravirama, jer gravirati znači crtati. Kako je volio jednostavne, jasne aparentne crteže arhitekata, prevario se u Watteauu, koji je jednako velik kao crtač i kao kolorist, s tom razlikom što je njegov crtež treperav kao svjetlo, to jest lišen svake arhitekturnalne linearnosti.

– Boja. »Kao što crtež daje formu bićima, boja im daje život«, a život je za Diderota veseo, svijetao i jasan. »Boja u slici je isto što i stil u literaturi. Stil i boja su oduvijek bile rijetke i dragocjene odlike«. Boje treba da budu tačno izdiferencirane, ali harmonične i privlačne. Veliki kolorist je onaj koji zna uhvatiti ton prirode i dobro osvijetljenih predmeta i koji osjeća i umije kako se usklađuje slika. Svaka strast ima svoju vlastitu boju.

– Svjetlo. »Prvi korak razumijevanju clair-obscura je proučavanje pravila perspektive«. Dubina slike ovisi o osvijetljenju zraka između različitih planova. Svjetlonosna atmosfera mora obavijati predmete koji su prikazani na slici tako da se mogu običi pogledom. Prvi plan mora biti pokriven slojem zraka koji se nalazi između očiju gledaoca i platna. Zato se neke slike moraju gledati izbliza, a neke izdaleka. Umjetnik mora u tančine poznavati slikarsku važnost zraka i svjetla, »jer čovjek nije bog, a slikarski atelje nije priroda«. Na Chardinovim slikama zrak se kreće između čaša, voća i boca. Svjetlo ima isto tako svoj glavni ton kao i boja.

– Tehnika kista (Le faire). To je izraz koji često upotrebljava, ali ga nije definirao. Za Chardina kaže: »U malim figurama tehnika kista mu je isto tako široka kao da se njihova veličina može mjeriti laktovima. Širina tehnike kista nije ovisna o dimenzijama platna i veličini predmeta«.

Diderot je studirao likovnu tehniku u stručnim knjigama i slikarskim ateljeima. Njegovi principi u odnosu prema slikarskoj tehnici uglavnom su isti kao i principi studenata »Rimske škole« (Ecole de Rome), koju je Francuska osnovala 1666. u Rimu. Za njega postoje u prošlosti tri velika originalna umjetnika: Raphael, Domenichino i Poussin. Što se boje tiče, tu ne dopušta preveliku razigranost mašte. Važna mu je perspektiva. Na svjetlo je vrlo osjetljiv. Rembrandta voli zbog mističnog clair-obscura.

Njegovi tekstovi iz likovne kritike na svakoj stranici odaju književnika. »Bakrorezac je zapravo prozaist koji transkribira pjesnika iz jednog jezika u drugi. Boja nestaje. Istina, crtež, kompozicija, karakteri i izraz ostaju. Gravira ubija slikara koji je samo kolorist. Prijevod ubija autora koji posjeduje samo stil«. Diderot je bio svjestan svog literarnog gledanja na slikarstvo, što naslućujemo i iz ove rečenice koju je po svoj prilici napisao za volju igre riječi: »Crtač Cochin rezonira kao literat, a ja rezoniram kao slikar«.

On voli crteže, jer su razgovjetni, ali isto tako i zato što daju povod za »stalno metafiziciranje«.

Interesantni su njegovi pogledi na kiparstvo, koje mu je drago, koje povezuje s antikom, ali ono ipak ne uspijeva da ga potpuno oduševi. »U kiparstvu ima tako malo elemenata koji su bili u stariju da omoguću uspoređivanje umjetničkog djela s djelom prirode... Gladijator, čiji pokret je doista lijep i istinit, ipak ne uspijeva da gane publiku!... Skulptura posjeduje sve odlike kada posjeduje crtež... Mramor se ne smije... Krejon je golicaviji od kista, a kist je golicaviji od dlijeta... To je silovita, ali šutljiva i sakrivena muza... Djevičanska skulptura!« U ovom Diderotovu stavu prema jednoj tako snažnoj grani umjetnosti naslućujemo čitav niz specifičnih kvaliteta senzibilnosti XVIII stoljeća. Dok je čitav oficijelni XVII vijek bio u znaku autoriteta apsolutističke discipline i neospornih pravila, dotle se filozofski XVIII vijek postepeno diže protiv svih autoriteta, bili oni politički, moralni ili estetski. Sve ono što u XVII stoljeću predstavlja neprikosnovene i poput mramora trajne principe tradicije, to u XVIII stoljeću postaje tematika o kojoj se može (i mora) diskutirati, koja se može (i mora) izmijeniti, jer nas na to upućuje sama priroda svojim neumoljivim zakonima mijenjanja. Diderot izjavljuje kategorički: »Ne postoji nijedno vječno nepromjenljivo pravilo za ljepotu«. Zato se XVIII stoljeće i ne oduševljava trajnom tvrdoćom kame-
na, već vijugavim i kapricioznim linijama misli i osjećaja, i to samo onih koji su tako jasni, tako evidentno prirodni i toliko dozreli da se mogu izraziti na osnovu principa normativne logike.

U arhitekturi i unutrašnjoj dekoraciji poslušna i krhka štukatura sve upornije istiskuje čvrsti mramor. Vanjski aspekt vladajućeg prosvijećenog stoljeća sav je u gipkosti, laskavosti, draži, senzualnosti, suptilnoj konverzaciji, filozofskim i učenim dijalozima. To je vijek najbriljantnije društvenosti, najrafiniranijih formula pristojnosti, najlakomislenijih podviga; vijek Johna Lawa, Cagliostroa, Casanove, vijek Mariveauxa, Bouchera, Fragonarda, Watteaua, vijek abbé Prévosta, Choderlos de Laclosa, Marquis de Sadea, Rétif de la Bretonnea. Sjaj, elegancija, toplina i golicavost te savršene civilizacije budi još i danas čežnju i razigrava maštu.

Zanimljivo je, međutim, da taj vanjski aspekt jednog društva koje mnogi obožavaoci prošlosti smatraju najvišim dometom civilizacije nosi u sebi jedan evidentan paradoks. Napredni filozofi, naime, a i znatan dio tog istog društva, zajednički nastoje da sruše civilizaciju koja je to društvo uvjetovala. Najbolja ilustracija te težnje su poznate Rousseauova djela: »O porijeklu nejednakosti među ljudima«, »Pismo D'Alembertu o kazališnoj umjetnosti«, »Emil«, »Društveni govor«.

Na što se oslanjaju filozofi rušitelji jedne rafinirane civilizacije? Što joj zamjeraju? Njihov glavni oslonac u toj borbenoj diskusiji je priroda, njezini zakoni, njezino neiscrpno bogatstvo – čovjek. Civilizacija deformira prirodu i čovjeka. Treba se vratiti prirodi i živjeti po njezinim zakonima. Jedino priroda je istinita i jedino prirodan čovjek je dobar i plemenit. Treba ukloniti sve negativne utjecaje civilizacije i vratiti čovjeka iskonskom i istinitom životu. Ne smijemo zaboraviti da je i sam Rousseau vidio pojedine slabosti svog sistema, ali ga je uporno branio, jer mu je služio kao protuteža jednoj civilizaciji i jednom društvenom poretku kojeg je smatrao negativnim za dalji razvoj čovječanstva.

Poznato je da je Diderot bio najbolji prijatelj J. J. Rousseau i autentični inspirator njegovih filozofskih koncepcija. Diderot je prvi suprotstavio izvještachenom i moralnom čovjeku društva čovjeka prirode. Za njega je moral društvena laž koja se mora odbaciti. Priroda ne poznaje moral, jer je istinita. Jedina vrlina je dobro djelo, a jedini moralni zakon je altruizam prirodnog čovjeka. Iz toga vidimo da je naš likovni humanist i moralist Diderot u stvari najžešći protivnik društvenog morala. Ne treba se dakle začuditi kada se nalazimo pred Diderotovim stranicama koje genijalne stvaraoce lijepog oslobađaju svih moralnih stega: »Zlo koje su učinili nestaje s njima; dobro koje izlazi iz njihovih djela traje vječno. Oni su ražalostili svoje roditelje, svoje prijatelje, svoje sugrađane i suvremenike- priznajem, ali oni još uvijek uče i prosvjetljuju svijet.« Dobro je poznato da se Diderot ne plaši kontradikcija i zato nas ne smije začuditi ni ovaj citat koji potječe iz istog pera koje je tako rječito i uvjerljivo pisalo o moralnoj plemenitosti i identifikaciji lijepog i dobrog: »Ne mrzim velike zločine, u prvom redu zato što inspiriraju lijepe slike krasne tragedije, a u drugom redu što uzvišena djela nose u sebi isti izraz energije«. Kad se govori o Diderotovim kontradikcijama, moramo biti oprezni, jer ono što nam se na prvi pogled čini flagrantnom kontradikcijom, predstavlja često samo etapu u razvoju njegove misli. Potkraj svog života Diderot daje sve više slobode temperamentu samog umjetnika i njegovoj ličnoj interpretaciji vanjskog svijeta, dok je na početku svoje karijere likovnog kritičara sve podvrgavao zakonima imitacije prirode. Tako u »Nevezanim mislima«, 1781, nalazimo i na ovakve misli: »Osvjetlite predmete prema vašem suncu koje nije sunce prirode, budite učenici nebeske duge, ali nemojte biti njezini robovi« ... »Priroda je koplje put suhoparna, a umjetnost ne smije nikada biti suhoparna«.

Diderot je u XVIII vijeku bio prvi književnik informator i propagator plastičnih umjetnosti i jedna od njegovih velikih zasluga je u tome što je likovna djela oslobodio zatvorenih koterija i za njih zainteresirao građansku klasu. To je zapravo i glavni cilj

njegovih Salona, u čemu je i potpuno uspio, zahvaljujući u prvom redu svojim koncepcijama i blistavosti svog stila. On je za građansku publiku XVIII stoljeća učinio ono što će Baudelaire načiniti za buržoasku klasu XIX stoljeća. Kao i Baudelaire, on je najprije obrazovao publiku, kako bi kasnije mogla zavoljeti umjetnost. Baudelaire je mnogo cijenio taj način likovne kritike; on, za kog kritika mora biti: »parcijalna, strastvena, politička, to jest ekskluzivna, ali ekskluzivna sa stanovišta koje otvara najšire horizonte«. Baudelaire stavlja Diderota u red Goethea i Shakespearea, koji su bili isto tao veliki kritičari kao i stvaraoci.

Nakon ovog sumarnog prikaza likovnog humaniste Diderota, pustimo njega samoga da nam u svom slikovitom, uvjerljivom i direktnom stilu kaže nekoliko svojih misli i dade nekoliko primjera raka svojih opisa.

»Potrebno je takmičenje i uzavrelost zajednice od dvadeset milijuna ljudi da bi iz mase mogao izaći jedan velik umjetnik«.

✱

»Pjesnike susrećemo u slikarima, a slikare u pjesnicima. Gledanje slika velikih majstora isto tako je potrebno jednom piscu kao što je čitanje velikih djela potrebno jednom umjetniku«.

✱

»Pitanje koje nije tako smiješno kao što se čini: može li imati dobar ukus netko tko ima pokvareno srce«.

✱

»Ima malo, vrlo malo ljudi koji se iskreno vesele uspjehu kolege u istoj struci: to je jedna od najrjeđih pojava u prirodi«.

✱

»Tacit je Rembrandt književnosti: snažne sjene i blještava svjetla«.

»Ako je istina da svaki poznavalac i ljubitelj slikarstva smatra da mora posjedovati najmanje jednog Chardina, neka odmah kupi ovo platno: umjetnik počinje da stari. On je slikao koji puta isto tako dobro, ali nikada bolje. Objesite jednu pticu močvaricu za nogu; na kredencu ispod nje zamislite cijele i polomljene dvopeke. Jedan bokal zatvoren plutom i napunjen maslinama. Jedan oslikani kineski čup s poklopcem, jedna pašeta na drvenom podlošku i jedna čaša napola puna vina. Tu se vidi da nema nezahvalnih predmeta u prirodi i da je glavno da ih se prikaže. Dvopek je žut, bokal je zelen, ubrus je bijel, vino crveno: i ta žuta, zelena, bijela crvena boja u kontrastu odmaraju oko svojom savršenom harmonijom. I nemojte misliti da je ta harmonija rezultat jednog slabunjavog, slatkastog i lizanog načina slikanja; nikako, svuda vidimo naj snažniji kist.

Taj čovjek (Chardin) je prvi kolorist Salona ,a možda i jedan od prvih kolorista u slikarstvu. Ne mogu oprostiti tom drskom Webbu koji je napisao raspravu o umjetnosti a da nije citirao ni jednog Francuza. Isto tako ne mogu oprostiti Hogarthu koji je rekao da francuska škola nema čak ni osrednjeg koloriste. Vi ste lagali, gospodine Hogarthe: s vaše strane to pokazuje neznanje i plitkost. Poznat mi je da vaša nacija ima smiješnu naviku da prezire bespristrasnog autora koji se usuđuje govoriti o nama pohvalno, ali zar je potrebno da tako nisko laskate vašim sugrađanima na štetu istine? Slikajte, slikajte bolje ako možete. Naučite crtati i ne pišite. Englezi i mi imamo dvije različite manije. Naša je da procjenjujemo engleske produkte, njihova da potcjenjuju naše. Hogarth je živio ima tome još dvije godine. Boravio je u Francuskoj, a ima tome već trideset godina što je Chardin velik kolorist.«

»Evo vašeg slikara i moga (Greuze), prvi koji je imao misao u našoj sredini da utisne dobre običaje u umjetnost i da poveže događaje prema kojima bi bilo lako napisati roman . . . Taj slikar je sigurno zaljubljen u svoju ženu, i nema krivo. Ja sam je isto volio kad sam bio mlad i kad se ona zvala gospođica Babuti. Imala je malu knjižaru na Quai des Augustin: punašna, bijela i uspravna kao ljiljan, rujna kao ruža. Ušao bih živahan, strastven i luckast, kakav sam u to doba bio, i rekao joj: »Gospođice, molim vas La Fontainove priče i jednog Petronija. – Izvolite, gospodine; drugih knjiga ne trebate? – Oprostite, gospođice, ja bih . . . – Kažite samo. – »Opaticu u noćnoj košulji« . . . – Sramota! – Kako se mogu čitati tako ružne stvari? – Aa! To su ružne stvari, gospođice; to nisam znao. – I zatim jednog drugog dana kad sam prolazio ona mi se nasmiješila i ja sam se nasmiješio njoj.«

*

»(Boucher) . . . Degradacija ukusa, boje, kompozicije, karaktera, izraza, crteža slijedila je ukorak degradaciju dobrih običaja. Što bi taj umjetnik mogao baciti na platno? Ono što ima u mašti; a što može imati u svojoj mašti jedan čovjek koji svoj život provodi s prostitutkama najnižeg sloja? . . . Tvrdim da nikad nije poznao istinu; tvrdim da su mu pojmovi o finoći, poštenju, nevinosti, jednostavnosti postali gotovo stranim . . . To je lažno dobar slikar, kao što postoji lažno lijep duh . . . Zar, dragi prijatelju, u ovoj Akademiji ne postoji policija! . . . Van iz Salona!«

Anton Polanšćak

GUSTAV POŠA

hrvatski slikar XIX stoljeća

I

Požega – grad koji nazivaju »Slavonskom Atenom« dao je hrvatskom narodu velik broj značajnih umjetnika. Poslije Antuna Kanižlića, jednog od najvećih naših književnika XVIII stoljeća, slijedili su u XIX st. Vjekoslav Babukić, Josip Eugen Tomić, Janko Jurković, Franjo Ciraki, Vilim Korajac i niz drugih, do današnjeg istaknutog pjesnika Dobriše Cesarića.

Likovni život Požege kao da je zaostajao za književnim životom. Makar je taj grad dao i takvu vrijednost kao što je bio slikar Miroslav Kraljević, jedan od osnivača hrvatskog modernog slikarstva s Josipom Račićem i Vladimirom Becićem, ipak se nije moglo govoriti o tom gradu kao izrazitom mjestu s likovnom tradicijom. No, nije se moglo donedavno.

Naime, u posljednje su vrijeme dva vrijedna otkrića uvrstila Požegu među one gradove u kojima se nalazi značajan dio hrvatske likovne umjetnosti. Prvo otkriće jest ciklus kipova otkrivenih u srednjovjekovnoj opatiji Rudina, a drugo otkriće je pronalaženje slike i dokumenata Gustava Poše, požeškog slikara XIX stolj.

II

Već duže vremena bavimo se kompletiranjem kataloga radova ovog slikara koji je u povijesti hrvatske umjetnosti XIX stoljeća ostao potpuno nepoznato ime. Kvalitet pojedinih djela je tolik da se može govoriti o jednoj vrijednoj pojavi, koja je ne samo pandan požeškim piscima XIX stoljeća nego je i pandan karlovačko-zagrebačkom slikarstvu Vjekoslava Karasa, kasnije Mücke Querezu i Mašiću i slikarima osječkog kruga Waldingeru i drugima.

Za pojedine naše slikare XIX st. ne možemo napisati da su bili izričito hrvatski slikari, nego tek slikari u Hrvatskoj. Koliko god su se ti stranci i doseljenici umjetnički kroatizirali, nikad uz njihovo prezime ne možemo otvoreno staviti naziv hrvatskog umjetnika. Oni pripadaju povijesti umjetnosti svog naroda iz kojeg su potekli i taj ih narod vodi kao svoje umjetnike u inozemstvu kao što to i mi činimo s jučerašnjim Klovićem ili današnjim Uzelcem. Takav slučaj nije s Gustavom Pošom.

U svojoj raspravi o starom slavonskom plemstvu »Požeško plemstvo i požeška županija od doba prvih sačuvanih imena i naziva do polovice četrnaestoga vijeka«, Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, 1924. g., Juraj Čuk navodi da

članovi obitelji Poša »plemići od Orljavice nijesu jamačno bili daleko od kraljičina ključara Pavla, a obojima je blizu morao biti Poša, posjednik istočno od Deminaca i Radova Pavlovih« (južno od Komarnice i Magić male). Blizinu pokazuje i ponavljanje imena Pavao po različitim varijacijama, koji je svetac bio jamačno zaštitnik triju rodova: Pavao Poša (1268. g.), Pavao Poša (1322) i Pavša Poša (1322).

Čuk nastavlja: »Pošu spominju izvori 1259. god. kao međaša dubovačkog posjeda uz nekog Draža (Cod. V 658, 150, 1259). Godine 1268. bio je Poša već mrtav, a ostavio je sinove Grgura i Pavla te kćer udanu za župana Tvrda (Cod. V 932, 466, 1268). Grgur je imao sina Nikolu, a taj Grgura, Petra, Pavla i Pavšu (Cod. IX 60, 72, 1322).«

O obitelji slikara Gustava Poše postoje također dokumenti: obiteljska pisma, osmrtnice i slike. Otac slikara Poše bio je dr Sigismund pl. Poša, dvorski liječnik kod grofa Bačanija u Pečuhu. Sahanjen je u franjevačkoj crkvi sv. Duha u Požegi. Jedna uljena slika u kulturnohistorijskom muzeju u Požegi vel. 77×58 cm pokazuje njegov lik. Iz pozadine sivozelene kao šumska sjena crveni se jaka muška glava prosjede kose. Da nije u bijeloj košulji s crnom kravatom i u crnom kaputu, gledalac bi imao dojam da je to prije satir nego liječnik.

Majka slikara Poše zvala se Alojzija pl. Poša rođena Kétskes. Umrla je u devedeset šestoj godini života kod svoje rodbine u Požegi. Stoji na jednoj slici, koja je formatom pandan slici njezina supruga. Usko lice, velike plave oči. Crna ogrlica, rumena naušnica. Smeđozelena pozadina pojačava sjaj broša u obliku žutog lista. Dekoltirana, zaogrnutu intenzivno crvenim plaštom, djeluje kao pomalo umorna flamanska nimfa.

Supruzi Poša imali su troje djece: sinove Aleksandra i Gustava i kćer Eleonoru.

Aleksandar pl. Poša-Svetokraljski bio je, kako dokumentira njegova osmrtnica, »umirovljeni županijski kotarski sudac, kraljevski otkupni povjerenik i veleposjednik u slobodnom kraljevskom gradu Požegi. Umro je 30. travnja 1881. u šezdeset prvoj godini života i sahranjen je u Požegi na groblju sv. Ilije.

Eleonora pl. Poša bila je udata za pl. Blaževića, veleposjednika u Požegi. Ta crnka ružičasta lica, koja je umrla u osamdeset šestoj godini života i koja je također sahranjena u Požegi na groblju sv. Ilije, gleda nas danas s jedne slike u požeškoj zbirci C. P.

Samog slikara Gustava Pošu vidimo u nekoliko dokumenata: u njegovoj osmrtnici, na portretu austrijskog slikara A. J. Wonsiedlera,* na njegovu autoportretu i napokon u njegovim slikama.

Osmrtnica (vlasništvo N. P., Zagreb) govori da je Gustav pl. Poša »zaprisegnuti odvjetnik i akademski slikar« umro 17. lipnja

1900. u 75. godini života i da će biti sahranjen 19. lipnja poslije podne u 4 sata tako da će sprovod krenuti iz mrtvačnice u Budimpešti IX Ullői 23.

Kako je pokojnik izgledao kao dječak, o tom nas informira Wonsiedlerov portret malog Poše. Slikao ga je 1834. god., valjda na jednom od svojih putovanja. Dječak je imao u to doba 9 godina. Neka fina atmosfera Davidove bistrine u crtežu i Ingresove čistoće u boji struji tom lijepom slikom, koja se također nalazi u požeškoj zbirci C. P. Pomalo napoleonska kosa s pramenovima kakve susrećemo na mramornim bistama mladih Rimljana. Lice: blijedi oker, oko: metalno modro. Plavi kaputić i sive hlače (omiljeli odnos klasicista). Modelacija sjajno zaglađena kao porculan. Oštri vrh kista proveo je slikom: u usni, u uhu, u oku, u ruci s ružom – šarm preciznosti i kristalne definiranosti.

Ali mali Gustav, nacrtan više klasicističkom nego nazarenskom rukom svog portretista, kasnije kao slikar nije imao ni klasicističku, a kamoli nazarensku ruku. O tom govori treći dokument: njegov autoportret.

Prošli su dječачki dani, kad ga je Wonsiedler slikao kao dječaka. Gustav je sam postao slikar, sposoban da naslika sama sebe. Na platnu visine 73 i širine 60 cm, na zelenosmeđoj pozadini, započeo je s predstavljanjem svog lica. Sigurno je, nošen modom svog vremena, vjerovao da će učiniti nešto suvremeno ako iza sebe na pozadinu slike stavi antički stup. No danas, gledajući njegovo mlado toplo slikano lice pod dugom valovitom kosom, bradu i brčić i nadasve oči, koje je istovremeno i vlažno i intenzivno podigao nekud gore u potamnijelo zelenilo iznad sebe, gledalac počinje osjećati da je taj mladi požeški slikar Poša zapravo potpuna suprotnost antičkom stupu pred kojim se naslikao. I zaista, njegova glava i stup estetski su dva različita svijeta. U stupu: misao, određenost, pa i hladnoća, a u njegovoj glavi: osjećaj, fluid, pa i sanjarija.

Pogleda li čovjek uz ovaj Pošin autoportret i Pošin »Portret Ladislava Thallera, suca, Požežanina, koji je naslikao 1851. godine kod baronese Pacis Fünfkürchen, onda odmah opaža da je Poša – taj suvremenik Vjekoslava Karasa – slikar potpuno drugačije koncepcije nego ovaj nesretni Karlovčanin. Karas je više crtač koji kolorira, a Poša je više kolorist koji slika. Prvi je školovan Italijom, a drugi Flandrijom i Nizozemskom. Zato prvi slika »Rimljanku s lutnjom« kao uspomenu na Rafaelov linearizam kroz nazarensku doktrinu, a drugi, slikar slavanskog »Pana« (zbirka S., Zagreb) u svojoj živosti oblika i toplini boje prije djeluje kao brat nekom Jordaensovu satiru ili portretu Demokrita koji je naslikao Coypel, onaj strastveni francuski ljubitelj flamanskih majstora,

nego kao neko klasicističko ili čak nazarensko pastorče bečkih i budimpeštanskih akademija i ateljea u kojima se školovao.

U boji flamanski crveni Thallerov portret i u crtežu flamanski bujni »Pan« dvije su slike koje uvode gledaoca u slikarski svijet Gustava Poše. Osnova tom svijetu je slavonski temperamenat, ista ona sila koja je pokretala pera i kistove od najranijih naših sjevernohrvatskih pisaca i slikara do Kozarca, Kraljevića i Becića.

Isti onaj zemljani ton crvenog, zelenog i žutog, paren bijelim i crnim, koji je centralna Evropa naslijedila od barokne Flandrije i Nizozemske, francuskog rokoka i kasnije od Courbeta, i koji je preko Leibla kroz pedagoški postupak Münchenske akademije došao čak na slike Račića, Kraljevića i Becića, našao se eto već pola stoljeća prije na slikama Slavonca Gustava Poše.

Crno i crveno su dakle tamna, a bijelo i žuto su svijetla dionica Pošine palete. Njegov slikarski postupak sastoji se u gradiranju tona od crnog preko crvenog i zelenog do žutog i u upotrebi bijele boje kao sredstva za punktiranje vrhova sfumate modelacije. Nije zato čudo da su najprikladniji motivi za takvu Pošinu slikarsku metodu bili oblici koji omogućuju najviše gradiranje tona. Uglavnom to su bile glave njegovih lijepih rođakinja Ilke, Lorike, Hortenzije, Alvine i drugih. Slikao ih je većinom na formatu 40 cm visoku; psihološki: melankolično i široko kao pejzaž puste, tehnički: svjetla, kojima su im sjala čela, očne arkade, usne i nosna krilca vadio je iz tamne pozadine. Zlatni nakit iz kojeg blješti drago kamenje – ta davna vermeerska klerobskurna montaža bila je poznata i Poši. Koliko je pak Poša sposoban da se kreće između osnovnog tona finim plavkastim i ružičastim nijansama pokazuje jedna od njegovih najboljih slika, »Dvije djevojčice«.

III

Dječak kojeg je Wonsiedler naslikao kako u plavom kaputiću u vrtu pred sutonskim oblakom romantično pruža lijepo crtanom rukom ružin pupoljak kao da je bio predodređen da bude ne samo motivno slikar melankoličnih djevojaka nego da bude i u metodi samog slikanja majstor osjetljiv za slikarsku romantičnu psihologiju crvenog i crnog. U njemu kao da se sjedinilo već sve ono što će se kasnije naći u njegovu sugrađaninu Kraljeviću: razmetljivi flamanski cinober i smirena nizozemska crnina.

Takav je ostao gotovo do kraja života, slikajući nekom lijepom vizuelnom aromom Courbeta i Munkacsyja ljude našeg sjevera. No pred kraj života ni njega nije mimoišao »impresionizam« tipa Vlaha Bukovca. Počeo je oko 1886. godine slikati, kako pokazuje »Portret bivšeg velikog župana Svetozara Kuševića«, »pointilisti-

čki«, tj. šareno, bez one snage koju je pokazivao ranije u svojim tonskim portretima.

Jednom kad se srede katalog i dokumenti o životu i radu ovog požeškog slikara XIX stoljeća, on će biti jedno novo vrijedno ime u povijesti hrvatskog modernog slikarstva.

Matko Peić

* Joseph Alexander Wonsiedler, austrijski slikar, rođen 1791. u Gracu, gdje je i umro 1858. Studirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču. Slikao je kompozicije, portrete i pejzaže. Radovi mu se nalaze većinom u Gracu i drugim austrijskim mjestima. Uz J. Tunnera bio je glavni predstavnik Nazarena u Štajerskoj. Putovao je Mađarskom, Poljskom i Italijom.

TRI PORRETA

(Račić, Kraljević, Becić)

(Predavanje održano: Nar. sveučilište, Zagreb; Nar. sveučilište, Sarajevo; Seminar Filozofskog fakulteta, Zagreb)

Prilazeći toj temi, s kojom sam lično povezan i kao slikar i kao propagator našeg likovnog razvitka, želim uvodno postaviti pitanje: gdje, kada i kako se nalazi ta tema na liniji gibanja i života likovne umjetnosti u Hrvatskoj? Uvjeren sam da je takvo pitanje upravo u sadašnjici potrebno opet jedared postaviti; svi mi to dobro znademo, jer smo svjedoci vrtloženja općeg likovnog meteža koji se vrši i traje u sve jačem zamahu od početka našeg vijeka, istovremeno kad se u našim stranama javljaju pojave moje današnje teme: Račić, Kraljević i Becić.

Odrazi komešanja, i to općeg, na našem terenu vršili su se u našim likovnim odnosima u prvom deceniju našega vijeka, gotovo svi na liniji novog i naprednog u stvari pomodnog, što se širio tada Evropom. Bio je to takozvani liberty stil na zapadu, što se zvao u Centralnoj Evropi (Berlin, München i Beč) kratkim nazivnikom secesionizam. U naše su strane dolazila ta i takva likovna strujanja većinom iz secesionističkog Beča, sa svim njihovim arhaiziranjem, stiliziranjem i nabrekliom dekorativnošću.

Pod ta i takva strujanja i njihove nedvoumne značajke nisu zapali, niti se dali povući općom strujom, ni Račić, ni Kraljević, a ni Becić, kako to mogu posvjedočiti njihovi vlastiti autoportreti, nastali u vremenu od god. 1906–1913, kako je vrlo tačno postavio tu vremensku granicu dr G. Gamulin, od 1906. do pred prvi svjetski rat, do rane smrti M. Kraljevića. Od ta tri toliko značajna auto-

portreta Račićev je autoportret jedinstven primjer psihološkog ispovijedanja, unravo poniranja u vlastitu svijest i u detalju i u totalu (raspored oblika na danom formatu). Taj likovni dokumenat nema nikakve stilizacije, već izražava ono bitno: primljeni vizuelni doživljaj vlastite zrcalne slike posvema je sveden u skladnost racionalnog. Emocija se nije prebacila niti je iskrivila samu realnost, već, naprotiv, ona je intenzificirana racionalnošću podala harmoničnu interpretaciju. Tako je i nastala nova priroda, koja s punim pravom nosi ime umjetnosti, i to u ovom primjeru umjetnosti višoke razine.

Poređujući detalj drugog autoportreta (Kraljevićeva) možemo ustanoviti istovetan proces nastajanja i kod druge darovitosti kakva je bila Kraljevićeva. Gotovo da se dostigla ista razina kao i kod Račićeve likovne ispovijesti. Dok je kod Račića sažeti oblik čvrsto povezan tonskom skalom, kod Kraljevića je uočljivo da se vizuelni doživljaj ne sažimlje toliko u oblik koliko je to slučaj kod Račića. On naime ne modelira strogo zaobljujući oblik, već ostvaruje trodimenzionalnost same forme na površini slike, tako da postavlja svoje tonalitete više plošno radi realiziranja prostornosti. Taj način podaje Kraljeviću prednost da pred Račićem i Becićem postiže kod nekih svojih interpretacija više sugestije atmosfere nego oni. Jednako kao i Račić, rijetko se kada prebacuje kod svojih ponajboljih slika u odnosima emocionalno; on naime kod tih ponajboljih tvorevina ostaje u realnim naravnim odnosima bez traženih stilizacija. Prebacuje se prečesto kod svojih crteža ili pastela u različite stilizacije i manire svog vremena, prema poznatim uzorima *deuxième empire* Guya, zatim Lautreca pa sve do Picassa.

U toj jednokratnoj stilnoj jedinici našeg likovnog razvitka, što se tiče samog kvaliteta, bezuslovno je treći po redu Vladimir Becić. Uzme li se detalj njegova ranog autoportreta, tad se može nesumnjivo ustanoviti u prvom redu bitna povezanost te trojice, koja neminovno izriče da se tu radi o jednoj stilnoj jedinici. I kod tog i takvog primjera može se osjetiti da je Becićev način u neku ruku sintetiziran i način Račićev i način Kraljevićev na planu zanatskom. Već je samo prilaženje objektu istovetno kao i kod druge dvojice.

Kod prvog primjera Račićeva autoportreta može se pratiti njegovo duboko poniranje u vlastitu svijest i kod tog zahvata nije samo ostvaren dokumenat autobiografske naravi već je u toj zrcalnoj slici realizirana ispovijest psihološke naravi kakve mi u našem dotadanjem likovnom razvitku nismo uopće imali. Kod Kraljevićeva pak autoportreta može se zapaziti više opisnog u samom formiranju, a kod trećeg primjera Becićeva postoji širok zahvat oblika, koji je nastao na toj trećoj zrcalnoj slici sasvim racionalno.

I u njoj je prava mjera, pravilan odnos vrednovan po tonskoj skali određen i definitivan, bez ikakve ambivalentnosti ili nekog podređivanja emocionalnom. Sve to izvedeno je bez mijenjanja, umećanja ili dodavanja. Forma je izbačena u jednom dahu primavista, kao što se to događa kod svake virtuozne majstorije na osnovi realiteta u punoj neposrednosti vizuelnog dojma. Stoga je i Becićeva interpretacija majstorski sažeti zaokruženi više odraz nego što bi to bio izraz, kao što je to slučaj kod Račića.

Ta naša likovna trojka, vezana svojom istovetnom visokom likovnom razinom, značila je mnogo u našem razvitku, u našim malenim i sitnim prilikama, sa samim svojim postojanjem, velikim mjerilom, a ujedno i velikom kritikom čitavog predašnjeg našeg likovnog razvitka, sve tamo od samoubojstva Karasa do uključivo Račićeva samoubojstva.

Jednako tako odnosila se kao mjerilo i kao kritika u oblasti skulpture na predašnji razvitak istovremena fenomenalna pojava Ivana Meštrovića na početku našeg vijeka već samim svojim postojanjem – kao što su se odnosili i Račić i Kraljević i Becić na terenu slikarstva. Svi vrlo dobro znademo da nije nitko od njih pisao bilo kakve kritike, ali jednako vrlo dobro može biti uočljivo da su njihove pojave u poredbi s onim što se događalo prije njih, bilo u našem slikarstvu, bilo u našoj skulpturi, automatski značile sasvim drugo mjerilo. Zbog toga razloga i nije nikakvo čudo da je to drugo mjerilo i druga likovna razina početno izazivala ctklon i grubo negiranje, i to posvemašnje, i onoga pozitivnog što se ipak uz najteže napore prije njih uspjelo u tom razvitku ostvariti.

Ako se dobro promotri na primjer jedinstvena glava Meštrovićeve majke odlite u bronci (nabavljene od pok. Masaryka, prvog predsjednika Čehoslovačke, za Prag), one glave što u čitavu Meštrovićevom opusu strši kao rad ponajviše direktan, najviše neposredan, tad se može jasno sagledati ono isto što se tako izrazito vidi u samom shvaćanju Račića, Kraljevića i početnog Becića. Kod te je glave naime doživljeni oblik sveden sasvim racionalno u skladnost, u visoku i izražajnu interpretaciju, a da emocionalnost ili bilo kakvo htijenje nije prebacilo ili izmijenilo samu realnost radi stilizacije, sheme, kalupa ili pak uzora iz davnine ili Meštrovićeve savremenosti. Upravo ta jedinstvena glava Meštrovićeve majke u vanrednoj majstorskoj interpretaciji nije samo običan portret već je ta realistična jednokratnost takve naravi da je ponijela pečat trajnosti i osebnosti svojom izražajnošću. Treba reći i naglasiti da je ta i takva interpretacija upravo to obilježje ponijela po svom vanjskom i unutarnjem likovnom sadržaju.

Posvema je druga interpretacija nastala iz ruku Ivana Meštrovića kad se taj isti motiv majčine glave izmjenjuje na osnovi emo-

cijalnoj te postaje po diktatu naročitog htijenja, ili poprimljenih sugestija stiliziranja, ne samo hijeratski i arhaičan već se taj oblik ukružuje i u neku ruku pojednostavnjenjem sužuje, izgubivši time prvotnu punu, živu i bogatu izražajnost. Oblik se naime preinačuje i stilizira da bi se realnost izdigla u stanje nadnaravno izvanvremensko – stanje imaginiranog romantičkog mitosa. Takva preobrazba nema u sebi prijašnji pečat trajnosti, ne nosi onaj naročit život nove prirode što karakterizira svaku veliku ljudsku likovnu realizaciju, već nosi u sebi nesumnjive značajke vremenskog tadašnjeg stiliziranja Centralne Evrope. Iz te i takve stilizacije naziru se uzori, a ne ona prvotna živa, i osebujna, i jednokratna izražajnost koja postoji u brončanoj glavi majke Ivanove.

U opusu Meštrovićevu, koji je ogroman, može se u različitim njegovim fazama pratiti ta njegova emocionalnost, što se izživljuje u naglašenim gestama i pokretima, bilo kod velikih, bilo kod sasvim malenih oblika, modeliranih, rezanih, klesanih i crtanih ili slikanih. Sigurno se taj diktat emocionalnosti najsretnije ističe kod njegovih u drvu rezanih reljefa. Upravo u materiji drva čini se da je stvarno formirano njegovom rukom virtuozno stotinjak i stotinjak njegovih crteža istovetnih kao različitih varijanata religioznih motiva, što su nastali poslije Meštrovićeve mladenačke faze. Svakako ti crteži (preko 2.000) imaju prečesto više lično konfesionalnog nego što bi to takvi crteži u kredi, ugljenu i u litografskoj kredi morali imati po svojim religioznim sadržajima. Ističem kao naročit primjer od tih sažetih oblika, prethodno u crtežu, a izrezbarenih na drvenim pločama kao veliki reljefi, Kristov lik na maslinskoj gori među pozaspalim silhuetama njegovih učenika. Taj lik vrlo visoke likovne razine po svojoj posebnoj izražajnosti i onoj razbarušenosti oblika djeluje kao velik krik, kao zarezana ilustracija očaja, ali i iskrenosti. Štaviše, djeluje kao neki odraz pradavnih likovnih civilizacija. I stvarno, Ivan Meštrović, sa svim svojim pozitivnim i negativnim uobličavanjima, pravi mediteranac te pripada u našem likovnom razvitku u onaj južni pol toga razvitka – u pol što je izrastao na obali toplog mora na kojem su se rađale, pobijale, suprotstavljale, pretapale i nestajale sve velike likovne civilizacije Evrope kroz vjekove.

Potrebno je uvijek ponovno isticati običnu i toliko uočljivu činjenicu koja jasno pokazuje postojanje dvaju polova: jednog mediteranskog, a drugog kontinentalnog, oko kojih se čvorio naš likovni život i oko kojih se čvori sve do današnjice, sve tamo od davnine kad smo se probili kao jedini slavenski narodi do toplog mora. Ta činjenica, toliko značajna, u biti je veliko preimućstvo našeg likovnog razvitka pred drugim sličnim i istovetnim razvicima bližih ili daljih naših susjeda, jer rađa i raznoliku punoću i naročito bogatstvo, a sasvim osebujnim ukrštavanjima nastaje važan dio naše

likovne posebne karakteristike. Taj važan i neminovan proces ukrštavanja između realizacija jednog i drugog pola jest po tome odlučan što se tu kod tog procesa još one žive, tradicionalne i pozitivne osobine jednog i drugog pola nadopunjuju, bogate, doživljuju korekture te se i kraj pojedinih protuslovlja pomiruju u nove mogućnosti i osebuje realizacije. Samo je po sebi razumljivo da to veliko preimućstvo dvaju polova nosi u sebi automatski ne samo neku stanovitu napetost (koja je u svojoj biti pozitivna) već i negativne značajke i naročito štetne, koje se mogu označiti skupnim imenom kao zaostavština iz naše dalje ili bliže prošlosti, kao neke »sopravivenze«, bilo to u južnom, ili pak u kontinentalnom likovnom polu.

Ti izabrani primjeri mogli su dokumentirati svakako Meštrovićevu pripadnost mediteranu, oni su po svojem zahvatu nesumnjivi veliki i široki neke vrste likovni belkanto toga toplog mora. Tom načinu treba svakako pridodati još jedan primjer toliko tipičan mediteranski u onom pravom smislu, primjer likovne komorne muzike, koja sva živi i traje u samim odsjevima i prigušenim odrazima, kako je to tačno uglavio dr Gamulin kad je u nizu svojih monografija o dalmatinskim umjetnicima pisao monografiju o Tartagli. Zaista, u njegovoj djelatnosti postoje odsjevi stare likovne civilizacije, pune i prepune asocijacija, predane škrtim sredstvima u zaokruženim cjelinama, kao neka jeka dalekih skladnosti.

Ovo je bila nužna digresija zbog jednostavnog razloga, da bi prikaz triju portreta, moja glavna tema, bio izložen što plastičnije. Poredi li se Tartaglin autoportret, dakle primjer iz mediteranskog pola, Račićevu konstatiranju na likovnom terenu same stvarnosti iz pola prekovalebitskog, dakle iz uže kontinentalne Hrvatske, tada se mogu lako osjetiti sve razlike koje postoje između ta dva primjera, akoprem nije suviše velika vremenska udaljenost obih izražajnosti kada su one nastajale. Prvi primjer pokazuje odsjev i traženje asocijativnosti na sam doživljeni realni objekt, a drugi je u čitavom svom likovnom sadržaju i po kompoziciji, naime po razmještanju svjetla i sjena na samoj plošnini, po tonskom ugođaju i onoj skladnosti (uravnoteženosti) iz koje zrače oči, jedna savršena interpretacija same stvarnosti, koja je doživljena vizuelno. Tako je ostvareno portretirano lice, to jest zrcalna slika samog autora. U tom stvarnom portretu postoji živost, ali postoji istovremeno i smirenje. Unutarnja izražajnost ne narušuje tretiranje vanjskog oblika, ona je statična. A onaj mediteranski primjer sav je nemi-ran, treperi pun neke dinamike, os mu je kretnje u spirali, arealističan s prizvukom neke superiorne ironije koja kao da počinje od vlastite svijesti, a svaka druga svijest koja dolazi pred tu i takvu sliku može vrlo široko i slobodno asociirati prema svom nahodanju – doživljaj umjetnosti.

Takav proces, u stvari zaobilazan, nije potreban radi doživljavanja umjetnosti kod čitkih, jasnih i zaokruženih Račićevih interpretacija. One same po sebi djeluju na svaku svijest bilo kakvog gledaoca bez ikakva asocijativnog dodatka. Sugestija je neposredna, jer i najtankoćutniji rezultati jednostavne a profinjene Račićeve palete, na primjer njegov način uobličava neke forme, recimo inkarnata jednog ženskog lica, djeluje ne samo po zanatskoj vrsnoći već upravo po svojoj unutrašnjoj likovnoj sadržini i skladu što je s tom zanatskom vrsnoćom izražen. Perfektna je tako nastala interpretacija same stvarnosti, kakve mi uopće u našem slikarstvu do tih realizacija nismo imali u svojoj svojoj određenosti i gotovosti. Sigurno ta savršenost nije pala s neba, ona je ostvarena izvanrednom darovitošću kad se ta darovitost probila da izuči likovni zanat u potpunosti, a ne da skrene u neka eksperimentiranja i traganja. Ako promotrimo Račićev ženski lik u bijelom, tad možemo vrlo lako uočiti kako je taj isti lik smješten na zadani format, kako on sjedi u svom prostoru, kako je pravilno odmjereno po samoj njegovoj intuiciji svjetlo prema tami, gotovo bez pogreške, kao da je ta ravnoteža, ta prava mjera nastala nekom matematskom formulom bez običajne akademske sheme. Zašto i kako? Ta se naime jednokratna darovita Račićeva svijest uputila u svijet od svog najranijeg šegrtovanja u jednoj od zagrebačkih litografija i tamo se u tom dalekom svijetu ne samo riješila bijede i neimaštine već je i bez naročitih pomoći, svojim vlastitim naporom, svojim litografskim radom, stekla likovno obrazovanje. Ta činjenica ne bi bila još nipošto začudna sama po sebi, ali ona postaje zaista čudnom kad se ta svijest usmjerila prema najboljim i najkompletnijim izražajnostima evropskog slikarstva – kao i prema tradiciji starih majstora u svom početku likovnog obrazovanja. To ispravno početno prepoznavanje i usmjerivanje u prvom je redu omogućilo da taj mali litograf sa savskih vrbika i barušina u svojoj dvadeset i drugoj godini postaje u jednoj za onda najboljoj klasi Münchenske akademije, usred Münchena, vodećom figurom, kako to svjedoče njegovi sudrugovi u toj klasi Becić, Matjašovski (koji je od Račićevih studija zadržao sliku malog dječaka), konačno i Unold. A kad je pisac ovih redaka nekoliko godina poslije bio na toj istoj akademiji, mogao je čuti spomen i pričanja o toj »hrvatskoj školi« (»kroatische Schule«) u krilu Habermannove klase. Radilo se upravo u toj školi o toj trojici Hrvata ovoga napisa.

Toj našoj prvoj stilnoj likovnoj jedinici priljepila se kasnije, kao što se lijepi i danas u pežorativnoj namjeri, etiketa müncheni, što bi već samom tom etiketom obezvrijedila njihova likovna vrednota, ili bar umanjila.

Istina, sva trojica bili su u Münchenu, kao što je i istinita činjenica da je u ono vrijeme München bio uz Düsseldorf najvažnije

likovno stjecište čitave Centralne Evrope. Kasnije je polagano preuzimao njihovu ulogu Berlin, a za Slavene Prag i Krakov s pozadinom Pariza, koji je u čitavom XIX vijeku i na početku XX bio na likovnom terenu isključivo dominantan i kamo se sele sva trojica, i Račić, i Kraljević, i Becić, iz samog Münchena.

I nema sumnje da su od toga münchenskog školovanja zaostali neki tragovi kod sve trojice. To se može vrlo dobro uočiti pogotovo kod Račića, osobito kod početnih njegovih radova u samoj školi. Na primjer ona obično loše zacrtana akademska studija glave staričine. U nedavnoj retrospektivi Račićeva opusa u Modernoj galeriji JAZU bila je upravo ta školska vježba istaknuta na počasnom mjestu i kraj nje onaj neugodni školski akt u naravnoj veličini, kako se to u Münchenu u svim slikarskim klasama maljalo, valjda samo zbog toga da bi opravdala etiketu münchenaca, i to, ponavljam, u pežorativnom smislu. Pa da nismo rod samoučica! da one visoke i jednokratne likovne vrednote do kojih se došlo teškom mukom nastojimo mi sami ako ne negirati potpuno, a ono svakako obezvrijediti, postavljajući uz najvrednije izvanredne realizacije sasvim bezvrijedne zaostale vježbe i pokuse. Pisac je ovih redaka sigurno jedan od posljednjih koji bi nastojao da se od bilo koga u našem razvitku stvara bilo kakav mit, pa niti od posebnog i tragičnog slučaja jednog Račića, ali ni u jednom slučaju nije zato da se nepobitna činjenica rijetkih likovnih vrednota obezvređuje s takvim retrospektivama kod kojih je već broj 1. kataloga ne upitnik, već obična patvorina (Slučajno je i poznati patvoritelj.) Poredi li se ta prije spomenuta Račićeva školska studija obične modelke, koju sam ja još, istu, u Münchenu na akademiji crtao, s jednom od onih izvanrednih Račićevih glava i likova, tad se može svatko uvjeriti da te izvanredne realizacije nisu pod utjecajem ni Habermanna ni uopće tadanjeg Münchena, već da je konstatiranje Račićovo likovnim sredstvima realnog oblika usmjereno na ranog Maneta i posredstvom Leibla na realizam jednog Courbета ili, kako bi ispravno rekao M. Krleža za Račićev opus, »da u Modernoj galeriji visi nekoliko Račićevih platna dobrih kao Leibl«.

Način i samo likovno shvaćanje govori s tih nekoliko visoko kvalitetnih Račićevih platna da to nije radio nikakav sljedbenik ni Habermanna ni bilo kojeg od tadanjih slikara Münchena. Likovnu draž na tim dragocjenim platnima, rijetkim i malobrojnima, može svatko osjetiti. Cjeline kao i detalji s tih Račićevih slika mogu dokumentirati da se to ne radi samo o pravilnom usmjerivanju jedne mladenačke izuzetne darovitosti već i o gotovim likovnim realizacijama, koje tu izuzetnu darovitost potvrđuju. Na tim se primjerima očituje sva draž i ljepota izabranih tonaliteta. Zbog

toga i nije nikako začudno da je Račić kopirao Velasqueza i konačno jednokratnog Goyu čim se našao u Parizu u Louvru. Po svom usmjerenju Račić se pridržavao tradicije najboljih uzora likovne prošlosti evropskog slikarstva, a ne Münchena. Predano je kopirao u Louvru nenadmašivi Goyin portret. Rijetka kopija u kojoj živi upravo ono što je bilo i ostalo presudno u toj izvanrednosti naše pojave. I nesumnjivo je da bi ta kopija Račićeve ruke uz ono nekoliko izabranih njegovih visoko kvalitetnih platna i izabranih akvarela mogla bolje i pravilnije pokazati u pravom svjetlu taj naš veliki tragični lik jednog ispravnog likovnog htijenja i realiziranja nego što je prikazala nedavna retrospektivna izložba, u kojoj se našla ne samo naročito istaknuta množina školskih crteža već i tuda crteža podmetnutih kao Račićevih iz »Kopriva«, dugogodišnjeg zagrebačkog humorističkog lista.

Kao što izbor najboljih Račićevih platna pokazuje na tu jednokratnu našu pojavu, tako istovetni izbor njegovih akvarela prikazuje i dokumentira svu živost koja se može naći u najboljim akvarelima ranih impresionista, štaviše i samog Maneta, u kojem je trajala nedvoumna veza s tradicijom. Dakle i kod tih akvarela ne može se govoriti o Račiću kao nekakvom Münchencu.

Kad se promotri Račićeva slika »Majka i dijete«, tad se može osjetiti sigurno što je ta darovitost u sebi za naš čitav razvitak značila. Taj čudesan primjer, jedan od najrjeđih, jasno i čitko u prvom redu utvrđuje Račićeve jednokratne mogućnosti. Na tom je njegovom platnu realizirana u potpunosti ona čudesna moć, kako na onim drugim izabranim radovima Račićeva kista ne postoji. Moglo bi se reći i to da su na drugim njegovim platnima pojedinačne figure skladnije komponirane na odabranom formatu nego što su usklađeni likovi majke i djeteta, ali ona posebnost što je na toj slici izdiže upravo to Račićevo platno kao osebujnu vrednotu, i umjetničku i opće ljudsku. Njegovo tonsko usklađivanje na tamnoj smeđoj pozadini i sažeto oblikovanje pojedinih oblika, to stupnjevanje profinjenih prelijeva toplih tonaliteta i ono palucanje svjetla u zagasitim namazima od prvoplanskog nature morta pa sve do mračnog haljetka djeteta kao najjačeg akcenta, sve je to na tom rijetkom planu što upravo djeluje halucinantno po kontrastu svojom unutarnjom živošću, a istovremeno i bespomoćnom rezigniranom smirenošću.

Već je prethodno spomenuto da su pojave Račića, Kraljevića i Becića značile na našem likovnom sektoru značajan prijelom i kriticism na dotadašnje likovno stanje, ali taj prijelom imao je još i svoje zasebno značenje. Vrlo je tačno nazvao taj prekid s prijašnjim likovnim živovanjem u našoj zemlji pokojni Vlado Becić u svojim uspomnata (Hrv. revija 1935) potrebnom nadopu-

nom onoga što se nije prije dogodilo na našem likovnom sektoru. Toj istinitoj Becićevoj napomeni treba dodati da se ipak sve ono što je bilo likovno pozitivno u tom predašnjem razvitku po svojim zahvatima sasvim ukopčava i logično prethodi Račiću, Kraljeviću i Beciću. Primjera imade više, ne samo možda jedan. Sjetimo se malih tonskih profinjenih pejzaža Quiquereza, ili pojedinih platna Ize Kršnjavoga, ili pak »Djevojčice« M. Kl. Crnčića; tad možemo osjetiti i vezu tradicije i vezu sasvim zanatske naravi s onim što će kasnije doći u još pozitivnijem smislu. Svi ti primjeri potvrđuju Becićevu konstataciju, jer su ta trojica moje teme logično popunili prijašnje praznine u našem slikarskom razvitku, mada su jedan i drugi i treći bili istovremeno pojave jedne prelomne faze upravo tog istog razvitka.

U opusu Račićevu postoji još jedna naročito izuzetna i izvanredna realizacija, dragocjena po svojoj materiji pitorici kao i po svom velikom i jednostavnom skladu. Ta savršenost je »Pont des Arts«. Tu je vrednotu taman pred samu smrt izbacila Račićeva sugestivna imaginacija sred Pariza. I ona kao i one druge rijetke potvrđuje da Račićev preostali rad, i to onaj najvredniji, nije ni u jednom slučaju nikakav derivat Münchena, već naprotiv najveća afirmacija njegove osebuje pojave. Upravo ta slika malena formata djeluje po svojoj jednokratnoj harmoniji kao likovna magija, što je ostvarena, kako je svima poznato, od mladića koji nije još navršio ni dvadeset i četiri godine. Da nije ništa drugo ostalo nego ta krhka ljepenka s tim Račićevim ugođajima, tim posebnim čarobnim bojama, ostala bi ta slika u našem čitavom razvitku ne samo dokaz pravilnog usmjerenja već i svjedočanstvo slikarstva visoke razine.

Tragično je zaista to da se taj neprocjenjivi dokumenat za naš likovni razvitak mijenja, a još je tužnije da će ga vrijeme i nadalje mijenjati. Ta se izmjena može vrlo dobro uočiti ako se poredi današnji original sa savršenom reprodukcijom izvedenom u Beču 1919. prigodom prve izložbe Račićevih slika u prvoj provizornoj postavi naše Moderne galerije, tada vlasništvom Hrvatskog društva umjetnosti. Promjena je očita, zato je potrebna osobita briga i pažnja da se ta nezaustavljiva promjena još više ne ubrza. Ta slika zbog tog razloga mora biti zaštićena staklom, a svako prenošenje radi reproduciranja u klišetarnicu ili u strojarnicu nije samo riskantno već i štetno (vidi članak restauratora Z. Wyroubala, Bulletin JAZU god. 1961.), a pogotovo je štetno i riskantno eksperimentiranje s uokvirivanjima blago rečeno ekscentričnim.

Tu istovetnu tematiku iz pariškog središta imate i kod M. Kraljevića. Vidljiva je značajna razlika prema Račićevoj slici. Te dvije pariške vedute ponajbolje tumače način jednog i drugog,

ako im je shvaćanje u onom likovnom sasvim blizu. Kraljević je prvo vrijeme bio pod utjecajem Račića u samoj klasi Münchenske akademije. Tamo je on naime izučavao zanat te je poput Račića i kopirao stare majstore. Već u Beču pravio je malene crteže po Velasquezu, a u Münchenu je kopirao vrlo dobro Jordaensa. Po samom već temperamentu razlikovao se Kraljević od Račića. Trajala je raspojasana slavonska priroda u tom nemirnom Kraljevićevom naturelu. Bila je senzualna, zato su i bili u prvom planu prikazi ženskog akta i kod slika i kod crteža i kod običnih njegovih bezbrojnih studija olovkom, kredom ili perom.

Nasuprot njegovoj širini, bezbrižnosti i razigranosti bila je Račićeva priroda zatvorena u sebe. Bio je on plaho čeljade u svojoj biti, zasićeno i prožeto melankolijom, ali istovremeno i samopovjerenjem; kao takvog opisao mi ga je pokojni Meštrović prigodom dogovorenog susreta tada u njegovu ateljeu u Parizu (Avenue du Maine). U dogovoreno vrijeme zapazio je Meštrović pred vratima radionice (bila je večer) siluetu kako oklijeva da pozvoni. I kad se Meštrović uputio vratima i otvorio ulaz, uzalud je zvao, jer se tamni lik Račićev već brzim koracima izgubio u mraku.

Posvema drugačija od Račićeve prirode bila je Kraljevićeva narav; mada je nosila u sebi crva teške bolesti, bio je Kraljević i prema bolesti sasvim ravnodušan i gotovo lakomislen. Kraljević je želio živjeti, a ne misliti o bolesti. Za njega je značilo slikati doživljavati i živjeti. On je danima i noćima slikao i crtao, nije se štedio. I do sljemenskog sanatorija (Brestovac) uporno je slikao: poslije Pariza, Požege i Zagreba (atelje u bivšoj vili Plavšićevoj, Rokova ulica), sve do svoga konca. Bio je Kraljević lijepa muška pojava, stasit i brižljivo odjeven. Upamtio sam njegovu blijedu put lica uokvirenu kestenjastom tamnom bradom. Naravno, naš razgovor prilikom našeg slučajnog susreta u Parizu kretao se oko likovne problematike i oko naše likovne situacije. Kraljević je u to vrijeme slikao u maloj sobici hotela koji je nosio ime ulice Vavin u kojoj se nalazio. Prema tim našim razgovorima Kraljević je mnogo cijenio slikarstvo Cézannea, ali je odbijao i svaku pomisao da bi Cezanneove formulacije postale dogmama u koje mora bezuvjetno čitavo slikarstvo vjerovati. Veliki autoportret tog slikarskog antidogmatičara i tog odrešitog protivnika secesionističkih formulacija, koje su se u to vrijeme kod nas razbujale i u slikarstvu i u kiparstvu, može ponajbolje posvjedočiti kako je Kraljević sebe sam gledao. Posebnu draž ima ta slika što je na tom platnu jedan od najboljih prikaza psa (vučjaka) koji je naš likovni razvitak do Kraljevića ostvario. Na tom se autoportretu u pozadini u tami nazire jedna reprodukcija od klasičnih Velasquezovih portreta kao neki program, a zahvat i usmjerenje jednaki su i sasvim

blizi Račiću. Među najboljim Kraljevićevim realizacijama naročito se ističe slika »Mala s bebom« i po svojoj zaokruženosti i gotovosti. Ona se veže jasno na ranog Maneta. Na tom se platnu realiziraju likovni oblici na visokoj razini i teško je odrediti da li su te ruke na bjelilu djevojčina kostima skladnije i definitivnije negoli samo lice tog djeteta. U ovom mom predavanju nije potrebno da izbrajam sve one poznate slike ili grafike ili pasteले M. Kraljevića koji su toliko vrijedni kao što je ta »Mala s bebom«. Htio bih još jedino nadodati moje tužno sjećanje da je prvi moj publicirani članak o umjetnosti bio na žalost nekrolog Miroslavu Kraljeviću prije ravnih 49 godina.

U tom prikazu triju portreta treba pokazati na dokumentiranu sliku Vladimira Becića, kako je on gledao M. Kraljevića. To doživljavanje svoga druga iz mladih dana izraslo je upravo u savršenu likovnu interpretaciju. Na tom Becićevom platnu nije samo ostvarenje ravno čudesnoj Račićevoj magiji već je u neku ruku u nekim detaljima i ta sugestivna magija nadbita, i to u onom zanatski bitnom. Svakako je zahvat širi, sigurniji i više dinamičan nego je to i kod Kraljevića ili Račića. U toj virtuoznoj majstoriji iz prve faze Becićeva opusa sve je bitno sažeto dano. Na tom rijetkom platnu živi Kraljević kao konstatacija jedne činjenice. Nikakav emocionalni ni romantični patos, nikakva patetična gesta, već čisto neposredno zrcalenje primljene vizuelne slike, izdignuto na visoku likovnu razinu i u totalu i u detalju. Jasno je i svima čitko kako je ta Becićeva majstorija čvrsto povezana po svom shvaćanju i likovnom zahvatu u toj ranoj fazi s Račićem i Kraljevićem te ona čini jednokratnu izrazitu stilnu jedinicu u našem čitavom slikarskom razvitku.

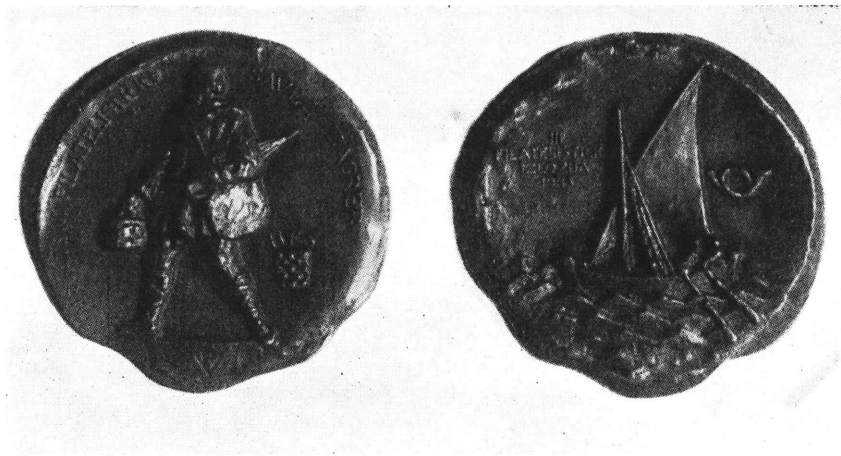
Zaključno podsjećam na detalj ruke s Becićevog portreta Kraljevića. Taj detalj s detaljima ruke »Žene u crnom« od Račića kao i one ruke na Kraljevićevoj »Maloj s bebom« može dokumentirati da je upravo ova prikazana stilna jedinica puna i prepuna likovnih vrednota i dragocjenosti, i to jednokratnih i likovno osеbujnih. Prikazujući te vrednote u našem prošlom razvitku slikarstva u glavnom iz onog opisanog pola kontinentalne prekovelbitske Hrvatske, moram na kraju svog kratkog prikaza postaviti vrlo jednostavno pitanje: »Kako je to moguće da u onom velikom nizu svih mogućih malenih i velikih, štaviše i skupocjenih likovnih monografija nema i ne postoji ama baš nikakva, ma najmanja, monografija o tim prikazanim pojavama i nesumnjivim vrednotama. Istina, postoji malena monografija, nadasve vrijedna po svom kratkom tekstu M. Krleže o Račiću, postoji i separat iz časopisa dra A. Schneidera o Kraljeviću, ali ne postoje obuhvatne monografije s izabranim likovnim priložima ni od Becića, ni od Kra-

ljevića, a ni od Račića, a kamo li da bi postojala monografija te prikazane naše slikarske stilne jedinice u svojoj povezanosti.

Na to i takvo pitanje može se i jednostavno odgovoriti. Ne postoje zbog razloga što su to prave likovne vrednote izuzetnih darovitosti i pojava, koje su uspjele da pretvore ono obično jednodnevno oblika, linije i boje u trajnost likovnih ljepota i sklada. Taj sklad i ljepota mogla bi smetati već svojim monografijskim prisustvom, jer one nisu ni patetika, ni secesionizam, ni dada, ni neodada, ni neobarok; one ne znači ni divljački urnebes muteža i meteža avangarde sviju dlaka. Zato treba taj dostignuti jednokratni rezultat negirati, nipodaštavati i u svakom slučaju potcjenjivati. No uza sve to prekrivanje ti rezultati su i danas živi, veliki i u našem razvitku neizbrisivi, bez monografija ili s monografijama.

Završavam definicijom jedne od naših najsvjetlijih svijest, A. G. Matošem, koji odgovara na pitanje što je moderno u umjetnosti: ono što je trajno. U najboljim slikarskim ostvarenjima Račića, Kraljevića i Becića to trajno je i moderno, i to jučer, i danas i vjerujem da će biti još više i sutra.

Lj. B.



U. Raduš: Treća filatelistička izložba

MEDALJERSKI RAD VANJE RADAUŠA

Povijest hrvatskog medaljerstva čini mi se kao bogat mozaik u koji su ponajbolje vrijednosti ugradili ne izraziti i isključivi medaljeri (a takvih pored Hermine Ferić i Ive Kerdića gotovo i nemamo), nego majstori monumentalnih skulptura i komorne plastike koji su se samo prigodice upustili u izradu spomenica, kao npr. Robert Frangeš, Rudolf Valdec, Antun Augustinčić, Vanja Radauš i dr. Upravo među njihovim medaljerskim radovima možemo otkriti djela trajne umjetničke vrijednosti i spomenice koje se pamte. U tom prilično bogatom kompleksu sitne plastike najoriginalnija je likovna rješenja stvorio Vanja Radauš. Njegov medaljerski opus nije brojčano velik – svega pet spomenica – ali ona njemu svojstvena nota vitalnosti i životne istine što zrači iz svakog detalja modelirane površine učinila ih je markantnim umjetnicima.

Originalnost forme, jasnoća i dosljednost realističkog koncepta i sigurnost likovne interpretacije zajedničke su značajke Radauševih medaljerskih radova. Majstor im je oduzeo značajke klasičnog medaljerskog oblikovanja i obrade reljefa (osim, u izvjesnoj mjeri, kod spomenice na E. Podaubskog), ali im nije oduzeo ljepotu i draž gliptike. Naprotiv!

Nepravilni kružni oblik prve medalje s energičnim profilom portreta u visokom reljefu, sa slobodnim zadebljavanjima desnog ruba aversa i lijeve strane reversa dali su ovom djelu veličinu, monumentalnost i ljepotu arhajskih grčkih minca. Kao grumen rodne grude odvaljena je negdje u bronci ova umjetnina, otkinuta je direktno i sigurno iz bezoblične mase rukom koja zna šta hoće i pretvorena u spomenicu vanredne originalnosti i ljepote. Ona dokazuje, ujedno, da »monumentalno« u skulpturi nije identično s velikim dimenzijama i naglašenim gestama, već da i portret na medalji svojom intenzivnom, prostudiranom i dobro odinjenom igrom svjetla i sjene, zatvorenim crtežom i odnosom reljefnih površina može biti nosilac monumentalnosti.

Slične značajke pokazuje i medalja rađena povodom pete godišnjice Filatelističkog saveza s portretom Radoslava Horvata na aversu, za koju se još može reći da je otišla korak dalje u individualnoj karakterizaciji modela.

Profinjenim osjećajem za mjeru Vanja Radauš umjetnički smješta svoje prikaze u male okvire spomenica te oni čvrsto i proporcionalno ispunjavaju zadanu površinu, bilo da se radi o portretu (Starčević, Horvat, Rengjeo), ili o cijeloj figuri, kao na spomenici povodom III filatelističke izložbe (lički poštar) i na reversu medalje iz 1945. g. Svi likovi shvaćeni su i tretirani sasvim skulptorski, pa nije čudo da lički poštar i žena s torbom na leđima



Vanja Radauš: Medalja E. Podaubskog

ostavljaju dojam izvrsnih malih skulptura. Na čistoj plohi i uz diskretni rubni natpis oni plastično iskaču, puni života i pokreta. Svjetlo i sjena vibriraju na materiji, gibanje je živo, ali ne prerasta okvir medalje. U tome je majstorstvo Vanje Radauša kao medaljera.

Jedan od važnih kanona dobrog medaljerstva je da se alegorijom, sveobuhvatnom, a istovremeno nenametljivom, sažetom, a dovoljno jasnom, ocrtaju osnovne značajke, ljudske karakteristike i ideološke, političke ili historijske zasluge osobe kojoj se posvećuje medalja. S malo riječi treba reći sve. Radauš razumije i poštiva taj kanon, pa je npr. na spomenici povodom III filatelističke izložbe skicozno ocrтана povijest poštanskog saobraćaja na kopnu i moru. Posebno treba upozoriti na uspjeti realistički prikaz reversa s fino stiliziranim valovima i čistim crtežom jedrilice. Čitava pučina sa svojim nemirima i dubinom, sa svojim prostranstvom i dalekim horizontima logično leži u uskom okviru, kojega valoviti rub u donjem dijelu ritmički ponavlja talasanje njegove površine. Rukom iskusnog majstora kompozicije sve je na tim reljefima stavljeno na pravo mjesto.

Za razliku od opisanih radova spomenica na prof. Eugena Po-
daubskog pravilna je kružna jednostrana medalja koje se prikaz
ograničava na portret starijeg muškarca markantne fizionomije.
Premda je to u osnovi izrazita i pravilna kružna medalja, najbliža
tipu klasičnih medaljerskih radova, u samoj interpretaciji reljefa
glave u profilu desno Radauš je primijenio svoju omiljelu tehniku:
grudicama gline, poput partikula boje kod slikara poentilista,
umjetnik oblikuje epidermu i njena nemirna faktura pokreće po-
vršinu lica koje kao da vibrira od unutarnjeg nemira. Zatvoreni
crtež profila, međutim, daje prikazu smirenost, dostojanstvenost
izraza, određenu veličajnost. Vjerujem da je na tom radu izvrsno
pogođena individualna karakterizacija prikazanog profesora i na-
učnog radnika.

Dok je ta umjetnina, unatoč slobodnom tretmanu, tako karakte-
rističnom za Radauševe skulptorske radove u cjelini, ostala ipak
u okviru klasičnih medalja, kako s obzirom na format pravilnog
kruga, tako i zbog tipične realističke forme portreta u profilu,
Rengjeova medalja je, bez svake sumnje, najuspjeliji Radaušev
medaljerski rad, neke vrste sinteza nastojanja da ostvari originalnu
medaljersku formu. U profilu glave prof. Rengjea umjetnik je
ostvario ozbiljni, autoritativni lik, dostojanstven, a istovremeno
pun tople ljudske neposrednosti i humanosti. Izravne prijateljske
veze modela s majstorom i dugogodišnji kontakti na liniji numiz-
matike nisu zaveli umjetnika da zapadne u hladnu reprezentativ-
nost i nazdravičarsko dotjerivanje portretne biste, u što bi sigurno
zapao svaki drugi skulptor bez Radauševa profinjena sluha za ka-
rakteristično i krajnje istinito. Smještanjem portreta u odmjereno
udubljeni »quadratum incusum« u tijelu medalje nepravilna kruž-
na oblika i igrom svjetla, dovoljno bogatom da podvuče karakte-
ristične momente, a ipak suzdržanom da ne postane sama sebi
svrhom, ova je glava fiksirala lik prof. Rengjea upravo onakvim
kakav pamtimo iz susreta s pokojnim učiteljem mlade generacije
numizmatičara. Posebno imponira svojom jednostavnošću inven-
cija reversa s likom goluba i čistom plohom tijela medalje.

Još nije došlo do realizacije u trajnom materijalu nekih me-
dalja koje je majstor započeo u novije vrijeme i koje su, u sadre-
nom modelu, poznate samo najužem krugu umjetnikovih surad-
nika (s likom prof. Brunšmida npr.). Želja je malobrojnih što-
vatelja i kolekcionera ove grane sitne plastike da čim prije dođe
do kovanja ili lijevanja tih umjetnina, kako bi inače bogat ka-
talog medaljerstva bio proširen i obogaćen novim primjercima od
ruke poštovanog majstora. Opus bi Radaušev, za sada, sačinjavali
ovi medaljerski radovi:

1943.

1. *III izložba Hrv. filatelističkog saveza 1943:*

Av.: Lički poštarski grb s kišobranom korača nalijevo; desno u polju hrv. grb, a nad njime natpis: HFS. Uz rub od lijeva u desno natpis: HRVATSKI FILATELISTIČKI SAVEZ ZAGREB.

Rv.: Poštanska barka na valovima mora s dva veslača nalijevo. U potkrajku signatura VR (monogram); desno u polju poštanska trublja; lijevo u četiri retka: III. – FILATELISTIČKA – IZLOŽBA – 1943.

Original: lijevana medalja nepravilno kružnog oblika, bronca, 330 mm.

2. *Nagradna medalja*

kao pod 3, kovana, 60 mm, bronca. Postoje i pokusni otkovi u olovu i posebni otkovi u srebru (183 grama). Sačuvan je i malen broj primjeraka kod kojih je posebno otkovan avers i revers u bronci.

3. *Zlatni znak Hrv. filatelističkog saveza*

Avers od broja 4, reduciran na 28 mm promjera, kovan u 14 kar. zlatu (cca 22 grama) u 6 primjeraka. Od toga »zlatnog znaka« postoji malen broj (oko 4) pokusnih otkova u ovim kovinama: bronca, kadmij, bakar, srebro (15 grama) i olovo.

4. *Zlatni znak Filatelističkog saveza Hrvatske.*

Kao znak pod 5, ali s promijenjenim natpisom: FILATELISTIČKI SAVEZ HRVATSKE. Kovana značka u 14 kar. zlatu u 3 primjerka (cca 22 grama). Postoji malen broj pokusnih otkova u bakru i olovu.

1945.

5. *Hrvatski filatelistički savez 1945 – Petogodišnjica.*

Av.: Poprsje predsjednika nalijevo. Natpis: RADOSLAV. N. – HORVAT.

Rv.: Lička poštarica. Natpis: 5 G. HRV. FILATELISTIČKOG SAVEZA u G. OSLOBOĐENJA 19 – 45.

Signatura VR (monogram).

Original, lijevana medalja nepravilno kružnog oblika, 335 do 338 mm.

6. *Hrv. filatelistički savez 1945. Medalja kao pod 7, kovana, oko 60 mm promjera. Od ove medalje postoji malen broj primjeraka s posebnim otkovom aversa i reversa, pozlaćeno. Izvedeni su skidanjem suprotne strane, a podijeljeni su kao nagradne medalje.*

1958

7. *Prof. Eugen Podaubsky*

Portret u profilu udesno. Desno uz rub natpis: PROF. EUGEN PODAUBSKY. Signatura VR (monogram) 1958. Jednostrana medalja, promjer 119 mm, bronca, lijevana.

1959

8. *Prof. Ivan Rengjeo*

Av.: Poprsje I. Rengjea ulijevo, u udubljenom kvadratu. Ispred lica vertikalno teče natpis: PROF. IVAN RENGJE. Signatura VR (monogram) 1959.

Rv.: Figura goluba ulijevo. S lijeve strane natpis: U ČAST 75. GOD. ŽIVOTA. Desno: ZAGREB 1959. Sasma desno vertikalno teče natpis: NUMIZ. DRUŠTVO.

Original, lijevana medalja nepravilna kružna oblika, promjer 322 do 330 mm, bronca.

9. Redukcija od broja 10, kao dvostrana kovana medalja, promjera 70 mm, u bronci. Postoje i dva otkova u srebru (420 grama).
U. Zlamalik



Vanja Radauš: Medalja R. Horvata

POVODOM NOVOG POSTAVLJANJA STALNE POMORSKOPOVIJESNE IZLOŽBE U RIJECI (1)

Pošto nas je proveo kroz Pomorski muzej u Palais Chaillotu Paul Gille, »Ingenieur en Chef du Genie Maritime (R), Professeur a L-Ecole Navale Superieure du Genie Maritime«, »Legion d'honneur«, itd., nekad u mladosti također i inženjer u riječkoj tvornici torpeda, upitao nas kakve smo dojmove stekli i da li nam se sviđjela postava muzeja. Prisan i ljubezan stav koji je zauzeo prema nama taj vrlo ugledni francuski pomorski stručnjak obvezivao nas je na iskrenost, pa smo u odgovoru i nehotice malo zastali.

Naučeni dotle da u gotovo svim pariškim muzejima, galerijama i izložbama gledamo vrlo vrijedne izložke, nismo ni u pomorskom muzeju ostali razočarani. I tu je bilo divnih i svakovrsnih predmeta, modela, pa čak i cijelih plovila iz najrazličitijih krajeva svijeta. Među njima vidjeli smo i za našu Rijeku vrlo značajne jedinstvene primjerke najstarijih torpeda, izrađenih, nekada, u riječkoj tvornici torpeda. Mnogi od izloženih izložaba ostavili su na nas dubok dojam o ljubavi koju su pokazali sakupljači tih predmeta. No, svi ti prekrasni primjerci pružili su nam samo isječke, trenutačne dojmove, o ljudskim nastojanjima širom cijelog svijeta da ovladaju morem i da ga iskoriste za svoje potrebe i ciljeve. Jedinstvene slike, međutim, o razvoju tih općeljudskih nastojanja u toku vijekova, a naročito nastojanja francuskog naroda da se razvije u pomorsku naciju, nismo dobili.

Zaneseni sakupljenim detaljima, inače, kao što je već istaknuto, vrlo značajnima za pomorstvo pojedinih naroda, čini se da su organizatori postave pariškog muzeja pomorstva zastali kod prve faze svog rada i – naprosto – izložili na uvid posjetiocima sve te reprezentativne komade bez neke dublje intencije da ih povežu u neku organsku cjelinu i prikažu njen razvoj. No takav prigovor su zaslužili i ostali organizatori izložbi postavljenih u pomorskim muzejima koje smo te godine, 1957, posjetili prigodom naše naučne ekskurzije u Veneciji i u Trstu. Međutim, u tim gradovima nitko nas nije ni upitao što mislimo, odnosno kakav smo dojam stekli o postavi pomorskog muzeja, a eto, gospodin Gille iznenadio nas je tim pitanjem. Pod dojmom iskrenog i srdačnog kontakta koji je znao stvoriti između sebe i nas nije nam preostalo drugo nego da mu iskreno odgovorimo: »Da, gospodine profesore,

muzej nam se vrlo dopao. U njemu smo vidjeli izvrsnih izložaka, naročito ona naša riječka torpeda, – no, o tome zašto se i kako razvilo francusko pomorstvo, trgovačka i ratna mornarica, kakva je bila ta mornarica nekad i kakva je danas, o tome, na žalost, nismo dobili ni najosnovnijeg objašnjenja i saznanja!«

Gospodin Gille ostao je u prvi mah osupnut našim odgovorom. Naš odgovor o tome što smo očekivali od razgledanja postave pariškog pomorskog muzeja očito ga je iznenadio. U kratkom razgovoru koji je nakon tog slijedio priznao je na kraju da bi o tome trebalo ipak razmisliti.

Nije nam poznato da li je g. Gille ikada kasnije razmišljao o problemu postave pariškog pomorskog muzeja koji smo i nehotice pred njega stavili. Sami smo, međutim, doskora uvidjeli da je mnogo lakše takav problem nabaciti nego riješiti ga.

Veličinu problema i teškoću njegovu osjetili smo četiri godine nakon onog događaja s prof. Gillom. U to nas je vrijeme, naime, uprava Pomorskog i povijesnog muzeja u Rijeci pozvala na suradnju kod nove postave stalne pomorskopovijesne izložbe riječke regije. U želji da izbjegnemo prigovoru kakav smo stavili g. Gilleu bili smo prisiljeni da unaprijed razmotrimo na koji način treba da bude postavljena ta stalna izložba. Na prvom mjestu trebalo je utvrditi što treba prikazati, tj. u kojem opsegu obuhvatiti samo *pomorstvo*, a zatim i njegove veze i ovisnost o drugim ljudskim djelatnostima i općedruštvenim faktorima. Odmah potom trebalo je razmotriti kako da se što prikaže, da li da se zadrži dosad uobičajeni način postava pomorskih zbirke i muzeja ili da se od toga odstupi, ali na koji način i u kojem opsegu. Ovdje iznosimo neke od misli koje su se iskristalizirale tokom tog razmatranja i neke perspektivne zaključke koji su nam se istovremeno nametnuli kao nužni i korisni.

Pomorski muzeji i pomorske zbirke, za razliku od ostalih kulturnohistorijskih muzeja i zbirke koji se mogu ustanoviti i voditi u svakom većem i značajnijem ljudskom naselju, tako su specifične naravi kao što je specifična i djelatnost koju treba da prikažu. Pomorske zbirke i muzeji pojavljivali su se dosad samo u značajnijim pomorskim mjestima. U mjestima s dugotrajnom pomorskom tradicijom nastajale su manje ili veće zbirke uspomena na pomorsku djelatnost njihovih stanovnika: najprije u privatnim domovima pomoraca, a kasnije na kojem mjestu pristupačnom javnosti. Njihov je sadržaj bio vrlo šarolik. Bilo je tu malih modela brodova, slika pomoraca, dalekozora, sekstanata, brodskih karata, busola i drugih pomagala za plovidbu, brodskih dnevnika, dijelova brodova i plovila te niz drugih dokumenata i relikata – da i ne spominjemo brojne egzotične predmete donesene

iz dalekih krajeva preko mora. Načelno, ukoliko se uopće može govoriti o nekom načelu i konceptu postave takvih zbirki, one su išle za tim da odaju počast uspomenama na jednu životnu veoma važnu, tegobnu – ali uvijek uzbudljivu i privlačnu – ljudsku djelatnost, koja je našla svoje geslo u latinskoj: *Navigare necesse – Vivere non necesse!*

Predmeti koji su odslužili svoje vrijeme u pomorstvu, dokumenti koji su fiksirali neke njegove momente i zbivanja, slike, modeli, crteži, nacrti i sl., pohranjeni ili izloženi u takvim zbirkama bez vrednovanja njihove objektivne vrijednosti i važnosti, nepovezani međusobno u jedan logičan historijski prikaz pomorstva jednog određenog vremenskog razdoblja, izazivali su u nama neki tužan dojam o prošloj slavi i značenju našega pomorstva te se pretvarali u neku vrstu pred nama otvorenih tužnih albuma s izbljedjelim slikama, gotovo kao posmrtni spomenici.

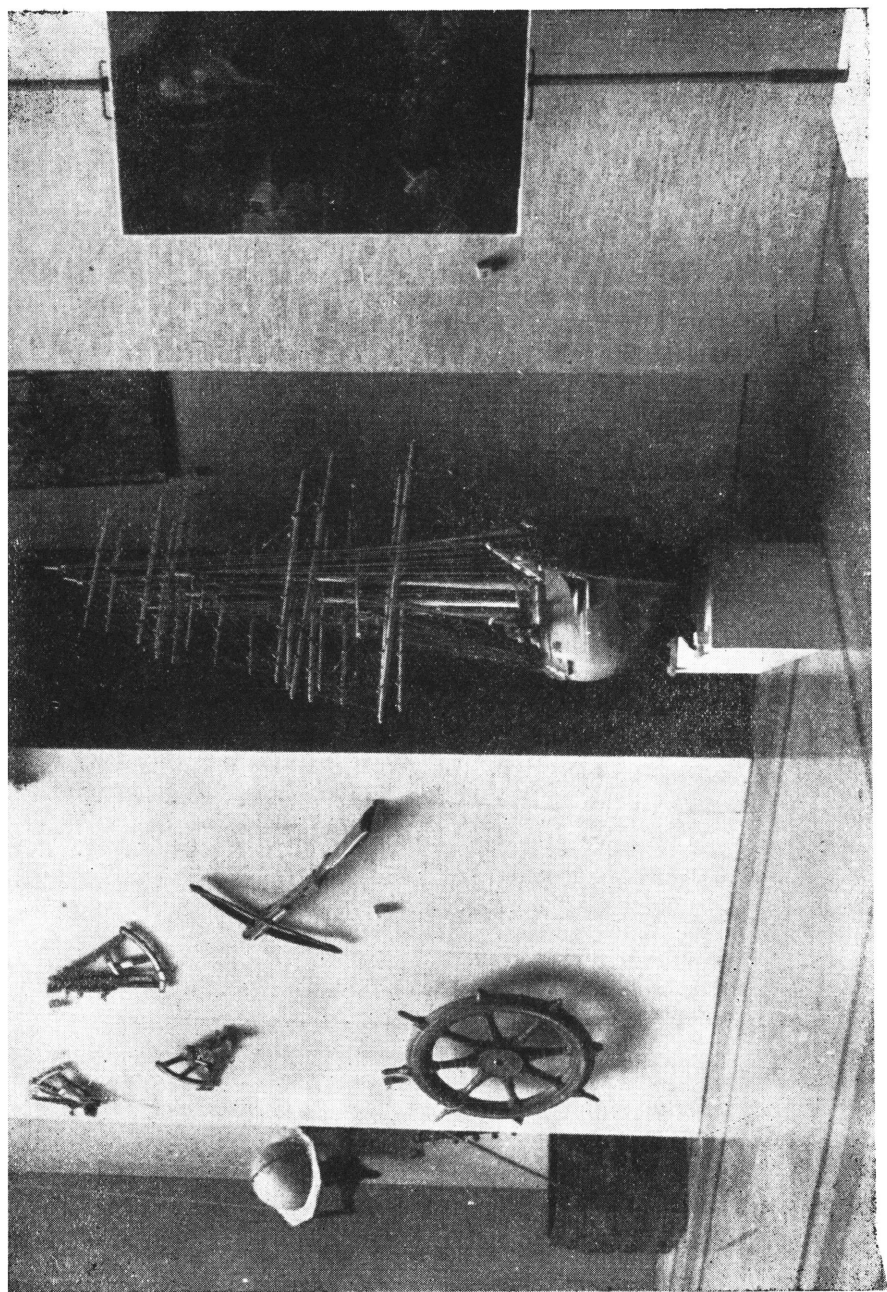
Neugodan dojam takvih zbirki moguće je izbjeći jedino kompleksnijim organskim i funkcionalnim prikazivanjem pomorstva. Radi toga buduća stalna pomorska i povijesna izložba u Rijeci treba da prikaže pomorstvo riječke regije u najširem njegovu značenju. Ona treba, naime, da obuhvati sve značajnije oblike i vidove te ljudske djelatnosti, da prikaže značenje i opseg pomorstva u raznim vremenskim razdobljima do najnovijeg vremena isticanjem sredstava, uspjeha i neuspjeha.

Međutim i takvo izlaganje i prikazivanje pomorstva, ma kako tačno i potpuno izvršeno, još uvijek ne bi odražavalo značenje koje je pomorstvo u objektivnom smislu imalo – ne za uski kraj ili mjesto gdje se razvilo, već za onaj širi politički i ekonomski organizam kojega je taj kraj s pomorskim značenjem samo teritorijalni dio. Zbog toga trebat će kod prikazivanja pomorstva na stalnoj riječkoj izložbi uzeti u obzir, odnosno prikazati, i one ekonomske i političke faktore koji su vidno utjecali na razvoj riječkog pomorstva u raznim vremenskim razdobljima.

Aдекватno prikazivanje i isticanje svih onih faktora koji su bitno utjecali na razvitak pomorstva riječke regije pružit će objašnjenje zašto se ono razvijalo na određeni način u prošlosti i u sadašnjosti.

Potreba da sve te činjenice i faktori budu prikazani u lako uočljivom, brzo shvatljivom i svakome dostupnom obliku zadat će, jasno velike poteškoće postavljačima izložbe kod izbora izložaka i kod samog metoda prikazivanja. Da bi optimalno postigli svoj cilj, postavljajući će se sigurno morati poslužiti pored dosada uobičajenih vrsta i oblika izložaka još i suvremenijim muzejsko-tehničkim sredstvima.

Samo tako svestrano objašnjeno i prikazano pomorstvo, u organskoj vezi s drugim ljudskim djelatnostima, moći će da pruži pot-



Dio eksponata za stalnu izložbu Pomorskog i povijasnog muzeja u Rijeci

pun odraz žive funkcije koju pomorstvo vrši u ekonomsko-političkom organizmu određenog vremenskog razdoblja. Pomorstvo, prikazano u kontinuiranom slijedu cjelovitih vremenskih razdoblja od najstarijih vremena pa do danas, treba da izrazi svoje trajno značenje. Takvo povezivanje prošlosti uz sadašnjost uklonit će one sentimentalnonostalgične note koje su možda dopustive samo u nekim manjim porodičnim zbirnama uspomena. Ostale manje pomorske zbirke na području riječke regije, stavljene u pravilan odnos s ovom stalnom pomorskopovijesnom izložbom, dobile bi tada mogućnost objektivnog vrednovanja doprinosa njihova kraja ili mjesta općoj slici pomorstva riječke regije. Time bi bila uspostavljena jedna zdrava i logična veza između manjih lokalnih zbirki i regionalne izložbe pomorstva.

Da bi to značenje uvijek žive životne funkcije pomorstva, koje treba da prikaže i odražava stalna pomorskopovijesna izložba u Rijeci, bilo gledaocima, odnosno posjetiocima, izložbe uvijek razumljivo i jasno – riječka će izložba morati da pruža uvijek posljednje dostignute rezultati prakse i naučnog istraživanja pomorstva. Radi toga će se izložba, mada po nazivu »stalna«, ipak konstantno dalje razvijati i mijenjati, da bi održala »ažurnost«. To će, naravno, uzrokovati upravi Muzeja i njenim suradnicima nove i stalne poteškoće – ali će istovremeno pružati i zadovoljstvo stalnog stvaranja i naučnog objašnjavanja značenja što ga za nas imade naše pomorstvo.

Prema sadašnjoj intenciji uprave Pomorskog i povijesnog muzeja u Rijeci trebalo bi da se ta stalna izložba ograniči samo na prikazivanje pomorstva riječke ekonomsko-pomorske regije. Smatramo, međutim, da je takva izložba u Rijeci i suviše ograničena i da je u nedalekoj budućnosti treba proširiti na prikazivanje pomorstva cijele naše jadranske obale.

Postoje mnogi razlozi za to, ali ovdje ćemo nabrojiti samo neke od njih. U Jugoslaviji do danas ne postoji još nigdje izložba koja prikazuje naše jugoslavensko pomorstvo u cjelini. Za sjedište takve izložbe treba da bude izabrana Rijeka, jer je ona istovremeno i sjedište naših najvećih brodarskih poduzeća, najveća pomorska luka Jugoslavije i centar pomorskotransportnih organizacija. Upravo zbog toga je Rijeka najpozvanija da takvu izložbu pripremi i da je čuva i dalje razvija. Taj zadatak ona treba da smatra ne samo svojom čašću već i dužnošću. – Ne manji razlog za takvu lokaciju izložbe nalazimo i u tom što je Rijeka nesumnjivo naš najznačajniji turistički prolazni centar na Jadranu. Ona u tom pogledu predstavlja u neku ruku vrata cijelog jadranskog turizma. Prolazeći kroz Rijeku, ne samo vanjski svijet već i naš domaći stiže prva osnovna saznanja o našem moru i našem pomorstvu. Upravo je ovdje nužno potrebno svakoga upozoriti na ulogu

koju je naš narod odigrao u pomorstvu prošlosti, na značenje koje za nas imade pomorstvo u sadašnjosti i uputiti na razmišljanje o budućnosti pomorstva. – Konačno treba naglasiti da je upravo za navedenu svrhu riječka Komuna stavila na raspolaganje Pomorskom i povijesnom muzeju u Rijeci jednu od svojih najreprezentativnijih zgrada. U njoj postoje svi prostorni uslovi da se tako opsežna i široko koncipirana izložba postavi.

Uz suradnju naučnih radnika iz Urbanističkog instituta, Odsjeka Strossmayerove galerije u Rijeci i Sjeverojadranskog instituta u Rijeci rad na postavi stalne izložbe Pomorstva riječke regije u punom je toku. Uprava Muzeja namjerava da u toku postave pojedinih odjela koristi suradnju i drugih poznatih pomorskih eksperata i naučnih radnika.

Radi uveličanja proslave 20-godišnjice naše Jugoslavenske ratne mornarice, zbog nemogućnosti da do dana te slavne obljetnice pripremi postavu svoje stalne izložbe, uprava Muzeja uz suradnju već spomenutih naučnih radnika pripremila je i otvorila izložbu jednog dijela izložaka, koji će biti upotrijebljeni u postavi stalne izložbe. Već na toj privremenoj izložbi izloženi su po prvi puta na uvid javnosti mnogi vrlo interesantni i značajni izlošci.

Klen Danilo

»PRELJUBNICA PRED KRISTOM« U STROSSMAYEROVOJ GALERIJI U ZAGREBU

U Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu izloženo je djelo koje prikazuje »Preljubnicu pred Kristom« (ulje na platnu, I. 432 × 2.050 m; inv. br.; SG-273; dar Luja Vranyczanyja g. 1921). Ovo djelo upisano je u Katalog Strossmayerove galerije iz g. 1922 (I) pod atribucijom »Bonifazio Veneziano« (radio 1555–1579), mletačka škola: »Marija Magdalena pred Isusom«, a u Katalogu galerije iz g. 1939 (2) pod atribucijom »Škola Bonifazio de' Pitati Veronese«: »Preljubnica pred Kristom«. Istu atribuciju ponavljaju i katalozi Galerije iz g. (3) i 1950 (4). Do atribucije »školi Bonifazia de' Pitati Veronese« došlo je po svoj prilici zbog kompozicione sličnosti sa slikom iz radionice Bonifazija koja prikazuje isti motiv, a nalazi se u galeriji Brera u Milanu (5).

Ovo djelo, koje bez sumnje ima svoju dekorativnu vrijednost, osobito je interesantno zbog toga što postoji potpuno identična slika signirana od El Greca.

Za vrijeme svog boravka u Italiji naišla sam na antikvarnom tržištu na autentično i signirano djelo El Greca iz njegova tali-

janskog perioda, koje je do u najmanje tančine istovetno s našom zagrebačkom slikom. To El Grecovo djelo također prikazuje »Preljubnicu pred Kristom« (ulje na platnu, 130 × 183 m), a potjecalo je iz čuvena pariške zbirke Jeana Dollfussa. Kasnije je to djelo prešlo u privatni posjed u London. Djelo je signirano na donjem rubu slike (nešto ulijevo od muškarca s turbanom na glavi i svitkom hartije u ruci) karakterističnim El Grecovim potpisom iz tog perioda: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟ(ΤΟ) ΚΟΠ(Ον)ΑΟ ΕΠΟΙΕΙ

Djelo je prvi put atrabuirao El Greco A. L. Mayer, a zatim ga je detaljnije obradio i publicirao Tancred Borenius (6). Postoji još i posebna Boreniusova ekspertiza za to djelo (7). Ta slika mladoga El Greca prihvaćena je i od savremene kritike kao autentičan i signiran rad El Greca iz njegova drugog venecijanskog perioda. Tako ga je Martin A. Soria publicirao u svome kompletnom katalogu djela iz El Grecova talijanskog perioda, datirajući ga drugim venecijanskim periodom, tj. između 1572. i 1576 (8).

Kao i ostali radovi iz tog razdoblja i ovo djelo nosi sve karakteristike osebujnog stila mladog El Greca.

Kada se g. 1572. El Greco vratio iz Rima (gdje je bio došao pod jak utjecaj Michelangela i rimskih manirista kao Sermone, Girolama Muziana i Taddea Zuccarija) u Veneciju, »akcentuirao on u svojim djelima venecijansku žicu, koja, zahvaljujući njegovu poznavanju rimskih manirista, postaje sada sve zrelija i kompleksnija, a njegove ranije smjele i blještave boje ublažuju se pod vidnim utjecajem Tintoretta. U čitavom tom periodu nalazi se on pod snažnim utjecajem Tintoretta, kao što je to i vidljivo u njegovim tadanjim radovima, npr. u »Istjerivanju iz hrama«. Manirizam, koji je El Greco tako jako bio osjetio u Tintoretovim djelima, i to naročito u onima iz njegove ranije faze, bio je onaj stilistički elemenat koji je El Greca otkrio njemu samome te, oslobodivši ga od naturalizma venecijanskog slukaistva činkvečenta, upravio njegove korake prema onome magičnome i ekstatičnome stilu koji karakterizira njegovo slikarstvo tokom čitavog španjolskog perioda.« (9).

U doba El Grecova boravka u Italiji nalazilo se talijansko slikarstvo na izvanredno važnoj prekretnici. Nakon polovice činkvečenta javlja se ne samo u umjetnosti već i u čitavom kulturnom i duhovnom životu snažno vrenje i traženje novih mogućnosti, rješenja i izraza. Svi oni putovi koji su do tog momenta vodili do stvaranja jedne duhovne i materijalne kulture kao i nazora na svijet bili su odjednom napušteni i zamijenjeni novim i potpuno oprečnim težnjama, shvaćanjima i koncepcijama.

»Na polju umjetnosti su taj period, koji nije označavao tek jedan ograničeni vremenski period već pokret čije porijeklo seže

sve do u početak XVI stoljeća i čije djelovanje nije nikada sasvim prestalo«, prozvali naturalistički orijentirani historičari umjetnosti »veoma nesretnim nazivom manirizam« (IO).

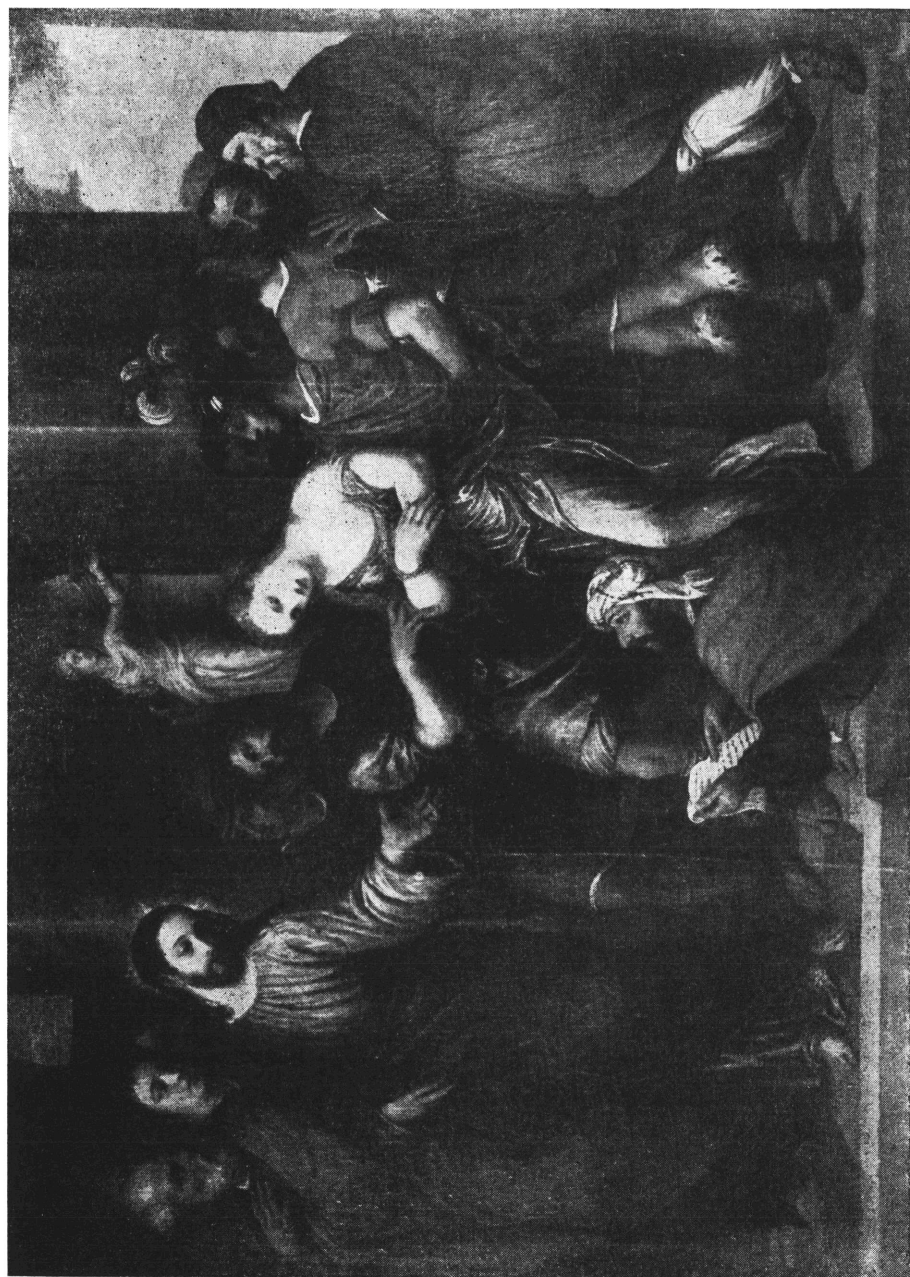
Nakon naivnog i vedrog antiknog shvaćanja života renesansnog čovjeka postavilo je novo vrijeme pred čovječanstvo nova pitanja: čemu zapravo živi čovjek i kakav je odnos između prolaznih zemaljskih i materijalnih stvari i neprolaznih, duhovnih i nadzemaljskih vrednota čovječanstva? U Rimu je duhovni otac i začetnik tog novog smjera na polju umjetnosti bio stari Michelangelo, koji u djelima svoje posljednje faze (»Pietà Rondanini«, »Skidanje s križa« iz firentinske katedrale kao i u svojim figurativnim crtežima) prekida s tradicijama renesansne umjetnosti (koje su svoj najviši domet postigle u njegovu »Posljednjem sudu«), a temeljile su se na oponašanju i formalnoj idealizaciji prirode. Michelangelo ih sada zamjenjuje novim umjetničkim shvaćanjem svijeta, u kome su psihičke emocije i intuicija bile važnije od naturalističkog gledanja. El Greco boravak u Rimu od 1570. do 1572. bio je od presudne važnosti za razvoj njegova stila, jer je došao u direktan kontakt s Michelangelom.

»Taj novi smjer starog Michelangela nije samo važan zato što je taj njegov stil označavao početak anaturalističkog smjera u umjetnosti, na kome se i zasnivaju El Grecova djela iz Toleda, već i stoga što je njegova lična sudbina bila istovjetna sa sudbinom tadanje kulture i umjetnosti (II)«.

Utjecaj tog novog smjera i shvaćanja života i umjetnosti, šireći se iz Rima prema sjeveru, zahvatio je u to vrijeme i mlađu generaciju venecijanskih slikara, a naročito jednu drugu snažnu ličnost, koja je u formiranju El Grecova stila imala presudnu važnost, tj. Tintoretta.

Do tog momenta sastojala se bit venecijanskog slikarstva u bogatstvu i raskoši senzualističkog kolorizma, koji sada Tintoretto u svojim djelima zamjenjuje irealnom i sablasnom igrom fantazije, u kojoj je boja tek refleksi subjektivnih duševnih stanja, potpuno neovisnih od realističnog opažanja i prikazivanja. U tim djelima sve što je bilo realno postaje irealno, pretvara se u snoviđenja i ekstatične vizije.

U tim svojim kompozicijama Tintoretto, kao po nekim tajanstvenim zakonima jedne strastvene patetike, kao u nekom vrzinom kolu isprepliće i kovitla gibive i izdužene likove, koji nalik na čelične zmiје iskre i blješte iz tame. Najjače se osjeća taj novi smjer u Tintoretovim crtežima, koji djeluju kao u uzvišenoj umjetničkoj ekstazi zabilježene vizije; plameni su protest Tintoretta protiv zastarjelih shvaćanja renesanse: stvari se ne smiju više prikazi-





El Greco: Preljubnica pred Kristom

vati na konvencionalno-naturalistički način, već onako kako ih je osjetila i sagledala naša mašta i intuicija.

»El Greco je od Michelangela preuzeo anaturalizam oblika, a od Tintoretta anaturalističku boju i kompoziciju« (I2).

El Grecovo samovoljno i karakteristično slikarstvo osjeća se već i na toj ranoj slici, i to naročito u tretiranju tmastih i razbijenih oblaka na pozadini jarko modrog neba, u izduženim i oštro karakteriziranim likovima i u dramatski snažno pokrenutoj kompoziciji figura u naravnoj veličini. Tipičan za El Greca jest lik mladića u žutom haljetku (u grupi rimskih vojnika i gledaoca) što okrenut leđima koraca prema pozadini na desnoj strani slike. Karakteristično za njega je i slaganje figura u zatvoren niz. Bassanov utjecaj je prisutan u osebnom prozirnom i svijetlom purpuru crvenila ženine haljine kao i u liku mladića s jarko crvenom kapom na glavi, što se nalazi odmah na desno od glave Krista (13).

Sam motiv »Preljubnice pred Kristom« veoma je čest u venecijanskom slikarstvu činkvečenta. Jedan od Bellinijevih sljedbenika, Rocco Marconi, rado ga i često slika. Taj isti motiv nalazimo i kod Palme Vecchija (14) u njegovu djelu iz Pinakoteke Capitoline u Rimu i na slici iz lenjingradskog Ermitaža (15). Priказao ga je i Tizian u svom nedovršenom djelu iz bečke galerije (16) i Polidoro da Lanziano u slici iz zbirke vojvode od Westminstera (17), a također i Tintoretto (18). No sva ta spomenuta djela komponirana su s polufigurama. Jedino u djelu »Adultera« iz muzeja u Glasgowu (19), koje se čas pripisuje Giorgioneu, a čas mladome Tizianu, nalazimo dramatski pokrenutu kompoziciju s figurama u naravnoj veličini.

Istražujući porijeklo inspiracije ili uzora El Greca za njegovu »Preljubnicu pred Kristom«, T. Borenius spominje da joj je u kompozicionom i stilskom pogledu najbliža istoimena kompozicija Carianija, koja se prije nekoliko godina nalazila izložena na dražbi kod Sothebyja u Londonu. »To djelo bilo je atribuirano Carianiju... Veoma mi je žao da nisam u mogućnosti da u svome članku donesem i ilustraciju tog izvanrednog djela. Na lijevoj strani slike prikazan je Krist kako sjedi kraj stupa nedaleko od stepenica. U toj dramatskoj sceni obraća se on ženi koju pred njega dovodi jedan herkulski i polugoli muškarac. Među gledaocima na desno ističe se nekoliko rimskih vojnika sa helebardama. Upoređujući El Grecovo djelo sa spomenutom Carianijevom slikom, možemo već na prvi pogled uočiti da je El Greco morao poznavati to Carianijevo djelo. Dramatska kompozicija likova u naravnoj veličini jednaka je u obim djelima, a također su i srodna lica glavnih likova. I ne samo to, već je i sam lik tužitelja toliko srodan u obim slikama da se ovdje ne može raditi samo o slučaju.

Kronološki su oba djela nastala u razmaku od kojih 40 godina. Carianijeva slika izrađena je 1520, a El Grecovo djelo oko 1565. Ovo El Grecovo djelo izvanredno je važno za proučavanje majstora u toj veoma ranoj fazi njegove karijere» (20). Interesantno je spomenuti da je Cariani i sam kopirao čuvenu kompoziciju istog sižeja, tj. već ranije spomenutu »Adulteru« od Giorgione-Tiziana iz Glasgowa (21).

Osim te od Borenijusa spomenute Carianijeve slike zacijelo je na El Greca utjecala i kompozicija Tintoretta iz njegove ranije faze, i to njegovo djelo »Uskrisenje Lazarovo« (22). El Grecova »Preljubnica« srodna je sa spomenutom Tintoretovom slikom u kompozicionom i stilskom pogledu. I na jednoj i na drugoj slici nalazimo na slaganje figura u zatvoren niz, a lica su oštro karakterizirani portreti; lik Krista u punoj veličini s grupom apostola i centralni lik mlade žene podsjećaju na iste likove spomenutog El Grecova djela.

Borenijus datira El Grecovu »Preljubnicu« s g. 1565, tj. stavlja je u njegov prvi venecijanski period, za koji se do sada smatralo da je pado u razdoblje od 1560–61. do 1570. Svi dosadašnji El Grecovi biografi iznose da je on došao u Veneciju oko g. 1560–61, kada mu je moglo biti 19–20 godina, kao i to da je učio 10 godina kod Tiziana, tj. sve do svog odlaska u Rim 1570. god. Međutim, najnovija istraživanja ranog El Grecova perioda u Italiji otkrivaju nam jedno senzacionalno otkriće. C. D. Mertizios (23), istražujući arhivski materijal, sadržan u 19 omašnih registara kretskeg notara Marāsa iz XVI st. (1538–1578) u Državnome arhivu u Veneciji, pronašao je vanredno važan dokumenat iz koga izlazi da je Domenicos Theotocopoulos bio još 1566. na Kandiji, jer je 6. juna 1566. potpisao kao svjedok jedan akt ovim potpisom:

»maistro Menegos Theotocopoulos sgourafos« (24). El Greco je dakle već bio gotovo slikar, magister, kada se g. 1566. iskrcao u Veneciji, te je imao 25 godina. Prema tome nije mogao da naslika godinu dana ranije na Kreti svoju »Preljubnicu pred Kristom«, koja nosi i te kako snažne karakteristike venecijanskog slikarstva činkvečenta tog razdoblja kao i sjećanja na rimske maniriste. Sve stilske i kolorističke značajke pokazuju nam na je to djelo nastalo u drugom El Grecovu venecijanskom periodu tj. između 1572. i 1576, dakle u istome razdoblju kada je nastalo i njegovo »Istjerivanje iz hrama«.

Zagrebačka »Preljubnica pred Kristom«, atribuirana školi Bonifazia de' Pitati Veronese, identična je u svim detaljima sa spomenutim El Grecovim djelom. Postoje tek dvije gotovo neznatne razlike: u El Grecovoj slici manjka mramorni kip boginje u centralnoj niši arhitekture u pozadini; pod je od jednostavna siva

kamena, a na zagrebačkoj slici je od crvenih i bijelih mramornih kocaka. Najveća razlika osjeća se u kvaliteti slike i u bojama. Majstor zagrebačke slike nastojao je da ublaži sve oštine i dramatski nemir te da uljepša linije, boje i crte lica. El Grecova slika je snažno pokrenuta manirističkom fermentacijom, s intenzivnom psihološkom karakterizacijom radnje i likova, vješto i slobodno komponirana, a zagrebačka slika je bljeđa u bojama, u kompoziciji i karakterizaciji likova nekako umornija. Dramatska napetost na zagrebačkoj slici samo je formalno i izvanjski prisutna te nije proživljena od samih likova. Osobito je snažno uočljiva razlika u bojama. U El Grecovoj slici dramatski intenzitet radnje osjeća se i u snažnoj i strastvenom koloritu s naglašenim kontrastima boja, a u našoj su zagrebačkoj slici sve boje podređene općem žutkasto-bjelokosnom zlaćanom tonu, koji kao veo prekriva i prigušuje sve življe i dramatskije boje. U El Grecovoj slici prevladavaju određene i žarke crvene, ružičaste, žute i narančaste, blještavo tamnomodre i duboke zelene boje kao i topla zemljano-smeđa i tmasta olivna zelenila. U zagrebačkoj slici gase se i blijeđe jasne i blještave El Grecove boje i pretvaraju se u rafiniranu i ponešto monotonu simfoniju olivnožutkastih, zlaćanozelenkastih, blijedoružičastiv i prljavobijelih tonova. Inkarnat je blijed, a na El Grecovu djelu je topao i živ; karakterizacija likova je konvencionalna i idealizirana.

El Greco je možda kod svoje »Preljubnice pred Kristom« bio živo inspiriran jednim čuvenim djelom venecijanskog činkvečenta, kako to misli T. Borenus, upravo Carianijevom »Preljubnicom«, no bez sumnje je vrlo dobro poznavao i spomenutu Tirtoretovu sliku »Uskrisenje Lazarovo«. El Greco je te svoje inspiracije asimilirao na svoj karakterističan i maniristički uzbuđen način, značajan za djela iz njegova talijanskog perioda. Dosadanjim istraživanjem venecijanskih majstora činkvečenta nije bilo moguće otkriti djelo koje bi El Grecu bilo poslužilo kao model, tj. koje bi on bio direktno kopirao. Sama činjenica da je El Greco ovu sliku signirao svojim punim imenom govorila bi u prilog hipotezi da se kod spomenutog djela ne može raditi o direktnoj kopiji. Prema gore iznesenom zagrebačka »Preljubnica pred Kristom« bit će po svoj prilici jedna kasnija kopija El Grecove »Preljubnice« iz londonske privatne zbirke, koja potječe iz razdoblja 1572–1576.

Međutim, postoji i dalje mogućnost da bi El Grecova »Preljubnica pred Kristom« bila ranija, a zagrebačka »Preljubnica« kasnija kopija jednog te istog čuvenog djela nekog venecijanskog majstora činkvečenta.

(1) Akademijaska galerija Strossmayerova, Zagreb 1922, str. 199, br. 498.

- (2) Katalog Strossmayerova galerije, I. Talijanske slikarske škole, Zagreb 1939, str. 33, br. 86/498.
- (3) Galerija Jugoslavenske akademije, Zagreb 1947, str. 45, br. 68.
- (4) Katalog Galerije Jugoslavenske akademije, Zagreb 1950, str. 45, br. 86/273.
- (5) Dorothee Westphal, Bonifazio de' Pitati Veronese (München 1931), str. 310, br. 72: Milano Brera, No. 145. – reprodukcija u Bercken, Oberitalienische Malerei, str. 206.
- (6) Tancred Borenius, A Greco hitherto unrecorded (The Burlington Magazine, May 1941, No. 458, str. 139–143).
- (7) »The picture of the Woman taken in Adultery reproduced in the present photograph (canvas 51 by 72 inches) is in my opinion a genuine, signed work by *El Greco*. It represents a highly interesting addition to our understanding of the master's connection with the Venetian school« (potpisano: »Tancred Borenius – Dec. 1940«)
- (8) Martin A. Soria, Greco's Italian Period (Arte Veneta, 1954, VII, str. 213, pod br. 51) »Christ and the Woman taken in Adultery«, Private London, 130 × 183
- (9) R. Pallucchini, New light upon El Greco's early career, Gazette des Beaux arts, 1952, 40, str. 47.
- (10) Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (München 1928). – »Über Greco und den Manierismus«, str. 261
- (11) Idem
- (12) Idem
- (13) Tancred Borenius, A Greco hitherto unrecorded, The Burlington Magazine, May 1941, No. 458.
- (14) A. Spahn, Palma Vecchio, Leipzig 1932 – »Christus und die Ehebrecherin«, Rim, Capitolinska Pinakoteka, oko g. 1506–10.
- (15) »Palma Vecchio« – Klassiker der Kunst, Vol. XXXVIII, (1937, str. 290).
- (16) »Tizian« – Klassiker der Kunst, Vol. III (1911, str. 239).
- (17) Idem, str. 238.
- (18) A. Venturi, Storia dell'Arte italiana, Milano 1928, 4 – Tintoretto, Adultera davanti a Cristo, Mannheim, zbirka Lanz, sl. 328, str. 470.
- (19) Katalog, Giorgione e i Giorgioneschi, Venezia 1955, »Adultera«, str. 110, sl. 47.
- (20) Tancred Borenius, A Greco hitherto unrecorded, The Burlington Magazine, May 1941, No. 458.
- (21) Katalog, Giorgione e i Giorgioneschi, Venezia 1955, str. 113.
- (22) A. Venturi, Storia dell'Arte italiana, Milano 1928, 4 (Tintoretto, Cristo che ridona la vita a Lazzaro, Leipzig, Museo, sl. 313, str. 446.
- (23) C. D. Mertziou, Domenico Theotocopoulos: Nouveaux éléments biographiques (Arte Veneta, 1961, XV, str. 217).
- (24) Idem. – U kretscom dijalektu »sgourafos« znači »zografos«, tj. slikar; »Menegos« je deminutiv u venecijanskom dijalektu za »Domenico« i veoma čest u ono doba na Kreti.

Ivy Marija Kugli

IZ RESTAURATORSKE RADIONICE

J. A. Z. U. ZAGREB

Poliptih franjevačke crkve u Puli

Uska i strma uličica Balde Lupetine, stisnuta sivim kamenim zidovima i tek ponekom kućom, krije jednu od najstarijih, a ujedno i najljepših crkava u Puli, crkvu sv. Franje. Izgrađena je vjerojatno u XIV st., zasigurno neposredno prije izgradnje samostana koji se na nju naslanja, no pisanih podataka o tome nema. Lijepe i skladne forme posve jednostavne rane gotike tijesno se tu spajaju i sljubljuju s nekim romaničkim oblicima. Naročito je skladan i lijep romanički portal. Romaničko je i otvoreno krovište te jednobrodne gotičke građevine. Zidovi su, prema predaji, nekad bili urešeni freskama, no danas osliku nema ni traga. Unatoč skladnim formama građevine velika arhitektonska jednostavnost, prazni, goli zidovi i malen broj oltara (4) ostavljaju u nama dojam napuštenosti i siromaštva. Ni vrlo lijep i velik, u najnovije vrijeme ponovno na glavni oltar postavljen poliptih i vrlo lijep i izražajan kip gotičke drvene polihromirane Madone s djetetom Isusom na rukama na pokrajnjem oltaru, jedina dva umjetnička ukrasa crkve, ne mogu izmijeniti njezin napušten izgled. Posljedice su to teške i burne prošlosti crkve. Danas je ona vrlo slabo posjećena, što još pojačava dojam zapuštenosti, no nekad je bila omiljelo sastajalište vjernika. O tome nam svjedoče i dvije propovjedaonice: jedna za oko 2000 vjernika, koliko ih u crkvu može stati, a druga, vanjska, ponad ulice Balde Lupetine, s koje je propovjednik govorio vjernicima koji nisu mogli naći mjesta u samoj crkvi. S dolaskom Napoleonove vojske 1805. g. crkva se zatvara. Ni Austrija nije nakon odlaska Francuza 1813. g. crkvu otvorila, pa je ona i dalje služila kao vojni magazin. Kultu je vraćena tek 1927. g. prigodom proslave 700-godišnjice osnutka franjevačkog reda.

Je li crkva nekad bila bogatija umjetninama, ne možemo danas znati. Čini se ipak da su talijanski redovnici, napuštajući Pulu nakon pripojenja Istre Jugoslaviji, ponijeli sa sobom sve što se moglo ponijeti i što su mislili da je vrijedno da se ponese.

Bit će svakako da je divotni gotički poliptih, koji je preko 300 godina resio crkvu, oduvijek bio njezin najljepši ukras. Kad je crkva 1805. g. bila zatvorena, prenijet je u stolnu crkvu, gdje je ostao sve do 1938. g., kad je ponovno stavljen na svoje prvotno mjesto ponad glavnoga oltara I njega su Talijani, odlazeći iz Pule, demontirali i odnijeli u Udine, gdje je ostao do 1961. g., kad je vraćen zajedno s drugim umjetninama i arhivalijama što su ih Talijani odnijeli povlačeći se s našeg teritorija.



Središnji dio poliptiha iz Pule

Taj poliptih je većih dimenzija i vrlo bogato urešen mnogim polihromiranim drvenim svetačkim likovima, izrađenim u dubokom reljefu. Obilno i bogato pozlaćeni ukrasi okvirnog dijela poliptiha posve su gotičkih oblika i označuju vrhunac venecijanske umjetnosti sredine XV. stoljeća. Centralni, glavni lik je Madonna u sjedećem položaju s djetetom Isusom koje joj leži u krilu. Postavljena je potpuno frontalno, no gotičke ukočenosti ni tvrdoće na njoj nema. Blag i umiljan je izraz lica bogomajke, što spuštena pogleda i sklopljenih ruku u adoraciji promatra mirnim dubokim snom usnulog sina. Izražajnost tog nadasve suptilnog lika dominira čitavim poliptihom. Ni na jednom drugom liku ne nalazimo te dubine osjećaja. I nabori madonine haljine mekši su i skladniji nego na drugim likovima. S desne i lijeve strane madone nalaze se po tri svetačke figure, prikazane također cijelim likom. To su s lijeva sv. Jerolim s crkvom u ruci, nepoznati svetac dominikanskog reda i sv. Petar. S desne strane se nalaze sv. Ivan Evanđelist, sv. Nicefor Biskup i sv. Nicefor Mučenik. Ti su likovi slabiji. Nemaju ni izdaleka izražajnosti centralnog lika, madone, kako smo već spomenuli, pa je moguće da ih nije radio isti majstor. Ponad njih nalazi se red svetačkih likova prikazanih samo do pasa ili nešto niže. Centralni lik je mrtvi Krist s prekrivenim rukama na kojima su vidljive rane. Na lijevoj strani su sv. Katarina, sv. Nikola i sv. Pavao opat (?), a na desnoj strani nalaze se sv. Ivan Apostol, sv. Antun Padovanski i sv. Bernardo Sijenski. Nad mrtvim Kristom je tabernakul ili kovčeg. S gornje strane poliptih završava s dosta visokim rakovicama, urešenim šiljatim završecima.

Dio poliptiha s figurama visok je 225 cm, a cio poliptih s gornjim završnim ukrasima dosiže 370 cm. Širina mu je 267 cm.

Prema usmenoj predaji poliptih se pripisuje nekom Jakovu iz Pule (Jacopo da Pola). Tog je mišljenja i Francesco Semi.¹ Ferdinando Farlati, nasuprot, tvrdi da rezbar i skulptor tog imena nije poznat.² On uspoređuje naš poliptih s poliptihom u crkvi sv. Zaharije u Veneciji, što su ga 1443. g. oslikali Antonio Vivarini i Johannes de Alemannia (Giovanni d'Alemagna), a rezbarske je radove izveo Lodovico da Forlì.³ Prema njegovu mišljenju naš je poliptih »sorella« tom poliptihu u crkvi sv. Zaharije u Veneciji. Okvirni ukrasi našeg pulskog poliptiha imaju, mislim, najviše zajedničkog s okvirom oltarskog poliptiha Antonija i Bartolomeja Vivarinija, što se danas nalazi u gradskoj galeriji u Bolonji. Oba su podjednako gotičkih oblika i gotovo jednako bogato ukrašena. Najuže ih povezuju gotovo jednaki šiljati završeci gornje strane, koji se razlikuju samo po tome što bolonjski završavaju sa sitnim svetačkim likovima, kojih na pulskome nema. Pa

i neki veliki likovi imaju izvjesnih sličnosti, napose likovi Madone, koji su centralne figure na oba poliptiha. Najveća razlika među njima je u tome što su na našem svi likovi plastično izvedeni, a na bolonjskom su slike. Taj je bolonjski poliptih prvi rad što su ga nakon smrti dotadanjeg Antonijeva suradnika Johanesa de Alemannia, koji je umro 1450. g., zajednički izveli Antonio Vivarini i njegov mlađi brat Bartolomej.⁴ Za ime autora okvirnog dijela bolonjskog poliptiha danas ne znamo sigurno. Postoji mišljenje da bi to mogao biti rad drvorezbara i skulptora Christofora de Ferrara, koji je djelovao u Veneciji između 1430. i 1447. g., a surađivao je s Antonijem Vivarini i Johannesom de Alemannia. Njega nalazimo spomenutog kao izvodioca okvira oltarske slike »Krunjenje Bogorodice« u Sv. Panteleon u Veneciji, što su je 1444. g. naslikali Antonio Vivarini i Johannes de Alemannia. Sv. Panteleon danas više ne postoji. Ime Christofora de Ferrare nalazimo i na poliptihu Antonija Vivarinija i Johanesa de Alemannia datiranom 1447. g., što se nekad nalazio u crkvi sv. Franje u Padovi; kasnije je nesto, a u najnovije vrijeme nanovo je pronađen u Konopištu u Čehoslovačkoj.⁵ Thieme-Beckerov leksikon pobija to mišljenje tvrdnjom da nijedan autentičan ni siguran rad tog rezbara skulptora nije sačuvan, pa »Gruyerova tvrdnja visi u zraku«. Taj bolonjski poliptih toliko je stilski i izvedbom detalja povezan s našim poliptihom, da se može reći da su oba nastala u isto vrijeme i izašla iz iste radionice, iako eventualno možda i nisu rad iste ruke. Pulski bi poliptih prema tome mogao biti rad Christofora de Ferrare, ukoliko bolonjski potječe od njegove ruke.

Poliptih je nekoliko puta restauriran. O dvjema restauracijama imademo i podataka. Na centralnom dijelu postolja poliptiha nalazi se crnom bojom napravljen zapis: »COLLECTITIA PAUPERUM (ST)IPF AC DIVITUM RESTAURATUM A MDCCCLXVII«. Drugi popravak izvršen je 1926. g. zalaganjem i troškom »Sopraintendenze Belle Arti« u Trstu. Dobar dio pozlate okvirnih dijelova nanovo je nanesen, a likovi su nanovo obojeni uljenom bojom. Uza sve to može se reći da je poliptih dobro sačuvan, jer tim restauracijama nije na njemu ništa bitna izmijenjeno. Godine 1962. restaurirali su ga restauratori Restauratorskog zavoda Jugoslavenske akademije troškom Savjeta za kulturu NR Hrvatske. Restauratori su ga našli u jednoj prostori samostana, rastavljena na dijelove (7 velikih dijelova i 15 manjih). Drvo je u jačoj mjeri crvotočno, no crvotok nije aktivan. Dobar dio ukrasa slomljen je, a poneki sitniji dio i nedostaje. Zbog višekratnog prenošenja, promjene mjesta boravka i nestručnog pakiranja podloga je na pozlaćenim dijelovima jače

ispucala, napravile su se napuhline, a neki su dijelovi počeli otpadati. Uljenom bojom polihromirani svetački likovi znatno su bolje sačuvani, manje su crvotočinom izjedeni.

Restauratori su poliptih očistili, drvo natopili zaponom i firnisom da se time uništi crvotok i učvrsti drvo. Dijelove podloge i pozlate što su se ljuštili učvrstili su i slijepili ljepilom na bazi voska. Polomljeni dijelovi ukrasa također su slijepljeni. Nedostaci u podlozi su zakitani i retuširani temperom i konačno je cio poliptih lakiran tankim namazom laka. Nakon završenih radova restauriranja i konzerviranja poliptih je postavljen na svoje prvotno mjesto ponad glavnog oltara. Prijašnji, djelomice manjkavi, gerist zamijenjen je novim, znatno čvršćim i jednostavnijim. Radovi su izvedeni u rujnu 1962. g.

Zvonimir Wyroubal

¹ Francesco Semi: *L'arte in Istria*, Pola 1937 (str. 130).

² Ferdinando Farlati: *La chiesa ed il chiostro di san Francesco in Pola. Atti e memorie della Societa istriana di archeologia*, vol. XLI, fasc. 1, Parenzo 1929 (str. 267–283).

³ Lionello Venturi: *Pittura Veneziana 1300–1500* (str. 108).

⁴ Raimond van Marle: *The development of the Italian school of painting*, vol. XVII (str. 32).

⁵ Op. cit. str. 18.

JEDAN OD MALO POZNATIH AUTOPOR- TRETA M. KRALJEVIĆA

Miroslav Kraljević boravio je u proljeće 1911. godine, prije svog posljednjeg odlaska u Pariz, u Kraljevici, gdje je potražio oporavka i lijeka svojoj bolesti. Kraljevica je u ono doba bila omiljelo ljetovalište zagrebačkih književnih i umjetničkih krugova. Uz odmor i zabavu Miroslav Kraljević je u Kraljevici i mnogo slikao, polazeći svakog dana sa svojim štafelajom u prirodu. Stariji ljudi u Kraljevici dobro se sjećaju njega, njegove simpatične pojave i njegove »mornarske brade«, kakva je uobičajena kod ribara i mornara na Sjevernom moru, naročito na Helgolandu.

U Kraljevici je Miroslav Kraljević stanovao u kući pomorskog kapetana Stjepana Gudca, jednog od najpoznatijih pomoraca iz doba jedrenjaka. Ta kuća je jedna od najstarijih kraljevičkih građevina, po svom prvom vlasniku iz prve polovice 19. stoljeća značajan kulturnohistorijski spomenik. Tu je kuću, naime, sa-



Rani rad M. Kraljevića iz Beča prije Münchena. Prepoznat od eksperta Sljepčevića u Parizu nakon putovanja te slike iz Izraela preko Brazila i Pariza u Zagreb kao autentično Kraljevićevo platno

gradio ili nadgradio na mjestu jedne čedne primorske kućice iz 18. st. liječnik doktor Anton Pavao Jakovčić, jedna od najznamenitijih ličnosti iz doba narodnog preporoda na Hrvatskom primorju. Doktor Antun Pavao Jakovčić imao je vidna učešća u ilirskom pokretu. Bio je burnih dana 1848. narodnim zastupnikom vinodolsko-hreljinskog kotara na Hrvatskom saboru, predvođeci izaslanstvo svih primorskih mjesta prilikom banske instalacije u Zagrebu. Zastava pod kojom je to izaslanstvo krenulo u Zagreb još danas se čuva u toj kući kao najdraža obiteljska uspomena. Jer obiteljskog pomorskog kapetana Stjepana Gudca u nasljednom je srodstvu s doktorom Antunom Pavlom Jakovčićem. Još za svog života doktor Jakovčić postavio je na kući spomen-ploču s preporukom nasljednicima da čuvaju kuću kao njegov dragi primorski dom. To je jedna od ljepših građevina, s vrtom ispred kuće i baroknim željeznim vratima i stupićima.

U toj kući Miroslav Kraljević vrlo se ugodno osjećao. Od njega potječe i »gvaš« koji prikazuje tu kuću gledanu sa strane njena pročelja. Po pripovijedanju njegovih kraljevičkih stanodavaca, Miroslav Kraljević bio je za svog boravka u Kraljevici neobično vedar i raspoložen, iako je njegovo zdravlje bilo već tada prilično narušeno. U jednom takvom njegovu vedrom raspoloženju nastao je i njegov autoportret, nacrtan olovkom, što sam ga pukim slučajem otkrio 1946. godine prigodom jednog mog boravka u Kraljevici.¹ Dotad je taj Kraljevićev autoportret (po mom mišljenju jedan od njegovih najboljih crteža) bio posvema nepoznat u našoj likovnoj historiografiji.

Taj svoj autoportret Miroslav Kraljević je naslikao jedne noći stojeći ispred ogledala. Sam Miroslav Kraljević napisao je iznad autoportreta ove riječi:

»Četiri mola bijelog rifa . . .
u noći od 9. na 10. maja, vodica je postigla svoje.
Kraljević«.

Prve četiri riječi ispremetnuti su stih poznate bekrijaške pučke popijevke:

»Četiri rifa bijelog mola
Moj se dragi lola.
Neka, neka, nek' se lola
K meni doći mora . . .«

Miroslav Kraljević je, naime, 9. svibnja 1911. bio u Bakru, gdje je u veselu društvu, nadahnivši se vanjstinom jedne primorske ljepotice, ispio nekoliko flaša bakarske vodice, zname-

Četiri mala igrača (pisa...)

u moci od 3 na 10 oktobra,
valica je postigla svoje

Krajin



nitog primorskog šampanjca. Vratio se kući u Kraljevicu u kasno doba noći, dobrano nakresan, ali možda u jednom od svojih najduhovitijih časova i raspoloženja. Kako nije imao pri ruci nikakva papira za crtanje, uzeo je iz ruku jedne lijepe djevojke njen album, spomenar, kakav su u tim vremenima običavale imati mlade šiparice, sabirući uspomene svojih udvarača i kavalira. U takav jedan spomenar ucrtao je u jednom hipu Miroslav Kraljević svoj izvanredni autoportret. Desetke i desetke godina ostao je taj Kraljevićev autoportret sakriven i zakopan u tom spomenaru, dok ga nisam jednog dana slučajno otkrio. Danas se ta slika nalazi u Galeriji likovnih umjetnosti u Rijeci zajedno sa spomenutim »gvašom«. Premda plod trenutnog raspoloženja, skiciran i nabačen na papir u brzini, u kasni noćni sat, odražuje ovaj crtež svu originalnost velikog hrvatskog umjetnika kista kojega je pokosila smrt nedugo nakon njegova posljednjeg flerta na moru.

Kao rezultat časovite improvizacije, Kraljevićev »primorski« autoportret ujedno je i dragocjen biografski dokumenat iz života jednog umjetnika koji je ostavio dubok trag u hrvatskom likovnom životu. A za taj nepoznati Kraljevićev crtež zahvaljujemo, osim njegovoj primorskoj simpatiji, spomenaru i ljubavnim stihovima, i bakarskoj vodici, škakljivom primorskom pjevušavcu, što je žbilja ovaj put »učinio svoje«, kreirajući rukom umjetnika njegovu valjda najneposredniju kreaciju.

Vatroslav Cihlar

¹ Vatroslav Cihlar: »U Hrvatskom primorju pronađen je autoportret Miroslava Kraljevića«. »Narodni list« 5. siječnja 1947.

Dr VUK KRAJAČ

Na sprovodu u Senju, gdje se mnoštvo ljudi sleglo na groblju da otprati pok. dr Vuka Krajača, moglo se osjetiti da je umro čovjek kakvoga svaki dan ne susrećemo.

Rođeni Senjanin, htio je umrijeti u Senju.

Ja u tom vidim samo njegovu dosljednost, njega koji je punu godinu dana bio svjestan svog svršetka, a sve sile s kojima je još raspolagao ustremio je na unapređivanje rodnog grada.

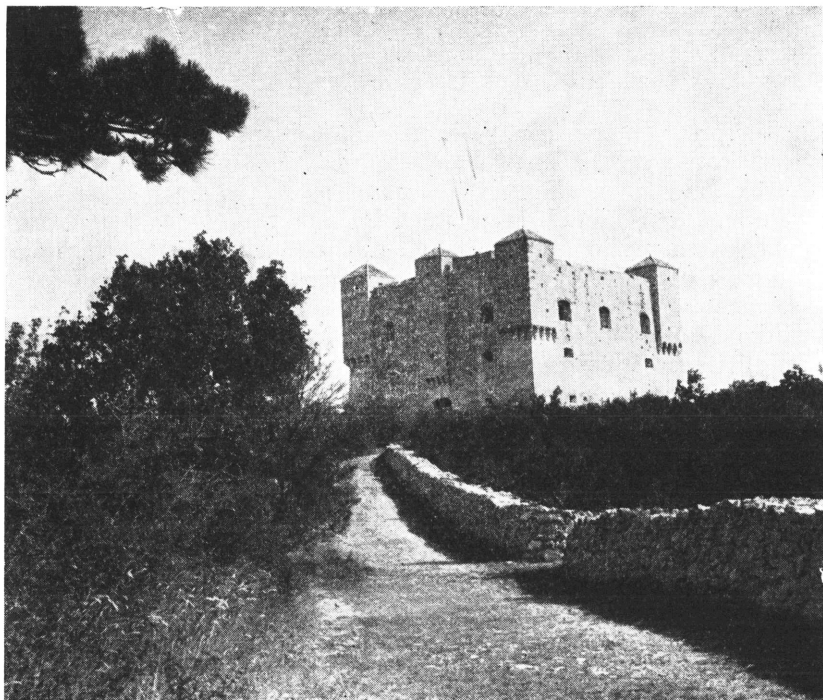
Ako bismo gledali njegov život kroz prizmu stručne karijere, vidjeli bismo mladića koji je nakon sudjelovanja u I svjetskom ratu diplomirao ekonomske nauke, obišao Evropu i Ameriku i kao priznat stručnjak zauzeo važno mjesto u upravi plovidbe i pomorske trgovine, napisavši nekoliko djela iz užeg područja svojih zadataka. Međutim, onaj dio njegova života koji nam je najjače u svijesti obuhvaća dobar decenij i pol u kojem je preuzeo tešku ulogu počasnog konzervatora za Senj. Tu je on neumorno i uistinu do posljednjeg trenutka radio na obnovi najvrednijih primjeraka arhitekture teško bombardiranog Senja. U velikoj mjeri moramo baš njemu i njegovoj ustrajnosti zahvaliti ne samo stvarno dalje postojanje niza senjskih palača već i korjenitu promjenu stava prema kulturnoj baštini kod mnogih koji na početku nisu gotovo ništa do nje držali.

Nije mu bilo teško antišambrirati, pisati dopise i odgovarati na njih, fotografirati, sakupljati nacрте, putovati, organizirati proslave, osiguravati kredite, moliti, nagovarati, upozoravati, podnositi materijalne troškove, doslovce podmetnuti vlastita leđa pod vreće cementa ako je to ma u kojoj mjeri pridonosilo spašavanju trajnih vrijednosti njegova Senja. U zadatke je unosio samog sebe, pa nije čudo da je taj primjer morao za sobom povući mnoge druge. Rezultati su tu: katedrala, kula Šabac, palača Ježić, palača Carina, palača Vukasović, tvrđa Nehaj – da nabrojimo samo najvažnije, ali je jednako važno i to da je sitnim svakodnevnim radom obranio od nagrđivanja mnoge čedne građanske kuće koje, zbrojene u jednu cjelinu i djelovanjem mnoštvom svojih nedefiniranih komponenata, daju Senj.

Jedan se život ne može obuhvatiti statistikom. Zbog toga je ovaj nekrolog ostao bez uobičajenih podataka iz matica. Mnogi Senjani neće zapamtiti datume niti znati nabrojiti sve što je on učinio, ali će im dugo i dugo lebdjeti pred očima lik počasnog konzervatora Vuka Krajača, koji je postao pojam.

12. rujna 1962.

Mladen Fučić



U kritičnom momentu spašena tvrđava Nehaj stvarno naporima Uka Krajača

DVA NEKROLOGA

(Ljudevit Šestić i Vladimir Uarlaj)

Za suvremenog hrvatskog slikara Ljudevita Šestića, koji je preminuo 12. kolovoza ove godine, ne bi trebalo reći da je umro, nego da se ugasio. Naime, Šestićevo ime toliko živi sa slikarskim pojmom svjetla, da bi riječ o smrti doista trebalo zamijeniti riječju o gašenju.

Likovnim rječnikom govoreno, Ljudevit Branislav Šestić (rođen 1900. u Đakovu) bio je slikar *svjetla* – onog medijuma kojim su slikali Claude Monet i njegovi drugovi impresionisti.

U doba kad su kod nas i neposredno oko nas impresionistima nazivali odreda sve one koji su sitnim potezima kista olako pa i besmisleno šarenili platna – Šestić je bio rijedak, često izuzetan primjer autentičnog stvaraoca, koji je kod nas, u trenucima, bio najbliži Monetovu sistemu. Bio je to u prvom redu zato što nije



Lj. Šestić: Motiv iz okoline Zvečaja

bio poput naših krivotvoritelja impresionizma impresionist samo tehnikom, nego *dušom*.

U Šestićevoj psihi našla su se dva naoko suprotna, ali za formiranje impresionističke vizije dva bitna stanja: naivnost duha i rafiniranost oka. Bio je s jedne strane upravo idealan tip psihe koja se bez cenzure misli upravo do tragičnog umije prepustiti dojamu, a s druge strane bio je, zahvaljujući suživjelosti s muzikom Bacha i Debussyja, slikarski rafiner koji sklada sliku nekako više intuicijom nekog muzičkog fluida, nego optičkim racionalizmom.

Naš pejzaž, naročito sjeverohrvatski riječni pejzaž, izgubio je u Šestiću jednog od svojih najautentičnijih interpretatora, a hrvatsko slikarstvo izgubilo je umjetnika koji je svojim kistom držao jednu dragocjenu parcelu u trajno živoj tradiciji Nikole Mašića, Ferde Kovačevića i Slave Raškaj.

*

Slučaj je htio da je, baš u doba (15. kolovoza 1962. godine) kad su grobari na brežuljku Mirogoja polagali u grob Ljudevita Še-



U. Varlaj: *Klek*

stića, umro u Zagrebu njegov slikarski drug Vladimir Varlaj (rođen 1895. u Zagrebu).

Vladimir Varlaj je tokom života slikao razne motive, ponajviše tamne talase oranica i mrko valovlje šuma oko Kleka, ali likovno gledano on je cijeli život slikao linearne i kolorističke varijacije, koje bi se mogle nazvati jednim imenom: *val duše*.

Vladimir Varlaj je započeo svoje slikarsko formiranje u doba Ulderika Donadinija, Janka Polića-Kamova i Vladimira Čerine, dakle u doba generacije koja je manje pisala kod nas novim smjerom ekspresionizmom, a više razvalinom svog zelenog duha. Već je Milutin Cihlar Nehajev naslutio da je Varlajev pejzaž donekle sličan spisima naših mladih ekspresionista: »Vladimir Varlaj sanjalac je i pjesnik koji svijet gleda kroz prizmu bajke.« Na žalost Nehajev nije precizirao što podrazumijeva pod prizmom bajke. Da je to učinio, morao bi napisati da ta Varlajeva bajka nije nikakva romantika, nego teško psihološko stanje, jedna vrsta mučne depresije, koja je polako počela, kao tamni val, po-

krivati rubove slikareve likovne, zaista fine, u trenucima vrlo precizne svijesti.

Zato talase linija i valove sjene i svjetla na najmilijem Varlajevu motivu Kleku ne treba gledati samo jednostrano kao sredstvo likovnog izraza, nego treba u njima vidjeti i indikatore psihograma. Kao što se iz grčevita crteža čempresa crni mnogošta autoportretno van Goughovo, tako se štošta mračna zeleni iz zemljanih valova Varlajeva Kleka.

Ako je i kod jednog našeg umjetnika u to doba tako moderna riječ *ekspresija* imala autentično značenje, imala ga je u prvom redu u simpatičnoj i tragičnoj pejavi Vladimira Varlaja.

M. Peić

PRVA INTERNACIONALNA IZLOŽBA TAPISERIJE SVAKE DRUGE GODINE U LAUSANNI 1962.

La première Biennale internationale de la tapisserie organisée à Lausanne par le CITAM (Centre international de la tapisserie ancienne et moderne)

Od 15. juna do 15. septembra 1962. g. održan je u Lausanni (Švicarska) prvi internacionalni Bijenale tapiserije.

Ovu prvu veliku izložbu tapiserije organizirao je u Švicarskoj Internacionalni centar za stare i moderne tapiserije s predsjednikom Jeanom Lurçaom. Izložba je održana u palači Rumine u 9 dvorana.

Sudjelovalo je 17 zemalja sa 57 eksponata, od najmanjeg formata 12 m² do najvećeg od 46,64 m². Zemlje učesnice na izložbi: Austrija, Belgija, Velika Britanija, Čehoslovačka, Francuska, Holandija, Italija, Japan, Kanada, Mađarska, Njemačka, Norveška, Poljska, Portugal, Švedska, Švicarska i USA.

Tapiserije su tkane na dva tipa tkalačkih stanova, vertikalnim ili horizontalnim.

Ateljei u kojima su tapiserije izvađane jesu manufakture, škole za umjetnost i obrt ili privatni ateljei slikara kartonjera.

Vlasnici izložaka su državne institucije, hoteli, privatne zbirke itd. Izložene umjetnine izvedene su u razdoblju od 1948. do 1962. godine.



Hirodo Murata (Japan): Lov (Tapiserija)

Tapiserije su izrađene po kartonima umjetnika slikara. Na ovoj su se izložbi mogle vidjeti na velikim plohama tapiserije mnogih oblika, boja, tehnika i materijala, od klasičnih Aubussona do čistih površina geometrijske apstrakcije, od Goblena i Aubussona jednostavno i grubo obrađenih pređa lana, konoplje, pamuka do finih pređa vune, svile i zlatnih žica (Japan).

Poljska traži življe fature i primjenjuje što prirodniji materijal, Kanada češljanjem površine vunenog tkiva postiže profinjenost materijala i boje. Tapiserije Portugala izvedene su posebnom tkalačkom tehnikom koja daje izrazitost zrna i punoću strukture.

Galerija »Pauli« izložila je u svojim prostorijama litografije, keramiku i tapiserije Jeana Lurçata.

Galerija »Iynedjian« priredila je u dva kata izložbu tapiserija francuskih slikara.

Nekoliko vrlo lijepih tapiserija Jeana Lurçata bilo je izloženo u Bank Kantonal Vaudoise Lausanne.

Mira Kovačević

Stotine oblika i sadržaja kojima more daje život stvaraju medij u kome se neprekidno obnavlja stvaralački izraz i uvijek traje poetska misao. Zato je »Plavi salon« izložba čiju trajnu aktuelnost i rezon ne treba provjeravati. Sadržaj će njene teme samo život uvijek nanovo osvježavati i preporučati.

Registrirati i prikazati taj silni element u likovnom odrazu i izrazu velik je i složen zadatak. Vidjelo se to na uspjesima i na manjkavostima »Plavog salona«. Zadarska je izložba bijenalna i u svoja dva dosadašnja nastupa nastojala sabrati najznačajnije pristupe temi mora (od 1918. do 1941. i od oslobođenja do danas). Trebalo je prije slijedećih redovitih ažurnih pregleda evocirati djela koja znače naš dosadašnji rezultat i temelj. Na ovogodišnjoj su izložbi iscrpno zabilježena imena i sabrani radovi inspirirani morem i primorjem (58 autora zastupana sa 74 rada). No broj je preraznih odaziva temi tako znatan da ga je jedva bilo moguće zahvatiti u jednom navratu. Raznovrsnost i mnogobrojnost zaveli su Salon u širinu, koja je povukla za sobom i neke slabosti, nerijetke kod revijalnih pregleda.

U terminu koji je uzet kao granica izbora zbilo se vrlo mnogo krupnih razvojnih promjena. Sa smjenama generacija nadirali su novi interesi i stavovi, odvijali se opći i pojedinačni prelomni pokreti u koje je bila uvučena i naša tema i njena rješenja. Iz obilja i bogatstva najrazličitijih likovnih pozicija u jedno tako burno doba proizašao je i za ovu izložbu neobično heterogen materijal. Iz te građe nije mogla – po jednom nevezanom izboru, bez unutarnje sheme i razrade – nastati bilo kako ujednačena i uravnotežena skupnost. Pokazalo se da je tema kao isključiva vodilja u koncepciji izložbe samo široki radni okvir koji sklapa tek prividnu cjelinu ali po sebi nije dovoljan da likovno definira izložbu, da joj dade lice i razgovjetan profil.

Očito nije bilo dovoljno da se izaberu slike kao ilustracije pojedinačnih preokupacija oko motiva i da se jednostavno nanižu jedna uz drugu. Trebalo je nakon uvida u cjelokupni materijal – koliko god on bio obilan – smišljenim odabiranjem provesti njegovu unutarnju organizaciju, uspostaviti suvislosti i tokove u tom velikom tematskom kompleksu. To znači ublažiti heterogenost, pomiriti velike raspone i raspršene stilske orijentacije, povezati likovna značenja i sadržaje. Akcent je izložbe međutim ostao upravo na mnogolikosti i razjedinjenoj širini, kako se može zaključiti i po tome što su kod nekih autora zastupanih s više radova, slike rastavljeno izložene.

Iz pojedinog je slikarskog opusa izabran rad nezavisno od odnosa prema drugim radovima. Bez misli na balans koji je

trebalo održati među eksponatima program je ispaio improviziran, pa se dogodilo da su pojedinačna djela, koliko god su neka od njih po sebi kvalitetna, ostala neintegrirani fragmenti i usamljene pojedinosti jedne fiktivne cjeline. Na štetu elastične širine, pa čak i antologijske tačnosti, trebalo je sistematizirati građu i artikulirati snage. Nit koja je mogla okupiti materijal mogla je poteći od stilskog razvojnog slijeda, od bliskosti koncepcija, od paralela i oprečnosti u pristupu i interpretaciji teme itd. No trebalo je pronaći neki metod koji bi divergentni i disonantni materijal stegnuo u homogeniji svijet forme i ideja, u harmoničniju cjelinu.

Iako je Salon bez sumnje uz mnoge poznate i već stalne kvalitete iznio i nove vrednote, ipak nije nametnuo o moru kao slikarskoj temi neke decidirane i sabirne zaključke. Dominantna je ostala šarolikost i impozantni kvantitet koji govori o plodnosti i inspirativnoj snazi mora, o ljubavi za temu i njenim svakovrsnim odrazima. No ti utisci nisu sređeni i određeni.

Zadarski bijenale nije prerasao format opće informativne izložbe. On je više vodoravni presjek kroz mnoštvo nego okomiti bilans glavnih snaga i smjerova koji su izrasli u duhu i s duhom mora. Salon je reprezentativno zajedničko izlaganje autora angažiranih temom, bez pretenzija da bude i suma rezultata koji bi mu dali jasnu i definiranu fizionomiju.

Vanda Ekl

CIMA DA CONEGLIANO

(Povodom izložbe u Trevisu)

1962

Zakašnjelim »postsezonskim« gostima Italija je ove jeseni pokazala svoje draži pod iznimno sretnim okolnostima. Gotovo cijeli oktobar bio je sunčan i ugodno prohladan te je u galerijama, jedinim mirnim oazama u vrtlogu zamornog tempa kojim žive talijanski gradovi, uz prikladnu prirodnu rasvjetu čovjek mogao sabrano i staloženo tražiti umjetnine koje ga interesiraju, osjetiti njihovu stvarnu ljepotu, studirati njihove detalje i – što je najvažnije – naći u takvu radu istinski i zadovoljavajući odmor od grube svakidašnjice. Izvan galerijskih prostora gradovi su živjeli punim intenzitetom, okupani suncem i natkriveni prozračnim plavetnilom neba. Duboke, jasne perspektive krajina, bez omaglice koja pogledu presijeca put, asocirale su sunčana prostranstva pejzažnih pozadina na slikama majstora renesanse.

Nigdje, međutim, nije ta asocijacija bila tako snažna kao na mom putu kroz ustalasani krajobraz Veneta. »Collina trevigiana« što ju je na svojim slikama ovjekovječio »pictor conelianensis«, poznati i neobični Giovanni Battista Cima, bila je živa preda mnom na svakom koraku i put kroz taj jedinstveni ambijenat bio je zaista idealna priprema za posjet retrospektivi priređenoj u Trevisu. Samo je tako bilo moguće osjetiti u kolikoj se mjeri Cima da Conegliano saživio s ljepotama rodnog kraja i na koji je način njegova umjetnost samo logična posljedica dugogodišnjeg života u ambijentu prekrasne mirne provincije. U osami domaćih vrhunaca, okrunjenih kaštelima i ledenim gromadama Alpa u daljini, veseleći se prozirnom i jasnom nebu i čistim obrisima stvari na njegovoj podatnoj plohi, Cima je mogao ostvariti upravo takav svoj vlastiti svijet, svijet tišine, blagosti i ravnoteže. U tom njegovom idealnom i plemenitom svijetu vlada beskonačni, nadnaravni mir, a skromna ljepota i kontemplacija prožimaju sva djela okupljena i prezentirana na izložbi u Trevisu.

Palazzo dei Trecento, kasnoromanička građevina od opeke i najznačajniji objekt profane arhitekture u Trevisu, pružila je gostoprимstvo majstoru iz blizog Conegliana. U ogromnom jedinstvenom prostoru glavne sale ovog objekta (velikom preko 1000 četv. metara, a visokom 8 metara) našlo se na okupu ukupno 89 radova. Shvatimo li ankone s više slika kao jedinstvene ansamble, taj se broj reducira na 50 umjetnina, koje iscrpno dokumentiraju Ciminu aktivnost i ilustriraju karakter njegova slikarstva. Postav izložbe realizirao je izvanredno duhovito arhitekt Carlo Scarpa. Paravanima i zavjesama rasčlanio je divovsku dvoranu na odjeljke koji se nižu kružno u odmjerenu ritmu te prema formatu i važnosti slika stoje u prikladnim odnosima, markirajući istovremeno strogi kronološki slijed opusa. Impozantan utisak prostranstva dvorane ostao je neokrnjen jer ukusna aparatura pregrada nije sezala do krovišta, a sretno kombinirana rasvjeta visećih reflektora diskretno je izolirala izložbene prostore od jedinstvene cje-line sale.

Premda na izložbi nisu bila prisutna čak ni sva djela majstora Cime koja se nalaze u Italiji (da je inozemni prilog bio fragmentaran samo je po sebi razumljivo), cjelovitost prikaza ostvarena je prezentacijom nekih teško dostupnih radova, kao što je poliptih iz Olere (Bergamo), Fior di Sopra (Conegliano) i Miglionica (Basilicata). Vrijednost retrospektive podigla je relativno mnogo-brojna djela iz privatnog posjeda, kako iz same Italije, tako i iz evropskih i vanevropskih kolekcija. Posebno treba žaliti da na izložbu nije stiglo »Navještenje« iz Lenjingrada, premda je uneseno u katalog. Ono naime potječe iz nekadašnje zbirke umjet-

nina princeze Galitzin, a iz te iste kolekcije dospjela je svojevremeno u Zagreb jedna lijepa slika, na čijoj poledini stoji da je rad Cime da Conegliano. Po karakteru namaza i tipologiji ove Madone sa dva sveca nisam sklon povjerovati u tačnost označene atribucije, pa sam se idući u Treviso veselio autopsiji lenjingradske slike, vjerujući da će mi pomoći u rješavanju ovog atributivnog problema. Prema reprodukciji »Navještenja« ne može se zaista ništa zaključiti, a šansa, koja je postojala, propala je, jer slika iz Lenjingrada nije stigla u Treviso sve do zatvaranja izložbe.

Vanredno pregledan i sistematičan postav izložaka, uz vrlo dobar katalog prof. Luigija Menegazzija (baziran na naučnim rezultatima Collettijevih istraživanja), omogućio je brzo sagledavanje umjetničke evolucije Cime da Conegliana i osnovnih značajki njegova opusa. Gledana u cjelini, to je umjetnost religioznog karaktera, koja je našla krug svog izživljavanja na velikim oltarnim palama i manjim votivnim tablama. Pridružuju se tim vrstama male kasonske slike s profanim i mitološkim sadržajima, ali one su u opusu Cime imale zaista samo sekundarno značenje. U stilskom i sadržajnom smislu izložba je predstavila Cimu kao izrazitog genija provincijalnog ambijenta: posjedujući solidnu zanatsku vještinu i nepatvorenu čistoću osjećanja, on se nikada ne upušta u artistske proizvoljnosti. Jednom usvojena izražajna sredstva iskoristavao je u okviru gore spomenutih vrsta kroz cijeli život. Pitanje na koje je trebala odgovoriti retrospektiva vezano je uz problem porijekla njegove umjetnosti, a na to je pitanje već ranije bilo izrečeno nekoliko odgovora. Naime nejasne su prve godine života i aktivnosti ovog umjetnika. Datum njegova rođenja nije riješila ni izvrsna Colettijeva monografija (1959). Na temelju jedne arhivske zabilješke zaključuje se da taj datum pada oko godine 1459/60. Porijeklo Cimine umjetnosti izvodi isti autor iz domaće provincijalne umjetnosti Gerolama da Treviso. Ali već najranije datirano djelo, »Madona na prijestolju, sa sv. Jakovom i Jeronimom« (1489) iz »Museo civico« u Vicenci, posjeduje toliko očigledne toskanske komponente (prijestolje ispod pergole s vinovom lozom i kulise zidova ispred nje) da se nameće pitanje gdje ih je majstor mogao usvojiti. Prema svemu sudeći Ciminu je umjetnost ipak u cijelosti inicirala i usmjerila venecijanska slikarska škola. Prije 1492. godine on je nastanjen u gradu na lagunama, gdje ga sudbinski impresioniraju Giovanni Bellini (vjeruje se da je bio njegov izravni učenik) i oba Vivarinija. Preko Alvisa asimilirao je utjecaj Antonella da Messina, a vjerojatno u direktnom kontaktu djeluje na njega i Bartolomeo Montagna iz Vicenze. Asimilirajući i potčinjavajući svojim vlastitim mogućnostima i sklonostima uzvišenu dostojanstvenost slikarstva Giovannija Bellinija, kristalno jasnu statuarnost Antonella da Messine i izvjesnu



Cima da Conegliano: Rodenje (detalj)

rustikalnost Bartolomea Montagne, on je uspio izgraditi određene stilske okvire svoje umjetnosti u kojima će se kretati dosljedno i trajno. Ukoliko se počeci njegove umjetničke aktivnosti mogu okarakterizirati kao eklekticizam s oslonom na umjetnost Giovannija Bellinija, izložba u Trevisu je pokazala da Cimin opus u cjelini predstavlja ipak djelo izrazite individualnosti. Ostaviti treba, možda, po strani male votivne table, one mnoge obiteljske zavjetne slike koje imaju kao motiv isključivo Madonu s djetetom, prikazanu najčešće iza mramorne ograde s dubokim pejzažom kao pozadinom. Konceptija tih slika identična je s istim motivima Giovannija Bellinija, a i tip Bogorodice potječe od njega. Ukoliko se i može govoriti o izvjesnim razlikama, one su minimalne: Bellinijev intimni, familijarni lik kod Cime je šabloniziran i dosljedno ponavljan u nešto sirovijoj varijanti. On nikad nije, kao kod Bellinija, prerastao u poetiziranu nadzemaljsku viziju, nego je redovito robustan, svakidašnji i dobroćudno-sladunjav. Striktno pridr-

žavanje i ponavljanje ove kompozicione šeme i oblikovnih sredstava manifestiraju izvjesnu ograničenost majstorove imaginacije.

Na monumentalnim oltarnim palama, međutim, možemo otkriti pravog Cimu; te pale svojom mnogobrojnošću, specifičnim kompozicionim rješenjima i individualnim stilističkim značajkama predstavljaju značajan doprinos razvojnoj liniji venecijanskog slikarstva na koncu XV i poč. XVI stoljeća. Motiv sv. konverzacije, koji se na njima ponavlja, bio je naročito obljubljen u ovom periodu, a sadržajno je obuhvaćao Madonu ili nekog drugog sveca na prijestolju, postavljenom ispred polukružne niše ili u slobodnom prostoru; oni su okruženi grupom likova i anđelima koji muziciraju. Zaokupljeni su konverzacijom ili mirno egzistiraju u tihoj meditaciji. Već je XIV stoljeće voljelo sličan temat (Krist u slavi, ili Bogorodica), ali su na tim prikazima okupljeni likovi u stvari nebeski dvorjanici i sluge centralne figure. Sveta konverzacija XV i XVI stoljeća predstavlja, međutim, proizvoljan skup svetačkih figura, čiji se sastav i odnos ne oslanja ni na kakav biblijski ili legendarni sadržaj. Oni su vremenski i prostorno iz sasva različitih ambijenata, a njihovo učešće u prikazu uvjetuje jedino želja naručioca da budu prikazani njegovi zaštitnici, patroni crkvenog lokaliteta ili drugi zagovornici na nebu.

Oltari iz Olere (još sa zlatnom pozadinom) i Miglionica zastupaju tip gotičkih retabla i ta je konzervativna forma bila svakako uvjetovana ukusom naručioca. U oltarnim slikama rađenim za napredniju Veneciju i njenu okolinu sažeo je Cima, oslanjajući se na Giovannija Bellinija, višedjelnu anconu u jedinstven prikaz. Pošlo mu je za rukom da ostvari nekoliko vanrednih djela, i to u vremenu posljednjeg decenija XV stoljeća, koji predstavlja naj-sretnije stvaralačko razdoblje Cime da Conegliana. Dok je na prekrasnoj »Sv. konverzaciji« iz Conegliana (1493) grupa likova oko Madone na prijestolju smještena ispod arhitektonske konstrukcije s lukom i dijelom kupole (u čemu je vrlo blizak Belliniju i Alvise Vivariniju), čisto slikarska interpretacija ovog djela i atmosfera realizirana u zadnjem planu slike odaju majstora koji će svoje kompozicije sve tješnje povezivati s prirodnim ambijentom i ljepotama stvarnog pejzaža. Vrhunske tačke u toj evoluciji predstavljaju »Oplakivanje Krista« iz Galerije Estense u Modeni, »Sv. konverzacija« iz crkve S. Maria dell Orto u Veneciji i »Krštenje Kristovo« iz crkve S. Giovanni in Bragora u istom gradu. »Oplakivanje« lijepo ilustrira Cimin temperamenat, kojemu je strana svaka dramatizacija; i samo difuzno svjetlo, koje jedva dodiruje figure i zatim se jednolično razlijeva po mirnom pejzažu, smiruje napetost i sceni raspeća u dalekom pejzažu daje karakter kroničarske bilješke. »Krštenje Kristovo«, po L. Venturiju Cimino vrhunsko

ostvarenje, već sasma oslobođeno upliva Montagne, Vivarinija i Bellinija, živi specifičnim majstorovim duhom. Apsolutna harmonija odnosa, ekvilibar ljudskih i prirodnih vrijednosti, jednostavnost, prirodnost i iskrenost naracije. Veličanstven prirodni ambijenat ovog događaja okupan je svjetlucavim, živim i blistavim drhtajima atmosfere kakva se rijetko sreće u slikarstvu.

Početak XVI stoljeća, zapravo njegov prvi decenij, otvara jedno novo pitanje u okviru Cimine aktivnosti. Monumentalnim oltarnim palama pridružuju se sada slike malog formata i kasoni s profanim i mitološkim sadržajima. To su lijepe priče, prožete profinjenim lirizmom, pastorele zapravo, prikazane vješto slikanim sitnim figurama u divnu pejzažu ili osunčanim prostorima interijera. Nameće se asocijacija na blizinu s Giorgioneom. S obzirom na famu, koja se povlači od vremena Vasarijeva, da je Cima samo jedan od mnogih imitatora Giovannija Bellinija, prema tome gotovo beznačajan majstor, zaključak je bio samo jedan: mladi je Giorgione djelovao na majstora svojim profinjenim slikarstvom. Coletti, međutim, taj odnos postavlja drugačije: Cima, stariji i iskusniji, već izgrađeni majstor, djelovao je na mladog Giorgionea svojom umjetnošću. Retrospektiva u Trevisu, koja je jasno ilustrirala Cimine mogućnosti i karakter njegova vlastitog izraza, daje ovoj Colletijevoj pretpostavci vrlo realne i zdrave osnove.

Ovom deceniju pripadaju velika djela »Nevjerni Toma« iz Venecijanske akademije, »Madona sa sv. Andrijom i arkandelom Mihajlom« (prekrasan rad u već poznatoj Ciminoj maniri) iz Nacionalne galerije u Parmi, »Sv. konverzacija« iz iste zbirke i »Rodeње Kristovo« iz crkve S. Maria del Carmine u Veneciji. »Lucida, calda, sonora« (Longhi) ova se posljednja umjetnina u najvećoj mjeri približava Giorgioneovu likovnom svijetu.

Cima umire 1517. ili 1518. godine u Coneglianu i kasna djela tog posljednjeg decenija njegova života (»Madona na prijestolju sa sv. Dionizijem i Viktorom«, Feltre, »Sv. Petar između sv. Ivana Krstitelja i sv. Pavla«, Milano, i »Tobija s arkandelom Rafaelom i dva sveca«, Venezia), promatrana izvan revolucionarnih promjena unutar venecijanske slikarske škole, predstavljaju remek-djela u svom kvatročentističkom kompozicionom okviru i virtuoznoj obradi teme. Usamljen i izoliran u provinciji, Cima ostaje po strani od Tizijanovih inovacija i nesmetano njeguje prozračni lokalni kolorit. U prekrasnim pejzažima, kojima ništa ne manjka niti je čega previše, egzistiraju statuari likovi, utonuli u vlastite misli. Oblici su ukrućeni u hladnoj ugladenosti, a boja staklenasto tvrda i blistava poput emajla. Slike u cjelini pokazuju zamjernu vještinu oblikovanja i dosljednost primjene ustaljenih principa izgradnje kompozicije.

Izložba u Trevisu afirmirala je Ciminu umjetnost kao djelo jedne izrazite umjetničke ličnosti sklone deskripciji, minucioznoj izvedbi detalja, svježem koloritu. Ovako okupljena na jednom mjestu njegova su djela progovorila svojim izvornim jezikom i fama o Cimi kao imitatoru Giovannija Bellinija zauvijek je skinuta s umjetnikova imena. Tako se i opet dokumentirala stara i nepobitna istina da prave likovne vrijednosti trajno žive i nalaze svoju afirmaciju kad-tad. Razlozi, dakle, što je Cima tako dugo bio pastorče u pogledu pravilne ocjene njegova opusa, ne leže u pomanjkanju kvalitete u njegovim ostvarenjima, nego u površnosti onih koji su o njima donosili sud. Pod sugestijom Vasarijeve ocjene kasniji su pisci ponavljali njegov sud. Velika je zasluga Colletijeva što je svojom iscrpnom monografijom (1959) potakao pitanje revalorizacije Cimina opusa, a retrospektiva u Trevisu potkrijepila je apsolutnu opravdanost njegova zalaganja. Jednom riječju: napor i rezultati vrijedni poštovanja i nasljedovanja.

Veno Zlamalik

NAVODNO PRIZNANJE

Montaža starog Pappinijevog teksta kao teksta Picassovog

»Kada sam bio mlad ispovedao sam, kao i svi mladi ljudi, svoju religiju umetnosti, velike umetnosti, ali sa godinama sam konstatovao da je umetnost, onakva kakva se shvatala do kraja 1800. godine, prošla, smrtno bolesna, osuđena i da je takozvana umetnička delatnost u svojoj suvišnosti samo manifestacija njene borbe sa smrću. Ljudi se odvajaju od slikarstva i sve više ga sebi uskraćuju, isto kao i vajarstvo i poeziju.

Usprkos suprotnoj prividnosti, naši savremenici daju svoje srce drugim stvarima: mašinama, naučnim otkrićima, bogatstvu, vlasti nad silama prirode i zemljama sveta. Mi više ne osećamo umetnost kao životnu potrebu, kao duhovnu neophodnost, kao što je to bio slučaj prošlih stoleća.

Mnogi od nas idu za tim da budu umjetnici, da se bave umetnošću iz razloga koji sa pravom umetnošću imaju malo zajedničkog, već mnogo više iz nagona za podražavanjem, iz nostalgije za tradicijom, iz ljubavi prema velikim stvarima, prema luksuzu, iz intelektualne radoznalosti, iz mode ili računice. Oni žive u prošlosti iz navike ili snobizma, ali velika većina iz svih društvenih slojeva nije opterećena istinskom strašću za umetnost, koju, u najboljem slučaju, drži za distrakciju, za dokolicu i gizdavost. Danas savremene generacije, koje vole mehaniku i sport, koje su ciničnije

i brutalnije, sve više prepuštaju umetnost, kao jednu neshvatljivu i beskorisnu relikviju prošlosti, muzejima, bibliotekama.

Od onog trenutka kada umetnost prestaje da bude hrana koja hrani najbolje, umetnik opredmećuje svoj talenat posredstvom oglada za novim formulama, pomoću svih mogućih ishodišta *intelektualne prevare*. Ljudi više ne traže u umetnosti utehu i podizanje. Ali, oni rafinirani, bogati, destilatori kvintecencije *traže novo, originalno, ekstravagantno, skandalozno*.

I ja sam počeo od kubizma pa nadalje, zadovoljavao svu ovu gospodu i kritičare sa mnogostrukim bizarnostima koje su mi padale na pamet i, što su ih manje razumevali, sve mi se više divili. Što sam se god više amizirao svim ovim igrima, svim ovim zagonetkama, rebusima i arabeskama, utoliko sam više postajao slavan, pa prema tome i brži. A slava za jednog slikara znači: prodaja, dobit, bogatstvo.

Danas sam, kao što znate, čuven i veoma bogat, ali kada sam sâm sa sobom, onda nemam smelosti da u sebi vidim umetnika u onom velikom i starom smislu reči. Doto, Ticijan, Rembrant i Goja bili su veliki slikari. Ja sam samo javni amizer, koji je shvatio svoje vreme. Ovo moje priznanje je gorko, bolno, ali zaslužuje da bude iskreno.»

(Frankfurter Rundschau)

»Nedeljne informativne novine«

16. septembar 1962, str. 17.

JEDNA ZNAČAJNA IZLOŽBA U LJUBLJANI

(Auton Ažbè in njegova šola)

če hočente postati umetniki»

»Postanite dobri tehniki,

A. Ažbe

O stogodišnjici rođenja A. Ažbea (rod. 30. svibnja 1862) brižno je pripremljena, sastavljena i otvorena za javnost retrospektivna izložba u kasnu jesen u Narodnoj galeriji u Ljubljani pod gornjim naslovom. Posebna likovna komisija izabrala je slike, crteže i svjedočanstva. Kataložni dio sastavila je optimalno A. Cevc, a ostale priloge od različitih autora uredio je dr K. Dobida, preuzevši sam automatski kao direktor Narodne galerije i glavni posao oko čitave priredbe. Taj je katalog te značajne retrospektive u stvari čitava monografija jedne izuzetne likovne pojave i kulturnohistorijski prikaz jednog perioda u razvitku slovenskog likovnog života na prelomu prošlog i našeg vijeka. Ta je monografija metodski razrađena, a građa, sam tekst, uglavnom je prikupljen od pokojnih i

još živih savremenika A. Ažbea. U takvu sastavu postaja je ta monografija ujedno kulturnohistorijsko svjedočanstvo prvoga reda, koje bi moglo biti upravo uzorom kako se ima i kako se može takva zadaća riješiti. Rješenje i rezultat nesumnjivo su pozitivni bez obzira na to što su pojedini prilozi protivuriječni i bez obzira na to što se u tim prilogima veže obična akademska tonska modelirana studija, kakva je bila od vremena Pilotyja običajna u Münchenu, sa Cézannom i što se Ažbeova »sfera« (krogla) i »kristalizacija« dovodi u vezu s impresionizmom.

Ipak je pozitivna zato što se na taj način osvjetljuje taj likovni slovenski pedagog s raznih aspekata i ocrta se istovremeno tačno čitavo vrijeme kakvo je ono bilo sred prijašnjeg likovnog središta koje je postojalo dok je Ažbe u njem boravio i radio.

Ljubljanska sadašnja retrospektiva ima značenje ozbiljne i solidne pripreme i postave. Ona nije neka improvizacija. Značenje njeno je upravo u odgovornom i predanom radu, a najmanje je ona sigranje nekih »enfant terribla«, koji bi se »amizirali« ne poznavajući uopće tako reći ni samu materiju o kojoj se radi. Ona osvaja ne samo sa svim već istaknutim prednostima već ona ima karakter posebne intimnosti i toplote. Trebalo je čuti i vidjeti direktora Narodne galerije kako o toj izložbi razlaže mladoj grupi đaka; on nije poticao samo njihov interes za čitavu problematiku pedagoškog stava i rezultata Ažbeova već ih je svojom živom, a ne patetičnom ili modnom frazeologijom osvajao za umjetnost. Ta izložba sigurno u cjelini nosi regionalnu izrazitu značajku, ali u svom sklopu ona je ponijela i stanovitu širinu, već automatski po samoj aktivnosti A. Ažbea. Naime, A. Ažbe je u svojoj pripravnoj školi imao đaka iz svih strana Evrope, ali glavnina tih đaka bili su Slaveni: Rusi, Poljaci, Česi, Slovaci i čitavo čislo đaka iz Jugoslavije, a najmanje je bilo Nijemaca ili Talijana. Bilo je i tih, ali bilo je i diletanata, i to iz onih tada najviših krugova. »Ažbe je bil učitelj prinčev F. K. H. in E. S. M., »knjazov« Š. in K., kneginje W., grofov F. itd.« (R. Jakopič, Slovan, 1903). Od Hrvata počeo je kod Ažbea izučavati crtanje kao osnovu svemu likovnom znanatu sasvim mladi zagrebački litograf Josip Račić. Becić je također povremeno zalazio u Ažbeovu školu, i to ponajviše na večernji akt, kao što smo i mi kasniji đaci minhenske akademije zalazili na večernji akt povremeno u različne privatne škole, zbog jednostavnog razloga što su bile dvije velike dvorane minhenske akademije za večernji akt ili pretrpane ili nam se nije sviđao postavljeni model. Prema tome nismo mogli biti smatrani đacima takvih škola.

Sve u svemu: ova značajna retrospektiva mogla bi postati još značajnijom kad bi ona potakla, a što bi svakako mogla, da se naša likovna pedagogija konačno oslobodi svih mogućih štetnih modnih

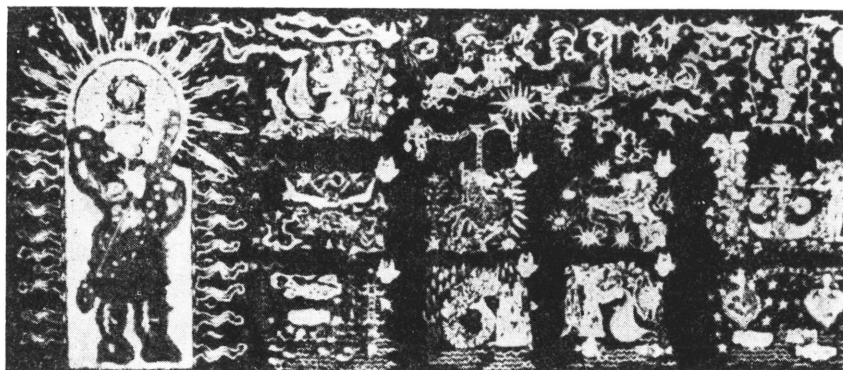
usmjeravanja te da se uputi solidnom izučavanju zanata na osnovi ponajbolje tradicije i studija prirode.

Na kraju treba čestitati dr K. Dobidi i svim njegovim suradnicima na tako uspješno realiziranoj jubilarnoj Ažbeovoj retrospektivi.

Lj. B.

Ispravak!

U dvobroju 1-2, 1962. Bulletina u članku »Restauriranje slike Bernarda Bobića Kralj Ladislav dijeli milostinju« na stranici 106. ispao je između 14. i 15. retka dio teksta, pa su dvije rečenice slabo razumljive. Te rečenice trebaju glasiti: Umeci drva trokutasta profila nisu nam izgledali prikladni zato što ih daska stezanjem može izbaciti, a u žlijebove vertikalnih strana utisnuto drvo postaje stezanjem može sve jače uklješteno i učvršćeno (vidi crtež). Samo je na jednom mjestu uzduž sastavaka dasaka stavljen nešto širi umetak novog drva trokutnog profila...



Jean Lurçat: Poetiza (Tapiserija)

LJERKA GAŠPAROVIĆ:

VILLA IMPERIALE (Sicile)

Faisant partie d'un voyage d'étude en Sicile, l'auteur de l'article a visité, parmi d'autres localités et monuments archéologiques, aussi la Villa Impériale, Piazza Armerina. Le Palatium, presque complètement dégagé et étudié tout récemment, représente un ensemble architectonique extraordinaire datant de la fin du 3^{ème} siècle de notre ère, avec des mosaïques encore plus extraordinaires parfaitement conservées sur une surface de 3.000 mètres carrés. Ce qui frappe les yeux du visiteur c'est la richesse et la variété des thèmes interprétant dans une manière dynamique des sujets mythologiques ou helléniques, avec une grande richesse de motifs géométriques et végétaux. La grande quantité et la haute qualité des mosaïques avec le palais dégagé, dressé à côté, représente un musée tout-à-fait spécifique. Sa conservation imposait une solution exceptionnelle. Grâce à la coopération des experts une solution audacieuse, mais heureuse, a été abordée sous forme d'une légère construction métallique recouverte de plaques transparentes en plastic sur le reste des murs, ce qui »réforme« le palais plus qu'il ne le »reconstruit«.

L'accent est mis sur les lignes intéressantes de cette Villa impériale, construite par Maximilien, associé de Dioclétien, à la même époque que ce dernier était en train de construire son Palais à Split; les deux constructions montrent les lignes caractéristiques de la basse antiquité.

MIRA ILIJANIĆ

LES TABLEAUX DE VARAŽDIN À TRAVERS LES SIÈCLES

L'autoresse expose l'histoire de Varaždin, la plus ancienne ville de Croatie septentrionale et met en relief les éléments caractéristiques de son évolution à partir du plus ancien document datant de l'année 1181 jusqu'aux événements de nos jours. Elle prend en considération le développement économique, politique et culturel et accompagne son compte-rendu avec des tableaux anciens de la ville. À la fin l'autoresse expose son point de vue vis-à-vis de l'interpolation des constructions architectoniques contemporaines dans le noyau même historique de la ville.

ING. ĐURO KRASNOV

MONETA DALMATIE

L'auteur décrit les exemplaires de la »Moneta Dalmatie« dont on n'a jusqu'ici connu que quelques uns. Récemment on a découvert des quantités plus remarquables de cette monnaie dans deux localités en Dalmatie. L'auteur donne leur classification en espèces et sous-espèces. Il s'applique à résoudre la question du blason, reproduit sur la monnaie et d'établir son appartenance. Il conclut: »Il résulte du décret en date du 31. mai 1410 que la monnaie d'Aguilée circulait en Dalmatie et qu'elle y était bien accueillie. Aussi on recommande dans le décret de frapper la moneta Dalmatie de manière que la différence entre elle et les frisatiques qui sont frappés avec différentes impressions soit aussi

insignifiante que possible.« Cette partie du décret ainsi que nombreuses variations de la croix quadruple, frappée sur ces monnaies, permettent à l'auteur de conclure qu'il ne s'agit ni du blason de la famille Surian ni de celui de Bon qui se ressemblent ou sont même identiques avec les blasons, frappés sur le sou Dalmatien mais qu'il s'agit des variations du blason d'Aguilée d'Antonio II Panciera di Portogruaro. Il n'existe de raison convaincante pour prouver le privilège de mettre sur le sou d'argent vénitien les blasons de quelques nobles familles vénitiennes bien ou mal connues. L'auteur met enfin en évidence que les fouilles de Prigrada en Ralmatie démontrent que le sou mentionné n'est pas si rare, puisqu'on l'a frappé à plusieurs reprises et qu'il existe une nombreuse quantité d'espèces et de sous-espèces.

M. PEIĆ:

LE DESSIN FRANÇAIS

L'auteur analyse l'originalité du dessin français au XVIIIème siècle (St. Aubin, Baudoin, J. M. Moreau et autres). L'élément principal de ces dessins est l'unité de l'observation vive et la légèreté de la main du dessinateur.

A. Polanšćak

DENIS DIDEROT, HUMANISTE PICTURAL

En 1759, le baron de Grim propose à Diderot de faire les comptes rendus des expositions des tableaux qui avaient lieu tous les deux ans au Salon Carré du Louvre pour sa «Correspondance Littéraire». Diderot accepta. Les trois volumes des «Salons» en sont le résultat. Diderot, critique d'art, est d'abord moraliste. Il veut expliquer la peinture, la faire aimer et montrer son utilité. Pour lui les éléments principaux d'un tableau sont: le livret, l'action et l'expression ;et les éléments principaux de la technique picturale sont: le dessin, la couleur, la lumière et le faire. L'imitation de la nature est à la base de toute oeuvre d'art.

Plus tard, Diderot donnera plus d'ampleur à ses conceptions de départ et plus de liberté à la personnalité du peintre. »Eclairez vos objets selon votre soleil, qui n'est pas celui de la nature. Soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave« conseille-t-il dans les »Pensées détachées«. Puis le grand moraliste finira par nier la morale: »Je ne hais pas les grands crimes, premièrement parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies; et puis c'est que des grandes et sublimes actions portent le même caractère d'énergie« (Essai sur la peinture). Didérot met la peinture à la portée du grand public et prépare la place à »L'art romantique« de Baudelaire. Son style alerte, spontané, toujours en apostrophe fait de la lecture de ses écrits sur les peintres de son époque un réel plaisir.

M. PEIĆ:

GUSTAV POŠA

L'histoire de la peinture croate du XIXème siècle s'est enrichie d'un nouveau nom, celui de Gustav Poša. Son origine et son oeuvre sont liées à la ville de Slavenska Požega.

TROIS PORTRAITS

(Račić, Kraljević, Becić)

L'auteur analyse trois autoportraits, oeuvres de trois artistes, qui commencèrent en même temps leurs études à l'académie de Munich et constate que les auteurs n'étaient pas seulement trois artistes d'un talent exceptionnel. Leurs oeuvres, réalisées à la fin de la première et au début de la seconde décennie du 20. siècle présentent aussi une parfaite unité de style. Par sa valeur intrinsèque cette unité est tellement parfaite et concentrée qu'elle a apparu dans l'art plastique comme un pôle manifeste de la Croatie du Nord, directement opposé au pôle méditerranéen, dont les représentants principaux sont Meštrović, Vidović et Tartaglia. Les représentants du pôle méditerranéen évoquent et reflètent dans leurs oeuvres l'association avec l'objet même de leur réalisation artistique, tandis que les artistes, originaires de la Croatie continentale (Račić, Kraljević, Becić) donnent dans leurs oeuvres par la teneur artistique, la disposition de la lumière et de l'ombre et par l'harmonie des tons et des impressions une parfaite interprétation de la réalité telle qu'elle a été vécue dans le domaine visuel.

VENO ZLAMALIK:

VANJA RADAUŠ MÉDAILLEUR

Vanja Radauš, remarquable sculpteur croate, est un maître de la sculpture monumentale. Cependant il consacre ses heures de loisir à l'art de la médaille, et, dans son article, l'auteur fait le compte rendu des réalisations dans ce domaine, réalisations peu nombreuses, mais de grande qualité. L'artiste a abandonné la forme classique de la médaille et il a travaillé d'après les vieilles monnaies grecques. Dans cette manière il a réalisé des oeuvres personnelles de valeur.

A PROPOS DE LA NOUVELLE ORGANISATION
D'UNE EXPOSITION PERMANENTE DE L'HISTOIRE
NAVALE À RIJEKA

En tant que collaborateur de la nouvelle organisation d'une exposition permanente de l'histoire navale à Rijeka, l'auteur de l'article expose sommairement la méthode et le but appliqués jusqu'à présent dans l'organisation des collections et des musées navals dans la plupart des institutions semblables à l'étranger et chez nous. A ceux-ci il oppose, entre autres, la nécessité de ces collections et de ces expositions de présenter la Navigation d'une manière organique et fonctionnelle dans le cadre économique et politique de l'époque. L'auteur considère que l'organisation de l'exposition de la Navigation à Rijeka devrait avoir le caractère de l'exposition centrale de ce genre en Yougoslavie. L'article représente une sorte de »credo« de l'organisateur de la nouvelle exposition à Rijeka.

En l'honneur du 20ième anniversaire de la fondation de notre Marine de guerre on a improvisé au Musée de l'histoire navale à Rijeka l'exposition d'une partie d'objets de la future exposition permanente de la Navigation.

IVY MARIJA KUGLI:

»FEMME ADULTÈRE DEVANT LE CHRIST« DE LA STROSSMAYEROVA GALERIJA À ZAGREB

Dans son article, l'auteur attire l'attention sur une oeuvre authentique et signée, de El Greco, se trouvant aujourd'hui dans une collection privée à Londres, qui, dans les moindres détails, est identique avec le tableau »Femme adultère devant le Christ«, de la Strossmayerova galerija des maîtres anciens. En oitant des passages importants de l'étude de T. Borenus, ainsi que de l'étude de M. Soria, l'auteur de l'article conclue, contrairement à l'attribution actuelle du tableau de Zagreb (Bonifazio de' Pitati Veronese), que le tableau est très probablement une copie plus récente de la »Femme adultère« de El Gréco de la collection privée de Londres, peinte entre 1572 et 1576. L'auteur admet en même temps la possibilité selon laquelle la »Femme adultère« de El Gréco serait la copie plus ancienne, et celle de Zagreb la variante plus récente de la même oeuvre célèbre d'un maître vénitien du »Cinquecento«.

Z. WYROUBAL:

LE POLYPTIQUE DE L'ÉGLISE DES FRANCISCAINS À PULA

A l'église des franciscains, rue Baldo Lupetina, une des plus belles églises de Pula, qui, depuis 1905, c'est-à-dire, depuis l'arrivée de l'armée de Napoléon, jusqu'en 1927, était fermée et servait de dépôt militaire, se trouve un beau et précieux polyptyque. Il a dû être certainement exécuté à Venise, à la fin de la première moitié du XVème siècle. Il n'y a pas d'attribution certaine. En quittant Pula, après la dernière guerre les franciscains avaient démonté le polyptyque et emporté en Italie. En 1961 il a été rendu à Pula, mais il était un peu endommagé. En 1962 les restaurateurs de l'Académie yougoslave l'ont restaré et de nouveau monté à sa première place au-dessus de l'autel principal. L'auteur de l'article, qui a effectué les travaux de restauration, étant lui-même restaurateur, décrit le cours des travaux et expose son opinion selon laquelle le polyptyque pourrait être attribuer à Christophore de Ferrare qui a travaillé à Venise entre 1430 et 1447.

MLADEN FUČIĆ

DR VUK KRAJAČ

Nécrologe à l'occasion du décès du Dr. Vuk Krajač, conservateur d'honneur apprécié de la ville de Senj qui jusqu'à sa mort se dévoua inlassablement aux travaux de conservation des monument historiques de la ville de Senj, notamment à ceux d'une valeur exceptionnelle.

M. PEIĆ:

LA MORT DE LJUDEVIT ŠESTIĆ ET DE VLADIMIR VARLAJ

L'auteur traite de l'importance des peintres modernes croates Ljudevit Šestić (1900–1962) et Vladimir Varlaj (1895–1962). L'un et l'autre étaient d'excellents paysagistes.

MIRA KOVAČEVIĆ:

LA PREMIÈRE EXPOSITION INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE À LAUSANNE EN 1962

La tisseuse bien connue de Zagreb a visité l'importante exposition de la tapisserie à Lausanne et, dans un bref compte rendu, elle parle des oeuvres exposées et du caractère de cette manifestation artistique.

VANDA EKL:

«LE SALON BLEU» DE ZADAR

L'auteur fait le compte rendu du «Salon bleu», exposition biennale, organisée déjà pour la deuxième fois à Zadar. En tâchant de recueillir les traitements les plus importants du thème de la mer, l'exposition de Zadar n'a pas dépassé, selon l'auteur, les dimensions d'une manifestation picturale d'information générale et elle représente une section horizontale du nombre plutôt qu'un bilan vertical des forces principales et des tendances sorties de l'esprit et avec l'esprit de la mer. Le Salon est une exposition représentative commune des auteurs préoccupés de ce thème sans la prétention d'être en même temps la somme des résultats susceptibles de fournir une physionomie claire et définie.

VENO ZLAMALIK:

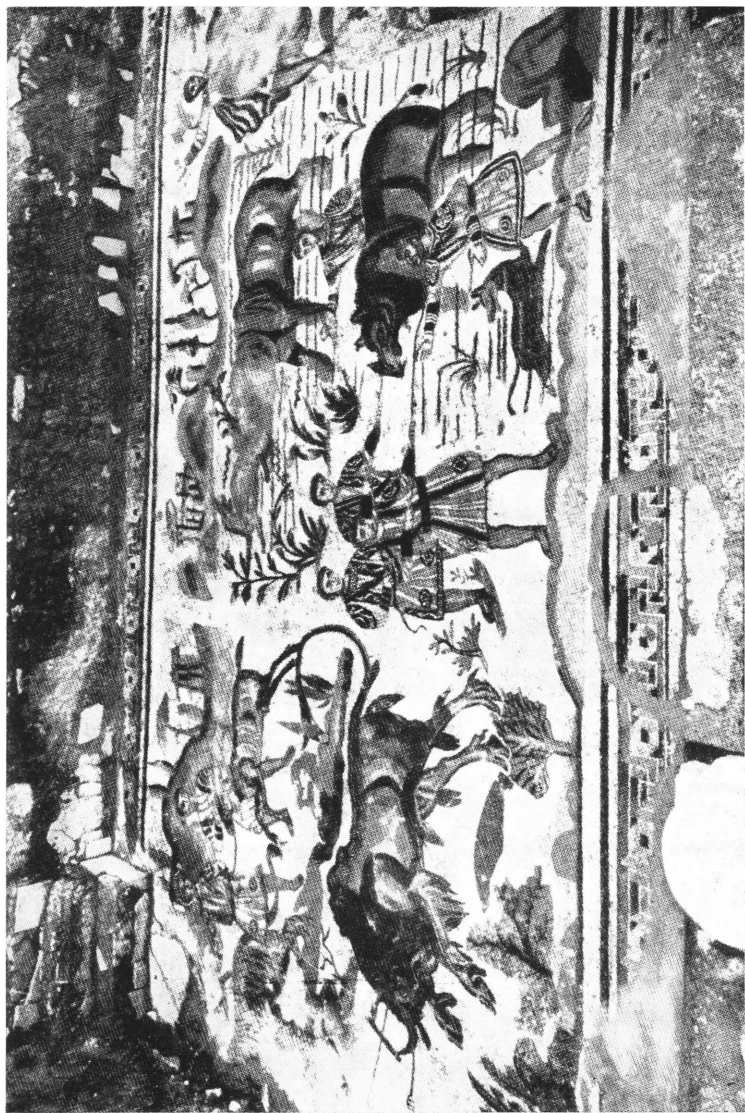
CIMA DA CONEGLIANO

L'auteur développe ses impressions de l'exposition retrospective de Cima da Conegliano à Trévise. Après s'être exprimé très favorablement sur l'organisation de l'exposition particulièrement réussie, il souligne que cette exposition confirme la véritable grandeur du maître de Conegliano. Bien que sous l'influence de G. Bellini, de A. Vivarini et de A. da Messina le peintre a réussi à créer son propre style. Ses 90 oeuvres exposées au Palais du Trecento firent sur les visiteurs une impression peu ordinaire.

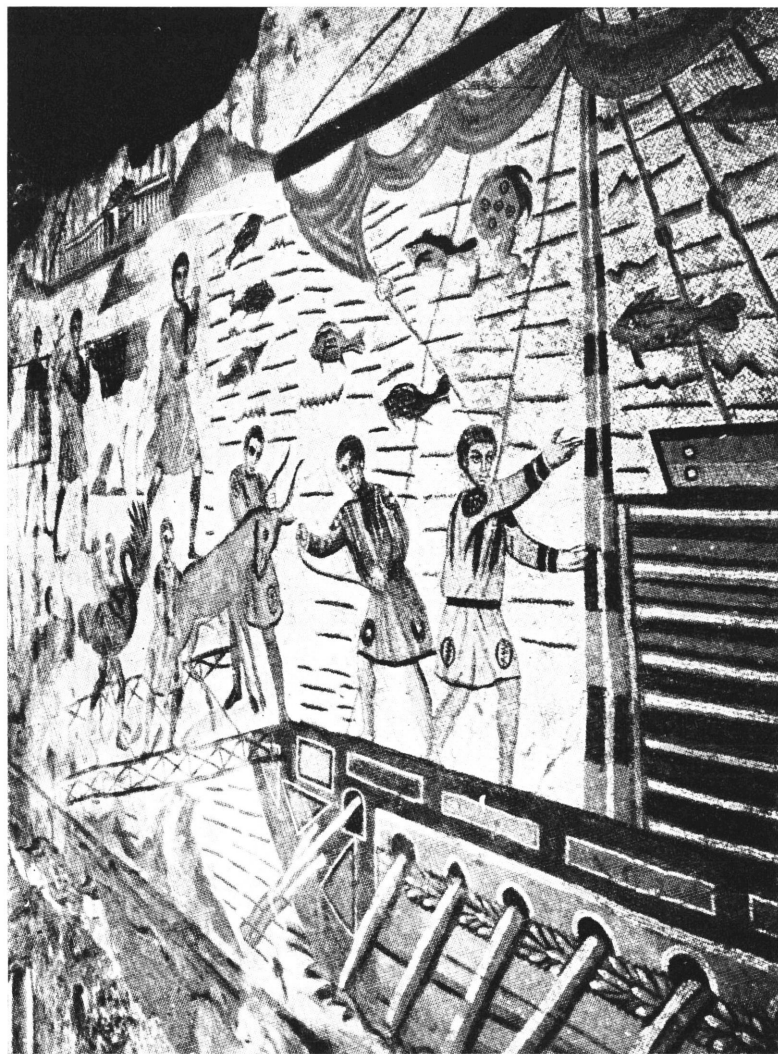
Lj. B.:

UNE EXPOSITION IMPORTANTE À LJUBLJANA

L'auteur fait un compte rendu détaillé de l'exposition d'Anton Ažbe, organisée à l'occasion du centenaire de la naissance du peintre. Il attribue un mérite particulier au catalogue de l'exposition en soulignant qu'en fait c'est la monographie complète d'une personnalité exceptionnelle et la compte rendu historique et cultural de toute une époque dans le développement de la vie picturale slovène.



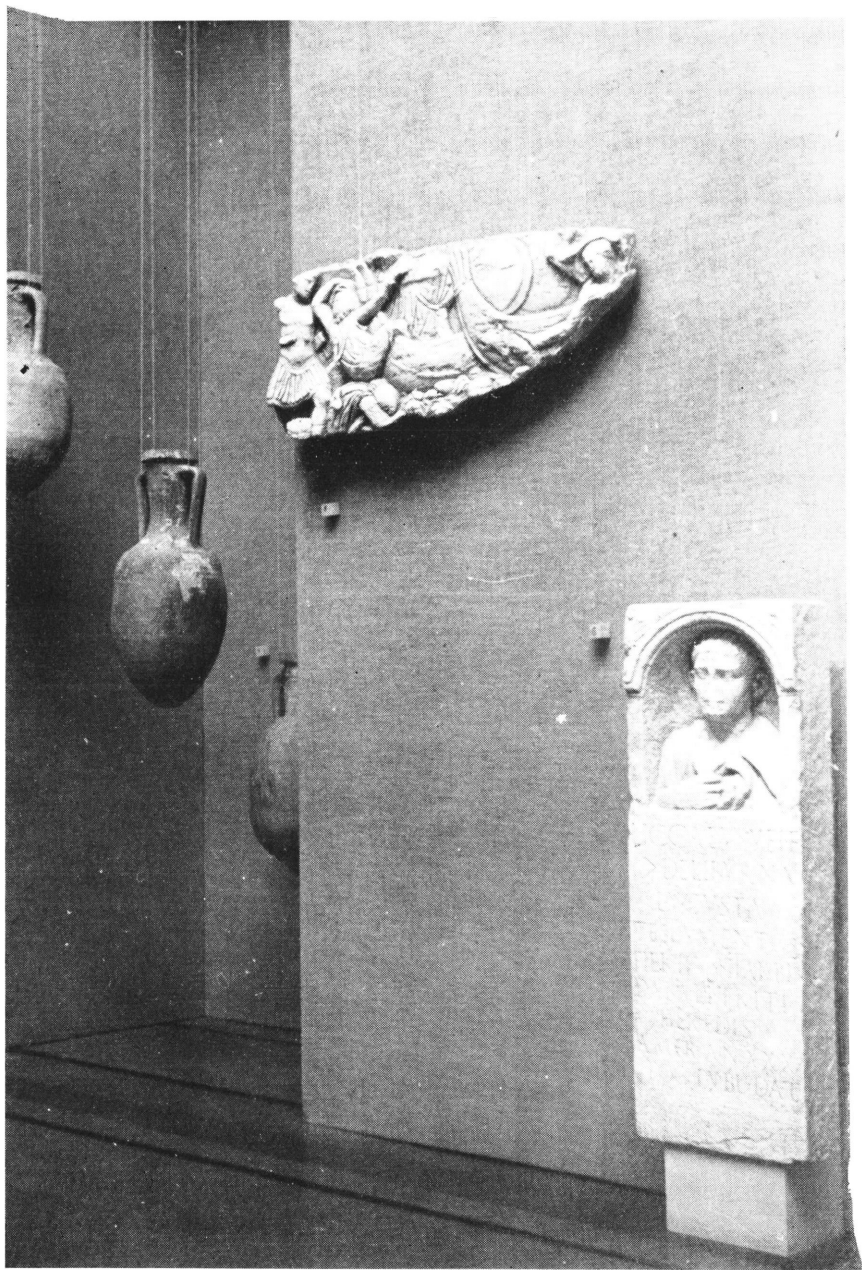
Dugi prolaz sa scenom »Velikog lova« – Mozaik – Detalj



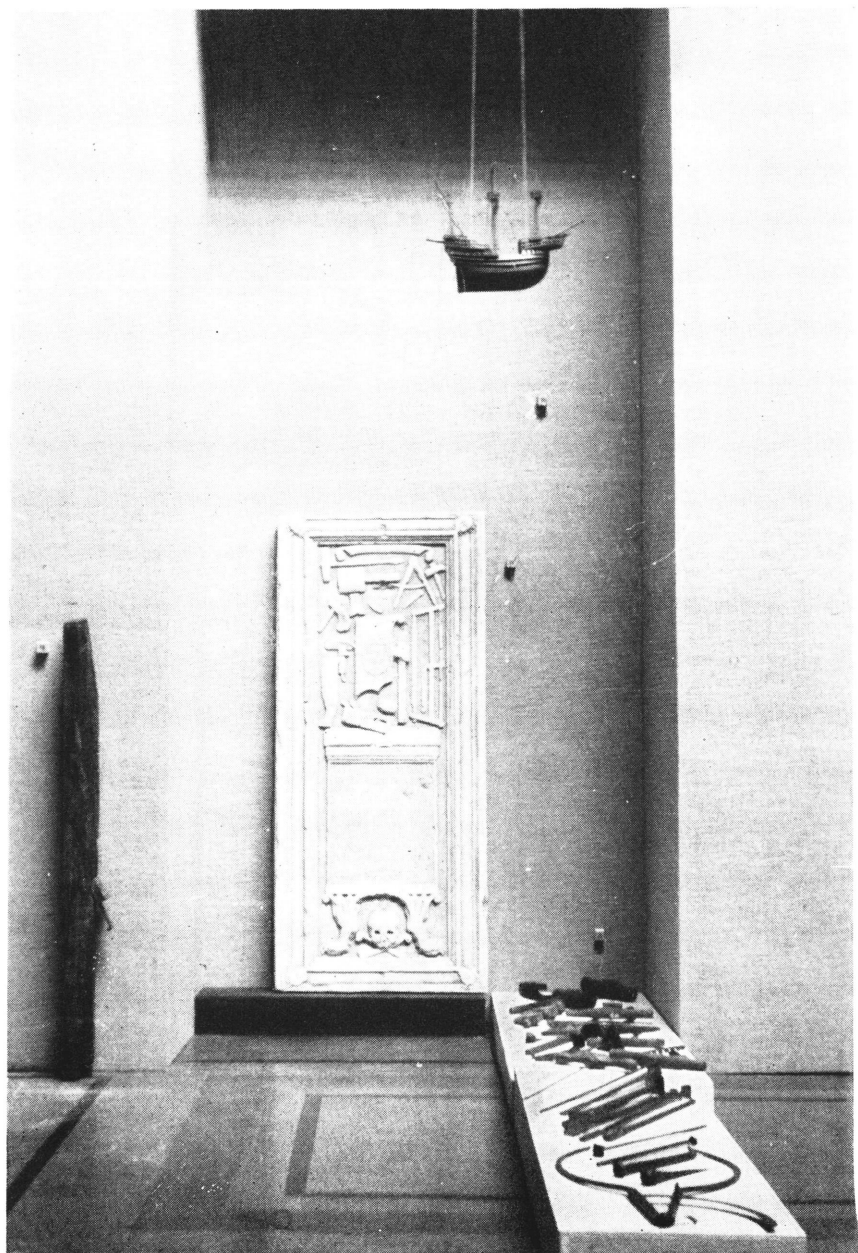
Dugi prolaz sa prikazom »Velikog lova« – Scena ukrcavanja – Detalj – Mosaic



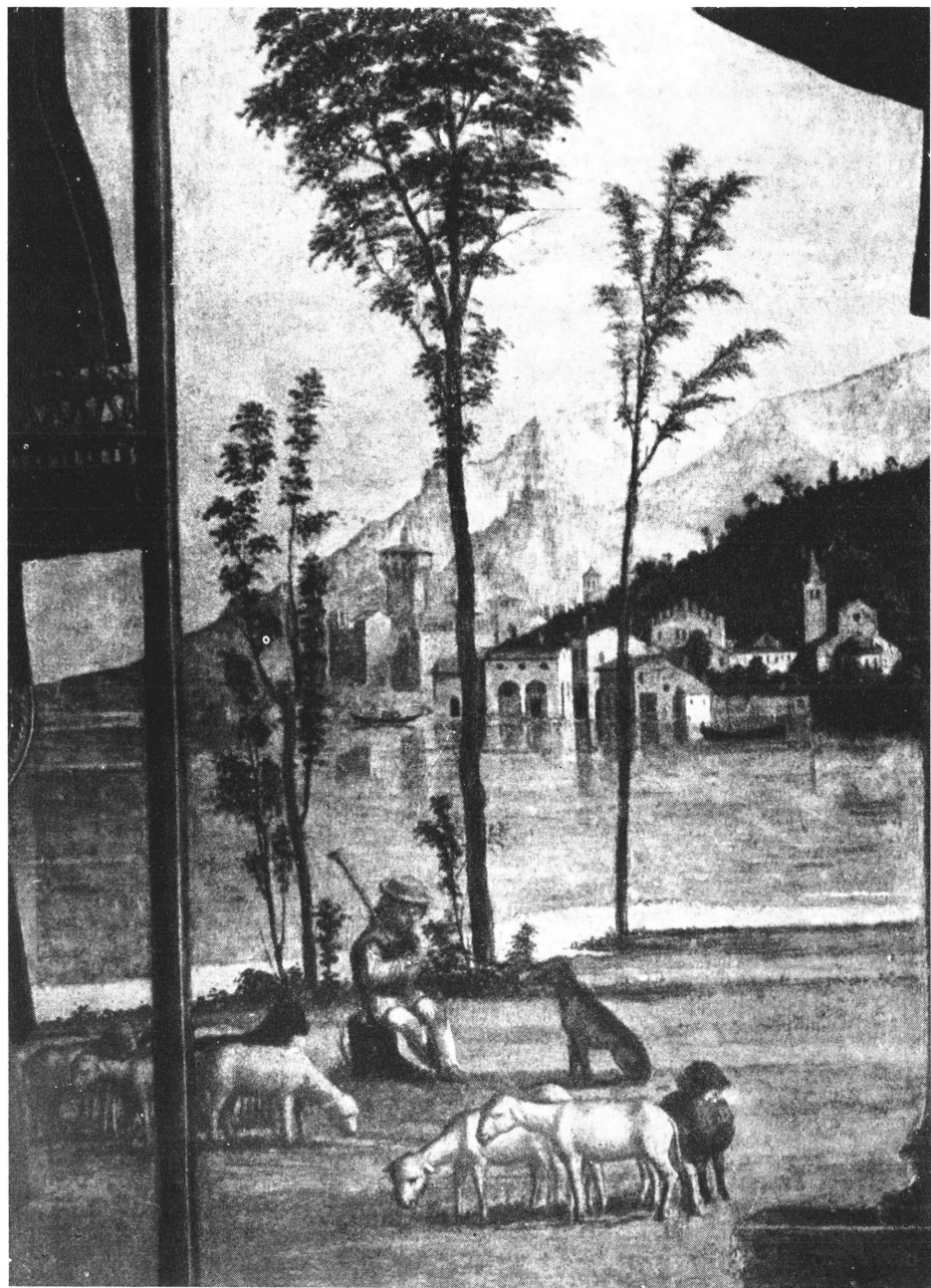
»Frickium«: Diomedes, košta i Tesej – Mozaik – Detalj



Dio eksponata za stalnu izložbu Pomorskog i povijesnog muzeja u Rijeci (antika)



Dio eksponata za stalnu izložbu Pomorskog i povijesnog muzeja u Rijeci. (Brodograđevni alat, isti alat na nadgrobnoj ploči V. Marganića Senjanina, vlasnika škvera na Rabu. God. 1558)



CIMA DA CONEGLIANO

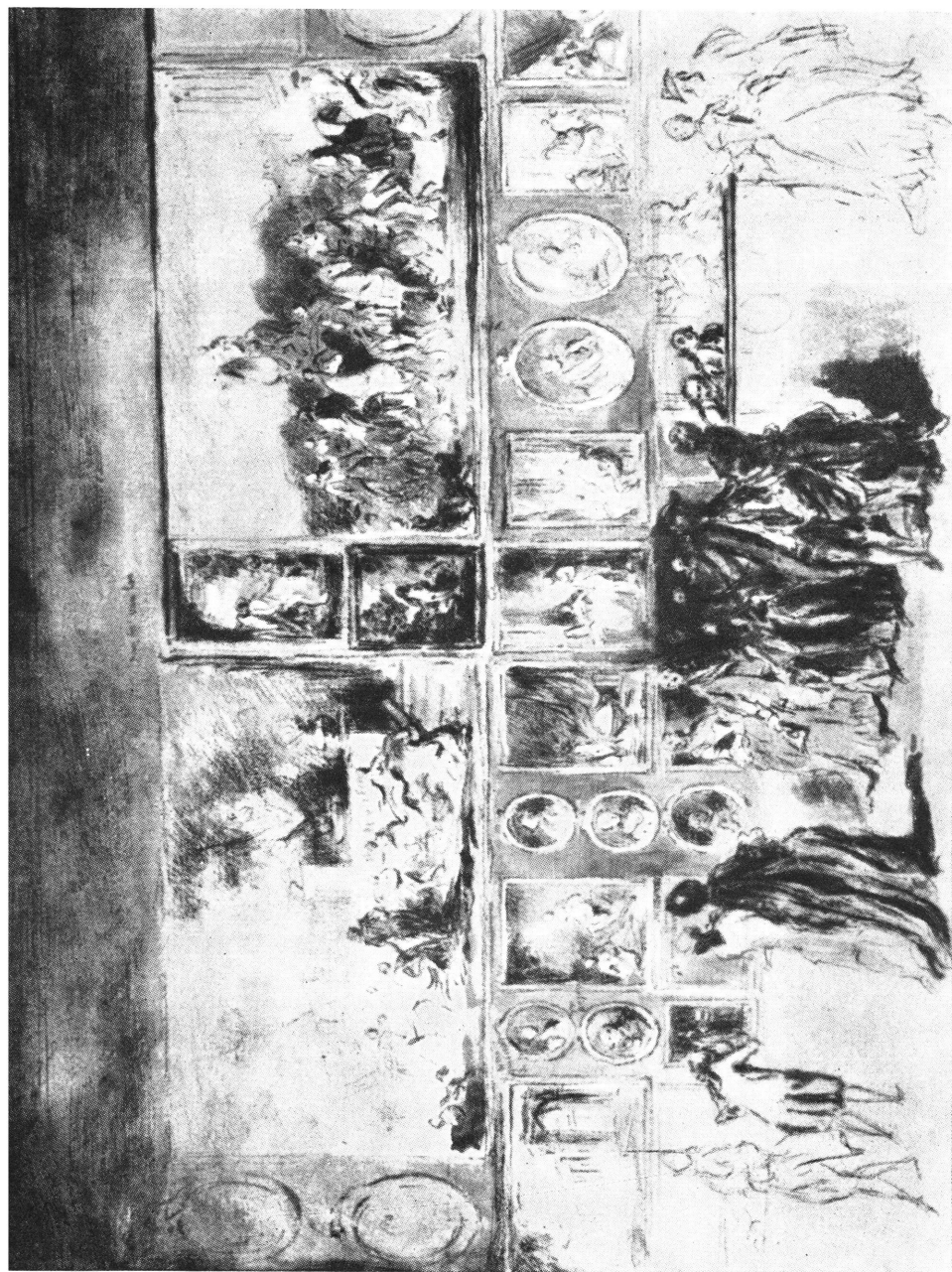
*Sv. Petar mučenik sa sv. Nikolom
i sv. Benediktom (detalj kompozicije)*



CIMA DA CONEGLIANO

Madona s djetetom





GABRIEL DE SAINT AUBIN



GUSTAV POŠA (1825–1900)

Autoportret



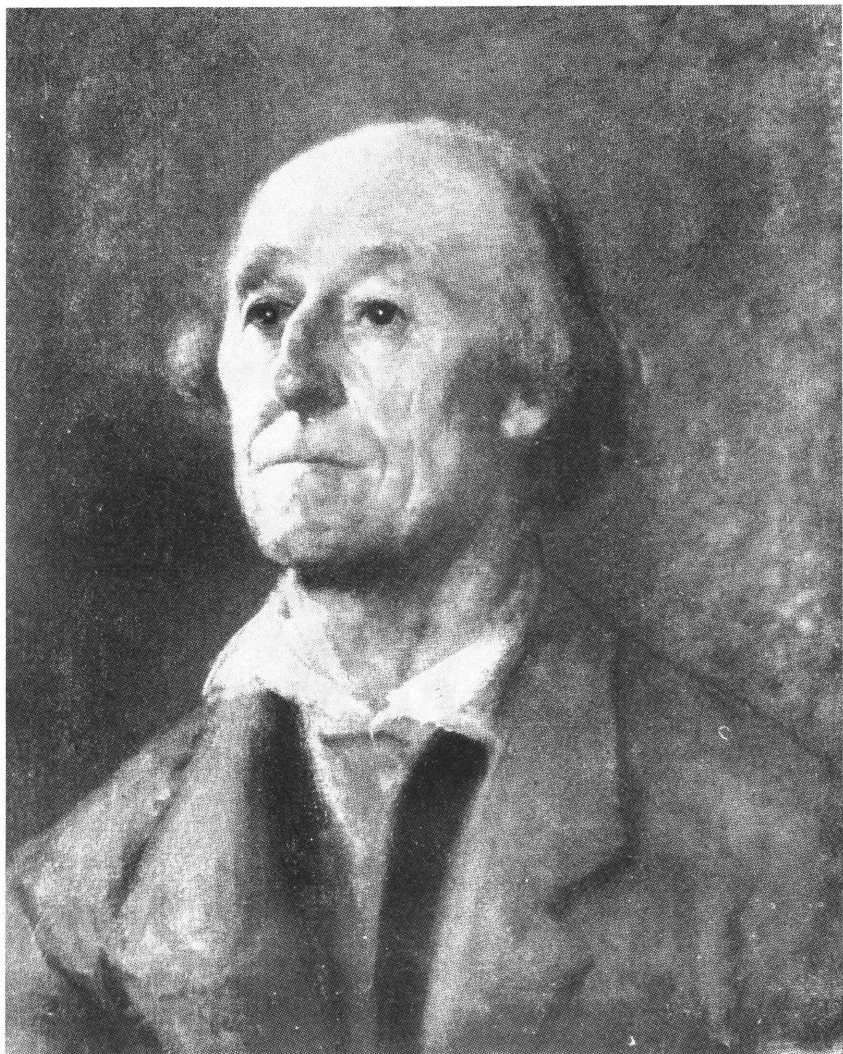
GUSTAV POŠA (1825–1900)

Pan



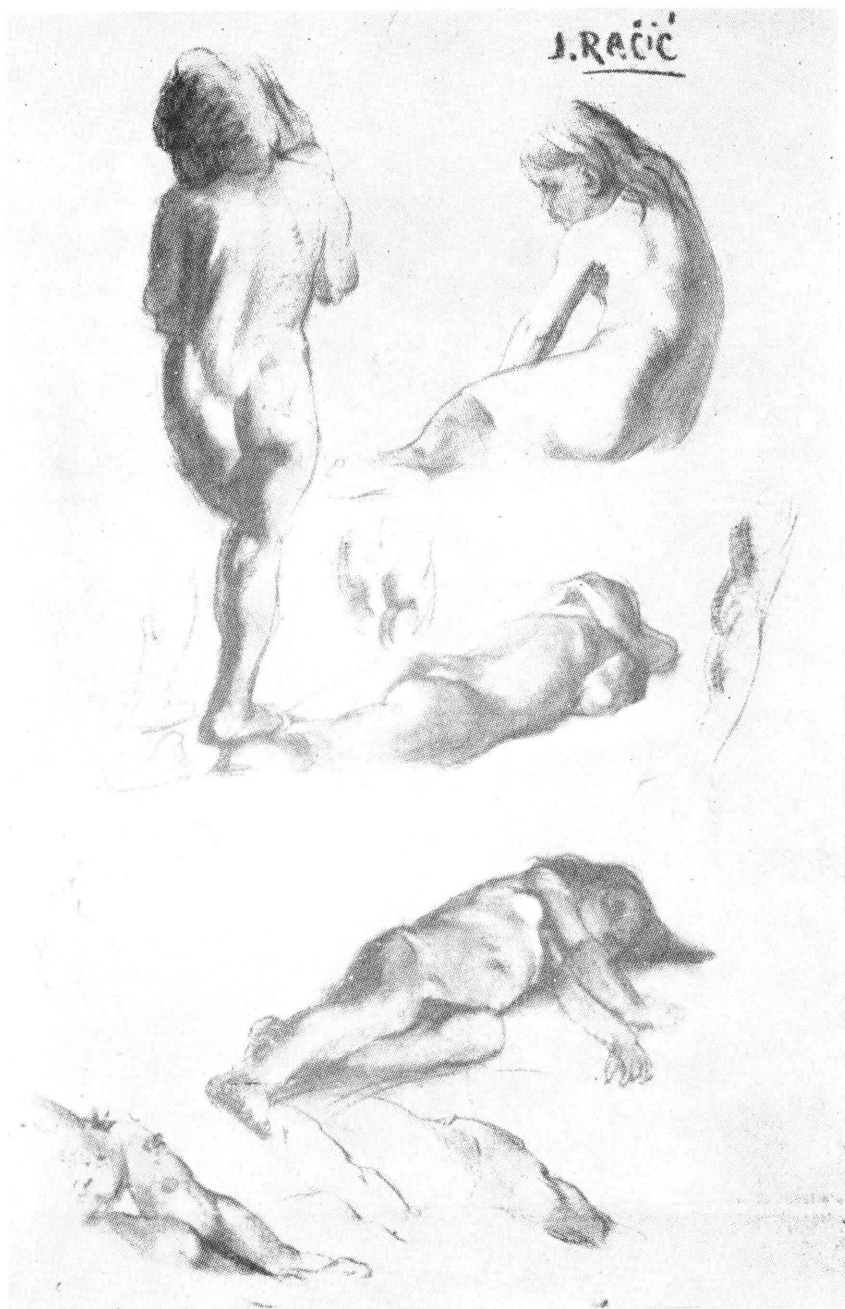
ANTON AŽBÈ (1862–1905)

Autoportret



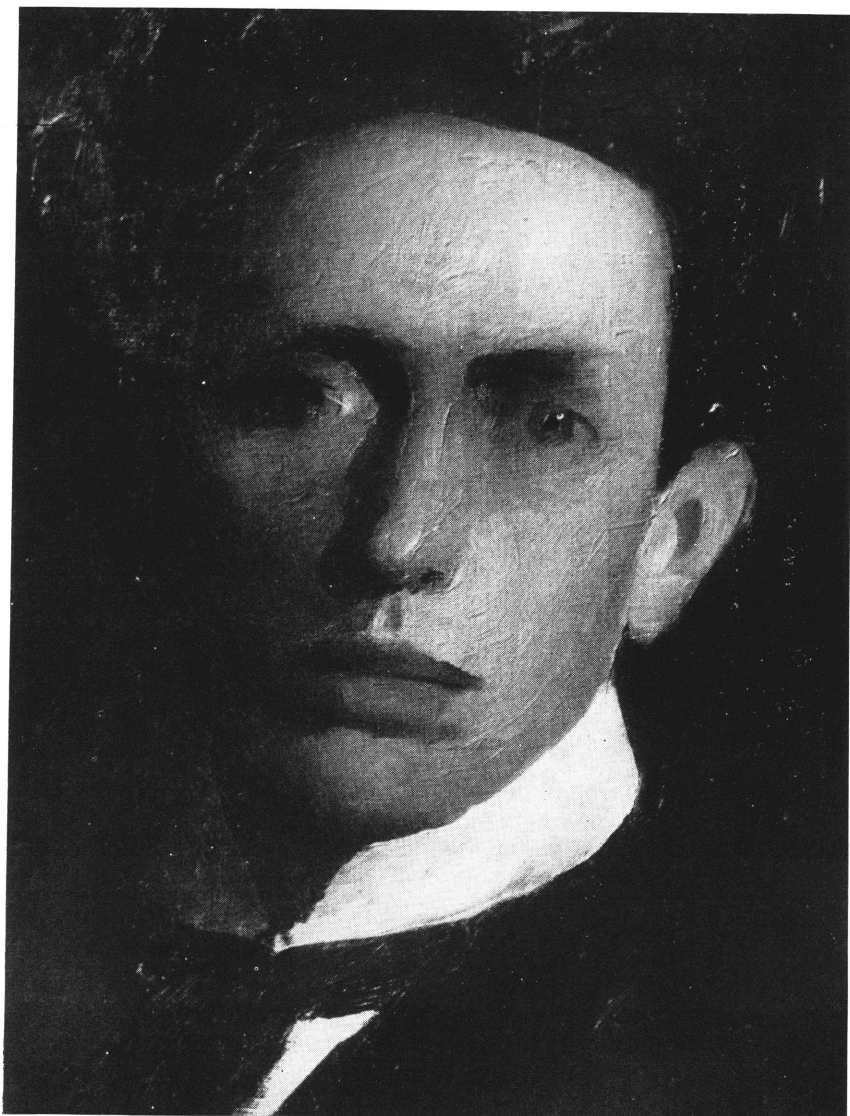
ANTON AZBË (1862–1905)

Glava



JOSIP RAČIĆ (1885–1908)

Crtež



JOSIP RAČIĆ (1885–1908)

Autoportret (1907)



MIROSLAV KRALJEVIĆ (1885–1913)

Autoportret s psom (1910), detalj



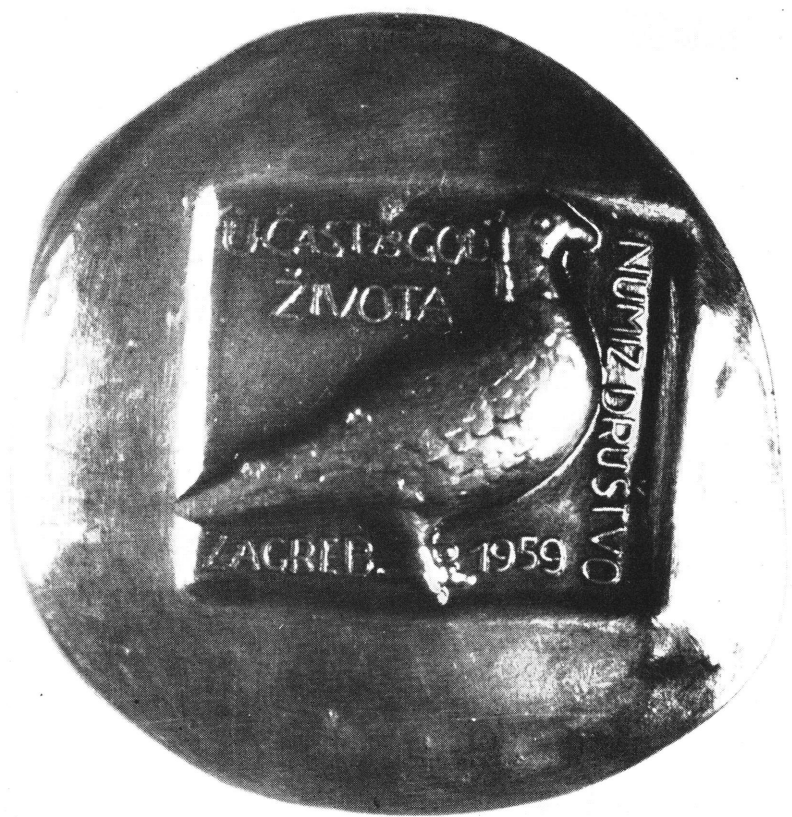
VLADIMIR BEČIĆ (1886–1954)

Autoportret



VANJA RADAUŠ

Medalja Ivana Rengjca – avers



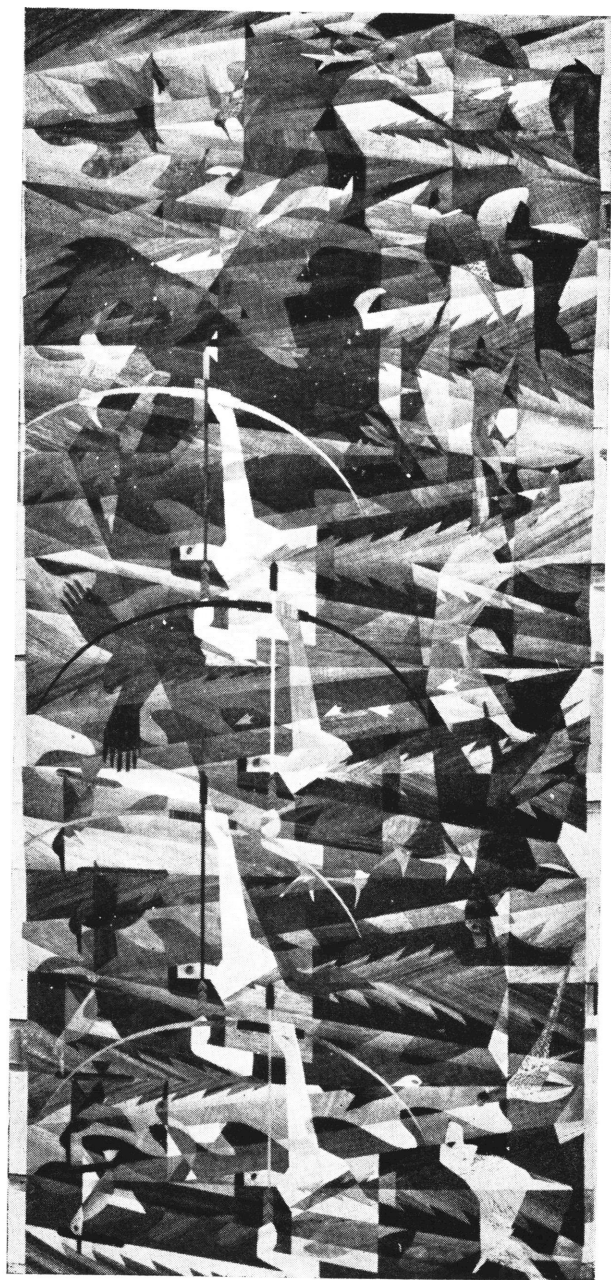
VANJA RADAUŠ

Medalja Ivana Rengjea – rever



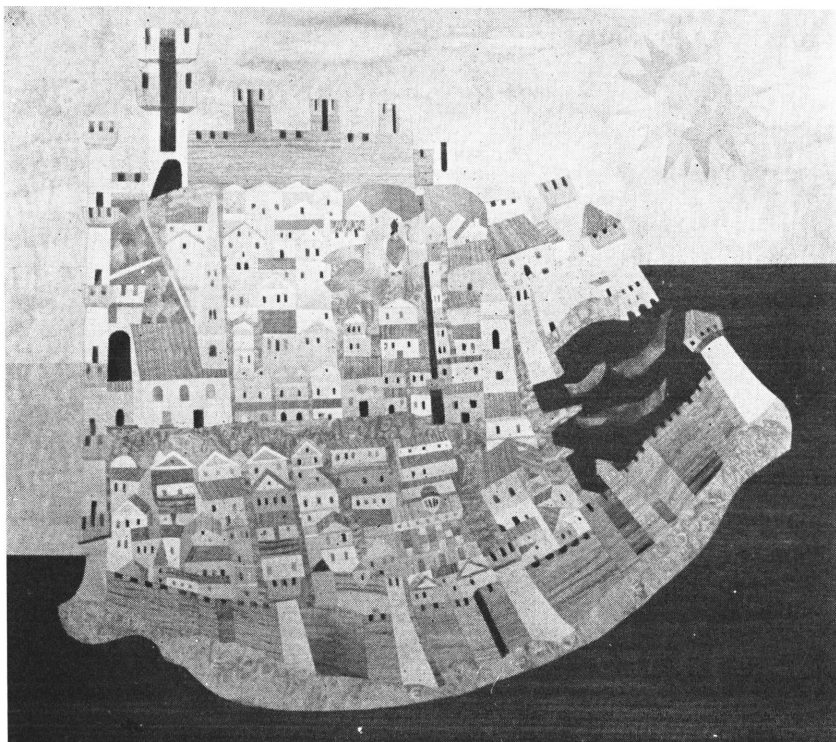
Tišina (intarzija)

ANTUN ŽUPAN



ANTUN ŽUPAN

Lov (intarzijska)



ANTUN ŽUPAN

Dubrovnik (intarzija,

Kroz dugi niz godina posvetio se A. Župan primijenjenoj umjetnosti intarzije. Svojim je radom poželjeo ne samo značajne uspjehe kod nas već i u inozemstvu. Retrospektivno je prikazao svoje rezultate na polju intarzije na svojoj izložbi od svojih početaka do danas. Upravo prije te izložbe postigao je u Sloveniji u Sloven-gradcu na tematskoj izložbi prvu nagradu. (Lov) Čitava se javnost mogla uvjeriti na toj izložbi o pozitivnim Župarovim rezultatima, ali ipak o njegovu je radu pridonio neki naš »kompračikos« ponajbolje priznanje — svojim visokim »dometom« negirajući i ovoga puta ono što je pozitivno učinjeno na likovnom polju intarzije u Hrvatskoj.

Izdavački zavod Jugoslavenske akademije
Zagreb

