

BULLETIN

ARHITEKTURA

<i>C. Fisković</i>	SAMOSTAN I CRKVA SRED JEZERA NA MLJETU
<i>A. Horvat</i>	ILOK
<i>B. Fučić</i>	GORTANOV SPOMENIK U BERMU

KIPARSTVO - SLIKARSTVO - GRAFIKA

<i>I. Kugli</i>	MAGISTER BAPTISTA ZAGABRIENSIS
<i>E. Diem</i>	WILHELM LEIBL
<i>Lj. Babić</i>	ORAO NA VRHU LOVCENA
<i>J. Miše</i>	RETROSPEKTIVA IGNJATA JOBA
<i>A. U. Mihičić</i>	PAVAO PERIĆ

MUZEJI I GALERIJE U NRH

<i>I. Kugli</i>	REFERAT O SURADNJI GALERIJE JUG. AKADEMIJE S NACIONALNIM CENTROM ZA PROUČAVANJE »FLAMANSKIH PRIMITIVACA« U BRUXELLESU
<i>M. Ilijanić</i>	MUZEJ MEĐIMURJA U ČAKOVCU
<i>Ij. B.</i>	FOMORSKI MUZEJ U OREBIČU
<i>M. Peić</i>	MUZEJ BRODSKOG POSAVLJA

SCENA I LIKOVNI ŽIVOT

<i>Lj. Babić</i>	O PROBLEMATICI IZGRADNJE KAZALISNIH PROSTORA
<i>A. Tairov</i>	IZ »OSLOBODENOG TEATRA«

PUTOPISI - SVJEDOČANSTVA, OSVRTI, REGISTAR IZLOŽBA

<i>M. Peić</i>	RASKOS U UBOZNICI
<i>Z. Sulentić</i>	NASA PRIMORSKA GNIJEZDA
<i>A. Simić-Bulat</i>	BOTTEGA DEL MOSAICO U RAVENNI
<i>A. Mohorovičić</i>	LUKŠA BERITIĆ: UTVRĐENJE GRADA DUBROVNIKA
<i>Lukša Beritić</i>	STONSKJE UTVRDE
<i>Vanda Eckl</i>	RIJEČKI STARI GRAD
<i>Lj. B.</i>	IZLOŽBA AKVARELA

REGISTAR IZLOŽBA, RÉSUMÉ



BULLETIN INSTITUTA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Uredništvo: Zagreb, Braće Kavurića 1

Uređuje REDAKCIJSKI KOLEGIJ. Odgovorni urednik: LJUBO BABIĆ

Izlazi 6 puta ove godine – Godina VI (1958), broj 1

CRTEŽI U TEKSTU:

Đ. BOSKOVIĆ: PRESJEK I TLOCRT ROMANIČKE CRKVE NA MLJETU STR. 5. KONZERVATORSKI URED SPLIT: TLOCRT SAMOSTANA I CRKVE SRED JEZERA NA MLJETU STR. 7. STARI GRAFIČKI PRIKAZ ILOKA STR. 15. BR. FUČIĆ: ZNAMENJA NA TEŽAČKIM GROBNIM PLOČAMA ŠUMBER I ŽMINJ. STR. 23. ŠUMBER 24. MEDANČIĆ 25. WEBER: MODEL KAZALIŠTA U MANNHEIMU. STR. 59. WEBER: MALA POZORNICA, KOJA SE MOŽE MIJENJATI STR. 60. Z. SULENTIĆ: AUTOPORTRET.



Dr. Vladimir Gotthard
KNJIŽNICA
Renata i Ivan
Gotthardi - Škiljan

SAMOSTAN I CRKVA SRED JEZERA NA MLJETU

Na otočiću, koji se uzdiže sred Jezera na zapadnom dijelu Mljeta, sunča se napušteni samostan i stara crkva. Čvrsti i zatvoreni građevni sklop sljubio se sa zelenom šumom i upotpunjuje plavu tišinu mirnog mora, u kojemu se odražava plavet neba i svjetlost u krošnjama. Maslinici i vinogradi, krš i stijene, koji nas prate uzduž čitave dalmatinske obale, ovdje tek proviruju, a gusto borovo granje prekrilo je okolne bregove, pa čitav krug naliči na zeleni vijenac bačen sred pučine.

Samostan i crkvu podigli su u drugoj polovici 12. stoljeća apuljski benediktinci, koje je ovamo pozvao i doveo zahumski knez Desa 1151. godine iz Pulsana podno Gargana. Darovavši im čitav otok i smjestivši ih »in insula ipsa nostra Melite«, Desa je odredio, da svatko tko god osim njih ima obrađenu zemlju ili je bude ubuduće obrađivao na ovom otoku, daje novom samostanu daću, koju je sve do tih dana prinosio njemu.¹ Iz njegove darovnice i fundacijske isprave, koje je izdao baš sredinom 12. stoljeća, jasno se vidi, da je zahumski knez stvorio privrednu osnovu, koja je omogućila redovnicima da podignu svoju crkvu i samostan.

Poput ostalih crkvenih redova, u želji za osvajanjem balkanskih putova i pulsanski benediktinci su pohitali ovamo iz svoje napućene apuljske matice i podignuvši novu naseobinu isticali svoja prava kasnijim prijepisima Desinih isprava. Te naknadne prijepise ispisivali su baš u času, kad su se krajem 13. i početkom 14. stoljeća njihovi susjedi, mletački plemići Zorzi kitili zlonamjerno naslovom »knezova Korčule i Mljeta«, iako su znali, da je pravi feu-

dalni gospodar čitavog Mljeta benediktinski opat. Tako su se i Apuljci i Mlečani grabili da iskoriste Desinu slabost, a s njom i plodni šumoviti i nenapućeni otok i ribolovno mu more.

Naseljeni na tom osamljenom otoku, benediktinci su izabrali najusamljenije mjesto, otočić sred jezera i na toj hridi podigli kao mamac lijepu crkvu i uz nju svoj samostan u romaničkom stilu, koji se postepeno širio i dobio renesansni izgled. Tek pri popravcima samostana 1949. godine otkriven je najstariji njegov dio, nađeni su tragovi prvih zidova, prozora i vrata iz 12.–13. stoljeća. Ispod žbuke renesansnih pregradnja i pod arkadama dvorišta nađena su izrazita romanička vrata srpasta luka s lunetom, sred koje je okruglo okno i vrh luka reljefni križ između četiri ruže, a zatim prozori i prozorčići trokutna nadvratnika i nepravilnih okvira, koji bijahu nekoć otvoreni na zapadnom, sjevernom i istočnom zidu prvotnog srednjovjekovnog samostana. Ti novootkriveni dijelovi nalikuju potpuno svojom pravilnošću pa i nepravilnošću na ostalo dalmatinsko svjetovno graditeljstvo.² Taj donedavna skriveni torzo starog zdanja, pored onog dijela dubrovačkog franjevačkog samostana,³ rijedak je primjer romaničke samostanske arhitekture, koja se nažalost toliko preinačavala, da nam je jedva, evo, ostavila svoje tragove. Ti se ostaci mogu datirati od sredine 12., dakle od vremena dolaska benediktinaca na ovaj otok, pa sve do 14. stoljeća.

Uz samostan sazidaše redovnici istim tim romaničkim stilom, ali čvršće i ljepše, svoju crkvu. Ta je također pregrađivana tokom stoljeća ponajviše u doba renesanse i proširena u baroku, ali je njen romanički oblik, uza sva kasnija oštećenja, ipak sačuvan. Njen izraziti stil, koji se može datirati u drugu polovicu 12. stoljeća, očito pokazuje, da je to prva crkva, koju su Desini štićenici podigli odmah po dolasku na Mljet, stoga se i spominje u trećem desetljeću 13. stoljeća skupa sa samostanom u darovnici Stevana Prvovenčanog, koji je obdario samostance novim imanjima.

Crkva je u svom prvotnom obliku jednobrodna romanička građevina sa trodijelnim oltarskim prostorom, polukružnom apsidom, sa svodovima i središnjim eliptičnim kubetom uvučenim u četvorasti tambur, koji lebdi na pandantivima. Zidana je lijepo brušenim tesanicima, završetak kubeta i dio svodova sagrađeni su od sedre, a krovovi su bili pokriveni kamenim pločicama, tako da je čitava zgrada djelovala monolitno. Na sve četiri strane četvorkutnog tambura naslanjaju se kao pojačanja izbočeni zidovi trokutna zabata, koji podsjećaju na početak transepta, zbog čega se, kao i zbog kasnije dodanih pobočnih baroknih kapela ranije u naučnoj literaturi, u kojoj je taj spomenik jedva bio spomenut, smatralo, da je crkva imala križnu osnovu sa transeptom.⁴ Vrhovi njenih zidova obrubljeni su nizom slijepih i visećih arkadica po-

držanih od konzolica romaničkog profila. Mirni ritam tih ukrasa i vijenca »kotačevih zubaca« na tamburu oživljuje i čini slikovitijom čitavu cjelinu. Na pročelju je, pored lezena i niza visećih arkadica, zvonik na preslicu, vjerojatno prvi ove vrste na našem primorju, koji mu je pojačao slikovitost. Nije nametnut sred vrha zabata, kao na dalmatinskim crkvicama kasnijih vremena, već postrance ukomponiran u cjelinu.

Crkva nije inače bila ukrašena bogatim kiparskim ukrasima. Osim nekoliko ulomaka zidnih vijenaca s romanički stiliziranim geometrijskim i biljnim ukrasima, imala je skulptorski izdjelan portal, od kojega su se sačuvala samo tri romanička lika u visokom reljefu, a nađena je i jedna lisnata romanička glavica šesterostruka stupa, koja upućuje na razvijeniji građevinski dio, koji je nestao. Pronađena je i ploča romaničkog oltara, koja je pri obnovi, nakon uklanjanja nametljivog baroknog oltara, opet uspostavljena na stup sred apside.

Po obliku i građevnom ukrasu može se približno odrediti doba gradnje te crkve u drugu polovicu 12. ili u početak 13. stoljeća, a ujedno uporediti sa sličnim romaničkim spomenicima.

Davno uočene stilske veze između apuljskog i dalmatinskog srednjovjekovnog graditeljstva i kiparstva, nastale u mreži trgovačkih i privrednih veza između naše i južnitalske obale odražavaju se i na mljetskoj crkvi s tim više, što su nju sazidali benediktinci, koji su ovamo neposredno stigli iz južne Italije. Već je istaknuta njena sličnost⁵ sa crkvom sv. Margarite sazidanom 1197. godine⁶ u južnitalskom gradiću Bisceglie. Obje crkve imaju u središtu kube uklopljeno u četvorinu natkritu piramidalnim krovom od kamenih ploča, uz koje su sa sve četiri strane zidovi trokutna zabata ukrašeni nizom visećih arkadica. Apsida im je poluokruga sa širokim polukružnim prozorom u sredini.

Pored te opće sličnosti postoje među njima i razlike, iz kojih se vidi, da su to dvije slobodne varijante.

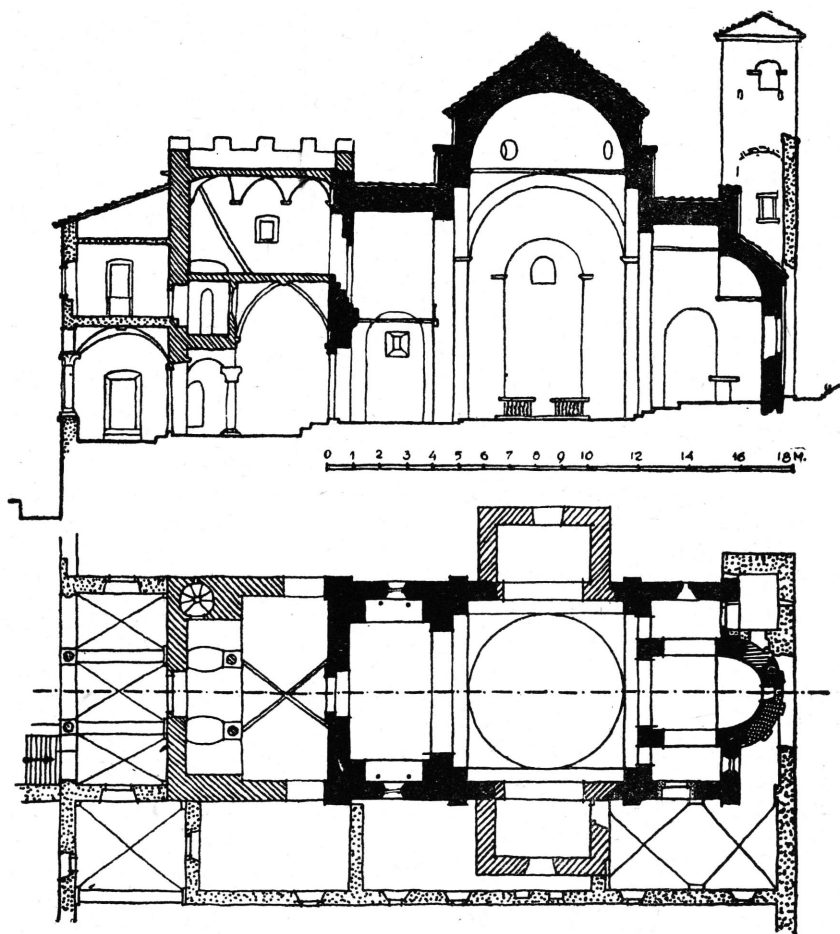
Bišelska ima, prema Berteauxu, tloris u obliku grčkog križa, koji oblikuje transept. Oba zabata njena transepta strše, prema apuljskom običaju, iznad krovova i skrivaju donekle pogled na nisku kupolu. Mljetska je pak bez transepta, njen tloris je jednobrodan i nema oblik grčkog križa. Njeno kube svojom većom visinom ljepše ističe jedinstvo i vitkost cjeline. Bišelsko pročelje je bez zvonika preslice, koji se uzdiže nad mljetskom. Polukružna je apsida sv. Margarite plića i oblikovana u četvornom prostoru svetišta poput niše, a u sv. Mariji je dublja i svojim polukrugom potpuno obuhvaća svu širinu apside. Oltarni je prostor mljetske crkve trodijelan i jasno označen sa dva pilona, koji oblikuju trijumfalni luk sa tri vitka otvora. U bišelskoj je svetište dakle jednostavnije,

ima tek dvije pobočne niše mjesto duguljastih i slobodnih pobočnih prostora kao na Mljetu. Vanjski su zidovi sv. Marije raščlanjeni istaknutim lezenama. Kube i zvonik su joj obrubljeni nizom plastičnih »kotačevih zubaca«, a pobočni zidovi dvostrukim arkadicama, koje u jednostavnijem obliku okružuju zabate, kube i apsidu. Zbog toga djeluje plastičnije negoli sv. Margarita, koja nema lezena, »kotačevih zubaca« ni podvostručenih zidnih arkadica. Međutim, konzolice bišeljjskih arkadica bogatije su sitnim klesarskim ukrasom, u kojemu se izmjenjuju likovi i biljni motivi, kojih na Mljetu nema. Taj ukras usitnjava cjelinu, pa stoga mljetska sv. Marija djeluje monumentalnije. Portal bišeljjske crkve vrlo je jednostavan, plošan i nije skulptorski obrađen,⁷ što je neobično u Apuliji, gdje su romanički portali maštovito iskićeni. Raniji prednji portal mljetske crkve bio je raskošniji. Nažalost, ostaše mu samo tromi i čvrsti likovi izrađeni u visokom reljefu; dva anđela i Ivan Krstitelj, koji su lagano savinuti, pa se može pretpostaviti, da potječu s reljefnog luka, kojim bijaše okružen završni luk portala.

Slično je ukomponirao u 13. stoljeću svoje likove kipar Oto na splitskom zvoniku, koji je, također pod apuljskim utjecajem. Ali jasniji predodžbu nestalog mljetskog portala može pokazati arhivolt vrata romaničke sv. Marije u južnoitalskom mjestu Cerrate kraj Lecce iz kraja 12. stoljeća,⁸ gdje se visoki reljefi dvaju ukončenih likova Navještenja, svetaca i anđela također svijaju uz luk. Kao i tu, vjerojatno je i na podanku mljetskog portalnog arhivolta bilo Navještenje, od kojega se sačuvao oštećeni anđeo sa dugom peteljkom ljljajana, uzidan kasnije u zapadno samostansko pročelje. Izgledu rekonstrukcije mljetskog portala može pomoći i portal sv. Klementa u abruškoj Casaurici s kraja 12. stoljeća, kojemu je luk također ožvijen svetačkim likovima i anđelima.⁹

Prizor Jakovljeva sna s portala u Traniju preuzet je neposredno u ulomku nekog srušenog dubrovačkog crkvenog portala,¹⁰ pa su i mljetska vrata mogla biti podignuta prema apuljskom uzoru, a ktome su mogla, kao i apuljska, da imaju one stupove, koji su kasnije preneseni u trijem. Od njih su valjda ostale dvije glavice, koje svojim neobrađenim stražnjim dijelom odaju da su bile naslonjene uza zid. Njihovo lišće podsjeća svojom izduženom stilizacijom također na apuljske romaničke glavice izrađene po antičkom uzoru.

Iako skulptura srušenog mljetskog portala nosi oznake veza s apuljskom, pa i s onom iz okolice Viterba,¹¹ ipak između crkve na Mljetu i u Bisceglie postoje, kako vidjesmo, neke razlike, a glavna im je sličnost u četvorastom tamburu kupole. Bilo je to potrebno spomenuti, da se ne bi kratkim sudovima preubrzo zaključak u važnom, ali još dovoljno neispitanom postanku naše primorske



Presjek i tlocrt romaničke crkve na Mljetu.

(D. Bošković i suradnici)

romanike i njenih veza sa susjednim krajevima. Koluti tog lanca već su uočeni, ovdje će mu se pokušati pridodati i neki novi, ali se još ne može spojiti, jer nedostaju dokumenti, koji bi potanje osvijetlili točan vremenski postanak pojedinog spomenika.

U ovom slučaju još dakle ostaje neriješeno pitanje, da li je doista benediktinska crkva na Mljetu nastala pod utjecajem bišelj-ske. Mljetska se može povezati uz 1151. godinu, jer bit će da je Desa po običaju ondašnjih vladara i knezova odmah počeo zidati svoju zadužbinu. Stoga se u fundacionoj ispravi te godine čita, da

su već benediktinci stigli na Mljet i da je opat sa tri redovnika »...monasterium eiusdem ordinis Pulsanensis cum suis sedilibus et cum omnibus necessariis in eadem insula cum voluntate nostra ordinari et fieri precepit«. ¹² Ako je dakle crkva sv. Marije utemeljena 1151. godine, utjecaj bišelske sagrađene 1197. godine nije bio moguć.

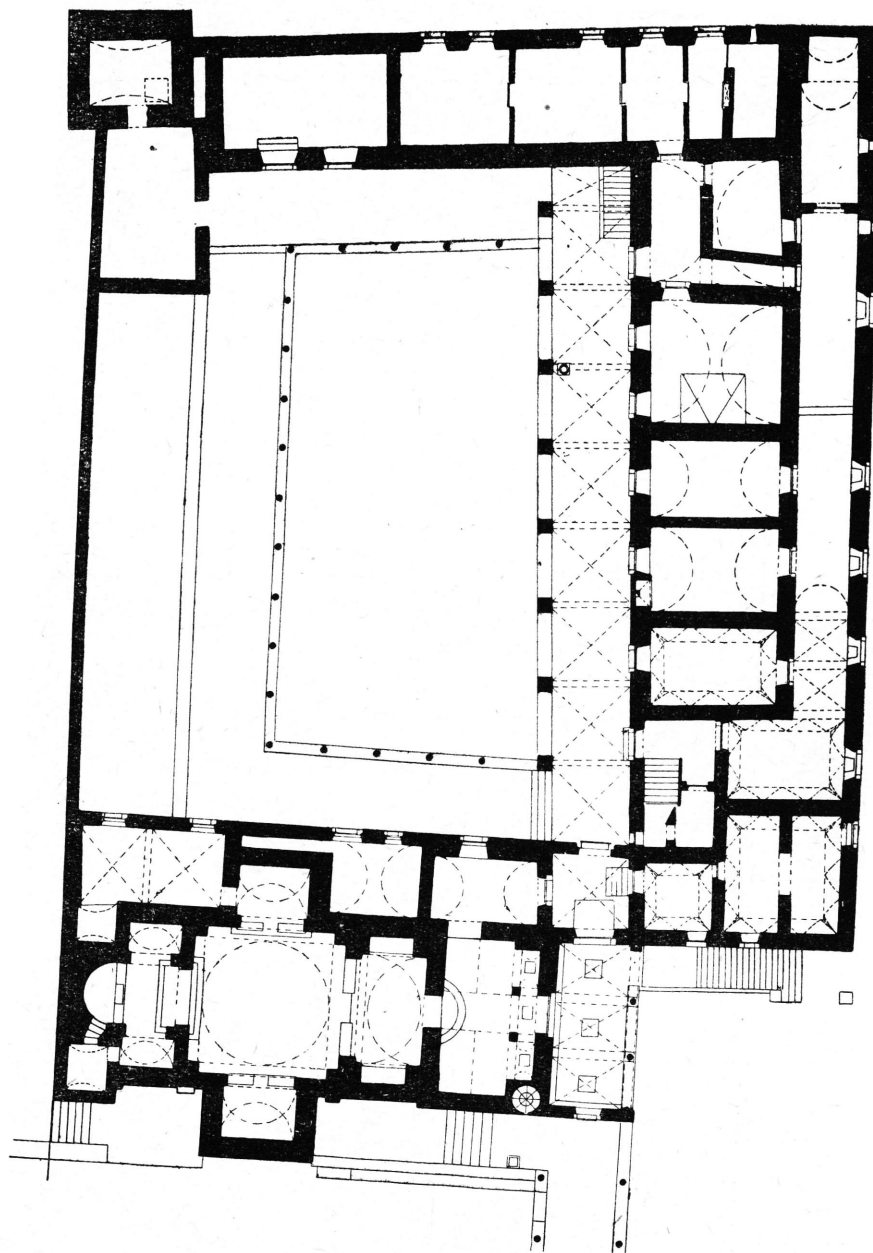
Ali, jer povijest umjetnosti ponekad i preuporno traži utjecaje i povezanosti, pitat će se, nije li, možda, neka druga crkva služila za uzor ovoj gradnji.

Bilo je izrečeno mišljenje, da je mljetska crkva sagrađena u obliku križa početkom 13. stoljeća po uzoru Žiće, ali je u posljednje vrijeme istaknuto, da joj je za uzor poslužila Bogorodičina crkva manastira Studenice. Pored toga istaknuta je zanimljiva činjenica, da joj je kube uklopljeno u četvorasti tambur kao na crkvi sv. Petra u Omiškom Priku. ¹³ Ova činjenica navodi nas na drugu privlačnu, ali još dovoljno neuvjerljivu pretpostavku o zavisnosti mljetske crkve o omiškoj, pogotovo pošto smo utvrdili, da sličnost između bišelske i mljetske nije potpuna, i posumnjali, da je ona starija od ove.

Pored uočene sličnosti četvorastog tambura omiške i mljetske crkve, treba odmah nadodati, da su i uz tambur sv. Petra prislonjeni trokutni zabati s arkadicama, da je i on pokrit pločama, te da je i ta crkva jednobrodna i da ima lezene na zidovima. Nije li dakle mljetska razvijeniji tip omiške, koja je vremenski starija i pripada još preromaničkom stilu?

Teško je pak pretpostaviti, da je samostanska crkva na Mljetu sazidana po uzoru crkava raške građevinske škole, u čemu bi se odrazila jedna važna činjenica: utjecaj te škole na primorsko graditeljstvo. ¹⁴ Svakako postoji sličnost mljetske crkve sa suvremenim joj sv. Nikolom kod Kuršumlije, Đurđevim stupovima kod Novog Pazara, a osobito s Bogorodičinom crkvom u Studenici. i to u prvom redu u trodijelnom oltarskom prostoru. ¹⁵ Upoređenje postolja studeničkog kubeta sa mljetskim tamburom čini se ponešto nategnuto. Ali prije svega treba napomenuti, da je među njima bitna razlika u tome, što je Studenica sazidana u razvijenom obliku grčkog križa s porticima kao transeptom, kojega na Mljetu nema. Bujnija i plastičnija u svojoj razvedenosti i u građevnom ukrasu, koji inače i dolikuje kraljevoj zadužbini, Studenica predstavlja razvijeniji tip, koji će se još monumentalnije i prostornije oblikovati u Dečanima.

Sve su te varijante, u Omišu i u talijanskom mjestu Bisceglie, u Mljetu i Studenici, u Kuršumliji i Dečanima, putokaz za uočavanje smjera, kojim se kretala romanika između Apulije, Dalmacije i Balkana u 12. i 13. stoljeću, zahvaćajući preko Barija, Tranija i ostalih apuljskih mjesta šire našu obalu i dospijevajući do Rado-



Tloert samostana i crkve sred Jezera na Mljetu

vana, nepoznatih majstora barske crkve, graditelja i kipara splitskog zvonika i propovjedaonice, kotorske i dubrovačke katedrale.

Ali na toj širokoj stazi nisu jedrila jedra samo s jugom već i po buri, pa se ne smije zaboraviti, da je i kipar Šimun Dubrovčanin otišao u Apuliju i tu zadržao svoj posebni izraz. Prešao je Jadran, kao što će ga kasnije preploviti dubrovački slikari i rezbari, Juraj Dalmatinac, Aleši i neki zadarski majstori, unoseći u umjetnost Apenina varijante oblika, koji su nam ranije odatle stizali.

Znajući za izvoz našeg kamena i umjetnina u italske gradove i za put naših majstora u one krajeve, moglo bi se smionozapitati, sretajući se sa godinom osnivanja samostana na Mljetu, koja je starija od podizanja crkve u Bisceglie, nije li, možda, ta crkva nastala po uzoru mljetske, iako su nas skulpture Marijina portala sjetile južnoitalskih reljefa, a velika umjetnička baština Apulije pokazala nam svoju premoć nad dalmatinskim likovnim stvaranjem.

Ali putove umjetnosti kroz stoljeća presijecaju često njihove stramputice i ogranci, koji ne mogu biti uvijek predviđeni ni uvjetovani jednim smjerom struje, koja iz bogatih i kulturnijih žarišta struji k manjima, siromašnijim i sputanijima.

Zadovoljimo se zasada samo s uvjerljivijom pretpostavkom, da je majstor sv. Marije mogao utjecati na graditelja Studenice, i to zbog ovoga: godina osnutka Studenice mlađa je od osnivanja mljetske crkve. U doba njihova postanka kretali su iz velikog građevinskog središta Dubrovnika, iz Bara i iz Kotora majstori u unutrašnjost Srbije, da klešu i zidaју. To nam potvrđuje bezbroj pojedinosti mimo opću sličnost mljetske sv. Marije i studeničke Bogorodice.

Mala crkva u Studenici zidana prije monumentalne ima izgled primorskih kapela,¹⁶ konzola sa sagnutim starcem u Dečanima ima svoj pandan na splitskom zvoniku, dvojni zvonici podignuti na kotorskoj, a projektirani na trogirskoj katedrali, podići će se i u Kuršumliji. trifora Studenice, Dečana i Kotora rastvorit će se jednako na njihovim apsidama. Čudesni bazilisk propievat će u Studenici, u Dečanima i na jednoj kasnijoj replici u Dubrovniku,¹⁷ a plašt sv. Đurđa na zapadnom prozoru dečanskom zavijorit će se jednako kao na reljefu sv. Jurja u Splitu,¹⁸ koji će više naličiti na dečanski reljef, nego što na nj naliči onaj iz Molfete. Poredani apostoli na dovratnicima glavnog studeničkog portala nižu se kao i oni na fragmentu romaničkog portala neke dubrovačke crkve.

Reljef jahača na pročelju Studeničke Radoslavove priprate nalik je na onaj u dvorištu crkve trogirskih benediktinki. Akantovo lišće i lozica raslo je i prepletalo se na portalima, vijencima i prozorima u Baru, u Ulcinju, u Dubrovniku, u Stonu, na Lokrumu, a zatim i na Lopudu,¹⁹ pa donekle i u Splitu,²⁰ jednako kao i na vra-

tima i triforama raške škole. Crtež rozete sred pločnika mljetske sv. Marije sreće se na pločniku Studenice, Dečana, sv. Apostola u Patrijaršiji i u Banjskoj. Dečanski svodovi naliče na one u sv. Pavlu i u katedrali Kotora. Romanički način zidanja nejednakim tesanicima i srpasti lukovi bit će isti na raškim i primorskim zidovima, izmjenični redovi crvenog i bijelog kamena sa fra Vitovih Dečana nalik su na one na kotorskim, zadarskim i rapskim crkvama, a i olovni krovovi dubrovačke katedrale zablistat će u odrazima mora, jednako kao i oni u snježnoj planinskoj svjetlosti Studenice i Dečana. Grifon podignut naknadno vrh zadarskog stupa i s nekog dubrovačkog portala²¹ podsjeća na onog dečanskog, studeničkog i na oba trška,²² a uzdizanje lavova uz nadvratnik i gornji dio portala početak će već u splitskom sv. Mikuli. Nedavno otkrivene arkadice i ukras osovljenih kocaka na apsidi Petrove crkve kraj Novog Pazara podsjetit će na zadarskog Krševana i trogirске romaničke kuće.²³ Urezivanje crteža u kamen ne će biti samo običaj studeničkih protomajstora, već i kasnijih graditelja dubrovačke dominikanske crkve, korčulanske katedrale i trogirskog zvonika. Fra Vid je radio i gotičke dijelove Dečana, pa će i gotika Gradca biti povezana s primorjem, kao što je vitki prozor sred pročelja crkve u Svaču povezan s onim na zadarskom franjevačkom pročelju.

Naravno da su mnoge od tih i drugih pojedinosti majstori mogli preuzeti iz različitih područja romaničke i gotičke umjetnosti, ali je veza između Srbije i dalmatinskog primorja bila jača negoli između unutrašnjosti Balkana i Apulije i dokumentarnija od pretpostavke, da je Uroševa žena Jelena Anžuvinska pozvala u Srbiju majstore iz svoje domovine.

Mnogi pismeni dokumenti, ugovori i bilježnice majstora, koji bi nam mogli rastumačiti većinu tih pitanja, nestali su, ali je očito, da su sa karavanama, kojim stizahu balkanske sirovine i rude srpskih i bosanskih rudnika na primorje i drumovima, po kojima su se peli dubrovački trgovci, išli i primorski majstori graditelji, kipari i zlatari, pa ponekad i slikari. Vid Kotoranin, darovitiji kao graditelj negoli kao kipar, svojim potpisom jasno je pokazao, koliko su ti majstori znali da ostvare, ali on ne bijaše jedini, koji je krenuo u unutrašnjost, jer je biograf Stefana Dečanskog zabilježio da je car »na skore povelevaše kamenosećem priiti i ot pomorskih gradov načelniki zdaniya tomu predstaviti«, a dubrovačka vlada u želji da okupi sve svoje snage, morala je zabranjivati uz prijetnju kaznom u nekoliko navrata majstorima, da ne odlaze bez izričite dozvole »ad aliquas terras subiectas regnamini Sclavonie«. Dubrovčani, Desina Risa i sin mu Blaž, Vlaho Kolendin, Lipša Prvoslavov, Baranin Obrad Hvaljenov, Hranislav Sirakov, Bratoslav Marinović, Milčćen Radostin, Juraj Bijelomušić i Bogoslav Jugon-

čić²⁴ nisu zastalno ni prvi ni zadnji majstori, koji su odlazili tokom 13. i 14. stoljeća u Srbiju, Zahumlje i u Bosnu da rade, pa ni graditelj Ivan nije bio jedini, koji je iz unutrašnjosti stigao, da zida za dubrovačke franjevce.

Njih su samo zabilježili pisani i sačuvani dokumenti, a tih je vrlo malo ostalo. Zbroj svih tih zapisa na pergameni, u mramoru i na kamenu još nije dovršen i kad se popuni, jasnije će biti strujanje romaničke umjetnosti u tri smjera: preko mora između Apulije i našeg primorja, uz obalu između samih dalmatinskih srednjovjekovnih općina i preko brda između njih i njihova balkanskog zaleđa.

U žarištu tih problema pojavljuje se i sv. Marija na Mljetu stim više, što je potres uništio staru dubrovačku katedralu, koja se svojim arkadama pobočnih zidova povezuje uz sv. Nikolu u Bariju, a središnjim kubetom uz rašku školu.

*

Drugi je problem samostana na Mljetu završetak njegove započete konzervacije i njegova namjena. Čišćenje crkve od njenih kasnijih nagrdivanja uglavnom je dovršeno. Dvokrilni samostan treba učvrstiti i željeznim nategama osigurati njegovo zapadno krilo, koje se nagnulo, popraviti mu zidove, trijemove, svodove i terase. Tu prostranu zgradu, koja je u 16. stoljeću dobila svoj veličanstveni izgled renesansnog dvorca s arkadama, stubištem i trijemovima, treba upotrebiti u korisne svrhe. U njegovu prizemlju ima petnaestak prostorija, a u prvom katu oko dvadeset i šest. Uz široki hodnik niže se osamnaest ćelija. Sve su te prostorije davno ispražnjene, a poneke i preuređene. Neke su presvođene slikovitim dubrovačkim svodovima na konzolicama, u jednoj je ostao renesansni zidni kamin, uz stubište je kasnogotička ogradica, ali stari inventar je davno nestao, nema više ni renesansnog ni baroknog namještaja, pa ni crkvenih umjetnina, za koje se doznaje iz jednog inventara, koji su ispisali 9. kolovoza 1498. godine dva dubrovačka plemića na traženje Vijeća umoljenih.²⁵ Odatle se vidi, da je u riznici bio srebrni križ sa kipićima Marije i Ivana uz raspelo i sa četiri reljefna evangelista na krakovima, vjerojatno nalik na onaj u riznici dubrovačke franjevačke crkve,²⁶ pozlaćeni i srebrni kaleži, srebrni tabernakul, stolnjaci oltara, pokrivači kaleža i plaštev protkani zlatnim žicama i iskićeni biserjem i ostalo svilenom misno ruho, različite iluminirane knjige i drugi crkveni pribor. Sve su te umjetnine s obzirom na nadnevak inventara bile zastalno u romaničkom i gotičkom stilu, pa je stim veća šteta, da se nisu sačuvale. Ostao je tek reljefni oklop Marijine ikone, koja je prema Appendinijevu pisanju privlačila odasvud vjernike.²⁷ Taj lijepi rad du-

brovačkih zlatara skovan je u kasnogotičkom stilu i iskićen likovima svetih benediktinaca između vijugave lozice u plitkim nišama.

Nikad se više taj inventar ne će popuniti, kao što se na samostanskim kulama ne će pojaviti topovi ni dozivati budni stražari, koje je čuo povjesnik Razzi,²⁸ ali se napušteni samostan dade obnoviti i namijeniti novoj svrsi stim više, što je čitavi taj građevni sklop izrastao tokom 16. stoljeća iz čednog srednjovjekovnog samostana u udobni ljetnikovac, koji je rastvorio svoje čvrste zidine vidicima na okolni krajolik, pružajući svoje prostrane terase do neba i mora, a u doba baroknih težnja k prostoru nije se zadovoljio samo svojim zagušenim klaustrom i odrinom u patiju, već se nadvio glorijetom i »šetnjicom« nad samo jezero.

Opati i redovnici, kojima bogatstvo spominje krajem 16. stoljeća Razzi,²⁹ osjetili su svu blagodat renesansnih i baroknih užitaka, koji bijahu prodrli i u trgovački i štedljivi Dubrovnik, usprkos svim vladinim zabranama protiv raskoši. Oni su, doduše, davno bili prestali gospodariti potpuno otokom, koji je postao dio Dubrovačke Republike, ali još uvijek je njihov samostan imao uzorno obrađenu i navodnjavanu Pomjentu, vinograde u sunčanoj Pomi, oranice u Solinama, maslinike u Polačama, koje su obrađivali njihovi težaci uz dužnost tlake. Renesansni osjećaj za užitak u slobodnoj prirodi ne bijaše im ni tuđ ni nepoznat, jer mnogi od njih bijahu i sami plemići, sinovi bogate dubrovačke vlastele, istančanih vlasnika ljetnikovaca u Rijeci i po otocima. Pismo, koje je jedan od opata, nemirni pjesnik Ignjat Đurđević, početkom 18. stoljeća pisao na latinskom svom prijatelju i bivšem učeniku u Italiju,³⁰ a koje sam pokušao prevesti, otkriva, kako ovi osamljenici u crnoj mantiji nisu uskraćivali sebi uživanje:

Svomu Januariju Salinesu šaljem mnogo pozdrava.

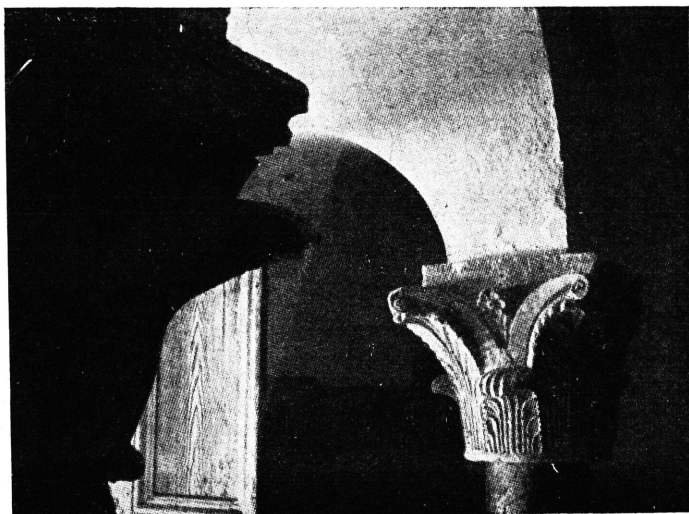
Zastalno želiš znati što radim, pa ti evo ugađam. Otok Mljet je u Jadranu udaljen deset milja od kopna. Mnogi misle da se ovdje nekoć spasio od brodoloma apostol Pavao. U ovom zatišju je pjesnik Opijan u doba Septimija Severa spjevao na grčkom svoj lijepi spjev »Halieutiku«, a veličanstvene ruševine i ostaci njegovih dvorova, koji odišu pobožnom starinom, svjedoče još o tome. Sada boravim ovdje na preubavoj obali.

Upoznaj svojstvenost ovog kraja. Na zapadnom dijelu otoka tiješni prolaz otvara zaliv, koji se odmah širi poput jezera, odasvud okružen brežuljcima i borovicima. Stabla se spuštaju od vrhova, pa sve do mora i zasjenjuju obale: voziš li se naokolo lađicom, ploviš zapravo šumom. U vodama im se natapaju prignute žile, a i krošnje, na kojima vidiš grozdove prilijepljenih školjki, koje možeš ubrati kao voće sa grana. Odasvud opkoljena voda, koju rijet-

ko muti vjetar, odsijeva kao zrcalo, otkrivajući svakojake igre riba i mnogovrsne školjke svugdje po dnu. Ovdje se love trlje od tri libre, a ondje veliki jastozi i riba, kojoj je raskoš drevnih gozba dala prednost. Kunem ti se prisno, da je ovdje ljupkost prirode sve stvorila bolje od čovječjeg umijeća. Nek se drugi raduju zavidljujućim i teško postignutim majstorijama, nama se u svojoj raskoši podaje prelijepa priroda.

Sred zaliva je otočić pitom i kao da je šestarom ucrtan. Na njemu se ističe naš samostan, mnogo manji po veličini od vašeg napuljskog, ali ljepši po svom prikladnom položaju i po obilju užitaka, koje nam pruža. Sa čelijskih prozora možeš loviti ribu i gledati sluge gdje je hvataju. Svida li ti se loviti ptice, na domaku je šuma. Okićenom ladicom običavamo se voziti i noću, pa ljeti često večeramo uz glazbu i lahor noćnih vjetrića. Prijatelji iz grada često nas posjećuju, igramo se, šalimo, smijemo. Ukratko ću ti reći: bavim se pjesmama i samim sobom. Kamoli sreće, kad bih svom uživanju mogao pridodati i nadu, da ću tebe, moj Januarije, i ostale svoje drage učenike ipak jednom ovdje zagrliti i za neko vrijeme razveseliti umiljatošću ovoga kraja. Doista, ne zna se, što nosi kasna večer, a dugi dan rada mnogo toga neočekivanog. Da si zdravo.»

Danas kada se spoznala ljepota našeg Juga i kada se traži i želi časovito sklonište od buke gradova i počinak od napregnutih i isprepletenih poslova, kada je ponovo potrebno oživjeti staro geslo



utile cum dulci, mljetski samostan ostaje čitava desetljeća prazan i neupotrebljen. Ne bi ga trebalo izrabljivački iskorišćivati, ni njegovu adaptaciju smatrati unosnim poslom, ali novu, suvremenu namjenu treba mu dati, jer će se jedino tako i očuvati ovaj spomenik, koji se romanikom, renesansom i barokom svoga sklopa znao uskladiti sa krajolikom i tihim ugođajem pošumljenog jezera. Nova namjena trebala bi sačuvati sklad tog ugođaja, a to je teže negoli očuvati pojedinosti njegovih izvornih oblika i učvrstiti njegovu cjelinu.

Rješenje tog drugog problema, problema njegova spasavanja novom namjenom, koje se ponavlja, ali se ne pokreće već godina-ma, hitno je i potrebno, pa se u zamašnoj poslijeratnoj akciji spa-savanja naše kulturne baštine ne može mimoći.

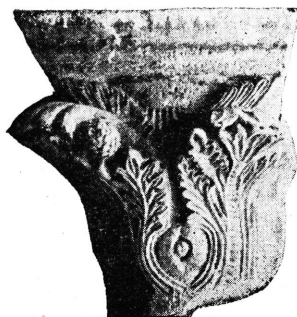
Cvito Fisković

BILJEŠKE

- ¹ *U. Foretić*, Dvije isprave zahumskog kneza Dese o Mljetu iz 1151. g. Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku I. Dubrovnik 1952. Vidi o tome i *G. Čremošnik*, Isprave Zahumskog kneza Dese. Ibidem III. Dubrovnik 1954.; *B. Gušić*, Otok Mljet. Posebni otisak iz Narodne Starine.
- ² *C. Fisković*, Romaničke kuće u Splitu i Trogiru, Starohrvatska prosvjeta, serija III, sv. 2. Zagreb 1952.
- ³ *C. Fisković*, Prvi poznati dubrovački graditelji, 113. Dubrovnik 1955.
- ⁴ *Lj. Karaman*, Dalmacija kroz vjekove, 113. Split 1934. Isti, Umjetnost na istočnom Jadranu. Naš Jadran, 49. Split 1938.
- ⁵ *C. Fisković*, Popravlak benediktinske crkve na otoku Mljetu. Ljetopis JAZU 55. Zagreb 1949.; Isti, Popravlak spomenika u Dalmaciji 1950.–1951. Zbornik zaštite spomenika kulture II/1, 154. Beograd 1952.; *Đ. Bošković*, Arhitektura srednjeg veka. 224 sl. 274a. Beograd 1957. Prof. Bošković mi je ljubazno ustupio crteže presjeka i tlorisa crkve, koje je sa svojim suradnicima snimio.
- ⁶ *E. Berteaux*, L'art dans l'Italie meridionale, 153, 380. Paris 1904.
- ⁷ Vidi sliku Enciclopedia Italiana VII, tabla XI. Rim 1930.
- ⁸ Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte VI, I-II. Sl. 46. Rim 1937.
- ⁹ *Berteaux*, o. c. 585.
- ¹⁰ *C. Fisković*, Fragments du style roman à Dubrovnik, Archeologia jugoslavica I. Beograd 1954.
- ¹¹ *A. Muñoz*, Alcune sculture della cattedrale di Civitacastellana, sl. 2, 4, Bollettino d'arte V. fasc. III–IV. Rim 1911.
- ¹² *U. Foretić*, o. c.
- ¹³ Pored navedenih Karamanovih djela (4) vidi i njegov Pregled umjetnosti u Dalmaciji, 37. Zagreb 1952.
- ¹⁴ *Lj. Karaman*, Dalmacija kroz vjekove... Autor upoređuje zvonik stonske crkve Gospe Lužina sa zvonikom sv. Nikole u Kuršumliji. Međutim, stonski zvonik je iz baroknog vremena. F. Vlašić je u njemu našao tragove srednjo-

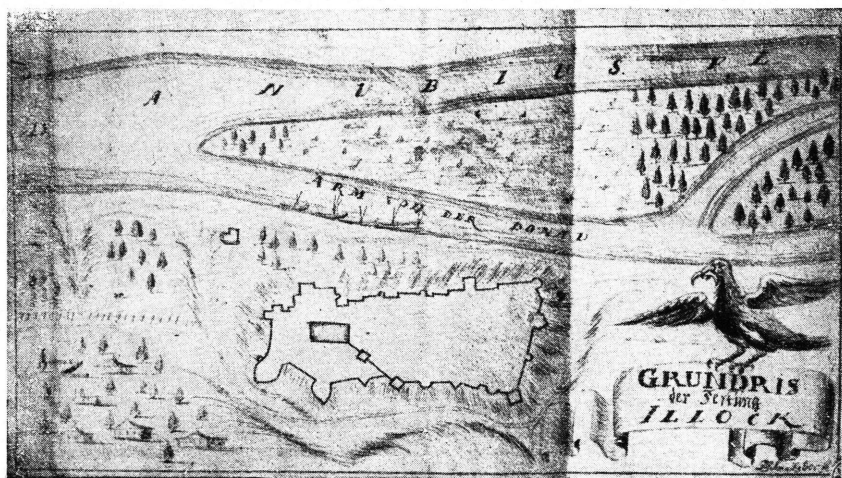
vjekovne crkve, iznad koje je kasnije sagrađen. Prilozi povijesti umjetnosti Dalmacije 10. Split 1956.

- ¹⁵ A. Deroko, Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjovekovnoj Srbiji, 42. Beograd 1953.; Đ. Bošković, o. c.; U. Korač, O monumentalnoj arhitekturi srednjovekovnog Kotora, 151. Starinar. Beograd 1956.
- ¹⁶ Prema mišljenju A. Deroka.
- ¹⁷ C. Fisković, Prvi poznati ... 137.
- ¹⁸ Uporedi sl. Đ. Bošković, Manastir Dečani I tabla XXXVIII, XLIX/4. Beograd 1941.; C. Fisković, Romaničke kuće ... sl. 69
- ¹⁹ A. Deroko, o. c.; C. Fisković, prvi poznati ... sl. 31.
- ²⁰ D. Kečkemet, Romanička loža u Splitu sl. 27. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 8. Split 1954.
- ²¹ C. Fisković, Fragments ... sl. 12.
- ²² Đ. Bošković, Srednjovekovni spomenici severoistočne Srbije, sl. 28–30. Starinar I. Beograd 1950.
- ²³ C. Fisković, Romaničke kuće ... sl. 6.
- ²⁴ C. Fisković, Prvi poznati ... 90.
- ²⁵ Državni arhiv u Dubrovniku. Chiese e monasteri, serija 14, svezak 28.
- ²⁶ C. Fisković, Dubrovački zlatari od XIII. do XVII. stoljeća. Starohrvatska prosvjeta serija III, 1, tabla XI, Zagreb 1949.
- ²⁷ F. M. Appendini, Notizie storico-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei I, 263. Dubrovnik 1802.
- ²⁸ S. Razzi, Storia di Ragusa. 227. Dubrovnik 1903.
- ²⁹ Ibid. 189.
- ³⁰ Građa JAZU I, 66. Zagreb 1897.



ILOK

ILI - NE ZNAMO DOVOLJNO ŠTO IMAMO



U nekoliko je navrata već opisana prošlost slikovitog srijemskog mjesta Iloka. Tom su se prilikom pojedini pisci osvrnuli i na značajnije iločke spomenike. Pokazalo se, međutim, potrebnim, da se na Ilok upozori i kao na izvanrednu urbanističku vrijednost. Jer kad je govor o značajnim urbanističkim ostvarenjima u našim krajevima, na nj kao da zaboravljamo.

Mjesto je djelomično smješteno na povisokom zaravanku desne obale Dunava, a djelomično opet utisnuto među ogranke Fruške gore. Na terasi povrh rukava Dunava – nad Dunavcem – izdiže se stari Ilok oko 50 metara visoko nad okolicom, zaštićen visokim zidinama. Od njih se prema vodi spušta strmina obraštena bujnim zelenilom. Iza zidina proviruje nekoliko arhitektonskih spomenika, među kojima dominira visoka vertikalna zvonika. Brdo opasano zidinama i sočnim zelenilom, visoki zvonik, što se ogleda u vodi – to je karakteristična slika Iloka od strane Dunava. Ta silueta kao da obećava mnogo gledaocu, a pobuđuje želju: što prije naći se gore – iza zidina! I dok se uspinjemo strmim stepenicama, koje u tom srijemskom mjestu u komuniciranju igraju znatnu ulogu – što dakako opovrgava onu narodnu »širok Dunav, ravan Srijem« – obuzima nas dalja želja, da nas susret s onim, što je iza tih zidina, ne razočara.

Pogled sa zvonika nadmašuje očekivanje. Ta pred nama je izdužena citadela gotovo sasvim opasana još i sada srednjovjekov-

nim zidinama i širok raznolik vidik. Zbog vidika, koji nas ispunjavaju takvim intenzitetom dojmova, kakve možemo osjetiti tu, putuje se u daleke zemlje. Nije slučajno, da je ovamo došla snimati francuska filmska ekspedicija neke kadrove za film »Carev glasnik«. Prema sjeveru preko veličanstvene rijeke Duňava, uz koji se poput srebra bjelasaju pri povjetarcu panonske »masline« vrbe i topole, stere se nedogledna plodna bačka ravnica. Na istočnoj i južnoj strani zelene se pitomi ogranci Fruške gore, a pred nama u smjeru istok–zapad izdužila se srednjovjekovna iločka varoš opasana zidinama i kulama. I pitamo se: zar je moguće, da je to ostalo do danas sačuvano u našoj ispaćenoj Panoniji?!

Unutar zidina mala arhitektonska revija vjekova: gotička (restaurirana) crkva s neogotičkim zvonikom, s kojeg promatramo tu prostranu pozornicu, tik do crkve barokni franjevački samostan, koji zajedno sa crkvom sačinjava – uklapajući se u gradske zidine – jedinstveni kompleks; malo podalje jednostavna barokna kurija Brnjakovića s igrom sjena smiono izbočenih željeznih rešetaka na prozorima, a u pozadini dvokatni kasnobarokno-klasicistički dvorac, koji su podigli Odeschalchi s nekoliko skladnih gospodarskih zgrada i pred dvorcem tzv. »turski mauzolej«, koji je – priča se – služio kasnije za kastriranje ždrebadi i kao stratište, inače rijetki preostali primjer orijentalne arhitekture u Hrvatskoj. Uz južne zidine, u koje je uklopljena turska kupelj, ukrašena fragmentima utisnutih orijentalnih arabeski, prostrani park s izmjenično raspoređenim tratinama, cvijećem, drvećem, među kojim ima i rijetkih egzota.

U kontrastu s tim sapetim ambijentom, koji je sa sjeverne, južne i istočne strane izoliran obilnim zelenilom, nižu se slikovite skupine kuća građana, koje ponajviše imaju seoski karakter, a imaju jače djelovanje, ako ih promatramo u njihovoj skupnosti, nego same o sebi. Nizovi tih prizemnica s čelom prema sokaku bijele se pod cik-cak linijama krovova pokrivenih plemenitim ugaslim sivlom trstike, koja je isprana mnogim oborinama. Uglavnom je samo glavna ulica u donjem dijelu mjesta izmijenila starinski izgled. U njoj su se – sa gledišta arhitekture – nanizale većinom građevine, koje ne djeluju ni same o sebi ni skupno. Splet iločkih ulica spontano se povodi za terenom, koji predstavlja s ograncima Fruške gore i dolinama među njima raznolik i bogat reljef. Glavne ulice povezuju u produženju Ilok cestama sa Šarengradom, Vukovarom, Šidom, Neštinom, Petrovaradinom, a krošnjata aleja platana odvodi iz glavne ulice do skele na Dunavu, koja spaja Ilok sa susjednom Bačkom Palankom i ravnom Bačkom. Upravo ta slika s te dunavske strane s jakim akcentom zidina iskrsava obično ponajprije u našem sjećanju, kad govorimo o tom srijemskome mjestu. I u daljem izlaganju zadržat ćemo se uglavnom na onom

dijelu Iloka, koji je nastajao na visoko uzdignutoj terasi i koji je i urbanistički i u pogledu arhitekture najkarakterističniji dio mjesta.

To, što je dosad izneseno, možemo vidjeti u današnjem Iloku. No to drevno mjesto ima svoju daleku prošlost. Pogodan položaj na plodnom praporastom tlu nad neprestanim dostojanstvenim de-fileom rijeke široke oko kilometar, po kojoj danas plove internacionalni brodovi, zapazili su ljudi već u prethistorijsko doba. (Nalazi iz neolitskog, bakrenog, latenskog doba.) A u rimskoj Panoniji tu bijaše – kako se drži – pogranična utvrda Cuccium. O tom vremenu govori više nalaza (grobovi, natpisi), među kojima se svojom rijetkosti ističe mramorna glava Dioskura s polumjesecom i šestokrakom zvijezdom. Uz plovni Dunav zazivali su se, dakle, nekoć u pomoć Dioskuri, spasitelji u pogibelji brodoloma. Ima spomena i kultu sunčanog boga Mitrasa, koji je u tim krajevima bio poznat i u Cusumu, u nedalekom Petrovaradinu.

Nakon vjekova izvori javljaju, da g. 1283. tu postoji naselje Wylok. Kameni spomenik s reljefom »Agnus Dei« ukazuje na to, da se u Iloku i prije tog datuma nalazila značajnija crkva, iz koje potječe taj romanički stupac, klesan vještijom rukom, koji s obzirom na trostruki i četvorostruki ukras plitkog klesanog pletera potječe iz XII. stoljeća. Što se pak desilo u međuvremenu od propasti antiknog Cucciuma do tog vremena, teško je bilo što određenije reći. Očekujemo od arheološke lopate, da pomogne unositi svijetlo u davnu prošlost tog istaknutog položaja, pričem bi nas među ostalim osobito zanimalo pitanje o dolasku Slavena i njihovu odnosu prema Cucciumu.

Iako je, dakle, u Srednjem vijeku taj odvajkada nastanjen položaj živo obitavalište, teško možemo govoriti o neprekidnom kontinuitetu naselja – prema onome, što danas znamo, makar je ostalo zabilježeno, da je do g. 1846. postojao rimski vodovod, izveden iz rudine Vodenja Glava, osam kilometara udaljene od Iloka.

Od g. 1365. spominje se kao gospodar Iloka Nikola Konth, pored Nikole i Lovre Iločkog, za kojih velikaša je Ilok u XV. stoljeću proživio svoj cvat. U više navrata spominje se kaštel, na kojega je mjestu današnji dvokatni dvorac tlocrtno u obliku slova U s otmjenim barokno-klasicističkim arhitektonskim detaljima, a veće značenje srednjovjekovnoga Iloka tumači i vijest, da je tu bilo nekoliko sakralnih građevina. Tek jedna od njih postoji i danas, a to je franjevačka župna crkva, gotička, izduženog propovjedničkog tipa, u kojoj je i nakon preradikalne Bollèove restauracije početkom XX. st. (zbog čega je obnovitelj o. M. Barbarić s arhitektom dolazio u sukobe) ipak sačuvan osnovni biljeg i karakteristična prostornost. U unutrašnjosti sačuvana konzola s uklesanom godinom 1468. upućuje na građevnu djelatnost u doba ondašnjeg visokog dostojanstvenika Nikole Iločkog, koji je od 1457.

do 1463. bio ban »totius Sclavoniae«, a bio je u doba uske povezanosti s Ugarskom i palatin, od g. 1471. nosilac časti naslovnog kralja bosanskog. Gotičke konzole stilski različite – uklonjene iz franjevačke crkve prilikom restauracije, koje se nalaze u Povijesnom muzeju Jug. akademije u Zagrebu – ukazuju na to, da je Nikola Iločki po svoj prilici pregradio crkvu, koja je otprije postojala. Dosad je spomenuto da u Iloku ima tragova romaničke i gotičke djelatnosti, a koliko nam je poznato, ne znamo, da je postojala izrazito renesansna arhitektonska djelatnost. Usput spominjem, da je ipak u kasnom Srednjem vijeku našla odraz u Iloku i renesansa, vjerojatno u vezi sa strujanjima u umjetnosti Podunavlja u doba kralja Matije. To se očituje u samosvjesnim likovima nadgrobnih ploča Nikole Iločkog († 1477) i sina mu Lovre Iločkog († 1525), koje su uzidane u franjevačkoj crkvi. Thalloczy drži, da je kipar kralja Matije Johannus de Tragurio klesao Nikolinu nadgrobnu ploču s likom velikaša u oklopu u crvenom mramoru.

Upravo moćni Nikola, koji je kao naslovni kralj Bosne kovao svoje novce, velikaš, koji se smatrao ravnim s kraljem Matijom, utvrdio je Ilok zidinama, koje karakteriziraju i danas to mjesto. Da one i danas još ne postoje – u atomsko doba, u vrijeme mlaznih aviona – teško bismo mogli shvatiti snažnu volju za otporom ljudi one generacije, koja je slušala, da su Turci osvojili Bosnu, da je pao Počitelj (1471), nakon kojeg je događaja Nikola i dobio naslov bosanskoga kralja.

Gradske zidine izgrađene u obliku izduženog nepravilnog paralelograma pojačane su na sjevernoj i južnoj strani s više prizmatičnih kula, polukula zaobljena oblika, sa cilindričnom kulom u sklopu samostana na sjeveroistočnom uglu i jakim bastionom s jugozapadne strane. Zidine su građene od dobro pečene opeke, među kojima prevladuju različite tople nijanse crvene boje. Neke su bile s obje strane obložene pomno građenim vanjskim plaštem opeka. Poprečna debljina zida iznosi 120 cm. Na zidinama je sačuvano i krunište (kao i u Đakovu) s različitim zupcima, u kojima su strelnice razmještene u različitom ritmu: negdje ih imaju prsobrani svi od reda, a negdje samo svaki drugi zubac. Ti zupci konstruirani su kao dobra zaštita strijelaca. Niz konzola s vanjske strane zida nosio je vjerojatno drveni obrambeni trijem. Zapadna gradska vrata, pred kojima bijaše dubok jarak, koji je dijelio utvrđenu varoš od ostalog dijela terase, postojala su još u drugoj polovini XVIII. stoljeća. S te zapadne, uže strane utvrđenja, zidine se nisu sačuvale, a nagrizene su neznalački još na nekoliko mjesta, kao na pr. koncem XIX. st. na istočnoj strani radi silaženja stepenicama u donji dio Iloka, što se – nema sumnje – moglo riješiti i na drugi način. Usprkos tome zidine su i danas očuvane u impozantnoj dužini, od kojih 800 metara.

U Hrvatskoj ima više mjesta, kojima su barem djelomično očuvane zidine, nastale od gole potrebe obrane. Malo ih je pak, koje se još danas mogu podičiti dobro očuvanim oklopom svoga gradskog tijela; no tada su takva mjesta upravo i zbog toga osobito privlačive točke, za što su kod nas možda najbolji dokaz, u svijetu poznati Dubrovnik i još premalo poznati istarski Motovun. Ali kad znamo, da su sjeverni naši krajevi u dva tisućljeća bili u više navrata izloženi i evropskim i azijskim kopitima, iza kojih se razmjerno malo moglo odrvati zubu vremena, te iločke vrednote danas dobivaju tu uz evropsku plovnu žilu posebnu važnost kao dragocjena ostavština ljudi kasnog Srednjeg vijeka, koji još nisu mogli znati da će doskora Srijemom zavladati pobjedonosne osvajačke Osmanlije i tu ostati 162 godine. Da, pitamo se, kako je bilo moguće, da su zidine, koje su imale i svoje strateško značenje, izmakle rušilačkome bijesu u doba ratovanja, da su produžile svoj vijek u doba, kad više nisu imale svoju prvotnu funkcionalnu ulogu, u vrijeme neuspjelih urbanističkih amputacija, kad širom Evrope gradovima probijaju viteške oklope, koje je stvorila nužda i znalačko umijeće svog vremena, da nakon toga ti živi organizmi ostavljaju dojam invalida s nezaliječenim ranama.

Još g. 1525. bio je izdan statut grada Iloka, ukrašen krasnim renesansnim grbom s dva lava, koji se penju na kulu. Knezovi Iločki bili su već izumrli. A već g. 1526. valjala se nepobjediva Sulejmanova bujica prema Iloku. Pod dojmom, što je pao Petrovaradin, građani su se – usprkos čvrstim zidinama – predali, a sultan je zabranio plijenjenje Iloka i okolice. Tu bijaše za čitave turske vladavine upravni i vojni centar između Save i Dunava. Građani su, dakle – uvidjevši uzaludnost otpora – spriječili predajom grada, da Turci nisu u svom napredovanju prema Podunavlju razorili zidine, koje su oni i sami kasnije trebali. A kod uzmaca nije bilo vremena da ih razore, dapače, pošto je maršal carske vojske Caprara 1688. zauzeo Ilok od Turaka, tvrđava je popravljana. Naglim uspjesima u ganjanju Turaka iz Slavonije i Srijema granica habsburške monarhije pomakla se. Ilok s utvrđenjem zastarjelog tipa sa gledišta strateškog nije više važna točka. Tu ulogu preuzeo je u tom kraju Petrovaradin. Gradić posta g. 1697. sjelo veleposjeda vojvoda srijemskih Odeschalchija (koja porodica je obilnim sredstvima pomagala izgon Turaka). U vrijeme Odeschalchija modernizira se srednjovjekovni iločki sklop u duhu baroka: uz srednjovjekovne zidine (koje manjim dijelom nažalost na zapadnom boku nestaju) uklapa se njegovani park u terasama, na mjestu starog kaštela iločkih velikaša, koji se još vidi na prikazu Iloka iz kraja XVII. st. od Schmalkaldera iz ratnog arhiva u Karlsruhe, podiže se reprezentativni dvorac krcat umjetninama (koje su velikim dijelom nažalost u posljednjem ratu stra-

dale), a velik dio zidina sa svim svojim problemima održavanja dočekao je i naše dane.

Uistinu, ljepota mnogih starodrevnih mjesta zavisi upravo o njihovim zidinama, koje su ponajčešće iz nerazboritih razloga razbijane i uklanjane, pa time kao urbanističke vrednote znatno porijeđene. Stariji putopisci s pohvalama govore o Iloku. Tako u vrijeme, kad je još Ilok bio u turskim rukama, Prandstetter g. 1608. točno opisuje mjesto i kaže da je Ilok sagrađen »auf die Manier wie Graan, doch vil weither und länger«. Lijepa pohvala, što taj stranac nepristrano uspoređuje Ilok sa znamenitim ugarskim Esztergomom (Gran), gdje bijaše rezidencija kuće Arpadovića i Ludovika I. Vel.! Stari bakrorezi prikazuju citadelu Esztergom na visokoj terasi nad Dunavom; i ona je opasana zidinama. Esztergom osobito svojim položajem nalikuje na Ilok, jer se koristi srodnim prirodnim geološkim formacijama na visokom položaju nad istom rijekom, nad Dunavom, kao i Ilok. Samo starim zidinama Esztergoma nanosena je teška rana prilikom građevne djelatnosti sredinom XIX. st. u njihovu bitnom dijelu s dunavske strane.

I kako je nekoć Prandstetter povukao paralelu između Iloka i Esztergoma u pogledu smještaja tih mjesta, tako nam se i danas, promatrajući Ilok, nameću usporedbe prema onome, što poznajemo. Sklop samostana s vertikalom zvonika na brdu sa zelenilom, što se ogleda u vodi, evocira u Iloku kod prosječnog turista sliku popularnog Trakošćana. A snažna horizontala zidina podsjeća načas takva posjetioca na monumentalne zidine u Smederevu, koje su nastale već ranije od iločkih, za Đurđa Brankovića (1430).

Kao što su smederevske zidine podignute za obranu despotova sjedišta, unutar kojih se nalazio i njegov dvorac, tako su i iločke zidine obrana sijela istaknutih velikaša svog vremena, unutar kojih bijaše posebno utvrđen kaštel kao njegovo sjedište, gdje među ostalim i Dubrovnik drži svog konzula. I dok je cjelina esztergomskih zidina teško povrijeđena, a veličanstvene smederevačke zidine izgubile su svoj arhitektonski sadržaj koji su čuvala (unutar zidina postoje samo ostaci starijih zgrada), u okrilju iločkih zidina koje su ipak u biti sačuvane, živi se i djeluje sve do danas. Istina, arhitektonski inventar je prorijeđen i izmijenjen, ali je veoma zanimljiv zbog toga, što na tom razmjerno malom prostoru susrećemo – kako sam spomenula – obole svih perioda od postanka zidina do danas; tu nalazimo neobičnu reviju vjekova i stilova: gotičku, orijentalno-tursku, barokno-klasicističku, neogotičku arhitekturu, ali i nekoliko neinvencioznih građevina XX. stoljeća. Arhitektura starijeg datuma skladno se uklopila i povezala sa zidinama, koje se u smislu gotičkog urbanizma meko povode svojim obrisima za prirodom oblikovanim terenom.

Ali ako se zapitamo, kako je bio organiziran gradski prostor srednjovjekovnog Iloka, koji vjerojatno nije bio samo središte feudalaca, nego i grad s građanima i unutar zidina, koje su pružale u pojedinim časovima utočište i žiteljima suburbiuma –, bit ćemo u neprilici. Usprkos zanimljivim i kvalitetnim spomenicima, koje danas nalazimo unutar zidina, ne možemo se oteti dojmu pri detaljnijem promatranju, da taj prostor danas ne djeluje organizirano. Ilok je utvrđena srednjovjekovna varoš. A oči među zidinama lutaju i nešto traže. Što je to, što ovdje nedostaje? Da, trg, kao središte zbivanja srednjovjekovnoga grada; uistinu, Ilok je mjesto bez izrazitog trga. Uza svu slikovitost koju tu nalazimo, Ilok bez izrazitog trga, bez ulica, djeluje među zidinama amorfnu. I tako se dešava, da nismo razočarani, kad nas silhueta Iloka s duнавске strane domami da zavirimo i iza zidina, jer nas ispunjava zadovoljstvom i smještaj mjesta i krajolik, jer nas ugodno iznenađuju i zidine i pojedini arhitektonski objekti, ali se rađa želja, da se to sve poveže u skladniji odnos. Ako igdje, tu je moguće, gdje gusta izgradnja ne smeta istraživanjima, da se pijucima i lopatama ispita srednjovjekovni urbanizam jednog našeg naselja, koje je stim zanimljivije, što mu postanak seže u daleku prošlost, da se potraži arhitektonski inventar, kako je to značajnim rezultatima urodilo i drugdje, pa i u Esztergomu. U tom pravcu počelo se raditi prije nekoliko godina, kad se pokazala usred utvrđenja velika trobrodna crkva. Današnji predstavnici narodne vlasti u Iloku pokazuju mnogo interesa za uređenje Iloka, a da to bude što je moguće bolje izvršeno, Konzervatorski zavod u Zagrebu dao je za taj rad osnovne smjernice. No u takav rad treba uložiti mnogo sredstava, strpljivosti, znanja i vremena. Istraživanja u Iloku sigurno ne bi zadovoljavala samo naučnu radoznalost malog broja stručnjaka, jer postoji mogućnost, da estetskim usklađivanjem uklopimo iločke iskopine kao privlačnu točku brojnih domaćih i stranih turista u živo naselje, što je i jamstvo, da sve to bude i dolično održavano.

Andela Horvat

OSNOVNI HISTORIJSKI PODACI O ILOKU PREMA LITERATURI:

O. M. Barbarić, Iločke starine, Palanka, 1906.

J. Benešić, Nekoliko bilježaka o Iloku, separat Izvještaja kr. trg. akad. u Zagrebu za šk. god. 1910.–11.

Dr. J. Brunšmid, Kameni spomenici, Vjesnik HAD XII. 1912.

E. Laszowski, Hrvatske povijesne građevine, Zagreb, 1902.

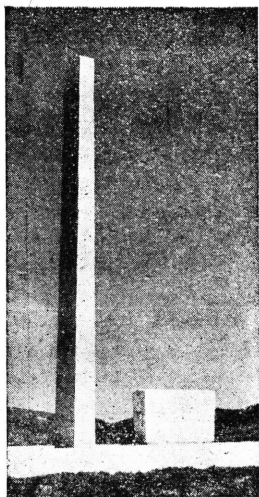
S. Pavičić, Vukovska župa, Zagreb, 1940.

Dr. R. Schmidt, Statut grada Iloka iz g. 1525., Zagreb, 1938.

Gj. Szabo, Spomenici prošlosti u Srijemu – Ilok, Savremenik, 1917.

Gj. Szabo, Sredovječni gradovi u Hrvatskoj i Slavoniji, Zagreb, 1920.

GORTANOV SPOMENIK U BERMU

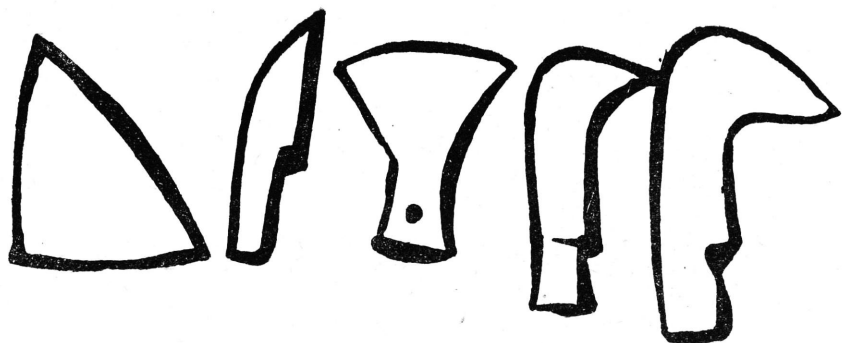


Teče već treći decenij, da je uz ime Vladimira Gortana vezan simbol htijenja i žrtava cijele jedne generacije u jednom od najtežih razdoblja narodnog života u Istri. Štoviše, to je ime preraslo u opći narodni istarski simbol, pod kojim su se sumirale i uspomene na duge vjekove obespravljenosti istarskog puka, na njegov stoljetni otpor i na njegovu borbu za slobodu.

Ta je misao inspirirala i projektante Gortanova spomenika u Bermu, i ona je djelu dala idejnu sadržinu.

Beram, rodno mjesto Gortanovo i pozornica oružanog protesta iz godine 1929. nalazi se u sredini Istarskog poluotoka, upravo u težišnici istarskog trokuta. Ta je točka već svojim središnjim geografskim položajem bila pogodna za smještaj spomenika, koji za-stupa misao cijele Istre.

Užu lokaciju objekta izabrali su sami projektanti. Bila je sretna misao, da je ne traže unutar sitne izgradnje historijskog naselja ili na užem prostoru Gortanove akcije, vežući se bukvalno topografskim obzirima. Izabrali su je na markantnoj točki, koja je sa svih strana otvorena slobodnim i dalekim vidicima, na brežuljku usred doline, na plastičnom i prostornom akcentu lijepog i širokog, rastalasanog pejzaža beramskog polja. Tako spomenik s dominantnom vertikalom svoje osvojljene prizme organski raste iz konfiguracije tla, a centriran iz svih mogućih vizuala postaje jednim od završnih prostornih poanta. Od žućkastosivozelenog hromatskog tkiva prostranog krajolika kontrastira njegova ahromatska bjelina,



SUMBER

a od mekane materije i mekanog plasticiteta, kojima je izgrađen beramski pejzaž, spomenik se odvaja strogo definiranim materijalom kamenih blokova i jasnom stereometrijom svojih oblika. Tako se taj bijeli kameni kristal nameće pažnji promatrača u dolini, radnika u polju ili očima na prozorima beramskih kuća, koji iz većih prostornih distanca doživljavaju spomenik u njegovoj uravnoteženoj statičkoj monumentalnosti. A sasvim je naročit dinamički doživljaj spomenika – na ovoj lokaciji – za putnika u mehaniziranom prometu. Jedina tranzitna arterija, koja veže srednju Istru sa zapadnom obalom, s Pulom i Trstom, diže se iz ravnice i



ZMINJ

zaobilazi u velikom luku Gortanov spomenik kao centar rotacije, pa se on putniku pojavi u nekoliko prospekata.

Projektanti – ing. Zdenko Kolacio i ing. Zdenko Sila, obojica arhitekti, koncipirali su spomenik kao prostornu kompoziciju apstraktnih stereometrijskih volumena. U vremenu, kada je spomenik projektiran (godine 1952), treba istaći njihov zazor od deskriptivnosti i ilustrativnosti realističke figuralike na spomenicima srodne namjene, koji su ovome prethodili, i dosljednost unutar jedne određene koncepcije. Svega su tri definirana volumena, koja grade spomenik. Povišena kamena baza, koja ga izolira od tla, stećak (asocijacija na pohranjene Gortanove posmrtnne ostatke pod spomenikom) i uspravljena prizma uz koje se vertikalno u slobodnom uzletu diskretno vezuje asocijacija na slobodu.



SUMBER

Spomenik je proračunat na život u punom danjem svijetlu, na suncu, gdje iz razdiobe svijetlih i tamnih, oštro omeđenih ploha raste optički doživljaj volumena. Računajući na dnevnu putanju sunca kao izvor svjetlosti, projektanti su postigli plastični dojam spomenika i prostornom orijentacijom stereometrijskih tjelesa i oblikovanjem nagiba ploha. Izvrsno je rješenje na vertikalnoj prizmi, gdje se kroz cio dan naizmjenice »pale« i »gase« susjedne plohe, gledane iz svih vizuala.

Bez sumnje je jedna odlika ovog projekta njegov dosljedni tretman, koji je do zadnjih konzekvenca proveden i u aplikaciji dekora. Vajarski su obrađene kraće stranice stećka. Ali to nije reljefna plastika, koja se diže iz plohe ili ponire u nju, koja smjera prema vlastitom – realnom ili iluzionističkom – trodimenzionalnom prostoru. Simbolički grafemi, koji su ovdje upotrebljeni kao motiv, gravirani su u plohu, poštujući smisao njena kontinuiteta. To je ustvari crtež, koji je kao izražajno sredstvo angažirao samo igru svijetla i sjena u brazdama ploha, ne rastajući strogu kubičnu zatvorenost kamenog stećka. Dekor je podređen čistoći ploha i volumena.

Aranžman tih grafema na plohi djeluje kao neki apstraktistički crtež. No u stvari tu je u novom, slobodnom prepjevu iskorišten jedan prastari istarski motiv.

U osami seoskih groblja i starinskih kapela po ladanjskoj zabiti Istarskog poluotoka leže kamene nadgrobne ploče često bez imena, bez prezimena, bez titule, bez datuma, bez ciglog slova. Anonimni grobovi. Na njima u plitkom reljefu ili u ugraviranom crtežu stoje samo jednostavna znamenja, koja odreda prikazuju alat za težačke radove: tu su plugovi i kola, lemeši i crtala, trnokopi i motike, kosiri i rankuni, bradve i škare za strig. Cijeli jedan instrumentarij, kojim su pokoljenja u znoju lica težila istarsku zemlju. U tim bezimenim grobovima, pod tim znamenjima leže generacije istarskih seljaka, puk težaka, čobana i kopača.

Pa tko zna čitati taj slikoviti alfabet nepismenih, pročitat će sa tog starog kamenja ispovijest o vjernosti zemlji, istarskoj grudi, koju su vlastitim rukama njegovale, obrađivale i branile te duge generacije. U tim kmetovskim lemešima, u tim rankunima, u tim motikama i kosirima, – u toj težačkoj heraldici – progovara vjekovna sudbina i vjekovno nastrojenje toga puka.

Arhitekti, koji su odabrali upravo taj prastari istarski motiv, da ga u jednom modernom izrazu upečate na Gortanovu spomeniku u Bermu, vrednovali su ga i kao simbol, u kome je sintetizirano ono, što generacijama, koje dolaze, ovaj spomenik treba da govori.

Branko Fučić



MEDANČIĆ

MAGISTER BAPTISTA ZAGABRIENSIS

Adolfo Venturi u svome djelu »Storia dell'Arte italiana« (IX/3) spominje kod slikara Pellegrina da San Daniele (1467–1547), ovo: »1467. – Martino da Udine, detto Pellegrino da San Daniele, nacque in Udine dal pittore Battista di Schiavonia e da sua moglie Chiara ...«¹ Zanimalo me je, tko je taj slikar Battista di Schiavonia, o kome u našoj literaturi nije bilo nigdje ni spomena.

O tome, nazovimo ga zasada Battista di Schiavonia, našla sam i u stranoj literaturi veoma škrte podatke, koje ću redom citirati: U III. svesku Thieme-Becker, »Allgemeines Kuenstlerlexycon, str. 48, stoji ovo: »*Battista* da S. Daniele (oder da Udine), Maler um 1468. im Friaul; gebürtig aus Dalmatien, Vater des berühmten Malers Martino da Udine gen. Pellegrino da S. Daniele. Von Battista, der abwechselnd in S. Daniele und in Udine tätig war, und seinen Werken sind uns verschiedene urkundliche Nachrichten erhalten: so über einen bemalten Vorhang für die Kirche S. Maria zu Comerzo aus d. J. 1468. über eine Altartafel für die Kirche von S. Daniele di Castello; doch ist von seinen Malereien nichts auf unsere Zeit gekommen. 1491. wird er als verstorben aufgeführt.«²

Padre A. Corna, spominje Battistu u svome »Dizionario della Storia dell'Arte in Italia« (Vol. V. str. 70, novo izdanje 1930), ovim riječima: »*Battista da Zagabria* (Sec. XV.), padre di Martino da Udine (Pellegrino da San Daniele del Friuli) e suo primo maestro; fece una tavola per la chiesa di Comerzo e un'altra per la chiesa di San Daniele di Castello.«³

Svakako najinteresantniji podatak o tome našem slikaru donosi Ioppi u svome djelu »Contributo secondo alla Storia dell'Arte nel Friuli e alla vita dei pittori e intagliatori friulani«. Ioppi u pasusu posvećenom »Obitelji Pellegrina« kaže ovo: *I. Battista Schiavone*. Maestro *Battista detto Schiavone* o di Dalmazia, ed anche di *Zagabria* dal luogo donde veniva, esercitò la pittura in S. Daniele ed in Udine dal 1468 al 1484. Non ci resta alcuna memoria del suo valore nell'arte, essendo periti tutti i suoi lavori. Morì in Udine nel giugno del 1484 versando in misere condizioni, nelle quali fu

soccorso dalla carità de' suoi connazionali della fraternità di S. Girolamo. Ebbe in moglie certa Chiara, probabilmente di S. Daniele, dalla quale ebbe un solo figlio, che fu il distinto pittore Martino di Udine, detto il Pellegrino di S. Daniele e due figlie.«⁴

Već je u Thieme-Beckeru bilo spomenuto, da postoje dokumenti, koji govore o radu našeg slikara Battiste da Zagabria. Stoga sam se i obratila na arhiv u Udinama i dobila za nas tako dragocjene sačuvane ugovore, koji nam jasno govore o slikarskoj djelatnosti kao i o životu ovog našeg nepoznatog zagrebačkog slikara iz XV. stoljeća. Navodim »regeste« i »ugovore«:

REGESTI

1468. 10. novembar – *S. Daniele*. – Ugovor majstora Baptiste, slikara sa stanom u Udinama, da će oslikati s religioznim prikazima zastor za crkvu Sv. Maria u Comerzu kraj S. Daniele. – notar Giacomo Pittiano iz S. Daniele (A. N. U. / DOC. I.)
1470. 17. decembar – *S. Daniele*. – Ugovor majstora Battiste slikara, da će izrezbariti, oslikati i pozlatiti jednu oltarsku sliku sa 3 figure svetaca za crkvu u S. Daniele, zvanu »di Castello«. (A. N. U. Doc. II)
1480. 19. novembar – *Udine*. – majstor Battista i ser Giovanni Antonio iz S. Daniele,⁵ slikar iz Udina, procjenjuju na 5 dukata jednu oslikanu oltarsku sliku, rad slikara Francesca di Udine za dvorište vile Pasiano do di Prato. – notar *Simone Lovaria*. A. N. U.
1484. februar–juni – *Udine*. – Kamerarius bratovštine sv. Jerolima Slavenskog iz Udina zapisao je ovo: 1484, u februaru potrošio sam za posjete majstoru Battisti slikaru solada 5.– – Dana 22. marta potrošio sam za posjet rečenom slikaru solada 5. – A malo iza blagdana Tijelova (koji je te godine pao na dan 19. juna), zapisuje ovo: »potrošio posudivši Battisti slikaru za vrijeme njegove bolesti i za njegov sprovod lire 4 i solada 7.« Malo zatim slijedi: »Dobio sam od mjestora Antonija slikara za troškove pogreba slikara Battiste lire 1 i solada 10.« (Iz »Quaderno della Confraternità di S. Girolamo de' Schiavoni di Udine. – Arch. Ospitale di Udine.)

UGOVORI

DOKUMENAT I.

1468. 10 novembar – *S. Daniele*. – Ugovor majstora Battiste slikara, da će oslikati religioznim prikazima jedan zastor za crkvu Sv. Marije u Comerzu kraj S. Daniele.

A. D. 1468. ind. I. die vero decimo mensis Novembris. Actum in S. Daniele in hospicio Stelle, presentibus ser Francisco de Castello, ser Nicolao a Stella hospite testibus vocatis et rogatis.

Ibique constituti providi viri Daniel Frappe et Dominicus Briant camerarii Ecclesie S. Marie de Chomercio una cum consensu et voluntate vicinorum suorum ex una et magister Baptista pictor Utini habitans parte ex altera, ad hanc insimul compositionem et concordium devenerunt, videlicet ipse m. r. Baptista pictor promisit et convenit depingere ipsi Ecclesie unam pulchram curtinam per transversum dicte Ecclesie cum bonis et sufficientibus figuris et boni et sufficientis coloris cum tot partitis et historiis ac figuris sicut ipsis camerariis videbitur et placuerit, quam curtinam perfecisse teneatur hinc ad carnisprivium proxime futurum, et hoc omnibus suis sumptibus et expensis et cum suis coloribus et omnibus aliis expensis fiendis circa dictam curtinam, salvo et excepto quod dicti camerarii debeant dare sibi in subsidium ova quatuor et sex libras mellis et aliud non, salvo et excepto sallario infrascripto; et viceversa prefati camerarii promiserunt et convenerunt dare ipsi m. o. Baptiste pro eius mercede et sallario libras octoginta solidorum, quarum ad presens teneantur exborsare libras quatuor pro arris. quando vero compleverit opus marchas duas et residuum usque ad festum S. Georgii proxime futurum his siquidem pactis et conditione habita, videlicet facere extimari illud opus et si non reperietur sufficiens opus inceptum iuxta conventionem, quod ipse m. r. Baptista eo casu debeat desistere ab incepto et nichil petere possit de opera incepto. Si vero opus sufficiens reperietur, debeat illud perficere et ipsi camerarii reneantur satisfacere eius mercede iuxta concordium soprascriptum etc. Que omnia et singula prefate partes per se et heredes promiserunt sibi invicem attendere, observare et adimplere etc. sub pena duplicis et sub obligatione omnium suorum bonorum presentium et futurorum. Post que camerarii exbursaverunt ipsi m. o. Baptiste pro arris libr. 4 solidorum et ser Simeon Squaranus precibus suis fideiussit de dictis 4 libris. –

(Giacomo Pittiano, notar iz S. Daniele – Arch. Not. Udine)

DOKUMENAT II.

1470. 17 decembar – S. Daniele – Ugovor majstora Battiste slikara. da izrezbati, oslika i pozlati jednu oltarsku sliku s likovima triju svetaca za crkvu S. Daniele del Castello u istome mjestu.

A. D. 1470. ind. III. die XVII. Decembris. Actum in S. Daniele in hospicio ser Antonio hospitii, presentibus nobili ser Francisco de Castello etc.

Ibique magister Baptista pictor habitans in S. Daniele promisit et convenit cum ser Domenico Hermacore camerario Fraternitatis S. Danielis de Castello stipulanti pro se et consocio cum voluntate Deputatorum construere et fabricare et dipingere unam pulchram Anchonom in altari maiori dicte Ecclesie S. Danielis, depictam et deauratam cum bonis coloribus et bono et sufficienti auro, omnibus suis sumptibus et expensis; in qua Anchona promisit incidere quatuor figuras, videlicet figuram S. Danielis, figuram S. Michaelis et figuram S. Johannis Baptiste et de supra ipsas figuram unam ymaginem B. Marie Virginis a pectore supra. Quam quidem anchonom promisit complere et complevisse hinc ad Resurrectionem Domini vel saltem ad plus usque ad festum S. Johannis Baptiste proxime futurum et habere debeat pro eius salario ducatos ... (ovdje je pergamena oštećena) ... et medium starium frumenti; his quidem pactis et conditionibus, quod post compleverit ipsam anchonom debeat extimari per pictores et si no erit sufficiens ad dictum precium, debeat sibi addere. Pro quibus omnibus sic adimplendis prefate partes promiserunt sibi invicem firma et rata habere sub obligatione honorum suorum, et illico prefatus ser Dominicus dedit et exbursavit ipsi pictori pro arris dicte Anchone pingende ducatos auri sex, pro quibus m. r. Jacobus Danielis fideiussit et ultra confessus fuit habuisse ab ipso ser Dominico unum alium ducatum ultra dictos sex et unum starium frumenti.

(Giacomo Pittiani, notar iz S. Daniele – Arch. Not. di Udine)

Ō samome životu zagrepčanina Battiste prilično je malo poznato iz citiranih dokumenata. Kao što se vidi, njegovo se ime spominje prvi put u dokumentu od 10. novembra 1468. god. Tada je on stanovao u Udinama i bio oženjen nekom Chiarom, po svoj prilici rodom iz S. Daniele del Friuli. Godinu dana ranije, t. j. 1467. god. rodio mu se sin, Martino da Udine ili Pellegrino da San Daniele, poznati i cijenjeni slikar Cinquecenta. Datum rođenja njegova sina poznat nam je iz kasnijeg dokumenta iz g. 1489. od 29. maja, u kome se kaže, da je g. 1488. Pellegrinu, odnosno Martinu da Udine, bilo 21 godina (»Atti de' Luogotenenti del Friuli, vol. 87. p. 26. – Arch. di Stato Venezia.)

Osim jedinca sina Martina imao je slikar Battista još i dvije kćeri, kojih nam imena nisu poznata ni iz jednog dokumenta.

Kako se iz sačuvanih ugovora vidi, vršio je majstor Battista Zagrepčanin svoju slikarsku aktivnost u Friuli (S. Daniele i Udine) od g. 1468. pa sve do 1484., kada umire. Potkraj svoga života morao je majstor Battista da živi u vrlo teškim materijalnim prilikama, jer nam dokumenat iz g. 1484. govori, da su mu morali pomoći njegovi sunarodnjaci iz bratovštine sv. Jerolima Slavenskog, s obzirom na to, da nije bilo ni novaca potrebnih za njegovu bolest, kao ni za sahranu. Njegovu sinu Martinu, kasnijem poznatom slikaru Pellegrinu da San Daniele bilo je tada oko 17 godina. Godine 1487., i to u dokumentu od 3. augusta nalazimo već 20-godišnjeg Martina da Udine u kući slikara majstora Antonija Firentinca, i to kod sklapanja jednog ugovora, kod čega je bio prisutan i majstor Pellegrino, sin pokojnog majstora Baptiste, slikara iz Udina. Već iduće godine, t. j. 1488. nalazimo mladog Martina da Udine kod majstora Candida da Tolmezzo. Interesantno je uzgred spomenuti, da se stalno u dokumentima, koji se odnose na život i rad sina majstora Baptiste Zagrepčanina, t. j. na Pellegrina da San Daniele, spominje i ističe njegovo slavensko porijeklo. Tako se na pr. u dokumentu od 27. juna 1497. u Cividale naziva on »m. Pellegrino pittore di Udine, q. m. Battista Schivone pittore.« Ili na pr. u dokumentu od 10. marta 1502., gdje je Pellegrino di San Daniele spomenut izričito kao sin Battiste, i to »M. Martino q. prudentis Mag. Baptist. pictoris de Dalmacia« (Cavalcaselle e Crowe).

Slikarski opus Baptiste Zagrepčanina

Kao što se vidi iz sačuvanih dokumenata u Arhivu u Udinama, majstor Battista Zagrepčanin izradio je za crkvu S. Maria di Comerzo kraj S. Daniele g. 1468. jedan crkveni zastor s religioznim prikazima. Danas u crkvi S. Maria di Comerzo, udaljenoj oko 4 km od S. Daniele, nema ni traga tom Battistinu djelu.

Drugo dokumentirano djelo Battiste Zagrepčanina nalazilo se u crkvi S. Daniele di Castello u istoimenom mjestu. Prema ugovoru, majstor Battista izrezbario je, oslikao i pozlatio oltarsku sliku za istu crkvu, na kojoj je prikazao 3 svetačka lika, i to: sv. Danijela, sv. Mihajla i sv. Ivana, a iznad njih Madonnu. Za vrijeme svog posjeta S. Daniele išla sam pogledati i u crkvu, ne bih li možda našla bilo kakav trag Battistinu djelu. U crkvi se danas nalaze 3 oltara. Na srednjemu oltaru nalazi se jedna veoma slaba slika (ulje na platnu, prilijepljeno na daski). Daska, na koju je prilijepljena ta slika, potpuno je bez ikakvih tragova starijih slikarija, te potječe iz g. 1800. Sama uljena slika djelo je slikara Giulija Urbanisa (signirana i datirana god. 1592.). Lijevi oltar učinjen je sav od mramora, kao i likovi Madonne s djetetom i dvaju svetaca. Ti likovi rad su nepoznata kipara ili klesara s kraja XV. stoljeća. Taj mramorni oltar pripisuje tamošnji puk majstoru Battisti Zagrepčaninu. Međutim se nigdje ni u kojem od poznatih dokumenata ne spominje, da bi on ikada bio klesar ili kipar. Postoji, doduše, u »Slovníku umjetnikah Jugoslavenskih« od Kukuljevića neki »Ivan« meštar i graditelj, kome se ne zna ni rodno mjesto, ni prezime, a koji je sagradio godine 1519. crkvu sv. Tome u koruškom mjestu Tauern, kao što svjedoče »Annales Ossiacenses«. No taj magister Joannes nema nikakve veze s našim slikarom, kao ni s mramornim oltarom u crkvi S. Daniele di Castello. Desni oltar u crkvi je ... bez ikakve oltarske slike! Možda se upravo na tome oltaru nekada nalazila spomenuta oltarska slika našeg majstora. Bilo mi je čak dopušteno, da pretražim čitav tavan crkve i da tražim među tamo zabačenim starim i poderanim slikama, ali djela Battistina nisam mogla naći.

Kako me je taj nepoznati zagrebački slikar sve više zanimao, uspjela sam konačno, na svome putu prošle godine u Italiju, odnosno u Friuli, da saznam, da se u jednoj privatnoj zbirci u Friuli nalazi ... signirano i datirano djelo našeg zagrebačkog slikara! Jasnno da sam smjesta pošla na lice mjesta i vidjela doista originalno i odlično sačuvano djelo Battiste Zagrepčanina u originalnom okviru.

To jedino do danas sačuvano poznato djelo našeg slikara prikazuje

»RASPETOG KRISTA IZMEĐU MADONNE I SV. IVANA EVANĐELISTE« (drvo, Tempera, ornamentirana pozlata, v. 0,480, š. 0,440) u originalnom drvenom pozlaćenom okviru, signirano na poledini slike:

»MAGISTER BAPTISTA ZAGABRIENSIS PINXIT 1468.«

Prema tome je Battista to svoje maleno djelo, možda srednji dio jednog triptihona ili kućnog oltarića, naslikao iste godine, kada je radio i veliki crkveni zastor u crkvi S. Maria di Comerzo.

OPIS DJELA:

Pred pozadinom u gustom lapislazuliju, u kamenitom i raskomadanom pejzažu u tamnosmedim i svjetlijim i tamnijim žutim nijansama stoje izduženi i vitki likovi Madonne i sv. Ivana Evangeliste. Između njih izdiže se drveni križ srednje kestenjastih tonova s likom raspetog Krista. Iznad horizontalnog kraka križa nalaze se 4 zlatne zvijezde. Madonna, mirnog i dostojanstvenog držanja s izrazom suzdržanog i pritajenog bola u fino izvedenim linijama lica dugih bademastih očiju i čvrsto stisnutih usnica, odjevena je u srednje tamnu crvenkastosmeđu haljinu i omotana u violetnosmeđi plašt, koji je obavlja i pada u teškim naborima. Uske i duge su, gotovo još gotske ruke Madonnine. Desnu je ispružila prema raspetome sinu, a lijevom je pritisnula uz grudi kiticu poljskog cvijeća. Ivan Evangelista izvio se kao napeti luk, vitak i visok, sklopljenih ruku, s glavom uzdignutom prema raspetome Kristu. Vrlo fino, gotovo cizelerski izrađena je Ivanova glava. Bol, miran i rezigniran bol na licu majke, pretvorio se u jači, glasniji, više akcentuiran bol u lijepom Ivanovu licu. On je odjeven u violetnosmeđe odijelo i obavijen je svijetlocrvenkastosmedim plaštem, kojega nabori padaju u simetričnoj harmoniji s naborima Marijina plašta. Nježna i prozračna plava kosa pada mu u valovitim pramenovima na ramena. Iza obiju svetačkih glava naslikana je ornamentirana pozlaćena aureola. Centralni lik te kompozicije jest lik raspetoga Krista. Izduženo, snažno i koštunjavo tijelo njegovo pribijeno je velikim čavlima na teške balvane križa. Iz rana od čavala teče s ruku i nogu žarkocrvena krv u gustim mlazovima. Pūt je Isusova svijetla sa sivkastožučkastim refleksima, a kosa njegova kestenjastosmeđa. Na desnom dijelu horizontalnog kraka križa natpis u bijeloj boji: »X. C.«, a na lijevome su kraku tragovi natpisa gotovo nestali. Izraz Kristova lica u skladu je sa psihologijom bola izraženog na ostalim likovima. Patnja njegova kao da se skupila u bolno zgrčenim ustima i u grčevito nabranom čelu. Lice Kristovo vrlo je pomno i fino izrađeno, te u svojoj minucioznoj izradi podsjeća na lice Ivanovo. Iza Kristove glave ornamentirana je zlatna aureola, a ispod križa mrtvačka lubanja. Oko Kristovih bedara prozračna perizoma u lijepo položenim naborima.

Ovo maleno djelo Battiste Zagrepčanina uza svu nevještinu provincijalnog majstora pokazuje i vrlo interesantne umjetničke kvalitete našeg quattrocentističkog slikara. Vrlo je skladna i uravnotežena kompozicija čitavog tog »Raspeća«, bez pretenzija, tihog i mirnog. U opći tamnožuti, crvenkastosmeđi ton i ljubičaste tonove harmonično se uklapaju likovi Madonne, Isusa i Ivana, te u suzdržanim bojama, mirnim i skladnim pokretima, pojačanim harmoničnim naborima, koji kao da akcentuiraju i dramatski prate dostojanstvene geste obaju likova, u bolnom trzaju i grču umire raspeti Krist.

To maleno djelo do danas je jedini poznati, signirani i datirani rad našeg Zagrepčanina, quattrocentističkog friulanskog slikara Battiste da Zagabria. Vjerojatno se ostala njegova djela nalaze raštrkana, neprepoznata ili atribuirana kojem drugom tadašnjem provincijskom majstoru.

I. Kugli

WILHELM LEIBL, NJEMAČKI SLIKAR

Njemačka je umjetnost devetnaestog vijeka imala mnoštvo jakih talenata na području slikarstva, pa ipak nije uspjela da u ostalom svijetu zauzme takav dominantan položaj, kakav zauzima francusko slikarstvo već dulje od jednoga stoljeća. Ima tome više razloga, što nije izvanredna vrijednost njemačkih majstorskih djela prošloga stoljeća upoznata od ostalih naroda.

Francuska je slikarska umjetnost poput široke rijeke jednoliko tekla i prolazila od jednog pokoljenja do drugoga, a njemačko slikarstvo toga razdoblja poznaje vrhunce i ponore, koji se gube i nestaju u ništa, pa svaki put, kad god bi koji novi talentirani umjetnik izronio iz tog kaosa, mora takoreći opet iznova početi, mora sam sebi graditi temelje, na kojima bi se mogli on ili njegovi nasljednici dalje razvijati. Ne samo francusko društvo, nego i francuska država vrlo su rano shvatili, od kakva je zamašaja po ugled nekoga naroda smišljena kulturna politika velikih razmjera, da bi i inozemstvo upoznalo kulturna nastojanja i dostignuća jednoga naroda. Njemačka javnost naprotiv ne samo da nije svoje umjetnike u njihovim nastojanjima podupirala, nego ih je štoviše i često omalovažavala ili ih je barem slabo razumjela. Tek vrlo kasno shvatili su mjerodavni krugovi, od kolike bi važnosti moglo biti po odnos prema drugim narodima pravo uvažavanje njemačkog slikarstva i u inostranstvu. Njemački su umjetnici i pjesnici morali i te kako na sebi iskusiti gorku istinitost biblijske uzrečice: »Nemo propheta in patria«, t. j. ne vrijedi proricati vlastitom narodu.

I Wilhelm Leibl ide u red takvih umjetnika, premda mu je sreća pri njegovim početnim slikarskim podvizima naoko bila neobično poslužila.

Wilhelm Leibl, rođen 1844. u Kölnu, umro 1900. u Würzburgu, pobudio je u svojoj dvadeset petoj godini na međunarodnoj izložbi u Münchenskom Glaspalastu 1869. najveću senzaciju sa slikom buduće majke, koja je pod imenom gospođe Gedon ušla u povijest umjetnosti.

Courbet, koji je sa više svojih glavnih djela sudjelovao na toj istoj izložbi, nazvao je Leibla, kad je ugledao sliku gospođe Gedon, najboljim živim njemačkim slikarom, zacijelo neobično priznanje iz usta francuskog majstora, koji se rijetko kada o kojem suvremenom umjetniku tako pohvalno izražavao. Slika gospođe Gedon sadržava zaista već sve elemente Leiblove umjetnosti u najvećoj savršenosti: finu nijansiranost i harmoniju tonova, što se ostvaruje u odnosu nježne poput jantara žute boje haljine prema sivilu šešira, što ga je mlada žena tek onako, bez osobite namjere,

objesila o desnu ruku, a svoje neobično lijepe ruke sklopljene spustila je uz tijelo u mirnom pokretu. Te su ruke tako izražajne i pobuđuju takav ugođaj, da se pogled, kao opčaran, od njih jedva može otrgnuti, prije nego što bi se zagledao u lice mlade žene. U tom gotovo prejakom isticanju ljudskih ruku, koje elementarnom snagom odaju unutarnji život i značaj prikazane osobe, pokazuje Leibl svoju nenadmašivu snagu, koja ga čini najboljim slikarom ljudskih ruku iza Dürera. Uvijek iznova susrećemo na njegovim slikama najrazličitije ruke kao osobite dragocjenosti njegova slikarstva.

U čemu je draž tih poput biljaka rascvjetanih, živih i organskih tvorevina, što raskrivaju karakteristiku prikazane ličnosti? Da li je to crtež, koji u čudesnoj egzaktnosti sve vidi i sve shvaća? Ili je to tankočutni potez kista, što pipa svaki oblik združujući boju s obrisom, da bi se u isti mah ostvarila cjelina, koja zbog ljepote tona naliči na emajl, a prozirna i zaobljena izaziva svojom obojenom puti privid života?

Čovjek mora poznavati neumorno nastojanje mladog umjetnika oko savršenoga, da bi bolje razumio njegov rad. Slikao bi na pr. neki dio slike, recimo zjenicu svojega modela na nepokrito platno, mokro u mokro, »a la prima«, kako je Leibl to zvao, a da ne bi zastao, da se ne bi započeti dio zasušio. On bi držao ton u njegovoj čistoći i svježini, izbjegavajući lazure, kojima su drugi slikari prelazili preko zasušenih mjesta, da bi mogli dalje slikati. Na taj bi način on tjednima i mjesecima izgrađivao i velike formate platna, što je iziskivalo golemu sigurnost, jakost živaca i neumornu okretnost ručnog zgloba. Kad je mnogo godina kasnije zadivljenim gledaocima po prvi put pokazao svoju veliku sliku triju seljanki pri molitvi i kad su oni pred tim radom, što je bio gotovo filigranski izrađen, ostali zapanjeni, reče ponosno: »Sve je to »a la prima« slikano.«

Iz takve izjave možemo već zaključiti, kako je Leiblov genij, rukotvornu spretnost smatrao najvažnijom podlogom svojeg umijeća, one umjetnosti, koja svojim finim načinom nijansiranja boja sjeća na rad zlatara, što oplemenjuje i oduhovljuje materiju, i koji tom istom materijom počinje, prije nego što će sažeti u svoje djelo svoj duh ili svoju dušu.

Vrijeme, kad je Leibl svoja remek-djela stvarao, sedamdesete godine prošlog stoljeća, nije u Njemačkoj još toliko bilo dozrelo, da bi odmah moglo bitno i karakteristično u Leiblovoj umjetnosti shvatiti. Tadašnji kritičari tražili su oduhovljen sadržaj, to znači, oni su htjeli pripovijetke s upadljivim, lako uočljivim dramatskim situacijama. Slikar je u prvom redu trebao da bude ilustrator, neki opisivač, u primjenljivim svima razumljivim formama. Ali to je Leibl prezirao. Od njega prikazani ljudi traju u sebi – rekao bih

skoro poput kakve mrtve prirode (nature morte). Oni su tu, da budu slikani. Ništa više. A na prigovore svojih protivnika, da je običan realist, bez mašte, bez poleta, bez duše, odgovarao je jednostavno: »Ako čovjeka samo tako naslikam, kakav jest, onda mu je i duša i onako prikazana«.

To nepotkupljivo, jasno uočljivo istinoljublje, koje mu je vodilo kist, izviralo je kod njega iz istoga etosa, što ga nalazimo na slikama van Eycka ili Dürera. Ali to ne znači, da bi se Leibl jednostavno povodio za starim majstorima. On naliči na njih, jer se nepotkupljivom vjernošću držao prirode, kao i oni. U svom umjetničkom shvaćanju našao se s Courbetom na istoj liniji, ne možda zato, što ga je nasljedovao, nego zato što je Courbetov način, kako se taj odnosio prema prirodi i kako se njome poistovjetio, bio identičan s njegovim vlastitim nagnućima. Teorije mu nisu prijale, ali bi se s Courbetovim riječima bio posvema složio: »Istinsko, ujedno je i lijepo.«

Često mu spočitavana tobožnja rugoba njegovih ženskih modela izilazi iz toga, što je on slatunjavost konvencionalnog ideala ljepote tadašnje umjetničke kritike upoznao kao laž i prezirao. On je također osjećao neistinitost vremenom uvjetovane mode svojih suvremenika, te je uskoro stao prikazivati i mlade seljanke i muške tipove na selu, koji su mu se pričinjali nepatvoreni, nikakvom prolaznom modom neizopačeni, kako su izašli iz ruku prirode.

Pa ipak, malo što sudbina nije Leibla uvela u krug, gdje je mogao postati slavljеним portretistom velikog internacionalnog društva. Svakako je bio na najboljem putu, kad je bio pozvan u Pariz, odlikovan od francuske kritike zlatnom medaljom za njegovu sliku gospođe Gedon. Njegov prijateljski odnos prema Courbetu postade tamo još prisniji te mu omogućiti makar samo prolazni dodir s tadašnjim umjetničkim strujama u francuskoj prijestolnici. Štošta se o tom pričalo i prepričavalo, da je Leibl svojim francuskim kolegama u svom umjetničkom razvoju mnogo imao da zahvali. Stvarno bijaše tada u Parizu stvaralac slike gospođe Gedon već posve izgrađen umjetnik, te se na svom putu, koji ga je – po prirođenim njegovim svojstvima – sve više približavao starim majstorima, nije dao smesti nikakvom prolaznom veličinom. Pariški mu je zrak s njegovom primljivom, obrazovanom publikom prijao; obilno priznanje, što ga je u pariškim umjetničkim krugovima nalazio za razliku od münchenskih krugova, bodrilo ga je i činilo poletnim. Utoliko bi dulji boravak u Parizu svakako na Leibla bio povoljno utjecao.

Ali Francusko-pruski rat od godine 1870. prekide iznenada taj osmomjesečni boravak, i Leibl se vrati u München, gdje je Pilotyjeva škola historijskog i žanr-slikarstva velikog formata bila ovladala ukusom publike, što nije bilo povoljno po Leiblov strogi,

stvarni kolorizam. Protiv te akademske apotekarske kuhinje münchenskih Pilotyjevih učenika stajao je Leibl kao vitez sans peur et sans reproche, oko kojega su se okupljali mladi genijalni slikari kao Trübner, Schuch, Sperl i Haider, Hirth du Frenes i Schider kao oko svog naravnog središta. Ali Leibl se protivio, da stvori školu i da joj stane na čelo, da ne bi gubio vrijeme, natežući se u besplodnim kritikama s kolegama, prema njemu tako nerazpoloženim. Samo ga je zaokupljala misao na njegovu umjetnost, koju je u zanatski dotjeranoj savršenosti sve finije nijansiranog tonskog slikarstva, nepodmitljivom istinoljublju i vjernosti prema sebi samom nastojao unaprijediti.

Njegova ličnost i primjer njegova rada bili su jači od riječi i teorija. Tako se na početku sedamdesetih godina formirao tzv. Leiblov krug, koji je tako dugo ostao čvrst i rađao divne plodove, dok je Leibl u Münchenu i münchenskoj najbližoj okolici stvarao i bio drugima nepodmitljiv uzor tada nastalim djelima, koja su se sva bavila čovjekom. Ti drugi kao na pr. Trübner ili Schuch s mnoštvom svojih slika iz tog perioda gotovo da su ga dostigli.

Ali što je Leibla u tom krugu velikih talenata činilo jedinstvenim, bijaše njegova nepokolebljiva odanost čistoći same umjetnosti, bijaše veličina njegova umjetničkog htijenja, pred kojim nestajao je najmanja pomisao na častohleplje ili lično koristoljublje, svaki obzir na svijet, što se cjenka za novac i slavu. Pravi stvaralački geniji nikad ne mjere mjerilom svojih sićušnih oponašalaca. Rad ih iscrpljuje, primoravajući ih, da postanu svojim vlastitim neprijateljem, kad dolaze u sukob sa svojim svagdašnjim životnim potrebama. Leibl je mrzio atmosferu münchenskih ateljea, brbljarije i međusobno ogovaranje umjetnika i njihove intrige, te se povukao na selo, gdje je tražio nepatvorenu prirodnost i istinitost kao kasnije i van Gogh. S prezirom nazivahu ga njegovi zavidnici slikarom seljaka (seljačkog življa), premda je mnogim portretima već bio dokazao, da mu ništa ljudsko nije ostalo tuđe ili nezanimljivo.

U posve primitivnim gostionicama tadašnjih gornjobavarskih sela – bez i najmanjih udobnosti – stanovao je onda Leibl sa svojim vjernim prijateljem Sperlom, koji je bio pošao za njim, odsječen od bogate paše glavnog grada, gdje se naskoro Lenbach uzvinuo postavši glavom i vladarom slikarskih udruženih službenih cehova. Brinuo se Lenbach, da nitko osim odanih mu prijatelja ne dođe do riječi u krugu münchenskih umjetnika. Kad se sila-umjetnik Leiblova kova, koji je još ktome na početku svojega stvaranja, obećavao mnogo uspjeha, povuče od svijeta, da bi nepokolebljivo vjerno služio onome, što smatra svojim pozivom, onda se to očituje u svakom potezu njegove ruke i podaje njegovu stvaranju stil, koji drugi kraj sve svoje nadarenosti nikada ne postižu. Tako se

i tzv. Leiblov krug skoro iza umjetnikova odlaska na selo raspao i zlatno pramaljeće sedamdesetih godina, koje se s pravom može usporediti sa sjajem francuskog impresionizma, trajaše kraće, ne našavši nastavka baš zato, što je Leibl zamamnu mogućnost i zadaću vodstva njemu odanog umjetničkog kruga svijesno odbio. Njemački umjetnici devetnaestog stoljeća bijahu gotovo svi ekstremni individualisti, i na toj osobini razbili su se pokušaji stvaranja škole, koja bi činila kontinuitet od jednih do drugih.

Međutim je u gornjobavarskim selima i gostionicama dozrijevala Leiblova umjetnost. Krunom i najvišim ostvarenjem te umjetnosti može se smatrati glasovita slika »Tri žene pri molitvi na klecalu crkvice u Berblingu«. Četiri godine, od 1878.–1882., radio je umjetnik na toj kompoziciji, koja ga je stajala neobično mnogo napora, srdnje s modelima, mnogo vremena i novaca. Ali žetva tog ustrajnog, požrtvovnog rada bila je naprijed spomenuta slika. Ona broji među najljepše, što je ono vrijeme iznijelo, te će kao dokaz njemačkog genija trajati i ostati neprolazna, a svi će oni slikari pasti u zaborav, koji su Leibla sa svojim naduvenim omalovažavanjem i kritikom nastojali poniziti. Na riječima uvijek veliki Lenbach nazvao je – iz pritajenog jeda – djelo tog omraženog mu outsidersa »robijaškim radom«, ne mogavši se s njim zbog njegova nepokolebljiva značaja nikada složiti. Leibl bijaše zaista preko mjere mnogo živčane snage utrošio, izrađujući sliku triju seljanki pri molitvi. Svaka od njih utjelovljuje jednu životnu dob, počevši od djevojke u njezinoj pristaloj nedjeljnoj nošnji u finim bogatim bojama. Kraj nje kleči seljanka srednje životne dobi, utočnula u misli, a do nje pod bremenom života klonula starica, koja u po glasa šapće svoju molitvu. Tri sudbine, tri lica, tri stepena života! Cijeli ritam seljačkog bivstvovanja, ukoliko se odigrava u crkvi, prikazan je na toj slici. Tu kao da je bio sagrađen most, preko kojega je njemačka umjetnička kritika mogla naći put do Leibla i shvatiti način njegova umjetničkog stvaranja. Ali ni govora! Zbog njezina tobože odvratnog realizma bude ta slika od tada uvaženog kritičara Pechta, koji sam bijaše osrednji slikar, osuđena, te doživi sveopći prezir. U Parizu, gdje ju je Leibl izložio iza njezina neuspjeha u domovini, bi općenito priznata ljepota slikarske izrade, snažni crtež i karakteristika lica i ruku, koja u fino nijansiranoj harmoniji boja čini potpunu, neisprekidanu cjelinu.

Ohrabren i u svom osjećanju posve siguran pisao je Leibl svojoj majci, da ga Francuzi bolje razumiju negoli njegovi vlastiti zemljaci, te se odmah dao na novo, još veće djelo, na izradu slike »Zvjerokradice« (Wildschützenbild), kojom je htio stvoriti muški pandan slici »Žene u crkvi«. Opet započe mukotrpni rad s modelima u maloj, uskoj prostoriji, prenapunjenoj sa četiri muškarca

s puškama, dvojica stojeći, a druga dvojica sjedeći. Pri radu slikaru nije bilo moguće, da zbog uskog prostora pravilno ocijeni odnose i perspektivu, jer nije mogao da iz daljega promotri svoj rad. To bijahu divni tipovi brđana, muževi oštrog pogleda, pregnantnih, rasnih crta lica, bujnih punih brada, koje su njihova lica još bolje i uvjerljivije isticale. Samo se razlikovao najmlađi golobradi, u desnom kutu slike, na klupi s kratkom puškom među koljenima, od svojih starijih drugova ostrim, neobraslim crtama lica, koje su se čoškasto i odvažno kao iz drveta izdjelane isticale. Taj mladić iz kompozicionih razloga u bijeloj gorštačkoj košulji – postavljen je kao kontrast tamnim siluetama ostalih i zbog toga privlači na sebe pogled promatrača. Taj bijaše majstoru osobito mio. Kako je Leibl karakterističnom uvijek davao prednost, to je bio upravo zaljubljen u svoje modele. I ovaj put slikao je konzekventno gvozdеном ustrajnošću komad po komad, figuru po figuru na toj po svom formatu najvećoj slici svog umjetničkog opusa, koja je slika ujedno imala postati vrhuncem njegovih dotadašnjih nastojanja. I opet prođe četiri godine, od 1882.–1886., dok nije dovršio to golemo djelo.

Ali je morao čuti prigovor svojega prijatelja Sperla, koji je baš u to odsudno vrijeme bio odsutan, da je kraj najvećeg savršenstva svih pojedinosti, kraj upravo željezne pregnantnosti karakteriziranih likova cjelina kompozitorski bila promašena. Lik golobradog zvjerokradice, koji je posve sprijeda sjedio neposredno nasuprot umjetniku, ispao je predugačak, a time je sva perspektiva poremećena i grandiozno zamišljen plan promašen. Za Leibla bijaše to najteži udarac, najveće razočaranje na njegovu umjetničkom životnom putu. Taj inače tako siguran muž stade u tmurnu raspoloženju dvomiti o sebi samom. Onom strogošću, koju je sam prema sebi primjenjivao, razrezao je tu sliku na njezine pojedine dijelove, dragocjene ulomke slikarskog umijeća, kojoj nije bilo premca ne samo u tadašnjoj Njemačkoj, nego ni u čitavoj Evropi onoga vremena. Njegovi stari neprijatelji, njegove zavidne kolege trijumfirali su nad njegovim neuspjehom, pripisujući ga Leiblovoj nesposobnosti za komponiranje. Ali uistinu ne bijaše to razlogom, nego njegovo nadčovječansko naprezanje da iz tkanja bojadisanih stanica – komad po komad – izgradi takvu golemu površinu.

Dok se nije oporavio od doživljenog udarca, ograničio se umjetnik idućih godina da slika pojedine likove i glave. U devedesetim godinama započe za Leibla nov, ujedno njegov zadnji period, u kojem je opet kraj portreta izrađivao i slike, doduše manjeg formata, ali ipak sa više figura. Ali što ga je sada zanimalo, ne bijahu više kao na slici žena pri molitvi ili kod zvjerokradica – likovi kao takvi. Tu se radilo prije svega o prostoru, u koji je svoje figure smještao. Apstraktan, duhovni (produhovljen) elemenat isticao se

sve jače u njegovoj umjetnosti. Slikao je na pr. dvije figure kraj ognjišta u tamnoj kuhinji. Pritom je uspio na osebujuć način riješiti problem svijetlo-tamno i problem likova, koji žive u tom prostoru, s takvom istinitošću, da se tim na posve samostalan način kongenijalno približio nekim Rembrandtovim slikama.

I pojedine glave znao je sada isticati vazda decentnom, ali ipak mnogo jačom obojenošću, oduhovljujući ih, što je u poredbi s njegovom prijašnjom impasibilnošću pred ljudskim likovima bilo znakom promijenjenog i njegovom bolešću uvjetovanog zrelog shvaćanja.

Dok su se sve više spuštale sjene neumitne smrti na tog jakog, neumornog radnika, javljao se lagano uspjeh za uspjehom. Našao je i mecenu, koji mu je omogućio da upozna djela velikih majstora, te ga htio iza puta u Nizozemsku poslati u Španiju. Materijalne brige bijahu prestale. Doživljavao je zasluženu slavu. Ali on je bolno osjećao, da mu se približava konac, koji će ga istrgnuti njegovu predanom radu. Da više nikad ne će moći slikati, ta ga je tjeskobna misao više mučila, negoli strah pred smrću.

Kad je u prosincu god. 1900. prilikom uzaludna pokušaja, da izliječi srčanu bolest u Würzburgu umro, ostade iza njega kao zavještaj suvremenici njegov opus, kojega ljepotu je tek trebalo otkriti. A tada, neposredno iza umjetnikove smrti, kako se to u povijesti slikarstva već često dogodilo, došao je val oduševljenja, tako da je cijena Leiblovim slikama sve više rasla. Ali nezavisno o svakoj modi i spekulativnim hirovima trgovanja umjetninama vrijedit će i dalje za Leiblova djela riječ, što ju je bio majstor jednom u ponosnoj skromnosti, i to prilikom svojega imenovanja profesorom izrekao: »Ne ja, nego moja djela neka drugima budu uzorom.«

Eugen Diem

München

Diem Eugen dr., njemački pjesnik, esejist i povjesnik umjetnosti, r. 3. II. 1896. u Würzburgu. Promoviran za doktora filozofije u Münchenu na temelju dizertacije o njemačkom eksperimentalnom romanu. Lirika: *Wellen im Strom*, Hans von Weber Verlag, München 1949; drama: *Die Empörer*, Verlag Georg Hirth, München 1931, *Leben und Sterben des Meisters François Uillon*, Tukan-Verlag, München 1933, *Lebende Flamme*, Kurt Desch Verlag, München 1946, *Vincent van Gogh*, Verlag Hermann Meister, Heidelberg 1956; eseji: *Franz von Stuck*, Drei Eulen-Verlag, München 1928, *Julius Seyler*, Hugo Schmidt Verlag, München 1929, *August Strindberg*, Erste Auflage, Drei Eulen-Verlag, München, 1929, *Georg Büchners Leben und Werk*, Verlag Hermann Meister, Heidelberg 1946, *August Strindberg* drugo izdanje Ibid. 1949; povijest umjetnosti: *Johann Sperl, Ein Meister aus dem Leiblkreis*, Verlag F. Bruckmann, München 1955. Dr. E. Diem je suradnik časopisa »Kunst und das schöne Heim«. Kao načelni antifašist dr. Diem je 1939. kao izbjeglica došao u Jugoslaviju, tečajem rata uz pomoć boraca Narodno-oslobodilačkog pokreta uspio iznaći nacističkom progonu i sigurnoj likvidaciji. Prijatelju i zaštitniku iz tih dana Milanu Staniću posvetio je svoju dramu Vincent van Gogh.

ORAO NA VRHU LOVČENA

»Savremenici mi nisu opasni, niti ih se bojim niti stidim, već »brvši« i »idući«, – u vremenu, gdje ove oznake nestaju, leži moja trema pred ispitom. Za ovaj osjećaj pred samim sobom ne ispričavaju me ni moj slučaj, ni vrijeme, ni prilike, iako je sve to, dobrim dijelom, bilo razlogom.

Gotovo sve, što se ovdje (monografija izdana 1933. od Čurčina u Tipografiji) donosi u reprodukcijama, nisu nego zabilješke, skice i studije, pripravljanje za ono, što sam namjeravao i htio u zaobljenoj i potpunijoj formi da kažem. Tako imam osjećaj, da će moje najljepše skulpture ostati u brdima u litici neotkrivene – bar ne od mene – i da će se na njima odmarati orlovi, promatrati i mjeriti visinu, kroz koju prodiru sunčane zrake, što daju život i zovu k sebi; a ja sam iz gornjih naslaga, ispečenih suncem i izgrizenih olujom i vremenom, rezao i pripremao tek makete za prave likove u velikim blokovima. Nikakva isprika za mene, jer sam i ja imao polugu u ruci kao i poneki davno prije mene, koji je odvalio iz dubljega.

A sve više vidim, da je život kratak i da za usavršavanje dugo treba. Spoznaja stvari u biti dolazi, pošto stvari odilaze ...

I. MEŠTROVIĆ

Već i ruju i dubu bušilice liticu Lovčena, da bi prošupljile kosi dugački rov, po kojem će se penjati stepenište i dizalica na sam vrh – na uski prostor ravne terase, na kojoj su se ispriječile zidine visoke ograde izrađene u grubo otesanom kamenu. Raste ta ograda s ivice ponora, diže se iz samih kamenih gromada Lovčena. U njezinoj se pačetvorini rastvara prilaz povišenoj jednostavnoj komori, u kojoj se nalazi pjesnikov lik. Ta glavna zgrada je povišena od početne razine za dvije stepenice. Red granitnih stupova vodi njezinim jednostavnim vratima, na njima su kamene grede, što pridržavaju krovšte. Krovšte tog peristila, kao i jednostavan pokrov komore čine sive kamene ploče. U stvari su ti stupovi neizrađene karijatide (tlocrt im je pačetvorina, postavljena usporodno s pročelnim zidom svojom duljinom) visina stupova 4,33 m. Od tih su tamnih stupova tek dva isječena u crne granitne karijatide, na njima je pojednostavnjeno ruho crnogorskih žena. Arhaične su te karijatide, jedne od onih, što ih je Meštrović od svoje najranije mladosti od svog početka imaginirao i u najraznolikijim varijantama dubao u drvo, modelirao u glinu i klesao u raznobojne mramore. Na tom su mauzoleju one isklesane u dragocjenom granitu naše zemlje. – Tamne i sumorne na gruboj i svjetloj bjelini ostalog zida. Nisu izglađene, kao što je to obrađena kamena

materija Njegoševa lika, što je postavljena u dnu jednostavne komore (9 m × 6 m), osvijetljene kandelabrima, uključenim u jedva naznačenim nišama na sivoj mramornoj oplati, po kojoj se preljevaju u prigušenom svijetlu rde i rumene šare i žile kamene materije. Golemi tamni je pjesnikov lik prikazan sjedeći na niskom postolju (3,64 m visok i 1,85 m širok), povrh njega orao. Taj arhaični simbol nije možda neki prazni dekorativni dodatak, neki heraldički znak, već je naprotiv sažeti puni oblik iz čitave plastične cjeline, što živi u zrnatom granitu, a njegova plastika kao zaključni akcenat ne zaostaje nimalo ni u koncepciji, ni u izradbi u poredbi s takvim istovetnim simbolima, koji su nastali prije tisuća i tisuća godina u starim civilizacijama ljudskog roda.

Iza Njegoševa lika spuštaju se stepenice u kriptu, gdje će biti kameni sarkofag s pepelom i prahom velikog pjesnika. Još dalje od tih stepenica za kriptu u razvedenom zidu ukazuje svijetlo dana i zvjezdanih noći put, koji vodi na otvorenu izduženu terasu na vrhu Lovćena, na kojoj se raskriva jednokratna veličanstvena slika i dalekog mora i nedoglednih plašina divnog i divljeg, pustog i golog krša. Otkriva se slika prostranstva – slika kraja, kakav ne postoji ni blizu ni daleko na ovome svijetu.

Tako na tom vrhu, na toj litici, u tom granitu kao da je zaustavljen davni san generacija u svom mutnom viru te poprimio svoj realni oblik poklonom meštrove ruke i ruku njegova mladog pomaagača. Da, istina, spoznaja stvari u biti dolazi pošto stvari odlaze ... a snovi začvoreni u umjetničko djelo ipak ostaju, oni traju usuprot svim olujama i gromovima i onima, što su udarali vjekovima, kao i onima što će još udarati o tvrdi kamen Lovćena. Ali i gromovi se mogu i moraju nadvladati ...

Lj. B.

RETROSPEKTIVA IGNJATA JOBA

»Trudio sam se da se borim protiv svih stranaka, koje se u svakom razdoblju skupljaju oko kakve dogme i izbacuju iz kolotečine ne samo slikare nego i sabirače. Kada će ljudi shvatiti smisao riječi »sloboda«?» (Gauguin)

Delacroix piše u svom »Journalu«: »Iskustvo je neobično potrebno, da se upoznaju sve mogućnosti, koje se mogu izvući iz instrumenta, a ponajviše radi toga, da se izbjegne ono, što se ne smije pokušavati. Čovjek bez zrelosti baca se na bezumne pokušaje, da traži od umjetnosti ono, što se ne može i ne smije, on ne stiže do stepena superiornosti u granicama mogućnosti. Ne smije se zabo-

raviti, da je jezik, a ja tu podrazumijevam jezik svih umjetnosti, uvijek nesavršen. Iskustvo, a naročito pouzdanje u vlastite snage daje talentu sigurnost, da je uradio sve, što je mogao uraditi.»

Kada gledam naša neuredna platna, koja zovu na likovnu uzbu-
nu, stalno mi uskršava ličnost Van Gogha. Ta pojava, koja mi
uvijek pomogne, kada je suprotstavim najezdi »novotara«, pojava,
koja je pokrenula generacije, ustalasila sve registre, malo je koga
prirodno oplodila. Ta dragocjena ličnost, koja u sebi usredotočuje
mnoge komponente suvremenog gibanja, najdragocjenija je po
tome, što je sve svoje osebuje kompleksne uspjeta smjestiti u okvir
određene oblasti. Van Gogh je pokazao, da nijedna smjelost u
rukama rođenog slikara, slikara od rase, ne isključuje sabrano vladan-
je. Ne bi bilo vrijedno pisati povijest, kada ne bi bilo stožer-
nih pojava, koje daju sintezu raznih gibanja, kanaliziraju ih i od-
ređuju im granice.

Nije lako uočiti komponente, koje su pomogle Goghu u njegovu
formiranju. Nije lako zato, jer je građa te prirode teško mogla
primati izvana. Sve sugestije, svi utjecaji i sve namjere, koje Gogh
spominje, sunovraćivale su se u unutarnja misteriozna strujanja, u
kovitlac unutarnjih ponora, u krater, kojega je vatra sve sagori-
jevala i pretvarala u materijal, kojim se samo on mogao služiti.
Rastvoriti sve registre i ne izgubiti ravnotežu!

Svi znakovi, kojima se služi, nisu ništa novo: njegova paleta je
paleta impresionista, njegov potez naći ćete na prsima »Tigra« od
Delacroixa (Louvre), kod Toulouse Lautreca, ali njegova ruka ne-
odoljivo refleksno bilježi te znakove, sipa bojine mrlje i pripravno
reagira na doživljaj u svoj njegovoj mnogostrukosti i intenzitetu.
Biti tako čist, tako jasan, a nošen vihorom i sve dospjeti zgrabiti
i zaustaviti u svečanom času velikog sklada, to znači biti slikar od
rase.

Malo ih je, koji su znali naći prave pouke od Van Gogha, a
među njima se ne nalazi Ignjat Job. Međutim, Kruno Prijatelj
u predgovoru kataloga piše o Jobu: »Razbuktali vangogovski oblici
preludij su njegovu tako ličnom stilu posljednjih godina, u kome
je ostvario svoj specifični i individualni likovni svijet«. Baš slučaj
Ignjata Joba nije slučaj otvoreno založene ličnosti i po tome ni-
kako nije bio predodređen za »specifični i individualni likovni svi-
jet«, ni za »lični stil«. U njemu nema intenziteta. Slučaj Joba je
jedan od slučajeva, za koji se stalno lijepe naša pera. (Analogan
je slučaj i sa Savom Šumanovićem.) Slikarstvo Ignjata Joba navi-
nuto je na veliko slikarstvo. U vidu nekog nevezanog postupka,
punog pozajmica, on nikada otvoreno ne pristupa motivu, i ne
osjeća se njegova lična sklonost prema značaju motiva. Taj mani-
rirani postupak neurednog formiranog duha isključuje prirodnije
odnošenje, i treba mu umjetnog stimulansa, da ga otisne u egzal-

tirano stanje. I kod tog se posla sukobljuju raznorodne slikarske dogme, usvajaju se sve glasate procedure, prokušane procedure: od grafizma i obrisnih znakova, koji nasumce upadaju u sliku i udešavaju je za vrijeme.

Poznata su ta stanja u našoj likovnoj sredini. Prošle su ih legije razdešenih života, a i danas još prolaze i pretežu na likovnoj vagi. Stalno nam je u utrobi srednja Evropa: mačevanje s kistom i samoispovjedačko prenemaganje u orgijastičkim ispadima, («Vino», «Bakanalija», «Vinska družina», «Lovački pik-nik», «Poslije lova», «Veselo društvo», «Mlado vino», «Večera na obali», «Karneval II», «Pijanice»). A od zapada se samo pozajmljuju rafinirani. Teško je u našoj sredini vladati se prirodno, jer to smeta našim nagonima, našoj neumjerenosti, sputava našu «osebnost»!

Iznijet ću jedan slučaj, koji će mi pomoći da ilustriram neke svoje misli. To je bilo za poslijeratne francuske izložbe u Beogradu. Izloženi su bili Delacroix, Corot, Courbet i Millet.

Zanimljivo je bilo promatrati i slušati studente Akademije i mlade slikare, kako reaguju pred platnima Delacroixa, a naročito Courbета. Oni su bili neugodno iznenađeni i, pokolebani, tražili su razjašnjenje. Što je bilo? Neka od izloženih platna Delacroixa i Courbета bila su im odviše pedantno i odviše otvoreno slikana. Malo, pa akademizam! Malo, pa slatko! A baš su ta platna govorila za majstore: u njima je bilo strasnog zalaganja za ono, što draži čula i duh i meštiju: ono čulno, sladostrasno gustiranje prelesti breskvaste epiderme ženke, epiderme, koja zrači i u svijetlu i u sjeni, a uz rizik da se izgubi ravnoteža (Courbet «Scherzo»). Koliko li slobode! To svršavanje platna po svaku cijenu, probni je kamen za svakoga, tko pažljivo iskušava registre. Isti je slučaj bio i sa Delacroixovim: njegovi orijentalni motivi (Alžir) s rumenim oblačićima na Veroneseovu nebu, njegovo pedantno bilježenje bogatog orijentalnog oružja i drugih rekvizita, to uživanje da ih slika samo tumači, značaj slikara i njegovu predanost pasiji. Valja znati osjetiti, valja znati shvatiti, kako slikar od rase umije sve to uklopiti u cjelinu, kako od svih tih pojedinosti veliki volumeni ostaju nepovrijeđeni. Mi svi znamo, kako se slike grade, a naši su majstori znali još bolje od nas sve zakonitosti, pod koje bezuvjetno potpada svako djelo. Misli se: obrada detalja, pa to je pedanterija. Obrada detalja? U njemu je sadržan stil majstora. Čime će, ako ne detaljem, oživiti, razigrati zakonitost postupka? Ktome, obrada detalja daje majstoru sve mogućnosti, da unese u djelo žive tehničke varijante, dovitljivost, naivnost svoje prirode i osebnost pasije. Detalj oživljuje čunjeve, kugle, valjke, ručnice, trokute, koji su kao osnovna shema kompozicije, kao tlocrt, služili majstorima svih vjekova. Nisu oni monopol ovoga vijeka. Ne čita

li se to u »Don Juanu« Delacroixovu, i to u centralnoj grupaciji figura, koje su u poluvaljku konkavno i konveksno suprotstavljene? U svakom tom sklopu toliko je detalja, detalja donesenih sa naj-sitnijim potezom kista, i svi su ti detalji u velikom prostoru, u volumenu, ostali živi. Ta tehnička nevezanost, te varijante u tehničkoj primjeni, kada ta primjena usredotočeno sluša izraz, bjelodano govori o kulturi. Današnje slikarstvo je sve to eliminiralo. Nestalo je svakog obračuna. Ide se u raščišćene situacije, umjesto da se uporno savlađuju poteškoće, na koje u svom rastu moramo nailaziti.

Stvaralac kod prvog susreta obično djeluje dekoncertantno, jer tražeći tehnički adekvat, škrtari sa naglašavanjem. On ne upozorava. Međutim, kod nas se stalno operira sa shemama. I ostaje se kod shema. A svako se opažanje neumjereno podcrtava, bez obzira na to, kako ga podnosi cjelina.

Na temelju samih skica, samih akcenata, improviziranih akcenata, davati onakve ocjene o Jobu ipak nije na mjestu. Job je darovit, i njegov je opus takve prirode, da vapi za otvorenom revizijom njegove vrijednosti. Budući da »Ignjat Job nije samo jedno od najznačajnijih imena slikarstva Dalmacije između dva rata, već jedno od najvećih imena čitave naše moderne umjetnosti« (Kruno Prijatelj, Predgovor katalogu), to se nameće potreba, da se Ignjatu Jobu pristupi s malo više opreza. Izricati takve sudove, a da se ne obrazlože, znači kaditi u prazno, znači davati profesorsku ocjenu. Uostalom Kruno Prijatelj u tome nije osamljen. Trebalo je tumačiti intimnu građu tog radnika, otkrivati mu namjere, pronalaziti komponente u formiranju, liniju razvitka, i kazati nešto o njegovu zanatu. Samo ono, što je majstor riješio kistom, jest realno!

Kada se svira na instrumentu riječi, nedostaje misao, koja tumači likovni govor. Kada našim suvremenicima ne bi pomagale riječi, sigurno je, da bi se njihova djela primala sa mnogo manje tamjana. Likovni izraz je likovni izraz, on ima svoju kuhinju, i onome, koji se ne prlja u toj kuhinji, koješta nikada ne će biti jasno. Koliko je tu sretne dosjetljivosti! Što sve mašta ne kuha. Pa to su u stvari dječja stanja, stanja strahovito zrele djece, koja vjedom vode preobražavaju u ocean. Delacroix improvizira za sebe male bine, smješta po njima kaširane figurice, udešava rasvjetu i tako koncipira svoje kompozicije. »Koji je mehanizam prirodnost; i koliko treba lukavstva, da se bude istinit« (Flaubert, Correspondance).

Kad se računa s gradom jedne prirode, stupnjem nadarenosti i svim onim kvalitetama, koje uvjetuju napor radnika, kad se zbroji sve ono, što se »u starom svijetu« smatralo preduvjetom za vršenje

jedne profesije, onda ipak bivamo upućeni na imena, koja nam zrače iz galerija. Ono usklađivanje misli s poštenjem zanata, predanost veličini zadatka, da se ništa ne propusti, što bi moglo nedostajati jednom organizmu, njegovoj građi, to puno i brižno provođenje misli daje mogućnost radniku da upozorava svijet i da njegovu zadivljenu pažnju usredotočuje na umijeće.

Nameće se usporedba retrospektivne izložbe Vlaha Bukovca, koja je bila priređena skoro u isto vrijeme kada i izložba Ignjata Joba. Prva je bila u Zagrebu, druga u Splitu. Retrospektiva Bukovca nije bila tako zapažena kao retrospektiva Joba. Bukovac, veći znalac, veći talent, doživio je to jedino s razloga, što je orijentacija Ignjata Joba »modernija«. Danas orijentacija uvijek prevagne talenat. Mogli bismo navesti dobar broj slabo nadarenih militanata, kojima »moderna orijentacija« nadomješta ona svojstva, bez kojih ne može biti slikar. Ipak je ugodno sresti izrazito darovitog znalca, ići mu od pojedinosti do pojedinosti i otkrivati majstorije, koje su se suočavale sa svim iskušenjima i stvorile djela poput »Portreta Lujze Katalinić«, »Portreta Giustine Tomaseo«, »Mladog guslača«.

Slikar, koji nije kadar organizirati sebe i izdržati dah, nije predodređen za zamašnije napore. Za mutne situacije postoje i posebni motivi. Ima egzaltacija i egzaltacija, ali nikakva egzaltacija ne može opravdati nered u komponiranju i silovanje palete. Kod Joba se u pejzažu najviše očituje nesavladanost palete. Tu je on pred objektom i tu se sukobljuju realističke pojedinosti s egzaltiranom paletom: paleta obligatna za sunčani jug, sukobljuje se s ekspresionističkom shemom. Još točnije: Job liriziranu situaciju uznemiruje, da je »modernizira« u znaku konjunktura. Rijetko je koje djelo razrađeno. Velikim platnima s obzirom na fakturu pristajali bi daleko manji formati. Slikar se nije pripremao za ta djela, i na izložbi nema nijednog crteža, nijedne bilješke za ta velika platna. Lijepo je mnogo htjeti, ali je ljepše skromnije htjeti a temeljitije izvoditi. Ne moramo svi biti hrastovi. Njegove najbolje slike »Procesija na Braču« (s neugodnim zelenilom na nebu i preglednim lijevim dijelom u dnu slike), »Gripe« (žutilo na prednjoj cesti i teška pasta), »Vinska družina« (neskladni violet), »Kameni stol« (uskovitlani planovi), »Bezazleni« (s neugodno crvenim otokom), »Primorski pejzaž« (sirov namaz), tumače Joba. Najtipičnija je za njega »Procesija«, koja je njegovo najspontanije djelo. I po samoj se fakturi razlikuje od ostalih slika. Uskladena su platna »Mlado vino«, i »Poslije lova« (naročito u boji).

Mislim, da je trebalo drukčije predstaviti Joba. Njegov opus ne podnosi ovako složenu retrospektivu. Čitav njegov raniji rad ne

daje naslutiti kasnijeg Joba, a i po kvaliteti je preskroman pa je mogao velikim dijelom izostati.

Trebalo ga je prikazati sa dvadesetak platna. Sa pomnije izabranom izložbom mogao se realnije odrediti profil Ignjata Joba.

S neumjerenim sudovima postizava se samo jedno: da se unosi još veći metež na našoj likovnoj burzi. Hausse i baisse stalno tako fantastično variraju, da ljudi uopće više ne reaguju na navijače.

Jerolim Miše

PAVAO PERIĆ

Uvodna riječ uz izložbu

Umjetnost je uvijek u nastajanju kao i život. Zastoj znači prekid. Zato se umjetnik, koji je doista umjetnik, ne može ukotviti ni u kakvu izmu, ni na kakvoj formi, ni na kakvu formalnom pronalasku. Svijestan toga, Pavao Perić, ma da je već i zaboravio, kada je svršio umjetničke studije, još uvijek traži sebe. Pred desetak godina vidjeli smo ga na pola puta između Sevresa i baroka, kako se suočuje s rafiniranom igrom kićenog rokoka i ostvaruje u pečenoj glini male figurice bogatog mesa, čipkastih haljina, akademске čistoće, tople modelacije i jedne naročite, perićevske fature. Te figurice, koliko god bile malene, nisu predstavljale ni igru, ni pokušaj. Bila su to solidna umjetnička ostvarenja, koja su ostala bez odjeka, jer su došla u nevrijeme: neposredno nakon rata, u razdoblju nadiranja još neodvagnutog dogmata socijalističkog realizma.

Dokora nakon toga, pod utjecajem ex cathedra propovijedanog i službeno podržavanog ždanovizma, napustio je preciznost, raskrstio se s gracijama i s temom lijepe žene i ostvario, u razdoblju jednog trijenija, seriju impresionistički tretiranih, više miješenih nego modelovanih skulptura, u kojima nije bilo nekih naročitih tehničkih suptiliteta, ali je bilo zgusnute sirove svježine, trpke bolom prodahnute ljepote i jedne dotle neviđene uvjerljivosti veristički donesenog doživljaja. Život i patnja dalmatinske Zagore bili su našli u Periću svog vidovitog i autentičnog tumača. Ne zadugo.

U želji čvršće plastike, čistijih volumena i sažetijih oblika, Perić napušta tu zlatnu dalmatinsko-zagorsku venu, i oslanjajući se na klasiku, pojavljuje se s efektno pečenim terakotama u stilu beotških Tanagra i maloazijskih Mirina. Doista, s manje ritma i svijetle helenske duhovitosti, ali i s nečim dubljim, rasnijim i našijim u izražaju.

Tim se motivima još i danas bavi. Ali ne samo njima. Pred tri četiri godine počeo se pojavljivati na izložbama Uluha s originalnim plitko modelovanim portretima u obliku maski u mramoru. Odstranivši sve akcidentalno, plohe je smirivao u jedinstvu volumena, forme podvrgavao zakonima sintetički zgusnute realnosti, i počeo donositi, kao bitnu estetsku vrijednost, svijetlom prožeto zrno blistavo bijele materije na površini stilski uprošćenih i u volumenu potisnutih oblika.

Ovom izložbom, kojom Perić danas istupa, on se vraća daleko u prošlost, uspomenama i sjetnoj poeziji svoga djetinjstva, vraća se svome rodnom Dicom, malim zagorskim crkvicama, kreacijama presličara i arhaici srednjovjekovnih hrvatskih klesara. Vraća se u prošlost i traži sebe, traži likovno poštenje i oslonac svome radu i izrazu na svome tlu, u primitivnim oblicima još uvijek aktivnog zagorskog rezbara i u plastičkom izrazu anonimnog dekoratera starohrvatskih baziličica.

Je li to korak dalje ili korak unatrag – na vama je da sudite. Mnogi od naših suvremenih umjetnika traže svoje formalno i tematsko osvježanje u pozajmicama trikova zapadnih više cijenjenih veličina, u imitaciji afričkih i australskih totemističkih idola, tuđeg folklorizma i u hijeroglifno oblikovanoj plastici pretkolumbovskih stanovnika Srednje i Južne Amerike. Neki ga traže u dječjem simbolskom sintetizmu, neki čak i u misteriju praznine. Perić se vraća stilu i jednostavnosti dalekih predaka, koji su klešujući u sjenama crkava i opatija urezivali u kamen likove hrvatskih velmoža, podvrgavajući volumen okviru arhitektonskih masa, izraz dekoru, oblik stilu i efekte dlijeta rječitosti materije; vraća se tradiciji, kad je hrvatski umjetnik govorio svojim jezikom, a vraća se istodobno i stilu, koji još i danas živi u ritmu pokreta i u kroju haljina kamenom stilizirane dalmatinske Zagore.

U želji da se oslobodi banalnosti sitnog realizma, da se otme bombaškoj patetici našeg poratnog monumentalizma i da se odbije što dalje od bijede imitatora suvremenih zapadnih izama, učinio je korak unatrag. Ali u svakom slučaju, i korak s uporištem u čvrsto, potreban za onaj skok unaprijed, kome se Perić već danas veseli.

Andro-Uid Mihčić

16-XI-1957.

REFERAT

o suradnji Galerije Jugoslavenske akademije s Nacionalnim centrom za proučavanje »Flamanskih primitivaca« u Bruxellesu

Direktor Nacionalnog centra za proučavanje »Flamanskih primitivaca« u Bruxellesu, prof. dr. Paul Coremans obratio se prošle jeseni Upravi Stare galerije s molbom, da bi mu se dostavile fotografije, kao i dokumentacija o flamanskim i holandskim slikama Galerije Jugoslavenske akademije za potrebe proučavanja u spomenutom Centru.

Uprava Galerije se odmah odazvala i ubrzo pošto je prof. Coremans bio primio fotografije djela iz naše Galerije, dostavio nam je prve rezultate svojih proučavanja, od kojih ću navesti nekoliko primjera.

1. JAN WELLENSZ DE COCK, ROĐENJE ISUSA

(Inv. br. SG-65)

Prvi put se ovo djelo spominje u Cepelićevu popisu zbirke slika biskupa J. J. Strossmayera od 13. VII. 1883. godine, i to pod atribucijom: Luka Leiden, Porodenje Isusovo. U katalogima Galerije iz godina 1917. i 1922, to se djelo pripisivalo Matthiasu Gruenewaldu, sve dok u novom poslijeratnom katalogu Galerije nije pripisano na temelju ekspertize prof. Friedlaendera Janu Wellenszu de Cocku.

Prof. Coremans smatra ovo: »Ovo djelo se ni u kom slučaju ne može pripisati Matthiasu Gruenewaldu, već je to rad nekog holandskog ili antverpenskog manijeriste. Friedlaenderova atribucija Janu de Cocku čini se apsolutno ispravnom.«

2. HOLANDSKA ŠKOLA oko 1530, SVETI PAVAO I AN-
TUN PUSTINJAK (Inv. br. SG 69)

Za ovo djelo, koje se u Cepelićevu popisu Strossmayerovih slika spominje kao »kopija po Duereru«, a u katalogu Galerije iz g. 1895. pripisuje čak i samom Duereru, te se tek u novom katalogu Gale-rije iz g. 1947. navodi kao djelo »nizozemske škole oko 1530«, smatra prof. Coremans, da bi to mogao biti rad nekog antwerpen-skog majstora pod utjecajem Van Clèvea.

3. ŠKOLA: ROBERT CAMPIN (MAITRE DE ELEMALLE).
Madonna s malim Isusom i anđelima (Marija iz Salamance) (Inv. br. SG-70)

Ovo veoma interesantno djelo kupio je biskup Strossmayer još prije 1883. godine u Koelnu iz zbirke Rambout za otprilike 60 ta-lira, i to kao originalno djelo Jana van Eycka. Tu je istu atribuciju nosilo djelo u katalogima Galerije iz godine 1885, 1891 i 1895. U katalogima Galerije iz g. 1917. i 1922. pripisuje se staroj koelnskoj školi, a u novom katalogu Galerije iz g. 1947. pripisuje se školi Maitre de Flemallea.

Prof. Coremans posebno se pozabavio tim zanimljivim djelom te između ostaloga navodi, da »to djelo nema nikakve veze sa Ste-phanom Lochnerom (atribucija Frizzonija), kao ni s Majstorom slike Virgo inter Virgines (atribucija Terey). Prof. Coremans sma-tra to djelo »jednom od mnogobrojnih verzija nestalog originala Maitre de Flemallea, kojega se najbolje kopije nalaze u Minnea-polisu, Museum of Art i u Bruxellesu, kolekcija Gendebien.«

Prof. Coremans nadalje navodi karakteristike naše zagrebačke verzije »Marije iz Salamance«, i to:

- »— cvjetni motivi na plaštu desnog anđela
- izraz lica Madonne
- jako istaknuto vezivo na obrubima haljina.«

4. FLAMANSKA ŠKOLA XVI. st., SUZANA U KUPELJI
(Inv. br. SG-158)

Ovo djelo flamanske škole XVI. st. prvi put spominje Cepelić u svome popisu iz g. 1883., i to kao rad Floris de Vriendta. Tu istu atribuciju nosilo je to djelo i u katalogima Galerije iz g. 1885., 1891., 1895., 1911., 1917. i 1922. Tek se u novom katalogu iz 1947. god. ono pripisuje flamanskoj školi XVI. st.

Prof. Coremans smatra, da bi se to djelo moglo pripisati »krugu Pieter Cocke van Aalsta«, te nadalje smatra, »da je teško samo na temelju fotografije prosuditi, da li djelo pripada samome maj-storu ili je atelijski rad«.

5. HOLANDSKA ŠKOLA XVII. st., KARTAŠI

Na eventualnog autora ove veoma interesantne slike upozorio me je svojedobno prof. Matko Peić, smatrajući, da bi to mogao biti Pieter Quast. Tu atribuciju prihvatio je i prof. Coremans izjavljujući, »da je kompozicija te slike i suviše vezana uz djela Pietera Janz. Quasta (Amsterdam 1606–1647), a da bi se to djelo moglo klasificirati samo kao rad »holandske škole XVII. st.«.

6. HOLANDSKA ŠKOLA XVII. st., VESELJACI

Za ovo djelo, koje je Galerija nabavila g. 1949., smatra prof. Coremans »da je ono direktno inspirirano genre scenama A. Brouwera i A. van Ostadea. Mnogobrojni su bili imitatori tih majstora. Osrednja tehnika same kompozicije ukazivala bi na nekog trećorazrednog majstora. Stoga će biti još teže pronaći među poznatijim imenima autora te slike, osim da se slučajno ne pronađe neki monogram (lice s lijeve strane kao da u ruci drži neki svitak s natpisom). Dosadašnja istraživanja nisu pomogla, da se pronađe kompozicija, po kojoj bi naše djelo bilo kopirano.«

7. JAN MIENSE MOLENAER, VESELO DRUŠTVO

(Inv. br. SG-294)

Ovaj tipični holandski intérieur s obiteljskom scenom, koje je g. 1929. nabavilo za Galeriju »Društvo prijatelja Strossmayerove Galerije«, smatrali su svojedobno već Friedlaender, Frimmel i Isarlo jednim od najznačajnijih Molenaerovih djela. I prof. Coremans pridružuje se bez ikakve rezerve njihovu atribuiranju, smatrajući, »da je atribucija Friedlaenderova, Frimmela i Isarloa nesumnjiva; u tome slučaju bi to djelo pripadalo u posljednji umjetnikov period, t. j. između 1645. i 1668. godine«.

8. NAČIN: DAVID TENIERS ML., TUČNJAVA

(Inv. br. SG-149)

Ovo maleno djelo spominje se već u Cepelićevu popisu kao »Krajolik s figurami« od Teniersa. Prof. Coremans smatra, da je »pikturalna vrijednost tog djela nesumnjiva. I prije negoli se ono poveže s kompozicijama »na način« ili »prema« Davidu II. Te-

niersu, bilo bi poželjno, da se taj rad u prvome redu uporedi s djelima Abrahama Teniersa.«

9. NAČIN: DAVID TENIERS ML., SEOSKA KRČMA
(Inv. br. SG-148)

Za ovo djelo, koje predstavlja pendant djelu spomenutom pod 8), prof. Coremans smatra da je rađeno »prema Davidu Teniersu II« te kaže nadalje: »Autor je u cjelini kao i u detaljima veoma podrobno slijedio kompozicije Davida II, ma da pikturalna vrijednost tog djela zaostaje za radovima tog majstora. Autor se uvelike koristio opusom D. Teniersa II. Dosadašnjim se istraživanjima, međutim još nije uspjelo pronaći original, kojega bi vjernu kopiju predstavljalo naše djelo. No imajući u vidu značajan broj »sektaša« Davida II, kao i evidentnu osrednjost tehnike, bit će prilično teško pronaći autora tog djela.«

10. RICHARD BRACKENBOURGH, OBITELJSKA SVE-
ČANOST (Inv. br. SG-470)

Za ovo veoma interesantno djelo, koje je Galerija nabavila g. 1957., kaže prof. Coremans ovo: »Čini se, da je Friedlaenderova atribucija tog djela izvan svake sumnje, to više, što su čak i u sekundarnim detaljima (usta ženskih likova) sličnosti s kompozicijama R. Brackenbourgha upravo frapantne.«

Suradnja između Galerije Jugoslavenske akademije i Nacionalnog centra za proučavanje »Flamanskih primitivaca« u Bruxellesu nastavlja se i dalje, jer taj Centar planira i priprema kompletne kataloge svih djela flamanskih primitivaca, koja se nalaze u muzejima čitavog svijeta. U tim katalogima bit će publicirana sva djela flamanskih primitivaca, koje posjeduje Galerija Jugoslavenske akademije, među kojima se nalaze i veoma značajna djela kao već spomenuto »Rođenje Kristovo« Jana de Cocka ili jedno od najznačajnijih radova Majstora slike Virgo inter Virgines »Sveto Trojstvo«. Sva flamanska djela naše Galerije snimana su na posebnim pločama, s mnogo detalja, a naknadno će još biti snimana rentgenski, ultra-ljubičastim i infracrvenim zrakama.

Ivy Kugli

MUZEJ MEĐIMURJA U ČAKOVCU

Inicijativa za stvaranje jedne muzejske ustanove, koja bi obuhvatila čitavo područje Međimurja, datira oko 30 godina unatrag. Brigom pojedinaca, a osobito sadašnjeg direktora ovog muzeja, kipara Aleksandra Šultajsa uspjelo je za niz godina sabrati i sačuvati priličan broj kulturnohistorijskih predmeta s ovog područja. Zahvaljujući interesu lokalnih faktora i predstavnika Narodne vlasti u Čakovcu, našlo se i materijalnih sredstava, te su pod nadzorom Konzervatorskog zavoda adaptirana dva bastiona Starog grada Zrinskih, te prostorije u I. katu vanjskog tvrđavnog pojasa, koje danas služe za muzejsku ekspoziciju.

Muzej Međimurja otvoren je u svibnju 1955. Ima uglavnom karakter regionalnog, zavičajnog muzeja, koji izlaže kulturnohistorijski materijal u 5 prostorija, od kojih svaka predstavlja određenu cjelinu. U prvoj nailazimo na predmete prethistorijske, rimske i srednjovjekovne arheologije, koji potječu iz raznih međimurskih lokaliteta, a smješteni su u vitrinama. U drugoj uskoj prostoriji izložene su cehovske škrinje, zastave, pa obrtnički proizvodi datirani uglavnom u 18. i 19. stoljeće. Zadnja i najveća prostorija u ovom nizu uređena je pokuštvom i sitnim umjetno-obrtnim materijalom iz zadnjih decenija 18. i prve polovice 19. stoljeća. Proilazeći otvorenim hodnikom uz terasu, koja se nalazi na istočnom bastionu, susrećemo kamene gotičke fragmente, koji potječu iz bivše čakovačke župne crkve u Mihovljanu kraj Čakovca, nekad zadužbine grofova Celjskih. Iako su ti komadi obrađenog kamena stoljećima služili kao građevni materijal kasnijoj baroknoj crkvi, sačuvao je mnogi od njih prekrasne majstorski klesane kasnogotičke oblike.

Nekoliko stepenica niže uz ulazni hodnik smještena je prostorija sa eksponatima sa područja povijesti Narodne revolucije ovoga kraja.

Ovaj muzej posjeduje još priličan broj neizloženih kulturnohistorijskih predmeta i nešto likovnog materijala sakralnog sadržaja. Sadašnji rad usmjeruje se uglavnom u pravcu sabiranja još preostalog NOB materijala na tom terenu, pa stvaranja jedne etnografske zbirke ovog područja.

Mnogo pomoći uživa ova ustanova od svog Muzejskog savjeta kao i od Čakovečkog muzealnog društva, koje je bilo i glavni pokretač ostvarenja ovog muzeja.

M. Ilijanić

POMORSKI MUZEJ U OREBIĆU

U zgradi bivše pelješke općine, podignutoj prije sto godina, otvoren je u Orebiću, pr. godine 2. V. značajni Pomorski muzej, kojim upravlja Nar. odbor Korčule. I ovom je zgodom za ostvarenje te nove ustanove pružila materijalna sredstva uz pomoć općine i dobrovoljnih doprinosa stanovnika Orebića Jug. akademija znanosti i umjetnosti u Zagrebu. Muzejski vrijedni i karakteristični materijal sakupljen je na dobrovoljnoj bazi. Većina eksponata su pokloni pojedinih starih obitelji pomoraca Orebića i bliže okolice. Manji je dio otkupljen, a drugi je dio posuđen. Nekoliko eksponata ustupili su Pomorski muzeji u Dubrovniku i u Splitu.

Zasada su otvorene tri velike dvorane, a kroz najskorije vrijeme proširit će se sadašnji izložbeni dio muzeja, koji prikazuje Narodno-oslobodilačku borbu u posebnom prostoru, uz koji će se ostvariti i novi prestoni za izložbu sakupljenog etnografskog materijala čitavog Pelješka. Taj je materijal osobito vrijedan, što se tiče posebnosti ruha, koje se nosilo na tom našem poluotoku koncem XVIII. i početkom XIX. stoljeća. Taj bi etnografski prostor još više podcrtao lokalni karakter muzeja, kao što to redom pokazuju pojedine skupine eksponata prve dvorane. Među tima je svakako najvažniji onaj dio, koji predstavlja razvoj pelješkog pomorskog društva osnovanog 1865. a likvidiranog 1897. Centar tog društva bio je Orebić. Raspolagalo je društvo sa 33 jedrenjaka, koji su plovili ne samo u bazenu Jadrana i Sredozemlja, već i po oceanima. To je društvo posjedovalo u drugoj polovici XIX. stoljeća najveću trgovačku mornaricu jedrenjaka, društvena je imovina tada iznosila 2,300.000 zlatnih forinti. Na Orebiću je postojalo i brodograđilište god. 1875., na kojem su bila sagrađena tri jedrenjaka: Eber, Jafet i Zabulon, svi su ti jedrenjaci imali starozavjetna imena. Drugi jedrenjaci, pretežni dio, bio je sagrađen u Trstu.

U drugoj su dvorani raspoređeni izlošci iz ranijih stoljeća osobito iz XVIII. vijeka, koji su vezani za pomorce iz Kučišta, Vignja i Orebića. Većina je tih pomoraca sudjelovala u radu dubrovačke mornarice. Izložene su slike i modeli jedrenjaka iz XVII. stoljeća. Među kapetanskim portretima nalazi se i portret Luke Kovačevića iz Vignja, koji je bio zapovjednik »Kolomba«, jahte Marije Terezije. U nizu brodskih predmeta iz vremena jedrenjaka izložen je i brodski atlas iz god. 1695. od holandskog geografa N. Jana Wooghta. Izložena su mnoga zanimljiva pisma i svjedočanstva, brodska apoteka, razni alati i različiti pomorski instrumenti, koji ilustriraju pomorski život onog vremena. Tako je izložena i kopija pisma, kojim se zahvaljuje talijanski kralj V. Emanuel kapetanu Mati Kristi Fiskoviću god. 1799., kad ga je kapetan Fisković prevezao na njegovu bijegu ispred Napoleona s porodicom iz Livorna

u Caliali. Izloženo je i 16 zanimljivih slika brodova B. Ivankovića. Na pojedinim se tim slikama može zapaziti, kako Ivanković izbje-
gava vješto austrijsku zastavu, a na jarbolima ističe hrvatsku za-
stavu s grbom trojedne kraljevine. Na vidnom je mjestu slika ka-
petana J. Šunja, kojeg je Abraham Lincoln odlikovao zlatnim sa-
tom i lancem, što je prilikom oluje uz američku obalu spasio iz
očite smrti američku posadu potonulog barka »Homer«. Zaključno
nekoliko se eksponata odnose na razvitak parobrodarstva u ovom
kraju. Posebnu atrakciju tog muzeja čine votivne slike brodova.

Sve u svemu: ostvarena je jedna ustanova, koja će ne samo pri-
vlačiti strance, već će sabranim materijalom vrlo ukusno, jedno-
stavno i pregledno novim generacijama davati poticaj i pobude za
razvitak našeg budućeg pomorskog života.

Muzej su postavili dr. C. Fisković, J. Luetić i M. Župa, koji je
ujedno i brižni upravitelj te nove i lijepe ustanove Orebića.

R.

MUZEJ BRODSKOG POSAVLJA

Na otvorenom travnjaku pred širokom Savom i još širim nebom
smjestila se u Slav. Brodu jedna dugačka sivo i plavkasto obojena
prizemnica: Muzej Brodskog Posavlja. Videći je izvana svatko bi
rekao, da je skromna, pa čak i neugledna. No, kad čovjek otvori
vrata, pred njim se otvori prostor, koji je za naše muzejske prilike
gotovo raskošan.

Nijedan grad u sievernoj Hrvatskoj nije dao svojem muzeju to,
što je dao Slavonski Brod. Jedna velika novčana pomoć 1954. god.
omogućila je aranžeru takvo jedno postavljanje, u kojem nije
mogao prigovoriti, da bilo u čemu oskudijeva.

Muzejski prostor se sastoji od ovih dvorana. Prva dvorana:
geografija, paleozoologija i paleobotanika i petrografija Broda i
njegove okolice. Druga dvorana: arheološki nalazi u Brodu i oko-
lici (prethistorija i Srednji vijek). Treća dvorana: Vojna Krajina.
Četvrta dvorana: stari Brod. Peta dvorana: Narodna revolucija.
Šesta dvorana: etnografija Broda i okolice i Sedma dvorana: pro-
stor za privremene izložbe.

Prethistorija je zastupana nalazima iz brončanog doba (Cigle-
nik, Stupnik, St. Slatnik, Podcrkavlie, Brodski varoš, Dolina vrba,
Gornja i Donja Bebrina. Novigrad) i neolitskim nalazima (Dreno-
vac, Oriovac, Kindrovo i Klokočevik). U toj se dvorani nalaze i
dva dobro sačuvana prethistorijska čamca.

Rimski period uglavnom zastupaju novci kovani u kovnicama
Siscije (III. do IV. st. n. e.) i Sirmiuma (IV.–V. st. n. e.). Ilirski

period slavi u ovom muzeju slavlje: prije nekoliko mjeseci našlo se u okolici Sl. Broda oko 70 kg ilirskih brončanih predmeta.

Srednji vijek na teritoriju brodske okolice vrijedan je. Izložene fotografije prikazuju romaničke crkvice: sv. Martina iz Lovčića i sv. Mihajla iz Sušnjevaca i gotičke crkvice sv. Petra iz Zdenaca, sv. Dimitrija iz Brodskog Drenovca i sv. Marije iz Kobaša.

Turski Brod je prikazan zbirkom oružja, grafikonom turskog čardaka u Brodu i fotografijom turske česme u Oriovcu.

Brod kao središte Vojne Krajine dokumentiraju: topovi, kugle, crteži slavonskih krajišnika i oficira Trenkovih pandura, makete stare brodske tvrđave i čardaka i napokon table postaje (Sibinj).

Barokni Brod ilustriraju fotografije iz brodskog samostanskog dvorišta, kuće u Starčevićевой ul. 17 i solare sa zgradom kontumacije.

U dvije dvorane nalazi se cehovski i građanski život Broda do kraja XIX. stoljeća. U posebnoj dvorani smješten je materijal, koji dokumentira historiju NOB-a na brodskom teritoriju: operacije slavonskog korpusa i brodske brigade. Dvorana etnografije Brodskog Posavlja ističe se vrlo lijepim tekstilom, u kojem su kao naročitost »crvenjaši« – crvene marame.

U skladištu se nalazi bogat arhiv, knjižnica i portreti brodskih građana XIX. stoljeća, kao i dvije Quiquerezove kompozicije.

Muzej posjeduje brojne slike, ali nažalost nema baš nijedne slike Vladimira Becića slikara, koji je rodom Brodanin!

Požeskom bi muzeju bila dužnost da načini Kraljevićevu, a brodskom muzeju da načini Becićevu dvoranu. Ako već ne dvoranu, a ono bar jednu skromnu vitrinu, u kojima bi bili smješteni dokumenti o njihovu životu i stvaranju. Na taj način bi ti muzeji donekle obilježili, da su ti naši vrijedni slikari zaista rođeni u tim gradovima.

Matko Peić

O PROBLEMATICI IZGRADNJE
KAZALIŠNIH PROSTORA

Uoči li se tek letimice razvitak izgradnje kazališnih prostora u njihovim različitim oblicima u prošlosti kroz vjekove sve tamo od antiknog kazališta pa do naših dana te se spozna u tom razvitku duboka i neuklonjiva veza, koja postoji između pojedinih teatarskih oblika i društvenih stanja prošlih epoha, tada se smjesta otkriva čitava problematika oblika naših suvremenih kazališta u svojoj svojoj jasnoći; još više ukazuje se nesumnjiva činjenica, da su te današnje scene i gledališta, poprimivši gotovo posvuda jedan te isti kalup, stvarno zastarjela, te više nikako ne mogu zadovoljiti ni nove potrebe ni nove mogućnosti suvremenog teatra. Već sam današnji kazališni kalup po svom rasporedu stvara automatski ograde i kočenja svemu onome, što je suvremena kazališna tehnika svojim golemim razvitkom omogućila, samo da govorim o novim sredstvima tehnike, a da ne spominjem nove zadatke i nova shvaćanja, kao i nova prilagođenja suvremenog teatra svojoj materiji. I zbog toga nije nikakvo čudo, da su i najsretnije i najoriginalnije realizacije u današnjem kazališnom životu ostvarene gotovo redovno izvan ograda starog baroknog teatarskog kalupa na slobodnim prostorima pojedinih festivala. Tako je jedan Vilar ostvario svoju upravo jedinstvenu kazališnu realizaciju pred avignonskim zidinama, a ne na daskama pariških ukalupljenih teatarskih prostora.

Treba istaći, da su u velikoj većini i u Evropi i na drugim kontinentima teatarske zgrade, u kojima živi suvremeni kazališni život, stvarno standardni kalup baroka. Taj tipični kalup konvencionalnih a reprezentativnih kazališnih zgrada izlazi iz osnova dvorskog baroknog teatra XVIII. stoljeća. Iz tih istih osnova ukalupile su se scene i gledališta današnjice. Gledališta su tog preuzetog kalupa, kako svi znamo, redovno u obliku potkove s parketom, što se lagano uzdiže od reda do reda u dubinu dvorane. Ponekad je ponad parketa balkon, koji je u zagrebačkom slučaju povrh loža, koje obuhvataju svojim redovima (jedan red povrh drugoga) čitavu dvoranu prema tlocrtu potkove. Taj se kalup ponavlja u velikim

i malenim gledalištima. Većina teatra, a pogotovo onih tradicionalnih nose takvo obilježje. Isti raspored imaju pariška, rimska ili bečka opera, kao i milanska Scala, venecijanski Teatro Fenice ili firentinska Pergola ili opere u Nizzi, Marseillesu, Lyonu, da ne spominjem posebno Napulj, ili Rossinijev Pesaro, ili Palermo, Turin ili onaj neugodni prostor newjorškog Metropolitan-teatra, kao i onaj red poznatijih opernih i dramskih prostora širom svijeta. Većina tih teatarskih prostora slična je i po svom dekoru i po svojoj strukturi. Sva su ta naime gledališta i velika i ona malena »zatvoreni arhitektonski svečani oblik«, koji sam po sebi izriče, da je u tom i takvu obliku isto toliko važno vidjeti predstavu, kao što je i važno biti viđen (ovo je posljednje često i mnogo važnije). »Čitavo takvo raspoređenje unaprijed pretpostavlja izabrani društveni vladajući sloj – u stvari staru dvorsku baroknu hijerarhiju« (E. F. Burckhardt). Ta je dvorska hijerarhija bila u XVIII. stoljeću. U XIX. stoljeću novi je vladajući sloj zauzeo prijašnja mjesta, a kad je i gradio nova kazališta, jednostavno je preuzeo stari kalup, te prema tome i stari raspored, koji je strogo dijelio gledalište od pozornice zavjesom. Pozornica je prema tome postala zasebno tijelo u svom okviru s istaknutim uskim proscenijumom. Iza zavjese naime počinje posebni pozorički svijet, te se u okviru (obično zlatnom) same pozornice prikazuje dramska radnja – traje i živi niz živih slika, prečesto više nego što bi u tom okviru poživjela živa gluma. Tako pozornica, koja znači poseban svijet, postaje nekom magičnom kutijom, kroz koje rastvorenu stranicu promatra gledalište kazališna zbivanja, koja se nameću više kao projekcije slike, a manje kao prostorna kreativnost, i to već po strukturi takve scene. U takvoj strukturi vrše se ta kazališna zbivanja više iluzionistički i ilustrativno, a manje prostorno kreativno, što je bit i osnova svake prave glumačke interpretacije. Odavno je takav konvencionalan tip pozornice prozvan »Guckkasten«, a taj tip je legitimno dijete baroka, kao što je to i standardni svečani reprezentativni oblik gledališta u današnjim kazalištima.

Sva povremena adaptiranja, preuređivanja, proširivanja, »moderniziranja« tog starog teatarskog kalupa, što su se vršila tokom prošlog i sadašnjeg stoljeća na različitim kazalištima, nisu mogla riješiti problematiku novog teatra u samoj biti. Istina preinake su mogle tek djelomično popraviti nevažne stvari, ali je bitno u samoj strukturi ostalo nepromijenjeno.

Novi i suvremeni teatar ne treba ni svečanog oblika, ni lažnog tradicionalnog ukrasa, ni »Guckkasten« baroka, ne treba nekog reprezentativnog prostora kakva dvorskog teatra, on nužno treba pučki teatar – kazalište široke i brojne publike. Sasvim je naravno, da se nikakvom adaptacijom, makar kako ona bila skupa, ne može pretvoriti dvorski teatar u pučki teatar. Taj treba zidati na

novim osnovama i ostvariti novu strukturu prema novim potrebama, što ih postavlja današnjica.

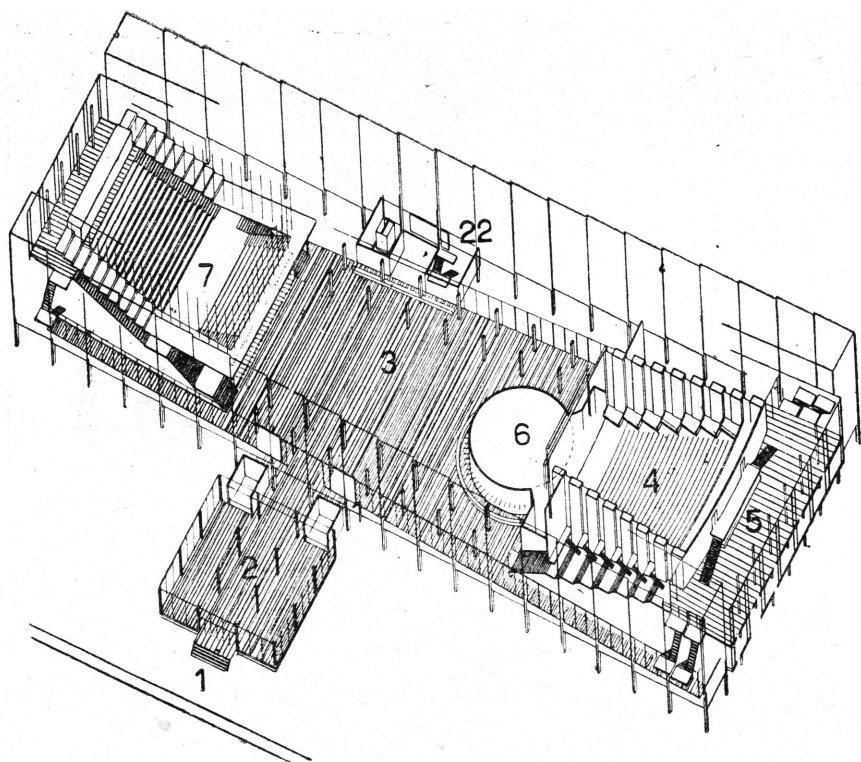
Ona neminovno traži, upravo diktira na primjer za naš Zagreb, kakav je on danas sa svojih pola milijuna stanovnika s najvećim brojem industrijskih radnika, ne samo nove prostrane prostore za filmska prikazivanja, nove i višebrojne, traži već odavna veliku koncertnu dvoranu, a prije svega veliki pučki teatar, veliku suvremenu kazališnu zgradu za minimum 2.000 gledalaca, u kojoj će biti svakom posjetiocu omogućeno jednako povoljno primanje i akustičkih, i vidnih dojmova, to znači puni kazališni doživljaj. Takav bi jednostavan, ali pogodan prostor istovremeno omogućio sniženje cijena ulaznica, jer bi obuhvatio veliki broj posjetilaca, što nije slučaj u manjim kazalištima. Jednom riječju, takvo bi novo pučko kazalište bilo dohvatno svima, i to za najbolje i najskuplje predstave. Samo je po sebi razumljivo, da bi u takvu prostranom pučkom teatru otpao barokni »Guckkasten«, a pojavila bi se prostorna pozornica bez ograde i bez zlatnih okvira i bez banalnog iluzionizma. Na njoj bi poživio interpretator umjetnik (glumac, pjevač i plesač) u svojoj punoj kreaciji, kao što je to mogao njegov daleki prethodnik poživjeti bilo na antiknoj sceni ili na onoj jednostavnoj Shakespearskog teatra Elizabetskog doba, kad je scena i gledalište bila jedna jedinstvena arhitektonska cjelina.

Na tu se jedinstvenost vratila renesansa poslije srednjovjekovnih misterija i uzela kao uzor antikni teatar, tako je gradio Serlio svoj provizorni teatar i Palladio svoj Teatro Olimpico u Vicenzi. Ali sva je ta nastojanja u baroku prebacio dvorski teatar, koji je svojim kalupom zavladao u svim kulturnim zemljama. Za vrijeme francuske revolucije opet se nastojalo vratiti klasičnom uzoru, ali osim neizvedenih projekata i spoljašnjeg klasicističkog ukrasa kod izgradnja kazališta održao se stari kalup kao neko posvećeno pravilo. Uza sve to vidljive su i nove komponente i drugačija shvaćanja sve tamo od kazališta u Besançonu, što ga je još izgradio Ledoux (1775) pa preko projekata Gillya, Schinkela i Sempera sve do izgradnje Wagnerova teatra u Bayreuthu (1876). Upravo ta je bayreuthska kuća najviše utjecala na izgradnju tadašnjih kasnijih kazališnih prostora u Njemačkoj. U tom Wagnerovu teatru uzdiže se gledalište poput onih u antiknim gledalištima. Lože su ukinute, ali je sama scena još uvijek ostala odijeljena zavjesom (Guckkasten je zadržan), jer je Wagnerov »Gesamtkunstwerk« čvrsto stajao na principu iluzionističkog baroknog scenarija. Sama prostorna pozornica nije ni u Bayreuthu ni kasnije drugdje ostvarena kao stalno izgrađena scena. A taj je upravo oblik slobodne, prostorne scene bio posvuda prihvaćen kod svih mogućih festivala ili kod predstava izvan kazališnih zgrada pod otvorenim nebom.

Uza sav živi i bujni kazališni život u romanskim zemljama, u Italiji i Francuskoj, koncem prošlog i početkom našeg stoljeća, nije taj kazališni život pridonio neka nova rješavanja u izgradnji kazališnih prostora. Istina, evolucija se »teatralike« razvijala na pariškim scenama u značajnom slijedu i izmjeni stilova i načina glumljenja. Poslije romantike i kasnijih vremena Sardoua, Augiera i Dumasa sina nadošao je »Le théâtre libre« s Antoinom početno u maloj dvorani na Montparnassu (1887). Taj je teatar prenosio na scenu ton romana Zola i Goncourta. Njegova nastojanja kao i ekscese pobijali su Lugne-Poe i simbolisti u »Théâtre de l'Oeuvre«. Oko 1900. u vrijeme takozvane »Belle époque« podavali su ton pariškom kazališnom životu glas (voix d'or) Sare Bernhardt (tipične kao Théroigne Méricourt) kao i glasovi poput orgulja dviju Mouneta u tragedijama na sceni »Comédie Française« u starim scenским kalupima.

Jači i značajniji udio likovnog pokazala su neka nastojanja »Théâtre de l'Oeuvre«, ali značenje u onom pravom scenografskom smislu likovnog otkrila je pred Prvi svjetski rat tek pojava ruskog baleta. Ta je djelovala poput bombe na čitavi pariški kazališni život. »Eksplozija boja počela je novu kazališnu eru«. Diaghilev sa svojom trupom nije samo osvojio Paris, već je svojim nastupima prodrmao čitav kazališni pariški život osobito, što se tiče likovnog dijela, koji je stvarno u Parizu zaostao na scenografskom polju za nastojanjima Craigha, Appiea, Stanislavskog ili Reinhardta. U sklopu gostovanja ruskog baleta slavili su Stravinski, Bakst, Karsavina s nenadmašivim Nižinskim trijumfe. S tim se ruskim muzičarima, plesačima i scenografima brzo povezali najpoznatiji francuski i svjetski umjetnici te ostvarili niz novih i originalnih kazališnih realizacija važnih po razvitak evropskog teatra.

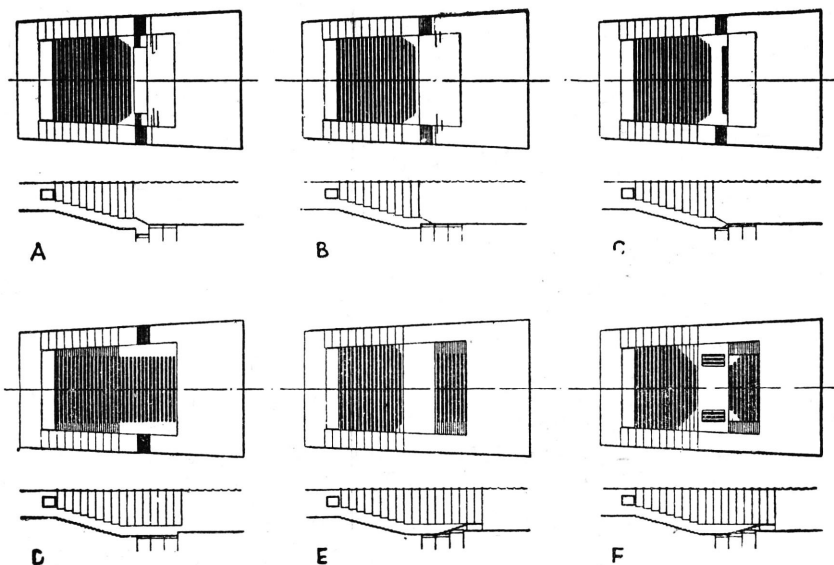
Ubrzo su se toj eksploziji boja, toj poplavi uglavnom šarenog orijentalnog dekora suprotstavile nove smjernice, koje je postavio Jacques Copeau u malom teatru »Le vieux Colombier«. Gotovo na praznoj sceni pred zavjesama igrao je Copeau, težište mu je bilo na tekstu i gesti. Nije isključivao ni boju ni glazbu. Držao se i u život provodio smjernice i Craiga i Appiea, tog drugog važnog inicijatora moderne evropske scene. On je u Francuskoj uz pomoć Jouveta i Dullina prokrčio putove modernoj scenografiji. Istim se putovima kretao kasniji rad Batyja, Artauda kao i kreacije genijalnog Pitojeva. On mi je upravo nezaboravan kao redatelj i glumac u Shakespeareovu Hamletu. Igrao je Hamleta tek s tri para-venta i dvije kocke i na najmanjim pozornicama bez ikakvih kompliciranih teatarskih aparatura, a postigao je velike rezultate – veliku kazališnu kreaciju. I danas se tim istim smjernicama kreće i Vilar.



Model kazališta u Mannheimu

- | | |
|---|---------------------------------|
| 1. Ulaz | 4. Gledalište velikog kazališta |
| 2. Blagajne | 5. Foyer |
| 3. Garderobe - ispod: spremišta, transportna zona, pozadina scena i t. d. | 6. Scena velikog kazališta |
| | 7. Scena malenog kazališta |
| | 22. Ulaz za transport |

U Francuskoj čitava ta evolucija nije mogla mnogo utjecati na izgradnju novih kazališta, jer je tamo bila najrjeđa izgradnja novih objekata. Naprotiv u Njemačkoj silom prilika nisu se poslije rata porušene kazališne zgrade u većini slučajeva ni mogle obnavljati, već se pristupilo dobrim dijelom izgrađivanju sasvim novih zgrada. Podizale su se nove opere i novi dramski teatri mjesto starih zgrada na suvremenim principima kombiniranja različitih oblika scena prema novim tehničkim mogućnostima, tako da su se u jednom prostoru mogle upotrebiti naizmjenice i oblik stare arene i prostorna pozornica i tip Guckkastena sa zavjesom i istovremeni prostor za koncerte ili predavanja. S takvim primjerom objašnjenim u priloženim crtežima Weberova velikog i malog teatra u



Mala pozornica, koja se može mijenjati

- A) Okvirna pozornica s orkestrom
- B) Pozornica s proširenim proscenijumom
- C) Pozornica s podiumom, koji se diže u jednom dijelu gledališta
- D) Pretvorena pozornica u predavaonu ili koncertnu dvoranu
- E) Pozornica kao arena s dvije strane
- F) Pozornica kao arena sa sve četiri strane

Mannheimu završujem ovaj letimični prikaz o problematici izgrađivanja kazališnih prostora.

Lj. B.

LITERATURA

Werner, Geschichte und Entwicklung des Theaterbaues I. Band.

Gerhard Weber, Das Mannheimer Nationaltheater (Ein Vortrag).

M. Quéant, Encyclopédie du théâtre contemporain. I. tome Ed. Publication de France.

André Veinstein, Adolphe Appia (mapa).

Ernst F. Burckhardt, Bemerkungen zum Theaterbau.

IZ »OSLOBOĐENOG TEATRA«

»Ne govorim uopće o tome, da svaka inscenacija kao i svako drugo umjetničko djelo, mora uvijek nanovo ostvariti svoj svijet i, štoviše, mora za pozornicu izrađeni »Empire« biti drugačiji, nego što je izrađen za druge svrhe; u sklopu postavljene inscenacije takav bi pravi »Empire« stršio kao posebna slučajnost.

Još više slučajno strše i djeluju na pozornici sve one forme, koje bi morale prikazivati, ma koliko god bile vjerno kopirane, forme Elbrusa, Kazbeka ili Pireneja.

Umjetnost ne prikazuje narav.

Ona stvara svoju vlastitu narav.

»Ne priznajem nikakvu istinu osim istine umjetničke laži«, govorio je Gauguin.

Ništa se nas ne tiče, da li je ovaj ili onaj brijeg u toku tisućljeća poprimio upravo onakvu i nikakvu drugu formu.

Ja, stvoritelj pozornice, prodirem u unutrašnjost pojava i vadim iz čudotvornog procesa stvaranja prirode one prakristale, u čijem se stvaralačkom skladu krije tajna radosti i moći moje umjetnosti.

Ti su prakristali geometrijski osnovni oblici, koji nam služe za konstrukciju scene.

Te konstrukcije naravno ne izazivaju nikakve iluzije, što odražavaju istinito naravne pojave, ali su zato u stvarnosti te konstrukcije slobodni i stvaralački oblici, koji ne priznaju nikakva pravila osim onih, koja je rodio unutarnji sklad inscenacije na temelju same strukture dramske radnje.«

Aleksandar Tairov

citirano iz »Oslobođenog teatra«

RASKOŠ U UBOŽNICI

Ovdje u Harlemlu nema one Vermerove delfske sobe, u kojoj jedna djevojka sjela kao dragulj u kaseti. Ovdje su sobe u bolnici, sobe doma staraca, ubožnice.

Ušao sam kroz ulicu Gedempte onde gracht. Vidio sam putem Gradsku vijećnicu. Tu su me gledale životinjske glave iz crvene opeke. Na jednoj trgovini sam vidio zemljanog psa, a na drugoj vepa. Prolazio sam poslije kraj jednog Dječjeg doma. Sa natpisa jedne apoteke mi je neko čudno kameno lice isplazilo jezik. Onda su se u isti trenutak kraj mene pojavile dvije žene bijele, ozbiljne kao redovnice. Odněkuda je tukao teški sat sa tornja. Deset sati u jutro. Došao sam tako pred muzej Fransa Halsa. Taj mali muzej je nalik prije na lazaret, nego na muzej.

Čovjek, koji je došao iz Delfta u Harlem, osjeća, kao da se pretvara od draguljara u prosjaka. Nema to onog starog apotekara, koji je topla nudio Pieta i mene hladnom počecerenom dinjom serviranom u plavkastom porculanu na ljubicaš stolnjak. Nema tu one mlade vitke mačke, koju je Piet toliko gladio u njegovu dvorištu. Ovdje sam sam bez Pieta i bez apotekara i bez mačke i bez dinje i bez Vermeera. Kao da sam došao u posjet nekom starcu bolesniku ubogaru, a ne slikaru.

Za leđima mi je bolnica sv. Elizabete. Opet zvoni neko malo zvono sitno, kao ono za sprovod. Nad ulazom dva kipića zdesna stolar ili možda sv. Josip, a slijeva slikar Frans Hals. Uz njih mali crni lav.

Ulazim. Dočekali su me grbovi nizozemskih plemića, u kojima su se miješali guske i veprovi. Slika Van Mandera (učitelja Fransa Halsa) »Klanjanje zlatnom teletu« nije toliko lijepa, da bi se čovjek morao klanjati njezinoj slikarskoj vrednoti, ali svojim motivom je sjajan uvod postavljen na ulazu u Halsov muzej. Kao da hoće reći: ovo je muzej slikara, koji je u slikarstvu bio ono, što je Erazmo Rotterdamski bio u književnosti. Kao veliki pisac perom,

tako je ovaj veliki slikar kistom naslikao svoju »Pohvalu gluposti« – svoj revolt protiv onih slikara, koji raskošju slikarskog materijala nastoje osiromašiti i obezvrijediti slikarski duh. Frans Hals je umjetnik, koji je poznao smisao života od vrha do dna, možda uz Rembrandta u evropskom slikarstvu ponajbolje. On na jednoj strani slika Descartesa, a na drugoj ludu, na jednoj strani dadilju, a na drugoj dijete, na jednoj strani burgermajstoricu, a na drugoj ciganku, na jednoj strani jabučicu u glavi filozofa, a na drugoj jabuku u ruci djeteta. Bio je pijanac, koji je tukao svoju dobru zakonitu ženu i podcjenjivao svoj dobri sređeni način slikanja naučen kod inteligentnog Van Manderera, a samo zato, da može slikati divljakušu ciganku, u evropskom slikarstvu do njega nevidenom svježinom uljenog croquisa.

Tim svojim ponižavanjem žene i svakog dobrog slikarskog odgoja on je postao jedan od najvećih pikturalnih ironičara svih vremena. Što je radio samo s Descartesom? Instinktivac, slikar naleta, pijanac, uputio se, da portretira racionalista, filozofa cizelera, trezvenjaka! Tko hoće vidjeti, što je osmijeh definiran kistom prije Bergsonova pera, neka gleda osmijehe figura ironičara Halsla: bezazleni dječji osmijeh, priglupi osmijeh dadilje, usiljeni osmijesi arkebuzira. A što tek radi s dekorom mrtve prirode ili grbova kod portretiranja?! Kad slika inkarnat grupe arkebuzira, onda uz njih postavlja pečeno pile, a kad slika osmijeh, onda im stavlja na stol kiseli krastavac. Jednoj staroj dami prislikava u grb gusku. Običaj je, da portretisti veličaju onog kog slikaju. Hals obratno. On svoje modele ironizira, prezire. Pravi ih likovno smiješnim.

Kasnije mu je i to bilo dosadno. Prestao je ironizirati modele, a počeo je novu šalu: ironizirati sam slikarski postupak. Htio je kao u nekom prkosu pokazati svojim suvremenicima, da se može ničim naslikati sve. Bilo je to ironiziranje jednog velikog slikara na račun malih slikarskih tehnologa, prezir slikarskog duha nad besmisлом pigmenta.

Stojim pred velikom slikom »Upraviteljice doma staraca«. Tu cijelu sliku Hals je naslikao tek u tri boje: crna, bijela, žuta. Upraviteljice ubožnice su eto naslikane upravo ubogim slikarskim sredstvima. I te ubogarke ubogim bojama slikane zapravo su najraskošnija pikturalna ironija, koja se može vidjeti u cjelokupnom evropskom slikarstvu. Kako raskošan duh u ubogim bojama, kako raskošno slikarstvo u ubožnici!

Matko Peić

Iz neobjavljene knjige putopisa »Nizozemska«.



Po našem kopnu i našim otocima stisnuli se mnogi – nekad utvrđeni gradići, bijeli, škuri i sivi, vjekovima burom i jugovinom šibani, ljetnim suncem prženi, a primorskim korovom zarasli. Neki slučajem pošteđeni, drugi izvrženi stalnim napadajima tuđina, kojemu su uvijek rasle zazubice za našom lijepom obalom. Pod njima je stoljećima bučilo more, bijesno napadalo njihove crne i slanom vodom izjedene stijene, a katkada se iznenada stišavalo; danima, tjednima i mjesecima nepomično mirovalo ispruženo poput neke goleme svilene koprene. Preko plavi-

častog drijemeža preletio bi iznenadni srh lahora, zalutalog iz gorovitih i kršnih strana UČKE, VELEBITA, MOSORA i BIOKOVA. Po narmreškanoj površini njihali bi se onda bijeli galebovi i praćakala jata sitnih i srebrnih riba, a u škrapama klisura točilo se i grgoljilo modro more. Negdje uz koju stijenu, lijeno i nespretno, verao bi se mali račić i nestajao u pukotinama njezinim. Po obzorju i uz dražice nekoliko bijelih jedara, pa tišina i opet tišina, a po kamenju upaljeni miris kuša, vrijesa, smilja i šmrikovine. Sve srebrno, žuto i sivo, da se iz velike daljine ne bi razaznavalo ovo mirisavo raslinje, bez kojega se ne mogu ni zamisliti ove naše krševite obale. Morao si dugo okom da tražiš bijele i sive ovce, tako su se slile sa surim gromačama i razbacanim kamenjem. Samo bi lagani jutarnji ćurlik donosio monotonu i ugodnu pjesmu njihovih klepaka. Po oskudnim gajicima čvrsto se ukopao crni hrast, klen i borovica u rodnu zemlju, kroz mrču i maslinu odjeknuli topli tonovi Eolove harfe, gubili se u iglicama žilavih borova i mahom nestajali. U njihovu krilu bijeli se suncem izbljedadili žalić, a po njemu se veralo more, opet povlačilo točeći se između sitnog šljunka i odnosilo sa sobom morsku travu i već davno napuštene školjke. Divna nezaboravna jutra sa suncem, što je provirivalo iza visokih vrhunaca, a more nadimalo svoja golemu pluća i čulo se kako diše.

*»Hitala je Mare
Peščaci va more
Hitala plakala.«*

Ispod narančasto rdavih i izgriženih stijena pala bi tamna sjena, a u njoj tamnozeleno modrilo mora. Kadikad bi iz mrkih dubina izlazila riba na površinu i u lomu svijetla zasjala poput blje-

štavo srebrne spirale ili bi naglo iskočila, bućnula nešto pjene i iščezla. Sitni kolobari dugo bi onda brodili staklenom površinom i gubili se pod strmim obalama.

Jednoga su dana VELEBIT i BLOKOVNO posivjeli, po vrhuncima se uhvatio iznenadni oblak i u tren oka more se nabralo poput smežurane staračke kože, dok bi se prvi fijuci bure ili »neverina« već lomili užarenim strminama. Nastala bi žurba po zalutalim brodicama, skidalo se jedrilje i osiguravali konopci. Bliži bi nastojali da se dohvate kakve sigurne luke ili bi prkosili divljoj sili razularenog elementa.

Ovo »more široko«

Ovo »naše radosti i žalosti«

U ekvinocijima i zimskim solsticijima valjala se jugovina, a obale pocrnjele kao čovjek smrtno ujedan od otrovne zmije. Nebo je danima ostajalo natmureno, jer bi se tamne oblačine naganjale prljavo-sivim nebom.

Pa duge zimske bure, kada bi »refuli« nosili sa sobom cijeje zavjese zapjenjene prašine, a valovi se razbijali na obalama otoka. U daljini se vidjelo, kako bijesno nasrću na tvrde klisure i bacaju more i pjenu po njihovu grebenju.

I tako danima, a po kopnu, gradićima i selima, sušom izgorjelim vrtićima mlatarala bi bura, nemilosrdno tresla oskudnim raslinjem, bućila, jecala i fijukala, kao da se sav bezdan srućio na kržljivu maslinu, makiju i vinograde, drmao vratnicama i »škurama« kuća, da se činilo, da će ovaj razulareni bijes pomesti sve živo i mrtvo u sredinu zatona. Ali bi svagda ova ljudska naselja odolijevala surovosti divljih nasrtaja. Izmlačeno raslinje opet bi se oporavljalo, a drveće već i izraslo pognuto i polegnuto, da uzmogne izdržati pobješnjeli i pakleni nalet.

Proljetna bi juga donosila sa sobom vlažnu prašinu punu soli, a ova bi izjedala zidove kuća i upropaštavala vinograde i vrtove.

Ali stoje već vjekovima i prkose svim nedaćama, što šibaju ove izložene obale.

Kad bi se sav taj bijes smirio, bljesnuli bi bijeli utvrđeni gradići sa prastarim zvonikom u sredini kao okupani, oprani i svećani i sve bi opet izgledalo tiho, mirno i zadrijemalo.

Večerom bi kasno sunce osvijetlilo široki Kvarner, veličanstvena i moćna Učka zavila se sjenom, a bijeli gradići i sela utonuli u njezinom brižnom krilu. Na litici Krka zasjao Omišalj poput krunice i svojom ljepotom dugo gospodovao zalivom, dok se prema istoku verala neisporedivo bijela sela – Krasica, Praputnik i Hreljin –, sve onamo do visokog nasipa, po kojem se mučno probijao teretnjak u pravcu Plasa.

Po pučini brodice ribara, sasvim sitne kao crne točkice. Skoro će sumrak!

NAŠI SISOLI, BRSEČI, VEPRINCI, KAŠTVA, MOŠĆENICE, OMIŠLJI, VRB-NICI, DOBRINJI, BAŠKA, BAKAR, NOVI, SENJ, pa BELI i ORLEC na CRESU, ČUNSKI na LOŠINJU, BIJELA SELA u nutrini BRAČA, SURI OMIŠ, VRBO-SKA, PELJEŠAC, IGRANE, LASTOVO i mnogi drugi.

Još pred tridesetak godina zaklonište roda stare garde, naših mornara »na jidra«, koji su oplovili »sva mora, prošli desecima pogibija i na koncu se povratili na rodni prag, da još neko vrijeme posjede po zidovima »Belvedera«, odakle se vidi komad pučine, po kojoj su ostavljali najbolje godine svoga života, počev od »malog od broda«, pa do »noštroma« i prvog mornara palube, prepričavajući ne znam po koji put, kako ih je »pred Anversom zatekla bura«, kako se »pred Cardiffom potopio jedrenjak – Dobri otac Frane –«, kako im je u Pernambucu (Pernambuku) žuta febra pokosila pola posade, a »u Biškaji 1877. izgubili – sjećaš li se Antune – onega mornara Matu Paštrovića«.

Sjedili, pušili i razgovarali, pa opet šutjeli očiju nepomično uprtih na putinu, koje ne gledaju, ali vide. Proživljuju po bogzna koji put stare uspomene. Vide se još mladima, kad su se »va Reke ukrcali na bijelu škunu – Sretna –, ki je zapovijedao pokojni Ante Miculinić – znaš oni – ki se kasnije potopio sa – Božjim bratom – va Indijah, pa kratko vraćanje kući; ženidba, drugi treći dan opet nekamo za dugo vremena »va Auštraliiju, Bonozairu ili Galveston«.

I tako dvadeset, trideset, pedeset godina.

Gotovo pola stoljeća po neprijaznim i neprijateljskim morima, a sada se djeca već davno poudala i poženila, nekamo se raštrkala, a on i žena čekaju, da se presele tamo izvan mjesta – na Brežić. Umorni su, ne tuže se ni našta, samo su malo umorni. »Dunque homo spat«, kako lijepo kaže naš Ive Vojnović u svojoj Trilogiji.

Lagani burin vije im sijedom bradom i kosom pod otrcanom i izbljedjelom mornarskom kapom, sjede mirno isto onako, kao i njihovi drugovi po surim bretonskim lukama. Oni islandski ribari, koji su poput njih vječito osjećali nemirno more pod nogama i onaj mutež u glavi, kojemu se ni najjači mornar ne može oprijeti.

Pa oni iz »Barčelone, iz portugiskog Nazaré-a i oni oko Santa Maria di Leuce« i tko bi sve izbrojio!

Uduni Luce lantijernu ...

Koliko sam puta u svako doba dana, noći i godine prolazio njihovim neuporedivim gradićima i selima, većinom sam ili u društvu moga dragog prijatelja Matije Filjaka, po svakom vremenu i u svakoj prilici. U zimskoj noći ova bi zaspala sela mirisala na sagorjelu šmriku, negdje bi se ugasio još rasvijetljeni prozor, pa

jedan osamljeni povik i opet mir i tišina. Samo bijela cesta i ja, a okrećeni zidovi sablasno bi se bjelicali u punoj mjesečini. Kadikad bi preko njih plazile duge sjene srebrnih oblaka, koje bi svježi vjetar odgonio nekamo prema Zapadu.

Ljetima, proljećima, u jeseni, usred dana sretao bih u crno obučene žene, pogrbljene pod teškim teretima na glavi i plećima. Verale se poput koza izderanim strmim stranama, kadikad same, pa opet u društvu po dvije – tri, a nerijetko bi ih pratila i djeca vučući kozu ili »tovara« sa sobom. Po Boduliji čuli su se povici matera u arhaičkoj čakavštini, koja već izumire. »Osipiću, teci barzo« ili »prokjeta živo«, kada bi se tvrdoglavi tovar ustobočio, pa ni makac dalje.

Ove Karijatide našega Krša i naših otoka!

A gdjekad bi po maslinicima Čaklje i Drašnica odjekivao svježi dječji glasić:

*»Neću majko činovnika
Oću mlada oficira«*

ra – a...

Dugo se orila ova vesela pjesma, onda naglo utihnula. Vani u »sredi kanala« i uz obale Hvara poredale se ribarske brodice bijelih jedara i čudesno mirovale.

Opet bi se čuo povik ribara iz velike daljine, a razvedeni se ružičasti otoci pričinjahu poput pretpotopnih gmazova nasukanih blizu obala, kako pružaju na daleko svoje pandže u modru površinu. Iza »gromač« pojavilo se iznenada faunovsko lice crnog kozlića ili mladog jareta, gledalo me svojim pametnim očima, malo zameketalo, pa iščezlo.

Pa opet »slatki drijemež« toploga jutra i tišina, koju bi s vremena na vrijeme prekidale cikade svojim reskim brušenjem. Biti će vrućine!

Ovi stari utvrđeni gradići izdavali su domaće zakonike, za po jednu i više općina u prastaraj čakavštini Srednjega vijeka, sa ganutljivo naivnim sadržajem, koji još i danas zrači ono iskonsko poštenje primorskog čovjeka.

Mnoga od ovih gnijezda rasadišta naše pokrajinske književnosti i prosvjete uopće, koja je ubrzo prešla svoje uske granice i postala svojinom cijeloga naroda. Vrijedne knjižnice, privatne galerije, muzeji, numizmatičke zbirke, novine i publikacije.

Ovi Hektorovići, Lucići, Vetranići, Kačići, pa Mažuranići, Trinajstići, Bijankini, Cari, Laginje, Bulići i mnogi drugi.

Ovi gradići – rodna mjesta naših najvećih Glovića, Laurana, Čulinovića, Božidarevića, Medulića, pa Jelića, Lukačića, Sorkočevića, Jarnovića i živoga Matetića Ronjgova.

Stara, prastara gnijezda.

Po Pelješcu, po Boki Kotorskoj, u Perastu, u Risnu, u Kostrenama uredne kućice pomorskih kapetana sa obligatnim oleanderima u malome dardinu, sa modelom najmilijeg jedrenjaka pod staklenim zvonom i onim čednim sitnicama donesenim odnekud iz daleke Kine i Japana. Uspomena na njih ostala je danas jedino po pomorskim muzejima i u krasnoj starinskoj pjesmi sačuvana.

*»Kapitane dragi, – Luce moja
Kapitane mili – srdanace moje
Pusti mene mladu, Luce moja
Do biloga broda – srdanace moje«*

Prije mnogo godina švrljajući po Novljanskom groblju pročitao sam – danas već nažalost iščezli – napis na jednomu grobu, koji u svojoj neumitnoj zbitosti nosi svu tragiku naše sudbinske prošlosti.

*»I crna nevolja pade na starost našu
A mladost naša ne zna puta u noć«*

Ovi stihovi dostojni velikoga Dantea, ovi, rođeni među nama!

Zlatko Šulentić

BOTTEGA DEL MOSAICO U RAVENNI

Kada smo u mjesecu studenome 1955. godine gledali u Muzeju za umjetnost i obrt izložbu kopija ravenskih mozaika, imali smo osjećaj da stojimo pred fragmentima izvornih umjetničkih djela. Pred tim blještavim plohamama, koje su nam dočaravale majstorska djela mozaičke umjetnosti zaista se riječ »kopija« zaboravlja. Kasnije, u ranom proljeću, prolazeći kroz rascvjetana polja plodne Romagne u pravcu Ravenne, slutnje su me obuzele, što li će ostati od čarobne vizije, što su nam ti fragmenti ostavili. Da li će toj opasnoj konfrontaciji odoljeti, ne će li te kopije zaista potamnjeti pred izvornim djelima starih majstora?

... A ono, što je nedostajalo na izložbi, jer drugačije nije moglo biti, tu je bilo u punoj mjeri prisutno: čudesna atmosfera i uvjerljivost prostora.

U svim crkvama i baptisterijima Ravenne, pa bile te građevine centralnog ili bazilikalnog tipa, pripadale one V. ili VI. stoljeću, u doba rimskog carstva, Teodorika ili Bizanta, svugdje mozaičke površine žive posebnim životom, posebnim treptajem. Različito od onih Venecije. Taj osebujni život ravenskih starih mozaika ostvaruju i danas vješte ruke novih majstora, odgojenih u tehnici starih tradicija.

U programu tečajeva ravske i bizantinske umjetnosti i kulture (od 31. III. do 13. IV. 1957.) bio je predviđen posjet školi (Scuola del Mosaico) i Botteghe del Mosaico. Neumorni organizator i upravitelj tečajeva prof. Giuseppe Bovini povjerio nas je vodstvu prof. Renata Signorinija, iskusnog mozaičara, koga smo upoznali još u Zagrebu, kada je s vanrednom vještinom sastavljao i priređivao eksponate za izložbu. Proveo nas je kroz školu i poveo u Bottegu, gdje smo u nevezanim iscrpnim razgovorima otkrivali »tajne« ravske mozaika. Bilo je neobično zanimljivo pratiti, uz stručna objašnjenja, rad pojedinih mozaičara, koji su pred svojim štafelajima nesmetano dalje radili i ljubazno odgovarali na postavljena pitanja. Na taj način bili smo u mogućnosti prisustvovati različitim fazama razvoja mozaika, počevši od pripremanja podloga do konačnog umetanja »tessere«. Većinom se upotrebljava materijal, koji se sastoji od staklaste mase, umjetne smjese stakla i minerala, a često je u upotrebi kamen, mramor i sedef, zatim tanki listovi zlata i srebra. Specifičnost ravske tehnike sastoji se u tome, što se nejednako rukom rezani mali staklasti kamenčići (tessere), rukom umeću jedan po jedan neposredno u svježe vapno. Time mozaičar pritiskom palca podaje željeni pokret i nagib na način, da se svijetlo ne odražava kao na ravnoj plohi, već se prelama u bezbroj treperenja. A to daje posebnu živost ravske mozaicima. Ta se tehnika rada zove »per applicazione«, a ona venecijanskih mozaika ravnih površina naziva se »per ribaltamento«.

Zanimljivo je bilo upoznati postanak škole i Botteghe i njihov međusobni odnos, jer se obje ustanove nalaze pod jednim krovom, zapravo u zgradi njihove matice, Accademie Belle Arti, utemeljene 1827. godine.

Osobita ljepota i vrijednost ravske tehnike nije nikada sasvim izumrla, pojedinci su i dalje radili, no nije postojao jedan stručni skup ljudi ili neki forum, koji bi dalje razvijao, a i kontrolirao rad pojedinih mozaičara. U prvoj polovini našeg stoljeća, osobito se istaknuo izvršni mozaičar Zampiga, koji je ujedno izvršio pojedine veće restauratorske zahvate u Ravenni. Radeći na tim starim spomenicima i proučivši do u tančine tehniku rada starih ravske majstora, došao je na zamisao, da se u sklopu Akademije otvori posebni odjel, u kome bi se odgajali novi naraštaji, sposobni da i dalje razvijaju tu granu umjetnosti, koja je Ravenni donijela slavu. I zaista 1925. godine ostvarena je »Scuola del Mosaico«, u koju je neumorni Zampiga prenosio svoje veliko iskustvo i znanje na mlade generacije. Školovanje traje 3 godine, a poslije završena školovanja postoje tečajevi usavršavanja. Školu mogu posjećivati đaci, koji su završili neku srednju ili umjetničku školu (Liceo artistico – srednja umjetnička škola postoji u sklopu akademije).

Đaci posjećuju i sate slikarstva, jer se smatra, da je neophodno nužno odgojiti u jednoj osobi slikara i mozaičara, koji će time biti sposoban ne samo da tehnički savršeno izvršuje narudžbe, već da i sam ostvaruje kartone. Škola je prošle godine imala 23 đaka, od kojih su polovica bili stranci.

Kada su prvi školovani mozaičari napustili školu, kao logična posljedica nastalo je udruženje »Gruppo mosaicisti« i njihovo profesionalno sjedište »Botteghe del Mosaico«. Botteghe je, kako se po svemu vidi, usko povezana uz školu. Postoji među njima konvencija, po kojoj članovi Botteghe mogu postati samo oni, koji su izašli iz škole mozaika u Ravenni.

Nakon rata i čišćenja mozaika od zaštitnih naprava, Botteghe je odigrala značajnu ulogu. Restaurirajući i popravljajući pojedine dijelove starih mozaika, članovi udruženi u Botteghe došli su na sretnu ideju da kopirajući stare mozaike prirede izložbu, koja bi izvan granica Italije ponovo oživjela interes za starim gradom. Uspjeh je bio zaista velik, a tome smo i mi bili živi svjedoci.

U prostorijama Botteghe vidjeli smo već dovršene panneau, realizacije kartona suvremenih umjetnika. Saznali smo, da su već realizirani neki kartoni slikara Birollija, Cadorinija, Reggianija, Severinija i mnogih drugih. No ne umije svaki slikar prilagoditi svoju zamisao tehnici mozaika. Dosada su se kartoni Severinija i Campiglijia pokazali kao najprikladniji za izradu, jer su se ti slikari posebno bavili tehnikom mozaika.

Mozaičari u Botteghe smatraju svojom dužnošću čuvanje raven-
skih starih mozaika, no oni svoj rad usmjeruju dalje te idu u korak s novim ostvarenjima. Intenzivno rade na pripremanju jedne velike izložbe moderne umjetnosti. U Botteghe se zaista radi s oduševljenjem.

Anka Simić-Bulat

Lukša Beritić

UTVRĐENJA GRADA DUBROVNIKA

Izdanje Odjela za likovne umjetnosti Jug. akademije, 1955.

Jedan od najznačajnijih spomenika naše historijske arhitekture, ansambl dubrovačkih gradskih obrambenih zidina, dobio je svoju monografiju. Time je osvijetljen jedan od značajnih elemenata života u prošlosti našeg slobodnog ekonomskog i kulturnog središta na jugu Hrvatske. Svi važniji momenti u bogatom povijesnom razvoju Dubrovnika odrazili su se u odgovarajućim etapama izgradnje, proširenja i uređenja njegova impozantnog tvrđavnog obruča, koji je stoljećima štutio slobodu grada, a održavanje i usavršavanje kojega bijaše glavnom brigom Dubrovčana gotovo bez

prekida u toku cjelokupna života Republike. Važnost navedenih činjenica potencira značenje opsežnog istraživačkog rada, što ga je izvršio Lukša Beritić u toku iscrpnog i detaljnog studija historijske dokumentacije, sadržane pretežno u dubrovačkom arhivu, koja se odnosi na bogatu historiju izgradnje i uređenja utvrđenja grada Dubrovnika.

Radi postizanja jasnoće i preglednosti u analizi tako opširne materije kakva je sveukupni razvoj izgradnje dubrovačkih utvrđenja, autor je radnju podijelio na deset osnovnih poglavlja u vezi s bitnim elementima u mogućnosti dokumentacije, odnosno zbivanjima u političkoj historiji i razvoju ugroženosti, odnosno sigurnosti Republike. U uvodnim poglavljima autor detaljno analizira i osvjetljuje veoma značajan problem opsega i rasprostranjenosti najstarijeg utvrđenog naselja na otočiću Lave, koje predstavlja jezgru razvoja Dubrovnika, potom iznosi detaljan prikaz prvog proširenja grada i njegovo spajanje sa čvrstim kopnom, izgradnju proširenog sistema masivnih zidina i snažnih kula, te prvu zaštitu gradske luke. Dalja poglavlja prikazuju nam na temelju bogate dokumentacije permanentne napore Dubrovčana, da ojačaju, usavrše i osiguraju obrambeni sistem svojih gradskih utvrđenja. Kronološki su iznijeti glavni zaključci Vijeća, koji se odnose na pitanja obrane grada, navedeni su projekti i ostvarenja na dogradnji i adaptaciji utvrda, prikazani naponi na usavršavanju naoružanja, dislokaciji posade i organizaciji obrane. Naročita je važnost u radnji posvećena dokumentarnom ustanovljivanju sudjelovanja domaćih majstora-arhitekata na izgradnji monumentalnog kompleksa dubrovačkih utvrđenja.

Djelo je ilustrirano nizom snimaka totala, pojedinih dijelova i detalja utvrda te dokumentarno upotpunjeno nizom nacрта pojedinih faza razvoja izgradnje.

Publikacijom navedenog rada naša je stručna literatura obogaćena značajnim djelom, koje obrađuje istaknuti ansambl historijske arhitekture dubrovačkih utvrđenja.

prof. A. Mohorovićić

Lukša Beritić:

STONSKE UTVRDE

Analizirano u Historijskom institutu Jug. akademije u Dubrovniku, 1954.

Problematika povijesti fortifikacionog graditeljstva s područja Dubrovačke republike našla je u Lukši Beritiću zaslužnog autora, koji je pored ostalog obradio i historijat razvoja utvrda Stona. Malo poznati kompleks utvrđenja, koji još danas iako narušen

predstavlja impozantnu cjelinu sastavljenu od oštećenog tvrđavnog obruča Stona, utvrđenja Malog Stona i snažnog obrambenog zida, što spaja oba navedena utvrđena naselja i time ograduje poluotok Pelješac od kopna, predstavlja jedinstveno djelo fortifikacione arhitekture kako svojim dimenzijama tako i svojom koncepcijom. Štoviše i urbanistička struktura Stona predstavlja uz primjer Paga jedinstveni koncept pravilnog rastera u izgradnji gradova, razvijen koncem Srednjeg vijeka na našem području. Autor je na temelju obilne arhivske dokumentacije osvjetlio kronologiju izgradnje i mnoge specifične detalje u nastajanju zanimljivog fortifikacionog kompleksa stonskih utvrda. Priložena dokumentacija i nacrti upotpunjuju ovu zanimljivu i vrijednu radnju.

Prof. A. Mohorovićić

IZLOŽBA U RIJECI

u prostorijama na Korzu od 28. XI. do 23. XII. 1957.

RIJEČKI STARI GRAD

jučer danas sutra

Ova je izložba počela rasti iz potrebe, da se riječka publika upoznata s dvogodišnjim radom riječkog Urbanističkog instituta na urbanističkom planu zapuštene historijske jezgre grada Rijeke – njena Starog grada.

Kako je, međutim, didaktička svrha same izložbe zahtijevala, da se pred javnim mišljenjem učine što jasnijim i što prihvatljivijim neki od temeljnih stavova ovoga plana, trebalo je gdje gdje u objašnjenjima zaći putem historijske retrospektive i u vremenski daleke procese gradskog razvitka. Ekipa, koja je ovu izložbu zamislila i oblikovala (politički i ekonomski prikaz dr. Danilo Klen, kulturnohistorijski prikaz prof. Branko Fučić, fotografski prikazi Tino Kramaršić, postava ing. Igor Emili), učinila je korak dalje, pa je, koristeći se raspoloživim sredstvima i jednokratnom prigodom, do te mjere proširila historijski dio izložbe, da je u njemu osnovala početni fond, okosnicu buduće permanentne izložbe o razvitku grada Rijeke. Tu izložbu namijenila je Narodnom muzeju u Rijeci, gdje je sistematski prikaz razvitka vlastitoga grada oduvijek nedostajao. Ipak, iako je izložba obuhvatila programom »one bitne elemente, koji su potrebni za razumijevanje sila, što su stoljećima oblikovale lice ovoga grada«, ona, ma i u sintetskom svom prikazu nije mogla obuhvatiti svu riječku historiju. Provod-

na misao u sadašnjem sastavu izložbe bila je usmjerena na razvoj urbanističke organizacije i životnih sadržaja Staroga grada kroz stoljeća njegova opstanka, pa su prvenstveno u tom smjeru bili izlučeni i redigirani podaci historijskih prikaza.

U svom uvodnom dijelu izložba daje prikaz prvih prethistorijskih naselja u neposrednoj riječkoj okolici (gradine, castelli) prikazuje zatim prvu urbanizaciju naselja na današnjem gradskom tlu, koja pada u rimski period, kada se antikna Tarsatica razvija iz vojničkog castruma. Još se i u srednjovjekovnom gradskom tkivu mogu nazreti tragovi ove početne ortogonalne urbane sheme.

Najranije etape gradskog razvoja popraćene su i arheološkom dokumentacijom i grafičkim objašnjenjima i rekonstrukcijama. Pritom su na ovoj izložbi publicirani i najnoviji, poslijeratni nalazi.

Tamna stoljeća ranog Srednjeg vijeka, kada historijski izvori i dosadašnja arheološka iskustva šute o životu naselja na Rječini, okvirno su prikazana političkim, društvenim i kulturnim činjenicama, što ih je historija zabilježila u kontinuiranom geografskom prostoru hrvatskoga doseljenja (Primorje, Kvarner, Liburnija, Istra). Tom prostoru pripada i grad Rijeka po svom središnjem smještaju kao integralni dio.

U igri srednjovjekovnih političkih sila, koje su komadale taj prostor, prikazana je sudbina Rijeke na političkoj granici; njena ekonomika, zavisna o sudbini morskih putova i kontinentalnih putova njena zaleđa; njen život unutar feudalnog sistema, kada se dvostruko lice društvene organizacije toga grada odražava i na njegovoj urbanističkoj organizaciji; evolucija i struktura njena društva i odraz te evolucije na obliku riječke kuće i režimu njene upotrebe.

Prikazan je konačno u novom vijeku položaj Rijeke u zavisnosti političkih sila na moru i na Podunavlju. Ekonomski usponi i padovi grada kao funkcije privrednih mogućnosti i tendencija njena zaleđa. Predočen je odraz njena merkantilnog prosperiteta u XVIII. i XIX. stoljeću na oblikovanju Staroga grada, na njegovu rastu u vertikalnu i na poremetnji srednjovjekovnog metra gradske izgradnje. Ukazano je na prekid s tradicionalnom domaćom arhitekturom, i konačno na pucanje okvira srednjovjekovne jezgre i na njeno zapuštanje.

Sav taj proces tumače okvirni prikazi utjecajnih zbivanja iz velikoga svijeta, a ilustrira ga izabrana slikovna i statistička dokumentacija onodobnih riječkih prilika: ljudi, događaja i objekata. Takav način prikazivanja proveden je na ovoj izložbi u hronološkim odsjecima, sve do naših dana.

Konačno, nakon toga »kratkog kursa o najutjecajnijim elementima riječke historije«, izložbu zaključuju u posljednjoj dvorani ilustrirani prikazi urbanističke analize sadašnjice i prikazi principa i konkretnih planova urbanističke politike i budućeg uređenja riječkog Starog grada.

Postava izložbe pružala je složeni zadatak: u razmjerno mali prostor na Korzu trebalo je pregledno sažeti glavne činjenice i sve komplicirane odnose iz tako široke izložbene teme, a zadržati pritom ne samo hronološki, već i sadržajni kontinuitet držeći stalno u vidu svrhu i tenor izložbe. Na velikim panneauima preveden je opsežan i za prikazivanje dosta nezahvalan materijal u zornost slika i mnemotehnički govor vizuelnih znakova. Razvučeni i razlomljeni raspored dvorana povezan je, smiren i ujedinjen time, što je stvoren novi prostor unutar postojećega. Nizom panneaua konstruirane su u stvari nove zidne plohe, koje su se spojile i zatvorile u jedan logičniji i fluidniji tok, a slobodna konstrukcija u prvoj dvorani dala je nov sadržaj prostoru.

Skala boja reducirana je na dominantnu crnu, zatim bijelu i sivu. Ekspoziti (reprodukcije, predmeti, sheme, crteži s popratnim tekstovima) iskaču kao svijetli akcenti na tamnim pozadinama. Nastojalo se prikaze i njihov slijed rasporediti u ujednačenom odnosu, tako da ih gledalac slijedi bez zamora, privučen okom na uvijek nove, diskretno istaknute atraktivnosti. – Crnim baršunom isključeni su prirodni izvori svijetla i slika ulice. Rasvjetna tijela koncentriraju jake snopove svijetla direktno na ekspozite, tako da se gledalac unosi u izloženo kao iz gledališta na pozornicu.

Kroz sva tako donesena slikovna objašnjenja i kroz stručne prikaze provlači se glavna misao, da se važnost Staroga grada kao naše historijske baštine ne može svesti samo na njene malobrojne objekte istaknutog spomeničkog značaja. Ona je prvenstveno izražena u njenoj ambijentskoj vrijednosti, u organičnosti stare urbanističke sheme i u mjerilu prema čovjeku, pješaku. Te baštinske kvalitete nastoji respektirati i vrednovati program izloženog urbanističkog plana, polazeći pritom ne samo sa gledišta čuvanja starijske sredine, nego prvenstveno sa stajališta životnih potreba i mogućnosti grada Rijeke. Provedene su analize naime pokazale, da čak i u slučaju, kada bi se iz bilo kojeg razloga Stari grad srušio, njegovo bi područje u današnjem sklopu Rijeke, uz postojeći prostor Korza, morao i nadalje ostati prostor namijenjen pješaku i njegovim potrebama (trgovina, obrt, uprava, javni objekti). Od bacujući simplicističku i nemotiviranu tezu, da se problem zapuštenog Starog grada treba riješiti njegovim radikalnim rušenjem, izložba donosi računicu iz koje izlazi, da bi rušenje danas bilo neekonomično i praktički neizvodljivo.

Jedini put, koji vodi k idealnom rješenju u našem vremenu i u našim mogućnostima, diktira što šire iskorišćivanje postojećeg građevinskog stanja u Starom gradu stime, da se planski asanira i da se obamrlost Staroga grada ispuni suvremenim životnim sadržajima.

Temeljna didaktička svrha ove izložbe upravo je misao, da stara riječka gradska jezgra, poštovana i njegovana kao historijski spomenik može uz pravilna i oprezna rješenja zadovoljiti i sve naše sadašnje potrebe.

Uanda Ekl

IZLOŽBA AKVARELA

G. i g. D. i d.! Čast mi je uvodno se zahvaliti u ime VII. Odjela, što ste se odazvali pozivu Instituta, da prisustvujete otvorenju izložbe, koju je prema dugogodišnjem planiranju i šavjetovanju izvršila Moderna galerija svojim radnim kolektivom pod upravom M. Tartaglie i njegove desne ruke drugarice V. Jiroušek.

Sam već naziv ove izložbe označuje sadržaj i okvir kao i namjeru priređivača. Nastojalo se prikazati realizacije u akvarelu pojedinih hrvatskih lihovnih radnika slikara i kipara kao i onih hrvatskih seljaka, izraslih iz našeg folklora, što ih se danas nazivlje naivnim slikarima. Svi su se oni služili sredstvom akvarela od početka našeg vijeka sve do današnjice za svoje bilješke kao i za završne radove.

Sredstvo akvarela povezuje pred Vama ovaj izloženi niz ostvarenja u tri malena naša prostora Grafičkog kabineta. Taj niz je u stvari tek jedan dio sigurno nama najbliži, one značajne revije naših akvarela, koja počinje od prve polovine prošlog vijeka. Taj niz u svojoj retrospektivi uza sve malobrojne primjere nije jedino kulturno historijske važnosti, već su u njem nesumnjive likovne posebnosti i vrednote, što tom nizu podaju naročitu važnost za našu opću povijest umjetnosti. Ta se retrospektiva našeg akvarela započinje sve tamo od onih dragocjenih minijaturnih portreta izvedenih u akvarelu na početku prošlog stoljeća pa preko ilirskih primitivnih rezultata, te kasnijih ostvarenja osječkog i zagrebačkog kruga, u kojem se ponajviše sa uspjehom služe akvarelom Iveković, Tišov i Čikoš. Upravo iz tog je kruga proizašla nada sve likovno vrijedna pojava Slave Raškaj, tipične akvarelistkinje, koja je bila po prvi put upravo nedavno u ovim prostorima u cjelini prikazana u izvrornoj postavi sa svom još danas dokučivom dokumentacijom.

I može se kazati, da je ova sadašnja priredba nastavak i produženje nedavne izložbe Slave Raškaj, jer u vremenskom slijedu ma

kolikogod pojave Račića i Kraljevića znače očitu cezuru u toku našeg razvitka, one nisu ipak neki prekid, naprotiv one su zajedno s Becićem izrazito pojačanje samog likovnog razvoja na početku našeg stoljeća. U biti su te pojave izdizanje našeg čitavog razvitka na viši stepen, što se tiče likovnog kvaliteta.

Uočimo li čitav taj tok u totalu upravo kod akvarelnih realizacija, tada se može bez ikakvih domišljanja zapaziti kod tih različitih akvarela ne samo neka veza već i stanovite istovetnosti posebnih likovnih značajka bez obzira na vremensko obilježje u raznim fazama tog razvitka. Ta činjenica nedvolumno govori o postojanju likovne tradicije i njezine posebne atmosfere bez obzira i usuprot svim nanosima, usuprot sporadičnom podlijevanju pre-rasnim stranim utjecajima kao i onom forsiranom uključivanju stranih časovitih likovnih moda pod parolama izmišljene naprednosti. Te veze i te istovetne značajke možete vrlo dobro pratiti i na ovoj priredbi, u ovom nizu akvarela, koji su ovdje pred Vama. Poredite li na čas onu atmosferu i onaj karakteristični ugođaj boja na bilo kojem Račićevom akvarelu s ugođajem tonaliteta na Stančićevom akvarelu, nesumnjivo ćete osjetiti istovetnosti. Poredite li pak i druge isto toliko vremenski udaljene akvarele na primjer Vidovićeve s Plančićevima, ili kad uporedite Kraljevićeve akvarele sa akvarelima najmlađih slikara, tad ćete zapaziti istovetna treperenja. U jednim i u drugim je ista osjetilnost, koja izazivlje osjećajnost za posebnim skladom. Redovno je gotovo istovetan diapazon u lirskom zahvatu, kao da su na klaviaturi udareni isti akordi jednakih raspona.

Sigurno spomenute takve poredbe između pojedinih akvarela, koje se i onako namiću same po sebi, otkrit će svakom gledaocu razlike u likovnoj sadržajnosti, jedne će akvarele i obična poredba izdići kao sadržajnije, dok će opet druge pokazati kao likovno manje sadržajnije, blijeđe i praznije. Na primjer poredite li se pojedini akvareli Radauševim akvarelima, tada će se smjesta osjetiti, kako su Radauševi akvareli puni i sadržajni upravo nabiti, a ako pak poredite Vanku s Dulčićem, tad ćete morati priznati ne samo da boje Dulčićeve plaminjaju i sasvim drugačije žive na svijetloj podlozi nego što to čine Vankine kraj sveg Vankinog šarenila.

Upravo te i takve poredbe ne samo ove, što sam tek kao primjere spomenuo, laglje će Vam omogućiti, da u tom nizu raznorodnih akvarela, ali ipak povezanih osjetite one, koji su više likovno sadržajni bez obzira na motiv pored onih, koji naginju više na ilustrativnost, makar koliko bili i svježiji reporti ili žive impresije. Osjetit ćete one, koji su bogatiji i oni koji su prostiji i likovno siromašniji.

Kad se molilo prigodom sakupljanja eksponata za ovu izložbu jednog od naših poznatih likovnih radnika i za njegov prilog, odgovorio im je on sa ironičkim superiornim smijehom: »Kaj, pa ja nis stara frajla, da bi slikal akvarel.« Isto takvo shvatanje akvarelne tehnike i takvo obezvređivanje te tehnike nije rijetko. Ono se čuje i drugdje ne samo od superiornih kreatora. A čuje se pogotovo tamo, gdje se ne zna ni ne shvaća sam fenomen akvarela kao onog sredstva, koje po svojoj materiji omogućuje svakoj kreativnoj svijesti najneposrednije izražavanje – gotovo pretakanje lelujavog osjećanja u prozirne prelijeve vrednota boja.

Čitava povijest umjetnosti od svojih najranijih doba to svjedoči, od pamtivijeka do danas. To isto svjedočanstvo možete čitati i u našem likovnom razvoju, čiji je jedan dio ovdje izložen pred Vama. A smisao je ove izložbe upravo taj, da to svjedočanstvo što bolje upoznate shvatite i konačno ocijenite kao rad triju generacija hrvatskih slikara i umjetnika.

U to ime dozvolite, da proglasim ovu izložbu akvarela u Hrvatskoj otvorenom.

Lj. B.

POPIS IZLOŽABA ODRŽANIH U ZAGREBU U SIJEČNJU 1958. G.

1. IZLOŽBA DRUŠTVA LIKOVNIH UMJETNIKA MAKEDONIJE

Umjetnički paviljon — od 5. I. do 15. I. 1958.
slikarska i kiparska

2. MILJENKO STANČIĆ — »KAKO NASTAJE SLIKA«

Viša radnička škola — od 12. I. do 22. I. 1958.
slikarska

3. NAIVNI UMJETNICI JUGOSLAVIJE

Umjetnički paviljon — od 19. I. do 31. I. 1958.
slikarska i kiparska

4. IZLOŽBA SUVREMENOG JAPANSKOG DRVOREZA

Izložbene prostorije Kabineta grafike — otvorena 21. I. 1958.—4. II. 1958.
grafička

5. IZLOŽBA UDATNY RIJEKA

18.—31. I. 1958.

BULLETIN DE L'INSTITUT DES ARTS PLASTIQUES

Année VI, 1958.

No 1.

Résumés analytiques

C. Fisković: Le cloître et l'église du »lac« de l'île de Mljet.

L'auteur présente le cloître et l'église sis au milieu du »lac« de l'île de Mljet, fondés par les bénédictins de la province italienne de Pouille, dans la deuxième moitié du 12^e siècle. C'est en 1151 que le prince de Zahumlje

Đesa fit appel aux bénédictins, mais la date exacte de la construction de l'église n'est pas connue. L'auteur essaie de la déterminer par la comparaison de son architecture avec celle d'autres églises romanes, notamment celle de Bisceglie (Italie méridionale). L'influence de Bisceglie sur l'église de Mljet ne lui semble pas probable, car l'église de Bisceglie n'a été construite qu'en 1197. Par contre, une autre église romane, située dans le littoral dalmate, à Omiško Priko, pourrait avoir influé sur l'architecture appliquée et développée à Mljet. Celle-ci, de son côté, a probablement inspiré les constructeurs de la splendide fondation royale de Studenica (Serbie). Après l'analyse de ces trois courants d'influence dans le domaine de l'art roman (Pouille, littoral sud-slave, arrière-pays balkanique), l'auteur aborde le problème de la conservation de l'édifice du cloître de Mljet, en corrélation avec la question de son affectation ultérieure. Celle-ci, toutefois, devrait respecter les formes originales de l'architecture et du site.

A. Horvat: Ilok ou un monument historique trop ignoré.

L'auteur étudie l'histoire et l'architecture du château fort d'Ilok, situé à la rive droite du Danube, sur un contrefort de Fruška gora. Entouré de murailles datant du 15^e siècle, Ilok embrasse plusieurs monuments intéressants, dont une église qui remonte au style gothique. Mentionné la première fois en 1283, Ilok est particulièrement florissant sous la domination du Ban de »toute la Slavonie« Nikola Iločki (1457-63). Les murailles élevées en vue de la défense contre les Turcs, subsistent toujours, car la chute de la forteresse voisine de Petrovaradin, en 1526, a entraîné une reddition rapide d'Ilok. Délivré en 1688 par les Autrichiens, Ilok échet à la famille princière des Odescalchi, qui y construisent, vers la fin du 18^e siècle, un palais à deux étages, de style classique.

B. Fučić: Le projet du monument de Beram.

Ce projet, élaboré par les architectes Zdenko Kolacio et Zdenko Sila en 1952, est décrit d'une manière détaillée, notamment quant à son emplacement et au décor appliqué, qui représente la variante d'un motif traditionnel d'Istrie. Le monument doit commémorer l'exécution par les fascistes, en 1928, de Vladimir Gortan, à la suite d'une révolte armée, tentée en compagnie de 4 autres jeunes Croates de Beram.

I. Kugli: Magister Baptista Zagabriensis.

La vie et l'oeuvre du maître Baptiste »Zagabriensis« sont étudiées par l'auteur, qui cite d'abord les données connues sur ce peintre croate, dont le séjour à Udine date de 1468 à 1484, année de sa mort. Son fils est le peintre Martino da Udine, dit Pellegrino da San Daniele. L'auteur expose ensuite les résultats de ses recherches à Udine ainsi qu'en d'autres localités du Frioul. Sur la base des documents obtenus par l'obligeance des Archives d'Udine, elle établit l'état actuel des oeuvres attribuées à ce peintre. Si le tableau d'autel originaire de San Daniele di Castello a disparu, il existe toujours un tableau signé et daté qui se trouve dans une collection privée à Udine. Il s'agit d'un »Christ crucifié entre la Madone et Saint-Jean l'Evangéliste«, de 1468.

E. Diem: Wilhelm Leibl, peintre allemand.

Le poète allemand Eugen Diem, qui est aussi spécialiste de l'histoire de l'art, présente la carrière laborieuse de Wilhelm Leibl, peintre allemand, né à Cologne en 1844. Après un brillant succès au *Glaspalast* de Munich en 1869, Leibl passe à Paris où son »Portrait de Mme Gedon« lui vaut une haute appréciation de la part de Courbet. Mais la guerre de 1870 interrompt son séjour à Paris. Rentré à Munich, Leibl se heurte à une incompréhension de l'opinion, dont la préférence, à cette époque, allait à l'»aca-

démisme» de Piloty. Profondément déçu, Leibl décide finalement de se retirer à la campagne bavaroise. Certes, il put encore connaître une série de succès, mais la véritable vogue de sa peinture ne commença qu'après sa mort, due à une crise cardiaque (Wurzbourg, 1900).

Lj. B.: L'aigle au sommet du Lovćen.

Sous ce titre symbolique l'auteur fait la description des travaux d'installation du monument à la mémoire du poète Njegoš, oeuvre du grand sculpteur Ivan Meštrović. Méditée et préparée depuis longtemps, cette oeuvre représente la statue du poète assis, se trouvant au fond du mausolée, érigé dans une position incomparable sur le Lovćen. C'est ainsi que sur cette crête rocheuse, par le don du grand sculpteur, se trouve fixé dans sa forme réelle le rêve de plusieurs générations.

J. Miše: Exposition rétrospective d'Ignjat Job.

L'exposition rétrospective des oeuvres du peintre Ignjat Job (Split, septembre 1957) est le point de départ des réflexions critiques de Jerolim Miše sur les conditions d'impréparation dans lesquelles les certaines exposition sont actuellement organisées. A son avis, la mémoire d'Ignjat Job aurait été mieux servie et son oeuvre aurait beaucoup plus gagné dans une exposition où le nombre de tableaux aurait été limité à une vingtaine et dont la présentation aurait été faite par des paroles plus sobres.

Andro-Uid Mihičić: Pavao Perić (Paroles d'inauguration).

Le chemin par lequel le sculpteur Pavao Perić a marqué son développement artistique, a débuté par des figurines en faïence du genre rococo, pour passer à la représentation impressionniste de la vie et des souffrances de son *Zagorje* dalmate; passant ensuite aux statuettes de terre cuite dans le genre de Tanagra, Perić, tel que le présente l'exposition actuelle, revient à la sobriété d'expression de l'ancien art croate, étape où, peut-être, il trouvera l'essor décisif de la progression de son évolution artistique.

I. Kugli: Collaboration de la Galerie de l'Académie Yougoslave avec le Centre National pour l'étude des primitifs flamands (Bruxelles).

Compte-rendu des résultats obtenus par la collaboration entre la Galerie de l'Académie Yougoslave et le Centre National pour l'étude des primitifs flamands, entreprise sur l'initiative de Paul Coremans, directeur de ce centre. Ces résultats portent jusqu'ici sur une dizaine de tableaux, provenant de la collection donnée à l'Académie par l'évêque J. J. Strossmayer. Un certain nombre d'attributions, établies à Zagreb, s'y trouve confirmées. Sur quelques autres on a reçu d'intéressantes suggestions, qui devront être approfondies par des recherches ultérieures. D'ores et déjà, cet échange d'opinions et d'informations s'avère très utile et il sera continué par la suite. Le Centre dirigé par le professeur Coremans se propose de publier un catalogue des primitifs flamands où figureront aussi les oeuvres qui se trouvent à Zagreb.

M. Ilijanić: Le Musée du Medjimurje à Čakovec.

Note informative sur le Musée régional de Medjimurje, à Čakovec, fondé en 1955. Le Musée est placé dans un cadre historique bien conservé: l'ancien château fort qui appartenait au 17^e siècle à la famille des comtes Zrinjski.

R.: Musée maritime d'Orebić.

Ce Musée a été inauguré le 2 mai 1957 à Orebić, bourgade et station estivale dans la presqu'île de Pelješac. Les objets exposés proviennent surtout des familles de capitaines, Orebić étant un centre traditionnel de vaillants navigateurs.

Matko Peić: Musée de la région Brodsko Posavlje.

Analyse du rôle du Musée de Slavonski Brod, où se trouvent représentées les époques préhistorique, archéologique, turque, le régime confinaire autrichien, le XIX^e siècle bourgeois et la lutte nationale de libération de la dernière guerre.

Lj. B.: Sur les problèmes de la construction des théâtres.

L'auteur passe en revue les principaux types des édifices de théâtre tels qu'ils nous sont transmis par le 18^e siècle, en soulignant combien jusqu'ici sont restés infructueux divers efforts à élargir la salle de spectacle dans le sens d'un véritable théâtre du peuple. Ce n'est que dans l'Allemagne d'aujourd'hui, où la dernière guerre a posé le problème de la reconstruction sur la plus vaste échelle, que les novateurs, architectes et spécialistes de la scène, ont pu aller jusqu'à la réalisation complète des projets les plus hardis, ainsi que le démontre l'exemple du Grand et du Petit Théâtre Weber de Mannheim. De nos jours, le grand développement de la ville de Zagreb donne à ces lignes un caractère d'actualité locale.

Alexandre Tainov: Le «Théâtre libéré». – Citation d'un passage du texte.

Matko Peić: Splendeur d'une Maison d'assistance.

Continuant la publication de son récit de voyage à travers la Hollande des peintres, l'auteur nous donne ses impressions de Harlem, patrie de Frans Hals. Ce qui dans cette ville l'a surtout frappé, c'est l'extraordinaire coloris du tableau de ce maître représentant les Dames de la Maison d'assistance. L'effet qui résulte de l'emploi par le peintre de trois couleurs seulement, n'en est pas moins celui d'une véritable splendeur. Et c'est par cet effet admirable que le titre de cette note se trouve justifié.

Zlatko Šulentić: Les endroits de notre littoral.

Dans ses pérégrinations de peintre à travers les bourgades qui longent la côte et les îles de l'Adriatique, l'auteur a noté ses impressions, inspirées notamment par les petits «nids» de l'île de Krk. Et toujours ces bourgades pittoresques évoquent en lui les souvenirs littéraires que y sont ancrés.

Anka Šimić-Bulat: La Bottega del mosaico de Ravenne.

Après avoir rappelé que l'art des mosaïquistes de Ravenne a pu être apprécié à Zagreb lors d'une exposition organisée au Musée des arts décoratifs en novembre 1955, l'auteur présente ses impressions d'un séjour à Ravenne, où elle a pu suivre une série de conférences sur l'art ravennate et bysantin (31 mars – 13 avril 1957). Elle expose notamment les méthodes employées à l'école pour la formation de mosaïquistes (Scuola del Mosaico) et à l'atelier (Bottega del Mosaico) qui y est attaché.

Ante Mohorovičić: Lukša Beretić: Les fortifications de Dubrovnik; Lukša Beretić: Les fortifications de Ston.

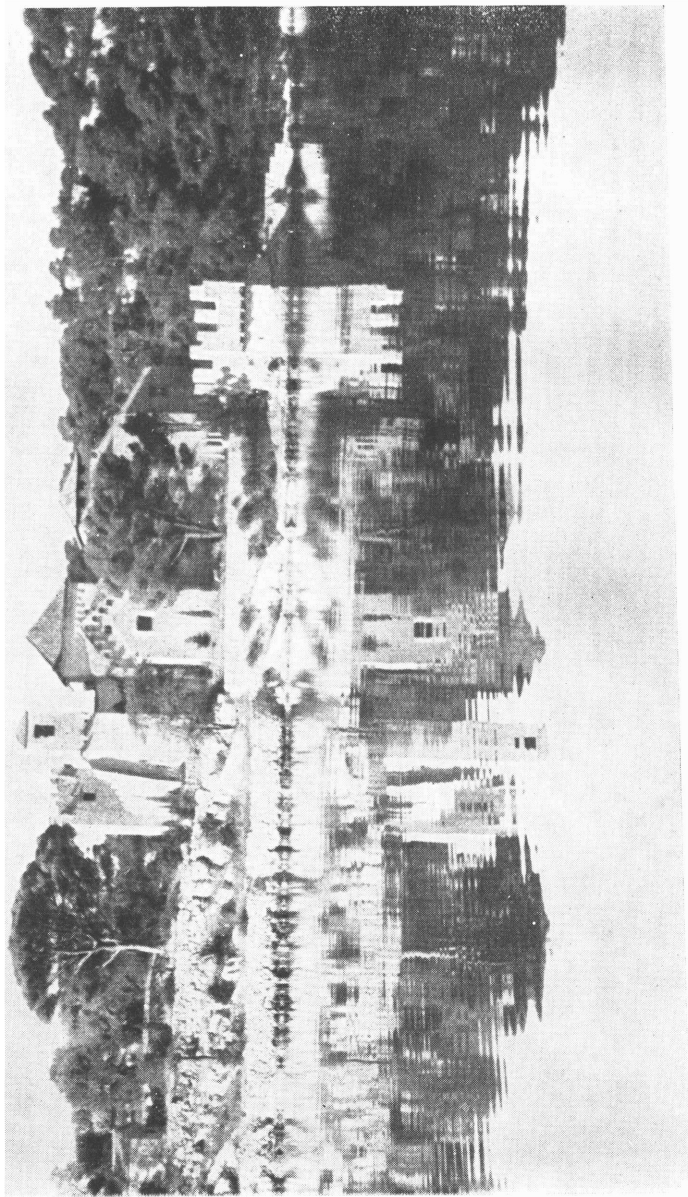
Compte-rendu critique du livre de L. Beretić sur les fortifications de Dubrovnik, publié par la Classe des arts plastiques de l'Académie Yougoslave en 1955, et de l'ouvrage du même auteur, consacré aux fortifications de Ston, paru dans les *Annales de l'Institut Historique de Dubrovnik*, en 1954.

Vanda Ekl: Le vieux quartier de Rijeka.

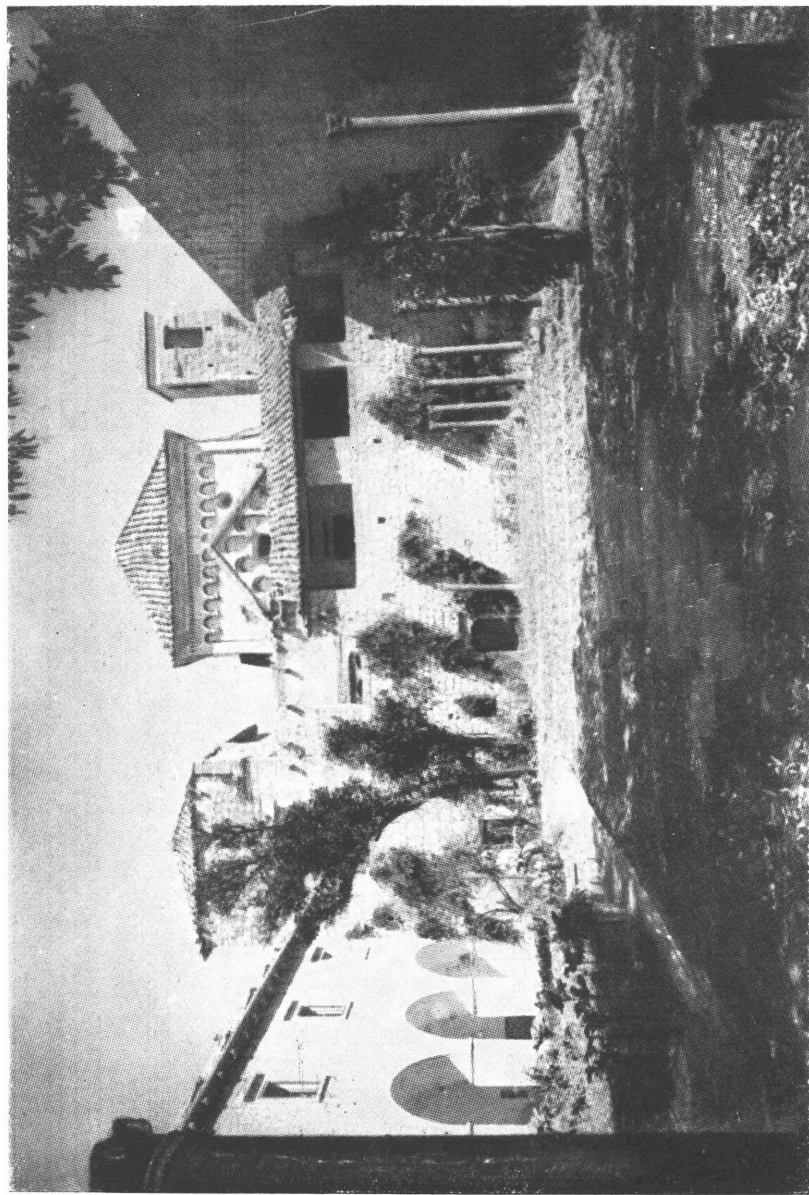
Compte-rendu de l'exposition organisée à Rijeka (28 novembre – 23 décembre 1957), en collaboration entre urbanistes et historiens de l'art, dans le but de démontrer le développement et la fonction à travers les siècles du «vieux Rijeka», dont il ne reste plus qu'un noyau.



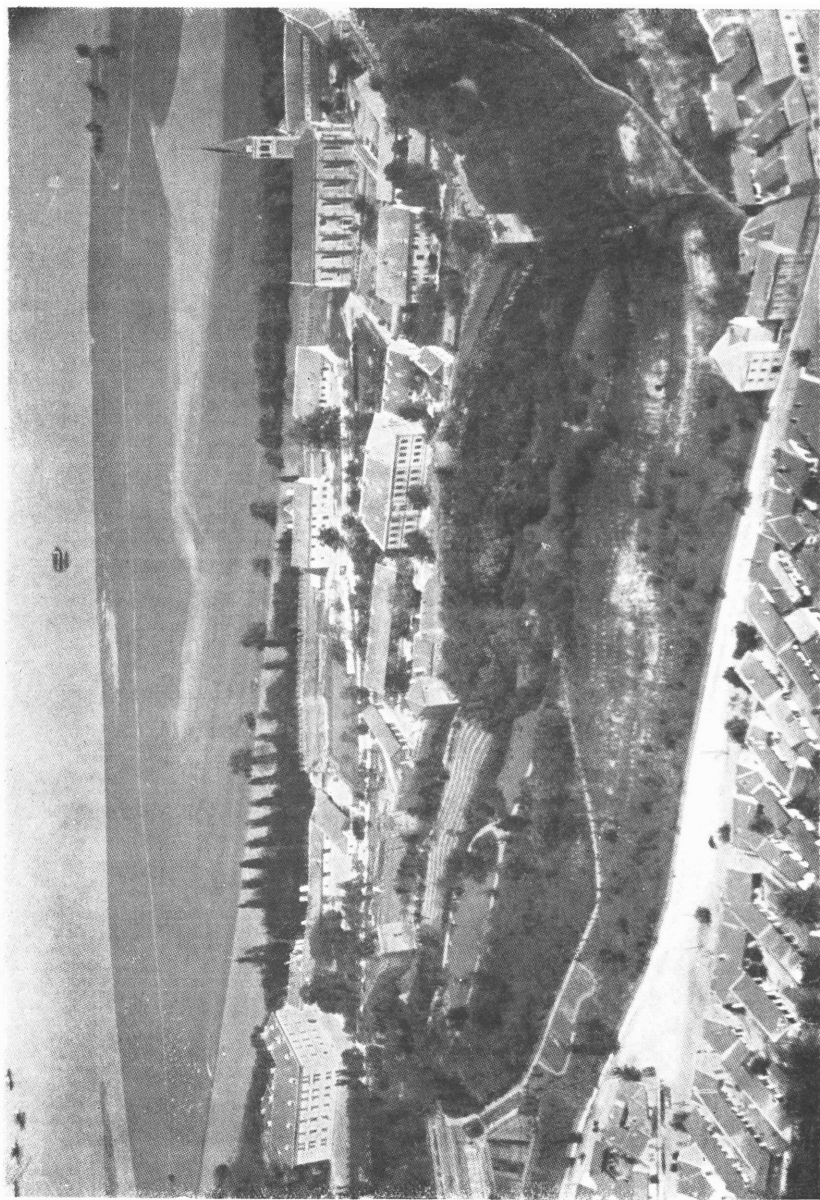
Skulpture romaničke crkve na Mljetu



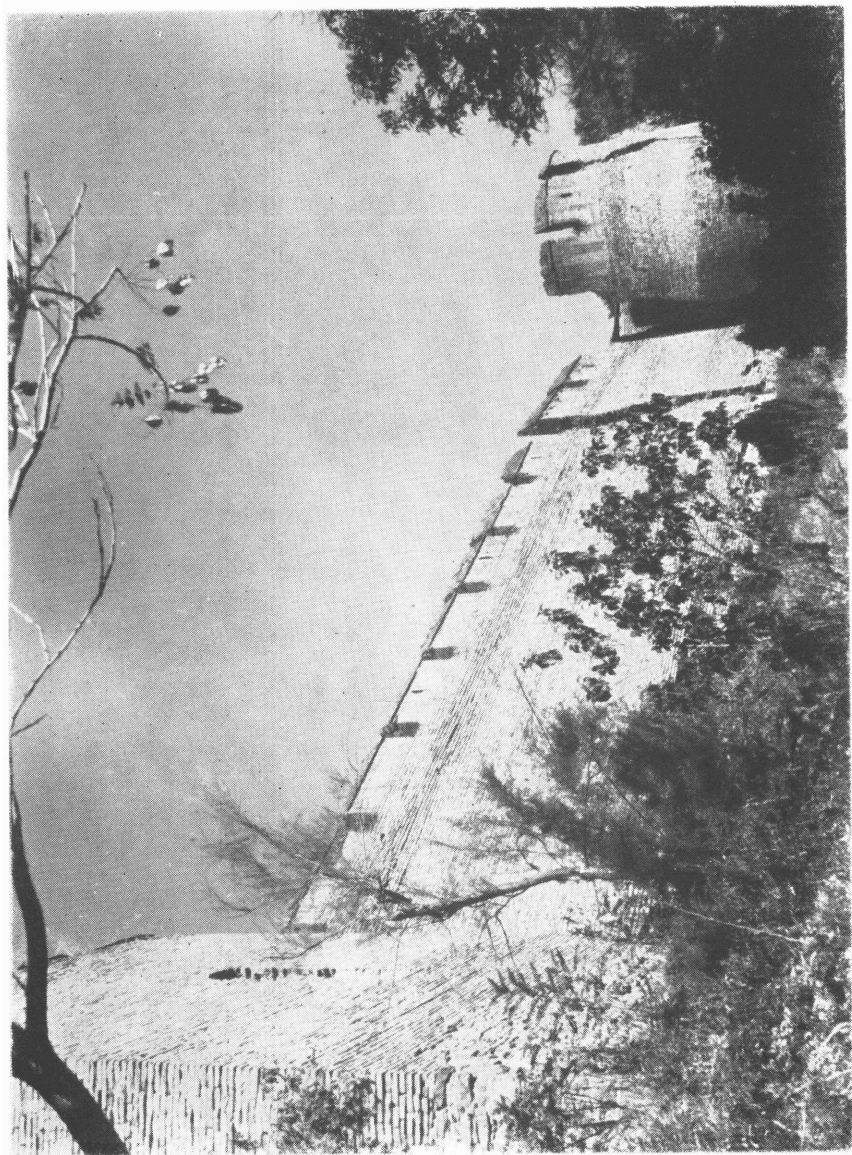
Samostan na otočiću sred Jezera na Mljetu



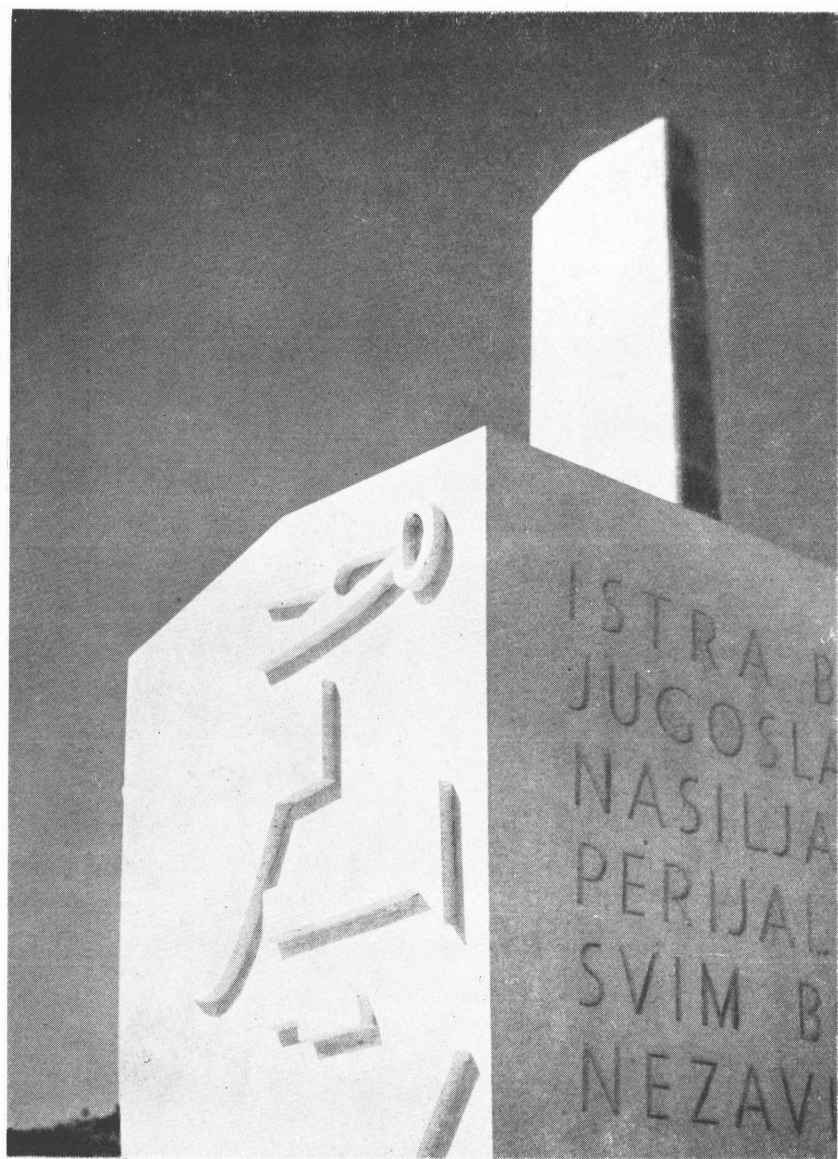
Klaustar nekadašnjeg samostana na Mijetu



Illok (pogled na tvrđavu i Dmav)



Ilok. Gradske zidine



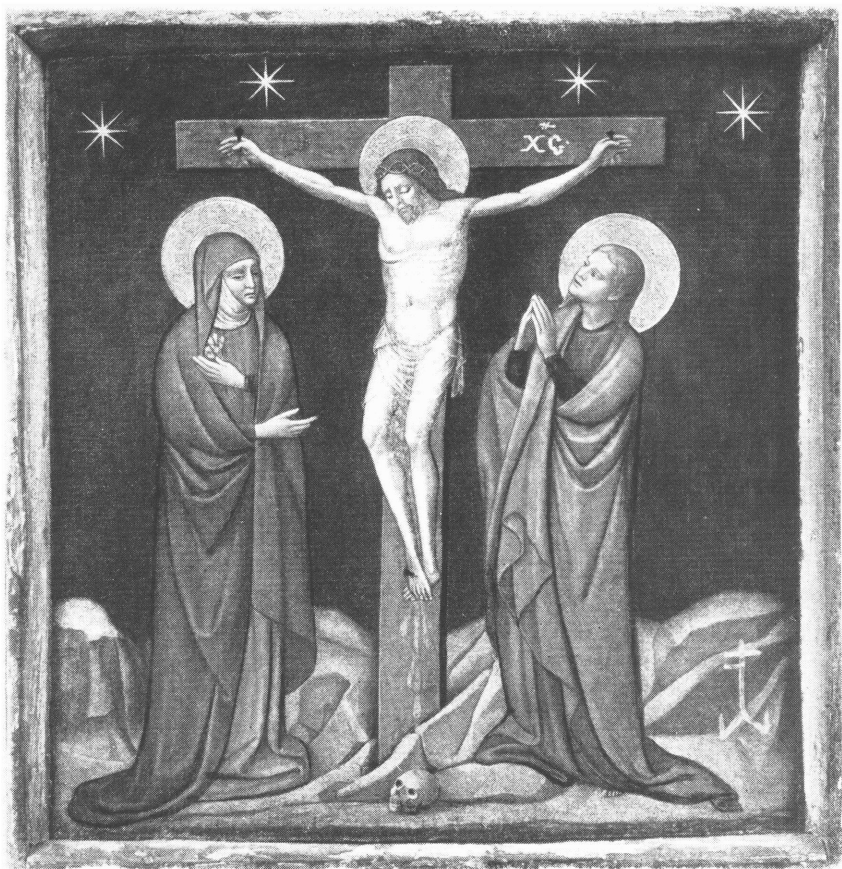
Gortanov spomenik



Sv. Agneza (detalj)
San Apollinare nuovo u Ravenni



*Signatura na poledini slike: »Magister Baptista Zagabriensis pinxit 1468.«
Uz prikaz u tekstu*



Majstor Baptista Zagrepčanin: »Raspeće«

U: prika: u tekstu



Skola Maître de Flemalle: Madona s malim Isusom i anđelima
(Marija iz Salamance) (Inv. br. SG-70) Jug. Akad.



PIETER JANZ. *QUAST.: Kartasi*

*Galerija Jng, Akademije — Broj kataloga 175 (uz referat o suradnji Galerije s nacionalnim centrom za proučavanje
„Flamanskih primitivaca“ u Bruxellesu)*



W. LEIBL: *U crkvi*



W. LEIBL: *Gda. Gedon*



IVAN MEŠTROVIĆ: *Njegoš*



IVAN MEŠTROVIĆ: *Detalj s Njegoševog spomenika*



Izložba u Rijeci

Uz prikaz »Riječki Stari grad jučer danas sutra«

Lenine et les arts

- U. *Radauš*: A l'occasion du quarantième anniversaire de la Révolution d'octobre. L'auteur expose les idées de Lenine sur le besoin de l'imagination dans la création artistique, sur l'art pour l'art et sur la nécessité d'exprimer dans l'oeuvre d'art les aspirations des masses et de garder un contact étroit avec la révolution.

Architecture

- G. *Oštrić*: Les problèmes de conservation et d'urbanisme concernant la ville de Nin.
Nin, petite ville médiévale, une des capitales des rois de Croatie, à 17 km de Zadar, nécessite des soins particuliers pour sauver ses monuments.
- Geršić: Interbau Berlin 57
Compte rendu de la grande exposition d'urbanisme à Berlin.

Sculpture – Peinture – arts graphiques

- Lj. *Karaman*: Encore un mot à propos des sculptures des plaques latérales de Sainte Dominique de Zadar.
Etude sur la date de ces sculptures (l'auteur propose la moitié du XI^{ème} siècle) et sur la différence de manières dont elles sont exécutées.
- B. *Fučić*: Le triptique de Hum
L'oeuvre du Maître Antoine de Padova (village d'Istrie) XVI^{ème} siècle.
- U. *Mihić*: Jacopo da Ponte Bassano (1510?–1592)
Compte rendu de l'exposition au Palais de Doge à Venise 1957.
- M. *Peić*: W. Blake
A l'occasion du 200^{ème} anniversaire de sa naissance.
- I. *Hergešić*: Baudelaire, critique d'art.
- Lj. *Babić*: L'exposition de la peinture de Vlaho Bukovac
Discours d'inauguration.
- J. *Miše*: L'exposition de la peinture de Moša Pijade à la Galerie Moderne.

Musées et Galeries dans la République populaire de Croatie

- M. *Ilijančić*: Le musée municipal de Varaždin.
- Lj. *Babić*: Le musée de la ville de Split.
- M. *Peić*: Le musée de Vukovar, le musée d'Osijek.
- Lj. *Babić*: L'institut Adriatique de Rijeka.

Théâtre et Arts plastiques

J. Benešić: Derrière le rideau

Notes d'un ancien administrateur de théâtre (fragments).

Sur la difficulté d'être juste en parlant du théâtre, des comédiens et de la critique.

M. Peić: Jeux chinois

(ombres et poupées).

M. Peić: Pantomime

Note sur le festival des théâtres et des compagnies d'acteurs de Croatie dans l'île de Hvar, au mois d'avril.

Récits de voyage – témoignages, Comptes rendus

B. Fučić: Imagerie du Maître Antoine

Les fresques d'une petite chapelle en Istrie.

M. Peić: L'homme – perle, note d'un voyage en Hollande.

I. Režek: Le travail en plein air

Note de voyage.

M. Despot: Le Medjmurje d'Andjela Horvat

Compte rendu du livre: Monuments d'architecture et les arts plastiques au Medjmurje.

Lj. Babić: Un demi siècle de peinture abstraite

(Dates objectives importantes d'une création artistique nonobjective).

Liste des expositions qui ont eu lieu à Zagreb depuis le mois de juin jusqu'à la fin de l'année 1957.

BULLETIN INSTITUTA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

*Izlazit će u godini 1958. šest puta redovno svaki drugi mjesec
i to u veljači, travnju, lipnju, kolovozu, listopadu i prosincu
u dosadašnjem formatu i opsegu te u istom rasporedu rubrika*

Tisak, uvez i oprema:

IZDAVAČKI ZAVOD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE
ZAGREB

