

BULLETIN

ARHITEKTURA

*Dr. A. Horvat
Fučić Mladen*

POVODOM PRVOG NALAZA PLETERA U LICI
ZAKMARDIJEVA ZAKLADA U VARAŽDINU

KIPARSTVO - SLIKARSTVO - GRAFIKA

D. B. Šenoa

GIROLAMO DEL PACCHIA SIN IVANA IVANOVA
ZAGREPCANINA

Schneider Marijana: O EPITAFIJU IVANA HERVOJA I EVE DREFEL
U PLESIVICI

Bulić B.

VITEZ JURE IZ POTRAVLJA

Dr. F. Šijanec

O IZIDORU CANKARU

B. Berenson

MISLI O POVIJESTI UMJETNOSTI I ODGOJU

Babić Lj.

POVODOM POVREMENE IZLOŽBE BOGIŠIĆEVE ZBIRKE
(GOVOR)

M U Z E J I I G A L E R I J E U N R H

Zlamalik U.

NERI DI BICCI U STAROJ GALERIJ

Gašparović Lj.

»SABOR ANDELA« U STAROJ GALERIJ

Gašparović Lj.

STUDENICA (ZBIRKA BOGIŠIĆ)

Viroubal Z.

POVODOM REPRODUCIRANJA UMJETNINA MODERNE
GALERIJE (PONT. DES ARTS)

SVJEDOČANSTVA - OSVRTI - IZLOŽBE

U. Zlamalik

O REFERATU LUCIJA COSTE

Lj. Babić

PATRIJARH SAVREMENE SCENOGRAFIJE

U. Zlamalik

DVIJE IZLOŽBE U RIMU

Babić Lj.

VELIKA RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA VAN-GOGHA
U PARIZU

SUMMARY



BULLETIN ODJELA VII. ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Uredništvo: Zagreb, Braće Kavurića 1

Uređuje REDAKCIJSKI KOLEGIJ. Odgovorni urednik: LJUBO BABIĆ

Godina VII (1959), broj 2.

Dr. sc. *Đimir Gotthardi*
KONJIŽANICA
Renata Gotthardi
Gotthardi - Iljan

SLIKE I CRTEŽI U TEKSTU:

VOLARICA, CRKVA SV. IVANA. STR. 161. — PALAČA ZAKMARDI (PROSJEK AKTUELNO STANJE. STR. 171. — SV. JURE IZ POTRAVLJA. STR. 185. — CRTEŽ NAPISA. STR. 199. — CRTEŽI NAPISA SA SLIKE »SABOR ANDELA«. STR. 200. — »STUDENICA«. STR. 203. — CHODOWIECKI D. IZ MRTVAČKOG PLESA. STR. 205. — BELLA (STEFANO DELLA) »VOJNICI NA KONJU«, STR. 215.



Volarica, crkva sv. Ivana (apsida iznutra 12. VIII. 1924.)

POVODOM PRVOG NALAZA PLETERA U LICI

Opora lička gorovita visoravan, kojoj snažna velebitska brana otklanja blagotvorne utjecaje blizog Jadrana, prepuna je ostataka ljudske djelatnosti, napose od prethistorijskih vremena do kasnog Srednjeg vijeka, kad je turski prodor zadao težak udarac toj cvaćućoj pokrajini i odredio joj drugi smjer njezina dotadašnjeg života i kulturnog razvoja.¹ Lika je arheološka riznica, koja daje opsežne podatke o Ilirima Japodima, dosta je dala i antiknih nalaza, u njoj je postojala gusta mreža burgova i kaštela,² što su ih podizali moćni feudalci, a kasnije i Turci, koji su danas također većinom u posljednjim ostacima očuvani pod zemljom, ali iz ranijeg Srednjeg vijeka – iz starohrvatskog doba – zasad je iz toga kraja poznato razmjerno malo: nekoliko naušnica i jedan kamen urešen ornamentom pletera. To stim više upada u oči, jer je to područje bilo sastavni dio srednjovjekovne Hrvatske, koja je dosezala do Gvozda (Alpes Ferreae).

Na području današnje Dalmacije ima oko stotinu lokaliteta, u kojima postoje ili su se našli objekti, koji pripadaju starohrvatskome vremenu, a koje doba karakteriziraju obilni nalazi u grobovima i crkve slobodnih oblika, koje su popraćene troprutastom pleternom ornamentikom. Toj je djelatnosti Ljubo Karaman odredio njezino pravo značenje svojim brojnim radovima. U vezi pak s time, kako je rasprostranjena ta djelatnost, on je iznio, da su spomenici iz starohrvatskog doba najgušće raspoređeni u središtu političkoga života u vrijeme hrvatske narodne dinastije, da ih ima također i u romanskim gradovima bizantske Dalmacije, a da su u Posavskoj Hrvatskoj rijetki.³

Lika, međutim, dugo vremena u našoj stručnoj literaturi nije bila ni spominjana, kad se govorilo o umjetnosti u starohrvatsko doba, naprosto zato, jer s toga područja nisu bili uočeni spomenici toga vremena, a nije se zapažalo, da je taj nedostatak zapravo čudan s obzirom na to, što ona bijaše integralni dio srednjovjekovne Hrvatske naseljen hrvatskim plemenima baš kao što je bilo i područje današnje Dalmacije. Tu uz hrvatska plemena žive i posljednji ostaci Avara,⁴ tu u Gackoj, Lici i Krbavi vlada sredinom 10. st. Pribina, prvi poimence poznati hrvatski ban, koji naziv – prema Šišiću – Hrvati preuzimaju od Avara. Te vijesti ukazuju na to, da i na području današnje Like postoji dakle društveni sloj, koji se na likovnom polju mogao adekvatno izražavati kao i u jezgri države između Zrmanje i Cetine. Da je tome tako, pokazala je publikacija Zdenka Vinskog, u kojoj je okupio naušnice starohrvatskog doba s područja Like, koje se čuvaju u Arheološkome muzeju u Zagrebu. Te naušnice iz Lešća, Sv. Marka kod Poduma, Vlaškog polja i Kompolja, s jednom jagodom, odnosno sa četiri jagode, ukrašene filigranom i granulacijom, odgovaraju tipološki potpuno nakitu 9.–10. st., koji je karakterističan brojnim nalazima iz grobova za jezgri hrvatske države u doba narodnih vladara. Materijal iz navedenih ličkih lokaliteta nadopunjuje dakle Karamanovu tvrdnju, da se starohrvatske naušnice pojavljuju i izvan područja omeđenog Cetinom i Zrmanjom, kojih se našlo na gotovo cijelom hrvatskom teritoriju, ali manje u Panonskoj Hrvatskoj, a više na području Like. Radi se o materijalu, koji je na terenu nađen od vremena do vremena samo slučajno.⁵ S obzirom na ličene okolnosti ti dosada poznati slučajni nalazi predstavljaju relativno malen broj. Sistematska istraživanja u Lici (a vjerojatno i u Krbavi), dala bi bez sumnje više znakova života iz starohrvatskog doba od onoga, što je slučajem došlo do nas.

Dosad nam je iz tog područja nedostajala druga karakteristična pojava starohrvatskog doba: pleter u kamenu. Ovdje po prvi put donosim fotografiju kamena s pleternom ornamentikom, klesanom

u tri remena, koji je nađen ugrađen u pravoslavnu crkvu iz doba baroka u Mogoriću. (Crkva je stradala u posljednjem ratu). Na prisoju Ličkog polja, istočno od Gospića uz rječicu Jadovu fotografirao je g. 1923. istraživač Like i Krbave Većeslav Heneberg taj važan spomenik, a spomenuo ga je nuzgredno u jednome članku,⁶ a da mu, dakako, u to vrijeme još nije odredio važnost u smislu umjetničke geografije. Tom prilikom Heneberg je nadodao, da se znade, gdje je stajala stara crkvina, s koje taj ulomak potječe.

Na kamenu iz Mogorića vidimo motiv kružnica, koje su pravilno presječene tako, da ti pravci, koji sijeku kružnicu, sačinjavaju četvorinu. Takav motiv poznat nam je iz oplata splitske krsionice s pobočne ploče uz hrvatskoga kralja, koja potječe iz 11. st.⁷ Primjerak iz Mogorića klesan sigurnom rukom troprutasto, s pravilnim rasporedom motiva, može također potjecati iz 11. st., ali budući da se teško može razlikovati, što je od takve vrste spomenika nastalo u 9., što u 10., a što u 11. st., mogao je nastati i prije 11. st. Toponim Mogorić sačuvao je spomen na pleme Mogorovića, koje se u izvorima više puta spominje.⁸ No Mogorovići, koji se g. 1069. spominju kod Biograda na moru, a u okolici Zadra u 12. i 13. st., presele – prema V. Klaiću – istom u vezi s provalom Tatara u Hrvatsku, na područje Like, gdje su kao okupljeno pleme ostali do turskog osvajanja Like (1528). Ako bi se za tu crkvu, koja se nalazila na crkvinu kod Mogorića i smatrala da je ona crkva sv. Jure na Skurini kod Metka, gdje su se rješavala u rotnom stolu pitanja plemena Mogorovića, postanak pleternog ornamenta ne bismo mogli povezati s tim drevnim hrvatskim plemenom, ako je istina, da mu na području Like ulazimo u trag istom u 13. stoljeću.

Da je pak na području istočno od Gospića vjerojatno i prije, nego što izvori javljaju dolazak Mogorovića u taj kraj, postojala još jedna crkva, udaljena od Mogorića desetak kilometara, o tom govore zanimljivi pleteri iz Volarice. Na taj je lokalitet u stručnoj literaturi svratio pažnju Ljubo Karaman.⁹ Snimka I. Rubčića iz g. 1910 (?) prikazuje, da su kamene ploče povrh ulaza u crkvu ukrašene jednostrukim i dvotračnim nepravilnim pleterom, koji ukazuje na rustičnu izradu pleterne ornamentike u vrijeme rane romanike. Crkva, koja se prema kazivanju ljudi urušila u sebe prije kojih četrdesetak godina od dotrajalosti, bila je rustično građena od grubo pritesanog kamena. Najpomiije bijaše građen luk zaobljenog svetišta na način romanike, kako se to još može vidjeti na Henebergovoj fotografiji iz g. 1924. Konzervatorska ekipa na evidencionom putovanju Likom, zatekla je g. 1949. od crkve u Volarici još toliko tragova, da se mogla konstatirati duljina zgrade oko 10 m, a širina oko 6 metara. Zanimljivih pletera s pročelja nismo više našli, ali su se s te ruševine sačuvali dotada nepoznati

ulomci od žutog pješčenjaka, ukrašeni nepravilnim dvopletom, rađeni u istom duhu, kao što su bili i komadi, koji su bili na pročelju. Ulomak (vel. $55 \times 31 \times 11$ cm) kojem pripada naknadno nađen dio s pletetom i plošno isklesanim pticama, tako da je ukupna dužina kamena 92 cm, prenesen je intervencijom Konzervatorskog zavoda u Zagrebu u Arheološki muzej u Zagreb.

Karaman zapaža, da takav pleter nije više starohrvatska pleterna skulptura u užem smislu stila i tehnike, t. j. u obliku troprutastih trakova oštrobriđog kosog usjeka, nego da je to životarenje tradicionalnih motiva u rustičnoj izradi u vrijeme rane romanike. To bi odgovaralo za Dalmaciju, jer tamo uistinu mnoštvo spomenika ukrašenih pleternom ornamentikom govori o uvriježenoj tradiciji, koja kasnije životari u rustificiranim oblicima.¹⁰ Ovdje u Lici rustificirana forma pletera u Volarici stajala je osamljena, bez preteče takvih spomenika iz kojih je potekla. Nalaz tropleta u Mogoriću klesan još kao dobro organiziran ornamenat osvjetljuje i nalaz iz Volarice. On ukazuje na to, da od Like, iz koje je dosad bila poznata samo rustifikacija pleterne skulpture, možemo očekivati još pleterne ornamentike starohrvatskog doba, jer je imala uvjete kao i u današnjoj Dalmaciji da živi i gasne na sličan način.

Lika je spojnica kontinentalnog i mediteranskog dijela današnje Hrvatske. Kad se govori o umjetnosti u Hrvatskoj, često se pokazalo, da su pisci u neprilici, što da se počne s tom pokrajinom. Dosad joj se u nauci poklanjala pažnja ponajviše s obzirom na prethistoriju. Iako na njezinu području nisu postojale veće gradske cjeline s biskupskim sjedištem, koje intenziviraju kulturni život, sve to više se pokazuje da moramo imati na oku i taj dio naše zemlje, kad se istražuje prošlost srednjovjekovne Hrvatske (kao što se ne smije gubiti s vida zbog današnjih drugačijih granica, da je i dio Bosne sastavni dio srednjovjekovne Hrvatske). Dosadašnji istraživači dalmatinske povijesti umjetnosti zadržavali su se uglavnom u granicama današnjeg pojma Dalmacije, koji potječe iz novijih vremena, a srednjovjekovna Lika, koja je slijedila kulturni razvoj mediteranskog dijela Hrvatske, ostajala je po strani. Međutim, taj most između kopnene i primorske Hrvatske – bačen u rasulo za turskih vojevanja – ima dva lica. U Srednjem vijeku – čini se prema današnjem našem oskudnom znanju – Lika s Krbavom prati razvoj mediteranskog dijela Hrvatske, a poslije izгона Turaka iz tih krajeva od 18. st. dalje, njihov je razvoj na umjetničkom polju uglavnom povezan s utjecajima iz Srednje Evrope, dakle slijede tok sjevernih hrvatskih krajeva.

Kako su ti krajevi bili znatno udaljeni od političkog i kulturnog žarišta u doba narodnih vladara, iz vremena od 9.–11. st., nađeni

su zasad u njima samo sporadički tragovi s raznovrsnim nalazima: u Podsusedu mač, u Sisku osim naušnica bjelobrdske kulture također i tipovi značajni za kraj u jezgri države Trpimirovića, a od arhitektonskih fragmenata na toj prostranoj površini poznati su samo ulomci u Mariji Gorskoj kod Lobora u Hrvatskom Zagorju i u Sisku. Nalazi iz Siska pokazuju, da se tu ukrštavala kulturna struja iz Podravine i iz dalmatinskog dijela Hrvatske, što se osobito očituje na naušnicama. Zbog toga mislim, da imamo više prava pretpostavljati, da je i pleterna ornamentika, koja je nađena u Sisku, nastala kasnije dodirom s krajevima dalmatinske Hrvatske, nego da su je – kako se ranije kombiniralo – radili majstori, koje je g. 821. Fortunato iz mjesta Grado poslao Ljudevitu Posavskome, jer u to vrijeme opće prilike idu malo u prilog podizanju crkava u tim stranama.¹¹

I Lika, koja se dosad promatrala u pogledu umjetnosti uglavnom samo u sklopu sjevernih hrvatskih krajeva (to područje i danas pripada kao i ranije u nadležnost Konzervatorskog zavoda u Zagrebu), udaljena je od središta države Trpimirovića. Ona bijaše dapače u neku ruku unutar srednjovjekovne Hrvatske posebni teritorij, gdje je na čelu tri župe bio posebni dostojanstvenik – ban, što u našoj historiji nije dovoljno zapaženo ni razrađeno.¹² No Lika je ipak bliža kulturnom centru države, a imala je i takve uvjete, da od nje ipak možemo više očekivati predmeta iz starohrvatskog doba nego od Panonske Hrvatske, no ipak manje nego od krajeva, gdje je bilo državno središte. U njoj se, doduše, ne spominje u to vrijeme biskupski centar, a udaljena je i od gradova, koji bi faktori davali impuls za tadašnju graditeljsku djelatnost.¹³ Ali Lika ima svog posebnog visokog dostojanstvenika, pa ne možemo isključiti, da u tom kraju, koji je bogat kamenom, nije bilo više djelatnosti od one, što je dosad poznato. A podizanje crkava od kamena bila je tada stvar najviših državnih slojeva. Tom prilikom podsjećam na zanimljivu činjenicu, da su u srednjovjekovnoj hrvatskoj državi u vrijeme narodnih vladara, usprkos tome, što osim bogoslužja na latinskom jeziku postoji dopušteno i bogoslužje u živoj narodnoj riječi, svi spomenici odreda ukrašeni pletrom, na kojima ima uklesanih natpisa hrvatskih vladara i odličnika, sve tamo od Jadrana do Hrvatskog Zagorja, urezani na latinskom jeziku.

Paralelu s razmjerno oskudnim nalazima starohrvatskog doba u Lici možemo povući s onim bosanskim krajevima, koji su se također tada nalazili unutar tzv. Dalmatinske Hrvatske. Oni također nisu bili daleko, ali su ipak bili udaljeni od državnog i kulturnog centra.

Kad je Lj. Karaman publicirao članak, u kojem je okupio nalaze starohrvatskog doba iz Bosne i Hercegovine, iznio je razloge, zašto su se oni u tom dijelu srednjovjekovne Hrvatske sačuvali u oskudnom broju. On navodi borbe vlastele, »kristjane« bosanske crkve, koji su bili neskloni crkvama i crkvenoj umjetnosti, najezdu Turaka, a pretpostavlja i sklonost građenja drvetom u Bosni bogatoj šumama i zapaža neku udaljenost od romanskih gradova i biskupskih centara.¹⁴

Nadodajem, da treba imati na umu i to, da se za tim materijalom nije sistematski tragalo ni u Lici ni u Bosni, a da je na tom polju neusporedivo više učinjeno na području današnje Dalmacije od Marunovih i Bulićevih vremena sve do dana današnjega, kad se u Splitu postavlja posebni muzej s tim dragocjenim spomenicima. A tijekom vremena u Dalmaciji je i seoski stanovnik – koji inače ponajčešće utilitaristički gleda na komad gotova kamena – počeo sve to više svraćati pažnju na taj materijal, kad je vidio da za nj postoji interes kod stručnjaka.

Svi nalazi, koji su poznati iz Like i Bosne iz vremena, o kojem govorimo, nađeni su slučajno. A u oba je kraja već odavno mnoštvo arhitektonskih spomenika palo u ruševine, koje je neuki narod razvlačio sve donedavna, a vjerojatno tu i tamo to još i danas radi. Skulptura s pleternom ornamentikom nije samo u Mogoriću nađena na sekundarnome mjestu. Kamen uzidan u crkvu iz doba baroka pokazuje, da se prilikom njezine gradnje iskorišćivao kamen iz obližnje ruševine. Takvih primjera ima više u krajevima, gdje je pleter rjeđa pojava, a navest ću samo neke. U vipavskoj dolini, fragmenti s pleternom ornamentikom nađeni u Batujama, koji uz nalaz iz Slivnice kod Maribora stoje kao sporadična pojava u Sloveniji, bijahu ugrađeni u domaće ognjište i u kuhinju privatne kuće.¹⁵ U Mariji Gorskoj našli su se uzidani u crkvu iz 14. st., ali također i u kuću, kao i u staju novijeg datuma.¹⁶ A Sergejevski obilazeći Glamočko polje nalazi kamenje s pleternom ornamentikom, za koje se smatra da je razneseno iz Radaslija, među kamenjem uzidanim u kuće.¹⁷

Kad držimo dakle na umu i okolnosti, u kojima su nađeni nalazi razneseni ili uništeni od neukih ljudi, moramo računati s time, da je broj takvih spomenika znatno smanjen, a upravo zbog toga, što su nađeni kao slučajni nalazi svi odreda u krajevima, gdje su zasad sporadična pojava imamo ih pravo još očekivati. Dalmacija će pak bez sumnje, gdje se također kamen i razvlačio i uništavao, ostati kao najbogatije nalazište spomenika starohrvatskog doba, jer su tamo u najpovoljnijim uvjetima i nastajali spomenici u najvećem broju.¹⁸

U posljednje vrijeme u srednjoevropskoj stručnoj literaturi interes za kamenu pletenu ornamentiku zauzima vidno mjesto. Razmatrajući sporadično raspoređene spomenike te vrste sjeverno od Alpa od Rajne do Blatnog jezera u Mađarskoj, T. Bogyay je nedavno sažeto i objektivno informirao – uvažavajući od naših stručnjaka osobito rezultate Lj. Karamana – kako je daleko povijest umjetnosti doprla u tom pitanju, s obzirom na materijal u srednjoj Evropi.¹⁹ Sve to više upada u oči, kako to iznosi Bogyay, da nalazi pletene ornamentike u srednjoj Evropi ne prekoračuju granice rimske države, da teški zanat klesanja omogućuje i traži vodeći kulturni sloj u dodiru s predstavnicima latinske crkve. Bez obzira na nacije, taj umjetnički izraz cvjeta tamo, gdje ima za to povoljnih uvjeta. Primjer srednjovjekovne Hrvatske je u pogledu umjetničke geografije u vezi s tim materijalom veoma poučan. Unutar iste države i istog etničkog sastava postoji zbog različitih okolnosti velika raznolikost u gustoći rasporeda zasad poznatih spomenika.

Nakon iznesenih razmatranja čini se, da ostaje kao jedan od važnijih problema sistematsko koordinirano istraživanje materijala starohrvatskog doba na području Like, zapadne Bosne i Dalmacije, kako bi se dopunio uvid u djelatnost toga vremena. Taj mali prilog neka bude poticajem za takav rad.

Andela Horvat

BILJEŠKE

- ¹ O općem pregledu spomenika vidi: A. Horvat, Iz zaboravljene Like i Krbave. Čovjek i prostor, 1954. br. 8
- ² Gjuro Szabo, Sredovječni gradovi u Hrvatskoj i Slavoniji, Zagreb, 1920.; Većeslav Heneberg, Lički gradovi prošlih stoljeća, Lički kalendar 1934; Karta burgova i kaštela (za NR Hrvatsku A. Horvat), u Enciklopediji Jugoslavije 3 kod »grad«.
- ³ Ljubo Karaman, O potrebi povezivanja rada arheologa, historičara umjetnosti i historičara, Historijski zbornik IV, Zagreb, 1952 (I. p. 62; Osvrti na neka pitanja iz arheologije i povijesti umjetnosti, Starohrvatska prosvjeta Ser. III. sv. 2, 1953., p. 96–97.
- ⁴ O njima sredinom 10. st. govori Konstantin Porfirogenet da im se pozna (po tipu) da su Avari (Šišić, Povijest Hrvata, Zagreb, 1925, p. 678). Ovdje usput iznosim, da sam putujući Likom zapazila mongoloidni tip ljudi u Trnovcu i zaseocima oko Smiljana, koji se smatraju Hrvatima. Svakako je presmiono pomisliti bez ikakvih istraživanja, da su se u tom kraju održale tako dugo rase osobine, koje spominje u 10. st. carski pisac, ali bi nesumnjivo bilo vrijedno ispitati, odakle ta antropološki zanimljiva pojava tu usred Like.

- ⁵ Zdenko Vinski, Starohrvatske naušnice u Arheološkom muzeju u Zagrebu. Starohrvatska prosvjeta III serija sv. 1, Zagreb, 1949, p. 22–37, sa slikama.
- ⁶ Većeslav Heneberg, Iz Mogorića, Lički Zbornik za g. 1936. I (IV), p. 13, (preštampano iz Ličkog kalendara za g. 1936).
- ⁷ Vidi sliku u djelu Ljubo Karaman, Iz kolijevke hrvatske prošlosti, Zagreb, 1930, sl. 45. Vidi i sliku fragmenta pletera iz crkve u Salima uz članak Ive Petriciolia, Spomenici iz ranog Srednjeg vijeka na Dugom otoku, Starohrvatska prosvjeta III. ser. sv. 3, 1954. Usporedi: H. Paulus: Kleiner Katalog karolingischer Flechtwerksteine, Nachrichten des Deutschen Instituts für merowingisch-karolingische Kunstforschung (Archiv Paulus) Heft 12, Erlangen, 1956. Abb. 7, pletter u Augsburgu.
- ⁸ Vjekoslav Klaić, Hrvatska plemena od XII. do XVI. st., Rad JAZU, knj. CXXX, Zagreb 1897, p. 44–54.
- ⁹ Ljubo Karaman, O umjetnosti Srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji, Historijski zbornik I, Zagreb, 1948, p. 104, 114, sl. 2; isti, Osvrti . . . o. c., p. 97.
- ¹⁰ Vidi sl. 123 u djelu Lj. Karaman, Kolijevka, o. c.
- ¹¹ A. Horvat, O Sisku u starohrvatsko doba, Starohrvatska prosvjeta III. S. sv. 3, 1954, p. 98.
- ¹² Tko poznaje reljef toga kraja, zna, kako je težak pristup iz doline Zrmanje do ličke visoravni, pa je razumljivo, da je i taj momenat uz druge faktore bez sumnje pridonio tome, da je došlo do tog separatnog položaja.
- ¹³ Mogorić i Volarica smješteni su između dva rimska naselja: Ancus se stavlja u Široku Kulu, a Ausancalio u Medak. Vidi: Grga Novak, Prošlost Dalmacije I, Zagreb, 1944, p. 73. Miljokazi nađeni kod Metka i Široke Kule upućuju na to, da je tuda prolazila rimska cesta. O tom J. Brunšmid, Arheološke bilješke iz Dalmacije i Panonije II., Vjesnik HADN. S. III. 1898.–99., p. 178–9, 182–3.
- ¹⁴ Lj. Karaman, Starohrvatska umjetnost u Bosni i Hercegovini, Povijest Bosne i Hercegovine I, Sarajevo, 1942, p. 618.
- ¹⁵ E. Cevc, Predromanski pletenini iz Batuj, Arheološki vestnik I, 1–2, Ljubljana, 1950, p. 136.
- ¹⁶ T. Stahuljak, Naučno-istraživački rad Konzervatorskog zavoda u Zagrebu od 1945. do 1949., Historijski Zbornik III, Zagreb, 1950, p. 260 i Lj. Karaman, O umjetnosti . . ., o. c. p. 110.
- ¹⁷ Lj. Karaman, Starohrvatska umjetnost u BiH, o. c., p. 621 i D. Sergejevski, Novi nalasci na Glamočkom polju, Glasnik zem. muzeja u BiH XLV–1933. Sarajevo, p. 11–12.
- ¹⁸ Vidi kartu Arheološka nalazišta u Jugoslaviji, Važnija nalazišta ranoga Srednjeg vijeka, Enciklopedija Jugoslavije I, Zagreb, 1955. kod strane 184.
- ¹⁹ Thomas von Bogayay, Zum Problem der Flechtwerksteine, Karolingische und ottonische Kunst-Werden-Wesen-Wirkung, Wiesbaden, 1957, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie II.

ZAKMARDIJEVA ZAKLADA U VARAŽDINU

Nekada prirodno središte »ostatka ostataka nekad slavnog hrvatskog kraljevstva«, u doba, kada su Turci bili pritisnuli s najvećom silom na Hrvatsku, grad Varaždin bio je dobio dominantan položaj čak i nad Zagrebom. Prilike su uzrokovale prijenos najvažnijih državnih funkcija iz Zagreba, koji se bio našao preblizu pograničnom pojasu, u sigurniju zonu. Među ostalim, u novi centar prešlo je i školstvo.

Iz zaklade protonotara kraljevstva Ivana Zakmardija (1600–1697) bila je podignuta zgrada konvikta u južnom dijelu grada Varaždina. Ona prostorno predstavlja urbanistički kontrapunkt zgradi sadašnjeg kotarskog suda i crkvi sv. Marije. Sa sjevera joj je ulica, s juga gradski park, a neposredno uz nju prostrano dvorište. U njezinoj se pojavi osjeća snažna ruka arhitekta i onaj naročiti dah stoljeća, koje je našem baroku dalo obilježje škrtih formi ukrasa, da bi za kompenzaciju omogućilo jaku arhitektonsku ekspresiju. U unutrašnjosti zgrade impresionira nas naročito jasan tlocrt: uz centralni hall impozantnih razmjera (6×22 m), nižu se obostrano stambene sobe kroz dva kata, a komunikacije su riješene trijemom i stubištem.

Prijelazom zgrade iz javnih ruku u privatne i slabljenjem vlasnikova interesa za palaču ona je tokom stoljeća dovedena u kritično stanje. Naslijedili smo je u obliku neuspjelo adaptiranog »stambenog pakla«, u kojem i s kojim su svi nezadovoljni do razdraženosti. Uzroke takvu stanju ne treba tražiti u izmišljenim »krivcima«, koji se »ništa ne brinu«, jer je ono posljedica permanentne i recipročne nepodudarnosti između zgrade i njezine aktuelne *namjene*.

Gradena za organiziran život jednog kolektiva nevezanog rodbinskim odnosom, upravljana i financirana iz jedne ruke, na početku svojeg postojanja bila je ta zgrada sve do Josipa II još i osigurana fundacijom. Danas je eksploatira nekoliko obitelji sakupljenih pod isti krov igrom slučaja.

Sadržajno je dakle zgradi nametnuto nekoliko zatvorenih samostalnih kućanstava. Time se njoj ne nanosi samo šteta kao arhitekturi, nego se i među ljudima u njoj nužno truju odnosi. Ne treba spominjati niz neovlaštenih ugradnji »kuhinja« i nusprostorija bez osvjetljenja i zračenja, opasnu primitivnu eletkroinstalaciju, sumnjivu opskrbu vodom i nadasve neriješeno pitanje sanitarija. Osim toga ima i građevno-tehničkih nedostataka: namjerne krađe konstruktivnih dijelova krova, zatim nedovoljan broj zatega u zidovima uz svodove ili opet njihova neispravna izvedba. Ovo posljednje svjedoči o mogućnosti da jednog blizog dana doznamo za tragičnu vijest o smrtno postradalim stanovnicima palače, dođe li do lakšeg potresa.

Bilo bi neozbiljno zatvoriti oči pred teškom situacijom.

Radi toga je već pred više godina Konzervatorski zavod u Zagrebu bio potaknuo pitanje te zgrade videći, da se mora naći za nju takvo rješenje, koje će izlaziti iz samih kvaliteta objekta. Već je tada bila poduzeta akcija za arhitektonsko snimanje važnijih dijelova palače. Ove je godine snimanje kompletirano, pa je time stvorena podloga za projekt, kojim bi se ispitala mogućnost, da se za ovo vrijedno arhitektonsko djelo nađe suvremena namjena. Pred javnost iznosimo osnovu, prema kojoj bi se Zakmardijev konvikl uređio kao »hotel garni«. U neposrednoj blizini zgrade nalazi se već sada restaurant, koji se osim toga namjerava modernizirati s tim, da mu se poveća kapacitet. Varaždin već sada oskudijeva u hotelskom prostoru. Kriza raste naročito jako u posljednjim godinama. Predložena osnova rješava ovom adaptacijom pitanje 80–90 ležaja. Prosječna cijena po ležaju, po predračunu, osnovanom na cijenama građevinskih usluga u 1959-oj godini, manja je od polovice svote, koja bi bila potrebna u slučaju, kada bi se za hotel morao graditi novi objekt.

Ovdje smo spomenuli en passant, ekonomsku stranu pitanja, no zanima nas prije svega ona kulturna. Ne volim navoditi primjere iz stranih zemalja o uspješnom adaptiranju historijskih objekata u turističke i hotelske svrhe, premda ih ima lijep broj, i to vrlo uspješnih. Za nas će biti dovoljno poučan slučaj nekadašnjeg hana Mehmed-paše Kukavice u Foči ili još poznatiji i kroz duže vrijeme provjereni hotel »Dubravka« u Dubrovniku.

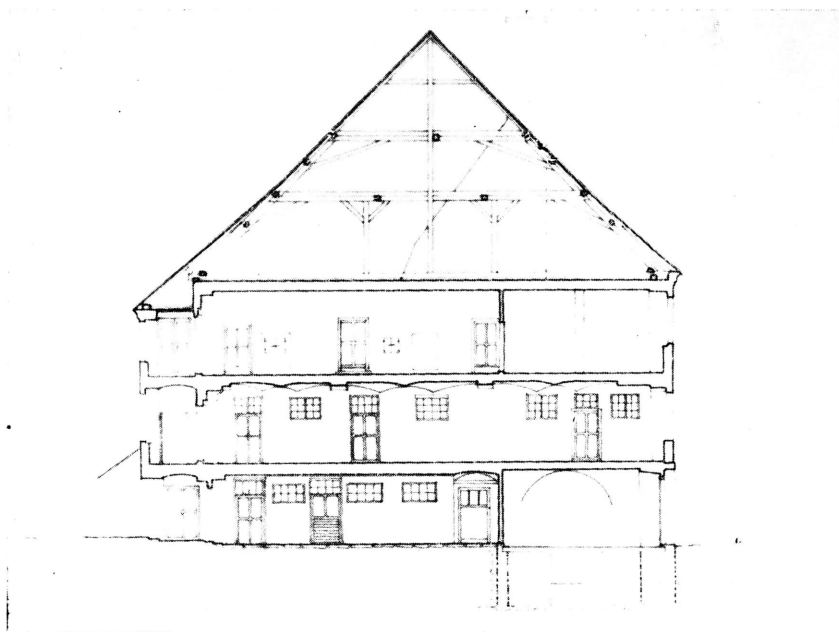
Taj objekt je zapravo adaptirana gosparska gradska rezidencija, drugim riječima jedan spomenik kulture namijenjen praktičnoj svrsi kod kojeg ne samo da je u punom smislu riječi riješeno pitanje njegova čuvanja kao spomenika, nego je kroz vatru iskustva od niza godina dokazao i svoju vanrednu ekonomsku opravdanost. Moramo se s druge strane upitati, zašto se ipak događa, da se

usprkos lošim financijskim iskustvima kod nas često preporučuju »reprezentativni« hoteli, koji rade s deficitom. Držim, da nije netočna misao o kompleksu inferiornosti, koji mnogo puta poistovetuje pojam »staro« s pojmom »loše«, da bi se sinonimima zamaglio jasan pogled onima, u čijim je rukama odluka u času, kada se postavlja dilema: adaptacija punovrijedne stare palače ili bezuvjetno novogradnja.

Vrednovanje kulturnog naslijeđa jest jedan od indikatora kulturne zrelosti. Svakom je poznato, da su sredine, koje su znale cijeniti svoja vlastita ostvarenja iz prošlosti, uvažavane od svakoga, ali da vrijedi i obrat ovoga pravila.

Videant consules!

Ing. Mladen Fučić



Palača Zakmardi (prosjek, aktualno stanje)

GIROLAMO DEL PACCHIA

SIN IVANA IVANOVA ZAGREPČANINA

Uz imena prvaka sijenskoga kiparstva spominju, ako i uzgre-dice, gotovo sva stručna djela o sijenskoj umjetnosti i nekoga Giovanni de le Bombarde. Suvremene isprave zovu tog majstora ponajčešće Giovanni di Giovanni maestro de le Bombarde di Saghabria in Scлавonia. Prema tome je taj majstor ili rođen u Zagrebu, ili je barem boravio ondje prije svog polaska u Italiju. Nažalost mu se u našim krajevima posvema izgubio trag, te nam nema ni najmanje uspomena o njemu. Prema Kukuljeviću, koji je podatke iznio prema izvorima u Sijeni i Bologni, može se zaključiti, da se Ivan rodio po svoj prilici u Zagrebu negdje u prvoj polipetnaestog vijeka. Godine 1467. nalazi se Ivan u Bologni, gdje mu 1. siječnja izdaje »ghonfaloniere di Giustizia« preporučno pismo, a od 1472. nalazi se on živo zaposlen u Sijeni: lijeva dva topa, škropionicu, a možda je njegov rad i ciborij crkve Sta Maria in Fonte Giusta. Sačuvana je isprava o krštenju Ivanova sina Jerolima, koji se rodio 5. siječnja 1477. iz braka s Apolonijom di Antonio del Zazzera.

Životopis Jerolima, sina Ivanova, bio je do kraja XIX. stoljeća slabo poznat i nedovoljan. Mnoga djela tog vještog slikara, suradnika Sodome, pripisivali su drugim, manje značajnim umjetnicima. Nakon prodora stranih utjecaja, sijenska je umjetnost stotinijak godina vegetirala i potkraj XV. stoljeća pala u eklekticizam. Jedan od najvaženijih eklektičara u Sijeni početkom XVI. stoljeća je Jerolim, sin Ivana Zagrepčanina, poznat pod nadimkom »del Pacchia«. Ne zna se, s kog su razloga nadjeli Jerolimu ovaj nimalo častan nadimak (pacchiare – pijančevati, živjeti u izobilju). Sličnost ovog nadimka s imenom Ivanova suvremenika Giacoma Pacchiarotta, pa srodnost starijih radova Giacoma i Girolama (Jerolima) uzrokovala je, da su dugo vremena sva djela Jerolimova pripisivali manje vještom Giacomu.

Svoje nauke je Jerolim bez sumnje počeo u Sijeni. Ne može se sa sigurnošću reći, tko mu je bio učitelj, jer se već kod najranijeg

njegova rada opaža jak utjecaj umbrijske škole, koja je krajem Quattrocenta zavládala u Sijeni. Jacobsen i drugi drže, da je Jerolimov učitelj bio sijenski slikar Bernardino Fungai (1450–1516) zbog nekih sličnosti u radovima obojice umjetnika. Manje je vjerojatna tvrdnja Jacobsenova, da je Pacchiarotto utjecao na Jerolima, jer se unatoč eklekticizmu u prvi mah opaža, da je Jerolim u mnogokojoj pojedinosti jači od inače samostalnog Giacomina. Pa i mala razlika u dobi (Pacchiarotto se rodio 1474) upućuje, da bi se sličnost njihovih radova mogla svesti na utjecaj zajedničkog učitelja.

Prvi oveći rad Jerolimov je oltarska slika »Uzašašće Kristovo« u Sta Maria del Carmine u Sijeni. Zadržan je tradicionalan raspored s Kristom u mandorli, oko koje su simetrično raspoređeni anđeli, dva proroka i Sibile. U donjem dijelu su dvije grupe od šest apostola, između njih je Marija. Pozadina podsjeća na umbrijske majstore (brežuljkast pejzaž s vitkim drvetima). Kod te slike uočljiv je utjecaj Peruginov (draperija, lik Marije), neki likovi su očevito portreti (bradat starac, koji se javlja na nekoliko kasnijih slika). Pacchiarottova verzija istog motiva (Sijena, Galleria dell'Accademia) u kompoziciji i crtežu je znatno slabija. Unatoč nekim atribucijama obiju slika Pacchiarottu (Burckhardt, Blanc), jasno se vide razlike na djelima obojice umjetnika.

Oko 1500. nastaje preokret u umjetničkom radu Jerolimovu njegovim odlaskom u Firencu i Rim. U svim se kasnijim radovima opaža sad veći sad manji utjecaj Fra Bartolomea, Albertinellija i Andree del Sarto. I kod drugih se nekih sijenskih slikara, koji su inače samostalni, opaža, da se drže glasovitih suvremenih, a i starijih umjetnika, te da prema njima izvode svoja djela. Jasno je, da i Jerolim, i onako eklektik, još više pada u eklekticizam, kad radi po narudžbi. Nije vjerojatno, da je Jerolim za boravka u Rimu (po dokumentu: »... el Pacchia, sta a Roma«) bio impresioniran Rafaelovim radovima, jer je Rafael 1499. tek stupio u Peruginovu bottegu. Njegova djela mogao je Jerolim upoznati u Perugini ili u Firenci na kasnijem putovanju, jer se jači utjecaj Rafaelov opaža tek u djelima Jerolimova, koja su nastala iza 1508.

U to doba slikao je za Certosu u Pontignano kod Sijene »Maddonu sa sv. Petrom, sv. Brunom i sv. Katarinom«, koja je prodana u XIX. stoljeću, a za crkvu Santo Spirito u Sijeni »Krunisanje Marijino«. Po shemi srodna je ova slika ranijem »Uzašašću«, podijeljena vertikalno u dvije grupe (gore: Krist kruniše Mariju, anđeli, proroci i Sibile, a dolje: sv. Petar, Pavao i Ivan Krstitelj), reflektira jači utjecaj Fra Bartolomea, naročito na donjoj grupi.

Nakon povratka s puta Jerolim više puta sudjeluje kao vještak kod ocjene i procjene naručenih umjetnina za bratstva, gradske

ustanove i za crkve. U travnju 1512. raspisala je družba sv. Bernardina, za koju je Jerolim 1511. naslikao barjak, natječaj za nacрте slika na zaglavlju nosiljki za umrle članove (München, Aeltere Pinakothek): Madonna s Isusom i anđelima; Sv. Bernardin i dva anđela; – ranije su te ploče pripisivane Pacchiarottu, njihovu atribuciju Jerolimu proveo je Kršnjavi 1876. Godine 1517. dekorirao je Jerolim kapelu vunarskog ceha u Chiesa del Carmine u Sijeni, a 1518. dovršio je sliku za oltar kapele Tantucci u istoj crkvi, »Navještenje« (Siena, Galleria dell' Accademia). Ova slika kazuje Jerolimov eklekticizam: arhitektura inspirirana Peruginovim slikama, likovi odaju Fra Bartolomea, a kompozicija Albertinellija u sceni u pozadini (Pohod Marijin), a same figure navještenja sjećaju na »Navještenje« Simona Martini i Lippa Memmi iz 1333. Komparacija sa slikom »Pohod Marijin« Pacchiarotta (Firenze, Galleria dell' Accademia) pokazuje još jasnije razlike između oba slikara: Jerolim je brutalan u boji, sjene su tamne i teške, ali su prijelazi iz svijetla u sjenu mekani, crtež pravilan, a draperija na anđelu najavljuje barokne linije. Pacchiarotti je samostalniji, ali tvrdoćom podsjeća na starije sijenske majstore, simetričan raspored likova je kruto sproveden.

Godine 1518. počinje Jerolim izvedbu većih freskalnih zadataka na stijenama Oratorija sv. Bernardina u Sijeni; ovi radovi broje se u najbolja njegova djela. Taj uspjeh ima se bez sumnje pripisati tome, što je rad bio podijeljen među trojicu sijenskih slikara. Domenico Beccafumi, marljiv i plodan slikar, zaostaje za Jerolimom u izvedbi affresca u Oratoriju. Najveći tadanji sijenski slikar Giovanantonio Bazzi zvan Sodoma nadmašio je već ranije svoje drugove-slikare, upotrebivši kod slikanja sve prednosti Leonardove škole. Vasari u svojim »Vite«, II u životu Sodome spominje uzgred i suradnju Jerolima kod dekoracije Oratorija. Sodoma je freske, koje je imao izraditi, završio tek 1532, a Jerolim je svoj dio završio vjerojatno već 1518., sudeći po dokumentu o isplati za 4 freska. S obje strane glavnog oltara naslikao je »Navještenje« tako, da je anđeo Gabrijel s lijeve strane, a Marija na desnoj strani, od anđela odijeljena oltarom. Jerolim nije zadržao strogu simetriju u kompoziciji, čak ni u slikanoj arhitekturi. Likovi su šire i jednostavnije slikani nego oni na slici kapele Tantucci; vjerojatno je kod izvedbe Jerolim primao savjete od Sodome, koji je u tehnici slikanja freska bio vještiji. – Druga freska Jerolimova je sv. Bernardin u luneti lijevo od oltara, koji kazuje sličnost sa sv. Bernardinom na zaglavlju nosiljka (München). – Treća freska je »Rođenje Marijino«, inspirirana Andreom del Sarto (Porod Marije u Firenci, St. Annunziata) i Domenicom Ghirlandaio (Porod Ivanov u Firenci, Sta. Maria Novella). Intimna atmosfera prvog

plana s kupanjem djeteta i Ana u krevetu u pozadini odskakuju od reprezentativne povorke odličnih dama, koje dolaze sa strane.

Oko godine 1518. naslikao je još jedno »Navještenje« (Sarteano kraj Sijene, privatna kolekcija), gdje se uz neke razlike u liku Marije vidi variranje poznatih karakteristika kod iste teme. Još jednom je slikao zaglavlja za nosiljke, 1521. za bratstvo sv. Sebastijana (Sijena), a u istoj godini završava fresko Madonne sa sv. Dominikom i sv. Katarinom za Carla Piccolominiu u Villa di Radi di Creta. Tu je Jerolim na zgodan način spojio najbolje osobine Rafaela, Fra Bartolomea i Sarta. Toj slici je srodna po kompoziciji, intonaciji i štimungu »Madonna sa sv. Lukom i sv. Romualdom« (Sijena, Pal. Tolomei) tipična »sacra conversazione« tipa Fra Bartolomea i Sarta, s lirske pejzažem u pozadini.

Oko 1520. Jerolim je valjda zaposlen na slikanju freska u donjem oratoriju »contrade dell'occa«, koji je sagrađen 1473. uz rodnu kuću sv. Katarine Sijenske. U životu svete se odrazuje političko stanje Italije u drugoj polovini četrnaestog stoljeća: mističizam svetačkih legendi i jaka osobnost energične žene. Slikarsko prikazivanje života svete daleko je dramatičnije od života sv. Bernardina, pa je Jerolim imao lagan i zahvalan zadatak, kad je slikao tri scene iz njena života. Desno od oltara je prikazana sv. Katarina (prema suvremenoj slici Andree Vanni), kako ozdravljuje predstojnika bolnice Mattea Cenni, koji je obolio od kuge. Na slici su prikazani starci, žene, mladići i djeca oko kreveta bolesnika, jedan ženski lik, koji se ponavlja na nekoliko slika, možda je Jerolimova žena, a u jednom muškom liku mogla bi se naslutiti asistenta samog slikara. Lijeva skupina je živahna, prikazana u akciji, dok je desna ukočena, kod nje prevladava stari način kompozicije, izokefalija. Sličan tretman, međutim, kompozicijski bolje riješena scena je posjet sv. Katarine mrtvoj sv. Agnezi, gdje je istaknuto psihološko djelovanje čuda na pratnju Katarininu. Najslabije je sačuvana treća slika, Katarina oslobođa nekoliko dominikanaca od razbojničkih vitezova. U toj dramskoj sceni, punoj života, Jerolim je istakao opreku između mirna i blagog lika Katarine i mrkog, začuđenog izraza surovih vojnika. Nad glavnim oltarom u luneti je stigmatizacija sv. Katarine, a na slikanom frizu ispod te kompozicije je niz putta, koji su direktno pod utjecajem Sodome, pa se uz friz i kompozicija pripisivala Sodomi. Gotovo je sigurno, da je i taj razmjerno maleni affresco slikao Jerolim, kome je bila povjerena izvedba i svih ostalih slika Oratorija.

U dugom mizu godina Jerolim je uz navedena djela sigurno naslikao veći broj slika. Neke su se izgubile, neke sigurno još i sada nose atribuciju drugom kojem srodnom umjetniku (Beccafumi,

Pacchiarotti), a nekoliko ih se sačuvalo, i to pretežno na sijenskom teritoriju: »Snimanje s križa« (Sinalunga), »Madonna s djetetom, sv. Antun opat i sv. Pavao«, triptih (Sijena, Arciconfraternità della Misericordia), mitološki sujet (Sijena, Palazzo Saracini), portreti Giovannija i Caterine Colombini, freska (Sijena S. Girolamo presso Porta Romana), »Madonna s djetetom i sv. Ivanom«, tondo (Firenze, Uffizi).

Jerolim je bio član »Confraternità dei Rozzi« (družina neotesanaca), udruženja glumaca-diletanata i improvizatora, iz kojega je 1531. izašla »Accademia dei Rozzi«. U kritično doba borba o vlast u Sijeni nakon pada tiranije porodice Petrucci, Jerolim pripada »Družbi konjušara« (Congrega de' Bardotti) u svojstvu bubnjara. Zbog izazivanja nereda ta je družba 1533. nasilno raspuštena, a članovi kažnjavani. U to vrijeme gubi se trag Jerolimu, pa neki naslućuju, da je, bojeći se kazne, prebjegao u Francusku i sudjelovao kod freskalne dekoracije dvora Fontainebleau.

U Jerolimu su se udružile sve pozitivne i negativne značajke sijenskog eklekticizma početka XVI. stoljeća: shema kompozicije stare sijenske škole, utjecaji Perugina i Rafaela, recipiranje forma Fra Bartolomea, Sarta i Albertinellija, pa konačno podčinjavanje Sodomi.

Branimir Šenoa

(iz doktorske teze »Ivan Zagrepcanin i sin mu Jerolim«, 1912)

Adaptacija: *Zdenko Šenoa*

Izvori: Archivio di Stato a Siena.

Literatura: S. Borghesi – L. Benchi, Nuovi documenti per la storia dell' arte senese, Siena 1898. – J. Burckhardt, Der Cicerone, Leipzig 1904. – Catalogo della Galleria del R. Istituto provinciale di belle arti in Siena, Siena 1903. – C. Chledowski, Siena, Berlin 1905. – G. F. Hartlaub, Matteo da Siena und seine Zeit, Strassburg 1910. – E. Jacobsen, Sodoma und das Cinquecento in Siena, Strassburg 1910. – A. Jansen, Leben und Werke des Malers Giovantonio Bazzi von Vercelli genannt il Sodoma, Stuttgart 1870. – W. Lübke, Geschichte der italienischen Malerei, Stuttgart 1878. – G. Milanese, Documenti per la storia dell' arte senese dei sec. XIII a XVI, Siena 1854–58. – Isti, Sulla storia dell' arte toscana scritti varij, Siena 1873. – Mostra dell' antica arte senese, Catalogo generale, Siena 1904. – E. Müntz, Histoire de l' art pendant la renaissance, Paris 1889–95. – C. Ricci, Il Palazzo pubblico di Siena e la mostra d' antica arte senese, Bergamo 1904. – E. Romagnoli, Biografia cronologica de' bell' artisti senesi sec. XII–XVIII, rukopis u sijenskoj biblioteci. – P. Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento, Berlin 1907. – G. Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, Milano 1811. – R. Vischer, Sienesische Studien, Zeitschrift für bildende Kunst, 1875. – A. Woltmann – K. Woermann, Geschichte der Malerei, Leipzig 1879–88. – Dr. I. K(ršnjavi), Slavan slikar sienski porietlom Zagrebcanin, Vienac, 1876, br. 24. – Prof. dr. Kršnjavi, Zwei falsch bezeichnete Bilder in der Münchener Pinakothek, Zeitschrift für bildende Kunst, 1880, br. 8.

O EPITAFIJU IVANA HRVOJA I EVE DREFFELL U PLEŠIVICI

Od više tipova sepulkralne plastike s figuralnim ukrasom dva se pojavljuju u sjeverozapadnoj Hrvatskoj: nadgrobne ploče i epitafiji. Nadgrobne su ploče prvobitno bile postavljene na podu nad grobom i na njima je pokojnik u pravilu prikazan frontalno, ispružen na svome odru. Epitafiji se ne nalaze nad grobom, već uspravno uzidani negdje u stijeni. Oni su u stvari spomen na pokojnika, a ne pokrov njegova groba. Njihov uspravni položaj uvjetuje drugačiji raspored i kompoziciju reljefa. Redovito je prikazan pokojnik sam ili sa čitavom porodicom, klečeći pred raspelom, a ispod reljefa nalazi se duži tekst samog epitafa, po kojem je ta vrsta spomenika dobila ime.

U Hrvatskoj su epitafiji ograničeni na sjeverozapadne krajeve, kuda taj tip spomenika prodiere iz srednje Evrope. Uz nekoliko primjera jednostavnih epitafija s jednim likom, postoje i tri obiteljska epitafija: dva iz druge polovine XVI. stoljeća – obitelji Šimuna Keglevića iz 1579. g. u župnoj crkvi u Pregradi¹ i Ane Purthin i njena muža iz 1589. g. u crkvi sv. Mihajla u Samoboru,² zatim mnogo mlađi epitafij Eve Dreffell i Ivana Hrvoja, umrlih 1672. i 1704. g., u Plešivici.

Taj se epitafij nalazi u svetištu župne crkve sv. Jurja. Uzidan je u južnu stijenu, između trijumfalnog luka i prozora svetišta. I svi ostali naši epitafiji zauzimaju slična mjesta ili u svetištu ili u lađi, a opet u blizini svetišta.

Epitafij je zatečen sa debelim slojem vapna od više premazivanja. Možda je i ta okolnost pridonijela tome, da je vrlo dobro očuvan. Nakon uklanjanja vapna spomenik se ukazao u punom sjaju.

Visina je čitavog spomenika 251 cm, a najveća širina 108 cm. Reljef ima dimenzije 140/75,5 cm, a tabla s tekстом 48/63,5 cm.

Centralni je dio ovog epitafija reljef. Tijelo raspetog izrađeno je u visokom reljefu, u kanonskoj pozi: glava s trnovim vijencem na talasastoj kosi klonula je na desno rame, desna je noga prbijena povrh lijeve. Krupni čavli imaju kvadratne glavice. Oko be-

dara dvostruki debeli konop pridržava tanku draperiju, koja se jednim krajem leprša uz desni bok. Na gornjem kraku križa pričvršćen je smotak s natpisom »I. N. R. I.«. S lijeve strane na vrpci rašljastih krajeva piše »IN TE D(OMI)NE SPERAVI«, a desno, na isto takvoj vrpci, »SPES MEA CHRISTUS«. Podno križa nalazi se lubanja s dvije ukrštene kosti. Nad križem se savija plitak luk, koji se na uski rub ploče ne nastavlja direktno, već s malim prijelomom. Tjeme je luka ukrašeno žljebasto rezanom palmetom. Slobodne gornje kutove reljefa ispunjavaju dvije andeoske glave kovrčaste kose i bogato razgranatih krila.

Sa strana križa kleče na svojim grbovima muž i žena. Lijevo je Ivan Hrvoje, muškarac zrelih godina, markantnog lica, duge talasaste kose i velikih brkova, odjeven u kratku dolamu s poluvisokim ovratnikom i velikim kosim preklopom ispod pasa, zakopčanu pucetima i gajtanima. Na rukavima dolame su trapezaste manšete, a pojas od debelih struka isprepleten je u velikim zavojima. Men-ten, prebačen preko ramena i pričvršćen pod grlom pomoću puceta i gajtana, ima kratke rukave, a ukrašene sa sedam širokih galona od gajtana, sa čvorovima na krajevima. Hlače su utaknute u visoke čizme bez potpetica, koje prednjim dijelom sara dosežu do vrha koljena. Velike ostruge imaju kotačiće u obliku osmorokrake zvijezde. Uz podnožje križa prislonjena je duboka kapa širokog oboda. U sklopljenim rukama Ivan drži dugačku krunicu velikih zrna s križem i medaljom na kraju.

Desno kleči Eva Dreffell, još mlada žena mirnog ovalnog lica. Kosa joj uokviruje lice u blagim talasima, a preko ušiju pada u slobodnim uvojcima uz vrat. Na tjemenu je ležerno složena marama u nekoliko poprečnih nabora i slobodno pada oko ramena i na leđima. Žena je odjevena u košulju s blagim ovalnim izrezom oko vrata i sa širokim ukrašenim ovratnikom od čipke: tri paralelne pruge i polukružni nazubi s obje strane. Ovratnik je na ramenima vezan vrpčama. Tik uz dno vrata odvija se ogrlica od krupnih zrna. Niže ovratnika, pa sve do struka, kroz prorez steznika vidi se fino nabrana košulja. Rukavi su na ramenima također sitno nabrani i široko ovijaju ruke, a na zapešću završavaju prujom, koja je ukrašena čipkom, zabačenom prema gore. Steznik je na prsima kvadratno izrezan, a ramenice su mu vrlo uske, tako da ih čipkani ovratnik prekriva. Ukrašen je uz rubove i po svojoj površini, a sprijeda je stegnut vrpcom, koja je vjerojatno provučena kroz petlje ili kukice na unutrašnjoj strani. Mekani je pojas sitno i bogato nabran i dosta ovlaš ovijen oko pasa. Suknja je široka, sitno i gusto nabrana ispod struka. Pregača, obrubljena bogatom čipkom, također je sitno i gusto nabrana. Obuća se ne vidi. Eva također u sklopljenim rukama drži veliku krunicu.

Bogato ukrašeni grbovi, na kojima kleče adoranti, postavljeni su dijagonalno, a njihovi okviri izrađeni su asimetrično, te se u njihovim kapricioznim vijugama i volutama nazire približavanje rokokoa. Grb Ivana Hrvoja na štitu ima lava s krivom sabljom u prednjoj desnoj šapi i polumjesec u desnom gornjem uglu. Ukrašen kacići također je lav sa sabljom i polumjesec. Obitelj Hrvoje dobila je plemstvo u XVI. stoljeću, a po svome imanju Prilipju nosila je predikat »de Prilipje«. Bojnički spominje, da u njegovo vrijeme ta obitelj još postoji kao seljačko plemstvo.³ Grb Eve Dreffell ima na štitu jednoroga, a kao ukras kacige ratnika s buzdovanom u desnici. Na oba su grba plašteviti bogato razgranati.

Reljef je uz vertikalne strane uokviren širokim profiliranim rubom. S gornje je strane nešto užiji profilirani vijenac, na koji se sa svake strane nastavlja po jedan dio otvorenog arhivolta istog profila, s volutom na donjem kraju. Na vrhu je u sredini ovalna kartuša od inkrustiranog crnog i bijelog mramora, s bogatim ukrasom voluta i inicijalom »IHS« u vijencu od više trokuta. Ispod reljefa dva pilastra uokviruju sam pravokutni epitaf od crnog mramora. Natpis je urezan u polju ovalnog oblika, a kutovi su ispunjeni viticama, izrađenim u reljefu ravne površine.

Ivan Kukuljević u knjizi »Natpisi sredovječni i novovjekni...« bilježi ovaj spomenik pod br. 613⁴ i donosi tekst natpisa s nekoliko manjih griješaka, koje ne mijenjaju smisao. Točan tekst glasi:

EPITAPHIVM
G/E/N/EROS/I : D/OMI/NI : IO/AN/NI : HERVOI :
OLIM : VICECAPITANEI : SI/C/HEL
BERGENSIS : AC : EIVSDEM : CHARISSIMAE
CONSORTIS : EVAE : /CATHA?/RINAE : DREFFELL
QVAE : OBYT : DIE : 9
FEBRVARY : 1672 : AETATIS :
SVAE 32. ILLE VERO PONT.
ANNO : 1704. DIE 30
XBRIS : AN/NORUM/ 77.

Epitafiji s figurama pojavljuju se u Hrvatskoj mnogo kasnije nego u srednjoj Evropi i nestaju ranije. Obiteljski epitafiji prilično su jednostavni, te imaju neke zajedničke karakteristike, iako su nastali u razmaku od preko stotinu godina. Svima je zajednička osnovna kompozicija reljefa: raspelo s adorantima sa strane. Tek razmjeri reljefa variraju zbog broja prikazanih osoba. Plešivički epitafij, osim što je najbolje očuvan, svakako je najviše raščlanjen i najbogatije uokviren i ukrašen.

Reljef epitafija u Plešivici izrađen je od bijelog sitnozrnastog i gustog mramora, natpis je urezan u crni mramor s dijagonalnim

bijelim žilama, gornja je kartuša inkrustirana od crnog i bijelog mramora, a okviri su i dekoracija od žućkastog pješčenjaka.

Glavice anđela, kao elementi epizodne dekoracije, vrlo su čest ikonografski motiv u XVII. stoljeću. Susrećemo ga kod nas na epitafiju Franje Kecera de Radovan iz 1629. g. u župnoj crkvi u Vinici, u sasvim identičnoj funkciji kao u Plešivici: ispunjavanje kutova preostalih od luka i još jednom ispod teksta u centralnom položaju. Na nadgrobnim pločama pojavljuje se taj motiv uz lik Benka Turoca iz 1615. g., također u Vinici i uz jednog Vragovića iz istog doba u župnoj crkvi u Maruševcu, u sasvim identičnoj funkciji i u donjim kutovima nadgrobne ploče bez figure pokojnika Ivana Horvata Radića iz 1630. g. u Mihovljanu.

Grbovi su redovni ukras nadgrobnih ploča i epitafija, jednako uz figure pokojnika kao i jedina dekoracija jednostavnijih spomenika.

Na plešivičkom epitafiju čitava je scena prikazana jednostavno i realno bez suvišnih dodataka. Jedino je položaj figura, koje kleče na grobovima, statički nemoguć. Tendencija je skulptorove zamisli, da likove pokojnika prikaže u punome bogatstvu svoga ruha.

Kompozicija je strogo simetrična, tako da je jedino otklanjanje od osovine, koju čini uspravni krak križa, glava raspetoga naslonjena na desno rame i lepršava draperija. Inače je simetrija provedena do u detalje, u stavu figura, u grbovima, u glavicama anđela i vrpcama s natpisima. Kompozicioni ritam postignut je u rasporedu masa: težište je u donjem dijelu reljefa, koji je popunjen figurama i grbovima. Kao protuteža postavljene su pri vrhu andeoske glavice. Prostor između poprečnog kraka križa s rukama raspetoga i glava klečećih figura ispunjen je vrpcama manje plastičnosti i važnosti, tako da je postignut neki predah, a istovremeno izbjegnuta praznina. Osim zrcalne simetrije po vertikalnoj osovini, istaknute su i dijagonale: smjer ruku raspetog nastavlja se u glavama adoranata sa zabačenom kosom, odnosno maramom. Iste dijagonalne smjerove slijede linije draperije, podlaktica i sklopljenih ruku i položaj tijela i odijela. Motiv se dijagonala ponavlja u osovinama grbova i u ukrštenim kostima podno križa. Iako je čitav prizor izrađen u istom planu, tijelo je raspetog razmjerno manje od figura pokojnika, koji su zapravo sadržajno važniji. To je gotovo redovna pojava kod svih epitafija od vremena renesanse na dalje, pa se po tom detalju može pratiti sve veće pridavanje važnosti pojedincu kao ličnosti.

Reljef je visok, kod raspetog čak gotovo puno plastičan, a neka su skraćena izrađena vješto, tako da se i kod kosog gledanja ne zapažaju deformacije. Pored toga važni su i svjetlosni efekti, koji

ističu (podcrtavaju) linije i plastičnost figura. Linije su crteža rafinirane, stavovi prirodni, jednostavni i smireni. Jedino kod izrade kose upustio se skulptor u neku baroknu preciznost.

Akt je osobito dotjeran, anatomski gotovo vjeran, s istaknutim rebriima. Mnogo je pažnje posvećeno i figurama adoranata. Karakterističnost njihovih lica upućuje na portretnu vjernost, i ruke su vrlo izrazite. Modeliranjem je istaknuta razlika debljine i vrste materijala odjeće: od tankog platna draperije oko bokova raspetog i ženine marame, košulje i pregače, preko debljeg sukna muškarčeve dolame, mentena, hlača i kape, pa do njegovih čizama od mekane kože.

Za razliku od ostala dva naša obiteljska epitafija, na kojima su adoranti prikazani pogleda uprtog u raspetog, dakle u profilu, adoranti na ovom reljefu okrenuli su lica malo prema gledaocu, i to naročito muškarac. Sličan je slučaj i na epitafijima pojedinaca iz otprilike istog vremena: Martina Mogorića u Mariji Gorici, izrađenom 1675. g., i Ladislava Patačića u Lepoglavi iz 1710. g. Radi se i opet o težnji za reprezentativnošću i isticanjem pokojnika.

Od sredine XVII. stoljeća velikaši, plemići, a nešto kasnije i građani u Hrvatskoj pomalo poprimaju zapadnoevropsku modu. Ivan Hrvoje i Eva Dreffell još su odjeveni u domaću nošnju, kakva se kod muškaraca održala u reprezentativnoj magnatskoj odori, a kod žena u narodnoj nošnji nekih krajeva sve do u naše stoljeće.

Mnogi nabrojeni elementi reljefa plešivičkog epitafija ukazuju na to, da je vrijeme njegova postanka vjerojatnije druga polovina XVII. nego početak XVIII. stoljeća. Osim strogosti kompozicije i andeoskih glava u kutovima postoji čitav niz analogija i sličnosti u pogledu oblika i tretiranja pojedinih detalja: stiliziranje krila anđela, obrada kose, oblik svitka s inicijalima, mrtvačka glava s kostima. Za svaki taj detalj postoji mnogo analognih primjera na spomenicima XVII. stoljeća u sjeverozapadnoj Hrvatskoj. Pa i domaća nošnja adoranata, a osobito dugačka kosa Ivanova samo još potkrepljuju tu mogućnost.

Ivan Hrvoje umro je trideset i dvije godine iza svoje žene. Bez sumnje je želio da pravovremeno ovjekovječi uspomenu na rano preminulu ženu, a istodobno pripremi spomenik i sebi. Vjerojatno je Ivan Hrvoje naručio spomenik, dok je uspomena na ženu bila još svježja. U prilog toga ide evidentna činjenica, da je Eva Dreffell prikazana veoma blizu dobi, u kojoj je umrla: po stasu, držanju, interpretaciji tkiva na licu i rukama ona djeluje kao žena oko trideset godina. Jednako i Ivan izgleda veoma blizu dobi, koju

je imao, kad je Eva umrla, otprilike četrdeset i pet godina, a nikako ne blizu osamdeset, koliko je imao, kad je umro i kako bi vjerojatno bio prikazan, da je spomenik izrađen tek iza njegove smrti.

Prema tome reljef je mogao biti izrađen u razmaku od oko deset godina iza Evine smrti, koliko je trebalo da bude naručen i izrađen, dakle oko 1680. g., čemu u prilog govore i stilski elementi. Ostali su dijelovi spomenika izrađeni kasnije, a ploča s natpisom dovršena je iza Ivanove smrti.

Epitafij u Plešivici svakako je jedan od najdotjeranijih i umjetnički najvrednijih spomenika te vrste kod nas. Kao jedan od posljednjih u nizu nadgrobnih spomenika s figurama pokojnika završava tu relativno malobrojnu, a umjetnički i kulturno-historijski vrlo zanimljivu grupu objekata.

Marijana Schneider

B I L J E Š K E

¹ Szabo, Gjuró, Izvještaj o radu zemaljskoga povjerenstva za očuvanje umjetnih i historičkih spomenika u kraljevinama Hrvatskoj i Slavoniji u godini 1911. Vjesnik hrvatskoga arheološkoga društva. Zagreb, 1912., N. S. sv. XII sl. 101, str. 239.

² usporedi: Karaman, Ljubo, O umjetnosti Srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji. II. Historijski zbornik. Zagreb, 1950., god. III. br. 1-4, str. 167 i bilješka 73 na str. 168.

³ Bojničić Ivan, Der Adel von Kroatien und Slavonien. u: J. Siebmachers grosses und allgemeines Wappenbuch. Nürnberg, 1899., str. 63.

⁴ Kukuljević Sakcinski, Ivan, Nadpisi sredovječni i novovjeki na crkvah, javnih i privatnih sgradah i t. d. u Hrvatskoj i Slavoniji. Zagreb, 1891., str. 185.

VITEZ JURE IZ POTRAVLJA

Prema zaključku komisije pri Restauratorskom zavodu, preuzeo sam na čišćenje i restauriranje sliku iz Potravlja, kraj Sinja, koja prikazuje Viteza Juru (165×125 cm), od ruke neznanog primitivističkog majstora. Slika je izrađena potkraj XVIII. st.

Djelo prikazuje prizor (temu) iz legende Auree Jacobusa de Voragine, to jest sv. Juru na bjelašu, kako ubija kopljem zmaja. Do njega se nalazi kraljeva Cleodolinda ili Aja, koja drži njegova konja za uzdu.

U pozadini vide se bedemi neke tvrđave sa zupčastim kruništem, na kojem leprša crvenkasta zastava obrubljena bijelom trakom.

Slika ima veoma skladan ugođaj jednostavnih boja, neku simboliku: Crni zmaj i bijeli konj. Crvena i plava odora kopljanika i smeđa pozadina. Oprečnost u smjeru lepršanja zastave na utvrdi s vijorenjem nojevih pera na kalpaku konjanika i njegovom crvenom ogrtaču ističe burni vjetroviti dan pod teškim sumornim nebom.

Slikar je neke predmete, koji su u prirodi od zlata, pozlatio vrlo vješto upotrebljavajući pritom pravo zlato od dukata.

Temeljnik je ovog djela čvrsto laneno platno širine 75 cm. Šivano je na lijevoj strani s nadodanim platnom iste vrste širine oko 30 cm, a na desnoj oko 22 cm. Šavovi su lijepo i znalački šivani, šteta samo, što su pošli u kosom smjeru. Podloga je sastavljena od dobre krede, tutkalla i firnisa. Nije se našlo kasnijih namaza boje ili tragova nekog obnavljanja.

No ipak slika je prije ovog sadašnjeg restauriranja izgledala prilično loše. Bez vanjskog i unutrašnjeg okvira, po rubovima platno izgrizeno, krakelure nabrekle, na više mjesta otpale ljuštore boja. Pristupio sam temeljitom popravku, bez ikakva ispravka, naravno.

Želim ukratko ovdje da iznesem osobitost te slike i nekoliko pretpostavki njena porijekla.

Slikar je prikazao sv. Juru u odori, po svoj prilici hrvatskog husara ili krajišnika.

Bljedoliki, golobradi mladić, s perčinom pod kalpakom, na kojem su dva crvena nojeva pera. U plavoj dolami i crvenim uskim hlačama ukrašenim gajtanima, zaogrnut crvenim ogrtačem, jaše bijelog konja. O boku mu demeškinja, na koje balčaku je izrezbarena neka ptičja glava. Na konju su, međutim, zanimljive potkove, one iste, koje još i danas susrećemo samo u tim krajevima. To su najsumarniji morfološki podaci same slike.

Sva je prilika, da je ta slika poseban dokumenat sasvim samoniklog izraza, nastala u kraju, gdje je teže dopirao utjecaj s druge obale Jadrana. Pa u prilog tome donosim i neke okolnosti iz prošlosti samog Potravlja i značajke njegovih ljudi.

Mjesto se nalazi u sinjskoj krajini, između podnožja Svilaje i rijeke Cetine. Danas ono broji oko 4000 stanovnika. Gaje se žitarice. Odgajaju se i vrsni konji za jahanje. Kućna radinost, narodne rukotvorine, zemljane lule, vezovi, rezbarije i t. d. Vuna i duhan nadopunjuju bogatstvo kraja.

U godini 1696. doselilo je iz Bročna kod Mostara oko 3000 duša pred turskom najezdom na naše istočne krajeve. Tu su se izbjeglice sagradile uz svoja kućišta i primitivnu crkvu brvnaru, služeći se jakim gredama što im je dala obližnja svilajska šuma. Brvnaru su pokrili šindrom po uzoru na kuće u staroj postojbini.

Iz tog vremena čuva se još samo jedan stari nadgrobni križ, koji nosi nadnevak godine 1727. Sadašnja crkva od kamena, podignuta je na tom istom mjestu nešto kasnije. Ona nosi na preslici natpis:

G O S T A	*	1 7 7 4	*	N A I A G U
G O S				S T
V A				

(Godišta Gospodinova 1774 na I. augusta). Zna se također, da do godine 1709. ova slika sv. Jure nije bila u Potravlju.

Neki stariji ljudi iz Sinja sjećaju se, da su u mladosti čuli od ondašnjih starih ljudi, gdje pričaju, da je odora sv. Jure iz Potravlja prikazana na slici po uzoru na mletačke vitezove. To bi možda odgovaralo vremenu, kad su mletačke posade bile u Sinju, Vrlici i okolici. No Venecija nije imala husare.

Je li možda tu sliku donio fratar Kotromanović iz Potravlja, koji je često putovao do Zadra i Venecije? Mislim da nije, čak ni onda, ako se uzme, da prikazana zastava na tvrđavi izgleda ona crvenog krilatog lava. Jer teško bi se moglo u Zadru i Veneciji u ono vrijeme procvata chiaro-scuro naći ovakvo primitivno slikanje, a pogotovu ne ovo nevješto usmjereno šivanje slikarskog platna.



Sv. Jure iz Potravlja (Sinjska krajina) (autor nepoznat)
Nakon restauracije.

Drugo jedno, nešto stvarnije nagađanje oko porijekla te slike predstavlja život Petra Karapandže, rodom iz Mostara, kojega je majka u bešici donjela u Potravlje. On je postao franjevac i bio je kapelan carice Marije terezije, a 1742. g. provincijal. Starost je završio u samostanu u Živogošću, komu je i Potravlje kao župa pripadalo. Kad se Karapandža vraćao iz Budima, Marija Terezija i neki ugledniji iz njezine okolice obdariše ga raznim poklonima. U Živogošće je donio sa sobom 12 sanduka svega i svačesa. Tu je bilo svetačkih slika, crkvenog zlatnog i srebrnog pribora, misnog ruha i t. d. Povjesnik Zlatarić drži, da je Karapandža nešto od toga darovao i svome mjestu, pa možda je i slika sv. Jure tako došla u Potravlje. No, to ne bi isključilo mogućnost, da je ta slika baš djelo nekog našeg meštra, bez obzira na to, što je u Ugarskoj bila darovana.

Treća je indikacija možda Petar Kunac, također iz Potravlja. Učio je slikarstvo i rezbariju u Italiji. »Ostavi lijepih radnja u drvorezu i dosta slika napenganih na postavu, dasci i staklu«, tako za njega veli Zlatarić. Petar Kunac postade redovnik. Umro je 1818. u Sinju. Njegove slike u Sumartinu isključuju mogućnost, da je on mogao osjetiti i doživjeti taj primitivni sažeti, ali magični način slikanja.

Bilo to ovako ili onako, odgovor bi stručnjaku mogla dati temeljita analiza slike.

Narod je tu sliku prigrlio, ne pitajući mnogo, čija je i otkuda dolazi, jer se i inače nije pristojalo pitati viteza lutalicu za njegovo kretanje.

Do pred 30 godina ta pala je bila izložena na pobočnom oltaru župne crkve. Viteza Juru narod je volio i štovao, molio se njemu za zdravlje svojih konja, da budu lijepi i gizdavi, kao što je njegov.

To nije ništa neobično bilo za zemlju vatrenih konja, viteških alkara i junačkih alkarskih momaka, opjevanu od Andrije Kačića i Dinka Šimunovića.

Tu se rodila i legenda, da u obližnjem jezeru ispod Šinin-grada u Hrvacima leži zmaj, što ga je ubio zatočnik Jure.

Vrijednost te slike ne leži toliko u školskom pojmovanju njezine ljepote, nego u čarobnoj moći, da u gledaocu izazove stanje sklada i plemenitosti.

Bruno Bulić

O IZIDORU CANKARU

(O njegovom značenju za jugoslavensku historiografiju)

Vrednovanje razvojnih procesa historije likovne umjetnosti doživjelo je jednu od najvažnijih promjena suvremenog znanstvenog mišljenja uvođenjem stilskog proučavanja pojava umjetnosti na temelju integriranja općenito uslovljene društvene i kulturne problematike. Nakon Wickhoffa, Riegela i Dvořáka bazira stilsko-kritična metodologija na egzaktnoj historiografiji. Historija umjetnosti postala je disciplina historijske nauke, da bi se dosljedno služila historijskom, a ne filozofskom ili psihološko-estetskom metodom.

Pojam stila nužno se proširuje na sveukupno historijsko zbivanje, na opću misaonost određenog doba i teritorija, a istodobno sadržava mnogo više nego tradicionalna nauka arhitektonskih oblika. Suvremena stilsko-analiza naglašava autonomnu zakonitost određenih umjetničkih organizama, kao historijski razvojnu nužnost. U umjetnosti se odražava jednokratna karakteristika, umjetnikova »individualnost«, a ne manje li nazori i htijenje određene društvene (nacionalne, klasne, pokrajinske i t. d.) sredine. U umjetnosti se održavaju najmarkantnije, dakle dovoljno tipične materijalne i duhovne sile historijski-spoznajnog razvoja. U posljednjem slučaju nastupaju sadržaj i oblik kao historijski-razvojno determinirani i međusobno povezani faktori, tako da ih možemo vrednovati kao dva različita paralelna aspekta istoga stilskog izvora zajedničkog stilskog »predznaka« (identičnost sadržaja i oblika u historijskom mjerilu).

Sve nam to zvuči dandanas već dovoljno poznato, te ni ne sumnjamo u najširu uzročnu povezanost pojava u umjetnosti. Cankareva škola je takvo gledanje utvrdila i u osnovnim točkama metodički još upotpunila. Cankareva »Sistematika stila« (1926) podigla se na dosad najkoncizniju, logički izvedenu stilsko-razvojnu paradigmu: idealizam-realizam-naturalizam, plošnost-plastičnost-slikovitost. Dualistički red deduciranih oznaka (duh-materija, materija-duh) dozvoljava na tom temelju trofazni razvojni ritam, koji je nosilac svega bitnog historijskog zbivanja u rasponu navedenih antitetičnih suprotnosti. Zato je Cankareva interpretacija historijskih stilova u biti već dijalektična i dinamična (osobito u mjerilu svojih predšasnika, osnivača bečke škole). Cankar je aplicirao u toj vezi znanstvene temelje Dvořákovu povijesti duha (Geistesgeschichte) na vremenske i pokrajinske jedinice cjelokupne evropske povijesti od kasne antike do kasnog baroka na Jugu i na Sjeveru Evrope.

Cankarevoj »Zgodovini likovne umetnosti v Zahodni Evropi« (od 1926) spočitavali su generalizirajuće apriorističke kalupe i konformističko šabloniziranje, i to književni teoretičari i pristalice francuskog esejističkog smjera, naročito zanesenjaci, koje zadovoljava već sam retorički prepjev likovnih djela, i koji se prvenstveno oduševljavaju za umjetničku »slobodnu stvaralačku intuiciju«, za fluid subjektivnih osjećaja »vizionarne imaginacije«, za povijest »genijalnih ličnosti«, koje tobože vodi samo inspiracija, koja je nad vremenom, i koji mogu postojati bez estetskih pravila, jer ispovijedaju, kako vele, samo čistu i apsolutnu umjetnost (Bergson, Valéry). Cankaru je, međutim, umjetnina i pojmovno, dakle znanstveno dostiživa pojava, pojava realnog historijskog konteksta, koji možemo stilski-kritično (»objektivno«) analizirati, kojemu treba označiti uloge i svjedočanstva – i njegovu estetsku vrijednost, a često ustanoviti stilsko-razvojne komponente tek na podlozi »naprednosti« ili »zaostalosti«.

S druge strane, živost i sugestivnost Cankareva literarno verziranog jezika s priznatom je plastičnošću i zorno izražajnom figurom (poređenjem, metaforikom i t. d.) približila i olakšala razumsku i pojmovno fiksiranu predodžbu sadržaja. I oblik nam tumači, da je Cankar orao ledinu ne samo kao sistematičar, teoretičar svoje struke, već i kao prvi pisac o umjetnosti na slovenačkom jeziku, koji je stvarao živo jezično blago, iz koga nam je izradio stručnu terminologiju. Ovo blago je po mišljenju, »po sadržaju i obliku« sasvim novo, izvorno i dovršeno.

I.

Spoznaja o tolikoj i mnogostranoj povezanosti s općom razvojn timerom dinamikom evropskih naroda odbija u širokim masama ukorijenjenu zamisao o postojanju »apsolutno i trajno dane ljepote«. Apsolutni kanon, dakle, ne bi bilo moguće primiti, a da se ne ogrješimo o osnovne zakone prirode razvoja čovjeka. Konceptija o relativnosti i promjenljivosti estetskih nazora neka primi u struci historije umjetnosti svoju znanstvenu osnovanost, opravdanost postojanja. Na taj je način bilo moguće rehabilitirati neuvažavana »barbarska«, »propadajuća«, »manje vrijednima« proglašena razdoblja (na pr. helenizam, rani Srednji vijek, barok, primitivizam izvan Italije, umjetnost sjevernih i orijentalnih kulturnih krugova i t. d.). Proučavanje formalnog umjetničkog izraza, kojemu je izvor u Aloisu Riegelu, Maxu Dvořáku i Izidoru Cankaru, shvaća historijsku opipljivu formu kao izraz određene razvojne zakonitosti, kao emanaciju općeg društvenog uređenja i ideološke (»idejne«) orijentacije, kao svjedočanstvo vremenski i teritorijalno poveza-

nog duhovnog raspoloženja (»Zeitgeist«). Takvo shvaćanje razvoja ne zanemaruje više svakokratne prvobitne historijske uvjete; svijesno i sistematski ih naime uključuje u analizu svake umjetničke pojave, koja je tako individualizirana po veličini volje stvaraoaca, kao anonimnog (»kolektivnog«) iz kruga ljudske zamisli. Akcent vodećih i naprednih tokova umjetnosti lako se može razlikovati od pribranih konzervativnijih naslaga oblika (retardacija ili zakašnjanje u blizini arhaizama i rustifikacije).

Kad se u vrijeme između dva rata sve više afirmirala i historija likovne umjetnosti, predstavljala je ona u našem javnom životu vrlo plodnu i posve novu vrstu proučavanja jugoslavenske kulturne prošlosti. Tradicionalna klasična i srednjovjekovna arheologija, zaslužna već za prva otkrića naše prošlosti, na našim se univerzitetima i institutima sve više upoznavała s modernom stilsko-analitičkom metodom, koja je konačno priznavala prije toga tek malo istraženi likovni značaj predmeta (kulture). Novoosnovana katedra za historiju umjetnosti izazvala je Univerzi u Ljubljani, nekoliko godina nakon njena osnivanja, sve jači odjek u široj kulturnoj javnosti. Historijska struka stare škole bila je samo deskriptivno-pragmatička registracija ili tek idealistička interpretacija izoliranih zbivanja.

Nova sistematika stila, kakvu je afirmirala na prvom mjestu Cankareva katedra kao dopunu Dvořákovih naučanja i Schlosserove kontraverze koja se naslanja na Dvořáka, a bori se protiv azijsko-orijentalnih hipoteza Strzygowskoga, u istinu može posegnuti mutatis mutandis u svaki umjetnički organizam teoretski, ali u konkretnom evropskom primjeru ne podleži teoriji beskonačnih vanjskih utjecaja. Zato i odbija mehaničko povezivanje neadekvatnih umjetničkih sistema, na pr. klasične Evrope s neklasičnom Azijom, jer bi po takvom naziranju bila evropska umjetnost tek privjesak ili nastavak azijske (i ostavština sarmatske- sibirskemongolske-kineske-iranske-turkestarske-indijske - prednjoazijske i t. d. aglomeracije). I Cankarevo tumačenje historijskih odnosa se u tom pogledu ne udaljuje od gledišta, koje zastupa Dvořák-Schlosserov institut za historiju umjetnosti u pitanju razgraničenja »sfera utjecaja«.

II.

U skladu sa znanstvenom objektivizacijom umjetnine, sa stajališta stilske analize, postao je kompleksni značaj vrednovanja kvalitete očevidniji nego ikada ranije: otkrivati okolnosti života i sredinu, koja djeluje, realistički osjećati strukturu općih i mnogostrano povezanih društvenih pojava, – to znači proučavanje pri-

marno datih razvojnih procesa u okviru cjelokupnog kulturnog stvaranja određenog razdoblja, što ujedno omogućuje i komparaciju sa srodnim pojavama u filozofiji, književnosti, znanosti i t. d.

Sveopći društveno uvjetovani ekonomski i socijalni poredak u svakom je slučaju determinanta očevidno autonomne zakonitosti umjetničkog razvoja, ali dozvoljava spoznaju imanentnih plastičnih vrednota na platformi posebne estetske zakonitosti: paralelizam logično i organski uključenih aspekata. Kulturno-historijski zaokružena cjelina i jedinstvenost zbivanja predstavljaju se u konačnoj graduaciji kao neosnovano osporavana »historija bez imena i bez godišnjica«, iako doslovnog značenja pretjerivanja takvog prikazivanja in extremis ne bismo dozvolili ni u najanonimnijim epohama. Pitanje tendencioznosti umjetnine, ako dodirnem ovo pitanje, razrješuje se već samo po sebi kao problem ispovjednog sadržaja na svaki način umjetničkog izražavanja. Svaka umjetnina je na svoj način nužno i neizbježno »tendenciozna«, kod čega je stepen formalističkog artizma ni najmanje ne smeta.

Nadalje: Pod istim stilskim nazivnikom se udružuju pojave zajedničkog idejnog izvora, oblikuje se određeno čovjekovo čuvstvo i htijenje, što je njemu samom tipično po sebi, a ne sveopće, ne obazirući se na odgovarajuću veću ili manju umjetničku vrijednost individualnog ostvarenja. Na istu sadržajnu misaonost veže se isto nastojanje za oblikovanjem, bilo da se radi o stilu vremenskog, teritorijalnog ili ličnog umjetnikovoga shvaćanja.

Dok se Cankarevo djelovanje u Sloveniji odrazuje na raznovrsnim područjima kulturnog i političkog života (Cankar kao književnik, kao urednik revije »Dom in svet«, kao inicijator pokreta za slovensku kulturnu autonomiju i kao graditelj duhovnog preobražaja slovenske kulturne zajednice još u godinama prije nego je počeo znanstvenu karijeru, Cankar je bio član Narodnoga sveta u Ljubljani, Narodnog vijeća u Zagrebu i t. d.), dok nam je Cankarev udio u suvremenoj kulturnoj izgradnji Slovenije uglavnom nazočan i poznat (vidi također F. Šijanec: Izidor Cankar in slovenska umetnostna zgodovina, Nova obzornja IX, str. 227–31, Maribor 1956), nije nam Cankarevo značenje znanstvenog djelovanja za napredak jugoslavenske historiografije umjetnosti još dovoljno osvijetljeno.

U cijelom znanstvenom i književnom stvaranju prati Cankara najpoznatije, ali i rijetko svojstvo: stapanje idejnog bogatstva s adekvatnom muzičkom potencijom izražavanja oblika. Kolika uravnoteženost i skladnost! Stapanje lucidne intuitivnosti i emocije s racionalno logičnom izgradnjom formulacije misli, suptilno uživanje u dubini i širokopotezno zahvaćanje širine, savjesno kombiniranje detalja u kompoziciji razgibane cjeline, znanstvena erudicija

i stvarna fantazija, intelekt i čuvstvenost, snaga i vedrina, i baš zato živa čovječnost u vrtlogu života, stvaralačka energija na vrhuncu najplodnijih stremljenja i ostvarenja – takav je kao čovjek-svjetovnjak, kao pjesnik-umjetnik u službi znanosti i ljepote.

F. Šijanec

B. Berenson

MISLI O POVIJESTI UMJETNOSTI I ODGOJU

(Iz dnevnika)

1) *Koji cilj ima poučavanje omladine u povijesti umjetnosti i što je povijest umjetnosti? Pretpostavljajući, da je to priča o naporima čovjeka, koji nastoji dati vizuelnu interpretaciju i dokaz o svojoj reakciji prema kaosu, koji je izvan njega – na koji način da poučavamo mladog studenta, da bi osjetio i razumio svako ostvarenje (dostignuće) prema njegovoj vrijednosti? Odakle da dođe orijentacija i mjerilo? I jesmo li u stanju da ga poučavamo u umjetnosti ili kako da je ocjenjuje? Sadašnje prilaženje, izgleda, da je izvan našeg domašaja, čak i onda, kad je subjekt Picasso. A kako da se drugačije postupa? Možda Sokratovom metodom nagovarajući studenta, da promatra i da nastoji dokazati što nalazi (doživljava) kad promatra određenu umjetnost. To bi možda bio put da ga odgojimo, da bi osjetio umjetnost (8. VII. 1948.)*

2) *Kritičar umjetnosti, ako ostavi historičara umjetnosti po strani, ne bi trebalo da govori o tehnici umjetnika. Suvremenom umjetniku može se činiti besramno i čak smiješno, da laici a i neodgovorni slikari, koji su napustili slikarstvo, njega poučavaju stvari, koje može znati netko, koji je praktički radio niz godina. Što se tiče publike, na koju se kritičar ili historičar obraća, ona će reagirati, ukoliko to čini, na djelo prema njegovu sadržaju, a ne prema njegovoj tehnici. Ovu (tehniku) publika ne može, ne želi razumjeti. Publika želi, da se uputi, što da gleda i zašto je vrijedno to gledati. Sjećam se, dok sam još bio u sredini mojih dvadesetih godina, kada je neki vrlo obrazovan engleski odvjetnik, Balliol pošao sa mnom u National Gallery. Kad smo se zaustavili pred nekom slikom, znao je reći: »Recite mi, što treba da gledam«. Običan laik tražio bi objašnjenje o umjetničkom djelu, što bi ono njemu govorilo tonski i što bi mu govorilo spiritualno. Na taj način bi obrazovan laik mogao lako asimilirati i mogao bi se okoristiti. Pitanja o »receptima« ne bi ni na koji način njemu mogla pomoći. Jedino snobovski brbljavac mogao bi očekivati, da nauči pričati, kao da je bio prisutan kod stvaranja i radanja umjetničkog djela. Zanimanje je kritičara, budući da on dugo meditira o umjetničkim problemima raznih područja i budući da je on sposoban da prenese svoja osjećanja i zaključke, da osvjetli čitaoce ili slušaoce, te bi oni mogli uživati i ocijeniti ono, što on radi. (30. IV. 1954.)*

3) *Znanje nije informacija. Većina istraživačkog rada daje više informacija i zadržava mrtvilo. Informacija je nadgrobni kamen, dok je znanje lovorova grana. Znanje ne diskutira o činjenicama, koliko god to može zadovoljavati, već o problemima. Pravo znanje stalno otkriva nove probleme. (30. VI. 1955.)*

*Gazette des Beaux-Arts,
102/1960, janvier, str. 6–8.*

GOVOR ODRŽAN PRIGODOM OTVARANJA POVREMENE IZLOŽBE BOGIŠIĆEVE ZBIRKE GRAFIKA U STAROJ GALERIJI (X. DVORANA)

*Drugovi i drugarice,
gospođe i gospodo,*

Izvršujući ustanovljeni plan priređivanja povremenih izložaba u okviru Stare galerije Jug. akademije, sedmi je odjel prihvatio prijedlog svog člana akademika C. Fiskovića, predsjednika historijskog Instituta u Dubrovniku, da se priredi izložba grafičkih listova Bogišićeve zbirke iz Cavatata. Sastavljen je izbor iz velike i nada sve vrijedne zbirke Balda Bogišića, koja je uključena u ostale zbirke uspostavljenog bivšeg kneževa dvora u Cavtatu brigom i sredstvima Jug. akademije.

Taj dragocjeni skup grafika sakupio je Bogišić tokom svog života, taj sastavljač crnogorskog Imovnog zakonika, sabirač etnografske građe i pravnih običaja južnih Slavena, istraživač pravne povijesti Dubrovačke republike, numizmatičar i sakupljač starih isprava i rijetkih naših knjiga. Sve je to sakupljao Bogišić putujući po različitim zemljama Evrope i Azije, a čuvao je upravo te grafičke listove, koji su ovdje pred Vama u svojoj poznatoj knjižnici u Odesi i u Parizu, odakle su dopremljeni zajedno s knjižnicom i ostalim zbirkama u rodni Cavtat. Ti se grafički listovi popinju do broja 10.000. U Bogišiću je živio uz učenjaka i strastveni kolekcionar, koji je te grafičke listove prikupljao kao građu za veliku slavensku enciklopediju. Zbog tog razloga su u Bogišićevoj grafičkoj kolekciji najbrojniji portreti povijesnih slavenskih ličnosti, zatim vedute slavenskih i naših gradova, zatim crteži narodnih nošnja, kao i ilustracije povijesnih događaja, koji su bili važni za povijest pojedinih slavenskih naroda. Svakako taj skup grafika ima u prvom redu kulturnohistorijsku vrijednost, a pojedini listovi dosežu razinu visokog likovnog kvaliteta i može se bez ikakva preuveličavanja tvrditi, da su ti listovi upravo ne samo rijetki, već i

dragocjeni primjeri grafike XVI., XVII., XVIII. i XIX. stoljeća. Treba samo istaknuti dva velika lista, a to su prekrasan primjerak »Studenice« i »Podizanje obeliska« od Sibenčanina Bonifacija Naltale, koji tvore središte ove izložbe. Po prvi put se na toj priredbi uopće u Zagrebu izlažu grafike dalmatinskih grafičara kao što su Rotta Kolunić, Andrija Schiavonac i Petar Mamčun uz ostale majstore (kao što je Hrvat Klovic svjetskog značenja i Srbin Anastas Jovanović. Uz te grafičare naše krvi obuhvata ova izložba i čitav niz stranih grafičara od XVI. vijeka do kraja XIX. u značajnim listovima, tako se redaju majstori grafike: poljski, ruski, češki, njemački, francuski, engleski, nizozemski i talijanski po izbor na ovoj izložbi.

Treba da se pitamo, što povezuje te raznoobrazne izabrane listove, nastale kroz stoljeća, u jednu cjelinu. Svaki pojedini od tih listova nosi svoj vremenski određeni biljeg, a opet svaki sa svojim susjedom ostvaruje zajednički čar, u svima je istovetna čitkost. Tajna te jedinstvenosti i povezanosti prosto je u tome, što postoji u svim tim listovima onaj bitni preduvjet zanatske vještine. Redom sve te raznovrsne tehničke realizacije povezuje majstorsko crtanje, koje, kako znamo, i onako veže u likovnim kreacijama i arhitekturu i kiparstvo i slikarstvo.

Nu, zapitajmo se, što je u stvari crtanje, što znači sama riječ crta. Crta je jedno od sredstava likovnog izraza, i to glavno. A to sredstvo, taj potez ili linija ili rez ne postoji nigdje u prirodi, ono je u svojoj biti umišljena granica između zapaženih i viđenih likova i oblika. Prema tome je ta crta čista apstrakcija naše svijesti, a nije drugo nego znak, kojim naša svijest označuje sebe prema vanjskom svijetu stvarnosti. Počeci toga i takva označivanja obično su vezani o početak neke igre, nekog šaranja, što ih nevješta dječja ruka slaže u hijerogliffe svoje svijesti. Ta svijest tokom rasta mijenja se, postaje punija, jača i veća. Prolazi postepene faze. I znakovi se kod likovno nadarenih svijesti pretvaraju u sve jasniji likovni izraz, da bi postali likovnim govorom. Taj se proces vrši u svakoj normalnoj svijesti, da se svijest od najranije dobi kreće od mutnih i neodređenih stanja u sve jasnija i određenija stanja, a nipošto se taj razvitak ne ostvaruje obratnim usmjerenjem. Likovni se govor naime razvija isto tako, kao i naš govor od tepanja i mucanja do jasnog izricanja, a ni u kojem slučaju ne obratno od jasnoće prema mucanju i buncanju. A da bi se takvo likovno izricanje dostiglo što punije, čistije i jasnije, ukazuje se neophodna potreba za redom i pravilnošću. Kao što svaki ljudski govor ima pravila gramatike u svojoj sintaksi i stilistici, tako to ima istovetno i likovni govor, i to u cilju što razgovjetnijeg i jasnijeg saopćavanja vlastite darovite svijesti drugim ljudskim svijestima.

Likovna je naime umjetnost društvena pojava, a nije neka solipsistička tajnovita igrarija, koju samo oni tek posvećeni mogu shvatiti.

Kad se takvo prenošenje i saopćavanje nužno vrši prema pravilima, koja služe, da saopćenja jedne darovite svijesti drugima budu što razgovjetnija, razumljivija i što bolje i ispravnije izrečena, tada takva osnovna pravila ne znače još bilo kakvo sputavanje ili naturavanje shema, formula ili kalupa gotovih oblika prošlosti ili sadašnjosti, već znače ono isto, što znače osnovna gramatička pravila bilo kojeg književnog jezika kao neminovni preduvjet svakog pravilnog književnog izricanja. Na primjer onaj, koji se jedva snalazi u alfabetu, a još manje u gramatičkim pravilima, ma da i poznaje slova, ne može se smatrati pismenim. Jednako netko, tko slabo ili nikako ne poznaje ni likovni alfabet ni osnovna pravila likovnog izricanja, ne može se smatrati, da je likovno pismen. Njegovu likovno izražavanje, njegov likovni govor je neminovno likovno mucanje jednako vrijedno, kao što su to i mucanja neobrazovanih i nedarovitih diletanata ili amatera, koja sva redovno svršavaju u više ili manje vještom i banalnom kiču, bio taj usmjeren u koji god pravac.

Uza sve te obične konstatacije treba napose spomenuti, da na toj izložbi Bogišićeve zbirke grafike možete ponajbolje uočiti na tim prelaznim listovima stvorenim kroz vjekove, čitko i jasno izražavanje likovnog govora od majstora crtanja. Možete pratiti redom od lista do lista, kako taj neophodni preduvjet zanata povezuje sve te vjekovne raznoobrazne realizacije te stvara povezanu likovnu cjelinu visoke razine.

Zaključno, dopustite, da u ime VII. Odjela i uprave Stare galerije proglasim ovu povremenu izložbu Bogišićeve zbirke otvorenom.

Lj. B.

NERI DI BICCI U STAROJ GALERIJI

Uz ime Neri di Biccija (1419–1491), firentinskog majstora, vežu se, u najnovije vrijeme, tri umjetnine iz Stare galerije: »Sv. Franjo Asiški«, »Sv. Martin i prosjak«¹ i »Madona s Isusom«. Prve su dvije otprije izložene u dvorani talijanskih majstora rane renesanse, a treća je, nakon uspjelog restauratorskog zahvata² tek nedavno mogla biti uvrštena među eksponate. Tako su se ta tri djela našla na okupu u lijepom enembleu firentinskih majstora sa fra Angelicom na čelu. Izložena su, međutim, još uvijek pod različitim atribucijama: prva dva kao radovi Francesca Pesellina, a treće pod imenom Neri di Biccija. Razlozi za to postoje i cilj je ovog osvrta da ih skicira i istakne.

1. Br. inv. SG-47: »Madona s Isusom«.

Madona u poluprofilu desno, sjedi na prijestolju, držeći u krilu golog dječaka, prema kojem je majčinski sagnula glavu. Desno i lijevo od Isusa po jedna anđeoska glava u drugom planu.

Vrlo lijep rad, naročito s obzirom na koloristiku, građenu toplinom prigušenog karmina, s tamnim plavetnilom plašta i svježom bistrinom neba; taj je ugođaj oplemenjen bogatom pozlatom bordura, aureole i prijestolja. Smireno lice Madone, dječak ugojenog tijela i dražesne glave anđela nadopunjuju diskretnom gamom svog inkarnata tu lijepu harmoniju. Međutim neki šematizam likova i nespretnost u stavu, crtačke nekorektnosti, čak i grublje nepravilnosti, naročito na licima anđela, dosta su daleko od one naivne svježine i sirove kreativnosti pionira rane renesanse. Dovoljno se jasno nazire da autor većom vještinom gravira cvjetni ornamenat na pozlaćenim partijama, negoli gradi kompoziciju u cjelini, ali isto je tako evidentno, da je već nagomilano negdje u blizini te umjetnine relativno bogato likovno iskustvo s profinjnim osjećajem za boju i značajnom vještinom oblikovanja, što sve izdašno iskorišćuje u svom radu ovaj vješti i rutinirani epigon. Pa ipak, nezavisno od svih tih popratnih pojava jedne masovnije produkcije, u okviru koje je moglo nastati ovo djelo, ono u svojim

bitnim elementima čitko ispoljava stilistiku jedne određene likovne sredine te je već dosta davno bilo moguće odrediti njegovu užu domovinu.

Slika je došla u Galeriju kao dar biskupa Strossmayera (1883 g.) i predstavlja jednu od njegovih kasnijih akvizicija, jer je u popisu iz g. 1868. nema. Spominje se prvi put u Cepelićevu popisu (1883.), pod r. br. 63, gdje uz njen opis nalazimo atribuciju: »... XV. stoljeće firentinska škola.« Tu atribuciju, u suštini točnu, ali nepreciznu u njenoj širini, preuzimaju dr. Iso Kršnjavi, autor prvog Galerijina kataloga (1885) i dr. F. Rački, redaktor drugog izdanja kataloga (1891). Dr. Milivoj Šrepel i Nikola Mašić smjelo označuju kao autora te slike fra Filippa Lippija (kat. 1895), što od njih preuzima dr. Josip Brunšmid (kat. 1911). Autor Galerijina kataloga iz g. 1917. korigira atribuciju i djelo oprezno označava kao rad »... nepoznatog slikara smjera fra Filippa Lippi«, u čemu se s njim slaže i dr. Petar Knoll (kat. 1922). Preuređenjem galerije, izvršenim g. 1926/27. pod rukovodstvom dra G. Tereya, direktora budimpeštanske Galerije, djelo je dospjelo u depot. Razlog, da je slika ostala u depotu sve donedavno, leži u činjenici, da je bilo nužno potrebno odstraniti znatan sloj nečistoće s površine slike, i originalni okvir osloboditi od kasnijeg premaza plavom bojom i zlatnim zvijezdama. U međuvremenu je prof. G. Gamulin, rješavajući neke atributivne probleme Stare galerije, označio kao autora te slike Neri di Biccija. Učinio je to usmenim putem, pa je Uprava galerije, iskorišćujući svoje žive veze sa stranim ekspertima, konzultirala o tom problemu prof. Longhija iz Firence u želji, da pitanje definitivno riješi i umjetninu uvrsti u niz galerijskih eksponata. Prof. Longhi misli, da je ta slika bezuvjetno rad Neri di Biccija po svim svojim karakteristikama u cjelini i detaljima, pa je djelo na temelju naprijed iznesenih dvaju autoritativnih mišljenja³ izloženo pod imenom Neri di Bicci.

2. Inv. br. SG-26 i 31

26. Sv. Franjo Asiški

U romantičnom pejzažu, smeđe intoniranom, bjelasa se u pozadini grad pun tornjeva i kula i jedna osamljena crkva na lijevoj strani. Plavičasti kubusi bregova stapaju se u daljini s nebom, na kom miruju pahulje bijelih oblaka. U prvom planu kleči svetac s aureolom oko glave, u smeđoj monaškoj halji, koja izvrsno harmonira s tonskim ugođajem krajobraza.

31. Sv. Martin i prosjak

Slika ponavlja motiv klečeće figure u pejzažu, samo je on reduciran na jednostavnu smeđu plohu terena i plavo nebo s nekoliko

oblaka u pozadini. Svetac s biskupskom mitrom i aureolom zaodi-jeva dijelom svog plašta prosjaka, koji kleči pred njim.

Tok rješavanja atributivne problematike tih dviju umjetnina pokazuje kolebanja, nesigurnosti i lutanja, što signalizira krajnji oprez.

Slike se prvi put spominju među 117 umjetnina, koje je Strossmayer 1868. g. odlučio da pokloni Akademiji u Zagrebu, te su u popisu, što ga je tom zgodom sam biskup načinio i priklopio darovnici, označene jedna i druga pod red. br. 70 i 71) riječima: »...slika je stara iz škole takozvane Giottesca.« Istu je atribuciju ponovio biskupov tajnik Cepelić u popisu umjetnina darovanih Galeriji 1883. g. (red. br. 95 i 96), navodeći samo kod druge slike, da je kupljena u Rimu. U prvom katalogu Galerije dr. Kršnjavi pripisuje slike »Sieneskoj školi« i datira ih koncem XIV. st., što onda preuzimaju i ponavljaju autori kasnijih izdanja kataloga dr. F. Rački (1891), Šrepel i Mašić (1895), dr. J. Brunšmid (1911) i dr. P. Knoll (1922). Prva ozbiljnija analiza galerijskog fundusa, koju je izvršio dr. G. Terey, morala je dovesti do korekture pred-nje atribucije, naročito s obzirom na datiranje i u »Dodatku VI. izdanju kataloga Strossmayerove galerije slika« (1926) umjetnine su označene kao rad »Toskanske škole« i datirane u XV. st. Iste godine dr. Terey putuje u Italiju sa specijalnim zadatkom »... da ondje uz pomoć obilnijeg poredbenog materijala, prije svega utvrdi autore slika.«⁴ Kako saznajemo iz njegovih vlastoručnih bi-lježaka na poledini fotografija jedne i druge slike, tom je prilikom Bernhard Berenson označio kao autora predela Francesca Pesellina, a Giuseppe Fiocco i Carlo Gamba Neri di Biccija. Dakle sva tro-jica daju svoj sud na temelju fotografije, ne poznajući originale. Berenson će, kasnije, uvrstiti naše dvije slike u popis umjetnina Francesca Pesellina u svom poznatom djelu »Italian pictures of the Renaissance«, Oxford 1932. i, što je osobito važno, ne će svoje mišljenje o tom problemu promijeniti ni nakon posjeta našoj gale-riji 1936. g., kad je slike upoznao u originalu. Berensonovu atri-buciju prihvaća dr. A. Schneider (kat. 1939), a ponovit će je i autori kataloga iz 1947. i 1950. g. Među dubioznim atribucijama, spomenutim u katalogu iz g. 1939. i kasnijim nalazimo i ime Suide, ali nije moguće doznati, kada je i na koji način označio Neri di Biccija kao autora.

U najnovije vrijeme pozabavio se problemom tih slika i prof. G. Gamulin,⁵ te se bez rezerve izjasnio za Neri di Biccija, kao sli-kara spomenutih predela. Navodeći komparativni materijal on je istakao srodnosti, koje povezuju naše slike s nekim radovima Neri di Biccija, i to, da je on (Bicci) »... upravo na takav način u svo-jim predelama ispod oltarne slike običavao postaviti svoje male

likove svetaca u klečećem stavu, u pejzažu, odijeljene kolumnama slikanim zlatnom bojom«, i zatim – komparirajući »Sveca u redovničkoj halji« iz toskanskog samostana S. Maria a Moroco u Tavarnelle s našim sv. Franjom, – da »... njegova glava frapantno je slična glavi Sv. Franje, a i čitava situacija nabora oko vrata potpuno je identična i očito potječe od iste ruke«. Pored ta dva argumenta, zasnovana ipak samo na formalnoj sličnosti detalja i srodnosti motiva klečećih figura u pejzažu, odijeljenih kolumnama, koji se u navedeno vrijeme sreće i na djelima drugih majstora, profesor G. Gamulin je istakao dva mnogo interesantnija momenta, koji nam se čine presudnijim u rješavanju tog problema, a to su: »Redovnik iz Tavarnelle je, bez sumnje, tvrdi u naborima odjeće i uopće rađen jednostavnije...«, te da »... jedna od naših slika, ona sa sv. Franjom ima ipak nešto, što nisam mogao zapaziti ni na jednoj predeli ovog slikara. To je vrlo lijep i relativno bogat pejzaž u pozadini...« Dakle postoji razlika u kvaliteti, u ljepoti, koju je ostvario, i razini koju je dostigao majstor naših slika, a koja prerasta komparirane radove Neri di Biccija. Pogledamo li, međutim, dostupni komparativni materijal iz opusa Francesca Pesellina, vidjet ćemo, da se na njegovim slikama uporno ponavljaju karakteristični pejzaži s dubokom perspektivom krivudavih staza,⁶ bregovima u pozadini i arhitektonskim motivima romantičarski uklopljenim u krajobraz⁷ i ekonomično građenim, baš kao na našoj slici sa Sv. Franjom. Istaknemo li i neki mekši tretman u obradi nabora, način modeliranja brade i kose i naročito evidentnu sličnost nekih fizionomija s likom sv. Martina na našoj slici, nužno moramo taj atributivni problem smatrati zasad nerješanim.

Zlomalik Vinko

¹ Grgo Gamulin, *Neki problemi srednjotajlijskih škola u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu* – »Peristil« I. Zagreb 1954., str. 111–112;

² Čišćenje slike izvršeno u Rest. zavodu JAZU – rad viš. struč. suradnika Ivice Lončarića;

³ Pismo prof. Longhija, iz 1959.;

⁴ Katalog Strossmayerove galerije, Zagreb 1939., str. 3.

⁵ Grgo Gamulin, O. c., str. 111.;

⁶ Van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting*, Vol. X., str. 495, 501, 503; The Hague 1928.

⁷ O. c., str. 493.

»SABOR ANĐELA«

U planu organizacione djelatnosti, predvidjela je uprava Stare galerije uključivanje restauriranih umjetnina u niz eksponata stalne izložbe. Tako će u prvoj dvorani zbirka ikona biti dopunjena djelom domaćeg ikonopisca Jeromonaha Arsenija »Sabor anđela«, signirano i datirano 1725 (?), visina 1,130 m, duljina 0,760 m, tempera sa pozlatom na drvetu, invent. broj SG-421.

Ikona se nalazila do oko 1912. godine u komogovinskoj parohiji, kada ju je od tamošnjeg paroha kupio kipar Robert Frangeš-Mihanović. Nasljedstvom slika je prešla u vlasništvo sina ing. Marka Frangeša iz Zagreba, od koga je kao vrlo rijedak i interesantan primjerak ikone domaćeg porijekla otkupljuje Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti u Zagrebu, 1955. godine, za 90.000 dinara.

U momentu otkupa stanje slike bilo je vrlo loše. Sa podloge boja se nadigla po vertikalnim drvenim brazdama, a mjestimice se čak ljuštila i otpala. Bilo je ranijih pokušaja nevještog restauriranja. Zlatna podloga retuširana je bronzom, a slabi kit nanesen je na raniji sloj voska, kojim se fiksirala boja, tako da se na nekim mjestima odljepljivala. Jablanovina, na kojoj je ikona rađena, bila je oštećena crvotočinom. Osim toga postojale su i mehaničke povrede, lijevo i desno dolje, kao i u sredini pri rubu na gornjem dijelu slike, a uočljive su bile i ogrebotine na licima likova.

Potrebno je bilo sliku odmah temeljito očistiti, slijepiti boju i podlogu na mjestima, gdje se ljuštila, zakitati, retuširati i lakirati.

Slika je odmah predana Restauratorskom zavodu u Zagrebu, gdje je nakon nepredvidivih teškoća savjesno restaurirana. Dovoljno je usporediti stanje na fotografiji prije, tokom čišćenja i završnu fazu nakon čišćenja i konzerviranja.¹

Ikona »Sabor anđela« rijedak je primjer domaćeg slikarstva iz početka XVIII. stoljeća, vezan uz tradicionalan način bizantsko-pravoslavne sheme, gdje lijeva strana točno odgovara desnoj. Od dosta oštećenog natpisa crvenim slovima, na gornjem dijelu, može se još pročitati:

СВЯТЫХ АНГЕЛЪХЪ СЪБОРЪ

Centralni položaj zauzima srebrni medaljon s polulikom blagoslivljajućeg Krista, koji u lijevoj ruci drži otvorenu knjigu sa fragmentarno sačuvanim natpisom:

Χ...

Ι Χ Ζ

Μ...

ϸ α δ ψ . τ

η ω μ .

τ α α

β α ϸ ζ

Μ Ε Ν Ε Ψ

Μ Ξ Τ Α Ε Τ

Ζ Ε Α

Ψ Μ Ξ

Μ

m(ene)
sluš(ae)t
i otm(ě-)
taja(sja)
vas'

mene ot-
mētaet-
sja; (a)
otmē(tajasja)
m(ene)

Medaljon podržavaju dva arkandela, Mihajlo i Gavril, odjeveni u bogate hitone i himatije. U sredini, likom Rafaela, zatvara se kompozicija prvog plana. Karakteristično je, da boja kostima svakog pojedinog arkandela točno odgovara strogo propisanim pravilima bizantsko-pravoslavne ikonografije. U drugom redu poligonalno su raspoređeni polulikovi i glave anđela, sukcesivno smanjeni i superpozirani. Kompozicija, koja se odvaja od uobičajene infiltracijom baroknih utjecaja iz Srednje Evrope, zatvorena je u jednom imaginarnom krugu, koji ima svoj centar u glavi Krista u medaljonu.

Ikona »Sabor anđela« rađena je u komogovinskoj radionici trudem jeromonaha Arsenija 1725.(?), kako to potvrđuje natpis:

писане сѣа чѣнна икона Ігемо а аѡке трѣдомъ
иеромонаха арсенна

Dvije godine ranije, t. j. 1723. prema grčkom zapisu, radio je taj umjetnik za oltar u komogovinskoj manastirskoj crkvi još četiri



Arsenije, jeromonah: Sabor anđela
(nakon restauracije – Stara Galerija Jug. Akademije)

ikone: »Bogorodica« i »Krist«, a vjerojatno i »Preobraženje« i »Vaznesenje«, koje nose iste stilske oznake. Sada se nalaze u Muzeju Srba u Hrvatskoj, u Zagrebu.

Gašparović Ljerka

¹ Kartoteka Restauratorskog zavoda, broj 424.

(Vidi: I. Bach, Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII. do kraja XVIII. st., »Historijski zbornik« II/1949, str. 185.)

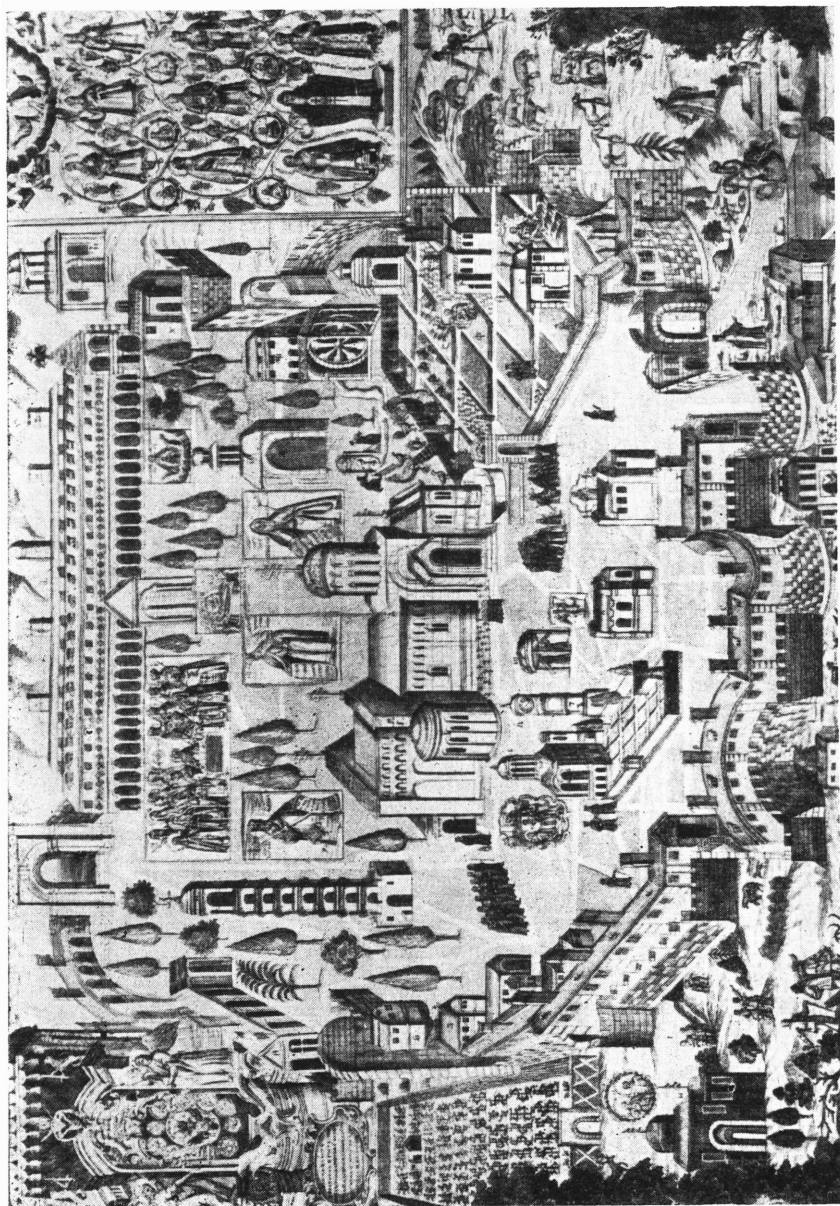
STUDENICA

Bakrorez izrađen god. 1733., a »prepečatan« god. 1839. Izveden od nepoznatog autora. Veličina 98×67 cm. Već po samom rasporedu pojedinih prikazanih objekata kao i po načinu kasnije izvedbe na metalu moglo bi se zaključiti, da je taj bakrorez izveden (»prepečatan«) prema prvotnom drvorezu, kakvi su bili uobičajeni u prikazima pravoslavnih zadužbina i manastira XVII. i XVIII. vijeka u malim ili većim formatima ne samo u Srbiji, već i u Grčkoj, Moldavskoj, Ukrajini sve do Rusije. Karakteristična stilizacija sa elementima kasnog baroka takvo zaključivanje čini još više vjerojatnim, a nesumnjivo je uočljivo kod ucrtanog teksta da je nepoznati bakrorezac upravo ropski prenosio pismena slovenske azbuke kao da se ne snalazi u tom valjda za njega stranom pismu. U svakom slučaju taj prekrasni list nema samo po svom sadržaju kulturno historijsku vrednotu, već je kao primjer bakroreza likovno naročito vrijedan zbog svojih originalnih stilskih osobina.

Prikazuje taj bakrorez manastir na rijeci Studenici u oblasti Ibra. Podigao ga je Stefan Nemanja poslije god. 1183; crkvu sv. Bogorodici (Uspenju) namijenio je za grobnicu svoju i svoje obitelji. God. 1208 Sv. Sava prenio je tijelo svoga oca u tu grobnicu. Tamo je sahranjen stariji sin Nemanjin, Vukan, a u Studenici je umro i bio sahranjen i mlađi sin Stefan Prvovijenčani, čije je tijelo kasnije Sv. Sava prenio u Žižu. Tako je Studenica postala mauzolejem Nemanjića te se uvijek stavljala na prvo mjesto među starijim srpskim manastirima, i njen je iguman imao prvo mjesto među ostalim igumanima u Srbiji. (Petković)

Na bakrorezu prikazane su crkve, one koje još danas postoje, a to su: Saborna i Kraljeva posvećena Joakimu i Ani, zatim Sv. Nikola. Ostale crkve, kojih više nema, a prikazane su na tom vrijednom dokumentu jesu: Sv. Jovan Preteča, Sv. Dimitrije, Sv. Đorđe, Bogorodice Odigitrije, Vavedenja, Sv. Arhandela Mihaila, Vaznesenja, Preobraženja, Blagovještenja i Svih Svetih (košturnica izvan manastirskih zidina). (Vidi monografija Studenica, Petković, Beograd).

Gašparović Lj.



Studnica (Iz Bogišćeve zbirke)

POVODOM REPRODUCIRANJA UMJETNINA MODERNE GALERIJE

Slika »Pont des Arts« jedno je od najznačajnijih djela nažalost tako malobrojnog opusa Josipa Račića. To i jest uzrok, da je već mnogo puta fotografirana i reproducirana, a objavljena je i u trobojnom tisku. Sva ta putovanja po fotografskim ustanovama i tiskarama, koja su, čini se, neophodna za izradu klišēja, nisu slično zasigurno bila od koristi, a sa zadnjeg posjeta tiskarskom zavodu vratila se i oštećena. Ljepenka, na koju je platno slike priliječeno, slomljena je na gornjem desnom uglu, vjerojatno zbog pada, a samo je platno na tom mjestu zgužvano, boja pak smrvljena i djelomice otpala. To oštećenje zahvaća površinu od oko 2 cm, nije samo po sebi veliko, na sreću se nalazi uz sam rub, no s obzirom na maleni format slike (30×47 cm) ipak je znatno. Da se prigodom transporta ošteti slika velikih dimenzija, može se razumjeti a i oprostiti. Transport takvih umjetnina uvijek je delikatna zadatak i predstavlja neki riziko, no rukovanje slikom tako malenog formata ne zadaje posve nikakvih teškoća, pa je taj slučaj očiti dokaz, da se prigodom izrade klišēja s umjetninama ne postupa s dovoljno pažnje i opreza. Ne smijemo nikako zaboraviti, da je naš ljudski vijek samo dio vijeka likovne umjetnine i da su Račićeva djela zapravo još nova, iako upravo ove godine slavimo (sa zakašnjenjem od jedne godine) 50-godišnjicu njegove smrti. Bilo bi stoga neophodno, da stručni radnici u tiskarama, čijim rukama makar i privremeno povjeravamo takva djela, bolje upoznaju njihovu vrijednost i značenje. Možda bi bilo preporučljivo, da im se uopće ne dopusti, da diraju umjetnine bez asistencije i bez nadzora stručnjaka, kojih imade u svim našim galerijama i muzejima.

Time, što umjetninu prije prenošenja redovito osiguravamo kod Državnog osiguravajućeg zavoda, ne postizemo zapravo ništa, ili u najboljem slučaju vrlo malo. Da li se takvoj umjetnini može uopće odrediti cijena u novcu? Može li i najveća svota novaca zamijeniti i nadomjestiti takvu umjetninu, ako je upropastimo? No ne mora umjetnina ni biti posve upropaštena, pa da zametnemo s osiguravajućim zavodom gotovo nerješivi spor. Ako je i samo oštetimo, kao što je to slučaj s Račićevom slikom, gubi ona bezuvjetno dio svoje vrijednosti. Osiguravajući zavod je u takvim slučajevima spreman da nadoknadi troškove restauriranja oštećene umjetnine, ali su ti troškovi upravo neznatni, ako ih usporedimo sa štetom, što je trpi umjetnina kao cjelina. Očito je i jasno, da zakrpom i retušima, što ih restaurator stavlja na umjetninu, nije umjetnini

vraćena i prvotna vrijednost. Restauriranjem samo prikrivamo, kamufliramo zlo i štetu nanесenu umjetnini, pa ona nije više ni u kojem slučaju ono, što je bila prije оštećenja. Svaka i najuspješnija restauracija samo je Pirova pobjeda, pa bismo i u ovome slučaju mogli opravdano reći: »Još dvadesetak takvih restauracija i Račićev »Pont des Arts« ne će možda više biti Račićev.

Z. W.



CHODOWIECKI DANIEL (1726–1801): *Iz mrtvačkog plesa: »Kraljica«*
(Zbirka Bogišić)

O REFERATU URBANISTE LUCIJA COSTA

(Osnivač plana budućeg glavnog grada »Brasilia«)

Na izvanrednom međunarodnom kongresu kritičara umjetnosti, održanom u Braziliji – Sao Paolu i Rio de Janeiru – od 17. do 25. rujna 1959., održao je vodeći brazilijanski arhitekt Lucio Costa referat »Umjetnost i obrazovanje«, u kom se pozabavio aktuelnim problemom krize u suvremenoj umjetnosti, nastojeći osvijetliti njene uzroke i naći najbolji put »... za konačno rješenje problema, kad će zbrku, u kojoj danas živimo, konačno i trajno zamijeniti plodnosno normalno stanje«.

»Osim možda kod filma – kaže autor – koji je proizvod nove industrijske tehnike i prema tome autentični umjetnički izraz novog društvenog ciklusa, opaža se danas općenito kod umjetnika i kritičara umjetnosti tegoban osjećaj razočaranja, šta više i ogorčenja«. A taj opći osjećaj nelagodnosti uvjetovao je, po njegovu mišljenju, »nagli lom, stvoren industrijskom revolucijom, koja je, u jednu ruku, ostvarila nove postupke za registraciju, reprodukciju i intenzivno propagiranje umjetničkih djela na području glazbe, plastike i književnosti, a u drugu je ruku oborila stoljećima postojeći društveni poredak time, što je stvorila publiku, koja se sve jasnije dijeli u dvije nejednake polovice: jednu egzaltiranu manjinu, koja bolećivom pretjeranošću stalno traga za novim senzacijama i jednu pretežnu većinu, koja još nije dovoljno obrazovana i nema kulturnu sposobnost, da bi mogla asimilirati najznačajnija djela moderne umjetnosti.« Uočavajući ispravno, da se tu radi prvenstveno o jednom problemu »... ekonomsko-socijalnog karaktera ...« autor je i kod iznošenja svojih sugestija o rješenju gornje problematike imao taj momenat pred očima, pa ističe, da se »... uz postojeće prilike ne može ni pomisliti na neku intenzifikaciju umjetničke proizvodnje. Danas već imamo previše osrednjih umjetnika – arhitekata, slikara, kipara, muzičara i književnika – koji nam dosađuju svojim sumnjama i nevoljama kao i svojom

nadutošću, a čija proizvodnja zauzima vrlo mnogo prostora. Ono što treba intenzivirati, to je razumijevanje publike za fenomen umjetnosti i to onih klasa, kojima je kultura već pristupačna, kao i razumijevanje širokih masa, koje se tek spremaju da osvoje kulturu. Sve jača industrijska proizvodnja zahtijeva naime, da se problemi individualnog zadovoljstva, pa prema tome i kulture, više ne posmatraju ograničenim mjerilom kao prije, kad je to bilo uvjetovano ograničenim kapacitetom rukotvorstva, već u terminologiji širokih masa.«

Da se to provede, autor predlaže, u prvom redu revidiranje postojećih norma osnovne i srednje nastave i to s ciljem: »... ne da se stvore neki dječiji umjetnici s nagonima odraslih ljudi, već sa željom, da se djeci i omladini općenito približi fenomen umjetnosti kao nešto, što spada među normalne pojave života.« Osvrćući se specijalno na područje likovnih umjetnosti autor smatra, da »... treba razlikovati dvije kategorije umjetnika: one, koji znaju, šta hoće te uporno ili mirno i nesmetano idu svojim putem (za koje je Picasso u šali rekao, »da nalaze, a da ne traže«) i ogromnu većinu onih, »koji »traže«, »adepta«, čija je djelatnost jednako opravdana, jer su i oni pravi umjetnici, prosvijećeni, osjetljivi i strastveni.« Ali autor je energično protiv pokušaja, da se za te umjetnike stvara »... neki vještački životni standard zasnovan na nekim zakonskim pogodnostima i narudžbama vlade...« i zahtijeva, da se donese zakon »... koji će ih zaposliti u svim školama. Tim će se osigurati ne samo nastava risanja nego i početni odgoj za umjetnost i kulturu...« »A to treba provesti ne samo u školama, već i u tvornicama i brodogradilištima, – sugerira on – da se na taj način ispuni praznina, koju je industrijalizacija stvorila između umjetnika i radnog naroda.« Podvlačeći »... da su nekad zanatlije zajedno sa slikarima, kiparima i arhitektima izgrađivali stil svoje epohe...« autor dolazi do zaključka, da bi i danas taj kontakt između umjetnika i radnog naroda mogao »... na djelotvoran način ispuniti dva socijalna zadatka: mogla bi se poticati prirodna želja za otkrićima i sloboda izbora, koju je zanatlija izgubio, a ujedno bi se postepeno smanjivao razmak, koji danas dijeli radnika od umjetnika.« Sistem planiranja apsorbirao bi, po mišljenju autora, rad onih umjetnika, koji imaju »iskonskog plastičnog talenta, ali on nije dovoljan za samostalno stvaranje« i tako bi se omogućilo stvaranje »prave industrijske umjetnosti«. Sve naime proizvedene potrepštine, od najveće do najmanje imaju oblik, boju i materijal, a funkcionalno načelo omogućuje njihovo plastično usavršavanje u najvećem stepenu, »po čemu se bitno približuju arhitekturi«. Time je autor dotakao i problem sinteze umjetnosti, za čije bi ostvarenje, po njegovu mišljenju, bilo po-

trebno, »da arhitektura privuče mlade umjetnike, budući da većina studenata arhitekture nažalost nema dovoljno umjetničkog osjećanja«, ali oni ne smiju o toj sintezi imati pogrešnu predodžbu, smatrajući arhitekturu »samo nekom pozadinom ili kulisom, koja zapravo služi jedino tome, da pravu umjetninu dovede do punog izražaja« ili da u toj sintezi vide »...neku teatralnu fuziju svih umjetnosti u smislu baroka.«

»Da bi se to ujedinjenje stvarno polučilo – kaže referent – od najveće je važnosti, da se sama arhitektura shvati i ostvari s plastičnom svijesću, t. j. arhitekt mora biti umjetnik. Samo na taj način može se plastično djelo slikara ili kipara, unatoč njegovoj vlastitoj plastičnoj vrijednosti, uklopiti u kompleks arhitektonske kompozicije.

Prema tome se radi više o integraciji nego o sintezi. Sinteza pretpostavlja pojam fuzije, a fuzija ne bi nikako značila ni pravilni ni sigurni put današnje arhitekture, iako je fuzija uz neke posebne uvjete moguća, pa čak i poželjna. Svakako bi u početnom stadiju razvoja takvo pre naglo rješenje moglo dovesti do preuranjene dekadanse.« Obrazlažući svoju tvrdnju autor se posebno osvrće na problem »zidnog slikarstva« i kaže:

»Za vrijeme renesanse bio je zid osnovni elemenat arhitekture i otud logično proizlazi freska i druge tehnike zidnog slikarstva. Međutim suvremena arhitektura izlazi na kraj i bez zidova: ona se sastoji od jedne strukture s kasnije ugrađenim odjelima. Premda je zid jedan izvanredno lijep građevni elemenat, koji se i danas može obilno upotrebiti, ipak je on samo sporedni sastojak moderne arhitekture i bilo bi prema tome nelogično, kad bi se tražena sinteza izgradila na jednom sporednom elementu arhitekture«.

Istakavši razliku između »arhitektonskog slikarstva i arhitektonskog kiparstva« nasuprot »komornom slikarstvu i kiparstvu«, koji su ograničeni »po svom formatu i po intimnosti utiska«, autor ni ovim drugim umjetninama ne negira njihovo socijalno značenje, nego naprotiv smatra, da će »...takvih umjetnina trebati sve više, ukoliko će više jačati socijalni zahtjev, da što više ljudi ima udjela na blagodatima elementarnog komfora, koji im je postao pristupačan po masovnoj konstrukciji i masovnoj proizvodnji.« On vjeruje, da će »...doći dan, kad će djela savremenih umjetnika, oslobođena umjetničkih »konjunktura« i uz pristupačne cijene ući u bezbrojne domove samostalnih stambenih zajednica.«

Da bi se izašlo iz suvremene krize umjetnosti, izazvane industrijskom revolucijom, po mišljenju autora postoji vrlo jednostavan putokaz: »SVAKU djelatnost, koja u načelu želi zaustaviti normalni razvoj društvenog života, koji je rezultat bajoslovne proizvodne sposobnosti moderne industrije, treba smatrati štetnom za

interese umjetnosti, jer bi takva djelatnost samo doprinijela, da se bez potrebe odloži ostvarenje one neophodne potrebne nove ravnoteže, koja je potrebna umjetnosti za njen razvoj. S druge strane treba imati na umu, da će opisano nastupanje širokih masa, uvjetovano intenzivnom industrijskom proizvodnjom, neizbježno značiti prolazno opadanje umjetničkog ukusa, dok mase »... ne prebrode neizbježivu krizu dječjeg razvoja i dođu do zrelosti.«

»Ako je prolazno žrtvovanje umjetnosti cijena, koju moramo platiti za to, da se ostvari socijalna pravda – a tehnička i materijalna sredstva za to već su u našim rukama – onda se moramo s tim pomiriti, a to utoliko više, što će se taj prisilni post uz dane prilike vjerojatno pokazati plodonosnim.«

Umjetnost, koja će otud izrasti, bit će izgrađena na mnogo širim temeljima, kročit će sigurnim putem, sigurnije i življe nego ikad, jer je umjetnost normalan izraz života i živjet će dok god bude živio čovjek.

»Zadatak je savjesnih umjetnika - zaključuje Lucio Costa - napose onih, »koji nadu, a da ne traže«, da skrate razdoblje neizbježivog sumraka, da ponizno spremaju i čuvaju žetvu tako, da sjeme bude pripremljeno, kad dođe čas velike sjetve.«

Uinko Zlamalik

PATRIJARH SAVREMENE SCENOGRAFIJE POSLJEDNJI OD TRUPE STANISLAVSKOG

9. veljače 1960. preminuo je u 90. godini u Parizu Aleksandar Benois, značajni ruski slikar, koji je gotovo najveći dio svog rada posvetio kazalištu, djelujući kao scenograf, sve do zadnjeg daha. Smrt ga je zatekla pri korekturi četvrtog sveska njegovih kazališnih memoara.

Uz ime Aleksandra Benoisa povezana je afirmacija ruskog baleta pod vodstvom Sergija Dijagileva na evropskoj sceni. Bio je to veliki prodor, velika revolucija mimičke, scenografske i glazbene umjetnosti, što je sasvim neočekivano prošla evropskim kazalištima poput velikog i neobuzdanog vala ukazujući nove mogućnosti ne samo u originalnim i velikim kreacijama ruskog baleta, već izvršujući obnovu gotovo čitave evropske scene. I danas, u retrospektivi, nema sumnje, da je u čitavom nizu likovnih umjet-

nika, ruskih i evropskih, koji su u to vrijeme stvarali novu vizuelnu sliku tih sjajnih kazališnih realizacija bio na prvom mjestu Aleksandar Benois. Njegov scenografski početak pada istovremeno, kad Stanislavski ostvaruje u »Hudožestvenom teatru« pod simbolom »čajke« (galeb) veliku fazu ruske glume na koncu prošlog i početku sadašnjeg stoljeća.

A tko je bio stvarno A. Benois? Bio je u prvom redu slikar, kritičar i historičar umjetnosti, koji je sa Dijagilevom osnovao »Mir Iskustva«. Ta je revija proizvela ogroman utjecaj na čitavi tadašnji razvitak ruske umjetnosti. Kao slikar istakao se ciklusima slika: »Ruske teme XVII. st.«, »Promenade du Roi« i »Masques«. Kao pisac napisao je »Povijest ruske umjetnosti u XIX. vijeku«, monografiju »Carskoje selo«, zatim povijest umjetnosti zamišljenu u 36 svezaka, od kojih su izašla samo 24 sveska. Mnogo je godina upravljao galerijom »Eremitaž«, u najtežim momentima revolucionarne borbe Benois je uspio sačuvati tu najveću i najbolju galeriju čitave Rusije. U te je dane i veliki Vladimir Ilić odredio naročitu stražu za čuvanje tog neprocjenjivog likovnog blaga.

A. Benois uza sav svoj veliki i obuhvatni rad slikara, kritičara i historičara umjetnosti, ostao je ipak ponajviše vezan za kazalište. Svojim je scenografskim radom postigao ne samo u Rusiji opće priznanje, već je taj rad i to djelovanje dostiglo internacionalno značenje. Kazalište je bilo Benoisova prava domena – njegova sudbina. Po svom rodu (rođen 1870) po svojoj krvi nije bio čisti Slaven. Djed mu je bio pridošlica iz Francuske, bio je kuhar i majordomus cara Pavla, a njegov sin Nikola, Aleksandrov otac postao je »carski arhitekt« i izgrađivao bivši Petrograd. Po baki tekla je u Benoisovim žilama i talijanska krv, jer je ta Aleksandrova baka bila Kamila Calvos, unuka talijanskog emigranta, koji je došao u Rusiju poslije napoleonskih ratova, a u Veneciji je bio direktor »Teatra della Fenice«. Sin tog opernog direktora Alberto Calvos gradio je kao poznati arhitekt kazališta i u tadašnjem Petrogradu i u Moskvi. Iz takvog je kruga potekao A. Benois; kazalište mu je bilo u krvi. Tokom vremena izrađivao je Benois i za Stanislavskog kao i za Dijagileva najvažnije scenarije ruskog teatra. Njegov »Boris Godunov« stvorio je čitavu školu; kasnije je godinama trajala suradnja Dijagilev-Benois. U zajednici sa Stanislavskim je sastavljao »Petrušku« ne samo kao scenograf, nego i kao libretista. Kao u rođenom scenografu živio je u njemu i režiser, što je za svakog pozitivnog scenografa neotkloniva nužda. U Benoisovoj scenografiji se razotkrila pradávná srednjovjekovna Rusija, kao neka mistična skaska, puna novina i originalnih rješenja, koje tadašnji suvremeni teatar nije još uopće do njega na sceni realizirao. Bio je to veliki i nenadmašivi majstor scene, daleko pred Bakstom i

teoretičarima Appiom ili Craighom. Za koga nije taj iskusni i tan-koćutni kreator nove scene crtao kostime? U njegovim su kosti-mima usred fantastičnih i jednostavnih dekora nastupali i Šalja-pin, Karsavina, Nižinski, Masine, Ana Pavlova, samo da se spo-menu najznačajniji, nespominjući glumce i glumice, pjevače i pje-vačice, plesače i plesačice evropske scene. Benois se nije samo možda ograničio na postavu ruskih baleta, opera ili ruskog dram-skog repertoira, on je kao kazališni praktičar velikog iskustva isto tako uzorno postavljao Wagnerovu »Tetralogiju« kao i »Damu s kamelijama«. Postavljao je jednako Moliера ili Puccinija. I svaka ta postava bila je posebni uspjeh. Od god. 1925. Benois je operni scenograf na milanskoj »Skali«, ostvarujući postave u Rimu, Pa-rizu i Napulju, tako su nastale uzorne predstave kao što su »Ote-lo«, »Moć sudbine«, »Gioconda« i »Tosca«. U njegovoj scenogra-fiji, bila to »Carmen« ili »Aida« (u Caracallinim termama), živi arhitektonska vizija, naznačene su fantastične dubine prostora bez iluzionizma kakve fotografske kamere. Interpretira se prostor te se stvara prema glazbi poetski ugodaj. U svakom slučaju taj veliki majstor scene, nazvali su ga patrijarhom scenografije, nije nikad podlegao mušičavostima mode, već je gradio scenu ne kao nekakvi modni eksperimentator, nego kao iskonski kreator, stvarno savre-menog kazališta, koristeći se najmodernijim tehničkim sredstvima.

Lj. B.

DVIJE IZLOŽBE U RIMU

Posjet rimskim umjetničkim zbirkama u mjesecu siječnju ima mnogo prednosti pred galerijskim šetnjama u toku turističke se-zone. Dok Vas ljeti nosi i vuče naprijed rijeka stranih ljudi iz svih dijelova svijeta i niste u stanju s potrebnom koncentracijom promotriti ni jednu jedinu umjetninu, u zimskim mjesecima je sve drugačije. Dvorane su puste, gotovo posve prazne. Čak i čuvari, poput opijenih kukaca, lijeno sjede u naslonjačima, drijemaju umotani u šalove i gotovo vam ne obraćaju nikakvu pažnju. Nji-hova sezonska nasrtljivost i upornost, da vas oni vode i objašnja-vaju umjetnine, uopće ne dolazi do izražaja i možete se mirno posvetiti svom poslu, polagano i nesmetano otkrivati objekte vla-stitog interesovanja i uživati u dražima neposrednog kontakta s ovim svjetovima boja, svjetlosti i sjena. I dok susreti sa već prije

videnim djelima i poznatom materijom donose zadovoljstvo dragih sretanja sa znancima, poseban su doživljaj i gotovo otkriće dvije likovne manifestacije ovog vansezonskog razdoblja – »VIII Quadriennale Nazionale d'Arte« i izložba francuskog crteža pod naslovom »Od Fouqueta do Toulouse Lautreca«. Ugodno je, naime, osvježanje doći u kontakt s likovnom današnjicom zemlje, u kojoj na svakom koraku srećete remek-djela prošlosti, a s druge strane interesantna je i vanredno instruktivna mogućnost komparativnog napora, što ga pruža posjetiocu pomenuta izložba francuske grafike.

Quadriennale je, zaista, impozantna likovna priredba, i to ne samo po broju učesnika (preko 350 slikara, 120 kipara, 50 grafičara i brojnih gostiju) i bogatstvu ekspanata (više od 2.500 umjetnina), nego i po jasnoći koncepcije, njenoj dosljednoj provedbi, kako u izboru tako i u sistematizaciji umjetnina, pa uzornom aranžementu. Ne ispuštajući iz očiju ni u jednom momentu princip stvarne likovne kvalitete, priređivači su otvorili vrata izložbenih salona i figurativcima i apstraktnim umjetnicima u jednakoj mjeri, te su tako omogućili svakom, bar u izvjesnim granicama upućenom posjetiocu, lako sagledavanje stvarnog stanja suvremene talijanske umjetnosti i dominantnih tendencija u njenim recentnim naporima. Pada u oči činjenica, da u Italiji, kao i u većini zemalja s bogatom likovnom tradicijom, pretežan dio likovnih kreatora nije napustio figuraciju i da različite artistske tendence žive istovremeno intenzivnim vlastitim životom, boreći se za »pravo građanstvo« i osvajajući solidnim ostvarenjima svoju publiku. Pouka ove izložbe je, da jednu sliku ili skulpturu ne čini umjetninom i velikim likovnim djelom sama pripadnost određenom »-izmu«, koji u izvjesnom momentu i pod izvjesnim okolnostima stekne popularnost i zvučnu reklamu, nego je uvijek bitna i odlučujuća picturalna vrijednost djela, izvornost inspiracije i iskrenost priopćenja, bez obzira da li se radi o ostvarenju figurativca, astratiste, neorealiste, post-impresioniste ili nadrealističkog slikara. Poštujući stvarno stanje na području likovne umjetnosti svoje zemlje organizatori VIII. Quadriennala su zavidnom objektivnošću i pohvalnom čvrstinom kriterija ostvarili uzornu »likovnu koegzistenciju« ekspanata te su pružili široke mogućnosti kritici i publici, da pred najkarakterističnijim ostvarenjima svojih umjetnika raščistićavaju aktuelne probleme i neuralgične točke suvremene likovne kulture. Nije li to zaista najsretniji put, da se izađe iz ćorsokaka suvremene krize likovnog stvaralaštva i mučne dezorijentacije, koja danas dominira na tom sektoru? Nasiljem se ni na ovom području ili bolje: baš na ovom području, ne će naći rješenje. Uzajamnim poštovanjem i dobronamjernom diskusijom, iskrenim naporima i suprot-

stavljanjem kvaliteta s jedne i druge strane, možda će se u budućnosti premostiti jaz, stvoren na relaciji figuracija – apstrakcija. Bitno je, da se na ovakvim manifestacijama onemogućući diktat jednog likovnog pravca nad svim ostalim stremljenjima, što s jedne strane predstavlja nepravdu, a s druge unosi zabunu u široke slojeve publike, kojoj je još uvijek – nažalost ili srećom, tko zna! – apstraktna umjetnost u svim svojim vidovima strana i neprihvatljiva. Za VIII. Quadriennale se mirne savjesti može reći, da je pošao jediniim ispravnim putem i da će budućnost potvrditi ispravnost stava njegovih organizatora.

U. Zlamalik

VELIKA RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA VAN GOGHA U PARIZU

(Musée Jacquemart-André)

Rijetko se kada u Parizu mogu susresti originali tog značajnog holandskog slikara u većem broju bilo u javnim, bilo u privatnim zbirkama, jer se i onako glavni dio Van Goghovog opusa davno razasuo po svjetskim galerijama Evrope i Amerike, te stvarno u Parizu nije nikad izlagan. Poznat je taj dio jedino po brojnim edicijama, koje se ne mogu pohvaliti dobrim i točnim reprodukcijama. Zbog toga je sadašnja priređena izložba u Muzeju Jacquemart-André osobito važna. Za dva mjeseca moći će se u Parizu vidjeti izložba od 110 Van-Goghovih slika, akvarela i crteža, pa 400 različitih dokumenata, koji osvjetljaju taj mukotrpan život jednog od slikara na kraju prošlog stoljeća, a čiji je opus poslije njegove tragične smrti toliko djelovao na razvitak svjetske likovne umjetnosti i bio ocijenjen gotovo bez izuzetka kao važna i značajna dionica u razvitku početka likovnih strujanja našeg vijeka.

Velika se većina tih eksponata po prvi put izlaže u Parizu. Oni su sabrani sa svih strana. Svakako je senzacija izložbe šest uljenih slika iz bivše Ščukineve i Morozovljeve zbirke, što su prije god. 1914. bile nabavljene za Moskvu, zatim se redaju Van-Goghove slike iz Bremena, Essena, Praga, Beča, Berlina i Osla. Veliki je doprinos toj izložbi došao iz Holandije iz privatnih kolekcija, tako da ta izložba obuhvata iz svih faza Van Goghova života ponajviše značajna djela od njegova početka pa sve do kraja života. U 12

dvorana rasporedene su pojedine faze, surađivali su najbolji poznavaoци Van Goghove umjetnosti. Prema samom izboru djela, zatim po onoj povezanosti njegovih crteža, akvarela i uljenih slika nesumnjivo ta retrospektivna izložba izdiže profil tog *jednokratnog* slikara, te on danas u toj priredbi nesumnjivo kao pojava čitave evropske piktore na kraju prošlog stoljeća raste.

Lj. B.



BELLA (STEFANO DELLA) (1610–1664): „Vojnici na konju“
(Zbirka Bogišić)

Summary

A. HORVAT

ON THE OCCASION OF THE FIRST FIND OF A TREBLE WICKERWORK IN THE LIKA PROVINCE

Lika is that Croatian province which connects the northern, Pannonian part of the country with the southern part that belongs to the Mediterranean (Dalmatia, Croatian Littoral). From the aspect of the history of art Lika had not been the subject of attention for a very long time. This was because during

Turkish occupation (1528–1689) mediaeval monuments had been destroyed, so that explorers were not sure where to begin when the province of Lika was concerned. It must be borne in mind that this territory possesses a double face as it were. In the Middle Ages Lika belonged to Croatia, which, in that time, reached as far as the Gvozd Mountains (*Alpes Ferreae*) and followed in the wake of the artistic development of today's Dalmatia. After the Turkish intermezzo Lika followed the developmental lines of northern Croatia, which adhered to Central European models.

In the time of Croatian national rulers (9th – 11th centuries) there originated a number of works, a fact that today is testified by numerous monuments to be found in about 100 towns and villages of today's Dalmatia. Characteristic of this period are the many ear-rings recovered, as well as the churches, which permanently display a treble wickerwork out in stone. The majority of these monuments belong to the nucleus of the old Croatian State, i.e. the territory between the rivers Zrmanja and Cetina. Not long ago Z. Vinski described several ear-rings of the Old-Croatian type recovered in Lika. Because Lika – as is the case with today's Dalmatia – constituted a substantial part of mediaeval Croatia, such finds are rare in view of the mentioned historical events. The second characteristic element of the Old-Croatian period – the treble wickerwork cut into stone – has thus far been missing in Lika. This ornament – according to the legacy of V. Heneberg – was found at Mogorić, east of Gospić, and in the neighbourhood of the village of Volarice, where before this time a double wickerwork engraved into stone was recovered in a Romanesque chapel dating from the 12th century. The solidly cut and regularly arranged ornament from Mogorić, which corresponds to the motif of the baptismal basin in Split from the 11th century, dates probably from the 11th century, but it might also date from the 10th or the 9th century, for the age of such monuments is hard to determine. We can at any rate reckon with several such finds in Lika. The rustic ornament engraved with a weak hand into stone that comes from Volarica takes its origin from strong forms which also here might have possessed a certain characteristic and might not have adhered to the traditional forms of Dalmatia, where these forms are known from numerous finds and explorations. The authoress points to the interesting fact that inside the Croatia of Middle Ages, which constituted a political and ethnical whole, the diversity of certain assumptions of artistic activities in the period of the national rulers (9th – 11th cent.) is expressed through a territorial diversity of the number of monuments, which were erected in this time.

ML. Fučić

THE STRUCTURE OF THE ZAKMARDI FOUNDATION IN VARAŽDIN

With funds from the foundation of the protonotary of the Kingdom of Croatia, Johannes Zakmardi (1600 – 1697), there was erected in Varaždin a college structure – a beautiful example of Croatian baroque architecture, which is decorated with sparse ornamental elements but nevertheless possesses a powerful architectonic expression. Today, this structure serves as a dwelling-house possessing several separate flats. The author stresses the critical condition of the house in question, which is the result of its design and its present use. Such circumstances might well prove tragic for the present tenants (non-professional changes and light installations, bad ventilation, unsafe water sup-

ply, no sanitary facilities). The plans conceived at the Zagreb office for the protection of monuments for mending the most important parts of this structure have created the assumption that it will be possible to guarantee modern use of the house. The author suggests alteration into an »hotel«, and he documents in detail the economic and cultural-historical motives of such a proposition.

DR. BRANKO ŠENOJA:

»GIROLAMO DEL PACCHIA«

– *the son of Ivan Ivanov of Zagreb*

The author has availed himself of the material from the doctor's thesis of Branimir Senoa to discuss the origin and artistic personality of Jerolim, called »del Pacchia«, who was the son of Ivan of Zagreb. Jerolim is a well-known Sienna painter, who lived at the end of the 15th and the beginning of the 16th centuries. He used to paint altar pictures, frescoes (»Oratory of St. Bernarin«, »Oratory of St. Catherine of Sienna«) and flags. Some of his earlier works have erroneously been attributed to Giacomo Pacchiarotti. At this time there dominated eclecticism in Sienna, which also Jerolim was unable to oppose, most particularly after his stay at Florence and Rome (after 1500). He complemented Sienna's composition scheme with the influences of Perugino and Raphael, and adopted the forms of fra Bartolomo, del Sarto, Albertinelli and Sodoma. At the end of the article the author has contributed an extensive bibliography.

MARIJANA SCHNEIDER:

»ON THE EPITAPH TO IVAN HRVOJE
AND EVA DREFFELL ON PLEŠIVICA«

Subsequent to a general reference to the occurrence of tombstones and epitaphs in northern Croatia, the authoress presents a detailed description of an epitaph with figures of the deceased Ivan Hrvoje and his wife Eva Dreffell on Plešivica, dating from the latter half of the 17th century (1680). The epitaph in question is built into the sanctuary of the parish church of St. Juraj, and it is very well preserved. Beside the crucified Christ executed in high relief are the adorners; they are clad in national costumes of the time and kneel on richly decorated coats-of-arms. Although this Plešivica epitaph is richly ornamented and some capriciously executed volutions speak of the approaching rococo, the scenes are presented simply and realistically with portrait physiognomies. As an element of the episodic decoration the corners of the monument contain angel heads, which was a characteristic iconographic motif in the 17th century. The composition is strictly symmetrical, while the composition rhythm was achieved in the distribution of the masses. The authoress emphasizes not only the artistic but also the cultural-historical value of this kind of monuments. There is a bibliography.

»THE KNIGHT JURE«

from Potravlje

The restorer B. Bulić reports on the state of the picture »The Knight Jure« from Potravlje near Sinj, which is the work of an unknown primitive master. In the sequence the author stresses a number of characteristics and morphologic elements that might explain in part the origin of the work in question. Although there are no reliable data, this picture might be attributed to some domestic master, even if it was brought from Hungary. The author presents several valuable suggestions in respect of further investigations.

B. BERENSON:

Some thoughts on the history of art and on education from the diary by B. Berenson, which were published in the Gazette des Beaux-Arts, 10/1960, January, pp. 6-8.

F. ŠIJANEC:

ABOUT IZIDOR CANKAR

Speaking in a general way about the significance of introducing a stylistic study of phenomena in the arts on the basis of integration of generally conditioned social and cultural problems, the author emphasizes that by succeeding Wickhoff, Riegel and Dvoržak, I. Cankar introduced into our history of art their stylistically critical methodology based on an exact historiography. Cankar's »Style systematics« (1926) implies a most concise and logically elaborated stylistic-developmental paradigm: idealism – realism – naturalism – elasticity – picturesqueness. A dualistic order of deduced designations (spirit – matter, matter – spirit) allows on this basis of a three-phase developmental rhythm, which is the bearer of the whole historical course of events in the range of the mentioned antithetic contrasts. The author stresses that in view of what has been said above Cankar's interpretation of the historical styles is essentially dialectic and dynamic. He applied the scientific bases of Dvoržak's history of the spirit to the temporal and provincial units of whole European art from the late antique to the late baroque in the south and in the north of Europe. On the other hand, the liveliness and suggestibility of Cankar's literarily skilfull language approached and facilitated the notionally fixed representation of the contents.

The new style systematics as affirmed primarily by Cankar's chair at the University of Ljubljana, fought against the Asiatic-Oriental hypotheses of Strzygowski and did not succumb to the theory of endless external influences. It negates mechanical linking of inadequate artistic systems, e. g. those of classic Europe with those of non-classic Asia, whereby Cankar's explanation of historical relations does not forsake in this respect the viewpoint of the Dvoržak-Schlosser Institute for the history of art.

In the whole of I. Cankar's scientific and literary work we encounter a melting of lucid intuitiveness and emotion with rationally logical formation of thoughts, scientific erudition and real phantasy, intellect and feeling, power and serenity, creative energy on the summit of the most fertile associations and realizations. Such was he, ends the author, as a man of this world, as a poet in the service of science and beauty.

PROF. BABIĆ'S STATEMENTS ON THE OCCASION OF THE OPENING OF THE EXHIBITION OF GRAPHIC FOLIOS FROM BOGIŠIĆ'S COLLECTION IN CAVTAT

In the Old Gallery of the Yugoslav Academy of Sciences and Arts, in which the exhibition took place, the Director of the Gallery, Prof. Ljubo Babić, gave a survey of the origin and significance of the collection. As a collector, Balthasar Bogišić had founded a sizable collection of circa 10,000 graphic folios as the basis for a large Slav encyclopedia. These folios contain portraits of historical personalities, pictures of Slav towns, drawings of national costumes as well as illustrations of historical events that are significant for the history of the Slav peoples. The graphic collection has primarily a cultural-historical value. Some of the folios also possess a great artistic value. We are concerned here not only with rare but also valuable graphic works from the 16th, 17th, 18th and 19th centuries. This exhibition contains works of the Dalmatian graphic artists Rotta Kolunić, Andreas Medulić, Peter Mančun and others, also works of the Croat Klović and the Serb Anastas Jovanović. Polish, Russian, Czech, German, French, English, Dutch and Italian masters are likewise richly represented.

V. ZLAMALIK

NERI DI BICCI IN DER ALTEN GALERIE

Drei Werke der Alten Galerie wurden in neuester Zeit dem florentiner Meister Neri di Bicci (1419–1491) zugeschrieben und zwar: »Der Heilige Franziscus von Assisi«, »Der Heilige Martin und der Bettler« und »Madonna mit Jesus«. Der Verfasser legt die bisherigen Versuche zur Lösung der Frage dar, welchem Künstler diese Werke zugeschrieben werden sollen und schliesst sich nach stilistischer Analyse der »Madonna mit Jesus« der Auffassung Prof. Longhi's und Prof. G. Gamulin's an, wonach dieses Werk zweifellos Neri di Bicci zuzuschreiben ist. Der Verfasser begründet seine Auffassung, wonach die beiden anderen Werke, im Gegensatz zu Gamulin's Ansicht, nicht von Neri di Bicci stammen, weil diese nach ihrer Gestaltung, Schönheit und Niveau der Darstellung die Leistungen dieses Meisters übertreffen. Zahlreiche Elemente dieser Bilder sprechen für die Hand Francesco Pesellino's, worauf schon früher B. Berenson hingewiesen hat. Nach Ansicht des Verfassers ist die Frage, welchem Künstler die beiden Werke zugeschrieben werden sollen, als ungelöst zu betrachten.

LJ. GAŠPAROVIĆ:

»A CONVENTION OF ANGELS«

A brief report on the state and restoration work of the icon of the domestic artist Arsenije Jeromonah entitled »A Convention of Angels«, which was included into a series of exhibits of the Old Gallery as a new acquisition of the Yugoslav Academy from the year 1955. The icon in question was made

after the Byzantino-Orthodox pattern with certain baroque influences from Central Europe in the Komogovin Monastery in 1725(?), where simultaneously four other icons were executed, which today are kept in the Museum of the Serbs in Croatia.

LJ. GAŠPAROVIĆ:

»STUDENICA«

This is a brief description of an artistically, culturally and historically valuable copperplate bearing the title »Studenica«, which was executed in 1733 by an unknown author on the basis of an earlier model. Along with a concise survey of the origin of a monastery, which at the same time is a mausoleum of the Nemanjićs, mentioned are individually all the monuments represented in the copperplate in question. The copperplate is kept in Bogišić's collection at Cavtat.

*

The restorer Z. Wyrubal points in this article to the great dangers to which artistic works are exposed because of rough handling during transport, photographing and cliché-making. As an example he mentions one of T. Račić's most conspicuous works, the painting »Pont des Arts«, which was damaged not long ago, namely, when chichés were being made. True, the work was retouched, but it is evident that its value was not restored thereby. The author pleads for expert assistance.

V. ZLAMALIK

ON THE REPORT BY THE TOWN-PLANNER LUCIJE COSTA

In broad lines the author presents the principal thoughts contained in the report entitled »The arts and education« by the leading Brazilian architect, which analyses the problem of the crisis in modern art and points to the path for its elimination in the future. In the first place it is necessary to create an interest for the phenomena of art among the public, which can be done by revising the existing norms of basic and middle education. L. Costa demands passing a law by which it will be possible to employ artists not only in all schools but also in factories and shipyards. By such a contact between the artist and the working people two social tasks would be fulfilled: it would be possible to prompt the natural desire towards discoveries and freedom of choice, which tradesmen have lost, and at the same time the distance which today separates the workman from the artist would be shortened. The system of planning would absorb the work of less gifted artists with the aim to create a true industrial art. By emphasizing that the need for works of art of chamber character will rise parallel with the strengthening of the social requirement that as many people as possible should have a share in the facilities of elementary comfort which has become accessible to them in the mass construction and production, the author believes that the day is not far away when the works of modern artists, freed from artistic booms and at reasonable prices, will enter innumerable homes of independent housing communities.

DER PATRIARCH DER ZEITGENÜSSISCHEN SZENOGRAPHIE – DAS LETZTE MITGLIED DER STANISLAVSKI-GRUPPE

Anlässlich des Ablebens des bekannten Malers, Kritikers, Kunsthistoriker's und vor allem Szenographen *Alexander Benois* (+ Paris, 9. II. 1960) gibt der Verfasser einen Überblick über dessen Schaffen. Er bespricht seine bedeutendsten Kreationen und würdigt diese für die Kulturgeschichte Europa's markante Erscheinung, insbesondere die Bedeutung der Zusammenarbeit Benois mit Di-jagilev. Die beiden Namen bedeuten das erfolgreiche Erscheinen des russischen Balletts auf der europäischen Bühne. Es war dies ein gewaltiger Einbruch, eine grosse Umwälzung in der Mimik, der Szenographie und der Musik. Die grossen und originellen Kreationen dieses Balletts haben ganz neue Möglichkeiten aufgezeigt und dadurch die europäische Bühne erneuert. An der Schaffung des visuellen Eindrucks dieser glanzvollen Bühnendarstellung gehört Alexander Benois das Hauptverdienst. Im Laufe der Zeit hat Benois auch für Stanislavski die Hauptszenarien für das russische Ballett geschaffen. Gemeinsam mit Stanislavski schuf er »Petrůška«, wobei er nicht nur als Szenograph, sondern auch als Librettist mitwirkte. Als geborener Szenograph war Benois gleichzeitig auch Regisseur, was für jeden erfolgreichen Szenographen unerlässlich ist. In seiner Szenographie ist das uralte, mittelalterliche Russland widererstanden, wie ein mystisches Märchen, erfüllt mit neuen und originellen Lösungen, die die Bühnengestaltung ohne ihn nicht gekannt hätte.

Benois hat seine Tätigkeit nicht auf die Werke der russischen Oper des russischen Drama's und Ballet's beschränkt. Als grosser Meister der Bühnengestaltung hat er ebenso mustergültig Wagner's Tetralogie, »Die Kameliendame«, Molière und Puccini szenographisch gestaltet. Mit echtem Schöpfergeist hat er die Bühne stets im Sinne des zeitgenössischen Theaters unter Benutzung der modernsten technischen Hilfsmittel gestaltet.

V. ZLAMALIK

ZWEI AUSSTELLUNGEN IN ROM

In einer kurzen Übersicht bespricht der Verfasser die Zahl der Aussteller sowie die Charakteristik der Exponate und äussert sich lobend über die klare Grundauffassung der Organisatoren der Ausstellung wie auch über die dieser Auffassung entsprechende, konsequent durchgeführte Auswahl und Systematik und das musterhafte Arrangement. Ohne das Prinzip der Bewertung der künstlerischen Qualität aus dem Auge zu lassen haben die Organisatoren die Tore der Ausstellung gleichmässig den Vertretern der figurativen und abstrakten Kunst geöffnet. Dadurch erhielten die zahlreichen Besucher die Möglichkeit einen klaren Überblick über den tatsächlichen Stand der italienischen Kunst von heute sowie die vorherrschenden Tendenzen ihrer derzeitigen Bemühungen zu gewinnen. Dies ist zugleich der beste Weg um in Zukunft die bestehende Kluft zwischen figurativer und abstrakter Kunst zu überbrücken. Vom VIII Quadriennale kann ruhig gesagt werden, dass diese Veranstaltung den richtigen Weg eingeschlagen hat und dass die Zukunft die Richtigkeit der Einstellung seiner Organisatoren beweisen wird.

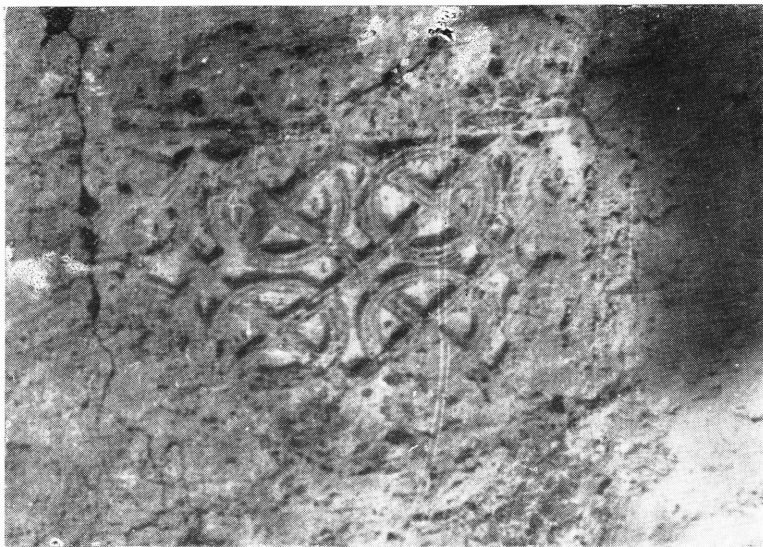
EINE GROSSE RETROSPEKTIVE
VAN GOGH-AUSSTELLUNG IN PARIS

(Musée Jacquemart-André)

Der Verfasser verweist auf die grosse Bedeutung dieser Ausstellung, da sie mit 110 Bildern, Aquarellen und Zeichnungen und 400 verschiedenen Dokumenten Van Gogh's leidenvolles Leben beleuchtet, das Leben eines Malers, dessen Lebenswerk nach seinem tragischen Tode auf die Weiterentwicklung der bildenden Künste auf der ganzen Welt befruchtend gewirkt hat. Die von den besten Van Gogh Kennern durchgeführte Wahl der Exponate bietet ein genaues Profil dieser hervorragenden künstlerischen Persönlichkeit. Ein grosser Teil dieser Kunstwerke ist zum ersten Mal in Paris ausgestellt, beispielsweise sechs Ölgemälde aus den einstigen Sammlungen Ščukin und Morozov in Moskau sowie zahlreiche Arbeiten aus Privatsammlungen.

R E P R O D U K C I J E

(Prilog)



Mogorič (istočno od Gospića) prvi poznati troplet iz starohrvatskog doba u Lici (vjer. 11. st.)

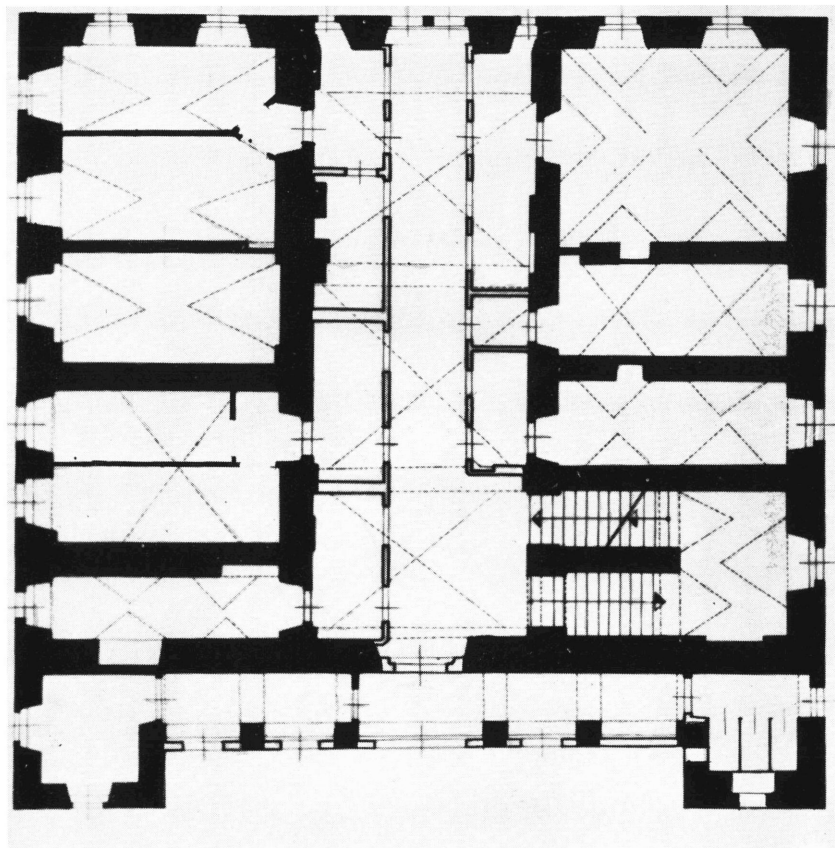
Foto: V. HENEGER



Volarica (istočno od Gospića) kameni ulomak s rustificiranom pleternom ornamentikom (12. st.)



Varaždin, Palača Zakmardi (pogled sa sjeveroistoka) (Lončarićeva ul. 41)



Varaždin. Palača Zakmardi. Tlocrt I. kata adaptiranog hotela
(Zidovi izvučeni sa dvije linije prikazuju ugradnje nusprostorija,
koje projektant eliminira)



NERI DI BICCI: *Madona s djetetom i anđelima*
(Stara Galerija Jug. Akademije nakon restauracije)



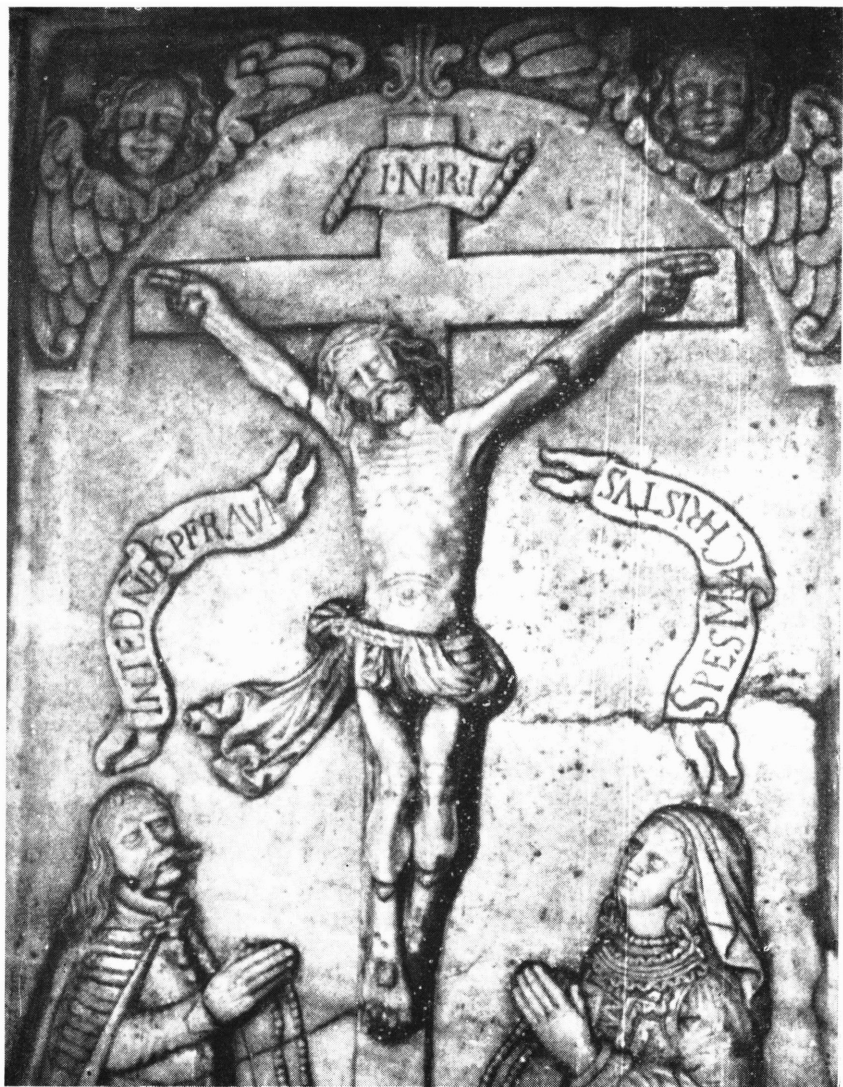
NERI DI BICCI (*detalj*)
(Stara Galerija Jug. Akademije)



G. DEL PACCHIA SIENA, *Dolnji oratorij u kući S. Katarine*
(Detalj freska: Ozdravljenje Matije Cennija)



GIROLAMO DEL PACCHIA SIENA, *Oratorij S. Bernardino*.
(Detalj freska: Porod Marijin)



Detalj Epitafija – Ivana Hrvoja Plešivica

(Snimak M. Schneider)



Detalj Epitafija Ivana Hrvoja

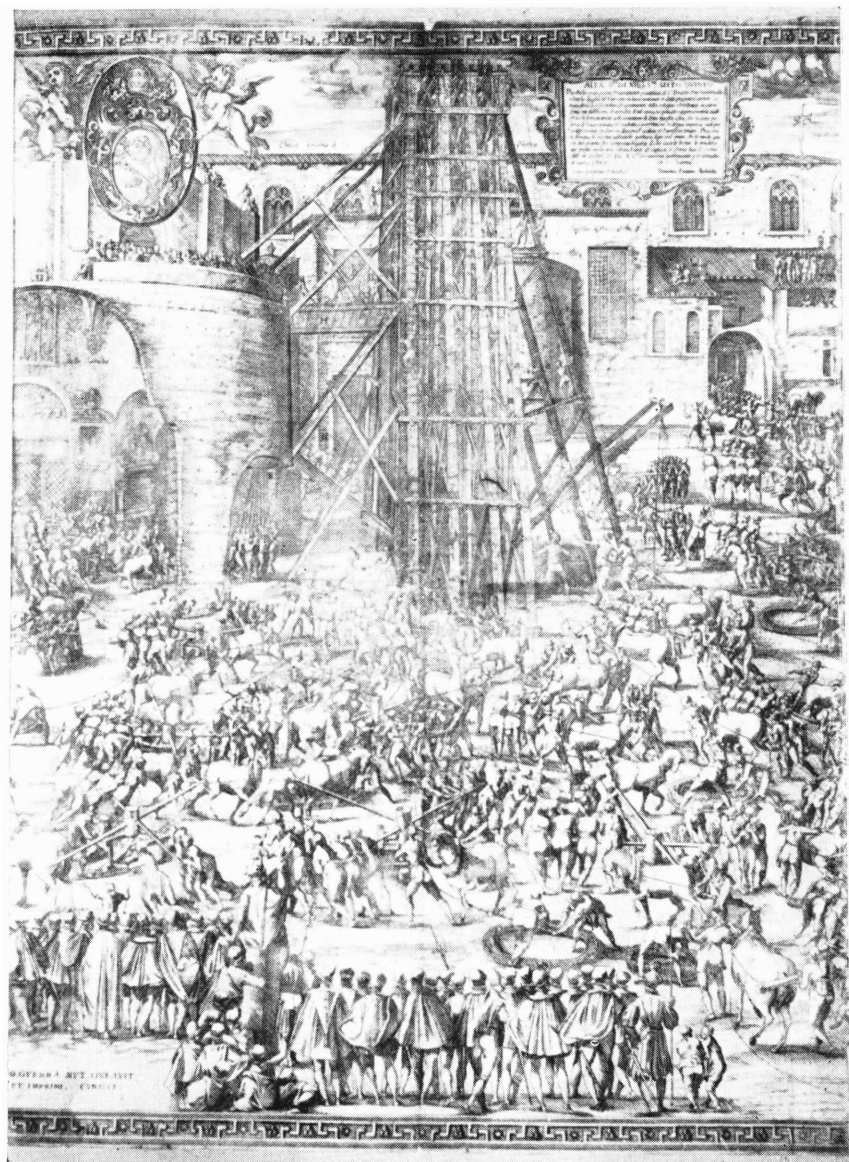
(Snimak M. Schneider)



KLOVIĆ JURAJ (1498–1578): *Sv. Juraj*
(Zbirka Bogišić)



ANDREAS SCHIAVONE DA MELDOLLA-MEDULIĆ (1503?–1563): »Majka s djetetom«
(Zbirka Bogišić)



BONIFAZIO NATALE (1537?–1592): »Podizanje obeliska u Rimu« (detalj)
(Zbirka Bogišić)

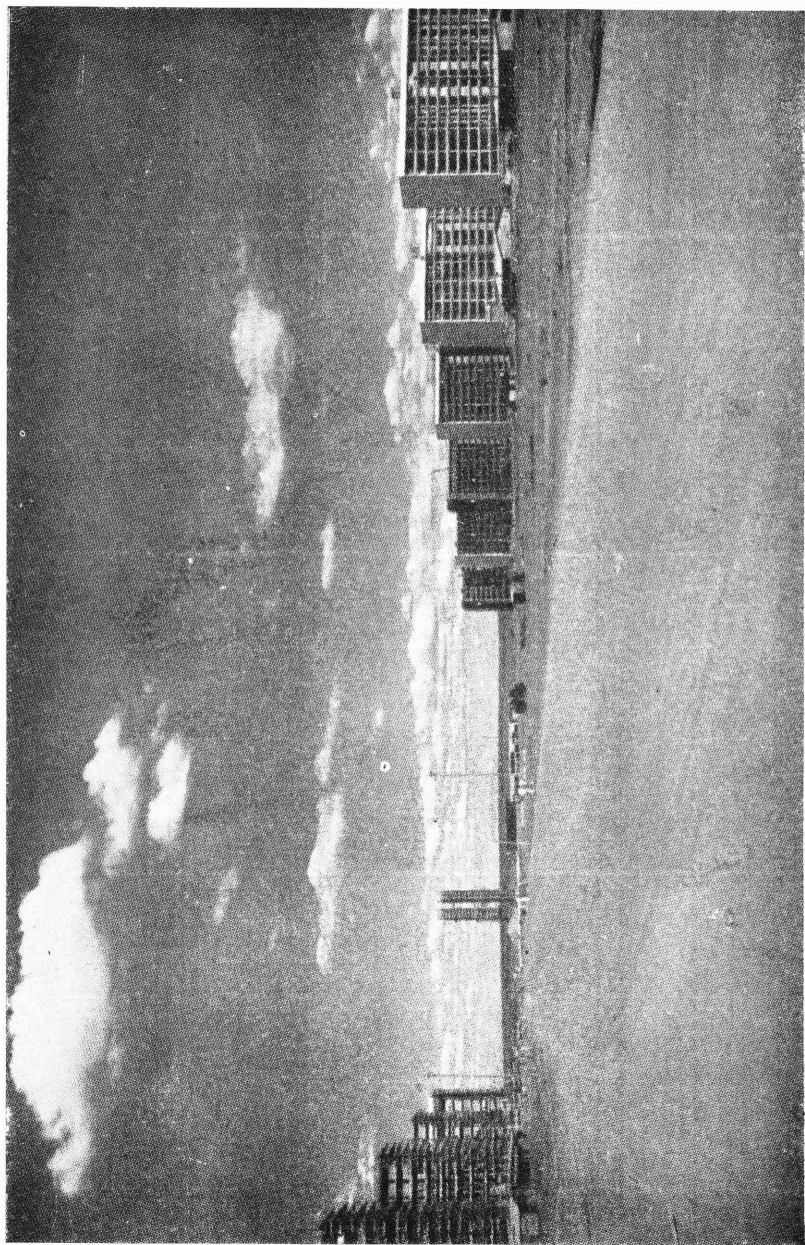


BONIFAZIO NATALE (1537?–1592): »Podizanje obeliska u Rimu« (detalj)
(Zbirka Bogišić)





HOLLAR WENZEL (1607–1677): »Grupa pasa«
(Bogišićeva zbirka)



I-gradnja budućeg glavnog grada »Brasília« uz referat Lucije Coste

BULLETIN ODJELA VII. ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

*Izlazit će u godini 1959. tri puta redovno svaki treći mjesec
u dosadašnjem formatu i opsegu te u istom rasporedu rubrika*

Tisak, uvez i oprema

IZDAVAČKI ZAVOD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE
ZAGREB

