

BULLETIN

ARHITEKTURA

- S. Gvozdanović* TUROPOLJSKI GRAD LUKAVEC
A. Horvat PRILOG POZNAVANJU NESTALE DRVENE ARHITEKTURE
 S PODRUČJA KOTARA KOPRIVNICE
U. Krajač URBANISTIČKO UREĐENJE »MALE PLACE« U SENJU

KIPARSTVO - SLIKARSTVO - GRAFIKA

- M. Ilijanić* SARKOFAG JULIJA VIKTORIJA QUADRATA
B. Fučić VRBNICKA »RAKNA«
Z. Wyroubal JEDNA SLIKA GIOVANNIA DE POMISA U TRSATU
Dr K. Prijatelj DVIJE SLIKE EMILIJANSKOG BAROKA U SPLITU
M. Peić OSLOBODENI PFJZAŽ (MOREAU)
U. Zlamalik LISTOVI IZ NAR. OSLOBODILACKE BORBE
M. Peić PANOPTIKUM CROATICUM

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

- Z. Wyroubal* BENKOVICEVE SLIKE STARE GALERIJE
U. Cestarić IZLOŽBA RESTAURATORSKE RADIONICE U ZADRU
M. Peić MUZEJ SLIKARA M. KRALJEVIĆA U POŽEGI

SVJEDOČANSTVA - OSVRTI - IZLOŽBE

- Dr K. Prijatelj* EJNAR DYGGVE
Dr K. Prijatelj LIONELLO VENTURI
M. Montani KORESPONDENCIJA VLAHA BUKOVCA
Lj. Gašparović CRIVELLI I NJEGOV KRUG (VENEZIA)

SUMMARY



BULLETIN ZAVODA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Uredništvo: Zagreb, Braće Kavurića 1

Uređuje REDAKCIJSKI KOLEGIJ. Odgovorni urednik: LJUBO BABIĆ

Izlazi 3 puta ove godine – God. IX. 1961, broj 1 i 2

SLIKE I CRTEŽI U TEKSTU:

CRTEŽ STRAZARNICE, STR. 1. TLOCRT SMJEŠTAJA LUKAVCA, STR. 2. TLOCRT PRI-
ZEMLJA, STR. 3. TLOCRT I. KATA, STR. 4. SJEVERNO PROČELJE, JUŽNO PROČELJE,
STR. 5. ISTOČNO PROČELJE, ZAPADNO PROČELJE, STR. 6. LUKAVEC (PRESJEK), STR.
7. KRAJISKO DRVENO UTVRĐENJE, STR. 8. REKONSTRUKCIJA LUKAVCA PRIJE
ZIDANOG GRADA, STR. 10. GRAD LUKAVEC, STR. 13. KOPRIVNIČKA RIJEKA, KU-
KURUŽNJACI, STR. 15. TORČEC, NIZ KUKURUŽNJAKA, STR. 19. TLOCRT »MALE
PLACE« U SENJU, STR. 36. LOGGIA PALACE HOMOLIĆ, STR. 38. TRIFORE NA PA-
LACI HOMOLIĆ U SENJU, STR. 39. SARKOFAG VIKTORIJA QUADRATA, STR. 45.
V. RADAUŠ, CRTEŽ, STR. 67. M. DETONI, LIST IZ CRTANOG DNEVNICA 1943. STR.
69. M. DETONI, LIST IZ MAPE »U«, STR. 70. SA IZLOŽBE RESTAURIRANIH UMJET-
NINA U ZADRU, STR. 82 I STR. 83. MUZEJ SLIKARA M. KRALJEVIĆA U POZEGI,
STR. 85. FOTOGRAFIJA HRV. UMJETNIKA U VRANICANIJEVOM VRTU STR. 91.
CRIVELLI, SV. KATARINA (DETALJ), STR. 103.

ARHITEKTURA

TUROPOLJSKI STARI GRAD LUKAVEC



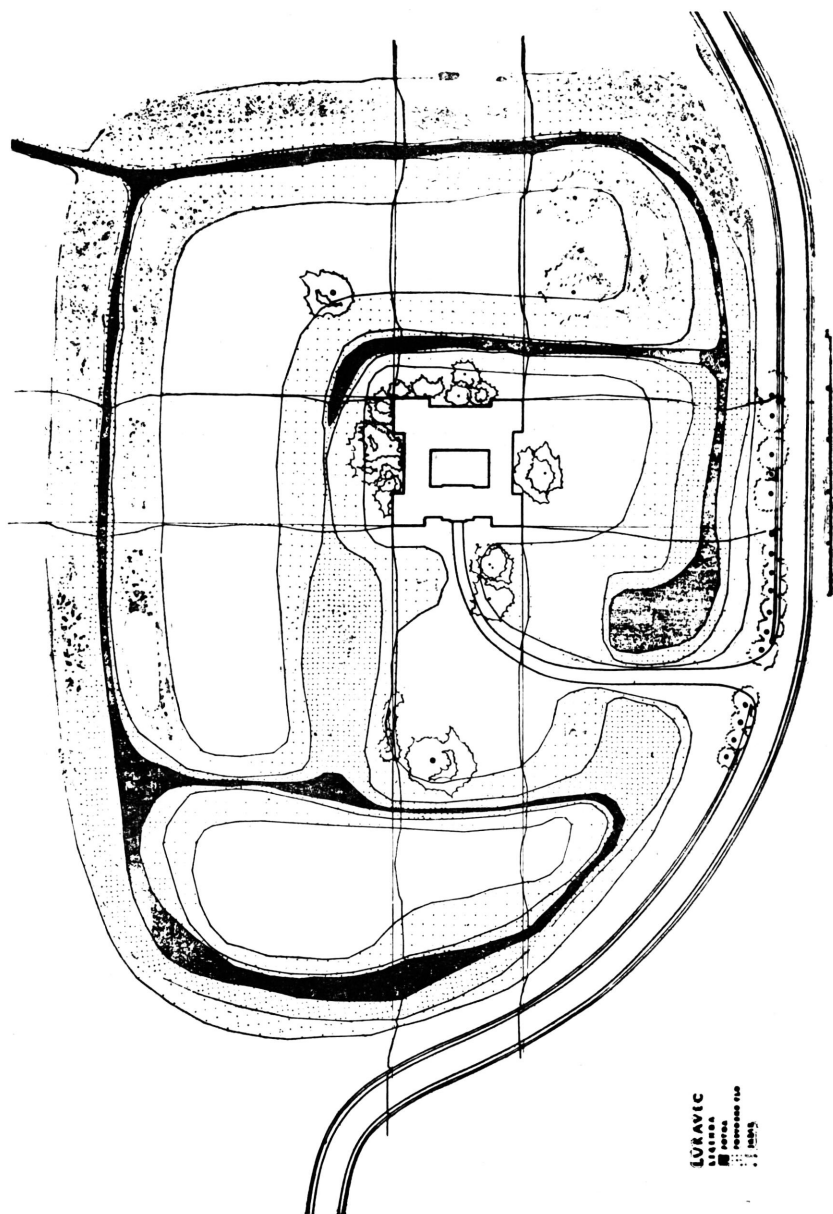
»Na hrvatskom teritoriju nema osim Dubrovnika i Zagreba nijedne oaze, koja bi u narodnoj prošlosti igrala zasebniju i viđeniju ulogu od plemenite općine turopoljske«¹ i njenog starog grada Lukavca. Čitavo područje Turopolja i srednjovjekovni drveni grad bili su arhivi civilizacije i čuvari elemenata naše kulture u periodama urbanog propadanja i u najtežim vremenima naleta Turaka.

Promatrajući danas definitivni proces nestajanja starinskih turopoljskih drvenih kuća, ne možemo se oteti divljenju hiljadugodišnjoj građevnoj kulturi tog područja, kod čijih rijetkih ostataka nalazimo drvenu građu zapanjujućih dimenzija.² Te arhaične drvene kuće pretvaraju se danas u »moderne« zidanice, a drvena se građa, stara po nekoliko stoljeća, prodaje za podove, dovratnike i doprozornike novih gradskih kuća. Kako olako rasipamo našu kulturnu baštinu!

Snimivši arhitektonski okolne jarke grada, promatrajući staru grafiku krajiške »palanke« i Stierove³ skice pograničnih »čardaka« duž Kupe, možemo do neke mjere predočiti grafičku rekonstrukciju starog drvenog Lukavca, jer turopoljski grad kakav danas gledamo nastao je tek početkom osamnaestog stoljeća.

Nekadašnji drveni Lukavec djelovao je bez sumnje monumentalnije u arhaičnim dimenzijama starinske drvene građe, od koje danas susrećemo samo rijetke preostatke i pitamo se kako su morale izgledati te bujne i goleme turopoljske šume hrasta »lužnjaka« koji je snabdijevao turopoljske graditelje izvrsnom drvenom građom u vrijeme kad nije bilo u pitanju da se sjekirom istežu iz debela možda samo dvije platnice ili jedna greda navedenih dimenzija.

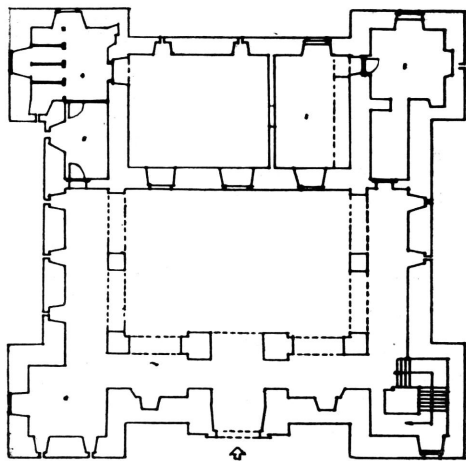
Turopolje je naseljavano odavna. Keltski Skordisci zauzimaju ovo područje u 4. st. pr. n. e. Prva provala Rimljana datira iz 119. g. pr. n. e. Iako inače nema na mjestima srednjovjekovnog burga tragova rimske podloge, kod nizinskog burga i burga opkoljenog vodom to može biti slučaj jer je Rimljanima tehnika gradnje i obrane dozvoljavala uporišta u ravnicama.⁴ Negdje oko današnjeg grada Lukavca nalazila se po svoj prilici rimska na-



seobina Quadrata⁵, a na starom groblju u Velikoj Gorici našlo se rimskih predmeta. To dokazuje da je Turopolje bilo naseljeno u rimsko doba.⁶

Katančić se divi turopoljskim rimskim spomenicima: »Nema ništa oholijeg od mramora, da se njime proglase uzvišeni bogovi: tako u izvrsnom turopoljskom spomeniku, kojeg sam Trećih Martovskih Kalenda u lukavečkom kaštelu s najvećim užitkom promatrao ...«⁷

Najstariji naš naziv za Turopolje je Zagrebačko Polje (Campus Zagrabiensis), ali je to šire područje od Turopolja. Prvput se



Tlocrt prizemlja

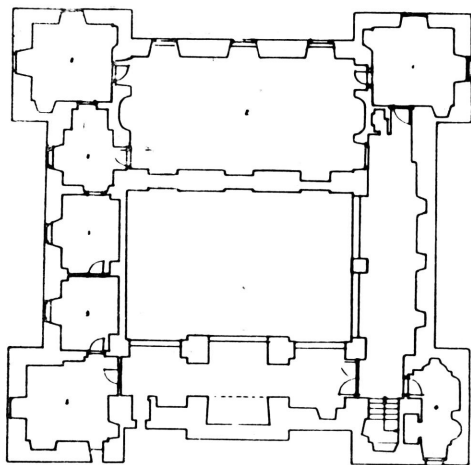
spominje »Campus Turouo« g. 1334. u Zborniku arcidakona Ivana Goričkog. To je osamljen slučaj jer od tog vremena do šesnaestog stoljeća opet nema imena Turopolje, već Campus Zagrabiensis. Tek je u osamnaestom stoljeću ovaj naziv rjeđi, a dolazi naziv »Campus Thwropolya, districtus Thuropolia«.

Odakle naziv Turopolje? Laszowski ga izvodi od imena »tur« kojim su Slaveni nazivali životinju, preživača iz razreda bovida, tj. razreda naših volova (»bos urus«; Poljaci: »thur«; Nijemci: »Auer«). Od petnaestog stoljeća živi tur još u Litvi i sjevernoj Rusiji. U sedamnaestom stoljeću je izumro. Laszowski misli da su ravnica i močvarno tlo sigurno pogodovali turu u Turopolju i da su ga tu valjda u velikim stadima zatekli Hrvati kad se naseliše u ove krajeve, a poznavali su ga zacijelo već u svojoj pradomovini odakle su donijeli njegovo ime. Staroslavenska riječ tur znači

»bik«, »oploditelj« i »bog sunca«. Gotovo u svim slavenskim zemljama postoje nazivi mjesta i voda izvedeni od riječi tur.

Čuk tvrdi da životinje tura nije poznavalo Turovo polje kad se tako prozvalo. Po Čuku ime tur nastaje u našim narodnim imenima na različite načine, a ovdje je to po svoj prilici kratica imena Otura ili Hotura, nosioca plemenskog roda.

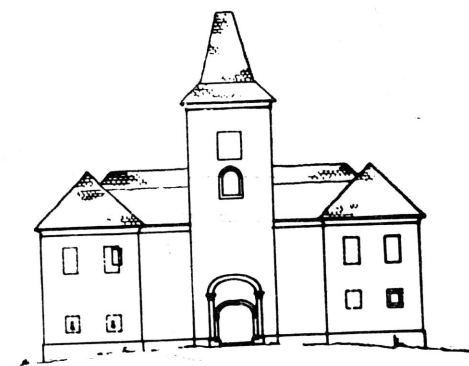
Nema sumnje, već je u najranije doba ono pleme što se kasnije prozvalo turopoljskim sačinjavalo posebnu slobodnu plemensku hrvatsku župu, kakvim župama nalazimo tragove na prostoru stare zagrebačke županije. Takve stare plemenske župe bile su Moravče,



Tlocrt 1. kata

Okić, Podgorje, Gorica i druge. Poslije Kolomana nastale su druge prilike u zemlji između Drave i Kupe, pa se uvodio »sistem castra« (uredba utvrđenih gradova). Valjda je prastaro turopoljsko pleme potpadalo u obrambenom pogledu pod grad Zagreb u kojem je stolovao poglavar tih plemena. Za prvih Arpadovića je Zagreb postao središtem županije (comitatus) koja je obuhvaćala više plemenskih župa, među njima i Turopolje. Turopoljci su pripadali redu »jobagiones castri«, a ti su držali svoje posjede na temelju svog plemenskog prava, a ne na temelju kraljevskih povlastica.⁸

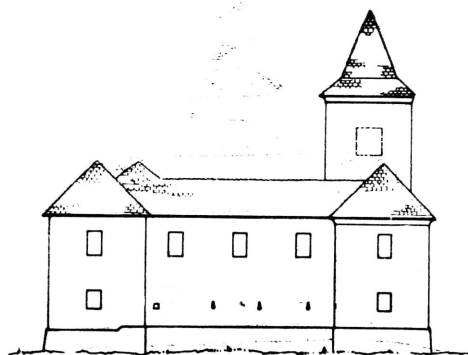
U času kad pisani dokumenti počinju spominjati Turopoljce (a ti su do trinaestog stoljeća vrlo rijetki), oni su kao jobagioni potpadali pod castrum Zagreb i bili obavezani na neke dužnosti prema svom gradu kojim je upravljao župan postavljen od kralja. U dvanaestom stoljeću počinje emancipacija Turopolja od Zagreba, a u



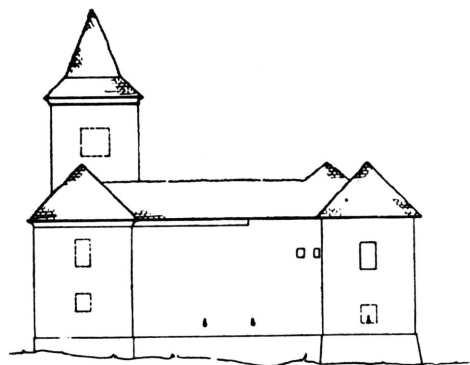
Sjeverno pročelje

trinaestom stoljeću se nastavlja i dovršava. Tada su popisane turopoljske slobodštine i ne postoji više stari odnos od uvođenja sistema castra. Prva je vijest o Turopolju iz g. 1225 (spominje se doduše nešto prije »velika šuma«). To je isprava kojom Bela IV podjeljuje Turopoljcima plemstvo, i to braći Buduni (Buduna, Budona, Budyna) Ivanu i Levči i cijelom njihovom rodu (nabraja se čitav niz imena) izuzimajući ih od službe i ovisnosti prema Zagrebu. Ta se isprava smatra osnovom turopoljske plemenite općine. Turopoljcima su je više puta potvrđivali i kasniji vladari.⁹

Turopoljske slobodštine popisane su na hrvatskom saboru g. 1278. To je najstariji turopoljski Statut.¹⁰



Južno pročelje



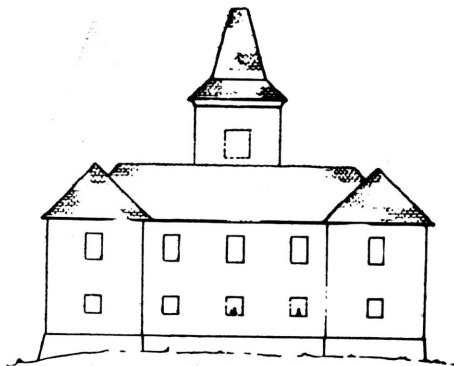
Istočno pročelje

Prve provale Turaka u Turopolje započele su oko 1422. g. i potrajale sve do izmaka šesnaestog stoljeća. Da bi se osjećali sigurniji pred turskim navalama, sagradiše Turopoljci na potoku Lukavcu, do sela Donjeg Lukavca, *drvenu utvrdnu* – grad Lukavec.¹¹

No mora da su već i prije imali svoj grad na tom ili na kojem drugom mjestu jer se već 1256. spominje »*caput Lukavez*«.¹²

Nema pismene obavijesti ili usmene predaje o tome koje je godine izgrađen drveni Lukavec iz petnaestog stoljeća, ali se već u drugoj polovini tog stoljeća u gradu Lukavcu izdaju isprave.

Sličnih drvenih gradova učvršćenih drvenim palisadama i grabama bilo je u Hrvatskoj više, naročito tamo gdje nije bilo kamena za gradnju.

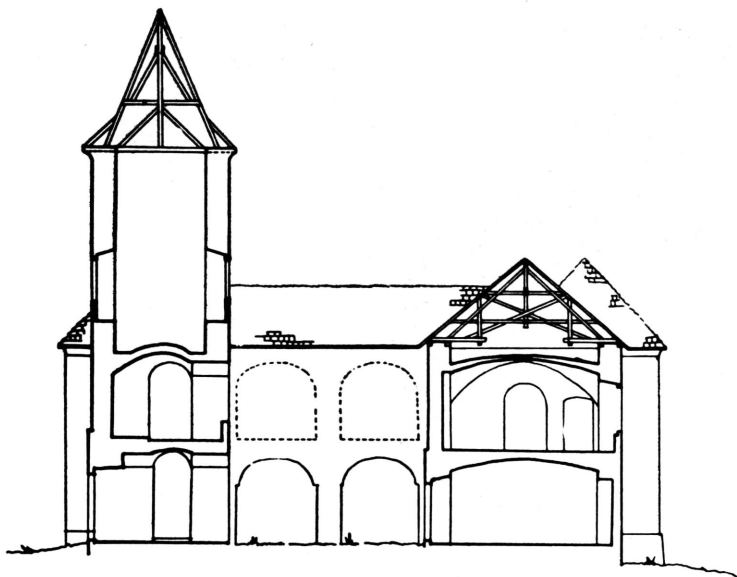


Zapadno pročelje

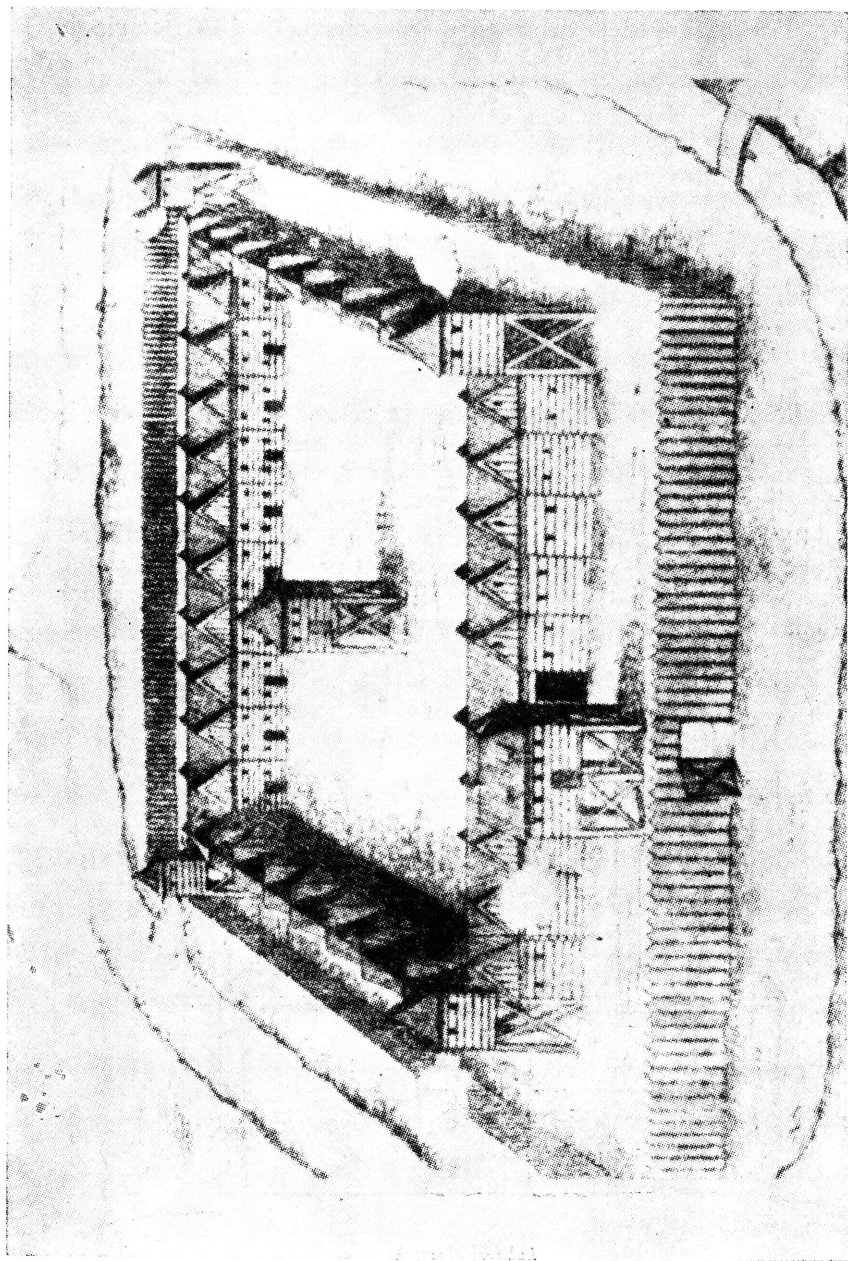
Od pada Bosne (1463) nastala su i za Turopolje strašna vremena. Turci su palili i rušili sve pred sobom. G. 1481. stavio je medvedgradski gospodar Ivan Čuz (ili Tuz) na molbu Turopoljaca u grad posadu. Kasnije je više ne povlači i tako grad prijeđe u ruke medvedgradskim gospodarima. Zaposjeo ga je herceg Ivaniš Korvin, zatim različiti medvedgradski kastelani, knez Brandenburški (muž Korvinove udovice), kraljica Marija, ban Franjo Baćan i konačno knez Nikola Zrinski. Tek 1553. izručio je Zrinski Lukavec Turopoljcima, nakon dugih prepiraka i parnica, no tada je grad bio gotovo razvalina. G. 1556. je turopoljska općina darovala lukavečku razvalinu Mateju Slatinskome, turopoljskom županu, primivši ga u svoje bratstvo. Kad je Lukavec opet pripao Turopoljcima, oni ga 1612. ponovo izgrade. Već je 1613. održano u gradu prvo turopoljsko »spravišće«. ¹³

Otada je općina stavljala u grad kastelane i stražu. I opet je grad bio od drvene građe, barem većim dijelom. Tek 1705. je općina odlučila sagrađiti grad od čvrstog materijala i temeljiti ga na pilotima. To bude izvedeno i takav grad danas gledamo.

Doduše u jednom popisu oružja iz g. 1715. vidi se da grad opet nije u sjajnom stanju: »... krou je vszema na gradu churi i vutelj slebi, gank vesz okola vutel i otergan, deszek vu uitlu nehichench okolu ...« ¹⁴



Lukavec (presjek)



Krajiško drveno utvrdenje — palanka (po Valvasoru)

Postoje još neki kasniji građevni podaci: 1731. je popravljen unutrašnji gradski most, 1733. i 1734. služi tamnica u gradu za vještice; 1749. se spominje »vu bolti« grada čuvan pečat i turopoljske povlastice; 1762. uređivani su gradski opkopi; 1785. ponovno je izgrađen zdenac i popravljene su gradske tamnice; kapela sv. Lucije postojala je 1793. g.

Kratak opis grada:¹⁵

Situacija: Lukavec leži u centru Turopolja, kraj potoka Lukavca, sjeverno od sela Donji Lukavec, od ceste je odijeljen nizom jablanova, a oko grada su posadene voćke i cvjetni žbunovi. Oko grada se jasno vide iskvarene konture starih graba koje su se mogle puniti vodom iz obližnjeg potoka Lukavca, a preko graba su nekoć vodila u grad dva mosta.

Današnji Lukavec izgrađen je od opeke, temeljen na pilotima, pokriven crijepom. Još je 1895. bio pokriven šindrom, valjda na isti starinski način dugačkih dimenzija kako je po svoj prilici bio pokriven i originalni nekoć potpuno drveni Lukavec.

Tlocrt je ponešto nepravilan kvadrat s kvadratičnim kulama po uglovima. One su tako prizidane gradu da iz osnovnog lika izlaze tek za otprilike trećinu svoje širine. Kvadratično dvorište uokvireno je arkadurom, u zapadnom kutu se nalazi bunar na kolo.

Nadsvođen ulaz u grad je u sredini sjevernog pročelja, ugrađen u zdepasti toranj na kojem su nekoć stajale satne ploče. Na zaglavnom kamenu ulaza isklesan je grb plemenite turopoljske općine, sa postranim lavovima i natpisom *Insignia Universitatis nobilium campi Turopolja 1752.*

Prizemlje:

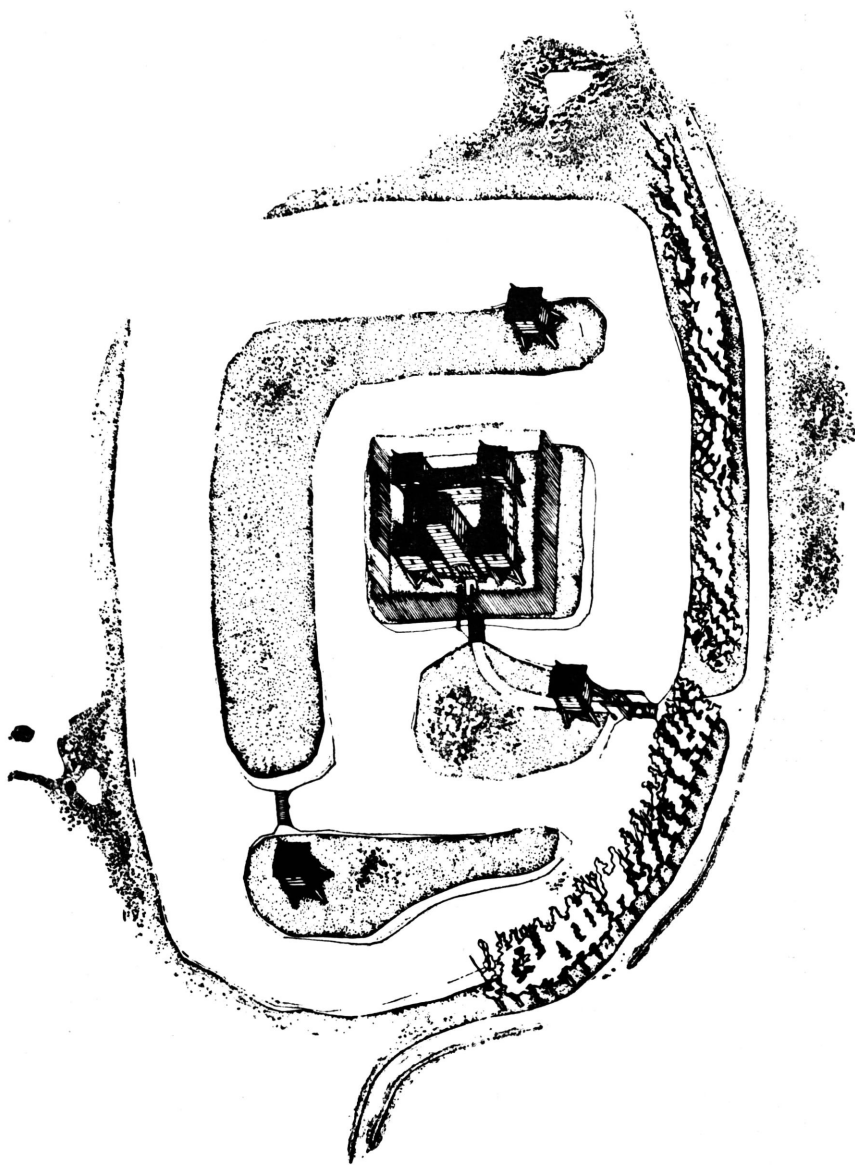
Desno se nalazio zatvor bez prozora s malim niskim vratima za teže zločince, a u zapadnoj kuli za lakše zločince. Lijevo, u istočnoj kuli, bio je »copernički« zatvor, zatvor za vještice koje su se naročito proganjale 1733–34.

Istočno i zapadno krilo nema prostorija, a u vanjskim su zidovima po tri puškarnice. Jugoistočna kula je bila stan gradskog čuvara. Južno krilo su bile prije staje, a danas je to prostor za sport u sklopu budućeg »doma kulture«, ukoliko se dovrši restauracija grada i grad prilagodi novom životu.

Stepenice za I kat nalaze se u sjeverozapadnoj kuli.

I kat:

Iz trijema je prilaz prostorijama nekadašnjih kaštelana grada. U tornju je bila kapelica sv. Lucije, samo ograda ju je dijelila od



Rekonstrukcija Lubav-a prije zidanog grada

trijema. Južno krilo je velika dvorana gdje su se održavala »spravišća«. Danas se obnavlja za kinodvoranu. Dvorana je nadsvođena križnim svodovima, s većim prozorima prema jugu, a povezana je s prostorima u kulama. U istočnom i zapadnom krilu vide se udubine za puškarnice kao u prizemlju.

Stari grad Lukavec je dakle pripadao tipu kaštela opkoljenog vodom kako je to većinom u ravnici gdje nema strogo određene napadajne strane. To je nasljednik kasne antike, pravilna i pravolinijska utvrda s kulama za bočnu obranu.

Drveni Lukavec je nestao po svoj prilici u vrijeme kad su nestale i bogate turopoljske šume hrasta lužnjaka, a danas nestaju već ionako rijetke turopoljske drvene kuće i kurije.

Tu i tamo pojavili su se kod nas neki rijetki glasovi (Fučić) o osnivanju etnoparka gdje bi se bar sačuvali neki rijetki (i možda ne već najbolji) primjerci drvene turopoljske arhitekture, sa adekvatnim današnjim životnim sadržajem. Značilo bi to ne samo očuvanje kulturne baštine, već i prvorazrednu turističku atrakciju. Čuveni švedski »Skansen« čini se siromašan prema upravo monumentalnim arhaičnim dimenzijama starinskih drvenih turopoljskih objekata kao i objekata iz šireg područja hrasta lužnjaka oko Siska, u Posavlju i Pokuplju.

U brzom izgradnji naših sela, zamjenom drveta kamenom i opekom, možda već za koju godinu nestat će nam posljednji drveni primjeri. Ako nitko drugi – filmska bi kamera mogla sačuvati rijetki dokumenat hiljadugodišnjeg građevnog zbivanja na našem tlu.

Sena Gvozdanović

BILJEŠKE

¹ Dr N. Andrić, Povijest Turopolja (Nar. novine br. 245, Zagreb, 1910).

² Dasku – »planku« – veličine 70/16 cm izmjerila sam u selu Lijevo Sredičko u Vukomeričkim goricama, dakle na jugozapadnom rubu Turopolja. »Tram« ili »sleme«, gredu koja nosi čitavu krovnu konstrukciju najvećeg poznatog mi raspona našla sam u selu Prelošćici kod Siska – u širem području hrasta lužnjaka i utjecaja gradnje iz Turopolja. Dimenzije su 63/42 cm sa 8,75 m svijetlog raspona.

³ Beč, Arhiv nacionalne biblioteke, Cod. 8608, Fol. 74.

⁴ Naša toponomija ne podsjeća na rimski castrum. Ime Lukavec dolazi vjerojatno od glagola lukati = gledati kroz što. Dakako, može se pomisliti i na luk, lukav, lukavac i nalukavati se (Mažuranić, Prinosi za hrvatski povjesno-pravni rječnik, Zagreb 1918, Jugosl. akademija).

⁵ Navode Klaić i Barlé.

⁶ U trinaestom vijeku kao da su još uvijek donekle funkcionirale stare brane i kanali, pa i zidane ceste smjerom Save, kao zadnji znakovi nekadašnje potpune pobjede stare Andautonije nad divljom naravi rijeke. Tako se može tumačiti upravo natiskivanje odličnih porodica sa svojim posjedima uz Savu.

⁷ Math. Petrus Kataniczich, Specimen philologiae et geographiae Pannoniorum. Str. 111 (Zagreb 1795). U istom djelu Katančić tvrdi da naziv Turopoljci potječe od predašnjih starosjedilaca – Taurisca. Str. 48 (Taurisci = Kelti).

⁸ 1279. Ladislav; 1322. i 1333. Karlo Roberto; 1352. Ljudevit V; 1364. Karlo Drački; 1436. Žigmund; 1466. Matijaš Korvin; 1514. Vladislav II; a kasniji vladari su potvrđivali nove statute.

⁹ Riječ »jobagio« je nastala od mađarske riječi jobb = bolji i ágy = krevet, znači dakle čovjeka boljeg staleža. To je bio viši stalež od »castrenses« (gradana) koji su živjeli na zemljama castruma imajući ipak bolji položaj od »rusticus« (seljaka-kmetova). Jobagioni su s vremenom izjednačeni s plemićima.

¹⁰ Otada postoje brojne isprave neposrednih turopoljskih poglavara, naime njihovih »komeša i župana«. Latinski je naziv za prve »comes campi zagrebiensis«, a za druge »comes terrestris campi zagrabiensis« (za ovog postoji i hrvatski naziv u ispravama: zupan, zuppan, supan, suppan). Narod naziva prvoga *komeš*, a tako se nazivao turopoljski poglavar još početkom našeg stoljeća.

¹¹ ... u vrijeme najodličnijeg vladara kralja Matije pobožne uspomene, zbog straha pred Turcima, *utvrđenje ili kaštel Lukavec od drveta i drvenih ograda*, za zaklonište svojih života i imanja isti plemići na vlastitoj i nasljednoj zemlji sazidaše i prozvaše Lukavcem i držahu ga više godina u miru dok jednom pak ne provališe Turci iz Bosne i pustošiše i pljačkaše, te zbog straha isti plemići kod Ivana Čuza, tada vlasnika Medvedgrada, skloniše se moleći pomoć, on posla dvanaest svojih slugu sa borcima kao brzu pomoć u taj grad, a pošto su se Turci povukli, isti Ivan Čuz iste plemiće protjera iz njihova grada i prisili na plaćanje dažbina i službu gradovima, nekoć njihovom Lukavcu i Medvedgradu ...»

(Prevela S. G.)

«... quando tempore inclitissimi quondam domini Mathiae regis pie memorie, ob metum Thurcorum, *fortalicium sive castellum Lwkawecz ex lignis et sepiibus* pro confugium capitum et rerum suarum, iidem nobiles in propria terra et hereditaria possessione ipsorum Lwkawecz vocata, edificassent, per pluresque annos pacifice possedissent, dum autem semel Thurce ex Bozna predictum Campum invadendo depopularent et devastarent, propter quorum metum iidem nobiles ad magnificum quondam Iohannem Thwz, tunc possessorem castri Medwewara, gracia implorandi subsidii confugissent, idemque ad petitionem et solutionem ipsorum nobilium, duodecim famulos suos cum pixidibus ad idem castellum pro auxilio misisset, post recessum vero ipsorum Thurcorum, idem Iohannes Thwz eosdem nobiles ex ipso castello exclusisset, et nec ulterius eosdem in illud intromisisset, sed postea ipsos nobiles ad idem castellum Lwkawecz, et tandem eciam ad dictum castrum suum Medwewara aliquas soluciones et eciam servicia per vim coegisset exhibere ...»

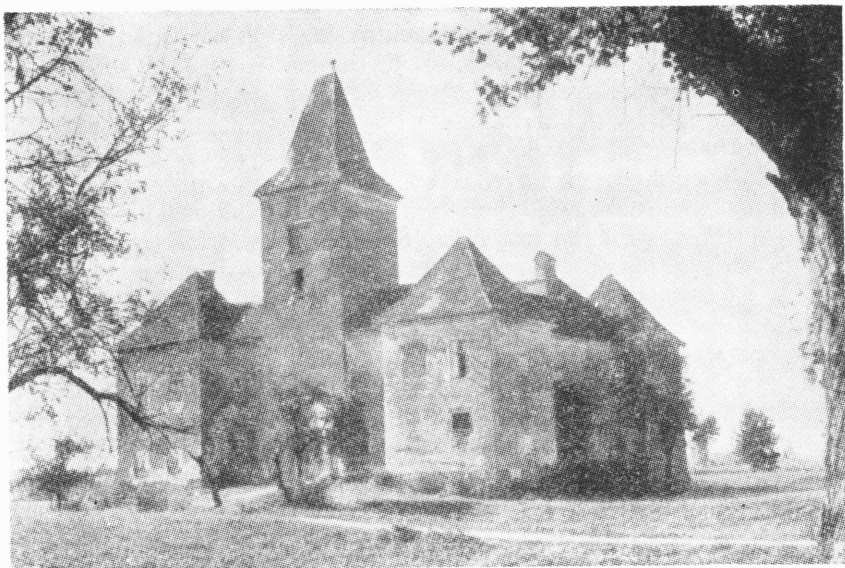
(Referat zagrebačkog Kaptola kralju Ludoviku iz g. 1519; prepisano iz knjige: Laszowski, Dokumenti Turopolja, Knj. II, str. 407).

¹² Regesta documentarum regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae, str. 210, 1896. Kukuljević.

¹³ To je »spravišće« odredilo »vječnu stražu« za grad. Brinulo se i o različitim popravcima. G. 1635. je izgrađen dimnjak. U grad se ulazilo mostom koji je popravljen 1664. Postojao je već tada zdenac. Kamenje za izgradnju voženo je od Save.

¹⁴ ... »krov loš i prokisao, žljebovi pokvareni, hodnik istrgan, na rpi daske ...«. (Or. chartaceum, in archivo commun. nob. de Turopolje, Laszowski, str. 244).

¹⁵ Detaljno ga je opisao Laszowski u knjizi: Povijest plemenite općine Turopolja, Zagreb 1924



Grad Lukavec

PRILOG POZNAVANJU NESTALE DRVENE ARHITEKTURE S PODRUČJA KOTARA KOPRIVNICE*

Prilikom sistematskog obilaska koprivničkog kraja god. 1960. radi istraživanja spomenika kulture zapaženo je da je velika većina spomenika na tom prostranom području nastajala istom od druge polovine 18. st. na dalje. Poznato je međutim iz historijskih vrela – napose od 14. st. na dalje – da je osobito graditeljska djelatnost i prije bila razmjerno živa. Studij tog materijala pokazao je da je od svega toga očuvano veoma malo. O tom će biti govora u drugoj prilici. Između tog vremena i spomenika koji pripadaju baroknoj djelatnosti u tom dijelu naše zemlje zjapi velika praznina. Doduše, pitanje golog opstanka nalagalo je da se najbudnija pažnja – napose tijekom 16. i 17. st. – posvećuje objektima strateškog značaja. Oni su već davno nestali zajedno sa svojim najistaknutijim predstavnikom: koprivničkom tvrđavom. Mogli bismo pomisliti da se manjak ostale djelatnosti na likovnom planu ima tumačiti poznatom uzrečicom: *inter arma silent musae*. Doista, preko stoljeća i po ratne prilike s turskim četovanjima nipošto nisu pogodovala cvjetanju umjetnosti. Ipak usprkos poldrugstoljetnoj neizvjesnosti tu se živjelo pa je trebalo zadovoljavati potrebe tadašnjeg društvenog uređenja: graditi kaštele, kuće i crkve.

Ta praznina na području arhitektonskog oblikovanja ponukala me da tragam za podacima koji bi rastumačili što je taj naš čovjek na udaru svakidašnje neizvjesnosti stvarao na polju arhitekture u tako nesigurno doba. Sklapala su se, doduše, od vremena do vremena primirja, ali ona za pogranični kraj nisu značila mnogo. Prekidali su ih revni susjedni begovi i paše stalnim upadanjem ili da uzvrate protunapadaj ili radi pljačke i ekonomskog oslabljenja protivnika. Turska kretanja od virovitičke strane najavljivali su topovi »glasnici«. Na znak takva topa u Đurđevcu odazivao se top u Virju (spominje se još 1659); na gruvanje toga »glasnika« zatutnjio bi onaj u Novigradu; na njegov tutanj topovi u Koprivnici začas bi obavijestili o opasnosti ostalu Podravinu. U takvoj atmosferi, zasićenoj vonjem baruta, pod stoljetnom kanonadom »glasnika« Podravec se snalazio kako je najbolje znao svojim vlastitim umijećem. Upravo slučaj dijela Podravine koji ovdje promatramo pokazuje kako često imamo neispravan sud o razvoju umjetnosti određenoga kraja ako ga gledamo samo na temelju sačuvanih djela. Od čitave djelatnosti između gotike i baroka za-

* Vidi plan nestale drvene arhitekture s područja kotara Koprivnice. Bulletin 2. i 3. god. 1960., str. 101.



Koprivnička Rijeka, kukuruznjaci

paženo je tek nekoliko predmeta koje bismo na prste mogli nabrojiti, ako imamo u vidu ono što ima obilježje evropskih stilova.

Ali zato prema starim zapisima otkrivamo da je u tom kraju bilo podignuto – osim bezbroj seoskih kućica o kojima nema podataka nego ih pretpostavljamo – od početka 17. do početka 19. st. preko 40 crkava koje su bile građene od drvene građe. O njima je u literaturi već prije izneseno dosta podataka. Ali kad bi nas tko upitao što podrobnije o sakralnoj drvenoj arhitekturi toga kraja, bili bismo u nedoumici što da mu kažemo. Ovako razasuti podaci o toj zanimljivoj građi ne daju jasan uvid u tu materiju koja je svojevremeno imala vidnu ulogu u tom nekoć šumovitom kraju. Mada ta građa službeno ne spada u evropske stilove, držim da je i povjesničar umjetnosti mora imati na oku ako hoće da bolje shvati ritam razvoja umjetnosti ne samo ovdje nego i u velikom dijelu kontinentalne Hrvatske i nekih drugih krajeva Jugoslavije.

Kako se radi o brojčano dosta jakoj skupini, bit će najbolje da se ta građa naniže u neku ruku na kataloški način, dakako prema oskudnim i neujednačenim podacima kakve nalazimo u vrelima. Glavno su, dakle, uporište izvori, a pogdjegdje komparativni materijal, jer su te građevine davno nestale. Uzalud smo se naime trudili, i po masnim blatnjavim putovima panonske ravnice i po zabitnim selima raskidane Bilogore, ne bismo li još zatekli bar koju od tih građevina. Vrijeme ih je davno pregazilo. Ovdje prikup-

ljeni podaci možda će poslužiti onima koji se bave drvenom arhitekturom prošlih dana da što bolje pristupe onome što je nakon posljednjeg rata još preostalo u veoma prorijeđenom broju u drugim našim krajevima.

Među najstarije podatke o ovdašnjim drvenim crkvama idu podaci o crkvi sv. Petra u *Peterancu*. Nalazila se na groblju, bila je dosta velika i pobijeljena. Bijaše građena od hrastova drva, a podignuta na temeljima srednjovjekovne zidane crkve, koju su spalili Turci vjerojatno g. 1552. Njene su zidine bile porušene, a grada odvezena za učvršćenje koprivničke tvrđave. Već g. 1659. Vinković je kao vizitator zatekao pripravljene drvene stupove koji su imali nadoknaditi stare, oštećene. Prema tome ta je crkva već postojala dulje vremena. Imala je tabulat i tornjić. God. 1700. spominje se drvena crkva omazana zemljom i pobijeljena. Imala je predvorje nad kojim bijaše drveni tornjić, a u unutrašnjosti pjevalište građeno na tri ugla.¹ Od 1773. postoji barokna zidana župna crkva.

U koprivničkim vinogradima na *Pribislavcu* kod Starigrada, odnosno Kamengrada, bila je na groblju podignuta g. 1620. zaslugom Vida pl. Zdeličića drvena kapela zaštitniku od sljepoće – sv. Vidu. Opis iz 1700. kazuje da je na hrastovim temeljima bila građena od pletera, omazana blatom i pobijeljena. Imala je dva prozora, predvorje s tornjićem, tabulat, zemljani pod. God. 1710. bila je proširena i sagrađen nov zvonik. Obnavljala se i popravljala do 1750, a već 1768. predlaže se da se poruši. Ipak je postojala još preko stotinu godina. Podaci o veličini i tlocrtu tog objekta potječu iz 1810: četvorouglasta oblika; 8 hvati duga, 3 široka, a 2 visoka. God. 1886. prodana je na dražbi. Spomen na tu crkvu čuva samo oltar crkve u Močilama.²

Najkasnije u prvoj polovini 17. st. bijaše podignuta na groblju u *Koprivnici* drvena kapela sv. Duha blizu močvare »Gospinja«. Spomenuti Vinković 1659. kaže o njoj: kao da će se srušiti, tako je već propala. Zato je već 1657. kraj nje podignuta nova, triput veća, no opet od drvene građe, novcem žene časnika Jakoba pl. Puhera. Bila je građena od pletenog šiblja; imala je krov pokriven šindrom, a tornjić limom. God. 1680. spominje se atrij, a 1700. da je oslikana prizorima muke Kristove. Pod je još bio zemljan. Novi toranj dobiva još 1804, a 1850. je zatvorena zbog trošnosti. Nju je naslijedila zidana kapela sv. Duha na današnjem koprivničkome groblju, sagrađena 1873. po nacrtima Ivana Bartušeka iz Zagreba;³ ona čuva spomen još na tri drvene crkve, što ću naknadno napomenuti.

Iz prve polovine 17. st. potjecala je kapela Marije Magdalene u *Koprivnici*, sagrađena na groblju, ograđenom jarkom u polju

blizu predgrađa Brežanca. Znade se da je podignuta 1649. Građena od šiblja na hrastovim temeljima bila je vapnom pobijeljena; opis 1700: malena, s dva prozora, s tabulatom, tornjićem koji 1733. ima crveno obojenu šindru, uvrh njega stoji »španjolski križ«. Među inventarom spominju se po stijenama papirne slike kojih 1700. ima dvadeset. God. 1768. pomišljalo se na njezino rušenje (program: dvije drvene kapele porušiti, a podići jednu zidanu). Međutim još 1787. u dobrom je stanju, a 1841. popravljena. Opis iz 1810. otkriva da je kapela bila 5 hvati duga, 3 hvata široka, a hvat i po visoka. Sakristiju je imala na sjevernoj strani. Iza glavnog oltara bila su dva kružna prozora, a jedan prozor bio je na južnoj strani lađe. God. 1872. gradsko zastupstvo Koprivnice prihvatilo je prijedlog da se ta građevina poruši – nakon 223 godine. Spomen na nju čuva jedan oltar u kapeli sv. Duha na groblju.⁴

Početak druge pol. 17. st. spominje se osim dosad navedenih još desetak drvenih crkava. U *Donjim Mostima* bila je na groblju 1652. podignuta drvena kapela sv. Benedikta s tabulatom i malim tornjićem.⁵ Danas tamo postoji zidana župna crkva iz g. 1883. s karakteristikama eklekticizma.

U *Đelekovcu* ruše 1654. staru župnu crkvu sv. Marije, a podižu novu na hrastovim temeljima, sa stijenama od pobijeljenog šiblja. Njezin krov bio je pokriven šindrom. God. 1787. bila je u ruševnom stanju.⁶ Danas u mjestu postoji kasnobarokno-klasicistička zidana župna crkva.

God. 1658. tri građanina podigla su u blizini šančeva izvan tvrđave *Koprivnice* na groblju kapelu sv. Lucije. Za nju je žena pukovnika tvrđave darovala kip crkvenog patrona. Opis iz 1680. govori da je građena od pletenog šiblja, blatom omazana, pobijeljena, a 1700. da je na hrastovim temeljima, da ima tornjić, strop od dasaka, zemljani pod, koji se od 1710. spominje da je od opeka. God. 1731. spominje se crveno obojen tornjić pokrit šindrom. Podaci iz 1810. sačuvali su veličinu kapele: duga 7 i po hvati, široka tri hvata, a visoka hvat i po. Sakristija bijaše sa sjeverne strane, u svetištu kružni prozor, a u lađi četiri četvorougona. Već se 1768. predlaže da se poruši i da se umjesto dvije drvene podigne jedna zidana, no tek g. 1845. ukinuto je to groblje, a s njim i kapela.⁷ Spomen na nju čuva kapela sv. Duha s kipom sv. Lucije.

Niz drvenih crkava spominje Vinković 1659.

Kod *Kamengrada* u dolini među koprivničkim vinogradima spominje se na groblju kapela sv. Mirka. Prema opisu iz 1700. bila je izgrađena na hrastovim temeljima od ožbukanaog pletenog šiblja; od 1742. spominje se i sakristija, a 1762, kad je čuva neki eremita, novi tornjić. Nakon smrti tog pustinjaka 1787. ona je tako za-

puštena kao da će se srušiti. Od prihoda te dotrajale građevine komora uzimlje 1804. 33 forinta ratnog zajma zbog rata s Francuzima. God. 1810. spominje se da je četvorougaone osnove, da je pet hvati duga, tri široka, a hvat i po visoka. 1823. održana je dražba kapele, a njezin inventar podijeljen okolnim kapelama.⁸

U *Subotici* se 1659. spominje na groblju kapela sv. Margarete, sagrađena od hrastova drveta, bez svetišta. Imala je lijepo izrađen tabulat, pjevalište i toranj. God 1787. bila je tako stara da je vapila za obnovom.⁹ Danas je u mjestu zidana kasnobarokno-klasiistička kapela pačetvorinaste osnove.

U *Zablatju* se 1659. spominje na groblju drvena kapela Sviju svetih. Zvonik na dva stupa bio je podignut izvan groblja. Kapela se u dobrom stanju spominje 1787. pod titularom sv. Martina.¹⁰ Danas postoji u selu jednostavna crkva s trostranim zaključkom. Ona je 1877. prizidana starijem tornju koji je uz glavno pročelje.

U *Kutnjaku* se na groblju spominje 1659. kapela sv. Helene, sagrađena od hrastovine. Nije bila pobijeljena niti iznutra niti izvana. Drvena crkva tamo je stajala još 1787.¹¹ Nakon toga građena je današnja jednostavna zidana kpela.

U *Koprivničkome Ivancu* tijekom 17. st. podižu tri puta crkvu, svaki put drvenu. God. 1659. navodi Vinković da je na zidovima stare crkve na groblju podignuta nova, od hrastova drveta, koja je dobro pokrita, no nema zvonika. Dva zvona vise na četiri stupa zasebno. Ta improvizacija vjerojatno je potjecala iz vremena nakon g. 1603, kad su turski Tataři porušili srednjovjekovnu crkvu; ova se spominje kao »lapidea«. Vinković navraća ovamo i 1665. kad piše da su župljani porušili drvenu crkvu, njezinim drvom podigli mostiće po cijelome selu, a na zidanim temeljima sagrađili novu i veću, opet drvenu, koja još tada nije bila dovršena. Postojala je samo 22 godine. Već je 1687. porušena, a podignuta nova, opet od »brvenja«; od drva porušene crkve sagrađena je iduće g. 1688. kapela sv. Barbare u *Kunovcu*. Još 1733. – kad je kolator župe bio koprivnički pukovnik – navodi se da je u Ivancu čitava crkva od drveta s kamenim temeljima; njoj su prigradivali toranj od opeka koji je bio dograđen do visine crkvenih stijena, a poviše toga bio je drven.¹² Danas je u Ivancu prostrana barokna građevina s polygonalnim svetištem, građena 1742, a u *Kunovcu* jednostavna zidana kapela bez arhitektonskih osobitosti.

U mjestu *Sigetec* spominje se 1659. na groblju kapela sv. Marka. Njezini temelji i stupovi bili su od hrastova drva, stijene od pletenog šiblja. Bila je loše omazana, nepobijeljena. Imala je tabulat, no nije imala zvonika kraj sebe, već podalje, da Turci prilikom provale ne ukradu zvona. Zvonara je imala četiri stupa. Crkveni pribor čuvao se u kaštelu. Kapela je u dobrom stanju za-



Torčec, niz kukurušnjaka

tečena još 1787.¹³ Današnja zidana župna crkva jednostavna je seoska klasicistička građevina.

Lijepa i prostrana drvena, pobijeljena župna crkva sv. Jurja, sagrađena od hrastovine, s pjevalištem, predvorjem na četiri stupa i zvonikom spominje se u *Drnju* 1659. Bila je 15 lakata široka, 50 duga. Bijaše dovršena tijekom 1660–61. za župnika Ivana Cvetetića. Imala je tabulat samo u svetištu. Nakon 58 godina za župnika Đure Đuričića, rodom iz Donjeg Vidovca, sagrađili su 1719. novu crkvu varaždinski tesari. Rad je trajao od 6. V do 14. IX, dakle oko četiri mjeseca. God. 1791. selo je stradalo od požara, izgorjelo 80 kuća i kurija, no drvena crkva opstojala je do 1845, kad je sagrađena današnja prostrana klasicistička; trajala je, dakle, 126 godina. Za tu je crkvu župnik 1739. naručio novi oltar sv. Jurja kod »Dño sculptore Stephano Szeverin Crisiensi«.¹⁴

U *Đurđevcu* se 1659. spominje unutar varoške ograde kapela sv. Marije od hrastova drva, podignuta na hrastovim pilotima, jer je to područje bilo močvarno. Bila je dobro pokrita, no bez tabulata, kako se navodi još 1680. kad je na zapadnoj strani imala troglato pjevalište. God. 1700. bila joj je prigradena kapela sv. Triju kraljeva. Blizu vrata đurđevačke tvrđave dizala se zvonara od hrastovih stupova. 1710–14. na močvarnom tlu je podignuta zidana nova crkva koju je opet bilo potrebno graditi 1824 (sada

posvećena sv. Jurju) i 1929. kad je arh. Podhorski zadržao samo stari toranj.¹⁵

Iste godine kad Ivančani podižu svoju drugu drvenu crkvu spominje se 1665. kapela u selu *Miholjancu* podignuta u čast sv. Mihovila. Bila je na groblju na osamljenome mjestu izvan sela. Selo je osnovano početkom 17. st., a imalo je sedam kuća. Crkva je na drvenim stupovima bila sagrađena od pletena šiblja, omazana blatom, pobijeljena izvana i iznutra. Nije imala ni tabulata ni pjevališta. God. 1656, kad je kolator bio pukovnik koprivničke krajine, podignuta je nova prostrana, sada kao župna crkva. Vijest iz 1733. kaže da je u novije doba sagrađena na starom temelju.¹⁶ Nju je zamijenila današnja barokna zidana crkva s naknadno prigradenim zvonikom pred glavnim pročeljem na kojem je godina 1804.

Na groblju »Pri Galge«, opkoljenom grabom i nasipom, »in campo Špoljarova vulica« u *Koprivnici* spominje se od 1680. kapela sv. Triju kraljeva. Bilješke iz 1700. kažu da je imala zidani temelj, zidove od hrastovine i šiblja. Bila je pobijeljena, a imala je atrij, tornjić, tabulat i pod od opeka. Već 1744. smatra se dosta starom pa je 1746. temeljito obnovljena i podzidana. Već 1768. predlaže se da se poruši, no još 1804. dobiva nov toranj. God. 1810. bila je dugačka 8 hvati, široka 3, a visoka dva hvata; imala je tri prozora, sakristiju, a pred pročeljem zvonik. Sredinom 19. st. stoji napuštena, 1870. zbog ruševnosti zatvorena, a 1874. je porušena. Spomen na nju čuva oltar u kapeli sv. Duha.¹⁷

Na groblju pred velikim vratima tvrđave u *Koprivnici* podignuta je kapela sv. Ivana Krstitelja koja se spominje od 1680. Opis iz 1700. kazuje da su temelji i stupovi bili od hrastovine, a pobijeljeni zidovi od pletena šiblja. Kraj nje je 1765. podignuta nova, a 1768. se predlaže da se poruši. Međutim ona postoji i dalje; 1778. kapelu nazivlju »njemačka« jer bijaše podignuta za njemačke plaćenike Vojne Krajine. 1796. tražilo se njezino rušenje.¹⁸

Koprivničko predgrađe *Bregi* podiglo je 1686. na groblju kapelu sv. Roka. Na hrastovim stupovima bila je građena od blatom omazanog šiblja i pobijeljena. Imala je tabulat od hrastovine, pod od dasaka i predvorje s tornjićem, no dva zvona visila su na zasebnom stupu. Posebna zvonara spominje se da stoji usred ulice još 1716. kad se kapela spominje kao ruševna. God. 1750. podignuta je nova, veća, opet drvena.¹⁹ Zamijenila ju je g. 1790. današnja kasnobarokno-klasicistička zidana crkva.

U *Legradu* se, koji je prije bio u sklopu Međumurja, 1688. spominje novoosnovana župna crkva sv. Trojstva. Bila je izgrađena na hrastovim temeljima od pletenog šiblja i tako pobijeljena kao da je zidana. Imala je predvorje s tornjićem i zemljani pod. Nju

je porušila nabujala Drava pa je 1712. dao Stjepan Prekrit podići novu crkvu od čvrste hrastovine, s badnjastim drvenim svodom u svetištu i u lađi, oslikanom sa 16 slika. God. 1747. spominje se ura na tornjiću koji je 1756. imao zeleno obojenu »kopulu« od šindre. Crkva je postojala još 1768. Nju je zamijenila današnja barokna iz 1784.²⁰

Na groblju u *Kalinovcu* spominje se 1700 kapela sv. Luke građena od hrastovine, dobro pokrivena, no s ruševnim tornjićem. To znači, da je već dulje vremena postojala. Nov krov i tabulat dobiva 1702, a 1787. bila je ruševna.²¹ Danas je u mjestu prostrana neogotička crkva iz druge polovine 19. st.

Još 1700. postojala je u *Močilama*, među koprivničkim vinogradima, drvena, blatom omazana kapela sv. Marije s predvorjem i tornjićem. Imala je obojeni tabulat. Oko te kapele upravo su se podizali zidovi veće kapele, tada već dva hvata visoki. Tada je, dakle, nastajala umjesto prijašnje drvene današnja slikovita zidana barokna crkva.²²

Od 1680. spominje se u *Podravskom Novigradu* drvena kapela Rastanka apostola, s pjevalištem i tornjićem. Opis iz 1733. kazuje da je okrečena, da ima tri prozora sa sjeverne, a četiri s južne strane i sakristiju s oratorijem. Bila je 16 hvata duga, a 5 široka. Stara zidana župna crkva sv. Klare (nekoć sv. Katarine) izvan naselja na groblju bila je doduše obnovljena, ali je sve to više gubila na važnosti u korist drvene crkve podjednake veličine koja se nalazila u selu. Na njezinu drvenom zvoniku spominje se 1744. ura. 1782. spominje se da je postala župnom crkvom. Bila je popločena kamenom. Patronat nad njom imao je kralj. Vizitacija M. Vrhovca 1825. bilježi: Ecclesia ruinae proxima; actu parantur per populum materialia pro nova erigenda cum moderna sit lignea sine turri, sit ruinae proxima. Tu je crkvu zamijenila klasicistička sadašnja, zidana, sagrađena 1830. Drvo je stare crkve prodano, a od tesane hrastovine tornja sagrađen je ambar.

U istome mjestu nalazio se i magazin kumpanije za žito, sagrađen od drva na četiri sprata. Porušen je 1882.²³

Kapela sv. Katarine spominje se 1700. u *Hlebinama*. Na hrastovim temeljima bila je građena od pletera, omazana blatom. Imala je tabulat, pjevalište, predvorje s tornjićem, no ipak je zvono visilo na zvonari u selu. Da je popločana kamenom ističe se 1787. Postojala je još 1804.²⁴ Drvenu kapelu zamijenila je 1834. današnja jednostavna klasicistička zidana župna crkva.

Na starome groblju u *Đurđevcu* sagrađena je na mjestu nekađanje župne crkve u Malome Brvcu 1700. drvena, ožbukana, pobijeljena kapela sv. Jurja s tornjićem.²⁵ Taj stari patrocinijski prešao

je na kasnije zidane župne crkve koje su tu zbog močvarnog tla podizane u nekoliko navrata (1710, 1824, 1929).

Velika Donja ima 1704. na brežuljku s grobljem malu kapelu sv. Marije sagrađenu od hrastovine s jednostavnim tabulatom, pjevalištem, predvorjem i tornjićem. Na »novi način« izgrađen je tabulat od daščica. Spominje se 1720. kad je tornjić pokrit šindrom bio crveno obojen. Još 1734. zgrada nema poda. Vrlo stara smatra se 1771; tada je selo imalo 14 kuća i 171 stanovnika.²⁶

Od starine postojala je u *Srijemu* na groblju kapela sv. Vida. God. 1704. bilo joj je samo svetište zidano, a ostali dio bijaše od hrastovine. Tada je imala figuralno oslikano pjevalište, predvorje s tornjićem; 1720. se spominje da je tabulat oslikan cvijećem i figurama; 1739 ima pod »ex coemento«. Lukovica novog tornjića bila je 1743. obojena zelenom bojom. Da je kapela ruševna spominje se 1771, a iz 1842. potječu mjere, koje predložuju njezinu veličinu: bijaše dugačka zajedno s atrijem 9 hvati i 9 stopa, a široka 9,33.²⁷ Kapelu je zamijenila zidana bez arhitektonskih osobitosti, ali je u njoj sačuvan vrijedan inventar na koji ću se kasnije osvrnuti.

Od 1704. spominje se u *Suhoj Kataleni* drvena kapela sv. Katarine s krovom koji je bio pokriven šindrom.²⁸ Prema obavijestima dobivenim u Kozarevcu više ne postoji.

U *Legradu* se 1720. spominje drvena kapela sv. Ivana Nepomuka. Bila je građena od dasaka. Više ne postoji.²⁹

U *Hampovici* se spominje 1733. drvena kapela sv. Andrije, 1787. bila je gotovo ruševna.³⁰ Nakon tog vremena sagrađena je današnja jednostavna, zidana kapela kasnobaroknog značaja.

Od 1733. spominje u *Plavšincu* pravoslavna parohijska crkva kao primitivna brvnara. Koncem 18. st. ta drvena, omazana, ovapnjena crkva popločana s opekama, s niskim krovom bila je »gingava«. Bila je po sredini pregrađena za muškarce i žene. Mjere su joj bile 12 klaftri u duljini, a 4 klafta u širini.³¹ Današnja crkva sv. Lazara tlocrtno jedinstvena građevina s pročeljima koja su klasicistički raščlanjena jakim konkavnim akcentima po svoj je prilici građena sredinom 19. st. Inventar u njoj djelomično potječe iz prijašnje crkve.

Oko 1746. podignuta je drvena nepobijeljena kapela sv. Franje Ksavera u Kozarevcu. Imala je sakristiju, pjevalište, pod od dasaka, a povrh atrijski tornjić od dasaka. Spominje se još 1787.³² Danas u selu postoji župna crkva eklektičkih oblika iz g. 1909. Slike iz prijašnjih crkava čuvaju se u župnom uredu, a nekoliko se kipova nalazi u seoskom pokloncu.

Na groblju u *Legradu* spominje se 1750. drveni mauzolej obitelji »Žargarianae« s dva mala tornjića. Više ne postoji.

Od 1779. spominje se također u Legradu pola zidana pola drvena kapela sv. Nikole, vjerojatno građena kanatnim sistemom, god. 1825. podrovala ju je Drava.³³

U *Virju* se 1787. spominje drvena kapela sv. Jakova.³⁴

U *Torčecu* se 1787. spominje drvena kapela sv. Stjepana kralja.³⁵

U *Brodu na Dravi* (selo je nestalo u poplavi Drave oko 1844) spominje se 1787. drvena kapela sv. Nikole. Umjesto propalog sela osnovan je Ferdinandovac u kojem postoji jednostavna skladna klasicistička zidana crkva sv. Ferdinanda iz 1847.³⁶

Još g. 1824. gradi novoosnovano (1822) selo *Gola* preko Drave malu drvenu crkvu, govori se, da je bila slična žitnici.³⁷

Ovim nabranjem broj drvenih crkava u koprivničkome kraju sigurno nije iscrpljen. Spominju se još neke za koje se ne kaže od koje su građe, ali su vjerojatno bile drvene. No i na temelju ovoga što znamo pokušajmo načiniti određeniju predodžbu o njima.

Prije svega vidi se da je doba njihova cvata u tom kraju u 17. st. i u prvoj polovini 18. st. Ako se uzme u obzir da su u pojedinim naseljima bile uzastopce podizane nanovo od drvene građe, bilo ih je preko 40. Ako imamo na pameti da na površini koju promatramo u 17. st. ima 5 zidanih crkava (jer su srednjovjekovne porušene), a drvenih preko 20, znači da je preko $\frac{4}{5}$ bilo drvenih crkava. To daje sasvim drugu sliku nego susjedno Međumurje, gdje ih je istovremeno bilo tek $\frac{1}{3}$ od ukupnog broja.

Zapaža se da je oko brojnih drvenih crkava koprivničkoga kraja bilo groblje (oko dvadesetak); neke od njih bile su na povišenom položaju, opkoljenom jarkom i bedemom što podsjeća na gradišta. U brežuljastome kraju Bilogore neke od njih bile su na biranim istaknutim mjestima (Močila, Srijem). Bile su podizane i u većim mjestima: u Koprivnici, gdje bijaše njihova najjača koncentracija, u Legradu, Đurđevcu. Neke su bile župne crkve pa su imale i kompliciraniji raspored prostora (svetište, lađa, predvorje, sakristija s oratorijem).

Značajna je pojava da su neke drvene crkve bile podizane na temeljima srednjovjekovnih crkava. To znači da su one prve bile od trajnije građe-zidane (Peteranec, Ivanec). Rjeđi je običaj da se drvena crkva podzidavala i tamo gdje se po prvi put diže (Koprivnica, sv. Tri kralja). Najčešće se zapaža da su se crkve podizale na hrastovim gredama. Iznimno se spominje da je zbog močvarnoga tla crkva u Đurđevcu bila građena na hrastovim pilotima.

Samo nekoliko od tih građevina imalo je i stijene od hrastovine (Subotica, Kutnjak, druga crkva u Legradu iz 1712, Ivanec,

Srijem, Kalinovac). Za crkvu u Ivancu navodi se 1665. termin da je opet sagrađena »od brvenja«. Pretežno su bile prema vijestima kojima raspoložemo, izgrađene sistemom kanata: između drvenih greda bio je isprepleten pletter od šiblja, omazan blatom. Podravac poseže za glibom svoje zemlje da pomoću njega oblikuje skladni prostor, a onda to prekriva, jer se redovito kaže da su kanatne građevine pobijeljene. Kod prve legradske crkve izričito se kaže da daje dojam kao da je zidana. Za brvnaru u Kutnjaku navodi se da nije pobijeljena; zato nije isključeno da je i crkva u Kozarevcu bila od brvana jer se navodi da nije pobijeljena, a detaljnijih podataka nema.

U tom kraju, izloženom trajnim neizvjesnostima, nije se posvećivala veća pažnja tabulatima, kao npr. u Međumurju gdje su bili ne samo redovita pojava, kako u barokiziranim gotičkim građevinama tako i u drvenim crkvama, nego i naročito ukrašeni slikarijama.²³ U koprivničkoj kapeli sv. Lucije navodi se npr. samo strop od dasaka, u Drnju je tabulat bio samo u svetištu, za tabulat u Močilama spominje se da je bio obojen, u Bregima bijaše od hrastovine; za neke se izričito kaže da nemaju ni stropa ni tabulata (Đurđevac), a tek za kapelu u Subotici vizitator ističe da ima lijep tabulat. Tek 1720. spominje se da je tabulat u Srijemu oslikan cvijećem i figurama. Duh baroknog svodenja očituje se npr. u drugoj legradskoj crkvi iz 1712. Njen svod bijaše oslikan sa 16 slika; figuralno oslikanu unutrašnjost scenama Pasije imala je koprivnička kapela sv. Duha. »Novi način« svodenja – najvjerojatnije svedenog badnjastog oblika – navodi se 1720. u Velikoj Donjoj, a taj je način zamijenio prijašnji jednostavni tabulat. Bez ikakva slikanog dekora predstavlja nam se u golom utilitarizmu mala kapela u Miholjancu. Bijaše naprosto pobijeljena izvana i iznutra.

U desetak slučajeva spominje se u crkvama pjevalište. Ono je iznimno u Peterancu i Đurđevcu imalo trouglati oblik. Oslikani kor imala je kapela u Srijemu.

Desetak crkava toga kraja imalo je predvorje. Iz njega se izdizao tornjić. To je otprilike moglo odgovarati do danas očuvanim drvenim crkvama u Janja-Lipi i Brezinama (između Kutine i Pakraca). Atrij na četiri stupa imala je župna crkva u Drnju. No bilo je i crkava bez zvonika (Sigetec). Čak i odličnija crkva u Ivancu dugo nema zvonik, a 1733. spominje se da se uz drvenu građevinu gradi zidani zvonik.

Često je ostalo zabilježeno da se za zvona podižu zvonare ne samo tamo gdje crkva nema zvonika, nego i po selima gdje crkva ima svoj zvonik (Hlebine, Bregi – još 1716). Navodi se da su ih tako držali da ih ne ukradu Turci. Takvo se obrazloženje čini ne-

logično. No s takvih su se zvonara vjerojatno lakše demontirala zvona na znak topova »glasnika« nešto iz zatvorenih crkvenih zvonika, a osiromašeno pučanstvo teže je dolazilo do skupih zvona, negoli do crkve od drvene građe. Nju su po potrebi ubrzo mogli sami podići. Takvih zvonara primarne drvene konstrukcije u naj-invincioznijim oblicima – koje zaslužuju posebnu obradbu – vidjela sam još posljednjih godina napose širom prostrane Slavonije, danas osobito po selima koja nemaju nikakve crkve.

Crkveni tornjići bili su redovito pokriveni šindrom. Pogdjegdje su zabilježene boje. Crveno su bili obojeni u Koprivnici (kapela Marije Magdalene 1733, sa »španjolskim križem« na vrhu; sv. Lucije 1731) i u Velikoj Donjoj (1720). Zeleno obojenu šindru imali su zvonici u Srijemu (1743), u Legradu (1747), gdje je tornjić imao uru kao i onaj u Novigradu, a takvu boju imala je i lukovica kape velikog novog zvonika zidane barokne crkve u Močilama (1746).³⁹ Iznimno se spominje tornjić pokriven limom oslikane crkve sv. Duha u Koprivnici.

O tlocrtnim oblicima ima samo nekoliko podataka. Nekoliko crkava neodređena oblika imalo je sakristiju, redovito sa sjeverne strane; đurđevačka crkva imala je tlocrt obogaćen prigradnjom pobočne kapele. Izričito se spominje da su četvorouglate osnove bile: kapela sv. Vida na Pribislavcu kod Koprivnice i sv. Mirka kod Kamengrada. Takav pačetvorinasti tlocrt ima danas osim župne crkve u Koprivnici kapela u Subotici. Tu je vjerojatno sačuvana tradicija tlocrtnog oblika četvorine od prijašnje drvene crkve za koju se 1659. kaže: od hrastova drveta, a nema svetišta, tj. ono nije naglašeno. Kakve su bile ostale, ne može se zasad znati.

Pod je u tim crkvama bio različit. Gotovo se redovito spominje da je u međumurskima bio od opeka. Na koprivničkom se području najčešće spominje da je pod zemljan, a od opeka imale su ga npr. kapele sv. Triju kraljeva (1700) i sv. Lucije te crkva u Plavšincu istom 1710. Pod od dasaka spominje se u Bregima i Kozarevcu, a jednom se navodi cement (Srijem, već 1739!). Samo za drvene crkve u Hlebinama (1787) i Novigradu (1787) navodi se da su imale čak kameni pod.

Što se tiče veličine tih zgrada – prema onome što je zabilježeno – bila je najveća crkva u Drnju, oko 25×7 m,⁴⁰ dok je ona u Plavšincu imala oko 24×8 m. Ostale variraju duljinom između 16 i 10 m, visinom između 4 i 2 m, a širina bila je poprečno 6 m (Koprivničke kapele sv. Vida i sv. Triju kraljeva $16 \times 6 \times 4$ m, sv. Lucije $15 \times 6 \times 3$ m, sv. Mirka $10 \times 6 \times 3$ m, a najniža kapela Marije Magdalene $10 \times 6 \times 2$ m, tu dolazi u obzir očito samo visina stijena bez krovista). Prvotne su vjerojatno bile manje gra-

đevine. Tako se npr. za kapelu sv. Duha u Koprivnici kaže 1657. da je građena tri puta veća od dotadašnje. Tijekom 18. st. u vezi s povećanjem populacije i poboljšanjem prosperiteta zapaža se da se crkve povećavaju. Tako je koprivnička kapela sv. Vida proširena 1710, u Bregima 1714. produljena, a 1750. izgrađena nova veća.

Tko je dao podizati drvene crkve u tome kraju, izričito se navodi samo u nekoliko slučajeva. Vidimo da iza njih stoje različiti faktori. Za jednu od najstarijih, kapelu sv. Vida na Pribislavcu kod Koprivnice, zna se, da je 1620. podignuta zaslugom Vida pl. Zdeličića. Kapelu sv. Duha u Koprivnici veću od dotadašnje, dala je podići 1657. žena časnika Puhera. Kapelu sv. Lucije podigla su 1658. tri koprivnička građanina. Prvotnu kapelu sv. Ivana Krstitelja podigli su njemački vojnici vojne posade koprivničke tvrđave. I prvu i drugu crkvu u Drnju i crkvu u Legradu dali su podići župnici, domaći ljudi. Za drugu crkvu u Drnju, najveću u tome kraju zanimljiv je podatak da su je u vremenu od oko četiri mjeseca sagradili varaždinski tesari 1719. Trajala je do 1845, dakle 126 godina.

Tijekom 18 st. još se održavaju te građevine autohtonog graditeljstva u velikome broju; u posljednjoj četvrtini 18. st. kad na području susjednog Međumurja gotovo nestaju – one su već ruševne, a za neke se i prije (naročito za vizitacije 1768) predlaže da se poruše i da se umjesto dviju drvenih podigne po jedna zidana kapela.

U nekoliko slučajeva znademo kako su svršavale. Župljani Ivanca srušili su 1665. stariju drvenu crkvu, a od njezine građe načinili po cijelome mjestu mostiće (bila je očito brvnara), a nakon toga podigli novu, opet drvenu. Trajala je samo 22 godine. Porušili su je, podigli novu brvnaru, a od građe porušene župne crkve sagradili kapelu u Kunovcu. Tri su crkve, koliko se znade, porušile elementarne nesreće. U Legradu je staru župnu crkvu uništila poplava Drave 1710, a kapelu sv. Nikole – posljednju na nekadašnjem međumurskom teritoriju – ista nepogoda 1825. Čitavo selo Brod na Dravi zajedno s crkvom nestalo je god. 1844. u derućoj Dravi. U Podravskom Novigradu je između 1825. i 1830. drvena građa porušene crkve djelomično rasprodana, a djelomično upotrijebljena za izgradnju ambara, i to ona od zvonika. God. 1823. održana je dražba koprivničke kapele sv. Mirka. Koprivnička kapela sv. Duha zatvorena je radi trošnosti 1850, a kapela sv. Triju kraljeva zatvorena iz istih razloga 1870, a porušena 1874. Gradsko zastupstvo Koprivnice prihvatilo je 1872. rušenje kapele Marije Magdalene, a kapela sv. Vida prodana je 1886, baš

kao prije 63 godine kapela sv. Mirka koja je svojim slabim snagama morala sudjelovati u spašavanju Austrije pred napoleonskom opasnošću – na dražbi.

Taj »drveni intermezzo« između gotike i baroka ima još snažne pozicije u prvoj pol. 18. st. Istina, već 1700. zidana crkva u Močilama zamjenjuje prijašnju drvenu, no to je za dugo vremena dosta osamljen slučaj. Pojava da zidane crkve građene u vladajućem evropskom stilu istiskuju autohtonu drvenu arhitekturu učestala je istom u posljednjoj četvrtini 18. st. Time se koprivničko područje veoma razlikuje od susjednog Međumurja, gdje proces zamjene u korist epćeevropskih stilova počinje već koncem 17. st. i uglavnom se dovršava tijekom prve polovine 18. st.⁴¹ U tom prerusavanju prednjačile su župne crkve (Ivanec, Peteranec, Miholjanec, Legrad, Bregi, Đelekovec). Dok su crkve 18. st. zamijenile drvene kasnobaroknim odnosno barokno-klasicističkim oblicima, one građene otprilike do sredine 19. st. nadoknadile su ih klasicističkim, a u drugoj polovini 19. st. izgradnjom u historijskim stilovima. No mnoge su nestale, a da ih nije naslijedila kakva druga građevina.

Kako stare drvene sakralne arhitekture već odavno nema, podatke o toj izgubljenoj baštini pruža još danas komparativni materijal koji je također već veoma prorijeden. Zato zainteresiranima navodim nekoliko privlačnih dokaza da uzalud ne bi lutali tragajući za njima teškim bespućima. Da je područje između Drave i Bilogore bio kraj koji je dugo i intenzivno gajio drveno graditeljstvo podsjećaju mlinovi s prozračnim kotačima na Dravi kod Molva i Botova. Na to podsjećaju pomno građeni koševi za kukuruz s tijesno priljubljenim letvicama u Malom Pogancu, i koševi s razmaknutim letvicama ili pak trbušasto vješto spleteni od šiblja u Rijeci ili u Torčecu. U tom se selu izdužila u dugom nizu uz sesoku ulicu – koja s jedne strane ima kuće, a s druge koševe – impresivna i jedinstvena galerija najraznolikijih kukuružnjaka – tih čuvara zlatnih klipova s plodnih njiva. Još pogdjegdje nailazi se na stari tip slamom pokrivenih drvenih kuća (Jagnjedovac)⁴² ili kuća podzidanih koje su na katu drvene (Lepavina kraj manastirskoga sklopa). Gotovo netaknuti ambijent Kerbulina povrh Hampovice još nas dočekuje s kubično komponiranim klijetima među vinogradima koje su građene kanatima, dobro omazane ilovačom s primjesom ljeskave pljeve, a pokrivene debelim sagovima zbog starosti već srebrnkaste slame. Uistinu – danas pokatkad treba već satima pješačiti po zabitima da možemo vidjeti ono što je tu vjekovima bilo sredstvo arhitektonskog oblikovanja. Tako nam se razgalila u zabitnome Srijemu gospodarska zgrada kanatnog sistema, isprepletena šibljem, da nam pokaže kakvu strukturu

su tu nekoć imale i reprezentativnije i ambicioznije građevine od današnjih staja zabačenog sela Bilogore.

Još se postavlja pitanje da li možemo što doznati o unutrašnjoj opremi drvenih crkava o kojima je ovdje bila riječ.

Iako se bilježio i inventar te nestale arhitektonske skupine, rjeđe nailazimo na takav opis da ga možemo upotrijebiti za konkretnije promatranje. Dok sama arhitektura nastaje kao umjetnički izraz naroda – izvan službenih stilova, a tek se izuzetno primjećuju barokni utjecaji, na predmetima koji se određenije spominju ili koje još danas nalazimo po današnjim crkvama, a potječu iz drvenih crkava, vidi se da često – iako u rustificiranoj formi – prate likovni izraz tada vladajućeg stila. Od tog je inventara razmjerno malo sačuvano.

Često se u izvorima spominju na oltarima tabule, slike na dasci. Takvu tabulu sa scenom sv. Triju kraljeva, pronađenu u nekoj klijeti, opisuje K. Hegeđušić;⁴³ mada njezina tehnika kao i pojedini detalji upućuju na relativno dobra slikara, osjeća se nedovoljna povezanost prikazanih figura koje iako dobro slikane od-sutno statiraju. Ne radi se, dakle, o rustičnom radu. Kako su ta-bule takvih kvaliteta dopirale u seoske crkve koprivničkoga kraja u 17. st., moguće tumači vijest iz 1665. u kojoj se opisuje da se ruševna stara crkva sv. Klare u Novigradu obnavlja i da je za glavni oltar darovao sliku sv. Klare pukovnik Adam Rambšisl.⁴⁴ Do nedavna čuvala se spomen-slika iz 1657. koja je potjecala iz koprivničke kapele sv. Duha s pomno slikanim grbom donatora kapetana Jakoba Wucherera (Puhera).⁴⁵ Iz kojeg smjera su tu u Vojnu Krajinu dolazile neke bolje slike, pokazuje i zapis iz poč. 18. st. o Velikoj Donjoj. God. 1704. spominje se oltar »noviter factum«, drven, oslikan, pozlaćen, građen na sprat, sa slikom na platnu za koju se 1706. kaže da predstavlja Mariju iz Pasaua.⁴⁶

No brojne crkve pomagale su se na drugi način – vjerojatno bakrorezima. U drvenoj kapeli sv. Marka u mjestu Sigetec Vin-ković 1659. spominje na oltaru opet tabulu, ali na njoj je na pa-piru naslikana muka Kristova. Slično opisuje iste godine oltar u Imbriovcu. Nad zidanim oltarom bila je ploča s različitim sli-kama na papiru.⁴⁷ U koprivničkoj kapeli Marije Magdalene – osim slika na platnu – spominje se 1700. oko 20 slika na papiru.⁴⁸ Fino rezana bakrena ploča čuvala se u Drnju. Rad potječe od J. V. Klaupertza Juniora iz Graza, a naručio ga je vjerojatno Ivan Paxy.⁴⁹

Osim što se spominju slike na dasci, na platnu, na papiru, u nekoliko navrata spominju se slike na koži. Tako je 1700. u Bre-gima nad oltarom visila slika sv. Roka slikana na koži, a u Hle-

binama se osim pale sv. Katarine navodi iste godine i slika iste svete slikana na koži koja je visila po strani na stijeni.⁵⁰ Od istog materijala spominju se jastuci⁵¹ od kojih su se najljepši primjerci, ukrašeni zlatom, srebrom i crvenom bojom sačuvali u Kunovcu.

Kakvi su pak bili oltari po crkvicama toga kraja od poč. 18. st., danas najbolje tumače drveni retabli u Srijemu, u selu podaleko od prometnih žila. Sačuvani u pregrađenoj zidanoj kapeli, koja je s arhitektonskog gledišta danas beznačajna, oni svojom tipološkom raznolikošću govore kako su se sukcesivno nabavljali jer selo odjednom nije moglo izdržati veće izdatke. Ranobaroknog je tipa oltar sv. Antuna Padovanskog, koncipiran plošno još na kasnorenasansni način, sa stupićima, između kojih su kipovi suzdržljivih gesta. Vjerojatno je nastao na prijelazu iz 17. u 18. st. Drugi pokrajnji oltar sv. Katarine atektonskog tipa s ravnom plohom, razgibanom na obodu, a zakićenom cvjetovima i volutama spominje se kao nov 1735; stilski je inače napredan jer se prije rokoka na njem javlja negacija tektonske kompozicije. Treći, glavni oltar sv. Vida s flankirungima i kipovima na njima i između tordiranih stupova sadrži rasporedom tih stupova težnju za oblikovanje prostornosti. Znade se da je podignut 1736.⁵²

Dok spomenuti oltari daju uvid u namještaj manje seoske crkve, pokrajinski oltari u današnjoj drnjanskoj crkvi, preneseni iz drvene, pokazuju djelomično opremu najveće drvene crkve koprivničkog kraja. Sačuvali su se u veoma izmijenjenju obliku. Plošno koncipirani retabli suvremenom obradom drva i motivima u detalju čine dojam da su iz doba historijskih stilova, a svojom kompozicijom predstavljaju atektonski tip baroknog retabla prve pol. 18. st. Za restauracije koja se vršila nakon 1875, primijećeno je da su prva dva postrana oltara »lijepo starinsko djelo« – (misli se da su iz poč. 16. st.!) sasvim trošna i prašna. Zbog toga su bili poslani u Tirol na »popravak«. Tamo su za svotu od 600 Kr. natopljeni posebnom tekućinom.⁵³ U novosagrađenu crkvu bio je prenesen i glavni oltar koji više ne postoji, ali je vrijedan pažnje jer se znade za majstora tog djela. Među bezbrojnim objektima anonimnog postanka i u 18. st. to je još rijetkost. Taj glavni oltar bio je naručen za drvenu crkvu 1739. u vrijeme župnika Jurja Petrasa od kipara Stjepana Severina iz Križevaca, a prema opisu bio je još ranobarokne koncepcije. Na taj oltar patrona sv. Jurja bio je smješten kip Marije.⁵⁴ Time se htjelo naglasiti da drnjanska crkva podržava tradiciju propale srednjovjekovne Marijine crkve od Struge, na posjedu Sigismunda Ernušta na »Svetinjskome bregu«.⁵⁵ Ta je tradicija očuvana do danas, makar je oltar izmijenjen i stari kip uklonjen.⁵⁶ Međutim on je ostao sačuvan; zatekla sam ga

na oratoriju župne crkve. Držim da je taj Marijin kip od tvrda drva, visok 105 cm, preostatak starog oltara i djelo križevačkog kipara, Stjepana Severina. Zabilježeno je naime 1845. da je Marijin kip, smješten na gornjem dijelu glavnoga oltara, star 106 godina.⁵⁷ To odgovara tome da je nastao upravo 1739. kad je nastao i sam – davno nestali – oltar. Rustificirane barokne forme s reminiscencijama gotike u naborima plašta toga kipa daju po svoj prilici uvid u mogućnosti dosad nepoznatog križevačkog kipara iz prve pol. 18. st. Dok npr. ne znamo kakve je provenijencije bila statua sv. Lucije, koji kip je o. 1659. poklonila pukovnikova žena istoimenoj kapeli koprivničkih građana,⁵⁸ imamo posvjedočeno da i veće narudžbe, kao što je izradba glavnog oltara, 1739. svladava domaći majstor. Da se tu i tamo i u drvenim crkvama računalo s osvjetljenjem glavnog oltara, kako je to bilo uobičajeno u doba baroka, možemo pretpostavljati na temelju naoko beznačajnih zapisa da su prozorčići kružnog oblika (oculus!) bili iza glavnog oltara. (To se npr. spominje upravo o koprivničkoj kapeli sv. Lucije).

Nedugo poslije pojave Stjepana Severina imamo vijest da je još jedan domaći majstor izvršio narudžbu za tada još drvenu crkvu u Plavšincu. Sam barun Mihajlo Mikašinić, koji se kasnije popeo do visoke časti podmaršala, naručio je oko 1750. za ikonas dvije slike »kod najboljeg slikara varaždinskog generalata Joakima Markovića iz Severina« (danas kod Bjelovara).⁵⁹ Te zanimljive slike historijskog sadržaja čuva Muzej Srba u Zagrebu.

Među inventarom današnjih crkava nalaze se po koprivničkome kraju, čak i po manjim selima, stara izdanja knjiga često uvezana u lijepe kožnate uveze, a potječu iz nestalih drvenih crkava i datiraju od početka 17. st. na dalje.⁶⁰ Mnoge su knjige ukrašene bakrorezima. Biranu zbirku očuvalo je malo selo Kutnjak koje i danas u sakristiji kapele brižno čuva vrijedna izdanja od 1607. do u 19. st. Tu nalazimo *Missale Romanum*, štampan u Veneciji 1607, *Missale Romanum*, Venecija 1719, *Rituale Zagrebiense*, Zagreb 1729, *Szveti evangeliumi*, Zagreb 1778, *Molitve*, Zagreb 1804, ali i *Szveti Evangeliumi*, Vu Niemskom Gradoze, Na jezero sezt ztopedeszet i prvo leto (1651!). Poznato je da je 1687. napisana »Drnjanska pjesmarica« koja se nadovezuje na popijevke u *Szvetim Evangeliomima* – preteča čuvene *Cithare Oktochorde*.⁶¹

Među skupocjenijim predmetima drvenih kapela bili su predmeti od metala: crkveno posuđe i zvona. Često se u 17. st. spominju, napose 1659, kao kontrast čednoj arhitekturi pozlaćeni kaleži od čistoga srebra koji su po svoj prilici imali gotički karakter (Sigetec, Subotica, Peteranec), a na tu pojavu nailazimo i u 18. st. (Kozarevac, 1746).⁶² U Drnju su sačuvani relikvijari s moti-

vima rokokoa čednije izradbe; onaj sv. Križa (32 cm vis., promjer nožice 14 cm) ima ugraviranog donatora: Kunich de Sonnenberg: Capitaneus 1780.

Zvona su – prema podacima kojima raspolažemo – bila nabavljena iz njemačkih krajeva, napose iz Graza. Najstarije među njima, još s gotičkim pismenima, zapaženo je u selu Sigetec s godinom 1510. U Đelekovcu postoji zvono (37 × 50 cm) ukrašeno reljefima sv. Florijana i jednog svetog kralja te palmetama s natpisom Creckfuss zu Graz goss mich 1710.⁶³ U Kutnjaku je dr Dočkal zabilježio zvono Saleziusa Feltla iz Graza iz g. 1782,⁶⁴ a I. Kukuljević od istog majstora iz 1782,⁶⁵ dok je za Drnje zvono bilo lijevano u Zagrebu 1816.⁶⁶

Iz ovoga se vidi da se inventar za drvene crkve, koje odreda bez sumnje podižu domaći ljudi, nabavlja s različitih strana. Koliko se može vidjeti, osim što potrebe zadovoljavaju domaći majstori pojedini predmeti dolaze iz Venecije (napose knjige) i iz austrijskih krajeva, napose iz Graza (veza s Vojnom Krajinom).

Građenje drvenom građom bijaše u koprivničkome kraju zbog prilika koje su tome pogodovala od davnine udomaćeno; primjenjivalo se i za veće poduhvate (od 1338. dozvola za drveno utvrđenje mjesta Koprivnice).⁶⁷ No historijski izvori i ostaci građevina upućuju na to da je ipak srednjovjekovna feudalna i sakralna arhitektura bila građena od trajnijeg materijala. Neizvjesnost i osiromašenje očito su pridonijeli da se od 16–18 st. od nužde uvela praksa da se i crkve, kao istaknutije građevine tadašnjeg vremena, grade drvom i na način kako je seljak podizao svoju kuće i gospodarske zgrade (Notkirche). Taj se oblik građenja zadržao i u vrijeme kad su ratne opasnosti prošle jer se osiromašeno pučanstvo polagano oporavljalo, a takav način je ujedno pogodio raspoloženju i htijenju ljudi koje je zadovoljavao rad domaćih tesara. Ta skupina nestale sakralne drvene arhitekture zajedno sa svojim inventarom pokazala se »ekshumacijom« iz izvora kao kopča na području likovnih djelatnosti između gotike i baroka u tom po-graničnom podravskom kraju.

Andela Horvat

BILJEŠKE

¹ Dr R. Horvat, *Župe u Hrvatskoj Podravini*, Hrv. prošlost 2, Zagreb 1941, p. 64.

² Dr R. Horvat, *Koprivničke crkve i kapele*, Hrv. prošlost 4, Zagreb 1943, p. 86–94.

³ R. Horvat, o. c. p. 107–118.

⁴ R. Horvat, o. c. p. 64–70.

- ⁵ *R. Horvat*, *Župe...*, o. c. p. 59; Prof. B. Madjcr, Časti i dobru zavičaja, Zagreb 1937, p. 128.
- ⁶ *R. Horvat*, *Župe*, o. c. p. 12–14.
- ⁷ *R. Horvat*, *Koprivničke crkve*, o. c. p. 72–78.
- ⁸ o. c. p. 95–100.
- ⁹ *R. Horvat*, *Župe*, o. c. p. 75.
- ¹⁰ o. c. p. 23.
- ¹¹ o. c. p. 23.
- ¹² o. c. p. 24–27.
- ¹³ o. c. p. 76–77.
- ¹⁴ Podaci o Drnju: Spomenica župe sv. Jurja u Trnju–Drnju koju je su-sretljivo dao na raspolaganje g. Mihovil Kovačić pa mu se na ovome mjestu zahvaljujem.
- ¹⁵ *R. Horvat*, *Župe*, o. c. p. 15.
- ¹⁶ o. c. p. 53–54.
- ¹⁷ *R. Horvat*, *Koprivničke crkve*, o. c. p. 81–86.
- ¹⁸ o. c. p. 78–81.
- ¹⁹ *R. Horvat*, *Iz prošlosti grada Koprivnice*, Hrv. prošlost 5, Zagreb 1943, p. 76–79.
- ²⁰ *A. Horvat*, *Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Međumurju*, Za-greb 1956, p. 85–90.
- ²¹ *R. Horvat*, *Župe*, o. c. p. 31–32.
- ²² *R. Horvat*, *Koprivničke crkve*, o. c. p. 42–45.
- ²³ *R. Horvat*, *Župe*, o. c. p. 64; B. Madjcr, Časti, o. c. p. 124, 139, 148.
- ²⁴ *R. Horvat*, *Župe*, o. c. p. 20–21.
- ²⁵ o. c. p. 16.
- ²⁶ Visit. canon. Archidiaconatus Kemlek, Nadbiskupski arhiv, Zagreb, Br. 130/I (Župa Zrinski Topolovec):
1704: ... »De capella B V. M. in Velika fundata in coliculo sita versa ad orientem parva ex roboribus quercinis extructa, sub tabulato simplici, pavi-mento terreo, habens portam unam occid. ante quam attriolum ligneum cum turri lign.
1720: ... »sub tabulato noviter arte arculario honeste ellaborato Sanctuarium sub fornice ex asseribus etiam arte arculario«...
1735: ... »post ultimam visitam accessit tectum ex integro Novum ex asseri-bus quercinis campanile seu Turris ex integro Novo... tectum campanilis est pariter ex asseribus quercinis colore rubro decolor.«
1771: Pagus Continet domus No 14, univ. cathol. Nro 171... Structura Ecclae tota est lignea et pervetusta...
- ²⁷ Vis. can. Arch. Kemlek, o. c. (Župa Zrinski Topolovec):
1704: »De capella S. Viti in Zrem fundata... commodè ampta in coliculo infra pagum sita, ab Antiquo tota murata fuit... sanctuarium muratum et à parte septentrionali fundamentum, reliqua lignea ex roboribus quercinis. Tam sanctuarium quam corpus et chorus novo tabulato operis arcularii de-pictum polite manet, ac Parietes statim infra tabulatum rosis depicti sunt«. U atriju se spominje drveni oltarić »supra quam variae imagines ponunt, supra atriolum exurgit campanile in columnes ligneis. Chorus ligneus novit. variis imaginibus depictum operis arcularii«...
1707: ... Sacristiam non habet ...
1720: ... tam autem Sanctuarium, quam corpus novo Tabulato operis arcu-larii depictum manet... cuius parietes... rosis et figuris depictae...
1739... Pavimentum ex coemento habet... Turrim ligneam ruinae pro-ximam...
1743: post ult. visit. acies turricula ex integro nova sub cupulla parva colore viridi decolorata...

- 1771: ... »Structura Ecclesiae In sanctuario murata est et sub formice reliquo vero corpore est lignea ex vetustate ruinosa et desolatione proxima« ...
 1842: ... long. cum Atrio org 9, pedes 9, latit. org. 3 et pedes 3 ...
- ²⁸ R. Horvat, Župe, o. c. p. 16. ne navodi koje se Katalene tiče podatak. Informacija iz Kozarevca 1960: drvena kapela bila je u Suhoj Kataleni, a pripadala je pod župu Šandrovec.
- ²⁹ A. Horvat, Spomenici ... u Međumurju, o. c. p. 85.
- ³⁰ R. Horvat, Župe, o. c. p. 54–55.
- ³¹ Nikola Marijan, Parohija i crkva u Plavšincu, Časti, o. c. p. 123, 143. Krivo se navodi da je današnja crkva iz g. 1758.
- ³² R. Horvat, Župe, o. c. p. 34, 35, 41
- ³³ A. Horvat, Spomenici ... u Međumurju, o. c. p. 90.
- ³⁴ R. Horvat, Župe, o. c. p. 87.
- ³⁵ o. c. p. 12
- ³⁶ o. c. p. 35.
- ³⁷ o. c. p. 19.
- ³⁸ A. Horvat, Spomenici ... u Međumurju, o. c. p. 81.
- ³⁹ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 50.
- ⁴⁰ Najveća i u slučaju ako uzimljemo da lakat znači samo pola metra. a ne kao u Austriji 77.8 cm.
- ⁴¹ A. Horvat, Spomenici ... u Međumurju, o. c. p. 90.
- ⁴² O tipovima seoskih kuća toga kraja vidi: Prof. A. Jiroušek, Stare zadružne kuće u Podravskom Novigradu, Časti ..., o. c. p. 378–380.
- ⁴³ K. Hegedušić, Slika svetih Tri kralja, Časti ..., o. c. p. 373–4.
- ⁴⁴ R. Horvat, Župe, o. c. p. 63.
- ⁴⁵ Dr L. Brozović, Uništena spomen-slika iz 1657, Zbornik muzeja grada Koprivnice, Koprivnica 1946/1, p. 12.
- ⁴⁶ Vis. can. o. c. 1707: »Altare unum titul. B. V. Pasauiensis« ...
- ⁴⁷ R. Horvat, Župe, o. c. p. 77. i 21.
- ⁴⁸ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 65.
- ⁴⁹ O tom Spomenica župe u Drnju, o. c. p. 86. – Paxy je od 1744. župnik u Drnju, a od 1771. zagrebački biskup. O tom Dr J. Buturac, Zagrebački biskupi i nadbiskupi, Zbornik zagrebačke nadbiskupije I, Zagreb 1944, p. 60. Mnoštvo bakroreza sačuvano je po starim knjigama. Među zasebnim otiscima, kojih se manje nalazi, zapažen je onaj sv. Trojice u pravoslavnoj crkvi u Velikoj Mučnoj.
- ⁵⁰ R. Horvat, Župe, o. c. p. 40.
- ⁵¹ Vis. can., o. c. Velika Donja 1735: ... »cussinus 1 ex corio stampato«.
 Vis. can., o. c. Srijem 1735: ... »Item access. duo Cussini ex corio stampato« ...
- ⁵² Vis. can., o. c. Srijem 1735: ... »post ultimam visitam (1729) accessit Ara nova lateralis parieti 7 trionali stae Catharinae tota laboris sculptorii constans quibusdam ciradis« ...
 1739. u Srijemu postoje tri oltara »majus titolare novit. in anno 1736 facto arcularii et statuarii laboris decoloratum et deaur ... ambo (pokrajnji) deaurata et decolorata. 1743 Antependium novum ex tella picta« ...
- ⁵³ Spomenica župe u Drnju, o. c. p. 33 i 42.
- ⁵⁴ O starom glavnom oltaru i Marijinom kipu Spomenica župe u Drnju, p. 89:

»Primo postquam fuisset conventio facta cum Dño sculptore Stephano Sze-
verin Crisiensi, ut ara exstructa sit in modum hunc, ut in medio inferioris
condignationis collocetur Imago picta titularis Sancti seu Patroni Ecclesiae
Divi Georgii Militis et Martyris. In somno tamen generosus Dominus Mi-
chael Kovačić admonitus hisce verbis est, fiat in eodem loco sculpta statua
B. Mariae Virginis et Matris Salvatoris Domini n. J. Christi«... Od p. 92.
nižu se opisi čudesa tog zavjetnog kipa, pisani u lijepoj staroj kajkavštini.

⁵⁵ O tom *F. Brdarić*, Arhidiakonat komarnički, Časti... o. c. p. 353.

⁵⁶ Priopćujem bilješke o izmjeni oltara iz Spomenice župe u Drnju poslije
g. 1875, gdje ima nekoliko zanimljivih podataka pod kojim se okolnostima
nabavljaju tzv. »tirolski oltari« u doba kasnijeg historicizma: »Neko dru-
žtvo iz Čabra, koje se ne boji konkurencije niti u izvođenju niti u cijeni,
imalo je svoje kipare i bojadisare i svoga arhitekta. Pogodeno je s njima,
no žrtvenik ispao premalen, a djelo kiparsko da ne može gorje. Pomoću
viteza Maravića pretstojnika, crkva dobila izdašnu pomoć od 2000 Kr. I
sad bi naručen veliki žrtvenik u Tirolu kod Schmalzla. Taj je na obće za-
dovoljstvo uzpostavio žrtvenik novi, jedino je na njem ostao čudotvorni
kip Majke Božje. Taj istina ne pristaje uz rezbarije novoga žrtvenika, ali
se ipak nije moglo tako lahko čudotvorni kip zamieniti drugim«. – Izmije-
njen je naknadno.

⁵⁷ Spomenica župe Drnje, o. c. p. 27: »Antiqua ara majori supra hac effigie
B. V. Mariae 106 Annos«...

⁵⁸ *R. Horvat*, Koprivničke crkve, o. c. p. 72.

⁵⁹ *Dr R. M. Grujić*, Mihajlo barun Mikašinović, Časti, o. c. p. 249–250; *R. Grujić*, Pakračka eparhija, Novi Sad 1930, p. 53.

⁶⁰ Primijećeno: u kapeli u Kunovcu, Missale Romanum, München 1690;
Novum Missale Romanum, Graz 1740.

U kapeli u Zablatju: Missale Romanum, Graz 1651; Missale Romanum, Ve-
necija 1736, uvezan u lijep kožnati uvez; Missale Romanum, Venecija 1776.
U crkvi u Miholjancu: Missale Romanum, Styre 1711.

⁶¹ O tom *dr D. Kniewald*, Himnodija zagrebačke stolne crkve, Zbornik zagre-
bačke nadbiskupije I, Zagreb 1944, p. 340, 371.

Usput spominjem da je selo Kutnjak (do 1622) bilo vlasništvo Ane Inkofer,
majke Ursule Inkofer koja bijaše druga žena Vuka Krste Frankopana (a
banica Katarina Zrinski je njihova kći). O tom *F. Brdarić*, Arhidiakonat
komarnički, Časti, o. c. p. 347.

⁶² *R. Horvat*, Župe, o. c. p. 41, 64, 75, 77.

⁶³ Oba prema deskripciji konzervatora B. Lučića kojem se zahvaljujem na
podacima.

⁶⁴ *Dr K. Dočkal*, Naša zvona i njihovi lijevaoci, Zagreb 1942, p. 75.

⁶⁵ *I. Kukuljević*, Nadpisi sredovječni i novovjeki, Zagreb 1891, p. 118.

⁶⁶ Spomenica župe Drnje, o. c. p. 26: »Campana media 6. locent. Zagrabiæ
Anno 1816 fusæ«. – Tu su sačuvani stari mužari za gruvanje pri sveća-
nostima.

⁶⁷ O tom *A. Horvat*, Osvrt na urbanizam Koprivnice, Bulletin JAZU, Zagreb,
2–3, 1960.

URBANISTIČKO UREĐENJE »MALE PLACE« U SENJU

Vrijedni arhitektonski kult.-hist. spomenici u Senju pali u zaborav

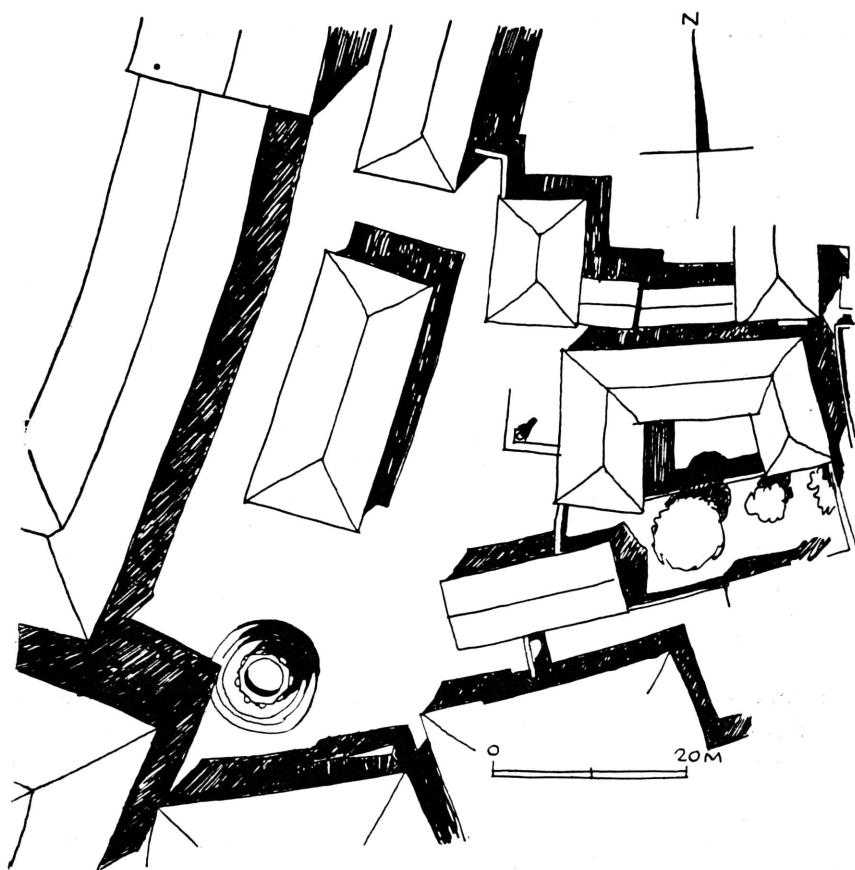
U Senju postoji i danas nekoliko vrijednih ostataka kulturno-historijskih građevinskih spomenika iz XV, XVI, XVII i XVIII stoljeća koji su, povodom raznih peripetija, potresa, požara i neprijateljskog razaranja kojima je taj stari grad tokom stoljeća bio izložen, izgubili skoro sve što ih je nekada činilo reprezentativnim palačama, gledajući u relaciji našeg inače skromnog primorskog utvrđenog grada.

Neke od tih građevina postoje i danas, samo su njihovi mnogi arhitektonski vrijedni kompozicioni i ukrasni dijelovi, kao živi svjedoci nekadanjeg njihova sjaja, sakriveni pod žbukom nabačenom na prvobitnu originalnu fasadu iz lijepa klesanca kamena koji je izražavao kvalitativno i stilski zasebnu vrijednost. U totalnom se nerazumijevanju i neshvatanju išlo fatalnim korakom još i dalje pa su se svojevremeno dopuštale takve adaptacije i »modernizacije« da je sa tih fasada – tako reći preko noći – nestao niz krasnih venecijanskih prozora u prizemlju, I i II katu sa skladnim kamenim ertama, kapitelima i klupčicama, samo da vlasnik takve zgrade dobije za par centimetara širi ili viši prozor.

Takva eventualna minimalna praktična prednost nije ni u kakvu opravdanom srazmjeru s uništenom originalnom arhitektonikom tih kulturnih spomenika.

Na Maloj placi spomenut ćemo u prvom redu palaču ex-Daničić iz XV stoljeća, vlasništvo uskočkog vojvode Jurja Daničića, a poslije patricijske obitelji Homolić. Ljudi, domaći i strani, prolaze decenijama mimo te zgrade kao da je obična beznačajna kuća. Jedva se kome zaustavi pogled na impozantnoj venecijanskoj gotičkoj trifori na zapadnoj strani II kata koja tu ponosno stoji, iako srednjim prozorom nemilosrdno zazidanim, i opominje svakog da je ona dokaz o jednom vrijednom kulturno-historijskom spomeniku.

Naravski, cijelu zgradu treba pomnije sagledati, promatrati i komparirati njene skladne dimenzije u visini i širini cijele fasade, taj pomno odmjereni raspored dimenzija između pojedinih prozora i glavnog ulaza, a napose na istočnoj strani zgrade. Na toj je strani zgrade jednom dogradnjom, radi dobivanja neznatnog stanbenog prostora, na izgled uništena, a u stvari samo zazidana i pod žbuku sakrivena impozantna loggia sa potpunoma sačuvanim kom-



Tlocrt Male place u Senju

pletnim brojem (šest) svojih krasnih masivnih kamenih kolona, sa sačuvanim bazama i kapitelima. Po njima se može utvrditi doba postanka loggie i kada je ta loggia u Senju postavljena.

Bogat raspored zgrade iznutra, iako raznim nemogućim adaptacijama dobrano zbrisan, stručnim se okom ipak dobro raspoznaje jer je sačuvan u svojem temeljnom zidu i u svojim originalnim konturama. Relativno skromnom investicijom ta bi se zgrada mogla idealno vratiti u svoje originalno stanje reprezentativne palače, kao stvorene da bude sjedište gradske općine.

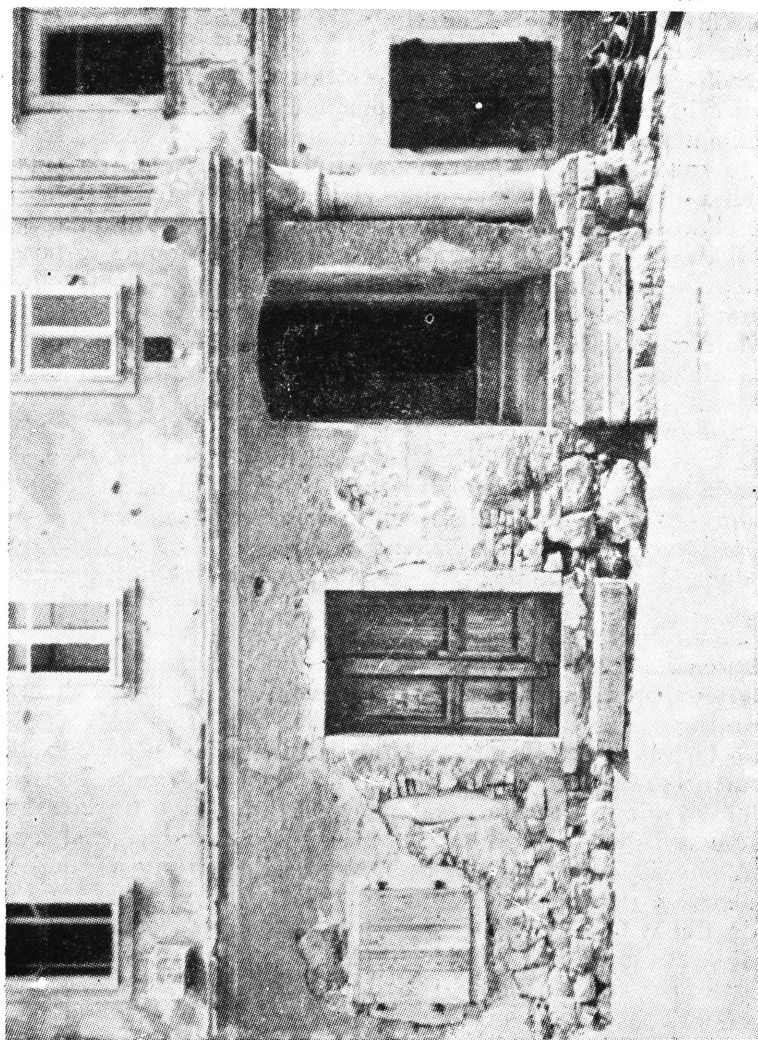
Valja napomenuti da je kojih 15 do 20 m pred glavnim ulazom te palače na trgu odavno postojala jedna česma, vulgo »funtana«,

koje se dobro sjeća i današnja generacija. Danas postoji na istom mjestu hidrant. U staroj katastarskoj mapi također je tačno označeno to mjesto, po tradiciji poznato pod nazivom »faun-funtana«. Zašto »faun-funtana«? Ne znam da li je tko od mlađeg pokoljenja postavio to pitanje? Međutim u gradu Senju i danas postoje 4 velike kamene glave »fauna«, i to u deplasiranoj funkciji četiriju vodovodnih izljeva. Vrlo je vjerojatno da su te glave najznačajniji originalni elementi prije pomenute »faun-funtane« koja je u Senju nekada davno morala postojati. Te glave su po svojem izgledu značajne i lijepe izrade te djeluju atraktivno na svakog ljubitelja ili poznavaoца starine. U detaljima umjetničke izrade međusobno se razlikuju, što ih čini još više interesantnima. Ipak se vidi da ih je klesala ista ruka, sa mnogo umjetničkog smisla. Četiri glave umjetnički isklesane iz kamena iste veličine, ali ne »faunove« i u posve drugačijoj kompoziciji, nalaze se na Fontani del Moro na Piazza Navona u Rimu. Vjerojatno će se u Senju naći i peta glava »fauna« koja je služila kao vodovodni izljev na početku šetališta *Alej*, ali je zatvaranjem tog izljeva odnijeta sa tog mjesta. Funtana je u formi višestране prizme imala vjerojatno 8 takvih glava, s odgovarajućim stepenastim podnožjem. U sredini je mogla biti pokrivena ili otvorena. Mislim da bi na Maloj Placi s »faun«-glavama kao sadržajem trebalo obnoviti funtanu, pruživši priliku jednom od suvremenih skulptora da po svojoj inventivnosti dade jednu kompoziciju cijele funtane, sa novokreiranim »faun«-glavama koje nedostaju.

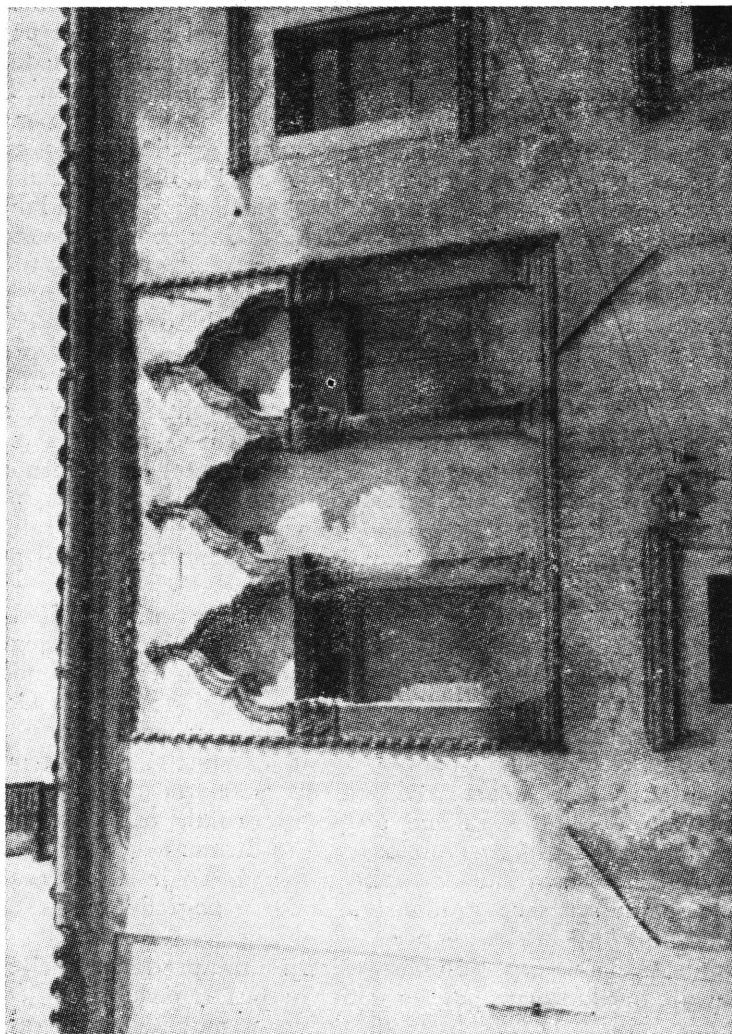
Svakome može biti jasno što bi u urbanističko-estetskom pogledu značila takva funtana, jedina te vrste u našoj zemlji, i to obnovljena pred prije opisanom reprezentativnom zgradom gradske općine.

Ovo bi bilo uređenje težišne strane Male place u koju spada i adaptacija promašene zgrade tržnice u stambenu zgradu. Tu naime nije pravo mjesto za tržnicu kako s obzirom na cijeli trg tako i napose što se ispružila jednim dijelom svoje dužine baš pred loggiu pal. *Homolić*. Tu bi zgradu, po mojem sudu, trebalo dignuti kao jednokatnicu do visine susjedne pal. *Carina*. Previše istureni dio zgrade trebat će vjerojatno skratiti za oko 5 m i otvoriti na zabatnoj strani u prizemlju glavni ulaz s jednim prozorom, a na katu dva prozora. (Vidi crtež: »Urbanističko uređenje Male place Senj«.)

Na suprotnoj strani pal. *Homolić*, nalazi se do ugla nove »Pe-kare« sa svojim bokom ispružena zgrada gimnazije i osmoljetke koja je, prema rastućim potrebama tih dviju važnih institucija, već sada premalena. Stoga je treba u istom bočnom pravcu produžiti, i to u istoj visini i istoj širini, sve do zapadnog ugla »Pe-



Loggia palače Homolje danas sa kolonom na uglu i vidljivim dijelovima ostalih kolona



Trifora na ex pal. Homolić na Maloj placi u Senju

kare«. Na taj bi način konačno bila urbanistički pravilno oblikovana i ta – palači *Homolić* suprotna – strana Male place.

Takvim oblikovanjem Male place dobiva se između pal. *Homolić* (uključiv funtanu) i gimnazijske zgrade jedan vakuum. S obzirom na veličinu Senja kao grada i njegovih slobodnih površina (trgova) trebalo bi da se na sredini tog, urbanistički gledano, prevelikog slobodnog prostora, podigne jedna nova zgrada. Budući da se tu radi o reprezentativnom trgu, na to mjesto može doći u kombinaciju jedino reprezentativnija zgrada javnog značaja. Senju je prijeko potrebna zgrada za kino i za kazališne predstave sa oko 500 sjedala i s nešto raspoloživa prostora u kojem bi se prema potrebi u toku vremena broj sjedala mogao povećati. Raspored zgrade iznutra i njeno uređenje mora biti posve suvremeno, kako s obzirom na potrebe kina, tako i s obzirom na potrebe kazališne dramske pa i operne priredbe. Napomenimo da se u Senju godišnje prikazuje preko 160 filmova na preko 340 predstava. U prošloj 1960-oj godini kino su posjetila u Senju 54.802 posjetioca. Ako se uzme u obzir da se taj rezultat postigao u današnjoj staroj prostoriji sa svega 198 sjedala u zgradi koja je uz to nehigijenska, čak i opasna po ljudske živote jer sigurnosne mjere koje propisi zahtijevaju tehnički nisu i ne mogu biti sprovedene zbog skučenosti i nespretno položenog prostora gledališta, onda je posve jasno da bi se u novoj i suvremeno izgrađenoj prostoriji broj posjetilaca kina znatno povećao.

Napominjemo da senjsko građanstvo ima razumijevanje i za kazališne priredbe i da Senj već od davnine uspješno njeguje umjetnost glume sa svojom stalnom grupom pasioniranih glumaca amatera. Ta grupa kao gradsko amatersko kazalište »Milan Ogrižović« baš ove godine proslavlja 105-godišnjicu svojeg postojanja. Prema tome je jedna od najstarijih te vrste u našoj zemlji.

Osim toga u Senj dolaze redovno na gostovanje, na traženje građanstva, pojedine kazališne grupe iz drugih naših gradova. Tako je riječko kazalište »Ivan Zajc«, i to drama i opera, u nekoliko navrata vrlo uspješno nastupilo u Senju. To je dokaz znatne kulturne razine senjskog građanstva, kako u pogledu glume tako i klasične muzike i muzike uopće.

Jedina zapreka za uspješno nastavljanje i unapređenje te rijetke i hvalevrijedne kulturne pojave u Senju jest nepostojanje jedne suvremene zgrade u kojoj bi se ta aktivnost mogla i dalje razvijati i razviti do potrebne visine. Od toga bi u prvom redu imao korist mladi naraštaj. Vjerujemo da baš s obzirom na tu okolnost izgradnja zgrade za potrebe kina i kazališta u Senju ne će i ne smije biti problem. Zato se čim prije mora pristupiti realizaciji toga zadatka, kao neophodne potrebe.

Palača »*Carina*« kao prvi po vrijednosti barokni kulturni spomenik u Senju treba da se obnovi i dovede u njeno prvobitno originalno stanje. Svi glavni kompozicioni i ukrasni elementi arhitektonike na fasadi koji je čine onim što ona jest živi i sačuvani stoje i danas pred nama unatoč tome što je prošlog rata zgrada ostala bez krova s izgorjelim interjerom. Jedan od najljepših kamenih portala sa najljepše izrađenom i potpunoma sačuvanom kamenom uskočkom glavom za svakog je posjetioca rijetkost, možemo kazati atrakcija. Zato je mnogi ovjekovječe kojim snimkom, crtežem, akvarelom ili pastelom. Unutrašnjost portala imade također kompletno sačuvani atrij s originalnim svodovima (volta-ma) i djelomično sačuvanim kamenim stepenicama. Sve nas to upućuje da se pal. *Carina* ne smije blokirati, zatrpati i sakriti dogradnjama samo zato što su na nju i prije ratnog razaranja bile naslonjene neke manje kuće koje su ispunjavale glavni dio današnjeg povećanog trga. Naprotiv, mi moramo iskoristiti tu danas novostvorenu situaciju. Obnavljanje tih nekadašnjih zbijenih kuća ne dolazi više u obzir.

Pal. *Carina* dobiva danas svoj zapadni bok slobodan sa 4 prozora u visokom prizemlju i 4 u I katu. Ta bočna fasada idealno će pridonijeti originalnom izgledu tog dijela trga Male place.

Na slobodnom prostoru između opisane bočne fasade *Carine* i njoj nasuprot predviđene zgrade za kino i kazalište bit će postavljen brončani spomenik našem pjesniku Senjaninu S. S. Kranjčeviću, i to u naravnoj veličini čovjeka, na kamenom podnožju. Taj i takav spomenik Senj je dužan podignuti tom svom zašlužnom sinu. Njegova bista, koja sada još stoji u perivoju Maria Art, doći će u atrij muzeja »*Kranjčević*« koji će se urediti u njegovoj rodnoj kući čim se kuća preuzme od današnjeg njenog vlasnika privatnika.

Slobodni prostor pred spomenikom pa do bočne fasade buduće zgrade za kino i kazalište bit će rezerviran za parkiranje privatnih automobila. Odatle će se njihovi vlasnici, turisti, nakon razgledanja Male place pješice uputiti muzejskom ulicom ka centru historijske jezgre Senja. Tu će posjetiti muzej grada Senja s lapidarijem, razgledajući odmah i samu muzejsku zgradu, taj vrijedni i lijepi kult.-hist. spomenik iz XV stoljeća. Preko puta muzejske zgrade stoji sa svojom glavnom pročelnom fasadom pal. *Carina* gdje će posjetioci odmah moći razgledati i dijecezanski muzej s lapidarijem i galerijom originalnih uljenih slika-portreta, raznih autora iz različenog doba. Taj muzej raspolaže rijetkim umjetninama solidnog zlatarskog rada, iz tucanog srebra, a djelomično i bogato pozlaćenim i zlatnim ploham romančkog, baroknog, u nijansama i gotičkog stila (pastoral).

Ovim prijedlogom o uređenju Male place ostaje otvoreno pitanje tržnice na koje ćemo pokušati odmah odgovoriti. Potrebna tržnica može se podići na zato prikladnom slobodnom prostoru iza veće zgrade dvaju bivših magazina na obali, tj. iza zgrade budućeg hotela. Od ceste lokalnog značaja koja tuda prolazi bila bi omeđena laganim ogradnim zidom sa dva pristupa, sjevernim i južnim.

Oploćanju Male place moglo bi se poslije pristupiti, kada zato budemo raspolagali odgovarajućim kamenim pločama, i to od zelenkastog eocen-kamena brusnjaka kakva imade u neposrednoj blizini. Jedino odmah će trebati, uza same zgrade na toj placi, popraviti postojeći pločnik za pješake, a djelomično urediti i nove pločnike. Ostali prostor može se za sada dotjerati bez oploćenja, kao što je i prije rata bilo na Maloj placi.

S predloženom adaptacijom pomenutih objekata spomeničkog značaja na Maloj placi, s obnovljenom »faun-funtanom« i novopodignutom zgradom za kino i kazalište uspješno oblikovanje tog trga bilo bi u cijelosti postignuto. Time bi bio ujedno stručno udaren temelj kako i na koji način treba dalje nastaviti obnovu još uvijek jednim dijelom razorenog Senja. U tom duhu trebalo bi dovršiti regulacionu osnovu tog grada bogate historije i dragocijene starine, što je njegova glavna značajka. Pored postepenog i sistematskog unapređenja privrede i industrije Senja treba uvažiti činjenicu da je i turizam značajna privredna grana. Za unapređenje turizma treba pored ostalog koristiti i glavnu značajku Senja, njegove starodrevne i interesantne spomenike.

Dr Uuk Krajač

SARKOFAG JULIJA VIKTORIJA
QUADRATA

Govoriti o rimskim nalazima s teritorija Varaždina djeluje možda pretenciozno. Varaždin nikada nije izgledao interesantan za klasičnog arheologa zbog svoje okolice gdje rimski ostaci gotovo izviru iz zemlje. Sjajni i kontinuirani nalazi, u Varaždinskim Toplicama, kasnoantikni nakit i novci nađeni još u prošlom stoljeću u Petrijancu – koji svojim povremenim rimskim nalazima prigodom suvremenih građevnih zahvata sve više daje povoda vjerovanju da je Aqua Viva rimskih itinerara – sve to ostavlja sam Varaždin po strani i na neki način unaprijed isključuje značaj tog lokaliteta za klasičnu arheologiju.

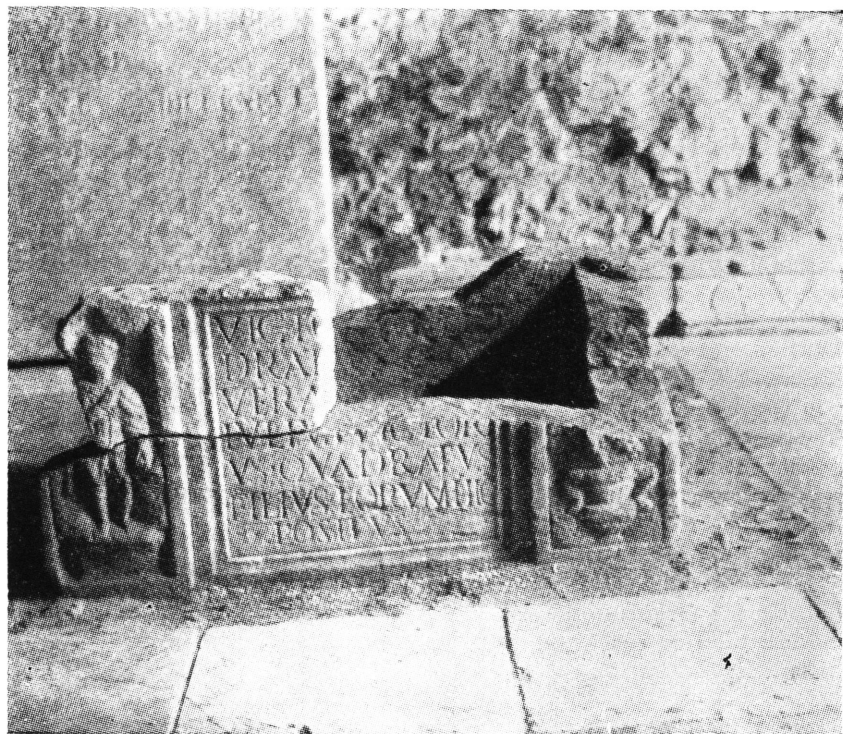
A ipak, život je u rimsko doba i ovdje sigurno tekao svojim, za ono vrijeme, normalnim tokom. O tome nam indirektno nešto malo govore i klasični izvori. Prometne komunikacije su postojale između navedenih, danas dokazanih, rimskih naselja, a te se prometne linije vrlo lijepo dadu pratiti kao »viae antiquae, viae magnae, viae fundatae i viae exercitiales« u najstarijim varaždinskim pisanim izvorima od 13. st. dalje.¹ Na križistu tih »via antiqua« nastao je i razvijao se Varaždin, a jedna je od ulica sačuvala tradiciju tog naziva do najnovijih vremena (via exercitialis, via militum, Milički konec, konačno Milička vulica – danas ulica braće Radića). Prilična količina rimskog novca, od republikanskih do kasnoantiknih komada, koju su sabrali profesori varaždinske gimnazije još u 19. st. a kasnije i drugi građani, nalazi se u numizmatičkoj zbirci varaždinskog muzeja, ali na žalost bez oznake nalazišta. Jedini je rimski spomenik, iskopan na teritoriju samog grada, mali sarkofag Viktorija Quadrata, no i njemu su neki naši stariji historičari i arheolozi osporavali građansko pravo na tom teritoriju.

Sjeverno od Staroga grada, u Kurelčevoj ulici br. 27, u blizini cestovnog smjera Ptuj–Varaždin–Ludbreg, a na posjedu varaždinskog obrtnika Antuna Mateja, iskopan je na nešto preko pola metra dubine mali rimski sarkofag, djelomično slomljen i bez

poklopca. Jedan odlomljeni dio s njegove prednje, obrađene strane, s fragmentom natpisa, uzidan je 1911. god. u zid Matejeve kuće kao građevni kamen i nalazi se pod žbukom. Preostali dijelovi preneseni su 1929. god. u varaždinski muzej i sastavljeni tako da on danas, iako s krnjim natpisom, odlomljenim gornjim lijevim uglom i dijelom stražnje strane, ipak daje sliku tipičnog malog rimskog sarkofaga koji je služio, vjerojatno, za pohranjivanje urne s pepelom, a bio je obrađen na prednjoj plohi, dok su stražnja i obje postrane plohe ostale glatke i neobrađene. Prednja strana ima trodijelni raspored. Postrana, vertikalno izdužena polja s figuralnim prikazima uokvirena su jednostavnom, malo izbočenom profilacijom poput trake, dok je središnje, nešto horizontalno izduženo polje s natpisom, uokvireno bogatijim, stepenasto prema unutra uvučenim profilima. Dimenzije sarkofaga su $102 \times 61 \times 48$ cm, debljina kamena varira između 10 i 12 cm. Kamen, žutobijeli kristalni mramor, prema mišljenju varaždinskog klesara Pascuttinija mramor je iz ptujskih kamenoloma.

Analizirajući prednju obrađenu stranu sarkofaga, nalazimo u desnom, preko polovice krnjem, vertikalnom rubnom polju prikaz vaze iz koje izlazi vitica vinove loze s još vidljivim donjim dijelom plodova. Lijevo vertikalno polje, također oštećeno pri gornjem rubu, prikazuje u prilično izdubljenom reljefu lik čovjeka – vjerojatno pokojnika – koji stoji na četverokutnom podnožju okrenut an fas. Desna ruka (dio ramena do preko lakta odlomljen) segnula je prema lijevom ramenu ispod plašta, a u lijevoj je ruci, opuštenoj niz tijelo, neki predmet čiji se oblik ne može razabrati. Crte lica jedva se mogu naslutiti, isto tako i kosa ili kapa – možda neke vrsti norička hauba. Iako je površina oštećena, osjeća se svakako rustičnost izrade, odnosno neukost majstora koji u neke komplicirane detalje nije ulazio. Ti nespretni i škrti oblici nisu rijetki na spomenicima noričko-panonskog područja u prvim stoljećima naše ere. Ti spomenici, koje su radili domaći majstori-obrtnici u prigodne svrhe, usprkos svega pružaju mogućnost analize i približnog atribuiranja pojedinih odjevnih predmeta u to vrijeme uobičajenoj vrsti nošnje.

Prikazani lik nosi široki haljetak s rukavima, koji u naborima pada do koljena. Preko njega ima prebačenu paenulu – ogrtač koji se navlači preko glave i izdužujući se sprijeda završava u dva klina. Takav se ogrtač nosio protiv kiše, a praoblik je još i danas poznate pelerine, ili tzv. »Wetterflecka«. Paenulu su mnogo nosili rimski vojnici u Panoniji i Iliriku, a Rimljani su je upoznali kod Etruraca. To odijelo za zaštitu od lošeg vremena proširilo se i među ostale slojeve stanovništva, a izrađivalo se, obično, od čvrstog sukna ili kože, varirajući oblike od širokog plašta do



Sarkofag Viktorija Quadrata

uskog komada materijala, na leđima i ramenima šireg a sprijeda izduženog u usku klinastu traku. U našem slučaju ogrtač je takvog uskog klinastog oblika paenule, tipičnog za nošnju panonskih vojnika. Da li je to možda čak paenula cuculata, dakle ogrtač sa kukuljicom, ne može se sa sigurnošću reći, iako se s obje strane vrata prema leđima vidi odebljanje u kamenu, kojim je nevješti majstor možda želio označiti na leđa spuštenu kukuljicu. Treba međutim spomenuti da se kukuljica javlja katkada i kao sastavni dio širokog haljetka, pa nije isključeno da je ona možda i tu vezana uz taj odjevni komad. Prikazani lik imade preko lijevog ramena prebačen plašt – sagum, koji se kopča fibulom na desnom ramenu. Sagum je tu od težeg materijala. On djeluje kompaktno, možda je čak i od krzna, to više što ga čovjek nosi preko svih ostalih odjevnih predmeta. Oblik ruke, koji se nazire, mogao bi nas navesti na mišljenje da je to najlaganija forma saguma, tzv. lacerna,

no nevjerojatno je da bi se tako lagan plašt prebacivao preko sve druge odjeće, napose preko zaštitne odjeće za ružno vrijeme. Prikaz obline desne ruke ispod plašta – što jedino sugerira lakoću materijala – treba svesti na naivnu narativnost majstora.

Na nogama tog, vjerojatno rimskog vojnika s granica Panonije i Norika nema posebno označenih odjevnih detalja. Nosi li on duge, oblicima nogu prilagodljive čarape–hlače na kojima su, možda samo bojom, bili označeni oblici cipela, ili lagane visoke i meke čizme – udones, teško je reći s obzirom na danas vidljive podatke na spomeniku. Kako se gornji rub čizama ne razabire, mogle bi to biti visoke čarape koje su prema mišljenju Mautner–Geramba² i još nekih autora poseban oblik odijevanja nogu istočno-alpskog područja, a razvile su se od galskih bracca. Braccae su Rimljani upoznali ratujući u Galiji i usvojili ih kasnije u sjevernim krajevima zbog klimatskih razloga.

Sve te navedene odjevne forme nalazimo prikazane na rimskim spomenicima iz prvih stoljeća n. e., nađenim u Noriku, Panoniji i na Dunavu, o čemu Mautner–Geramb daju obilje slikovnog materijala.³

Sa središnje, desno gore odlomljene, natpisne plohe saznajemo da je u taj sarkofag položen Iulius Victorius Quadratus sin Victora Quadrata. Ime majke se s krnjeg natpisa ne može pročitati. Natpis glasi:

VICT
DRAT
VERA
IVLIVS VICTORI
VS QVADRATVS
FILIVS EORVM HIC
POSITVS

Da popunimo natpis pomoći će nam Mommsen,⁴ koji je taj sarkofag publicirao, spominjući da se on nalazi »Poetoviae in foribus coemeterii a parte aedium sacerdotis . . .« i da je na prednjoj strani lijevo »vir stans«, desno »vas cum racemis«, dok natpis u središnjem polju glasi:

VICTORI. QVA
DRATI ET IVLIES
VERANILLES
IVLIVS VICTORI
VS QVADRATVS
FILIVS EORVM HIC
POSITVS

Čini se da Mommsen taj sarkofag nikada nije vidio, jer citira neke autore od rimskih vremena do 17. st., spominjući razne varijante imena IVLIAE VERANILLAE, prema tome kako su ga neki od njih čitali. U samom natpisu donosi IVLIES VERANILLES. Tu varijantu treba prije pripisati neznanju jezika majstora koji je natpis urezivao, ili možda čak i naručioca, nego netačnom čitanju citiranih autora.

Činjenica da je Mommsen ovaj sarkofag publicirao među ptujskim spomenicima bila je razlogom vjerovanju da je on ovamo na neki način dopremljen iz Ptuja ili da je doplavljen po neda-lekoj Dravi. Prvo je mišljenje eventualno dopustivo ukoliko pretpostavimo da je kasnije zaboravljen, a s vremenom ga je pokrio sloj zemlje. Druga alternativa dosta je nevjerovatna. Djelovanje pijeska, vode i kamenja za trajanja puta Dravom od Ptuja do Varaždina svakako bi jako oštetilo spomenik, ukoliko bi on uopće ostao sačuvan.

Postoji međutim mogućnost postavljanja treće hipoteze.

Tako dugo dok Ptuj u 3. st. n. e. nije postao norički grad, on je sjedište većeg upravnog područja Pannoniae Superior, tzv. res publicae poetovionensium.⁵ Na tom se području nalazilo i tlo današnjeg Varaždina, pa prema tome ne mora biti isključeno da su sarkofag vidjeli autori koje Mommsen citira na njegovom izvornome mjestu. Lokalitet na kojem je iskopan nalazi se uz trasu »magnae viae fundatae Ittonyn vocatae« **varaždinskih sredovječnih** izvora. Taj teritorij poznat je pod nazivom Jaccominijev marof i pripadao je nekada varaždinskoj obitelji Jaccomini. Jedan član te obitelji poklonio je početkom 19. st. rimske novce iz Varaždina muzeju Ioaneum u Grazu. No na žalost ti su novci tamo primljeni bez bližih zapisa o mjestu nalaza. Slične podatke dao je i sada-nji vlasnik tog posjeda, Antun Matej, koji se sjeća da je prigo-dom iskopa sarkofaga bilo i novaca, ali ne zna kamo su oni nestali.

Svakako, dok vrijeme, slučajni nalazi ili sistematska istraživa-nja ne osvijetle više značaj užeg varaždinskog teritorija za rimsko doba, neće se u ovom konkretnom slučaju moći stvarati deci-dirani zaključci. Sarkofag je u svakom slučaju tu, bez obzira na problematičnost njegove izvorne provenijencije. On je za nas interesantan kao jedan od dokumenata kulturno-historijske vrijedno-sti, koji su od neprocjenjivog značaja za proučavanje praoblika odijevanja u našim krajevima u prvim stoljećima naše ere, a uklapa se u velik niz spomenika istočnoalpskog, odnosno noričkog, i panonskog pojasa sve do Dunava.

Mira Ilijanić

BILJEŠKE

- ¹ Z. Tanodi: Monumenta civitatis Varasdini. Varaždin 1942. I sv.
- ² Mautner-Geramb: Steierisches Trachtenbuch, I sv. Graz 1932. Poglavlje o noričko-panonskoj nošnji.
- ³ O. c.
- ⁴ Th. Mommsen: Inscriptiones Asiae provinciarum Europae Graecarum Illyrici latinae. Pars prior. Berolini MDCCCLXIII, Nr. 4082.
- ⁵ Hoffiller-Saria: Inschriften aus Jugoslawien, I Pannonia superior, Nr. 461 – CIL III. Varaždinske Toplice.

VRBNIČKA »RAKNA«

Listajući požutjele stranice Feretićeve rukopisna djela o prošlosti otoka Krka,¹ čitalac će među dugim knjiškim parafrazama i učenim domišljajima vrbničkog župnika naići i na mjesta, na bilješke i umetke, gdje je Feretićevim perom potekao i živi tok domaće pučke predaje.

Jedna od tih predaja što ih pisac bilježi² splela se oko ruševina srednjovjekovna burga Graca (nom. Gradec), koji se diže nad sjevernim rubom vrbničkog polja. Ta predaja još i dandanas podržava u uvjerenju puka misao da je gradina bila prvobitno sjelo krčkih knezova, matični grad Frankopana. Tu sam tradiciju i sam čuo u Vrbniku i vrbničkim selima. Feretić bilježi njenu varijantu, vežući uz Gradec ime junaka narodne pjesme kneza Matijaša kao legendarnog gospodara grada. »Ovi (tj. knez Matijaš) imijaše biti jedan verli vitez, poklam od njega se jošće i danaska i pisma popiva i zdrava se uspomena ima«.

No za kulturnu historiju je važno što je u idućim Feretićevim recima zabilježena predaja koja – iako u anegdotalnom i legendarnom ruhu – ipak dovoljno jasno ukazuje na gospodski, feudalni ambijent srednjovjekovna burga kao na izvor koji je na otoku gajao i stvarao neke posebne »mnogo razlikovite« tekstilne tvorbe.

»Darži se općeno« – bilježi Feretić – »da hći ovoga kneza bijaše jedna zdušna tkalica (= tkalja), koja je mnogo razlikovite rakna tkala, radi česa, govori se, da je bila i um izgubila. Predanje svagdašnje povida da kada peljahu nevesticu iz Vala³ na Gradac, da sve hođahu po raknih po putu prostertih. A od Vala do Gradca u Vinderskoj⁴ biti će jedna obilna milja.«

Kakva je u imaginaciji puka mogla biti konkretna predodžba tih »rakna«, toga tkanja što ga ne stvara pučanka u standardima folklornog tekstila nego ga u raznolikosti izvedbe kreira nadređeni društveni sloj rukom feudalne tkalje?

Riječ »rakno« veoma je stara. U pisanim je izvorima, u latinskome obliku, nalazimo zabilježenu već u XI stoljeću.⁵

Tu riječ poznaju i stari crkvenoslavenski tekstovi, a riječ je i danas živa u rječniku slavenskog Juga, i u Slovenaca, i u Hrvata, i u Srba. Na južnoslavenskom jezičnom području ona ima više semantičnih nijansi, ali joj je temeljno značenje: vuneni tkani predmet za pokrivanje. Negdje je to četvorinasta tkanina kojom se žene zimi ogrću, negdje vuneno pokrivalo na postelji, prostirka na stolu i kućnom namještaju, sag na podu ili na zidu.⁶ Prema citatu iz Feretića, gdje se opisuje kako svatovi »hođahu po raknih po putu prostertih«, značenje riječi »rakno« svodi se na sag. Kao tehnički termin za sag, zabilježio je tu riječ u Vrbniku oko 1900. i pok. prof. Ivan Milčetić, a u tom smislu čujemo je u Vrbniku i danas.

Istu onu pučku predaju o majstorstvu feudalne tkalje sa Graca koja tke »rakna« zabilježio je poslije Feretića i vrbnički notar Josip Antun Petris u svojim uspomenama, koje je pisao polovicom prošlog stoljeća.⁷ Kako se Petris u svome djelu tuži, da do Feretićeve rukopisa ne može nitko doći (»do njegovih pisam ne može dokučiti nitko, jer brane njegovi potomci nje kazati«⁸), to predaju o tkalji sa Graca nije mogao Petris preuzeti iz (starijeg) rukopisa Feretićeve, nego doista iz ustiju puka.

Opisujući ruševine kuća na lokalitetu »Val«, Petris potkrepljuje svoju misao (da su to ostaci starog naselja) upravo onom, spomenutom, predajom:

»Te obaline (= razvaline) posvidokuju što su stari ljudi ustmice kazivali, da se jedan put nevestica jedna peljala od Gradca u Val po raknima, koja rakna pokrivala su vas put po kojemu su pri sopilah peljali tu nevesticu, a da je ta nevestica bila hći nikoga grofa iliti kneza od Gradca, koja je bila sa svojim rukama te rakna satkala.«⁹

No u komentaru kvalitete i vrsti tih »rakana« Petris u idućim recima hvata se predodžbe, stvorene na lokalnome inventaru, a ta ima za nas vrijednost svjedočanstva prve ruke i od znatne je dokumentarne vrijednosti:

»Bilo je takovih rakan mnogo za moje pameti po verbenskih kućah, a najviše u plovanskoj crikvi. Ove bijahu tkane na postavi od debeloga konca od konoplje, a zatkane s vunom različite boje tj. bilom, modrom, čerljenom i zelenom i černom; i sa istom vunom na način od damaska ili veluda učinjene slike prikazivajuće kola koja igraju, muške i ženske glave, to jest tanac (= ples), a na drugih bijahu slikovani lovci sa strilami strilajući jelene i košute i ptice; nikoji lovci bijahu pišci, a niki konjanici. Nike rakna imijahu slike od gradov i od kuć, od driv i ostalo, ali s takom urehom,

da jedne boje bijaše košulja, druge jačerma, treće gaće ili suknje, četerte hovelje (= čarape), a pete postoli s takom uredbom, da se nije bolje moglo ni izmisliti. Od otih rakan bilo je do skoro, ali bezumni ljudi jih nisu u cini deržali, zato su je pod samare i pod sedla podstavljali. Ja ne znam što su barem uradili od onih koje su cerkveni bili.

Ova rakna rabili jesu za načimbu i urehu crikve kad je bil koji veliki praznik (blagdan), jer su se s njima popovske i starešinske kore (klupe) pokrivali i stupaji (= stepenice)«,¹⁰

Vrbnička rakna, koja je Petris (rođen 1787. godine) »za svoje pameti«, dakle još negdje početkom XIX stoljeća, viđao po vrbničkim kućama i na svečane dane u vrbničkoj crkvi, za njegova su života postale obezvrijeđenim dobrom i – očigledno – istrošenim uporabnim predmetom, koji produkcija nije više obnavljala, tako da ih je u vrijeme njegova pisanja (između 1853. i 1858)¹¹ praktički već nestalo. Naša potraga (1959) za nekim fragmentom bila je bez rezultata, a ispitivanje o njima pokazalo je također da ih danas ni najstarija generacija u Vrbniku ne nosi više ni u sjećanju ni u naslijeđenoj predaji.

Riječ je tu, prema tome, o nekom starijem, naslijeđenom kulturnome inventaru, kome izvedba siže u ranija stoljeća od Petrisova.

Petrisov toliko živ opis govori o tehnici tkanja polihromirane vune na konopljinu osnovi ili o vezu vunom; – prodahnut oduševljenjem i senzacijom estetskog reda, on nam u »raknima« dočarava umjetninu.

U likovnome pogledu, on daje sliku figuralnih kompozicija na šarenome, dekorativnom tekstilu koji ne služi nasušnim dnevnim potrebama života, nego ukrasu i svečanome sjaju. Prema Petrisovim opisima, ikonografija koreografskih scena i lovačkih prizora, gdje su lovci oboružani starim, srednjovjekovnim »hladnim« oružjem (luk i strijela), ikonografija koja raspolaže konjanicima, jelenima, pticama, arhitekturom gradova, vegetacijom, ikonografija šarolikog kostima što je izgrađen u kontrastnoj paleti žarke polihromije, – sve to u pojedinostima i u cjelini otkriva svijet imaginacije, koji, najvjerojatnije, treba pripisati starom kulturnome naslijeđu *dvorske i feudalne kasnogotičke tapiserije*.

Legenda pak, koja porijeklo tih »raznolikovitih« rakana dovodi u vezu s tkalačkom majstorijom kneževe kćeri na Gracu, u svojoj historijskoj jezgri dovoljno jasno ukazuje i na izvor tapiserije u krčkoj otočkoj sredini. Nosioca i prenosnika tog luksuznog artikla i te likovne i tehničke discipline treba, čini nam se, tražiti u feudalnom društvenom sloju na otoku, gdje u prvome redu moramo pomišljati na same krčke knezove, Frankopane.

Činjenica što se figuralna tapiserija nalazi i u nekim – bez sumnje društveno diferenciranim i bogatijim – vrbničkim kućama i u vrbničkoj crkvi, ilustrira i na ovome primjeru put demokratizacije kulturnih dobara, što su ih donijeli kao svoj umjetnički i životni izraz viši društveni slojevi. To preuzimanje i to poniranje kulturnih dobara u niže društvene slojeve odvija se na istome onom putu što ga zapažamo i u procesu oblikovanja pučke (tako-zvane »narodne«) nošnje.

Branko Fučić

BILJEŠKE

- ¹ *Pop Ivan Feretić*, Komad skazanja i povidanja od grada i otoka kerškoga iliti vejskoga. 1819. Rukopis.
Zahvaljujem kolegici, prof. Marinki Feretić u Rijeci, nasljedniku i današnjem vlasniku rukopisa, koja mi je rukopis dala na čitanje i korištenje.
- ² Str. 29. Feretićeve rukopisa.
- ³ »Val« je lokalitet na istočnim obroncima vrbničkog polja.
- ⁴ »Vinderska« je područje duboke vododerine pod burgom Gradec.
- ⁵ »Racana«, Rački, Documenta HSMS, 153. God. 1090.
- ⁶ A. Rj. XIII, 21. s. v. »raknić« i »rakno«.
- ⁷ *I. Gršković-Vj. Štefanić*, »Nike uspomene starinske« Josipa Antuna Petrisa (1787–1868). Zbornik za narodni život i običaje, knj. 37. str. 81 i sl.
- ⁸ *Gršković-Štefanić*, o. c. str. 132.
- ⁹ *Gršković-Štefanić*, o. c. str. 132.
- ¹⁰ *Gršković-Štefanić*, o. c. str. 81.

JEDNA SLIKA GIOVANNIJA DE POMISA NA TRSATU

Sumrak slabo rasvijetljenog prostora i neproziran veo stoljećima taloženih naslaga čađi i dima gorućih voštanica prigušio je i ujednačio slikarije na zidu i oltarima franjevačke crkve Majke Božje na Trsatu u tolikoj mjeri, da im je i sam siže bio nejasan i nečitak. Tek su nam usmena predaja i rijetki, škrtlo pisani zapisi govorili nešto malo o njima. Siže prikaza, ime autora, to je uglavnom sve što se dosad o tim slikama znalo. Likovna njihova vrijednost se dakako, u tim okolnostima dala jedva i naslućivati. Restauracija crkve, izvršena 1961. g., iznijela je na vidjelo mnogo toga što dotad nije bilo poznato. Na velikoj slici na luku ponad svetišta »Navještenje«, na kojoj je prikazan i prijenos loretske ku-

čice, čišćenje je iznijelo na svijetlo dana potpis autora, mletačkog slikara XVIII st. Kristofora Tasche i godinu 1714. Na oltarskoj slici sv. Franje našao se zapis: »Pinxit et donavit Sancturio B M V. C. Mikalović 1891.« Na oltarskoj slici sv. Mihajla, pripisivanoj franjevcu slikaru XVII st. Serafinu Shönu, nađen je i dokaz da je atribucija ispravna. Na poledini platna te slike našao se zapis napravljen crnom uljenom bojom: »SVB A, R, P, MICHAELE CHVMAR, GNALI DIFF^{te} E PROVE; MIN:^{ro} HVIVS CONVENTVS RESTAVRATORE – FR SERAPHIN SHÖN LAICVS PROFESSVS PINXIT, ANNO 1631«. Prvi dio zapisa odnosi se na obnovu samostana nakon velikog požara 1629. g. Oltarska slika »Sv. Katarina«, a napose velika slika »Gozba sv. obitelji«, u refektoriju samostana (210 × 800 cm), obje od istog tog majstora, Serafina Shöna, svojom kvalitetom svjedoče da bi trebalo da u povijest hrvatskog baroknog slikarstva uđe mnogo više od pukog imena tog franjevca slikara. Rođen je, doduše, u Švicarskoj, ali je skoro čitav svoj dugi vijek proveo i djelovao kod nas i umro u Ljubljani negdje koncem XVII st. Oltarska slika na oltaru sv. Ane, djelo talijanskog slikara de Pomisa, napose lijep i izražajan rad, ostala je do danas gotovo posve nepoznata, jednako kao što nam je bio nepoznat i sam njezin autor. Loše osvijetljena, slabo napeta, poderana, uprljana i gotovo crna od čadi i dima, nije ni bila pristupačna proučavanju. Restaurirana je 1961. g. u Restauratorskom zavodu Jugoslavenske akademije. Koristimo se tom prilikom da je bolje upoznamo.

Oltar sv. Ane dao je podignuti 1624. g. kapetan grada Rijeke Stjepan de Ruvere (Rovere) prigodom smrti svoje žene Ane. Još se i danas nalazi sačuvana, pokraj oltara, nadgrobna ploča s natpisom: »Sibi et suis Stephanus de Ruvere liber Baro et C. 1624.« Podrijetlom je Talijan. U Rijeku je došao 1608. g. u svojstvu političkog kapetana grada. Nekoliko godina zatim postaje i kapetan grada Trsata. Te je funkcije vršio sve do 1638. g., kad je vjerojatno i umro. Rijekom je upravljao u interesantno doba povijesti Hrvatskog primorja, u vrijeme uskočkih ratova, pa je u njima imao i udjela. Njegovo se ime spominje i prigodom rješavanja tog pitanja i raseljavanja Uskoka nakon Madridskog mira. S prvom ženom, Anom (ženio se dva put) imao je tri sina. Najstariji, Ferdinand, rođen 1611. g., preuzeo je, čini se, funkciju gradskog kapetana od svog oca, iako nije bila nasljedna. Bio je kapetan grada Rijeke od 1639–1672. g. Srednji je Fridrih, rođen 1616. g., a najmlađi Petar, koji je 1639. g. bio lokumtenens riječkog kapetana. Još je jedan član te porodice bio kapetan grada Rijeke. To je Benvenuto, sin Ferdinanda. Kapetan riječki je bio 1701.–1702. g.¹ Gradski kapetan namjesnik je feudalca, zemaljskog gospodara, i prema tome najveći potentat u gradu. On upravlja

gradom uz suca i gradsko vijeće, koje on imenuje. Zato, valjda, ni Stjepan de Ruvere ne naručuje oltarsku sliku za oltar nad svojom grobnicom od bilo kog slikara nego taj zadatak povjerava de Pomisu, dvorskom slikaru nadvojvode Ferdinanda u Gracu, pod čiju je vlast grad Rijeka u to doba pripadao.

Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, slikar, medaljer i arhitekt, rođen je u Lodiju 1565. g., a umro u Gracu 6. III 1633. g. Slikarstvo je učio u Veneciji. Bio je učenik Tintoretov. Od 1588. do 1595. g. dvorski je slikar nadvojvode Ferdinanda Tirolskog. Nakon njegove smrti prelazi u Grac u službu nadvojvodi Ferdinandu (kasniji Ferdinand II, car austrijski). Izgrađuje crkve, samostane i pogranične utvrde u Gorici, Gradiški, Trstu i Rijeci. Od njega je i centralni dio mauzoleja cara Ferdinanda u Gracu. Istovremeno slika oltarske slike za crkve i dvor u Gracu, no čini se da njegov slikarski opus nije bio baš mnogobrojan. Thieme-Beckerov leksikon likovnih umjetnika nabraja nam njegove sačuvane radove, ali naše slike ne spominje. Kod nas je to, čini se, jedina njegova sačuvana slika.

Oltarska slika »Sv. Ana« rađena je uljenim bojama na platnu. Velika je 182 × 120 cm. Gornji rub je polukružno zaobljen. Slika prikazuje već od rane renesanse uobičajeno poklonstvo donatora Bogorodici, okruženoj svecima, donatorovim zaštitnicima. Bogorodica s djetetom Isusom u krilu sjedi na povišenom prijestolju. Nije smještena strogo centralno, nego nešto lijevo od sredine slike, ali je postavljena frontalno. Corregiovskim smiješkom ožarenog lica promatra s puno ljubavi i pažnje dijete Isusa, koji, sjedeći joj u krilu, blagoslivlja uzdignutom desnicom donatora i njegovu obitelj. Ponad njih stoji mati Bogorodičina, sv. Ana. Desnu je ruku stavila na rame Bogorodici, a lijevu na rame Ani de Ruvere – kao da ih nastoji zbližiti. S desne strane uz podnožje prijestolja prekritog šarenim ćilimom kleči Stjepan de Ruvere, odjeven u teški sjajni oklop, što posve pristaje tom ratniku na čijem se već pomalo zaobljenom licu čovjeka blizu pedesetim godinama odrazuje odlučnost i energija. Pred njim kleče njegova dva starija sina. Ferdinand, dječak trinaestih godina gleda radoznalo naprijed u nas, dok se Fridrik, dječčić od oko 7 godina, nježnog i finog profila, sklopljenih ruku i pun pobožnosti moli Bogorodici. Treći, najmlađi Ruverin sin nije na slici prikazan. Možda je bio još malo dijete. I među starijom braćom je razlika od nekih 5 godina. U tom bi slučaju valjalo staviti dijete u ruke majci, a svakako je nezgodno staviti živo i zdravo dijete u ruke mrtvoj majci. No sudeći po jednom podatku što ga iznosi Kobler,² Petar nije mogao biti mnogo mlađi od Fridrika. Kobler, naime, spominje da je Petar bio 1639. g. »luogotenente di capitano«, zamjenik

kapetana grada Rijeke. Te je godine srednji brat, Fridrik, imao tek neke 23 g. i malo ima vjerojatnosti da je Petar mogao biti zamjenik kapetana grada u dječjačkoj dobi od 17–18 godina, koliko bi mogao imati da je bio mlađi od srednjeg brata podjednako koliko i ovaj od najstarijeg. Konačno, postoji i mogućnost da je slika rađena prije nego što je rođen najmlađi sin, Petar, no suđeci prema likovima starije braće, koji su prikazani u dobi od 6–7 i 12–13 g., slika nije nastala mnogo prije 1624. g. Svakako nije jasno zašto najmlađeg Ruverinog sina Petra nema na slici. Iza njih nalazimo Anu de Ruvere, bljedoliku, slabunjavu crnku boležljiva izgleda. Ponad njih stoje s desne strane Sv. Stjepan s kamenom i mučeničkom palmom u ruci i sv. Fridrik, biskup, u kardinalskom crvenilu. S lijeve strane stoji prignute glave vjerojatno sv. Ferdinand. Posve pri dnu slike, do donatorovih nogu, nalazimo na zemlji ključ, ključ grada Rijeke.

Likovi su tek nešto malo ispod naravne veličine i gotovo posve popunjuju prostor. Zato slika nema one svečane majestoznosti što je nalazimo na nekim slikama sličnog sadržaja, kao što su npr. Giorgioneova »Madona« u Castelfrancu, Ticianova »Madona Pesaro« ili Corregiova »Madona sv. Franje« u Drezdenu. Kompozicija je dosta prigušena i sa slabo naglašenom dubinom. Nago milavanje lijepih i interesantnih pojedinosti u srazmjerno malom prostoru daje dojam intimnosti. Činjenica da se Madona, iako centralna figura, ne nalazi u strogom centru i nije uzdignuta nad ostalim likovima pojačava taj dojam intimiteta. Prema Thieme-Beckeru de Pomis je bio Tintoretov učenik.³ To naša slika nikako ne odaje. Nema na njoj ni traga tintoretovskom nemiru ni živome pokretu, a nema ni njegove vizionarske rasvjete. Rasvjeta je na cijeloj slici jednolična i igra tek sporednu ulogu, pa slika zbog toga i nema prostornosti ni dubine. Prije je to naturalizam, akademski eklektički naturalizam Carracieve bolonjske škole, koji baš u tom razdoblju prevladava već pomalo zastarjeli i preživjeli manierizam. Solidno, statički izgrađena kompozicija bez naglašene barokne dijagonale i živih pokreta djeluje donekle renesansno. Vrlo fino crtani i suptilno okarakterizirani portreti, naročito dvije dječje glavice donatorovih sinova, odaju upravo holbajnovsku senzibilnost za zapažanje detalja fizionomije. Koloristički je dosta ujednostavnjena. Iz dosta tamnog općeg tonaliteta jače izbijaju tek kardinalsko crvenilo sveca na desnoj strani, svijetlo plava haljina Ane de Ruvere, bijela pelenica Isusova i svijetao inkarnat Isusa, Ane de Ruvere i njezine djece. U svemu slika ne odaje autora nekih originalnih individualnih osobina, posebnog gledanja na umjetnost ni jače slikarske intuicije, ali zato pokazuje solidnog majstora, slikara velikog znanja i suptilnog osjećaja za

portret pa uz slike Serafina Shöna daleko odskače nad ostalim likovnim umjetninama trsatske franjevačke zbirke umjetnina.

Dopremljena je u Restauratorski zavod u dosta jadnom stanju. Bila je slijepljena na drvenu ploču sastavljenu od nekoliko dosta grubo obrađenih i već natrulih dasaka. Ljepilo kojim je slijepljena sastavljeno je bilo iz krede, crvenog bolusa i tutkala, a bilo je naneseno u dosta debelim namazima poput žbuke. Ljepilo je mjestimice popustilo pa se platno slike uzdiglo i tvorilo velike napuhline i mjehure. Sliku je vjerojatno netko nastojao nasilno s drvene ploče skinuti, pa ju je rezao i derao uzduž svih rubova, i to ne uz same rubove, nego su poderine ulazile i do petnaestak centimetara u sliku. Rezanjem i deranjem naročito je teško bio oštećen gornji dio slike. Cio gornji dio, od Madonine glave dalje, bio je s daske nasilno odstranjen, i to ne u jednom komadu, nego u nekih sedam što većih što manjih krpa. Kasnije su ti dijelovi natrag zalijepljeni sličnim ljepilom kojim je i cijela slika zalijepljena na ploču, a uz rubove pričvršćena i čavlima. Slika je bila čišćena, suviše čišćena, pa su mjestimice oštećene i djelomice isprane i boje. Plava boja Madoninog plašta npr. skoro je posve isprana, pa je plašt dosta grubo nanovo naslikan. Boje su zajedno s podlogom osute gustim prepletom krakelura.

Slika je izglačana i prenijeta na novu drvenu ploču. Nedostaci u platnu, podlozi i boji nadoknađeni su i retuširani, a novi je lak vratio bojama svježinu i opet iznio na vidjelo suptilnosti detalja sigurnog i snažnog kista tog eklektika i gotovo renesansno svestranog majstora prve polovice XVII st.

Zvonimir Wyroubal

B I L J E Š K E

¹ *Giovanni Kobler*: Memorie per la storia della liburnica città di Fiumme; Fiumme 1896. vol. II pag. 134.

Dr Andrija Rački: Prilozi povijesti grada Sušaka, Sušak 1947. str. 14, 15.

² Op. cit.

³ *Thieme Becker*: Allgemeines Lexicon der Bildender Künstler

DVIJE SLIKE EMILIJANSKOG BAROKA U SPLITU

Iako je, naročito posljednjih godina, proučen i objelodanjen velik broj značajnijih slika starih majstora u Dalmaciji i premda su nove studije postavile mnoge atributivne probleme na pravo mjesto ili nas približile njihovu definitivnom rješenju, još uvijek se pojavljuju povremeno nove, dosad nepoznate umjetničke slike, koje često puta predstavljaju neočekivana iznenađenja, otvaraju nove probleme i potvrđuju konstataciju o razgranatim kontaktima naših obalnih gradova s likovnim centrima Zapada. Dvije takve slike, koje su obje porijeklom iz Emilije s kojom su umjetnički dodiri naše obale u doba baroka relativno rijetki, objelodaniti ćemo u ovom prilogu sa željom da dobiju svoje mjesto u umjetničkom inventaru naših obalnih gradova.

U porodici Dojmi di Delupis u Splitu čuva se veliko platno, veličine 124×170 cm, koje potječe iz obiteljske barokne palače na Visu u kojoj se, uz bogatu zbirku grčkih vaza i isejskog novca, nalazilo također mnogo slika iz vremena baroka i otočenta, od kojih je samo manji dio do nas došao.

Na tamnosmeđoj pozadini prikazana je na tom platnu mlađa crnokosa žena s troje djece u piramidalnoj kompoziciji. Majka ima lijevo rame prekrivo svijetložutom nabranom tkaninom, a desno rame joj je golo. Desnom rukom grli maleno dijete, golo i smeđe kratke kose, koje drži u ruci jabuku. Preko ženinih koljena prebačena je druga, bogatije nabrana, crvena tkanina. Na lijevo rame žene naslonjeno je drugo, isto tako golo dijete, plave kovrčaste kose, s plodom trešnje u ruci. Na ženino lijevo koljeno naslonjeno je, konačno, treće dijete, u tamnoj haljini, koje spava spuštene glave i opuštenih ruku.

Slikom dominiraju kontrasti svijetlih i tamnih površina. Osvjetljeni su dijelovi ženina golog desnog ramena, tijela nage djece te ruke i noge odjevenog usnulog djeteta. Sigurnost kompozicionog zahvata, baziranog na geometrijskom kosturu i na igri cilindričnih volumena, govori nam o zamisli vrlo kvalitetnog majstora, što je

u kontrastu s nekim tvrdoćama u izvedbi koja odaje ruku slikara neosporne rutine, ali bez spontanosti i ne tako visokog kvaliteta.

Opće stilske crte slike – od kolorita do kompozicije, od tipologije do izvjesnih barokiziranih rafaelovskih reminiscencija – pokazuju nam jasno stil istaknutog majstora bolonjskog baroka Carla Cignanija (1628–1719), opravdavajući prvotnu atribuciju slike tome majstoru, na cedulji na poledini platna, koju je, po nekoj tradiciji familije koja je platno smatrala djelom Caraccija, navodno bio napisao Mommsen prilikom svog posjeta Visu.

Detalniji studij ove slike doveo nas je do rezultata koji tačno potvrđuje navedene činjenice, tj. da je slika kopija poznatog Cignanijeva djela »La Carità«, kojega se original danas nalazi u privatnom vlasništvu u Bologni. To bolonjsko platno, nešto manje od našeg u svojim dimenzijama (veličina 117 × 159 cm), čini se kao da je rezano na rubovima, a pokazuje u finoći izvedbe, u potezu kista i u svjetlosnim kontrastima ruku tog istaknutog majstora bolonjskog baroka, koji je bio učitelj našega Federika Benkovića. Slika je, po Arcangeliju, nastala oko god. 1700.

Stari izvori o majstorima bolonjskog seičenta spominju nekoliko Cignanijevih slika te teme. Rukopis koji se atribuirao tzv. »Muto Accademico Concorde«, spominje da je Cignani naslikao »una Carità figurata intiera« za obitelj Davia, »una Carità per il Conte Giacomo Rossi« i »una Carità espressa con li cinque Puttini al naturale« za kardinala Lazzara Pallavicini, no platno u Bologni vjerojatno nije ni jedno od tih. I Oretti, drugi kroničar slikara bolonjskog baroka, spominje jednu »Carità« s petero djece, u kući Angelelli u Bologni i još jednu u kući Crespi.

Cignanijevo djelo koje se sačuvalo kod bolonjskog kolekcionera imalo je velikog uspjeha još u doba slikareva života, tako da je poznato da su ga kopirali i najbolji suvremeni slikari. U Bologni se sačuvala kopija te slike, koju je izradio istaknuti bolonjski barokni slikar Marcantonio Franceschini (1648–1729). I splitsko platno je potvrda raširenosti te zanimljive kompozicije i predstavlja također – a to nam potvrđuje i stilska i tehnička analiza slike – dobru kopiju iz toga vremena, koja nam dokazuje širenje te poznate kompozicije i pokazuje odjeka kulturnih dodira između Dalmacije i umjetnosti emilijanskog baroknog slikarstva, koji su bili inače prilično rijetki.¹

Te iste kontakte sa slikarstvom emilijanskog baroka pokazuje još jedno platno u splitskom privatnom vlasništvu. To je slika »Bogorodica s djetetom« u vlasništvu dra Damira Benkovića (ulje na platnu, vel. 83 × 64 cm).

Na tamnosmeđoj pozadini prikazana je Bogorodica, koja u naručju podržava dijete. Marijino lice odaje nježnost i produhovlje-

nost. Marija ima na glavi svijetao rubac, koji se nabran spušta na lijevo rame. Njena je kosa glatka i plavozlatna. Na mekom inkarnatu njena lica ističu se crvenkasti obrazi. Oči su joj poluzatvorene, pogled spušten, nos i usta klasično pravilna. Zelenomaslinasti plašt bogato joj se nabire na lijevoj ruci, a ispod njega proviruje na rukavima ružičasta odjeća. Desnom rukom Marija podržava bucmasto dijete, koje dodiruje lijevim dlanom. Dijete je nago, kosa mu je kovrčasta i plava, pogled otvoren i kao preplašen, držanje nemirno i slobodno.

Vanredna je kompozicija tog platna, građena na igrama diagonalne i čistih volumena. Igre svjetla i sjene daju slici neku spontanu dramatiku i plasticitet. Kao da se u svjetlu kupaju neki inkarnat Marijina lica, vanredno modelirano tijelo djeteta, nabori Marijina rukava. Barokni nemir, koji se osjeća u dinamici kompozicije i u bogatim naborima tkanina, odražava se i u nemirnim Marijinim prstima, koji su tretirani s mnogo slobode i finoće, a iz kojih kao da struji neka nervozna nota. Siguran crtež osjeća se iz svih detalja slike.

I ta slika odaje već na prvi pogled karakteristike emilijanske barokne škole. Osjećamo ih u općoj koncepciji slike, iz koje struji za Bolognu tipičan barokni duh s rafaelovskim reminiscencijama. Tip djeteta, sličan likovima dječaka sa Caraccijevih slika, nalazimo kod raznih majstora bolonjske škole s kraja seicenta, a naročito kod Carla Cignanija. S tim slikarom naša slika ima vrlo uskih veza. Za analogiju baš sa likom dječaka možemo navesti kao komparativni materijal golo dijete naslonjeno na majčina leđa na slici čiju smo kopiju analizirali u prvom dijelu ove studije.

Uz tu cignanijevsku komponentu može se na splitskom platnu naročito uočiti odjek Correggia. Taj »ritorno al Correggio« (Arcangeli), koji se osjeća u nježnom tipu Bogorodice alabaster-ske puti s crvenkastim obrazima te spuštenu pogleda i melanholičnog izraza lica, uočljiv je i u svjetlosnim rješenjima koja su ovdje, kao što je prirodno, barokno potencirana.

Taj karakteristični spoj cignanijevskog zaslađenog akademizma i očitih reminiscencija s platna najvećeg majstora emilijanskog činkvećenta otkriva nam ime autora našega platna. To ne može biti nego Francesco Stringa (1635–1709), slikar iz Modene, koji u svom opusu upravo na takav način spaja te dvije utjecajne komponente. Dovoljno je našu sliku uporediti s brojnim platnima tog malo poznatog, a prilično zanimljivog majstora emilijanskog seicenta, o kome se upravo pri katedri za povijest umjetnosti u Bologni priprema disertacija u obliku monografije. Kao primjer naveo bih Bogorodicu s djetetom na jednoj od njegovih najpoznatijih slika, velikoj oltarskoj pali iz crkve S. Giorgio u Reggio

Emilia. Lik Bogorodice na gornjem dijelu ovoga platna, koji bdije nad svecima zaštitnicima obitelji Este, ima ne samo tipološki očiti analogija s našom Madonom, već i onaj zažareni i topli tonaliteta, tako karakterističan za toga slikara. Na istom platnu imamo – za lik Djeteta i u malom Isusu i u anđelčićima oko Madone očiti komparativni materijal.

Objelodanjujući ovu Stringinu sliku potrebno je naglasiti da se ona nalazi kod obitelji koja je u direktnoj rodbinskoj vezi s našim Federikom Benkovićem. Nije li naš najveći barokni slikar za vrijeme svog bolonjskog školovanja kod Cignanija i Crespija mogao nabaviti ili dobiti od autora na poklon to lijepo platno, koje se i stilski može datirati posljednjih godina seicenta, upravo kad je on u Bologni živio? Tom bi hipotezom dobilo splitsko platno za nas neosporno veće značenje i postalo još dragocjenije.

Kruno Prijatelj

BILJEŠKE

¹ Mostra della pittura del Seicento emiliano – Catalogo critico – Bologna 1959, str. 153–154, slika 69.

² O. c., str. 261–264, slika 139.

Zahvaljujem na suradnji pri obradi ove slike prof. dru Carlu Volpe sa sveučilišta u Bologni.

OSLOBOĐENI PEJZAŽ

(uz 155 godišnjicu smrti francuskog slikara
Louis Gabriel Moreaua)

Smisao riječi: Priroda – većina francuskih književnika XVIII stoljeća je shvatila više kao pojam čovjeka, nego kao pojam pejzaža. I doista, otvori li čitalac »Gil Blasa« ili »Manon Lescaut«, rijetko da će naći četiri, pet rečenica iz kojih će se zabijeliti oblak, zakrivudati rijeka ili zaplaviti planina. Voltaire čak ni u času, kad u pismu želi opisati svojim pariskim prijateljima okolicu Sans Soucija, u kojem je »zarobljen« dobrotom pruskog kralja, škrtio se ograničuje na konstataciju, da vidi ispred sebe rijeku Labu i ništa više. Napokon, za Laclosa, tog velikog majstora pisanja o najtanjim tajnama čovjeka – Priroda kao pejzaž uopće nije postojala.

Čini se, da je književni pejzaž ušao u knjige stihova pisaca druge garniture kao što su bili abbé Delille (»Les Jardins«), Saint-Lambert (»Saisons«), Roucher (»Mois«), Bernard i drugi.

Francuska književnost je trebala dakle čekati, da se već na samom svršetku XVIII stoljeća javi jedan za pejzaž neobično senzibilan talenat: Bernardin de Saint Pierre, koji će svojim spisom »Paul et Virginie« i naročito knjigom putopisa po l'Île de Franceu smisao riječi Priroda vezati uz pojam pejzaža, kao što su ga njegovi prethodnici i suvremenici vezali uz pojam čovjeka.

U francuskom slikarstvu XVIII stoljeća stanje je slično: pejzaž je sporednost. Služi tek kao garnirung portretu. Slikar Nattier ga upotrebljava kao obično poljepšalo svojim »damama«. Neka uzvisina s mladom travom trebala je poslužiti u slici, da dama od nje izgleda uzvišenije, ako čak već ne i mlađe! Jedna šumica se nije smjela ugasiti žutilom i crvenilom, kojim umire lišće u jesen, nego je morala svenuti žutilom zlatnog prijestolja i crvenilom markiznog grimiza. To je morala samo zato, jer je trebala biti »dostojan« dekor na lovačkom portretu kralja ili markize.

Tu podređenu ulogu pejzaža u francuskoj umjetnosti XVIII stoljeća, tu njegovu nesretnu sudbinu, da je zapravo lakaj monsieur Portreta – naročito je osjetio sin jednog pariskog vlasuljara: Louis Gabriel Moreau. Kao dječak gledao je kako njegov otac vješto izrađuje šarm neprirodnosti: kako sastavlja perike i kako zemlju peče i lakira u fajansu! Rousseauovu ideju o slobodnoj Prirodi, koju je La Tour slikarski primijenio, da oslobodi ljudsko lice od maske, Boucher ljudsko tijelo od poze i Oudry životinjsko tijelo od šablone crtača vigneta – tu ideju je Moreau želio prove-
sti tako, da oslobodi pejzaž.

Pogleda li čovjek staru grafiku Perellea, koja predstavlja Versailles, onda opaža, da je to djelo istog onog pojma, koji stoji tiskan na naslovnoj stranici glavnog Descartesova spisa, djelo: Metode. Versailleska stabla nisu u šumi kao stabla na Rubensovim slikama niti je versailleska trava na travnjaku kao u spisima engleskih pisaca Smoleta i Sternea. Ta stabla i ta trava su: u parku, koji je s jedne strane: simbol države le Roi Soleila, u kojoj je čovjek sreden kako kaže Saint-Simon »forcée avec un plaisir superbe« i s druge strane: simbol duha geometrije, te osnove osjećaja i misli ljudi XVII stoljeća. Taj versailleski park koji je jardinierski isto što je književno jedna Racineova tragedija ili likovno jedna Poussinova slika – djelo Reda, bio je »priroda« – pejzaž za šetnju metafizičkih intelektualaca. Pejzaž, koji slobodnim biljem ne uzbuđuje osjećaj nego obratno, koji biljem discipliniranim u geometrijske oblike sređuje i smiruje misao.

Moreau je osjetio, da je park za biljku isto ono što je maska za ljudsko lice ili poza za ljudsko tijelo: smetnja. I kao što su La Tour i Boucher potrošili život, prvi da oslobodi lice od maske, a drugi da izbavi tijelo iz sužanjstva poze – tako Moreau želi osloboditi biljku od geometrije – koja je zarobljuje u park. Drugim riječima, nastojao je kistom poći za perom onog Holbacha, koji je u mržnji na metafizike XVII stoljeća bez osjećaja fizike, tvrdio: »Ljudi će se uvijek prevariti, kad će okretati leđa iskustvu i predati se sitemima, koje je mašta stvorila. Čovjek je djelo prirode, on postoji u prirodi, podčinjen je njezinim zakonima, nje se ne može osloboditi, ne može čak ni misliti nikud iz nje«. Kao simbol likovne objektivizacije tih svojih filozofskih misli »baron« (kako su ga zvali Enciklopedisti) kupio je i u svoj stan objesio, kako bilježi Diderot u svojim »Salonima«, jednog lijepog, slobodno slikanog Oudryjevog psa. Da je kojim slučajem kupio i Moreauov slobodno slikani pejzaž, kompletirao bi još više Prirodom dekor svog stana, koji je bio priznat u Parizu kao Salon Slobode i naprednosti.

Naime, kao što Holbach smatra, da je zapreka svakoj filozofskoj spoznaji: sistem, koji neki filozofi stavljaju pred iskustvo, tako Moreau smatra da je zapreka slikanju pejzaža što neki slikari stavljaju neki nazovi sistem slikanja pejzaža pred iskustvo stečeno neposrednim promatranjem Prirode.

*

Do svoje holbachovske piktore Moreau nije mogao doći odmah. Već samo školovanje ga je sprečavalo. Bio je učenik Hubert Robertova suparnika Machyja. Taj čovjek je bio pravi predstavnik onog protiv čega se borio krug filozofa, književnika i likovnih umjetnika oko Enciklopedije. Na Akademiji je bio profesor linearne perspektive, tog prostornog koncepta talijanske renesanse »vizuelne piramide« (L. B. Alberti), koji su pojedini »akademici« XVII i XVIII stoljeća beživotno stavljali pred vizuelni doživljaj prirode kao »sistem« isto onako kao što su oni Holbachovi »filozofi« stavljali pred iskustvo svoje »sisteme«. Machy je dapače išao i dalje. Kad je crtao stupove antičkih ruina, na kojima je priroda učinila svoje, izgrižene zubom vremena, on ih je »korigirao«; nije vjerovao oku da je ispravno vidjelo pa je crtao ravnalom!

Ta antika, talijanska linearna perspektiva i ravnalo toliko su se već u najranije doba zamjerali Moreau da nikad nije pošao u Italiju. U njem mladom kao da je oživio duh starog Joachim du Bellaya, koji je pisao stihove, da mu se više sviđa »galska Loire, nego talijanski Tiber« i više »mali Lyre, nego brdo Palatin.«

Zato je odlučio poći golim okom, neopterećenim sistemom linearne perspektive i čistom rukom, nenadziranom ravnalom, u pejzaž neposredno okolice Pariza, Montreuil, Saint Cloud, Marly, u l'Ile de France – svuda, samo ne u blizinu Versaillesa, koji je svojom geometrijom bio za stabla što Prokrustov krevet za ljude i samo ne u blizinu slika »antičkog« pejzaža akademika, koji nisu više imali sublimnost Poussina ni božansku naivnost Cl. Lorraina.

*

Na svom putu u slobodnu prirodu nalikovao je svom suvremniku Desportesu, kojeg je njegov sin ovako nacrtao: »Išao je u polje s kistovima i paletom opremljenom svim potrebštinama u limenom kovčežiću. Imao je stalak s oštrim i dugačkim željeznim šiljkom, da čvrsto stoji u terenu; imao je u željeznoj kutiji, koja se mogla otvarati i sklapati okvir od istog metala, na koji je pričvrstio blok i papir. Nikad nije išao u polje ili prijateljima da nije nosio ovaj laki teret, koji mu nikad nije bio težak i kojim se

uvijek korisno služio«. Bio je i kao Oudry, koji po riječima abbé Gougenata: »Nikad nije išao u polje bez malog stalka na kojem je crtao i slikao pejzaže.«

Pred njim se otvorio onaj dio Prirode, koji nazivamo: nebo, oblak, brežuljak, rijeka, šuma, travnjak, stablo, list, cvijet – jednom riječju elementi, koje su slikari stoljećima unosili u svoje slike. Mi, ljubitelji slikarstva, koji živimo danas u XX. stoljeću, dakle, koji smo prošli jedan slikarski smjer (impresionizam), koji je stavljao pejzaž u prvi plan slikarske djelatnosti, pitamo se: zašto se taj Moreau nije jednostavno uključio u neposredno promatranje i izravno slikanje pejzaža svog doba. Odgovor: nije mogao. Glavom odgojenom iscrpljenim herbarijem akademizirane antike XVII stoljeća, on s naporom, sam, vođen jedino i isključivo svojim vizuelnim instinktom, pokušava da ugleda prirodu: čistim okom i da stvori prvo, svježe opservirano iskustvo. U njemu je još veća misao o latinskom božanskom lovoru i akantusu, nego pogled na malo francusko, seljačko bilje vrbe i čička. On se napreže, da ne vidi prirodu kao njegov otac vlasuljar periku »friziranu« ili zemlju kao lakiranu keramiku, nego da vidi prirodu čistu i zemlju, da tako kažemo: голу – kao zemlju. Taman je htio obratno, nego je učio njegov učitelj Machy (ravnalom korigirati viziju starih hramova). Htio je prepustiti kistu nek ide za korjenom stabala i grančicama žbunova u mladoj Prirodi!

Gledajući njegove male gvaševe i uljem slikane opservacije prirode: mladu travu kako se izvlači zarobljena ispod neke Nattierove stare »dame« i kako slobodna se uspravlja, oporavlja i dolazi sebi – čovjek dobiva dojam, da je Moreauov napor u pejzažom zaista sličan La Tourovom naporu s ljudskim licem. Moreauov oblak nije više onaj Nattierov oblak, kojeg je izjahala neka madame, Moreauovo žbunje nije kulisni lakaj kraljevskim psima. Moreauov potok nije ponizni statist visokim, lijepim nogama mademoiselle Clermont niti je Moreauova maglica simbol slijepog odlaženja u beskraj Watteaovih ljubavnika. Svi ti elementi pejzaža su postali na Moreauovoj slici slobodna Priroda. S kraljevskim, geometrijski dresiranim parkom Moreau se bori kao La Tour sa maskiranom glumicom, kurtizanom ili »filozofom«. On stoji pred njim u geometriji, kao one u korzetu ili filozof u »Ideji«.

S biljkom u »dobro uređenom« kraljevskom parku Moreau se pati kao La Tour s duhom u »dobro odgojenom« licu neke mar-kize. Kao što je ovaj veliki portretist izvukao lice ispod maske, tako je ovaj senzibilni pejzažist izvukao prirodu iz kulise. I do-ista, s kulisom se Moreau bori kao La Tour s maskom. Sjedi pred njom kao La Tour pred glumicom: čeka čas kad će se na prirodi omaknuti prirodnost. Njegovo je oko dresirano na teatarsko

zelenilo, a on se napreže vidjeti: živo zelenilo, kao što se La Tour pazi, da uvreba iskren pogled iz afektiranog oka. I zato su njegove široke šumske čistine kao čisti pogled duše, koju je na svojim portretima La Tour oslobodio sužanjstva prenemaganja. Moreauovo stablo stoji slobodno na obali rijeke kao osmjech na rubu usne La Tourova portreta. Stablo se oslobodilo kraljevske geometrije parka i kulisa kao duša kurtizanske maske.

Izvukavši tako pejzaž iz lakajstva: da služi damama na portretima kao fotelj, chaise-long ili zastor, Moreau je jednom riječju, ne samo oslobodio pejzaž kao neki slikarski Rousseau, nego je taj oslobođeni pejzaž i individualizirao. Kao što se La Tour nije zadovoljio, da naslika samo maskirano lice neke markize nego demaskirano lice kurtizane, tako se ni Moreau nije zadovoljio da naslika samo stablo, nego je želio čak da ga portretira. Zato njegovi hrastovi i breze i bukve traže da ih se danas gleda kao La Tourove slike abbéa, glumica i akademika – kao portrete.

U Moreauovu slikarstvu pejzaž je prestao biti dodatak Boucherovoj božici, Fragonardovoj ljubavnici ili Oudryjevoj kuji. Kao što Boucherova Mme Pompadour čeka da joj se portretira oko, ili kao što Oudryjeva Blanche očekuje portretiranje leđa – Moreauov pejzaž čeka, da mu se portretira originalno plavilo neba i specijalnu nervozu krivulje horizonta.

Tu svoju majstoriju portretiranja pejzaža Moreau je obavljao strašću lovca kao Oudry. Samo s tom razlikom, da je umjesto vepa vrebao na šumu i umjesto na lisicu na rujnom prošaran grm i umjesto na divlju patku i šljuku na šaš i trsku. Mjesto crvenih flamanskih i crnih talijanskih zazelenila su se Moreauova stabla!

*

Ne slikajući park, simbol kraljevskog uređenja Louisa XIV i geometrije: te osnove klasične misli XVII stoljeća, nego slikajući slobodan šumarak, rijeku ili travnjak, simbole slobodnog duha engleskog filozofa – uzora Enciklopedista: Johna Lockeja – u doba Louisa XV Moreau je stekao sve više simpatija. Njegovo slikarstvo je utjecalo dapače na razvoj mode. Bilje, koje je La Tour stavio slikajući portret Madame de Pompadour tek na ljetni slamnati šešir te velike dame, modisti predvođeni Marijom Antoinetom su u svom ekscesu rusticizma proširili na cijelu haljinu.

U velikom sukobu iscrpljenog starog autoriteta antike XVII stoljeća i mlade tek naslućene metode intuicije u prirodu, on je formirao pejzaž kao samostalnu vrstu slikarstva. Stavljajući punu opservaciju pred prazan sistem istrгнуo je slikanje bilja iz dresirane ruke ornamentista: spasio je cvijet od onih koji su ga samo

upotrebljavali, da im naslikan poljepšava predmete iz kojih su jeli, na kojima su sjedili i spavali. Njegovo prirodom pročišćeno oko je primjetilo, da se može – umjesto linearnom perspektivom, tim produktom talijanskog renesansnog racionalizma i francuskog descartizma i klasičnog duha XVII stoljeća – slikati atmosferskom perspektivom, to jest stvarati iluziju dubine prostora na blijeđenju boja planova slike. Dok je talijanska linearna perspektiva primjenjena na formiranje Versailleskog parka Louisa XIV oduzimala svakom stablu prirodu, njegovu individualnost za volju ideala »divinae proportionis« – francuska Moreauova atmosferska priroda je svakom stablu i žbunu garantirala – kao Montesquieuov »Duh zakona« čovjeku u društvu: pravo na individualizam unutar cjeline zvane pejzaž.

*

Moreau – taj Bernardin de Saint Pierre francuskog slikarstva načinio je veliki prilog razvoju francuskog pejzaža. Ne samo da ga je oslobodio kulise geometrije i priveo Prirodi, nego je svojom metodom stavljanja iskustva pred »sistem« priredio put slikarima, velikim opsevatorima Prirode: majstorima »Barbizonske škole«: Th. Rousseauu i Daubinyju, zatim Boudinu i Jongkindu pretečama Impresionizma. Onako kao što je autor knjige »Paul et Virginie« stvorio uvod u metodu literarnog pejzaža Chateaubrianda, Flauberta, G. de Maupassanta i M. Prousta.

Matko Peić

LISTOVI IZ NARODNOOSLOBODILAČKE BORBE

u povodu izložbe Detoni–Radauš

Revolucija i borba naroda Jugoslavije ispunjena patnjama i stradanjima, tragikom i užasima, a istovremeno tako bogata primjerima zadivljujućeg herojstva, stvaralačkih zanosa pojedinaca i maksimalne spremnosti na žrtvu svih njenih učesnika, bila je i jest predmet publicističke, naučne i umjetničke interpretacije brojnih edicija koje nam svakodnevno dolaze u ruke i evociraju sjećanja na to tragično vrijeme. Ništa, međutim, ne govori o tom krvavom infernu, kroz koji smo i sami prošli, direktno ili indirektno, tako rječito, neposredno i živo, tako sveobuhvatno i uvjerljivo, istinito i sugestivno kao likovna ostvarenja umjetnika koji

su pripadali revoluciji i koji su joj nesebično posvetili najbolje godine svoga života. Da je tako, očit je dokaz izložba crteža, akvarela i grafika iz narodnooslobodilačke borbe koju je u čast dvadesetogodišnjice ustanka naroda Jugoslavije priredio Odjel za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u prostorijama Moderne galerije u Zagrebu. Autori su tog jedin-stvenog ciklusa Marijan Detoni i Vanja Radauš. Prvi je zastupljen sa 147, a drugi sa preko 200 izložaka. U svakom slučaju impozantan broj radova vezanih redom za istu temu, temu borbe naših napaćenih i uvrijeđenih naroda za slobodu i nezavisnost.

Nisu se slučajno našla ostvarenja te dvojice umjetnika istovremeno i zajedno u izložbenim prostorijama Moderne galerije. Veže majstore već od mladosti pripadnost istom naprednom omladinskom pokretu i zajednička aktivnost u okviru grupe »Zemlja«, na radu prožetom socijalnim tendencijama i revolucionarnim kre-dom. Logičan nastavak te mladenačke aktivnosti bilo je njihovo stupanje u redove boraca narodnooslobodilačkog pokreta, a činjenici da su se u tom dramatskom zbivanju našli kao već zreli i izgrađeni umjetnici zahvaljujemo stvarni i autentični doživljaj te nedavne prošlosti što nam ga je pružila ova bogata likovna manifestacija. Svaki je od njih na svoj način, prema individualnom temperamentu i urođenom likovnom potencijalu, prema danim mogućnostim i raspoloživim sredstvima zahvatio ljudski i umjetnički iskreno u nepresušno obilje tema koje su se nametale na svakom koraku i koje stvaralački žar umjetnika borca nije mogao mimoći.

Detoni je svoj ratnički pohod počeo fiksirati u crtanom dnevniku da mu ti na brzinu nabačeni krokiji olovkom na papiru posluže kasnije, kad je vrijeme dopustilo, da istu temu solidnije razradi, da doživljaj prenese u trajniji materijal, da ga nadopuni sadržajima, koji se u prvom momentu nisu mogli precizno izraziti. Borci uz svoja oružja, borci u pokretu i na odmoru, borci u kolu ili pri zajedničkom naporu razaranja pruge, to su najčešće teme Detonijevih radova. Uz to su ga naročito impresionirali česti i opasni prijelazi preko nabujalih bosanskih rijeka, prebacivanja u noći ili u maglovitom praskozorju, pa takve motive često ponavlja i varira u različitim interpretacijama. Ali, možda, ništa ne ilustrira tako rječito i snažno umjetnikovu duboku humanost i iskrenu plemenitost kao one brojne slike s crtežom napaćenih, izgladnjelih i bijednih, ali korisnih životinja koje su pratile čovjeka i pomagale mu na tom trnovitom pohodu. Nekad gotovo ilustrativno, definiranim crtežom i zatvorenim formama Detoni nam je najdirektnije ispričao događaj koji je smatrao vrijednim da se zapamti i oblikuje. Drugi put, opet, njegov se crtež pretvara u paučinasto



Vanja Radauš

Crtež

tkivo, živo pokrenuto i nemirno, nervozno u svom hodu i prividno brzopleto, ali u suštini sigurno vođeno neposrednom emocijom. Tada su nastajali najbolji majstorovi crteži izloženog ciklusa kao onaj »Partizan na konju« pod brojem 78, u smionom ali virtuožno sigurnom skraćanju ili slika »Uz mitraljez« (br. 90), gdje je s nekoliko poteza fiksirano nervozno kretanje boraca u iznenadnom sukobu.

U radovima laviranim tušem, akvarelima i osobito u monotajpima Detoni se predstavio kao izvrstan majstor ugođaja. »Gaženje Vrbasa« (br. 2) i »Prelaz preko rijeke« (br. 95) svojim suzdržanim tonalitetima i odmjerenim rasporedom svijetlih i tamnih

partija potvrđuju gornju konstataciju. Najvišu je, međutim, likovnu razinu dosegao umjetnik djelom »Reminiscencija na 1943« (br. 96), u kojem je dao impresivnu sintezu svog odnosa prema ratu, svoj krik upozorenja cijelom čovječanstvu na strahote, očaj i jezivu pustoš koju rat ostavlja iza sebe.

Osjećajem nelagodnosti i mučnine ispunja nas naturalizam okrutnih prizora na listovima linoreza mape »U«, dok u stravičnim i grotesknim vizijama majstorove bolesno uzbuđene mašte, fiksiranim na litografijama mape »Plodovi uzbuđenja«, otkrivamo visoke mogućnosti izraza Marijana Detonija.

Isto vrijeme i isti događaji inspirirali su Radaušev partizanski ciklus, ali su njegova izražajna sredstva i odnos prema motivu nešto drugačiji. Određena čvrstina, krepkost, gotovo energičnost u oblikovanju formi, sigurnost u komponiranju i jasno htijenje u izboru teme karakteriziraju taj opus u cjelini. Umjetnik je osjetio diktat vremena i okolnosti koje su nametale potrebu da se cijeni istinitost kako bi se likovi boraca i nosilaca revolucije spasili od zaborava, a zbivanja interpretirala kao likovni dokumenti trajne čitkosti, rječiti i pristupačni suvremenici i kasnijim naraštajima. U okolnostima stalnih promjena boravišta, uzbuđenja krvavih sukoba i napornih marševa šumskim bespućima i terenima gdje su ljudske nastambe zamijenili pusta zgarišta i tragovi zvjerstava i nasilja, umjetnik kao da je sebi postavio zadatak da oblikuje portret tog cjelokupnog dinamičnog i neponovljivog zbivanja, da stvori sliku vjernu, tačnu, potpunu, sliku realističnu, bez uljepšavanja i bez skrivanja krute stvarnosti. Gotovo racionalnim odabiranjem on je stvorio likovnu statistiku ratnih strahota i tragičnih posljedica nemoćnog bijesa neprijatelja, te su akvareli kao »Obješeni drugovi« (br. 165), »Iza nasilja« (br. 166), »Tragovi nasilja« (br. 169), »Psi na lješinama« (br. 170), »Zgarište« (br. 171) i niz sličnih sižea jezivi memento po svom sadržaju, a interesantna ostvarenja po likovnoj interpretaciji. Iako dramatika tih prikaza izvire prvenstveno iz motiva, kolorit, crtež i kompozicija podvlače i podupiru tragiku ispričanog događaja i ravnopravni su članovi u realizaciji sadržaja. Na svjesnom suprotstavljanju kontrasta lirskog i dramatskog s jedne i linearnog i slikovitog s druge strane Radauš je plastično istakao i potcrtao svu apsurdnost nasilja i svoj istinski revolt na njih, pa je sugestivnošću tih prikaza učinio i nas, današnje promatrače njegovih umjetnina, aktivnim sudionicima umjetnikove pobune.

Nizom pejzažnih prikaza doživljenih dušom pjesnika i lirski interpretiranih umjetnik nas vodi krajevima i naseljima kojima je prolazio. Velika je rijetkost u našoj umjetnosti da jedan skulptor ima tako neposredan i profinjen odnos prema pejzažu i da je



Marijan Detoni

List iz crtanog dnevnika 1943.



Marijan Detoni

List iz mape »Us«

sposoban stvoriti opus tako impozantne širine i kvalitete na području slikarstva. Učini nam se na čas da se u tim njegovim širokim, prozračnim i slikovitim krajinama ništa ne zbiva. Uživamo u njihovoj tihoj ljepoti i gotovo zaboravimo na rat. Babin Potok, Rakovica, Slunj, Lađevac, Topusko, Kestenovac, Vranovina i druga naselja u različitim varijantama otkrivaju persistentnu senzibilnost umjetnikovu, njegov osjećaj za lokalni kolorit, njegov smisao za izbor »kadra« i sposobnost reproduciranja atmosfere i ugođaja. »Lađevac III« (br. 146), sveden na nekoliko linija koje markiraju forme i nekoliko tonova koji uvjerljivo fiksiraju planove, najilustrativniji je primjer Radauševе sposobnosti da najekonomičnijim sredstvima realizira pejzažni prospekt i stvori zaista lijepo likovno ostvarenje. Pa kad uz takvu poetsku viziju rodnog kraja iskrсне pred nama onaj drugi vid vremena u kojem su nastajala sva ova djela – pejzažni vidici s tragovima razaranja, s leševima nevinih žrtava, zgarištima, obješenim borcima i umorenom nejačadi – mnogo impresivnije doživljujemo i trajnije urezujemo u sjećanje ono pravo, okrutno i zločinačko lice ratnog vihora.

U oblikovanju pejzaža majstor je, uglavnom, sklon slikarskom rješavanju: bistre daljine i mase vegetacije slika mrljama čistih boja. Ljudski likovi, međutim, i drugi objekti odaju nesumljivo ruku skulptora, naviklu na modeliranje plastičnih volumena i oblika zatvorenih čistom konturom. Ta sklonost linearnom tretiranju, ugrađivanju masa u vidljive obrise daje ljudskoj figuri i arhitektonskim detaljima Radauševih umjetnina čvrstinu i monumentalnost. Isti je slučaj i s brojnim grafičkim radovima, naročito crtežima tušem, koji obuhvaćaju isti krug motiva kao i akvareli, samo ih je znatno veći broj. Osobito su interesantni i posebno važni po svojoj dokumentarno – historijskoj vrijednosti portreti boraca i rukovodilaca ustanka. Uz fizionomijsku sličnost redovito je majstor nastojao postići i individualnu karakterizaciju, pa je izloženi niz portreta i portretnih studija prava galerija karaktera, tipova i temperamenata.

I Detonijev i Radaušev ciklus dragocjen su dokumenat i svjedočanstvo o revoluciji i borbi, te su kao cjeline na ovoj izložbi djelovali sugestivno i snažno. Zaista je šteta što će sve ove pojedinačne umjetnine nestati u različitim depoima, kancelarijskim prostorijama ili privatnim stanovima. Bilo bi idealno da se takvi cjeloviti opusi nađu trajno na okupu, da dobiju zajednički dom i jedinstvene izložbene ili studijske prostorije, čime bi se stvorila mogućnost sistematskog studija umjetnosti i historije tog interesantnog razdoblja.

Veno Zlamalik

PANOPTICUM CROATICUM

(uz izložbu kipova Vanje Radauša)

I

Proteklo je skoro četvrt stoljeća od prve Radauševe samostalne izložbe u salonu Ulrich pa do ove nove izložbe »Panopticum croaticum«, koju je priredio u listopadu ove godine u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu. Homogenost stila – ta tako rijetka vrlina u našem suvremenom likovnom životu, osnovna je vrednota Radauševa kiparskog razvoja. Isti onaj stav prema životu i umjetnosti, koji je imao pred II svjetski rat, Radauš je zadržao i poslije rata. Zahvaljujući baš tom upornom pa čak i fanatičnom uvjerenju, da se u formiranju jednog stila mora – kraj svih mučnosti s jedne strane i svih zavodljivosti s druge strane – ići jedino po svome do kraja, Radauš je uspio da ga se danas mora smatrati originalnom kiparskom ličnošću u našoj suvremenoj likovnoj umjetnosti. Držeći kontinuitet od »Prosjaka« prije rata, crteža i akvarela za vrijeme rata i »Tifusara« poslije rata do »Panopticum croaticum« – pružio je upravo primjer što znači organski rasti u likovnom smislu.

Radaušev stav prema umjetnosti i životu je izraz temperamenta, njegove ljudske i umjetničke ličnosti. Temelj te ličnosti tog temperamenta je dramatika, koja nastaje strastvenim sukobom polagane, mirne, oštre naturalističke opservacije i nagle, uzbudljive, fluidne poetske imaginacije. Radauš je dakle, slična umjetnička konstitucija, kakve su bili umjetnici našeg sjevera A. G. Matoš i M. Kraljević. Kao oni i on stvara tako, da doživljava meditacijom i da se izražava refleksom. Zato i njegovi kipovi imaju karakter njihovih spisa i slika: kad su studije, imaju svježu lakoću croquisa, a kad su pak croquisi, onda imaju zrelu težinu studije.

I zato nije čudo da na današnjoj Radauševoj izložbi nalazimo kip Matoša i isto tako nije čudo, da je Radauševa izložba otvorena odmah baš poslije Kraljevićeve izložbe. Književnik svojim perom i slikar svojim kistom donesli su nam likove naših ljudi i lice naše domovine, a kipar Radauš nam je to učinio svojim modeliranjem »Panopticum croaticum«.

II

»Panopticum croaticum« je likovnim sredstvima donesen fantazmagorijski niz životopisa vrijednih ljudi iz povijesti hrvatske kulture. U tom kiparskom monografiranju Radauša je najviše pri-

vlačio trenutak smrti pojedinih ličnosti. Smatrao je, da je smrt najsigurniji medium, kojim će najintenzivnije estetski i etički prikazati tragediju života i veličinu kulturne i umjetničke žrtve: V. Lisinskog, A. Jamometića, V. Karasa, J. Račića, A. G. Matoša, I. Kozarca i G. Kovačića, F. Galovića, A. Cesarca, F. Supila, J. Polić-Kamova, F. Krežme, E. Kvaternika i S. Raškaj.

Da bi što žesće dramatizirao sav plastički i ljudski smisao izložbe, Radauš je tako komponirao svoju izložbu da je u srednju dvoranu Paviljona stavio kipove koji nose nazive: »Mladi sudac«, »Stari sudac«, »Tužilac«, »Stražar«, »Pop«, »Obješenjak s bludnicom«, »Dvije bludnice« kao plastički pandan onim mračnim silama našeg starog društva, koje je A. G. Matoš opisao u svojoj pjesmi »Mora«. Da bi likovno pokazao svu njihovu monstruoznost, Radauš je vještom, organskom modelacijom prekidao u ljudskim likovima prirodne odnose i u njih nenadano uvodio elemente, koji tvore likove zvijeri, ptice grabljivice ili prehistorijskog gmaza.

Nadrealizam? Ne bi se moglo reći u potpunosti. Prije neka vrst groteske, sretno intervencije mašte u svijet vidljivog, bizarni rezultat slobode kiparskog stvaranja o kojem Michelangelo govori u ona »Četiri dialoga o slikarstvu« F. de Hollande, kad kaže da je likovnom umjetniku dozvoljeno da od tijela muškarca i jarca komponira lik satira, a od elemenata tijela žene i ribe pak sirenu.

Radauš je upotrebio, kako pokazuju likovi hrvatskih političara i umjetnika u lijevoj i desnoj dvorani Umjetničkog paviljona slobodu groteske u punoj mjeri, s puno svježine i iznenađenja. Njegova vrlo fluidna mašta sastavila je od elemenata precizno opservirane jave plastičke ansamble, za koje bi čovjek povjerovao često put, da su izraz samog sna pa čak i halucinacije. Boju je kipar smatrao pomagalom, da potencira plastičku atmosferu pojedinih svojih kipova. Boja diže fantazmagoriju; postavljena na leševе, ekspresivna – u aluziji na glinu, mjesječinu, mrtvo lišće, na krv, cirkusku ložu, ciganski dronjak, na nebo u blatnoj nizini, na podočnjak obješenog, na svježe breskvino meso ili dotrajalu rđu – ta Radauševa boja je originalnost u suvremenom hrvatskom kiparstvu.

S dvadeset i šest figura prirodne veličine ući u Umjetnički paviljon, u njima donjeti jedan poseban naš svijet, kojeg smo znali, ali nikad do danas nismo vidjeli niti plastički taknut, a kamoli zahvaćen s toliko invencije – značilo je imati s jedne strane izvanrednu hrabrost, a s druge strane isto tako izvanredan osjećaj za svijet likovne fantazmagorije, specijalno za duboki likovni smisao groteske.

M. Peić

»BENKOVIĆEVE SLIKE STARE GALERIJE«

Od triju slika izloženih u Staroj galeriji što se pripisuju Federiku Benkoviću ni za jednu nemamo podataka dostatno pouzdanih da bismo je mogli sa sigurnošću njemu pripisati. Štaviše, za jednu, »Sv. Bartolomeja«, možemo s dosta sigurnosti ustvrditi da ne potječe od njegove ruke ili, bar, da nije njegov izvorni rad. Sređujući listove zbirke Grafičkog kabineta Jugoslavenske akademije, kustos Grafičkog kabineta Renata Gotthardi naišla je na jedan bakrorez koji se potpuno podudara s tom slikom.¹ Natpis na bakrorezu kaže da je prikazani svetac sv. Simeon, a signiran je »sculpsit M. Pitteri – pinxit J. B. Piazzetta«.² Bakrorez je, dakle, rađen prema originalu jedne slike J. B. Piazzette, pa ni ova slika Stare galerije ne može biti drugo nego kopija, rađena prema Piazzettinom originalu ili prema kojem bakrorezu te slike, a možda i prema tom Pitterijevu bakrorezu.³ Nemamo nikakvih podataka, pa ni indicija koje bi nam dopuštale nagađati da je kopiju radio Benković. Crtežom, a i obradom, ona dosta zaostaje za Pitterijevim bakrorezom, što dokazuje da je i Piazzettin original morao biti znatno većih kvaliteta od ove kopije. Malo ima vjerojatnosti, držim, da kopija potječe od Benkovićeve ruke. Da ju je Benković radio, ne bi ona zasigurno toliko zaostajala za tim bakrorezom.⁴ Istina je, naša slika imade izvjesnih zajedničkih osobina s Benkovićevim radovima, ali te iste osobine nalazimo i na Piazzettinim radovima, pa ih je mogao na sliku nanijeti bilo koji kopist. Općenito se misli da je Benković bio neke vrijeme pod Piazzettinim utjecajem, iako je Piazzetta oko 5 godina mlađi. Njihovi neki radovi imaju zaista toliko sličnosti i zajedničkih karakteristika da se npr. slika »Žrtva Abrahamova« dugi niz godina pripisivala Piazzetti, a tek se u novije vrijeme pojavilo mišljenje da bismo je s više vjerojatnosti mogli pripisati Benkoviću. Činjenica da je Piazzetta oko 5 godina mlađi od Benkovića isključuje mogućnost da je slika »Sv. Bartolomej« (Sv. Simeon) Benkovićev rad iz nje-

govih mlađih godina, a slabija njena kvaliteta ne dopušta da je stavimo u Benkovićevo zrelije doba. Da ta slika nema naročite kvalitete i da je Talijani nisu držali izvornim radom potvrđuje nam i činjenica da su je tako olako otuđili. Poklonili su nam je, naime, uz Višeslavovu krstionicu, što su je zamijenili za dvije Carpaccijeve slike Strossmayerove galerije.⁵ Zbog njezine slabije kvalitete nisu je htjeli pripisati Piazzetti, pa su je atribuirali Benkoviću, koga manje cijene, vjerojatno i zbog toga što je »Schiavone«.

Sliku »Žrtva Abrahamova« prvi je pripisao Benkoviću, čini se, Palluchini, iako je on do tog zaključka došao poznavajući sliku tek iz fotografije. Iz članka u kojem on to prvi puta iznosi jasno se to vidi.⁶ U tome članku Palluchini tvrdi da bi ta slika – tada se ona nalazila u privatnom posjedu u Londonu – mogla biti slika što ju je Benković radio za dvorac u Pommersfeldenu a koju su 1801. g. francuski vojnici otuda odnijeli. Slika se spominje već i u katalogu pomersfeldenske zbirke iz 1719. g. Veličina joj je bila 214×158 cm, bila je posvema istih dimenzija kao i slika »Hagara i Ismael«, koja se još i danas nalazi u Pommersfeldenu, a pandan je Benkovićevoj slici »Žrtva Abrahamova«. Zagrebačka slika »Žrtva Abrahamova« velika je 221×165 cm, dakle, širina i visina veće su joj za nekih 7 cm. Razlika u veličini tih slika mogla je vrlo lako nastati uslijed kasnijih rantoalaža. Današnja rantoalaža potječe negdje iz druge polovice prošloga stoljeća, vjerojatno iz dvaju zadnjih decenija, no to ne znači da slika nije možda već i prije bila lijepljena na novo platno. Vjerojatno je da je već i prije toga bila popravljena, no na njoj nema jasnih tragova prijašnjih popravaka. Vjerojatno su uklonjeni prigodom zadnjeg popravka, a taj je bio radikalan. Bit će da je prigodom zadnje rantoalaže na slici ostavljen i dio platna koji je prije prelazio preko rubova donjeg okvira, pa nam to objašnjava tu razliku od 7 cm u visini i širini slike, ili tek nešto preko 3 cm sa svake strane. Takva povećanja slika dosta su česta. U našem Restauratorskom zavodu je to već više puta napravljeno. Palluchini u spomenutom članku smatra da je to ista slika, ali da se to ne može dokazati. Svakako je očito da dokazati identičnost autora dvaju radova, makar ti radovi nastali u isto vrijeme kao što je to slučaj kod tih pomersfeldenskih slika, ne može nitko samo na temelju fotografskih snimaka, a niti prema jednom originalu i fotografiji druge slike. No, ako se usporede oba originala, držim da ne bi bilo većih teškoća da se dođe do posve sigurnih zaključaka. Nažalost postoje prepreke koje nam onemogućuju da proučimo original Benkovićeve slike »Hagara i Ismael«, no do nekih ćemo pozitivnih rezultata držim, i ovako doći.

Sliku »Žrtva Abrahamova« nabavilo je 1936. g. Društvo prijatelja umjetnosti i poklonilo je Strossmayerovoj galeriji. Nabavljena je u Londonu, gdje se nalazila u privatnoj zbirci. Čini se da su dotadašnji vlasnici izgubili interes za sliku kad su doznali da joj autor vjerojatno nije Piazzetta, nego da je to Benkovićev rad.

Sliku je lijepo opisao Palluchini u već spomenutom članku, gdje je naziva »capolavoro del Bencovich«, što ona zaista i jest, ako pretpostavimo da je njegov rad. Kvalitetom se uzdiže nad ostalim Benkovićevim radovima, a bolja je i od »Hagare i Ismaela«, koja joj je pandan i koja je rađena u isto vrijeme, iako ne u tolikoj mjeri da bismo je zbog toga trebali pripisati drugome, boljem majstoru. U toj činjenici i treba tražiti uzrok da su Francuzi iz Pommersfeldena odnijeli baš tu sliku a ne drugu, njen pandan. Sliku, već zbog njezine veličine, nije mogao odnijeti ma koji vojnik u svojoj torbi nego je morala biti službeno rekvirirana, a funkcioner koji je rekviziciju izvršio zacijelo je bio dobar poznavalac umjetnosti, pa je znao ocijeniti da li je slika vrijedna, odnosno koja je slika vrijedna da se rekvirira. Palluchinijevu opisu slike ne bih mogao dodati gotovo ništa, no ja bih svakako želio izbjeći neke fraze i izraze, kao što je napr. izraz »il tragico notturno«, što ga naši historičari umjetnosti rado prihvaćaju i upotrebljavaju. »Žrtva Abrahamova« je, jednako kao i »Hagara i Ismael«, rađena u tami, s rasvjetom centriranom na glavnim likovima, dok je sve ostalo tek donekle rasvijetljeno odrazima tog centriranog svjetla. Ta rasvjeta nema sama po sebi ništa tragičnoga, jer ona sama i ne može biti nosilac izraza tragičnosti. Jednakom takvom rasvjetom operiraju i noćna zabavišta, pa je stoga nazivamo i barskom rasvjetom, a njome se ni u kojem slučaju ne želi izazvati neki tragični ugođaj. Događaj prikazan na slici svakako je tragičan u najvećoj mjeri, ali taj tragični momenat, momenat kad otac ubija vlastitog sina, nije izazvan sredstvima kojima bi se mogao izazvati, što je uostalom i karakteristično za barok, stil bezbrojnih prikaza martira i mučenika što sjede na užarenom roštilju ili u kotlu punom kipućeg ulja u slikovitim, često afektiranim pozama i sa smiješkom na usnama. No nije na toj slici strogo centrirana samo rasvjeta. I sav emocionalni doživljaj usredotočen je u glavi Abrahamovoj, a ta pokazuje toliko pobožnosti, predanosti, ushita i blagosti, usprkos »profilu ptice grabilice« kako Palluchini naziva taj profil, da ne bismo mogli ni naslutiti kakav strahotan događaj slika prikazuje, da Abraham nema u ruci noža i da nam legenda nije poznata.

Kompozicija je slike dijagonalna, s dosta naglašenom dijagonalom, kao što je to i većina Benkovićevih kompozicija. Slika dje-

luje dosta mirno, iako se obično naglašava nemirnost i rastrganost Benkovićeve kompozicije. Već sam način rasvjete, što ostavlja pretežni dio kompozicije u tami, umanjuje tu Benkovićevu karakteristiku, koja je naglašenija u kompozicijama s većim brojem likova, na kojima rasvjeta nije strogo centrirana, kao npr. na slici »Žrtva Ifigenijina«.

Interesantno je i karakteristično za Benkovića da on pojedine fizionomije više puta ponavlja i na slikama nastalim vjerojatno u većim razmacima vremena. Tako npr. u Magdaleni (na slici »Magdalena« u berlinskom muzeju »Kaiser Friedrich«) možemo već na prvi pogled prepoznati Hagaru sa slike »Hagara i Ismael« i Ifigeniju na slici »Žrtva Ifigenijina«. Na toj se posljednjoj slici Ifigenija ponavlja i u liku žene u desnom dijelu slike, prikazanom s profila. Abrahamov profil ptice grabilice na slici »Žrtva Abrahamova« prepoznamo i u profilu svećenika što stoji pred stupom u desnom dijelu slike »Žrtva Ifigenijina«. Tipovi ljudi na Benkovićevim kompozicijama dosta se razlikuju od likova koje susrećemo na Piazzettinim slikama, iako u načinu komponiranja, a napose u načinu obrade, duktusu kista i tretiranju forme puti i draperija nalazimo mnogo zajedničkog kod ta dva majstora, sve kad i ne bismo naglasili »tenebroso« način rasvjete, koji ih tako usko povezuje. Profil anđela na našoj slici »Žrtva Abrahamova« posvema je Benkovićev, dok profil Abrahamov, ako ga već uspoređujemo s likovima drugih slikara, možemo mnogo lakše uskladiti s Abrahamovim profilom na slici »Žrtva Abrahamova« V. Damijnia nego s ijednim likom na Piazzettinim slikama. Na tu sličnost upozorava i Palluchini, kad u svom već spomenutom članku kaže da taj profil ipak nema one finoće niti blage pobožnosti što je nalazimo na Benkovićevu profilu Abrahama.⁷ Interesantno je i to da se gotovo isti položaj tijela Izaka na »Žrtvi Abrahamovoj« ponavlja u djetetu Isusu na Benkovićevoj slici »Madona i sveci« iz zbirke J. P. Carter.

No držim da će biti najinteresantnije usporediti tu našu »Žrtvu Abrahamovu« s pomersfeldenskom slikom »Hagara i Ismael«, već zato što su te dvije slike vjerojatno pandani, nastale u isto vrijeme, pa bi prema tome i morale imati najviše zajedničkih osobina. Obje se one ističu svojom savršenošću ako ih usporedimo s trećom slikom iz tog razdoblja, koja je također rađena za pomersfeldenski dvorac, a to je »Žrtva Ifigenijina« na kojoj su, čini se, pojedine figure ostale nedovršene, a neke kao da su i naknadno u kompoziciju unesene. Takav je npr. lik mlada čovjeka koji podržava Ifigeniju, a neki su drugi likovi tek u glavnim formama naznačeni i nisu do kraja izrađeni.

Dvostruka dijagonala označena je i naglašena posvema jednako na našoj »Žrtvi Abrahamovoj« kao i na »Hagari i Ismaelu«. O tenebraznoj rasvjeti, obradi pozadine, nije potrebno mnogo govoriti. One su gotovo identične na obje slike, pa se na njima posvema jednako miješaju oblaci i dijelovi tla, tako da nije posve jasno da li anđeo kleči na pećini ili Hagara i Izak sjede na oblaku. Tretiranje i obrada inkarnata likova, kao i draperija, također su podjednake na obje te slike. Naročito pada u oči posvema jednak položaj ruku, s ispruženim kažiprstom, kod oba anđela. U blagom luku zaobljeni listovi potkoljenice, fina, tanka stopala s ušiljenim prstima karakteristični su za Benkovića, pa ih nalazimo podjednako naglašene na »Žrtvi Abrahamovoj«, »Hagari i Ismaelu« i »Žrtvi Ifigenijinoj«. Za lik Izakov, čini se, služio je slikaru isti model prema kojem je radio i Ismaela. Sa svim tim spomenutim karakteristikama, koje nalazimo podjednako na našoj »Žrtvi Abrahamovoj« kao i na »Hagari i Ismaelu«, Benković se dosta jasno odvaja i ističe od Piazzette, pa bismo mogli zaključiti da je zagrebačka »Žrtva Abrahamova« Benkovićev rad, ako je sigurno, a to jest, da pomersfeldenska »Hagara i Ismael« potječe od njegove ruke. Uostalom, očito je da je razlika između tehničke i likovne obrade zagrebačke »Žrtve Abrahamove« i pomersfeldenske slike »Hagara i Ismael« mnogo manja nego što je razlika između pomersfeldenskih slika »Hagara i Ismael« i »Žrtva Ifigenijina«, za koje obje znamo da su Benkovićevi radovi.

Što se tiče sačuvanosti i nekih vanjskih tehničkih osobina, između »Žrtve Abrahamove« i »Hagare i Ismaela« postoje neke razlike. Vrlo širokih krakelura i pukotina što ih nalazimo na »Hagari i Ismaelu« »Žrtva Abrahamova« nema. No tu razliku možemo lako razjasniti time što se te široke krakelure »Hagare i Ismaela« nalaze u sloju laka koji prekriva tu sliku i karakteristične su za deblje naslage laka. Zagrebačka »Žrtva Abrahamova« nema tih naslaga laka, pa je razumljivo da ne može imati ni takvih krakelura. Ako su obje slike nastale nešto prije 1719. g. kako se to općenito misli, a budući da je »Žrtva Abrahamova« iz Pommersfeldena odnesena 1801. g., to su one imale zajedničku sudbinu samo osamdesetak godina. Od 1801. do danas, dakle preko 150 godina, one su odijeljene. Time ćemo lako razjasniti razliku u sačuvanosti i oštećenjima na slikama. Naša »Žrtva Abrahamova« bila je vjerojatno nekoliko puta popravljana, a i rantoalirana je, ali debljih naslaga laka na njoj nema. Pommersfeldenska »Hagara i Ismael«, čini se, nije popravljana ni rantoalirana, ali je svakako više puta lakom premazana. To je i uzrok da joj se površinski sloj razlikuje od površinskog sloja na zagrebačkoj slici. Držim da bi nam vrsta platna i način preparature tog platna mogli više reći o tim

slikama, no za to bi valjalo ići u Pommersfelden, možda bi trebalo sliku i demontirati, a veliko je pitanje da li bismo za to dobili odobrenje vlasnika.

Slika »Krist pada pod teretom križa« nabavljena je u Italiji posredovanjem Benka Horvata 1941. g. Pripisuje se Benkoviću na temelju ekspertize i mišljenja Jacoppa Fiocca. Rađena je uljenom bojom na platnu veličine 94 × 126 cm. Krist je prikazan samo do pasa, a naslonjen je na pećinu. Prvotno je zasigurno bila većeg formata pa je rezana, ali držim da nije bila mnogo većeg formata i da Krist nije bio prikazan cijelim likom. Vrlo izražajna glava od boli i umora obnemoglog Krista i fine, nadasve lijepo crtane i modelirane njegove ruke u dosta su velikom kontrastu sa slabo crtanom i loše smještenom figurom vojnika koji pomaže Kristu dizati križ. Ta figura kao da je naknadno ugurana u kompoziciju. Sva je pozadina bila jednolično tamna, bez ikakvih detalja. Godine 1956. opazilo se da se dijelovi slike uz donji i gornji rub, u širini od desetak centimetara, koji su već otprije bili jače ispucali nego ostali dijelovi slike, počinju ljuštiti i otpadati. Očito je bilo da su ti dijelovi kasnije dodani, i to vjerojatno kad je slika bila podložena novim platnom. Slika je u Restauratorskom zavodu skinuta s novijeg platna na koje je bila nalijepljena. Ustanovilo se tom prigodom da je cijela pozadina naknadno preslikana tamnom sivoplavom bojom. Kad su ti kasniji premazi boje odstranjeni, pojavili su se u desnom dijelu slike likovi apostola, tako da je slika nakon restauriranja znatno izmijenjena. I likovi apostola, koji saginju glavu pred patnjom izraženom u Kristovom liku, također su znatno bolje crtani, izražajniji su od nezgrapne figure vojnika. Uslijed tih nastalih promjena u pozadini i znatno svjetlijem izgledu cijele slike nije rasvjeta više strogo centrirana u Kristovom liku, a ni sjene nisu više duboke kao što su to prije bile. Time je otpala, držim, glavna indicija koja je navela Jacoppa Fiocca da sliku pripiše Benkoviću. Svi ti na toj slici prikazani likovi nemaju mnogo veze s Benkovićevim likovima, a način rada ne odgovara načinu rada ni iz jednog poznatog Benkovićeve razdoblja. Tonalitet cijele slike imade zasigurno dosta zajedničkog s općim tonalitetom nekih Benkovićevih radova. Jednako je srebrnasto siv, i daje dojam noćne rasvjete u mjesecini. No taj tonalitet ne nalazimo samo kod Benkovića, pa on sam nije dovoljan da nas uvjeri da imademo pravo sliku pripisati Benkoviću. Uza sve to mislim da slika treba i dalje ostati na mjestu na kom se sada nalazi. Nastala je zasigurno u Benkovićevo vrijeme a i u istome krugu. Ni kvalitetom ona ne zaostaje za Benkovićevom »Žrtvom Abrahamovom«, uz koju je izložena.

Osim već spomenutih, Akademija ima još jednu sliku koja se pripisuje Benkoviću, a koja zbog slabije kvalitete nije u Staroj galeriji izložena. Prikazuje sv. Franju od Paole. Rađena je uljem na platnu veličine $46 \times 36,5$ cm. To je varijanta sižeja koji je Benković više puta obradio. Ima mnogo vjerojatnosti da to nije Benkovićev rad. Neke slabije crteža i tvrdoća obrade govore da će to prije biti rad nekog Benkovićeve suvremenika, koji je sliku kopirao, možda, prema nekom Benkovićevom originalu. U svakom slučaju, ona je daleko ispod razine ostalih slika Stare galerije koje se pripisuju Benkoviću.

Z. Wyroubal

BILJEŠKE

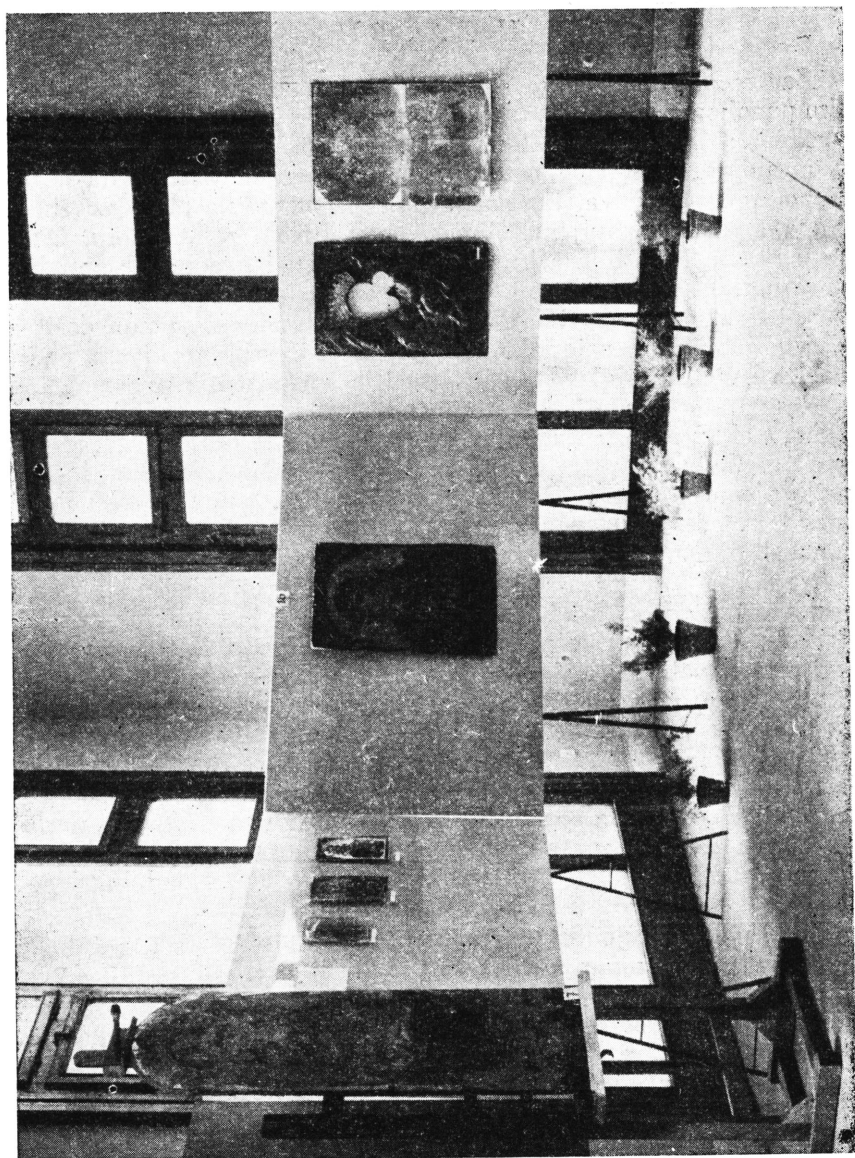
- ¹ *Renata Gotthardi*: Je li »Sv. Bartolomej« Stare galerije ispravno atribuiran. Čovjek i prostor br. 64, Zagreb 1957; Ivy Kugli: Benkovićev »Sv. Bartolomej« u galeriji Jugoslavenske akademije. Čovjek i prostor br. 64, Zagreb 1957.
- ² *Giovanni Marco Pitteri* (1703–1786), venecijanski bakrorezac. U bakar urezao mnoge Piazzettine slike.
- ³ Bakrorez je objavio Augusto Colabi u »L'Incisione Italiana«, ed. Fratelli Trevas, Milano 1931, tabla 151, s oznakom dimenzija 39×83 cm, što je očita greška, jer bi prema tome visina bakropisa bila više nego dva puta veća od širine. Razmjer visine i širine tog bakropisa odgovara po prilici razmjeru visine i širine bakropisa u Grafičkom kabinetu.
- ⁴ *Ivy Kugli* u svom članku o toj slici u 64. broju časopisa »Čovjek i prostor« od 1957. g. spominje dvije uljene slike što potpuno odgovaraju našoj slici u Staroj galeriji, a nalaze se u Italiji. Jedna je navodno gotovo istih dimenzija, a druga je veća. O kvaliteti tih dviju slika ona ne govori, pa se prema tome ne može ni naslutiti koju bismo od njih mogli smatrati izvornim radom, a koje su kopije. Očito je da ćemo najbolju od njih s najviše opravdanja moći smatrati originalom, bez obzira je li ona rad Piazzettin ili Benkovićev, jer je malo vjerojatnosti da će netko kopirajući uspjeti napraviti bolji i kvalitetniji rad od originala.
- ⁵ Slika se do 1942. nalazila u muzeju Correr u Veneciji. Nekoć se pripisivala Piazzetti, no od 1934. g. atribucija se mijenja, te se od te godine slika spominje u katalogu kao Benkovićev rad.
- ⁶ *R. Palluchini*: Profilo di Federico Bencovich. Bulletino d'Arte, 1935.
- ⁷ Isto.

IZLOŽBA RESTAURATORSKOG ATELJEJA U ZADRU

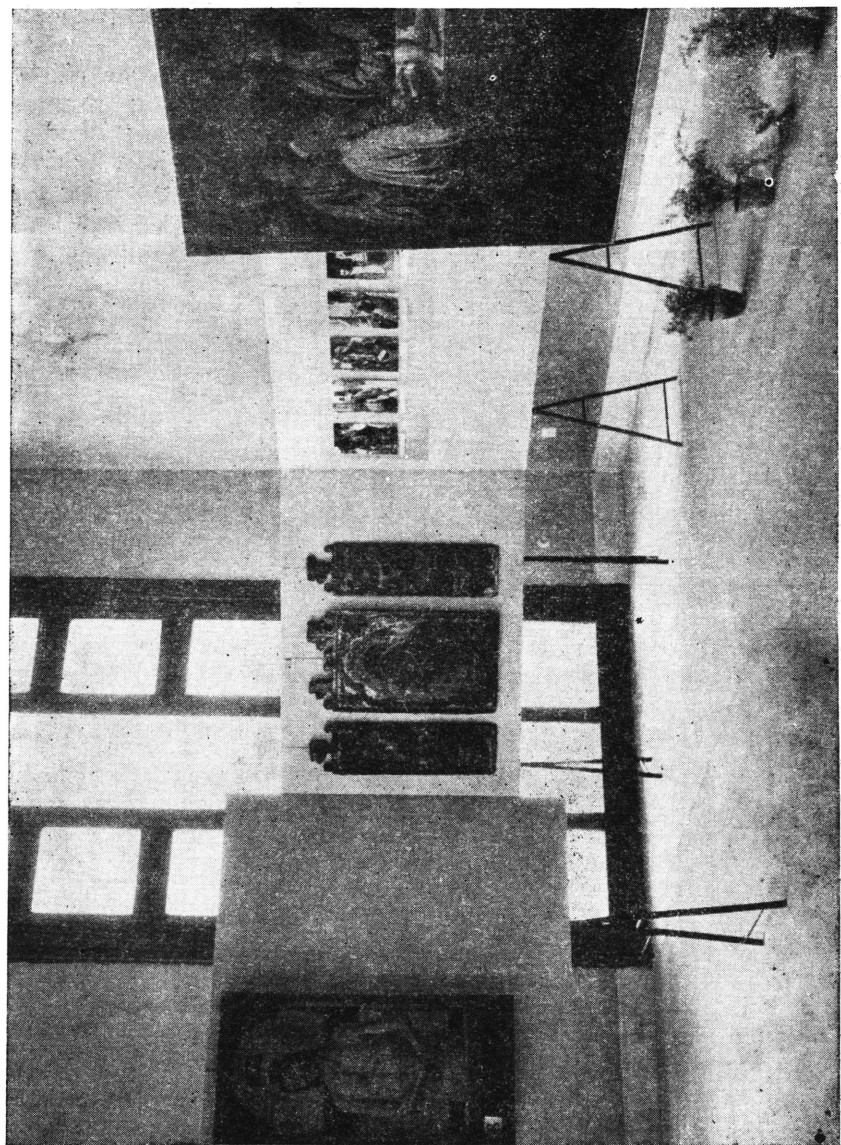
Zatvoreni prostor stare Gradske lože, smanjen i adaptiran bijelim panoima od 5. do 20. travnja ove godine primio je u sebe dvije vrednote: dio bogatstva likovne baštine na ovom našem primorskom pojasu i savremenu težnju uz primijenjeno znanje da se ta ljepota održi i očuva. Izložba je dala u oba smisla pun doživljaj: *ljepotu* ponovo oživiljenu minucioznom rukom *restauratora*. Ona je u prvom redu bila afirmacija vrijednosti i neophodne potrebe postojanja Restauratorskog zavoda, ali je organizirana tako da pored dokumentarnosti pruži gledaocu potpun i nesmetan doživljaj umjetnine. Ona je tako bila i cjelovit i osebujan likovni ugođaj za ljubitelje radova starih poznatih i nepoznatih majstora.

Restauratorski atelje Instituta za historijske i ekonomske nauke Jugosl. akademije u Zadru mlada je ustanova, osnovana pred tri godine. Velika je potreba bila za jednim takvim zavodom, jer je prije njega na području cijele Hrvatske djelovao samo Restauratorski zavod Jugoslavenske akademije u Zagrebu, a poslovi su mnogobrojni i hitni. Naš jadranski pojas bogata je riznica likovnih ostvarenja mnogih stoljeća, od srednjovjekovnih ikona, u kojima se sagledava oslobađanje od ukočenih bizantinskih shema preko pune renesansne palete do baroknog izraza XVIII stoljeća. Vrijeme je potamnilo sjaj mnogima od njih, a nestručno restauriranje u ranijim razdobljima često im daleko umanjilo vrijednost. Zato su se tri restauratora tog mladog zavoda: Ivan Tomljanović, Mario Kotlar i Vinko Fugošić, tri akademska slikara što su prihvatila ovaj odgovoran poziv, našla s punim rukama posla. Slike su pristizale s raznih strana, te su se u prostorijama ateljea našle na okupu slike na platnu, na drvu i drvene skulpture iz Zadra, Raba, Krapnja, Makarske, Dubrovnika, Cavtata, Kotora. Prioritet je dat najvrijednijima koje su najviše oštećene.

U mirnom ambijentu ateljea uz precizan posao čišćenja, skidanja premaza, nadopunjavanja istrošenih mjesta, učvršćivanja novim platnom ili pak novom drvenom podlogom, uz djelovanje melema smola, voska i meda oživjele su umjetnine pod stručnom rukom restauratora. Tako je slika Uskrsnuće Lazara, XVIII st., doživjela ovdje pravo uskrsnuće i zajedno s djelom istog autora Tjeranje iz hrama vraćena u prvotno stanje poslije skidanja jakog premaza kojim su figure pri nekom prethodnom restauriranju bile namjerno prekrite ili im je držanje promijenjeno. O svakoj od dvanaest izloženih umjetnina, koje su ujedno i najznačajnije među dosada restauriranim, može se reći što značajno o njihovoj vrijednosti i važnosti restauratorskog postupka na njima. Neke su



Sa izložbe rekonstruiranih umetništava u Tolu



Sa izložbe restauriranih umjetnina u Zadru

tek sad, poslije restauriranja, otkrivene i za javnost i za historičare umjetnosti. Bizantska ikona Bogorodica, XIII st., pravo je otkriće zbog ljepote i starine. Dr Petricioli u radu »Nepoznata srednjovjekovna slika Bogorodice iz zadarske katedrale« piše o njoj da je »došla na vidjelo tek nakon dugog i preciznog restauratorskog zahvata«. Donedavna bila je okovana u srebru, a i kad je skinut okov nije pokazivala znake velike starine ni jače izražajnosti. Samo lice malog Krista, njegove ruke i ruke Bogorodice govorile su o tome. Tek nakon skidanja dvaju premaza otkrio nam se dubok izraz Marijina lica, čvrstina i sigurnost kompozicije i starina ovog vrijednog djela kasnog srednjeg vijeka.

Restauriranjem je prema mišljenju Cvite Fiskovića (Zadarski slikar Petar Jordanić, Bulletin Odjela za likovne umjetnosti br. 1, 1960, 25) otkriveno još jedno djelo domaćeg majstora. To je tkonska gotička Madona na prijestolju, XV st., kojoj su »sada nakon njena popravka u Restauratorskoj radionici Instituta JAZU u Zadru uočljive pojedinosti« i slikarska draž.

Platno Francesca da Santa Croce Posljednja večera iz Krapnja kod Šibenika isticalo se na ovoj izložbi svojom veličinom (175:440) i umjetničkim akcentima što su i na ovoj slici izbili u punoj snazi tek poslije dugotrajnog restauriranja. I vrijednost Francesca da Santa Croce na ljestvici renesansnih umjetnika diže se ovim činom. On nam se otkrio većim slikarom nego se dosada o njemu mislilo. Naročito neki detalji čine ga takvim: oblikovanje apostola Petra, zatim krajnjeg desnog apostola ispružene ruke, pa mrtva priroda na stolu.

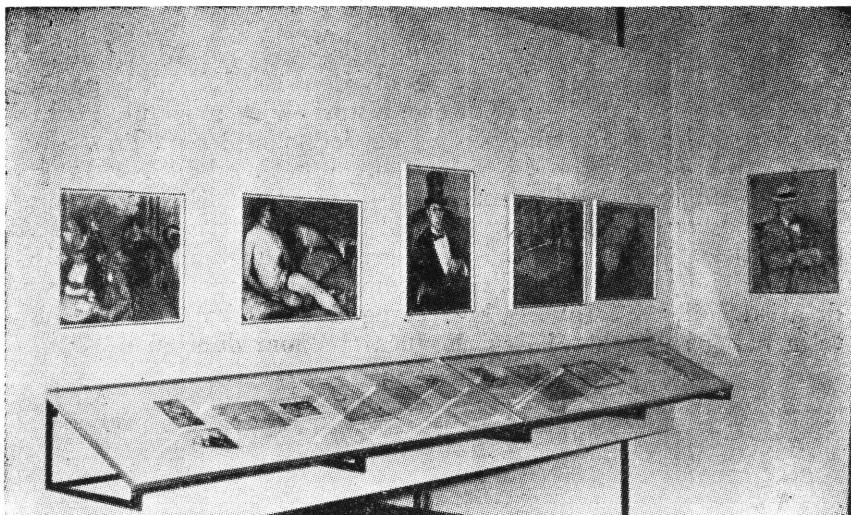
Prilikom restauriranja ove umjetnine primijenjeni su prvi put kod nas stegači na poledini radi stalne ravnomjerne napetosti platna. To je novost u radu ovog zavoda, koja će se primjenjivati uvijek na velikim platnima, te će uskoro biti primijenjena na Kosterovom velikom poliptihu iz Makarske. U svijetu se takva tehnika već ranije primjenjivala, naročito kod Talijana. Zadarski restauratori prihvatili su je prema opisu postupka primijenjenog na Caravaggiov Glavosjek sv. Ivana. Tako se iskustvom i stručnom literaturom danomice usavršava znanje restauratora.

Tek jedna slika na ovoj izložbi, ugljanski Triptih iz XV st., uz dokumentarne fotografije pored svake restaurirane umjetnine, govorila je u kakvom teškom stanju stižu vrijedni stari radovi u restauratorski atelje Instituta JAZU u Zadru da bi odatle obnovljeni i sigurni bili sačuvani i predati za nov doživljaj ljepote.

Ova izložba, aranžirana rafinmanom slikara, pružila je užitak ljubiteljima umjetnosti i upoznala javnost s odnosom u sadašnjosti prema kulturnom naslijeđu iz prošlosti.

Vesna Cestarić

MUZEJ SLIKARA MIROSLAVA KRALJEVIĆA U POŽEGI



Muzej slikara M. Kraljevića u Požegi

Osim galerijama i muzejima, u koje su sabrana djela velikih umjetnika u svijetu pojedini gradovi mogu počastiti putnika jednim posebnim uživanjem: memorijalnim muzejom pojedinih velikih književnika, muzičara, arhitekata, kipara i slikara. Posebna je radost u Haagu posjetiti kuću u kojoj je živio Spinoza ili onu u Stratfordu u kojoj je boravio Shakespeare. U kućama, u kojima su stvarali Dickens i Balzac otvoreni su muzeji. Na zgradama u kojima su umrli Wilde i Proust stoje spomen-ploče.

Zahvaljujući zanimanju za prošlost osjetljivijim pojedincima gdje su vrijedni ljudi iz povijesti naše kulture i naročito umjetničkog života dobili na kućama, u kojima su se rodili, radili ili umrli i po koju kamenu ili brončanu ploču, kojom se zabilježilo da su živjeli i stvarali u našoj sredini. Kažemo ploču –, jer želimo istaći, da su rijetki i da ih gotovo nema koji su kod nas poput Delacroixa dobili sobu ili čak cijelu zgradu, u kojoj bi se sačuvala uspomena na njihov život i njihovo djelo.

Pojedini hrvatski umjetnici kao na pr. Slava Raškaj i Josip Račić ne samo da nemaju grob, nego su im i rodne kuće srušili ili »preuredili«. Ni pločica u veličini one »Zabranjeno je gaziti travnjake« ili »Čuvaj se psa«, ne stoji u Zagrebu na kućama u

kojima su živjeli ili umrli Kršnjavi, Crnčić, F. Kovačević i toliki drugi.

Jedan rijedak izuzetak je Požega, grad uz koji je vezano porijeklo slikara Miroslava Kraljevića i najbolji dio njegovog stvaranja. Povodom proslave 20-godišnjice Narodnog ustanka u Slavoniji, gradski N. O. Požege je odlučio osnovati »Muzej slikara Miroslava Kraljevića«. Muzej je otvoren 10. IX 1961. godine. Privremeno se nalazi u »Kulturnohistorijskom muzeju« Požege, a uskoro će biti stalno smješten u I kat jednokatnice na Trgu Maršala Tita broj 11, gdje je Kraljević imao atelje od 1909–1911. godine, u kojem je među ostalim naslikao »Djevojčicu s lutkom« i druga djela svog požeškog ciklusa. U vitrine (crno željezo, žuta podloga) smješteni su pisani i fotografirani dokumenti o Kraljevićevu životu od rođenja do smrti: fotografije njegova ateljea, modela i drugih zanimljivosti, koje će ugodno dočekati svakog ljubitelja našeg slikarstva, kojeg će slučaj jednom donijeti u Požegu.

M. P.

EJNAR DYGGVE

Smrt Ejnara Dyggvea, velikog danskog arheologa i arhitekta, koji je iznenada preminuo prošlog kolovoza u svojoj sedamdeset četvrtoj godini u Kopenhagenu, znači za evropsku arheologiju i historiju umjetnosti gubitak jednog od najistaknutijih predstavnika, a za našu zemlju nestanak iskrena i odana prijatelja.

Rođen u Liepaji (Litvanska SSR) god. 1887, Dyggve se posvetio arhitekturi i arheologiji. Vrlo je brzo uspostavio naučne dodire sa našom zemljom. Već god. 1922–23. sudjelovao je u danskim iskapanjima solinskih spomenika. Od tada nije više prekinuo veze s našim krajevima, našim spomenicima i našim ljudima. Od god. 1929. do god. 1932. bio je arhitekt i konzervator Arheološkog muzeja u Splitu, ali je i nakon napuštanja te službe dolazio nekoliko puta u naše krajeve, vodio iskopavanja, vršio arhitektonska snimanja, proučavao našu veliku spomeničku baštinu iz antikne, starokršćanske i preromaničke epohe.

Dyggve je posvetio veliki broj svojih studija našim spomenicima iz toga razdoblja. S jedne je strane detaljno i metodološki uzorno proučavao, snimao i davao rekonstrukciju spomenika, s druge su mu ti isti spomenici omogućivali sintetične i dalekosežne zaključke o razvoju graditeljstva tih razdoblja. Poznate su njegove postavke o funkcionalizmu u rimskom amfiteatru, o pojavi »bazilike discoperte«, o kasnoantiknoj dvorskoj auli. Njegovo djelo »History of Salonitan Christianity« osnovno je za proučavanje ne samo starokršćanskog Solina, gdje je Dyggve ne samo dijelom detaljno i na novi način proučio poznate, a dijelom otkrio brojne nepoznate spomenike, već i za proučavanje razvoja starokršćanske arhitekture uopće. Proučavao je on u Saloni urbanistički razvoj grada, teatar, amfiteatar i forum, sklop građevina oko katedrale, starokršćanska groblja Kapljuč i Marusinac. Studirao je ne manjim interesom ostatke starokršćanskih ruševina diljem Dalmacije, kasno antikne građevine u Mogorjelu i na Mljetu, teatar u Stobima.

Dyggve se posebno zanimao za našu starohrvatsku arhitekturu i plastiku. Društvo »Bihać« bilo mu je povjerilo iskopavanje sta-

rohrvatske bazilike sv. Petra i Mojsije i crkve na Gospinom otoku u Solinu. Pisao je o nizu spomenika našeg preromaničkog graditeljstva (Solin, Nin, Priko, Lastovo itd.) i plastike (Split-Solin), te obrađivao kompleksnu problematiku našeg graditeljstva ranoga srednjega vijeka, u okviru toga postavio je i svoju poznatu tezu o »adriobizantinizmu«.

Svoja istraživanja nije Dyggve ograničio samo na našu zemlju. Vršio je iskopavanja u Solunu, Raveni, Pečuju, Kalydonu (Grčka), Lindosu (Rodos), Jellingu (Danska), a o svim tim spomenicima izdao je brojne studije s detaljnim analizama i oštroumnim sintetičkim zaključcima u okviru svoje duboko humanističke teorije o evoluciji i razvojnim putovima arhitektonskih oblika.

Za svoj naučni rad Dyggve je za života dobio brojna priznanja. Naša mu se zemlja, prema kojoj je stalno pokazivao posebnu naklonost darovavši tako godine 1958. gradu Splitu svoj lični bogati arhiv iz oblasti arheologije i arhitekture Dalmacije, odužila izborom za dopisnog člana Jugoslavenske i Srpske akademije, počasnim doktoratom Beogradskog sveučilišta, visokim odlikovanjima i počasnim građanstvom Solina. Ovom se posljednjom časti (»civis Salonitanus emeritus«) posebno ponosio i svoje kapitalno spomenuto djelo o historiji solinskog kršćanstva, izdano god. 1951. u Oslu, potpisao je titulirajući sebe tom čašću, koju mu je dodijelilo danas maleno selo uz ubave obale Jadrta, čijim je spomenicima iz davnih vremena posvetio veliki dio svoga života i svoga rada.

Kruno Prijatelj

LIONELLO VENTURI

Smrću Lionella Venturija izgubile su historija umjetnosti i umjetnička kritika jednog od svojih najeminentnijih predstavnika.

Sin velikog historičara umjetnosti Adolfa Venturija, autora monumentalne historije talijanske umjetnosti, Lionello Venturi je bio u mladosti muzejski konzervator, zatim profesor Torinskoga sveučilišta. Kao izraziti protivnik Mussolinijeve politike emigrirao je iz Italije i proveo niz godina u Francuskoj i Americi. Povrativši se u domovinu nakon pada fašizma, postao je redovan profesor historije renesansne i moderne umjetnosti na Sveučilištu u Rimu, gdje je i nakon umirovljenja živio i umro u 77. godini.

Široka je bila interesna sfera Venturijevih istraživanja. Kao mlad čovjek izdao je knjige »Le origini della pittura veneziana« (1907) i »Giorgione e il giorgionismo« (1913). Teme iz talijanskog renesansanog i baroknog slikarstva obrađivao je u velikom broju studija i monografija (Giotto, Botticelli, Lippi, Paolo Uccello,

Caravaggio itd.), a nakon rata dao je svoj magistralni sintetični pregled čitave razvojne linije talijanskog slikarstva u tri bogato ilustrirana sveska u Skirinom izdanju pod naslovom »La peinture italienne« (I. Les créateurs de la Renaissance 1950, II. La Renaissance 1951, III. De Caravage à Modigliani 1952).

Posebno značenje u okviru Venturijevih studija o talijanskom slikarstvu ima njegovo djelo »Pitture italiane in America« (1931–1933), gdje je obradio brojna, velikim dijelom nepoznata, remek-djela talijanskih majstora u američkim javnim i privatnim zbirkama.

Velik dio svoga rada posvetio je Venturi proučavanju novijeg evropskog slikarstva od impresionizma do naših dana. Pisao je brojne studije i monografije o velikim ličnostima zapadnoevropske moderne umjetnosti (Renoir, Gauguin, Utrillo, Chagall, Modigliani, Rouault). Njegova dva sveska o Cézanneu (1936) kapitalno su djelo o tom genijalnom slikaru. U dvije knjige pod naslovom »Les archives de l'impressionisme« (1939) objelodanio je korespondenciju impresionističkih slikara i trgovca umjetninama i kolekcionera Durand-Ruela, koja su vrlo važan izvor za proučavanje i shvaćanje toga pravca. Napisao je jedan od prvih sustavnih pregleda razvoja cjelokupnog suvremenog slikarstva u knjizi pod naslovom »La peinture contemporaine« (1948), koja je doživjela brojna izdanja i bila prevedena na mnoge jezike. Za suvremeno slikarstvo se zalagao riječju i perom svesrdno, borbeno i neumorno sve do svojih posljednjih dana.

Poseban dio Venturijeva rada odnosi se na historiju umjetničke kritike. Nakon niza većih i manjih studija o razvoju kritičke misli o umjetničkom stvaralaštvu (o talijanskoj umjetničkoj kritici u doba renesanse, o kritičnoj misli Petrarche, o odnosu Leonarda prema umjetnosti, o problemu boje u historiji kritike, o čistoj vizuelnosti, o Wölfflinovim shemama itd.) i dviju značajnih knjiga iz te tematike (»Gusto dei primitivi« 1926, »Pretesti di critica« 1929) izdao je godine 1936. svoju »Histoire de la critique d'art«, kapitalno djelo na tom području, u kome je dao sintezu svojih proučavanja likovne kritike u prošlosti i svoje lucidne poglede na te probleme.

Evocirajući ovim recima Venturija historičara i kritičara ne možemo mimoći i njegov rad kao predavača i organizatora na sveučilištima, na izložbama i na kongresima, a na poseban način ističemo njegovo sudjelovanje na sastanku Međunarodne organizacije likovnih kritičara u Dubrovniku god. 1956, kada je posjetio našu obalu i pokazao veliko zanimanje za spomenike naše umjetničke prošlosti i za našu suvremenu aktivnost na likovnom polju.

Kruno Prijatelj

KORESPONDENCIJA VLAHA BUKOVCA

*Pisma Vlaha Bukovca upućena Robertu Frangeš-Mihanoviću
iz Cavtata i Beča*

U porodičnom arhivu obitelji Frangeš-Mihanović među raznim pismima nalaze se i pisma koja je Vlaho Bukovac pisao Robertu Frangeš-Mihanoviću, jednom od svojih najbližih suradnika u formiranju likovnog života u Zagrebu i ličnom prijatelju, iz Cavtata i Beča u razdoblju od 1898. do 1903 godine, tj. nakon napuštanja Zagreba gdje se bio nastanio i djelovao od 1894. godine.

Poznato je da je Robert Frangeš-Mihanović bio uz Bukovca, a i kasnije nakon njegova odlaska iz Zagreba, jedna od najistaknutijih ličnosti mlade generacije umjetnika, umjetničkog i kulturnog života, i kao što je Bukovac unio nov smjer u slikarstvo, tako je i Frangeš kao svršeni đak Bečke umjetničke akademije unio u kiparstvo novi smjer.

Zanimljivo je čitati pisma iz tog takozvanog »cavtatskog i bečkog razdoblja« danas nakon proteklih šest decenija.

U svojoj autobiografiji »Moj život« Vlaho Bukovac je napisao:

»Iza pet godina boravka moradoh iz Zagreba. Na to me prisili ponašanje mojih drugova, koji mjesto da mi odvrte harnošču, udariše na mene iz busije. Bilo je spleta, javnih ocrnjivanja i svega, samo ne umjetničkih razloga, pa da se svega toga riješim: teška srca odlučih, da se selim iz Zagreba. Gorka je istina, al treba da se istakne. Mnoge je naše ljude lomila i slomila a i još lomi ista nevolja, a to je ono, što su sami Hrvati nazivali – »hrvatski jal«. Prosta, prirodna zavist.

U Zagrebu ostavih i svoju zidanu kuću i ateljer i sve ono, što ognjištem nazivljemo. Sve je bilo mojim rukama urešeno. Tamo se rodilo moje dvoje djece, pa mišljah, da ću među svojima i sklopiti oči. Sudbina je drukčije htjela, pa i ako je bilo gorkih časova, ne tužim se na nju! – Ali umjetnik, ako hoće da ostane samo umjetnik, mora da živi daleko od sićušnih, mizernih, neestetskih osobnih borba. Inače je izgubljen! – A ja sam bio i jesam uvijek samo umjetnik. Moja obitelj i moj kist, eto mog života i mog raja!

Otiđoh u Cavtat, jer su za velik svijet moja djeca bila nejaka. Sklonih se u rodni kraj, da mi barem tamo bude iskrenost iskrenošču odvrćena.«

Objavljivanje nekih važnijih pisama iz tog razdoblja vjerujemo da će poslužiti ilustriranju prilika koje su tada vladale u



1. R. Valdec, 2. H. Valdec Čikoš, 3. O. Iveković, 4. Barun Uramicani, 5. R. Auer, 6. R. Frangeš 7. B. Čikoš-Sessia, 8. - Bauer, 9. V. Bukovac

Zagrebu. Iz tih pisama se vidi i Bukovčev stav spram svoga naroda kao i razlozi promjene njegovog prezimena, a što je bilo krivo tumačeno. Stav spram svog naroda potvrđuju Bukovčeve riječi iz citirane njegove autobiografije:

»A i danas još radim i pomalo se spremam na povratak u svoj rodni kraj... Željani sam sunca i našega mora... ljupke naše riječi i našega čovjeka koji je uza sve mane najbliži našem srcu i čudi. Na doksatu pod otvorenim nebom, na dogled pučine i upaljenog krša slikat ću naš kraj i naše tipove, da u svagdanjem doticaju s njim zaboravim i na najsitniji pramen magle što me za toliko godina dušio na sjeveru. Na more, na more brate! da spasim zdravlje i snagu, što je još živa i neslomljena i vapi, više, ulriče za novim, jačim, savršenijim izražajem.

Na more, gdje se u nestalnom modrom talasu ogledava moja mila, bijela varoš, moj rođeni Cavtat!«

U tim pismima Bukovac se osvrtao i na uspjehe pojedinih umjetnika na likovnom polju u međunarodnom svijetu. Historijska je činjenica da se naša likovna umjetnost u kojoj su učestvovali Bukovac, Frangeš i drugi umjetnici pojavila na međunarodnim izložbama u Kopenhagenu (1897), Petrogradu (1898) i Parizu (1904) i doživjela međunarodno priznanje, a da ne govorimo o priznanjima koja je dobila naša umjetnost na izložbama Društva hrvatskih umjetnika, Društva umjetnosti, izložbama »Lade« u Beogradu, Sofiji, Pragu itd. A ipak danas u katalogu izložbe »Šezdeset godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj« koji je štampan u povodu šesdesetogodišnjice rada Umjetničkog paviljona u Zagrebu, u poglavlju »Početak stoljeća« (str. 11) stoji: »Na međunarodnoj izložbi u Rimu, 1911. godine, naša je likovna umjetnost prvi put doživjela priznanje u inostranstvu.«

Bukovčeva pisma su puna ogorčenja nad nepravdama koje su mu nanijeli u Hrvatskoj, a napose u Zagrebu, i o umjetnosti uopće, za koju se on borio svim snagama, kao i Frangeš-Mihanović. Iz tih pisama vidi se da je napustio domovinu, jer ga nitko nije zvao da ostane u njoj, a moliti i poniziti se nije htio. I tako je napustio Zagreb gdje je doživio toliko nerazumijevanja, a zatim i svoj rodni kraj, svoj »rođeni Cavtat« i u Pragu, gdje su ga cijenili kao umjetnika, završio život 1922. godine.

Pismo upućeno u Zagreb

Cavtat 26/I. 900.

Dragi Frangeš,

Ne znam imam li baš prava da se tužim i čudi me kako da ne dobivam ja I broj »Životak«. Da se je slučajno to dogodilo u godini dana, ajde još, moglo bi se proć. Dali prvi broj od novine u kojoj ima reproduciranih i mojih

radnja i od koje sam jedan od utemeljitelja, ne primit ga, čini mi se posve uvjerljivo. Tako, barem malo da su me držali na pameti, kad sam ja za istu novinu toliko moljakao i zagovarao, te za koju ima više novca položeno, radi ljubavi za mene, neg za istu. Ovo Tebi, dragi, pišem tako, moleći Te da rečeš gosparu Dr i upravitelju »Života« da bi imao malo više obzira za mene, jer tako se postupalo i za »Hrvatski salon«, a to je sramota. A sad, kako si mi Ti? Jesi li vidio što čini sa diplomom Rogankovski, i reci mi što Ti se čini?

Jesi li spreman za Pariz i što cijeniš izložbe petrogradske? Ja sam primio lijepi list od Čeha na koga ću se zahvaliti u ime Vaše i moje za počast, u obće dat ću Ti vidjet što ću im rijet kad dođem tamo. Amo ja se sad zabavljam i u velikom sam poslu za zabavljat moje mještane u našem društvu. U svemu imam prvu ulogu i teško je.

Kad fini karneval eto me opet k vama tamo, pa ćemo za Pariz, kako smo mi ustanovili, a mislim da Ti ide u račun...

Pismo upućeno u Pariz

Cavtat 12/6. 901.

Dragi Frangeš,

Da mi nijesi pisao spravljao sam se da Ti pišem i čestitam, koliko me je razveselilo da su u The Studio stavili Tvoje medalje kao karakteristiku napretka medalja na ovoj izložbi, kao znak kulture takvih radnja u domovini. Da bi samo znali da je ono sam jedan čovjek izmoghao, i to tako mladi čovjek, a takvoga u domovini ni vidio nijesam, niti je ikad učinjeno bilo u toj domovini što nadaleko takovoga, da ta domovina niti ne pripozna ljude koje ima, a nemoli da ih izgaja i sokoli itd. Što bi ondar kazo onaj pisac o Frangešu, što bi rekao i o ostalijem umjetnicima, kad bi znao divlje napadaje velikih patriota na sve ono što je trud pameti i ljubavi za podignut ovu nesretnu domovinu, za umjetnosti, ne bi li u nebo kovao imena naša i Turcima nazivo sve one kritike za religiju i moral, koje su na peru, kad mi izlažemo?

Čestitam Ti moj prijatelju iskreno da si priznat ovakav umjetnik kakav jesi, tj. od prvoga reda. Veseli me jer si Hrvat, veseli me da sam i ja Hrvat, veseli me da sam umjetnik, veseli me da si mi u umjetnosti brat i da Te nikakav patriot, pa bio najbliži svoj, dignut meni niti drugim kolegima ne može.

Po putu umjetnosti mi smo više svoji nego su braća jedan drugomu, a prijatelji moramo biti ako domovinu našu ljubimo, drugačije ne postajemo drugo nego izdajice. Moja supruga se veseli Tebi i čestita, tako isto i Tvojog gospodi suprugi kao i ja. Stani u Parizu dok možeš, koristit će ti sikuro, a Ti gdje god budeš, bit ćeš na ponos i diku naroda našeg...

P. S. Srdačno Ti hvala da si se toliko zamučio pisat mi o Salonu. To me je vrlo veselilo i zanimalo. Hvala, hvala.

Pismo upućeno u Zagreb

Cavtat, 19/11. 901.

Dragi moj Frangeš,

Ako Ti nijesam odmah odgovorio na Tvoju ljubeznu kartu, to je, jer sam bio u Dubrovniku za neke dane, te mi je iz doma poslali nijesu. Obveselio sam se ja koliko i moja žena, da si došao natrag u stari zavičaj, a da si pun lijepoga Pariza, to nas ne čudi. Ti si mlad, a i gospoda Tvoja. Dali Ti se ipak ne čini da ćete se opet nasititi Pariza, jer je ono sve komedija per komedija, pa i sam Francuz je čudak. On nije konsekventan čovjek, o tome ćete se već biti uvjerali, a da gleda inostrance s rđjavim okom, to ne trebam da Ti kažem, osvjedočit ćeš se još više nego si dosad. Domovina mila, jedina je zemlja za nas. Nauči, idi, vidi. pa se opet doma vrati, jer nikud ne ćeš iskre-

nosti naći nego doma. Čudim se da u Vas još ništa nova ne čujem. Sjegurno gospodja Tvoja hoće ozbiljno da ostane umjetna kiparica kao i Ti... Svakako veseli me da si Ti sad tamo radi našeg siromašnog društva, te molim Te gledaj, da vidiš kako računi stoje od naše kase. Auer nije nit imao vremena da mi kaže dok sam tamo bio, pošto je dan prije došao iz Pariza prije mog odlaska iz Zagreba. Preporučam Ti najtoplije da gledaš uzdržat društvo da stoji, da se uzdrži u svakom pogledu, a ja, kad opet tamo dođem, ako bog da, radit ću u sveopću korist koliko mi bude moguće...

Pismo upućeno u Zagreb

Cavtat, 26/12. 901.

Dragi moj Frangeš,

Ništa po novina nijesam obaznao, jer ih i ne čitam, nego evo po Tebi samome ovu najveseliju vijest, da imaš u Luxemburgu Tvoje dvije kolajne med kojim i Bika. To moj dragi prijatelju jeste lijepa novost i vesela ako može biti. Što ti već u Luxemburgu? Oh, dragi moj Frangeš, eto veselja, eto ono što sam uvijek o Tebi kazao potvrdilo se je. Ti si naš genije i biti ćeš još veće slave našoj domovini. Imaš sad tek 29 godina, a toliko si dočekao da uistinu Tvoji mili roditelji kao i Tvoja gospoda mogu biti ponosni nad sve i mogu da se nadaju najvećoj Tvojoj budućnosti. Dragi moj Robert, ja se srdačno i iskreno veselim da med nami, ovoj maloj šaci, ima ljudi. Pa ako i jedan daje toliko časti, na nas sve sja i mi se ponosimo tim toliko više. da je ona radnja dijelom i u našem krugu izrađena bila, a pitaj Iva Malina što sam mu ja jednoć kazao baš o Tvojim medaljama kad sam o Biku govorio, itd.

Vidiš ovo je danas meni preveliko veselje i u srcu se radujem sa Tobom...

Bravo moj mili Frangeš, naprijed tako uvijek. Ti ćeš čudesa još izraditi i nedaj se ničigovoj kritici zavesti. Radi samo po Tvojoj duševnosti i razboritosti. Ti sam vidiš više nego cijeli puk presvijetlih i velemožnih gospodina. Ti si genije rođen. Onu milu Tvoju mamicu ljubi i haran njoj budi, koja Te je u njenoj utrobi nosila i na svijet dala, ona je nje oštro oko Tebi darovala, ona Te je stvorila. Čestitaj njoj osobito od moje strane i kaži joj koliko visoko cijenim ja ovaj Tvoj succès. Živio Frangeš, živio. Kad bi Bog dao da bi se i promjene učinile kako kažeš u domovini, te da bi mogao opet doći tamo i zajedno s vama živjeti. Nemoj cijenit da bi mi samomu na žao bilo, naprotiv mi bi svi rado tamo, jer ako ništa, ne bi tako zanemareni bili u zanemarenoj zemlji kako ovdje. Ja imam moj atelijer amo, kog sam sagrađio te dosta toga radim, ali ipak nemam vašeg društva, nemam Tebe, moj mili Robert, pa mi dosta puta bude i dosadno. Žao mi je čut da je naše društvance tako na slabim nogama... Poznam ih ja pomalo sve, kakvi su jedni prema drugima. tako da je i gotovo nemoguće da se druže. Jedali dojdem opet tamo, pa da opet pobratimstvo popijemo skupa, jedali opet dojdru oni zlatni dani pa da opet budemo na izgled i zavid svim ljudima i društvima. Ja sam dobro prodao »Abela«, »Sunčani traci« i »Zapad sunca« u Mlecima, i to istim Mlečanima što me je začudilo...

Cavtat, 14/4. 902.

Dragi moj Frangeš,

... Došla su mi Tvoja dva lista skupa i po redu sam ih pročitao. Najprvi utisak bio je neki bol u dno srca čut da Auer i Csikos odilaze put Amerike, a da će Valdec za njima. Kažem bol, jer najprvo da ih više ne će biti u Zagrebu, u Hrvatskoj, a drugo, jer je Amerika zemlja koju ja poznajem preveć, te ako nijesu obojica prevelike sreće, imaće da pretrpe dosta nevolje i jada, a dao im bog da se budem prevario. Nijesi mi kazao idu li sa obitelji,

ako tako, onda za stalno je vrlo teško za njih... Drugi pak utisak na mene bio je, neko čudo da i Ti skupa s njima ne odlaziš, tako je crna budućnost umjetnosti u tim krajevima sa takovom vladom sa tolikom birokracijom i popovdinom, sad još i jezuitima! Ostavi se brate, to je uistinu nemoguće išta napredovati tamo rad tih razloga i ne vidim drugo, nego crno, baš crno za umjetnost i knjigu tamo, a naravno skopčano je sa te dvije same stvari sva slava jednoga naroda i njena sloboda. Žalim, teško žalim, da žalibože ima pravo ovo moje uvjerenje, jer nijesam tako mislio kad sam kuću dao sazi-dati, kada sam onako toplo zagovarao, znaš! Radimo samo radimo, pa će sve doći pomalo. Eto, dragi moj Frangeš, izjalovilo se je, a ipak smo radili i bili dostojni drugog njegovanja i ljubavi, pa našto se je došlo? Da Tebe koji si slika Hrvatske, koji se umjetnik prvoga reda u Evropi, napadaju blatom zato jer nijesu dorasli da Te razumiju, jer su samo upojeni u sebe i neće da sa nekim napretkom izgube njihovu važnost od divljanja. A neka napijaju domovinu uz dobru šunku, glavom punom možda u zanosu proliju po koju suzu u ime domovine. Samo pak kad se probude i postanu trijezni, postanu opet ono što su, to jest izdajice iste. Nego, moj dragi Frangeš, gledaj tamo samo Ti sebe, a ne mari kako će biti domovini. Budi kao i drugi. Možda najtoplije budeš dobivao Tvoj kruh tamo, da li ću Ti jednom rijet, taj kruh će Ti uvijek grk biti jer si umjetnik, to jest čovjek pun ideala i toplog srca. Niko nikad ne će Te razumjeti niti pripoznati. Moraćeš da Te tuđin procijeni, da Te tuđin sokoli, da da budeš sretan. Ovdje je nažalost vandelje. A možeš li sretan biti od tuđeg priznanja. To je ono što vidim da ne; i zato jer si se Slaven rodio nikakovo pravo u svijetu nemaš. Napadat će Te tuđin radi konkurencije, a svoj će te prezirati jer Te ne razumije. Za naš narod smo preveć rano došli na svijet, a hoće li ikad naš narod biti gospodar, uvidjevši ovakav postupak, i to je pitanje. On sam ne hoće da bude rob drugih. Ti ćeš po mom pismu shvatiti silnu ogorčenost. Imam i pravo, jer da sam se rodio u svakom drugom narodu, vidim da bolje bi mi bilo danas. A ja za bolje i poslavenio moje ime u doba, kad mi je glava bila puna ideala i nade u pravednost. A danas, eto, rad bi da sam se Turčinom rodio. Ovo moje pismo neka Tebe nimalo ne uznemiri, nije svačija sudbina ista, a naravno, ja mjerim po mojoj stazi kako moraš i Ti, te ipak vidim u Tebe mnogo nade dal nažalost ja sam već tamo bio... Dal ne zato da ne utajem Slavenom, ostaću ono što me je priroda dala, dok god budem živ i toliko je istina da sam već odlučio ići nastaniti se u Prag. Ondi još kuca toplo slavensko srce. Ondi ako blaga i ne učinim, nadam se dobit za priživjet, dali ću barem raditi za domovinu, onu koja će, ufam se, jednom biti slavna i velika jugoslavenska. A moći ću da naobrazim moju djecu tim duhom, ono što mi se teško čini da bi moglo biti u Zagrebu. Nek Ti ovo ne bude na uvredu, ovo je istina. Kralj i kraljica srpska su već predani u dvor, njima u Beograd, a ja ako spravim koju sliku pošto ću sa familijom otputovati svršetkom augusta mjeseca, trebaće mi sve moje slike, da idu sa mnom, da se tamo mogu preporučiti, tako isto i vas moj atelijer. Ja sam već i odlučio ne izlagati u Zagrebu. Za koju korist? Dal da bi to i učinio, dragi moj Frangeš, to bi samo bilo za onu iskrenu ljubav koju Tebi nosim, dal kako vidiš surađuje se i ne ću nikako moći da Ti volji dodem u susret. Ako je umjetnost mrtva u Hrvatskoj, vjerujem mi bit će to najmiliji događaj za Mađare. Ne hoću cijeniti da će bit mrtva zato jer ja izložiti neću, nego već unaprijed vidim, ako nije još bit će doskora, a na tome se i radi. Jači su od nas ti veliki domoljubci, na to će doći...

P. S.

Vrlo dobro činite da se združite društvu umjetnosti, jedali ako nešto otegnete malo duži konop egzistencije ove nesretne naše umjetnosti. Ne dvojim da će gospodin I. Kršnjavi učiniti za to više nego iko u Hrvatskoj i dao god da bude

on imao snage da se bori za umjetnost u Zagrebu. Dali mi nijesmo nego veliki slabići, jer koliko toplije srce imademo, toliko smo brže ubijeni sa hladnokrvnim sistematičkim postupanjem birokratskog bagatelisanja za najsvetiju stvar... Dobro činiš da Medovića imadete tamo. Kad si Ti tu ne dvojim da će sve ići u redu, a slobodno činite kako bolje znate sa izložbom, bez mene, jer ovi put nije mi moguće. Ufam zato ipak biti u Zagrebu, baš za otvor iste izložbe, pošto ću preko Zagreba morat radi kuće...

Cavtat, 8/5. 902.

Dragi Frangeš,

Uposlen baš sad, jer radim nešto za našu crkvu. Čini mi se da sam Ti malo zakasnio na Tvoje ljubazno pismo odgovoriti. Najprije zahvaljujem se najljepše da me izaberete opet predsjednikom društva, ali sami vidite da je više tome nemogućnost samo to, što uz vas nijesam, te mislim da bi bolje uradili kad bi Tebe za to zvanje odabrali. U Zagreb ne mislim proć. Mene samo se može spomenut, dal za društvo ništa ne mogu, jer sam daleko, pak i ne stoji, nije mi pravo da budem ja uvijek predsjednikom. Opet vam iskreno hvala, ali tu počast više primat ne mogu, jer ne mogu da dužnosti iste obavljam. Ti ovo lijepo daj razumjet kolegama pa opet izbirajte med sobom jednoga, a to bi morao biti Ti i nitko drugi. Da je kip ili gravura došo bi i ja rado s vama da darujem po koi izljev ili reprodukciju, dali slikarstvo je to, **moj Frangeš**. Ti to sam znaš ko je samo original darivo učinjen sa svojijem prstima svaki put, te baš bila i studija, teško mi se je već ocijepit, jer je gubim za vazda, a meni od toga koristi znaš da nije. Prošlo je doba ambicije i nade svakojake, već u ništa ne vjerujem i tako ću ostat, jer sam i star, a mladost može da ide još naprijed. Išla je i moja nekad, pa sam se žrtvovao, badava dosta toga. Danas je istina pred očima, a škola za mnom. Dakle, znam sve, ne trebam učit dalje. Uopće nit nemam studija koje bi mogle bit date kao dar, jer je to sve komad za hintergrund, i to meni služi. Ostala je koja slika što je opet teško darovat, jer je trebam za se. Zato ne mogu da s vama ovaj put budem u lutriji, ali kako si rekao ima vas dosta, ipak će vam ispasti dobro za stalno. Csikoš i Auer su već daleko, cijenim. Nijesu se spomenuli poslat mi nit pismeni zhogom, sretan im put, a još ne znam jesu li sami ili sa obitelji pošli. U ufanju da ćemo se sastati na mom prolazu...

Cavtat, 24/6. 902.

Dragi Frangeš,

Ona crna neharmonost koju sam doživio u Zagrebu dala mi je po stoti put lekciju, da sami oni koji sve za se rade i ni za koga drugoga najbolje uspijevaju, pa iako opet ne mogu da pretvorim moje srce nit ćud moju, opet u Zagrebu ne mislim izlagati moje slike, nit uopće pomagat umjetničkom ugledu, da mi se i dalje rugaju, a imaju zadovoljstvo, da se ipak ulagljivam, ono što nikad ne dostoji mi se činit. Imam potpuno savjet moje snage i vrline, te kako eto usilovan sam da budem neskroman prema Tebi, kog potpuno poštujem i sama kao pravog umjetnika, nalazim ludo napokon da ono što bi u prvom redu meni koristit imalo, koristi drugim a meni nimalo. Više još moram uslijed toga da podnesem i gorkoću ovih dotičnih, najcrniju neharmonost i ovdje Tebe ne mislim. Ona dva koji su u Ameriku pošli, dal cijeniš da su se meni sjetili samo reć zhogom? Kažeš mi prazna mjesta u Obrt. školi i drugdje. Dal misliš da bi se dostojali pitati hoće li mene namjestit sad, jer je Csikoš otišao i Mašić umro? Taka mjesta znaš da ja ne bi hotio, a da su pa ma koliko ljepša i skupocjena opet se ja u Zagrebu ne bi ponizio pitati. Mislim naprosto da sam zaslužio da se mene pita. I ovu silu ću izdržati dok sam živ, pa iako nije skromna. Teško s ovim i na teške muke budem za preživljat, imaću

barem pravo rijet da meni domovina koja se ponosi sa mnom ništa učinila nije i dužan joj ne ostajem. Ovo da Ti služi za lekciju i Tebe čeka ako se nijesi rodio po vrlo izvanrednoj zvijezdi, a dao bog to.

Medović i Iveković, ne čudi me nimalo? A što bi izložiti mogli, kada su do škica ovijeh zadnje izložili, nekmoli da izložite opet »Bakanal« i »Na Kordunu«. Kako sam Ti piso, vi se aranžirajte kako znate a na mene, dok se ovako mene broji, nemojte ni misliti, jer vi nekoji moji prijatelji ne biste nit hoćeli da mi se zlo obrće moja najsvetija misao i požrtvovnost. Gosp. Malin koji umije toliko obećati a ne držati i ban Kuen Hedervarij također po meni slobodno mogu u paviljon saditi golokut, a isto mislim i za grad Zagreb. Pomisli, odlučili činovnici da izradim ja portret familije Mošinski, da ga daruju za 10- godišnjicu načelnikovanja te pogodili sa mnom i sve učinili me trošit u brzopjave, pa udarili nase, da Mošinski otklanja dar. A to jer su dobri patrioti rekli, da se ne smije, itd., lažući cijenu, tj. stavljajući je dvostruku.

Ovo je crna neharlost, moj Frangeš, koju oprostiti neću, pa bio ko god koji pisao ono u Obzoru, a mirišem da je od mojijeh tobož prijatelja, a nitko do pobije i da reče riječ. Sramota je u istinu velika. Spominješ li se izložbe Vereščagin? Spominješ li se rodoljuba za kupiti slike istog, spominješ li se našu prodaju uopće...? pa da ne smijem sa puškom u jaram, moj Frangeš, Ti si puno mlađi od mene, baš u ovom slučaju cijenim da mi je sve u ruci nestala bi u Zagrebu umjetnost, comme par enchantement ter onda bi samo vidjeli ko smo mi bili i šta su izgubili, a mi ni tako ni ovako dobiti ne ćemo ništa. Kad smo gradu popuštali ondar za paviljon učinili smo veliko magarstvo, danas vi sa vašim izložbama slijedite i držat će vam uvijek visoko nos i bagatelizirat vas, da li mene ne će, to znam... Ne moj se jaditi na mene, dragi Frangeš, ja Tebe iskreno volim i poštujem, Dal kad progrižeš ove moje riječi dobro, vidjet ćeš da bi na moje mjesto Ti isto ovako radio.

A da samo znaš koliko žalim da u Zagrebu nijesam, onder gdje je lijepa moja kuća i neki prijatelji, Ti bi imao sažaljenje za mene, a da smo svi skupa tamo koliko bi se toga dalo učinit i postić na čast i korist domovine...

Pismo upućeno u Zagreb

Cavtat, 1/9. 902.

Dragi moj Frangeš,

Tvoje ljubezno pismo rado sam čitao, a mило mi je da izložba nije loša. Čitao sam kritiku Kršnjavoga ili ti bolje pohvalu meni u Narodnim novinama, što mi je poslao barun Ljudevit Vranyczani. Sve me to raduje, samo me žali da mislite da za vas ne marim, moj Frangeš, jer nije moguće da sam takovo mnijenje ostavio za mnom od kada sam iz Zagreba pošao, jer naprotiv bilo je uvijek moje ponašanje s vama, mojim kolegima. Ako svako malo ne korrespondujem s vama, to je da sam uposlen te ne mogu u često pisati.

O stvari što me pitaš rijet ću Ti da baš promišljajući na Mađare i Munkácsy želim ostati u mojoj dostojnosti, jer ako sam živio amo već za četiri godine dana, nisam propao toliko da bi morao prositi i pogađati se, što bi mi se dalo ili ne. Ja sam imao slučaj na protiv da ostavim za sobom lijepijeh znakova mog prolaska kroz rodno mjesto i dugotrajna uspomena ostat će, da je i kao umjetnik Bukovac u Cavtatu proživio, i to me ne može smanjiti ni malo, pa neka dr Kršnjavi ono piše, a nikomu ništa ne tražim. Ako poglaviti faktori budu željeli, imat me tamo, mislim da će sami znati učinit dostojnu ponudu, koju ja neću niti moć odbacit, a za stalno nedam se, ni da mi se dugovi isplate, ni palače zidaju, daleko od toga; dali, moj mili Frangeš, da je to imalo bit, već bi sad i bilo, te ne bi trebalo ni da sirota Mašić umre, ni da Hrvatska dobije jedan milijun za uzdržavat jednog umjetnika, samo u temu vidiš da je to sve jedna Tvoja iluzija i Tvoje želje i ufanje, za ono što Ti ja uvijek

haran ostajem i ljubim kao svog najmilijeg brata po umjetnosti. Vidiš li da malo znadu vagati umjetnost, tamo, pošto njima je ljepše chromooleografija, baš zato jer je jeftinija, a kad se ima učinit jedan dar npr. u slici ili kipu viču novine ko će jače, da se domovina ruši, propada svijet, vragovi se kote u jednu riječ, to sve da ne bi po vragu samo umjetnici dobili kruha. Kažu da su Mađari barbari, a oni inak na silu novca davali su da se govori o Munkácsyju tako kako o jednom bogu. Pa su to barbari? a ti znaš što je Munkácsy, Ti kao umjetnik znaš prosuditi onoga gospodina, a novine se prodavaju kad god hoćeš, ali Mađarska ima Munkácsyja. Ti, što si Ti? imaš kolajne što si izradio za Vladu, koje su Ti plaćene toliko na giornatu, koje kitu museo od Luxemburga u Parizu i sa kojijem se diču Francuzi, a gotovo malo je falilo, da sam Te branit morao, da Ti ih vlada ne ostavi na ledima. Munkácsy je veliki čovjek, on nije u Luxemburgu, baš ima bit zato jer je prevelik umjetnik pa mu neće bit mogli platit visoku cijenu njegovih slika, jer su Mađari rekli da je on Bog slikarstva i tako govore ove novine i naravno da moramo vjerovat. Mislim ako se ništa protivno ne dogodi da ćemo biti u Zagrebu 20-ovoga, pošto ćemo 24. odlazit za Prag. U Zagrebu mislimo provesti četiri-pet dana, dok neke stvari namirimo i pakujem atelijer, jer bome skupo me je stalo, eto, četiri godine držat ga na moje troške, badava, sad ga mislim iznajmit, od sveg ću imati toliko više koristi.

Pismo upućeno u Zagreb

Beč, 23/12. 902.

Dragi Frangeš,

Tvoje milo pismo u ruci. Nije neopravdana nit ona moja, gdje sam Tebe uvijek istaknuo med druge i toliko poštovao kao genija umjetnika »potpunoga«, znači koji je obdaren u sve. Ti imaš jezik, tako lijepo visjeći, da kad samo pomisliš eto ga gdje se miče i tako se miče, da Ti ne da ni maknut, nego moraš da ga slušaš i kad je gotov, onda opet moraš da mučiš... Dragi moj Frangeš, što si postigao kod preuzvišenih to opet Tvome jeziku haran budi, hrani ga lijepo, bogati, on je još mnogo toga kadar da načini, a možda i meni samome bude od najveće koristi; ono što bi mi osobito milo bilo, baš nek Ti teško nešta velikoga mogu dugovati i tako nek i moja simpatia za Tebe uopće bude opravdana. Napadaj, napadaj uvijek gore, osobito gledaj da omekšaš onu glavu od utvrdnoga kautchua P., da vidiš što je sve umjetnost, što radi civilizovani svijet, kako se ponose s njom, kako se dižu i kako koristi svima uopće.

Trudi Tvoj lijepi jezik, mlad je, može da podnese, nedaj odihaja nikad, jer bi i ja rada prije neg ostarim sasvim malo uživat htio, to jest imat prigode iskazat se i još mnogo toga učiniti za hrvatsku umjetnost, učinit skupa s Tobom u Zagrebu. Napadaj osobito svetu mater crkvu, onog svjetskog najgrdnijeg parazita, što ikad ima, ili ikad bješe; sve novce narodne guta, ždere sama a da mrvica ne bi dopustila umjetnosti da se pokrijepi, osobito napadaj današnji Posilovićev sustav, a to bi bome ja počeo i u novine, dali sramotno činit na silu da van izajde i da se počne pipat: ima li on pravo sve one milijune da sam proguta? Milo mi je da ako i malo, malo se opet nešto miče. Do sad, a to nikad neću da dostatno rečem dobro o Tebi, sve si Ti uradio, dali moraš još? jer možeš, Ti si tako lijepo obdaren govornik, da čovjek začudo ima truda da nešto najde da odgovori i pobije, Ti sam, Ti si dobitnik, osobito kad se umjetnosti takne. Zato upotrijebi Tvoje sile, Tvoj dar, dužan si sebi i drugome...

Beč, ukoliko već vidim, najveće ima rado virštle i šmuk dali umjetnost zaista malo, ko i Zagreb, te se boim ovdje od Švaba, da su zavidni ko psi; i to je sve. Gledat ću izložiti što bolje, ako mi samo dadu da izložim, jer mi

ovdje sve se čini, ko da ih je strah da se pokažem. Nema mjesta da naš čovjek izloži, a iz Berlina umjetnici svud! Ovo Ti je politika švapska i strah me je da mi tricu opravu. Na svaku ruku rvat ću se, pa ćemo vidjet. Drago mi je da ste pustili da ja otvorim sjednicu...

P. S.

Od Csikoša ne znam Ti ništa rijet, nego da je tako krasno u Americi. da bi ostao, on misli da će mu još domovina davat štipendiju, da se po Genfu šeta i Napulju, da zijeva na zvijezde, itd.

Kad budem osiguran od Hagenbunda pisat ću Ti sve ono što ćeš mi poslat i molit ću Te ko Boga da ne fališ poslat kako Ti rečem. Pozvan sam u Mletke te ću dvije slike poslat...

Pismo upućeno u Zagreb

Beč, 9/2. 903.

Dragi Frangeš,

Ne znam zašto si mi poslao Miletićev portrait mješte Malina, ako pak ovaj zadnji to nije dozvolio, mogao si poslat one druge dal ne natjerat mi toliko više troška za povoz bez potrebe. Ja ću izložit kod Artina. Promisli, ja sam se i sam mislio da mi toliko dobro ne bi bilo kod sebe da izložim za mnoge uzroke i razloge. Sada se spravljam i čekam samo srpskog kralja i kraljicu. Što će biti poslije, to ne pojmim. Samo mi se čini da ovdje nije baš toliko za umjetnost ljubav, koliko je za virštlima i nalazim da sam se grdo prevario, dali znaj moram čekat da vidim. Kad budem probao sve moguće pa da išlo ne bi, ja ću nazad u Zagreb, dal ne prije svršetka ove godine. Kako mi Ti govoriš rijet bi da ne pojmiš sa kakovijem troškovima je spojeno moje stanje ovdik, te da ustrajnost, kad ipak ništa nema, opet nije nego propast moja. Da sam milionaš ne bi niti raditi hotio za ikoga, neg bi za sebe galeriju stvarao po malo, a to ću i tako morat, samo onda gdje ću moć da preživim sa dohocima, kojim kuća iznosi. To mi je spas, drugačije i kuća i sve može k vragu da ide, a ja imam djece, nemoj zaboravit te sam dužan da im dadem poduku za da bi mogli barem sebi da, kad vrijeme bude, sami preskrbe življenje. Ja u Cavtatu isto ne bi ostao bio, jer tamo teško za djeci školu. Ne nahodim ipak da je veliki grijeh da sam u Beč otišao, probat bili bolje išlo, te ne cijenim da za to moram ostat tu usprkos moje propasti ako bi se interesa drugih to ne svidalo da se povratim. Moja kuća mene veže u Zagreb, kako sam znaš. Atelijer i stan Margetića za mene sad stoje slobodni, a ja ovako skupo (u istinu pola tako dobro) moram sve platit, pa kao ništa za cijelu godinu naime da ustrajno držim! što? da amo stojim za mnogo više potrošit, dali dobit ništa. Zašto Csikoš stoji tamo zatučen, ne znam, dali na svaku ruku bolje da je tamo, nego da u Genfu potroši do zadnje pare pa da se najposlje ubije. Ja nikomu krivo učinit neću ako u Zagreb dojdem, tako da nit izlagat u Zagrebu više neću, kako sam već kazo, dali barem ću koristit nešto da imam stan badava, što amo skupo stoji a djeca na školu našu a ne švapsku koju ne trpim. Fala Ti puno da si se toliko za mene izmučio, slike su prispjele u redu, a da si znao da Ti na vrijeme pišem da mi pošalješ bez okvira, bilo bi toliko lakše i manje troška, a amo provizorno bi načinio okvire. Otvorit ću izložbu sa 35 komada, i to se bojim da će sve stat u Artina dućan, pa idemo da vidimo...

Dakle Medović komedijaš za imat tamo mjesto, ne čudi me, to je naravno da bi u Ameriku, nisam nikad vjerovao...

Pismo upućeno u Zagreb

Beč, 11/2. 903.
I. Stubenring 20

Dragi Frangeš,

Pisao sam na eskontnu banku, gdje imam tekući račun da isplate N. Bisterski, zato molim Te kaži mu Ti da ide sam uzet novac; tako je najlakše, mislim. Primili smo i šesti sanduk sa Malinom. Hvala Ti. Baš mi je drago, po pismu ćeš mislit da sam bio srdit, to nijesam, ali mi je bilo žao da Malin nije bio poslat, zato sam se žalio. Kod Artina sve neće moć stat, te ćemo morat da načinimo veći dio portraita u salon, gdje je Crnčić u dvorištu, tako da ću zajedno sa Crnčićem imati portraite i landschaft i tako je, da sam Crnčić proda štogod više, gdje će biti više posjetnika radi mene.

U Hagenbundu izlažu kolektivno nekog Medicz. To je taki skandal, kakvog nijesam još doživio, a čini se da ga novine u nebo kuju, njega i ženu, a radije bi bio da to vidiš, nego išta. Reci Crnčiću, da ako će naučit kako se radi landschaft, neka se pospješ. I ovaj je radio na Petki i Lapadu, pa je komponirao u njegovoj njemačkoj glavi bolje nego može priroda da bude, tako da misliš da hoće da nam pokaže kako je u mjesecu, a naše oči postaju ne više kako dosada, nego binokli, koji povećavaju 150 puta, ako ne i više te detaille, krasni su. Znaš li Ti da jednoj ženi mogu da prebrojim koliko ima šivenih punkta u bundi s kojom je ogrnuta, a cipressi iz Dubrovnika vidim na pola koraka pred nosom i to zovu revelaciju, jer je Svabo. O, bogati, da si amo za jedan dan, pa da vidiš.

Pisao sam samo brzo, dali nemam kamo da Ti kažem moju impresiju. Mogu rijet da kolura ima, i to me čudi, dali kako je to sve Hagenbund razumijem sad, barem ide lagje Medicz nego Bukovac...

P. S.

Kralj i kraljica od Srbije su također prispjeli, te ćemo počet sutra da načinjamo.

Pismo upućeno u Zagreb

Beč, 6/3. 903.

Dragi Frangeš,

Nije me malo začudilo Tvoje razloženje u zadnjem pismu. Ja Ti nikad nijekao nisam iskrenost, nego na protiv preveć iskreno sam na vas pažnju imao, bez pomislit se ni najmanje kako to meni može da bude. U cijelom vremenu mog boravka u Zagrebu nijesam ja nikad za mene samog nastojao bez da bi uz mene ne zaboravio i jednog od vas, te zato možda prije ognjevito pisao sam Ti. Pošto sad otvorenje izložbe doprinaša mi potpuni uspjeh u publici bečkoj, ufam zato, da se neće izvršiti ono, što sam Ti bio pisao i što su bez mog sporazumka, neke zagrebačke novine javile. A kad bi slučajno i bio usilovan natrag povratit se, služu mi sva bečka kritika od najvećeg zadovoljstva, i oni koji su se jednom usudili rijeti »Bukovac je velik, jer je došao u Zagreb, te da su me sami Hrvati izdigli« osvjedočeni su da nije baš tako, nego još da mi se nit dostatna pravda učinila nije, a ja njima uvijek i tamo i amo od časti. Žao mi je da nećeš doć kako mi je Krizman rekao, bili bi se progovorili koješta skupa. Ništa ne primam od Praga, nit čujem o njima. Bio mi je Leopold Salvator i vrlo ljubezno blizu sat stojao u izložbi. Nadam se da će bit posla sasvijem tim što publika bečka najradije virštla voli, i to mi je žao...

... da si mi zdravo i veselo.

Tvoj Vlaho Bukovac
Miroslav Montani

CRIVELLI I NJEGOV KRUG

(Izložba u Veneciji 1961. u Duždevoj palači)

Ime je mnogih majstora u historiji dobilo svoje pravo značenje tek poslije njihove smrti, a kadkad su morali proći deceniji, pa čak i stoljeća, da se opus pojedinog umjetnika oslobodi negativne ocjene i krivog vrednovanja njegovih suvremenika. Takvu je sudbinu imao i majstor Carlo Crivelli, čija se retrospektivna izložba održava ovih ljetnih dana u dvoranama Palazzo Ducale u Veneciji u okviru ciklusa izložaba velikih venecijanskih majstora, koje se priređuju redovito između dva bijenala sve od godine 1935. Tako su poslije rata priređene izložbe djela Giovannija Bellinija, Lorenza Lotta, Giorgionea, Jacopa da Ponte te izložba slikarstva sečenta u Veneciji. Ova je izvrsno organizirana priredba idealna prilika ne samo za zakašnjelo ali zaslužno iskazivanje počasti umjetniku nego i za revidiranje dosadašnjih stavova o tom bogatom opusu, stvorenom u drugoj polovici XV stoljeća. Brižljivo proučavanje arhivskog materijala, koje je prethodilo toj likovnoj manifestaciji, nije otkrilo nikakav trag koji bi nam u okviru izloženih djela otkrio majstorov fizički lik u formi ukomponiranog autoportreta, ali je bogat skup Crivellijevih ostvarenja jedinstvena prilika da stvorimo jasnu predodžbu o umjetničkoj fizionomiji majstora.

Velika je zasluga organizatora da su uspjeli rekonstruirati nekoliko poliptiha čiji su pojedini dijelovi raspiljeni, razdvojeni i razasuti širom svijeta te se čuvaju ne samo po raznim muzejima, galerijama i zbirkama Evrope i Amerike već ih nalazimo i u muzeju u Tokiju i u Honolulu na Havajima. Za rekonstrukciju samo jednog takvog poliptiha kao primjer navest ćemo onaj iz Porto San Giorgio, remek-djela Crivellijevog mladenačkog opusa (koji se još u otočentu nalazio in situ), za ovu izložbu sabrani su pojedini dijelovi u Washingtonu, Bostonu, Londonu, Detroitu, Krakovu, a da poliptih ipak nije potpun, jer su njegove predele vjerojatno zauvijek izgubljene. U slučaju oltara iz Montefiora dokazano je da je triptih koji se tamo čuva ikonografski krivo sastavljen i da su to samo neki sačuvani dijelovi poliptiha čija se krila nalaze u Bruxellesu, Londonu i Detroitu. Izložen je na način da omoguću idealnu rekonstrukciju originalnog poliptiha.

Pred nama su isključivo religiozni motivi: Navještenje, Raspeće, Skidanje s križa, Madone i pojedini sveci što ispunjavaju krila oltara, lunete, predele i pojedinačne table, najčešće koncipiranih na način arhaičkih shema poliptiha s nizovima figura u odvojenim poljima oko centralnog lika još na zlatnoj podlozi i s gotič-

kim plastičnim ukrasom. Nijednog profanog prikaza, nijednog portreta, nijednog akta. Pa ipak svetece – Carlo Crivelli daje prvenstvo Mariji Magdaleni i sv. Katarini – najsublimnijim kreacijama umjetnikovim – ostavljaju dojam dvorski elegantnih i samosvjesno pretencioznih dama. Udara u oči izvještačeno držanje ruku, dobro frizirane glave, usko izbrijane obrve i zavodljivi pogled njihovih očiju, koje ih odaje u svoj njihovoj ovozemaljskoj ženstvenosti. Bogato su ukrašene nakitom, slobodno dekoltirane i njihove dražesne kretnje kojima pridižu svoje haljine odučavaju od grubosti bradatih asketskih svetaca s navoranim licima, žilama izbrazdanim rukama i snažnim, mišićavim nogama, obuvenim u jednostavne sandale. Naglašen ekspresionizam tih lica, koja podsjećaju na likove s Mantegninih bakroreza, ublažen je blizinom ljepuškastih Madona povučениh u sebe s poniknutim očima i elegantnim tankim prstima, koji majčinski ovijaju nogu djeteta ili drže izvještačeno kakav plod. Ti plodovi, prvenstveno jabuke, kruške, krastavci, majstorova su pasija i nalazimo ih ne samo u rukama prikazanih likova ili kao girlande uz gornji rub slike nego oni pokatkad lebde sasama nemotivirano negdje u uglu slike. Istaći treba, ipak, da su te Crivellijeve mrtve prirode uvijek komponirane s vanrednim rafinmanom, a pojedini su plodovi naturalistički interpretirani do te mjere da su čak i one karakteristične kvržice na kori krastavca vjerno reproducirane. Mnogo toga nas na Crivellijevim slikama iznenađuje: uklapanje plodova u religiozan prikaz, postavljanje tanke, zapaljene svijeće u prvi plan slike. Neobični su crveni anđeli koji okružuju zamišljeno smirenu Madonu; a sve to slikano je briljantnom tehnikom tempere. Dekorativni elementi reljefno su izdignuti nad podlogom. Strano djeluje pravi, pravcati ključ stavljen u ruku sv. Petra. Rekoh, sve nas to iznenađuje, jer ova su djela nastala u drugoj polovini XV stoljeća, dakle u vrijeme kad na svim talijanskim dvorovima živi i razvija se veliko slikarstvo renesanse. Baš zbog tog raskoraka s vremenom starija je historija umjetnosti bez rezerve označila Crivellijev stil »nemogućim manirizmom«, a ako je netko i izrekao pozitivniji sud kao Berenson to je i on npr. označio majstorov način »reakcionarnim«. Pietro Zampetti, autor izvrsno dokumentiranog kataloga Crivellijeve retrospektive, otkrio je uzroke ovoj retardaciji, ali i istakao profinjenu ljepotu majstorova stila kazavši: »Njegova je izolacija bila svjesno povlačenje na lakši put, koji mu je bio omogućen novim strujanjima. Oblikujući svoj stil sa sve većim rafinmanom i profinjenošću, on je ostvario umjetničku viziju potpuno nezavisnu od suvremenih strujanja.«

Majstor je, naime, zbog jednog mladenačkog grijeha, morao napustiti Veneciju, i više se nikada nije povratio u nju. Dokumenti



Crivelli

Sv. Katarina (detalji)

o tom skandaloznom procesu, koji se sada detaljnije interpretiraju, otkrivaju da je mladi Carlo Crivelli bio 7. III 1457. osuđen u Veneciji na šest mjeseci zatvora i 200 lira novčane globe, jer je oteo udatu ženu mornara Francesca Cortese. Taj je podatak omogućio autoru kataloga, da tačnije postavi datum majstorova rođenja, koji je ranije stavljen u godinu 1440. Budući da se tom zgođom Crivelli titulira kao slikar, morao bi u to vrijeme biti u najmanju ruku punoljetan, ako ne i nešto stariji, pa autor kataloga

i datum rođenja postavlja između 1430–35, te mu se datum smrti pomjera iz godine 1493. u vrijeme nešto prije 1500. Što se pak spomenute kazne tiče morao se on, nakon puštanja iz zatvora, osjećati uolikoj mjeri društveno kompromitiranim da se, kako se pretpostavlja, prvo povukao u Padovu a kasnije u Dalmaciju. Sigurno se zna da se od 1468. godine nastanio u Markama, gdje živi sa ženom Jurandom (vjerojatno Dalmatinkom), sinom koji umire vrlo mlad u Ascoliju 1487. god., kćerkom Dianom i još jednom adoptiranom kćerkom, Blasiolom. Godine 1490. podarena mu je titula »cavaliera«. Sigurno je da je u Markama izradio čitav niz velikih oltara za Ascoli, Fermo, Massa Fermana i mnoga druga mjesta. Koliko je majstor cijeli život nostalgично mislio na svoj rodni grad i kako je veliku važnost pridavao svom venecijanskom porijeklu, dokazuju njegove redovito brižljivo ispisane signature na slikama, koje glase: »opus Caroli Crivelli Veneti«.

Za nas je ta izložba posebno interesantna jer se u njenu sklopu nalaze izloženi radovi jednog Schiavona, tj. majstora iz naših strana, koji je u okviru talijanske umjetnosti značajno ime. Radi se o Jurju Čulinoviću, jer je njegov način inicirao umjetnost Crivellijevu koju ovaj dalje razrađuje i stvara opus što smo ga naprijed upoznali. Zbog tog stilističkog afiniteta u mladenačkim djelima posvećena mu je prva dvorana u kojoj nalazimo Madonu sa djetetom iz Torina i »Madonu s djetetom« iz Muzeja Correr u Veneciji. Zahvaljujući njihovom poznanstvu i prijateljstvu vjerojatno je i došlo do Crivellijeva putovanja u Zadar nakon spomenutog slučaja. U jednom dokumentu od 11. sept. 1465. citiran je Carlo Crivelli kao »građanin« Zadra pa se može zaključiti da je tamo boravio i dulje vrijeme.

Od najranijih djela kao »Madone iz Verone« još kasnogotičkog svijeta neprimjetno su se infiltrirala renesansna raspoloženja. Mnogo se diskutiralo o utjecaju padovanske škole, Squarcionove radionice, Mantegne i Schiavona. Iako se dugo osjećaju prisustva padovanskih, upravo skijanoveških i manteneških elemenata, Crivelli je stvorio svoj poetičan svijet, vlastiti izraz, u kome su tradicionalne kasnogotičke forme prerasle u izrazito renesansne koncepcije i koje se na vrlo zanimljivi način spajaju s tradicijom u kojoj traju još i neke »bizantinske« reminiscencije. Već u poliptihu iz Masse Fermana iz 1468. god. – djelo koje je prvo datirano i već gotovo potpuno krivelijeveski, no bez obilatosti u dekorativnim elementima karakteristično za zrelu fazu, preko poliptiha iz Askolija do preciozne i rafinirane Magdalene iz Amsterdama pa konačno do zadnjih djela kao Madone sa svijjećicom ili Oplakivanje iz Brere, uočljiva je živa i otvorena kreativnost. Nažalost, uz neke druge slike nije bilo izloženo ni Navještenje iz Nacionalne

galerije, London, – jedno od njegovih najznačajnijih radova. Taj nedostatak, organizatori su vješto nadoknadili projiciranjem – u krajnjoj maloj dvorani – diapozitiva u koloru onih djela i pojedinih detalja, koja iz bilo kojih razloga nisu izložena.

Koliko je bliska umjetnost Carla Crivellija našem slikarstvu XV stoljeća pokazuje i njegova Madona u Fermu, koja je često puta isticana kao uzor Madonama jednom od najznačajnijih dubrovačkih majstora Nikole Božidarevića (1460–1517). Međutim, iako su izvjesne asocijacije moguće, nigdje kod Božidarevića nismo naišli na precioznu gotičku liniju i prebogatu dekorativnu arabesku kao i ornamentiranje ukrasa na kostimima u cijelosti i detaljima Crivellijevih likova. Uzore je Božidarević crpao vjerojatno negdje u blizini, u ankonitanskim Markama i Umbriji, ali ne direktno kod Crivellija. Crivelli unatoč renesansnim elementima ostaje uvijek vjeran svom likovnom izrazu, tj. izvjesnoj stilizaciji forme. U punom njegovu razvitku – retabl iz Askolija – linija je napeta i dinamična, plastičnost likova postizava kulminaciju, boje su čiste i snažne, arabeske su bogate. Zadnja faza karakterizira djelomično skretanje, detalji postaju prebogati pa katkada narušavaju kompoziciju. Sposobnost Crivellijeva da izrazi emotivno tragične situacije kao na Polaganju u grob i Pieti iz 8. decenija u zadnjoj fazi prelazi u grimasu a kolorit potamnjuje; neki crvenkasti ton zahvaća slike.

O ozbiljnosti izložbe govore nam i imena ličnosti tehničkog komiteta kao: predsjednik Mario di Biasi, Giuseppe de Logu, Giuseppe Fiocco, Vittorio Moschini, Rodolfo Palluchini. U savjetodavnoj komisiji među drugima sudjelovali su Germain Bazin, Luigi Coletti, Roberto Longhi, Mario Salmi, Lionello Venturi, Federico Zeri.

Sigurno će u toku četiri mjeseca biti pokolebane neke nesigurne ili dubiozne atribucije. U katalogu je navedeno 40 originala i 28 »crivellescha«, koji se dijele na ove autore: brat Vittorio Crivelli, Pietro Alemanno, Cola dell'Amatrice, Nicola d'Ancona, Giovanni Boccati, Gerolamo di Giovanni, Lodovico Urbani, Lorenzo d'Alessandro, Antonio da Fabriano, Francesco di Gentile i Niccolo Alunno. No to nije i ne može biti najvažniji i jedini rezultat i svrha ove izložbe. Nije također važno u koliko se mjeri mogu uočiti utjecaji Mantegne, Piera della Francesca, Schiavonea i padovanske škole u okviru Crivellijeva opusa. Važno je da se u okviru diskusije o fenomenu manirizma, koju je potakla retrospektiva, otkrije prava veličina Crivellijeva umijeća i nesumljiva ljepota i originalnost tog majstora, koji se iz navedenih razloga zatvorio u svoj skroviti svijet i oblikovao ga sredstvima retardi-

ranim i možda konzervativnim u odnosu na druge umjetničke centre, ali vrijednim jednake pažnje i našeg divljenja kao i opusi Crivellijevih suvremenika.

Ljerka Gašparović

Summary

ING. ARCH. SENA GVOZDANOVIĆ:

OLD LUKAVEC CASTLE IN TUROPOLJE (CROATIA)

The noble community of the free peasants of Turopolje in the immediate environs of Zagreb is a low-lying region possessing an archaic wooden architecture represented both in the dwelling-houses and sacral buildings. The authoress deals in this framework with the old parochial castle of Lukavec, which in the 18th century underwent reconstruction into a stonework. She presents on the basis of archives sources data that in the 15th century, during threats from Turkish invasions, this castle was raised as a wooden fortification: »fortalicum sive castellum Lukawecz ex lignis et sepibus... edificassent...«

DR. VUK KRAJAČ:

THE TOWN-PLANNING ARRANGEMENT OF THE »SMALL PIAZZA« IN SENJ

The author, who is an honorary conservator of the Senj fortress on the Croatian littoral, deals both in a general way and in detail with the town-planning structure of the so-called »Small Piazza« in his town. He suggests a concrete solution of this valuable historical ensemble in respect of its conservation, taking into consideration the value of individual objects and of the whole ambience as well as the topical communal requirements of the town of Senj.

DR. ANDELA HORVAT:

A CONTRIBUTION TO THE KNOWLEDGE OF THE VANISHED WOODEN ARCHITECTURE ON THE TERRITORY OF THE DISTRICT OF KOPRIVNICA

In her richly documented treatise the authoress, who is a long-time conservator and field research worker in the domain of Upper Croatia, makes us acquainted with the vanished and thus far unknown cultural inventory of Koprivnica – one of the Croatian districts.

The fact that from latter half of the 18th century – since when date the largest number of stone buildings of this region – we have no preserved

structures, might have been thus far interpreted with general lack of building activity during the period of Turkish wars. However, the authoress's investigations have revealed that in this region, on the ground of archives sources, it is possible to observe from the beginning of the 17th to the beginning of the 19th century a rich building activity (upwards of 40 churches since then vanished), which as a building material used the traditional and popular medium timber. On the basis of sources from archives the authoress has contrived to reconstruct the positions, architectonic shapes and inventories of those structures. Reconstructing these vanished wooden monuments enables us to connect the sacral with the popular architecture, and it is also possible to reveal in them a stylistic link between the Gothic and the Baroque.

MIRA ILIJANIĆ:

THE SARCOPHAGUS OF GIULIO VITTORIO QUADRATO

The authoress deals ikonographically and epigraphically with a Roman sarcophagus from Varaždin (Upper Croatia) dating from the first centuries A. D. An analysis of the garment of the deceased – most probably a soldier from the boundaries of Pannonia – constitutes a contribution to the knowledge of an antique vestiarius, in which also the ancient forms of clothing of this region are reflected in the spirit of Mautner-Gerambo's thesis.

BRANKO FUČIĆ:

»RAKNA« (DIE BILD-TEPPICHE, TAPISSERIE) VON VRBNIK

Zwei auf der Insel Krk lebende Chroniker des XIX. Jhs., der Pfarrer Johann Feretić (1819.) und der Notar Joseph Anton Petris (in den Jahren 1853–1858) verzeichneten die mündliche Überlieferung von einer Fürstentochter auf der Burg »Gradec« bei Vrbnik, die als gewandte Weberin bekannt war. Sie habe viele, mannigfache »Rakno«-s hergestellt. Bei ihrer Hochzeit sei der Weg von der Burg Gradec bis zur heute verfallenen Siedlung »Val« mit ihren rakno-s belegt worden.

Die noch heute lebende Volksüberlieferung schreibt die Burg Gradec den Frankopan, den Fürsten von Krk als ihren Stammsitz zu.

Das uralte Wort »rakno« bedeutet Decke für Menschen und Gegenständen. In Vrbnik werden mit dem Worte »rakno« auch Teppiche benannt.

Petris kommentierte die Sage von der rakno-s. Sie erinnern an die Teppiche, die er noch zur Zeit seiner Jugend in vornehmen Häusern von Vrbnik und – an Festtagen – in der Pfarrkirche sah. Er beschreibt diese als bunte auf einem Aufzug von Hanf fertiggestellte Wollgewebe. Auf ihnen sind Tanz- und Hirschjagdsszenen, mit Pfeil und Bogen bewaffneten Reitern und Fussvolk, Städte, Häuser und Gewächse dargestellt. Dazu kommen noch die Trachten, in welchen malerisch kontrastierende Polychromie herrscht.

Die Volksüberlieferung, welche dieses Gewebe mit der Feudalschichte auf der Insel Krk verbindet, sowie Petris' Beschreibung, sind Anhaltspunkte, auf

denen der Verfasser seine Vermutung, dass es sich hier um das Erbe des aristokratischen Spätgotischen Bildteppichkunst (tapisserie) handelt, baut. Sie habe das Fürstengeschlecht der Frankopani auf diese Insel vermittelt; diese haben sich als versunkenes Kulturgut bis zum Beginn des XIX. Jhs. in der Mitte der Bauernstadt Vrbnik erhalten.

Z. WYROUBAL:

BENKOVIĆ'S PICTURES IN THE OLD GALLERY

Three pictures by Federik Benković that are kept in the Strossmayer Gallery in Zagreb are questioned as to the correctness of their attribution. They are the following:

1) »St. Bartholomeus« – For this it has been established recently (by Prof. R. Gothardi) that it was executed after a work by I. B. Piazzetto, i. e. after Pitteri's copperprint of Piazzetti's picture.

2) »Abraham's Offering« – For a long time attributed to Piazzetti, it was first attributed to Benković by Palluchini, not by an examination of the original but from a photograph.

3) »Christ Falling under the Burden of the Cross« – It was attributed to Benković by G. Fiocco, who availed himself of elements for which the author established when restoring the picture that they represent copious overcoatings and secondary additions.

ZVONIMIR WYROUBAL:

A PICTURE BY GIOVANNI DE POMIS AT TRSAT

The author of this article, who is a restorer, makes his observations during the cleaning and restoration of pictures in the Franciscan Church at Trsat near Rijeka. Quite clearly signatures and designations were discerned on the pictures, which speak about the Franciscan painter fra Serafin Schön, author of the altar picture »St. Michel«, dated 1631, and the pictures in the monastery refectory – »St. Catherine« and »Feast in the Holy Family«. On the picture »Annunciation« (on the triumphal arch of the church) it was possible to discern the signature by Christopher Tasco, of Bergamo (18th century), and on the altar picture »St. Francis« a designation from the year 1891 about the author C. Mikalović. Specially discussed is the restoration of the altar picture »St. Anne« by G. P. T. de Pomis (1565–1633) – a pupil of Tintoretto –, which features also the family of donator, the Rijeka capitain St. de Rovere around 1624.

KRUNO PRIJATELJ:

TWO PICTURES FROM THE EMILIAN BAROQUE AT SPLIT

Two privately-owned pictures in Split are attributed by the author on the basis of a stylistic analysis to the baroque painting of Emilia. The first picture,

composed according to the allegoric theme »Caritas«, is a modern copy after a picture by the painter Carlo Cignani, of Bologna (1628–1719). The second picture, »Our Lady with Child«, is by Francesco Stringa (1635–1709), of Modena.

VESNA CESTARIĆ:

AN EXHIBITION BY THE RESTORATION STUDIO IN ZADAR

The restoration studio of the Institute for the historical and economic sciences in Zadar – an institution of the Yugoslav Academy – exhibited in the old municipal Loggia in Zadar from the 5th to the 20th of April, 1961. the most important results of its three-year long activities. Along with a demonstration of the modern methods which had been applied in the restoration work, it was the aim of the exhibition to acquaint the public with the high artistic quality of some works coming from Dalmatia, which were revealed only after a cleaning of secondary coatings of paint. A cleaning of the »Madonna from Tkon« made it possible to attribute this work to the domestic Zadar painter Petar Jordanić, 15th century.

M. P.:

MUSEUM OF THE PAINTER MIROSLAV KRALJEVIĆ AT POŽEGA

A memorial museum of the Croatian painter M. Kraljević (born 1885, died 1913), which contains photographic documentation of his life and artistic work, has been founded at Požega (Croatia) – a town with which are linked both the painter's origin and the major part of his creative work.

MATKO PEIĆ:

LIBERATED LANDSCAPE

An article on Gabriel Moreau, a French landscapist of the 18th century. »In the great conflict between the exhausted old authority of the antique of the 17th century and the young, hardly perceptible method of intuition in Nature, tis painter made a landscape as an independent kind of painting.«

»Not only was it freed from the rigid forms of geometry and brought nearer to Nature, but by his method of preferring experience to the »system« he paved the way for those great watchers of Nature – the masters of the »Barbizon School«.

VENO ZLAMALIK:

FOLIOS FROM THE PEOPLE'S LIBERATION STRUGGLE

This is a survey of exhibitions by the painter Marijan Detoni and the sculptor Vanja Radauš. The works of these artists – both graphic and in water-colour – are a sincere documentation of the Liberation War, in which both these artists took a part as fighters.

MATKO PEIĆ:

PANOPTICUM CROATICUM

This is a survey of the exhibition by Vanja Radauš. The tragic historical figures from the Croatian cultural, artistic and political life are expressed by the personality of the sculptor, whose work is based on »dramatism that comes to life through a passionate conflict between a slow, quiet and sharp naturalistic observation and a sudden, exciting and fluid poetic imagination«.

LJERKA GAŠPAROVIĆ:

CRIVELLI AND HIS CIRCLE

This is a reference to an exhibition in the Doge's Palace at Venice, 1961.

KRUNO PRIJATELJ:

EJNAR DYGGVE

A necrology about this Danish architect and archaeologist, the major part of whose research, scientific and conservation activities had been linked since 1922 with antique, Old-Christian and Croatian mediaeval monuments in Dalmatia, most particularly at Solin.

KRUNO PRIJATELJ:

LIONELLO VENTURI

A necrology – the artist's life and work.

MIROSLAV MONTANI:

THE CORRESPONDENCE OF VLAHO BUKOVAC

Twelve letters from the Croatian painter Vlaho Bukovac to the Croatian sculptor Robert Frangeš-Mihanović in the period 1900–1903. This intimate correspondence reflects the painter's temperament, his personal outlook on life, his self-criticism, and the circumstances prevailing in the social and artistic life in the then Croatia.



Detalj sarkofaga VIKTORIJA QUADRATA



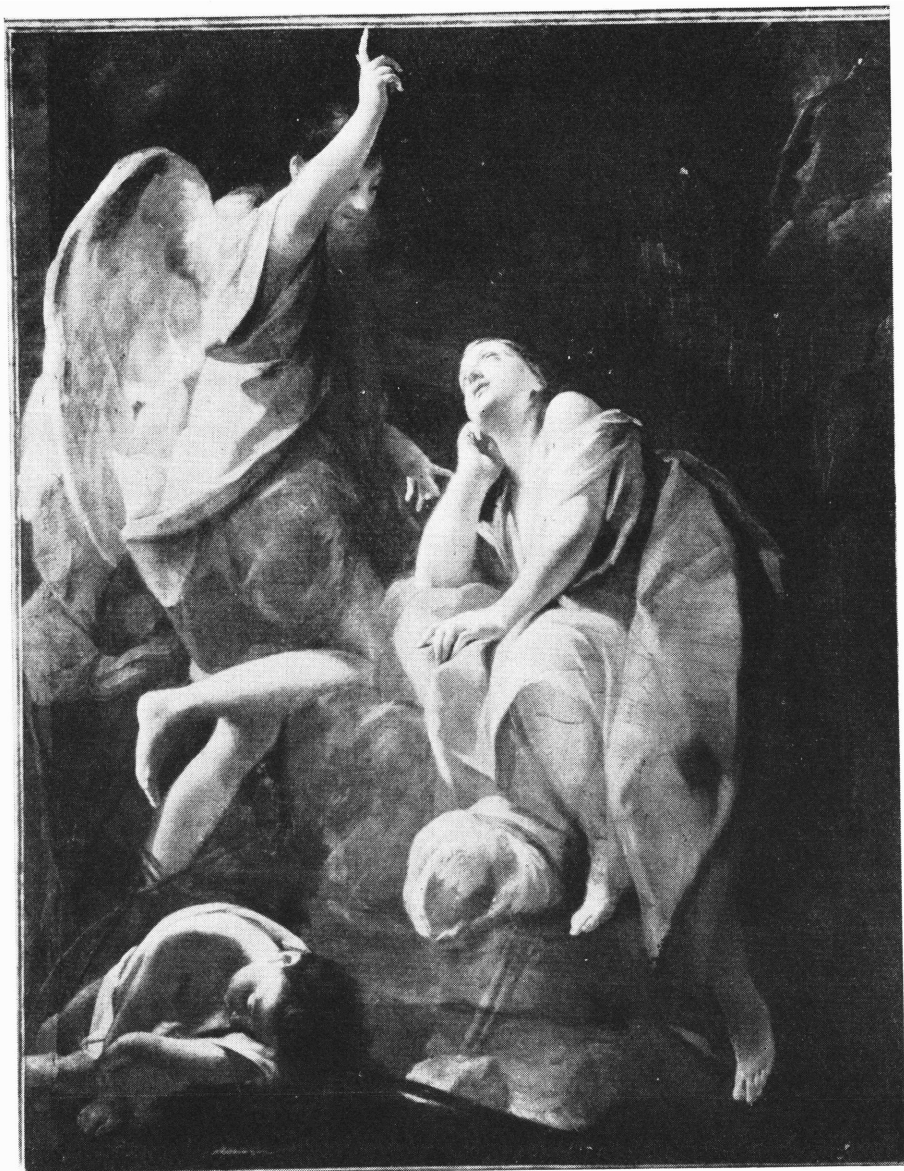
Glava »Fauna« od nekadanje »Faun Fontane« u Senju



Glava »Fauna« od nekadanje »Faun Fontane« u Senju



F. BENKOVIĆ: *Zrtva Abrahamova*



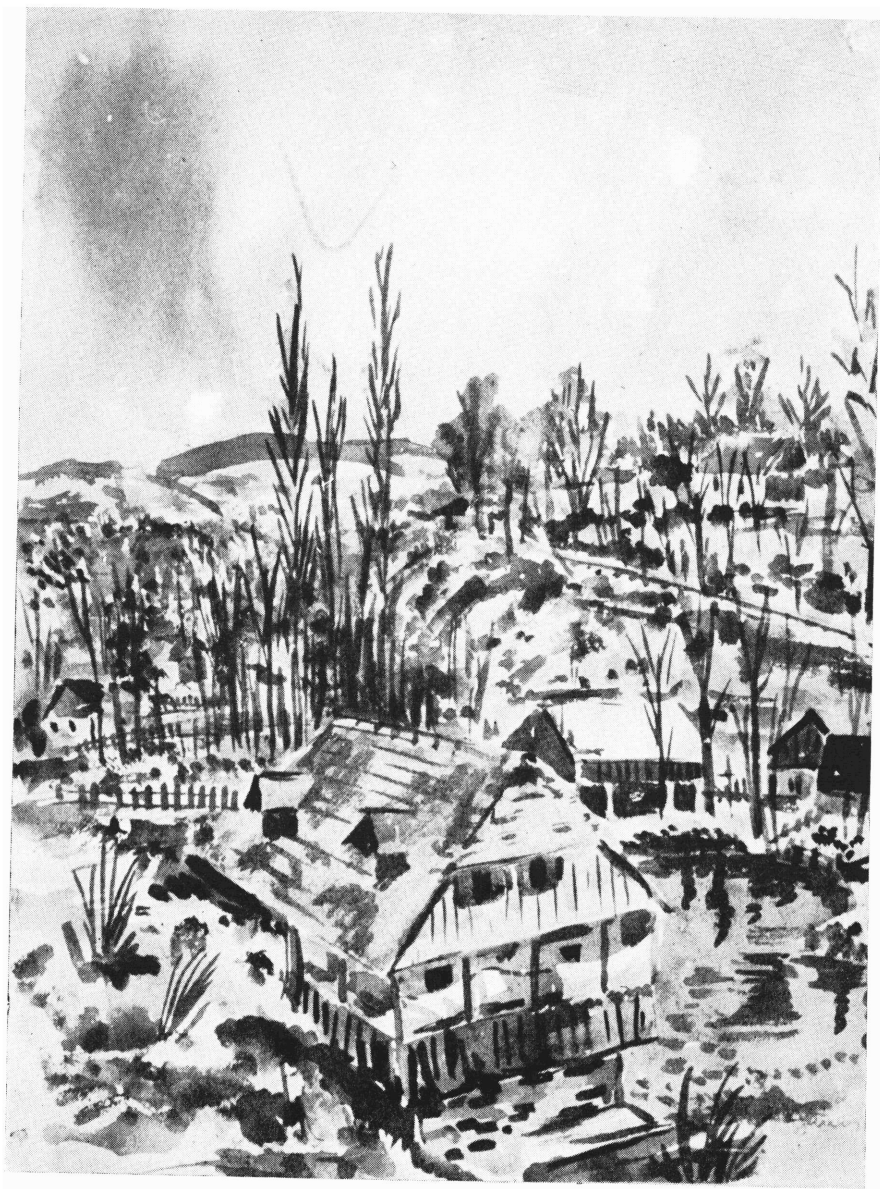
F. BENKOVIĆ: *Hagara i Ismael*



GIOVANNI PIETRO TELESPHORO DE POMIS: *Sv. Ana*



FRANCESCO STRINGA: *»Bogorodica s Djetetom«*



VANJA RADAUŠ

Slunj



LOUIS GABRIEL MOREAU

Pejzaž



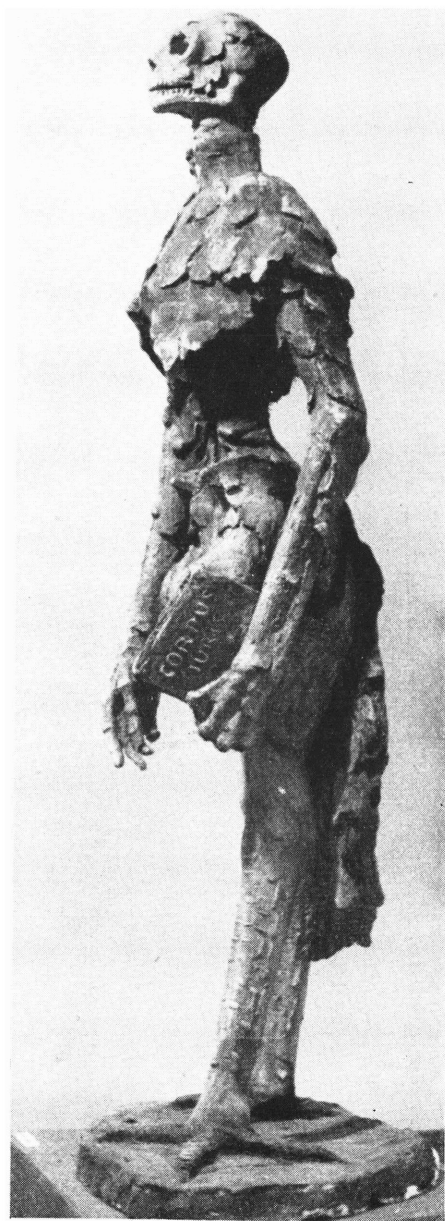
VANJA RADAUŠ

S. Kranjčević



VANJA RADAUŠ

Križanić

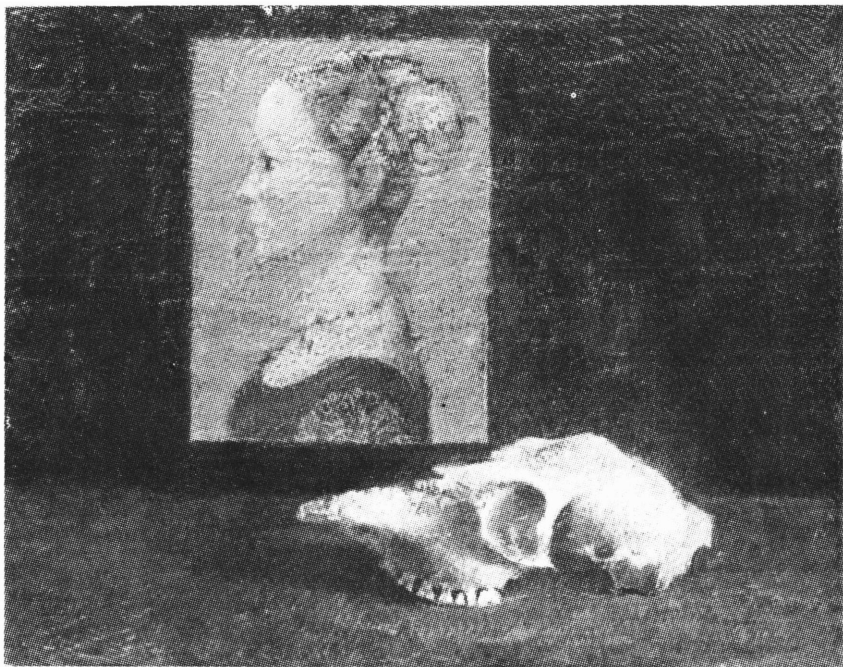


VANJA RADAUŠ: *Tužilac*



V. RADAUŠ

Sl. Raškaj

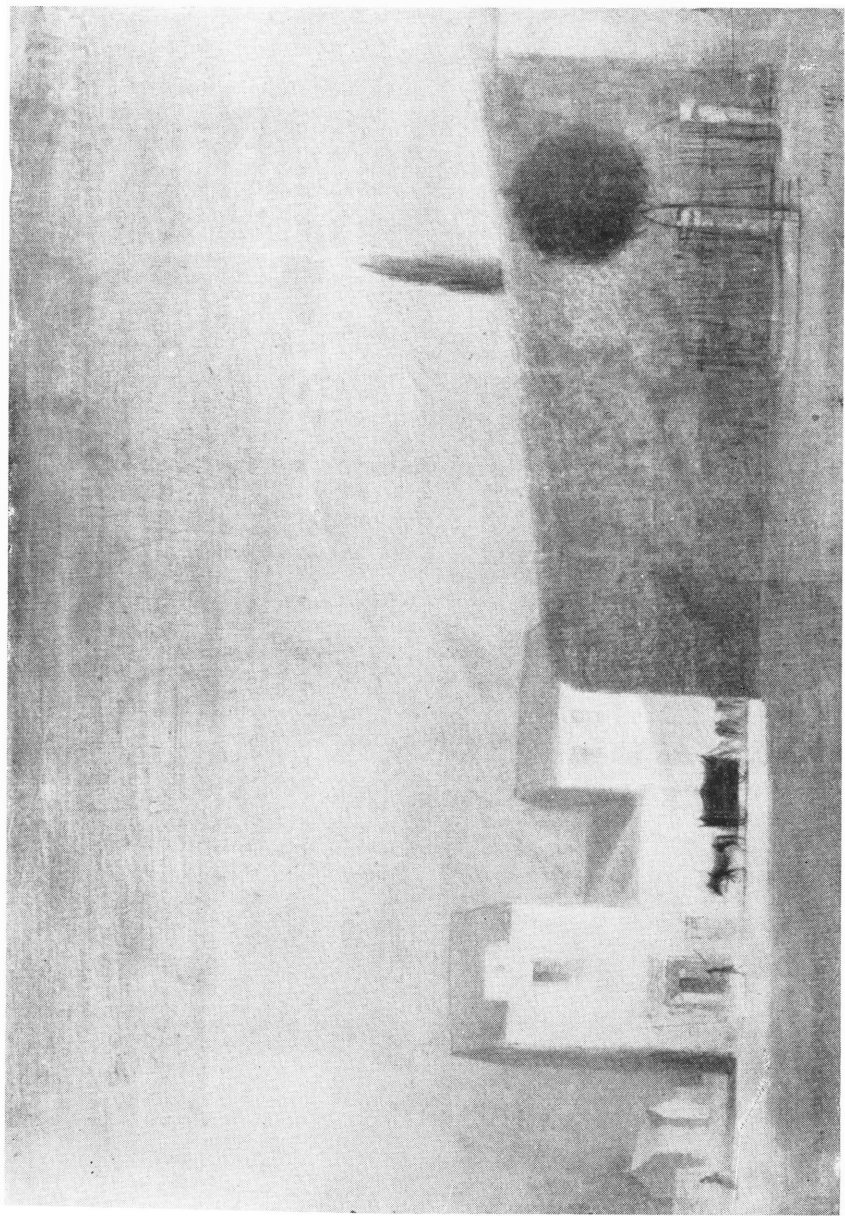


V. JORDAN

Nature morte (početni rad)

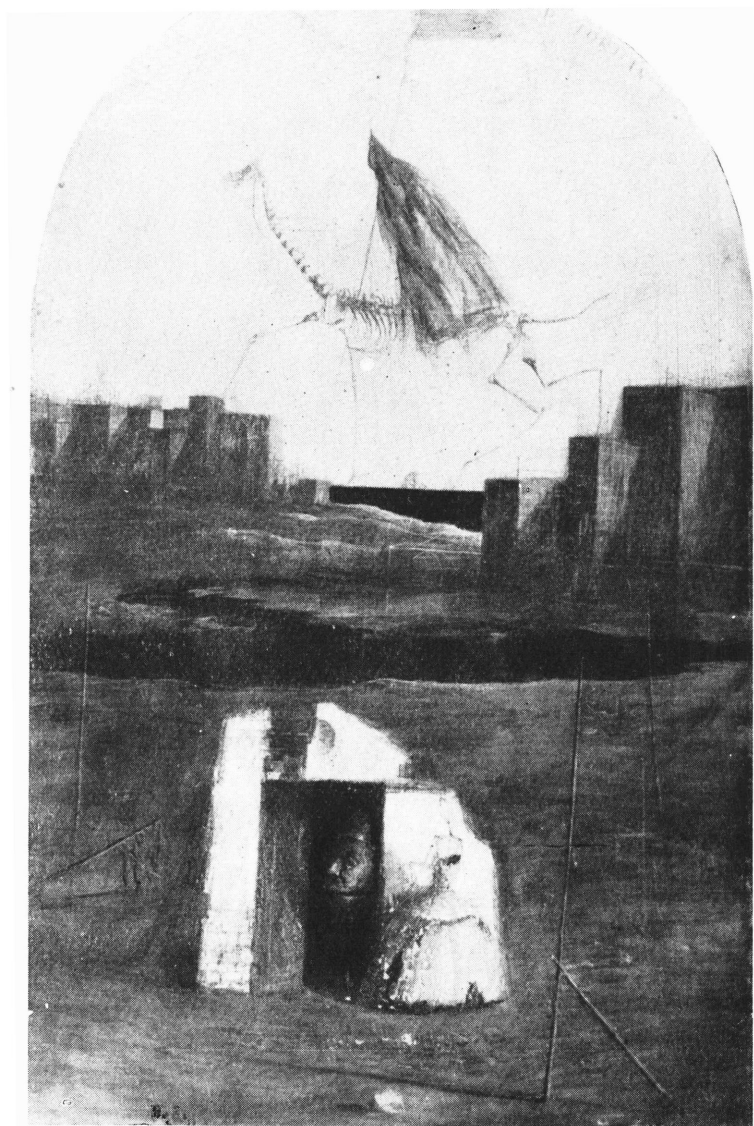
U velikom broju izložaba, što su se nizale u Zagrebu god. 1961 naročito se istakao ovaj s'ovenački mladi talenat, što je nedavno završio Akademiju lik. umjetnosti u Zagrebu (škola Babić).

Istaknuo se svojom posebnosću i svojom živom i sugestivnom imaginacijom.



V. JORDAN

»Marcia funebre«



V. JORDAN

»Mizantrobija«

BULLETIN ZAVODA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

*Izlazit će u godini 1962 tri puta na godinu
u dosadašnjem formatu i opsegu te u istom rasporedu rubrika*

Tisak, uvez i oprema
IZDAVAČKI ZAVOD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE
ZAGREB

