

BULLETIN

ARHITEKTURA

- C. Fisković:* HEKTOROVIĆEV TVRDALJ (Predavanje u Jug. Akad.)
Aurenhammer: ZAGREBAČKI CRTEZI FISCHER VON ERLACHA U OKVIRU
 SPOMEN IZLOZBE
Mohorovičić: KONZERVATORSKI RADOVI NA EUFRASIJEVOJ BAZILICI
 U POREČU

KIPARSTVO – SLIKARSTVO – GRAFIKA

- I. Kugli:* BERNARDO BOBIĆ
M. Peić: FRAGONARD I NJEGOVO STOLJEĆE
A. Polanšćak: PAUL VALÉRY
 I EDGAR DEGAS PJESNICI INTELEKTUALNO NAPORA
Ulamincek: U STOLJEĆU ROBOTA APSTRAKTNJA JE UMJETNOST
 POSTALA SLUŽBENA UMJETNOST
Lj. Babić: JEDNA SEZDESETOGODISNJICA (Frano Kršinić)
M. Peić: TOMASEVIĆ-ZUPAN (Intarzija)
B. Bulić: USPOMENE NA DJETINJSTVO U ŽUPI DUBROVAČKOJ

MUZEJI I GALERIJE U NRH

- A. Šonje:* ZAVIČAJNI MUZEJI PORESTINE
M. Despot: NEKOLIKO VRIJEDNIH KULT. HISTORIJSKIH DJELA
 XVII. St. ZAGREBAČKE »METROPOLITANE«
M. Peić: BJELOVARSKI MUZEJ: ZBIRKA SLIKA I KIPOVA
 M. KOMOSARA U SARAJEVU
U. Krajač: MUZEALNA DJELATNOST U SENJU

SCENA I LIKOVNI ŽIVOT

- U. Madjarević:* SCENSKA SLIKA »TITUSA ANDRONICUSA«
E. G. Craig: — — — —
M. Fotez: BRITANSKI BALET
O. F. Schuh: GLAZBA I POZORNICA

PUTOPISI – SVJEDOČANSTVA, OSVRTI, REGISTAR IZLOŽBA

- Z. Šulentić:* BOMBEJSKE NOĆI. BOTANIČKI VRTOVI U JUŽNOJ I
 ISTOČNOJ AZIJI. IZ MADRASA. BOGORSKI VRT NA JAVI
 LJ. BABIĆ: IZ PUTNE BILJEŽNICE. — ANDRÉ BONNARD: GRČKA CIVILI-
 ZACIJA. — ARD. SOFFICI: FETIŠ MODERNO. — RÉSUMÉ, REG. IZLOŽBA



BULLETIN INSTITUTA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Uredništvo: Zagreb, Braće Kavurića 1

Uređuje REDAKCIJSKI KOLEGIJ. Odgovorni urednik: LJUBO BABIĆ

Izlazi 4 puta godišnje – Godina V (1957), broj 2

CRTEŽI U TEKSTU :

MOHOROVIČIĆ: PRESJECI KROZ ATRIJ BAZILIKE EUFRASIANE U POREČU STR. 118,
119. E. TOMASEVIĆ: CRTEZ STR. 139. BRUNO BULIĆ: AUTOPORTRAIT STR. 140. MO-
HOROVIČIĆ: TLOCRT KOMPLEKSA SV. MIHOVILA NAD LIMSKOM DRAGOM STR. 173.
TLOCRT I PRESJECI STARIJEG OBJEKTA U KOMPLEKSU SV. MIHOVILA NAD
LIMSKOM DRAGOM STR. 179.

HEKTOROVIĆEV TVRDALJ

Renesansa i humanizam potakoše osjećaj prema prirodnim ljepotama, i eruditi 15. stoljeća zavoljeli su ladanjski život. Izlazili su iz uskih i napučenih srednjovjekovnih gradova i boravili najljepši dio godišta u poljima i na bregovima, ne više da se iz prezira prema svjetovnom životu povuku u osamu kao srednjovjekovni asketi, već da uživaju u dokolici slobodnog seoskog života.

Italaska gospoda, blagodareći ugodnoj klimi i ljepoti svoje zemlje, prvi su počeli preuređivati srednjovjekovne kaštele svojih imanja u udobne stanove. Proučavanjem antiknog života obnovio se, bar donekle, pojam villae rusticae, u kojoj je renesansni gospodar ugledajući se u svoje uzore Grke i Rimljane, procul negotiis, provodio najljepše godišnje doba.

Taj novi običaj prodro je i u Dalmaciju, gdje je već u 14. stoljeću bilo vlasteoskih ljetnikovaca. Premda je zbog neposredne blizine turske granice i gusarenja po Jadranu boravak u slabo utvrđenim dalmatinskim selima bio nesiguran, ipak se u Dalmaciji dizahu seoske vile ranije negoli u bogatim francuskim pokrajinama, gdje su još i u 16. stoljeću plemićki kašteli služili kao ljetnikovci.

Pored blagog dalmatinskog podneblja gradnji aristokratskih zaselaka pogodovahu prostrana imanja plemstva i mirno seljaštvo. Boraveći u selu, plemići su pak lakše mogli nadzirati rad svojih kmetova i iskorišćivati plodove sa svojih zemalja, a to je mnogima bilo milije i unosnije negoli sudjelovati u komunalnim i državnim službama svoga grada.

Dubrovački državnici i trgovci, a dubrovačka vlastela bijahu u prvom redu trgovci, već su rano osjetili potrebu ladanjskog uživanja,¹ pa su im korčulanski i dubrovački graditelji zidali vile u melankoličnoj tišini dubrovačke Rijeke, u gruškome zalivu i na šumovitim otocima Republike.²

Ti ljetnikovci prelaznog gotičko-renesansnog stila očituju smisao za stambenu kulturu vlasnika, jednako kao vještinu i ukus gradi-

telja. Te zgrade skladnih omjera imale su reprezentativne trijemove sa stupovima, prikladno raspoređene dvorane i lože, slikovite obiteljske kapelice, ribnjake i skloništa za lađe, a u bujnoj mediteranskoj flori bijelila su se u vrtovima stubišta, uzdizale se sjenovite odrine i lože, žuborile česme.³

Nešto su drugačije bile vile srednjodalmatinskih plemića. One bijahu utvrđene i naličile su na kaštele, jer mletačka vlast nije bila osigurala na zauzetom i pograničnom dalmatinskom području onaj mir, koji bijaše spretno izvojštila dubrovačka diplomacija.

Svi ti ljetnikovci i kašteli pridonose upoznavanju naše kulturne povijesti, a i značajni su zbog ličnosti, koje su u njima živjele, pa su odigrali svoju ulogu i u razvoju stare hrvatske književnosti.

Dubrovački pjesnici provodili su ljeto na svojim imanjima, Dinko Ranjina u svom mirnom dvorcu u zabitnom selu Vrućici na Pelješcu, a Dinko Zlatarić u svojoj konavoskoj vili. Trogirski humanist Koriolan Cipico boravio je u utvrđenom Kaštel-Starome kraj Splita, Hanibal Lucić u svojoj suburbanoj vili kraj hvarskih zidina, a trogirski pravnik Ivan Andreis u zatišju Salduna na Čiovu.

Dubrovački nadbiskup Beccadelli pisao je Petrarkin život u svom šipanskom ljetnikovcu, Marin Gazarović je opjevao Vis u svojoj viškoj kući, na kojoj je i sam klesao građevne ukrase i iskitio je uklesanim hrvatskim stihovima,⁴ a Jerolim Kavanjin spjevao je svoj dugi spjev u svojoj stivanskoj vili na Braču.

Mnogi od tih ljetnikovaca bijahu sastajalište pjesnika. Ranjina je k sebi u Vrućicu pozivao Mažibradića. Horacije Mažibradić spominje, da mu je pjesnik »Dubravke« i »Osmana« čitao svoje pjesme u svojoj kući »na vodi«. Njihove su kuće prijale i strancima naviklim na raskošnija odmarališta, pa je Camilo Camili opjevao ljetnikovac Dinka Zlatarića, a Sabellico Cipikov Kaštel Stari. Astronomsko djelo Nikole Nalješkovića »Dialogo sopra la sfera del mondo« odigrava se na njegovu imanju u Dubrovačkoj Zupi. Već spomenuti dubrovački nadbiskup Beccadelli pozvao je u proljeću 1556. godine u gruški zaljev svog prijatelja Michelangela, i veliki je umjetnik požalio u svojim stihovima, što nije mogao doći k njemu. Da mu nije umro pratilac Urbino, Michelangelo bi bio proveo to ljeto u arkadijskim sjenama Gundulićeva gruškog perivoja, gdje je Beccadelli tada boravio, i vjerojatno bi dljeto njegova nemirnog genija bilo odjeknulo i u našem kmenu.

U tišini Sorkočevićeva ljetnikovca tumačio je Ruđer Bošković osnove svog filozofskog sistema i Benko Stajić čitao svoje stihove,

Betondići su u svom zabitnom dvorcu u Kobašu kraj Stona prevodili Ovida i tim se taj običaj boravka naših starih književnika na selu nastavio od 15. do početka 19. stoljeća.

Vlasnici vila znali su da spoje ugodno sa korisnim, da uživaju daleko od buke dalmatinskih trgovačkih luka, ali ujedno da u ljetnikovcima nadziru svoja poljska imanja, vinograde i maslinike ili pak da u tim kaštelima začas sklone svoju radnu snagu: kmetove i polovnike napadnute od gusara i Turaka.

Iz svih tih potreba niknuo je i Hektorovićev Tvrdalj, koji ima jasne oznake Petrove ličnosti, jednostavan je kao i njegovi stihovi. Sagrađen rustično bez raskošnih skulptorskih ukrasa, Tvrdalj očituje Petrov neposredni dodir sa njegovom sredinom kao i njegov spjev. Sve je čvrsto i ozbiljno u zatvorenom građevinskom sklopu tog dvorca, kao što je sve odmjereno i u stihovima »Ribanja i ribarskog prigovarjanja«, sve ima svoju svrhu i nema suvišnosti ni kičenosti, kao ni u opisima Petrova spjeva.

I kao što su se u »Ribanju« jasno ispoljili oštroumlje i istinitost ribara kroz njihove razgovore, poslovice i pjesme, tako je u gradnji Tvrdalja došao do izraza jednostavni pučki način zidanja hvarskih i starogradskih meštara, graditelja Aleksandra i klesara Nikole i Kuzme Staničića,⁵ koji se mogu ubrojiti u one bezbrojne hrvatske majstore koji su nam od 9. do 19. stoljeća sagradili veći dio dalmatinskog arhitektonskog naslijeđa. Oni su po pjesnikovim uputama zidali taj glomazni dvorac isto onako jednostavno, ali uvjerljivo i snažno, kao što se izražavahu ribari Paskoj i Nikola, glavna lica Petrova spjeva.

Budući da je gradnjom upravljao sam pjesnik, ta rustičnost Tvrdalja očituje uostalom i koliko je on pronikao u prilike svog vremena. On je sigurno osjetio, da bi zidanje raskošnog⁶ i nepristupačnog dvorca u ribarskom selu bilo baš tada, poslije krvavog Ivanićeva pučkog ustanka izazovno, a i vidio je, da je poneka od tih gizdavih kuća, ne bez povoda, bila zapaljena u toj pobuni.

Ne treba se dakle razočarati zbog jednostavnosti Tvrdalja, to nije kičena ni prozračna vila autora naše najljepše ljubavne pjesme Hanibala Lucića, koji je volio reprezentaciju, niti je to raskošni i izbrušeni dvorac dubrovačkih diplomata.

Gospodar Tvrdalja ne skriva, već ističe gospodarski dio zgrade, on ne prešućuje konobu, peć, spremište za drva, kokošinjak i golubinjak, pa ni nastambu za vrapce sa rupama u zidu kao na seljačkim kućama. Čitavo to zdanje stoga i ima više oznake seoskog negoli gradskog stilske graditeljstva, a mjesto plastičnog ukrasa cvjetne gotike i renesanse, koji su bujali u dalmatinskom svjetov-

nom graditeljstvu u to vrijeme, pa su se ispoljili i na očinskoj Petrovoj kući u Hvaru, na kuli Tvrdalja se javlja kao ukras tek nekoliko, šarenih tanjura⁷ i niz slijepih arkadica kao reminiscencija na davno nestali romanički stil, koji je najljepše pristajao arhaičnosti našeg juga.

Tu se ne vidi širokih stepeništa, ni terasa okruženih prozračnim balustradama kao kod Hanibala Lucića, ni trifora ni visokih loža sa širokim vedutama, koje su zidali ne samo plemići, već i bogati dubrovački pučani. Nema ni poganskih natpisa, niti su tu uklesani stihovi Vergilijevih ekloga kao na dubrovačkim ljetnikovcima. Nema zidnih slikarija sa Ledom i labudom, Neptunom i Atenom, Florom i Pomonom, ni reljefnih satira i nimfa, ni razbludnih gesla o užitku. Bogati su Sorkočevići posvetili u svom lapadskom ljetnikovcu, uprkos vjerskim nazorima starih Dubrovčana, praznu nišu posvećenu *Ignoto Deo* i na njihovim česnama duduče reljefni satir,⁸ a Petar je svoj dvor iskitio kršćanskim natpisima i na svoje bunare uklesao pučka imena tih izvora i voda.

Ti kameni natpisi, kojih je bilo oko tridesetak, nadoknadili su skulptorske ukrase. Pjesnik ih je sam sastavljao, uzimao ih iz starih autora i iz Sv. pisma.⁹ Oni odaju njegov nazor na svijet i daju posebnu oznaku Tvrdalju. Ubrajaju se među prve kamene latiničke natpise na hrvatskom jeziku i nisu ostali osamljeni u našoj staroj kamenoj epigrafici; za Petrom su se povelili i drugi vlasnici palača i kuća u dalmatinskim gradovima.¹⁰

Tvrdalj je sazidan doduše, kao što mu natpis veli, »na raspoloženje prijatelja«, ali on nije zatvoren ni teško pristupačan. Gradjen je u prvom redu »na korist općini«, a »na zabavu«, kao što sam pjesnik reče, samom njegovu vlasniku.¹¹ U njegovu ribnjaku susjedi su mogli da peru rublje, a prosjaci i putnici, prema ondašnjem običaju,¹² da se tu sklone u posebnoj kućici.

Stvorila ga je, dakle, Hektorovićeva ljubav k stvaranju, njegova sklonost k udobnosti i boravku u selu među seljacima, njegova skrb za obranu ne samo svoje imovine, već i Starigrada, čija je plodna dolina bila izložena gusarima. I doista, njegov položaj je izabran veoma smišljeno, u prvom redu strateški. Obrambeni domet te utvrde seže sve do Vrboske, gdje opet s druge strane druga velika tvrđava, poznata utvrđena crkva, brani ulaz u ribarsku uvalu i pristup vinorodnim poljima. Tok izgradnje je stoga i bio planski smišljen i postepeno utvrđivan.¹³

Iz pjesnikove oporuke i njegova spjeva doznaje se, da je Petar na očinskom zemljištu, koje je postepeno povećavao kupnjom, proširio kuću svog djeda. Gradnja je po njegovim mladenačkim nacrtima počela krajem prvog desetljeća 16. stoljeća, a nije bila

dovršena ni 1572. godine, kada je osamdesetgodišnji starac umro.¹⁴ Hektorović je dakle na njemu gradio uz neke prekide više od četrdeset godina, i to zidanje je intenzivno ispunjavalo veći dio njegova života. Taj svoj veliki plan nije stoga ni dovršio. Tvrdalj je ostao torzo, kojemu se ne mogu sagledati sve pojedinosti konačnog izgleda, ali koji ipak, uprkos promjenama Petrovih nasljednika,¹⁵ otkriva osnovnu i prvotnu zamisao onakva konačnog izgleda, kakav mu bijaše odredio njegov utemeljitelj.

Kao pravi renesansni čovjek Petar je bio upućen u graditeljstvo.¹⁶ U svojoj oporuci tačno je označio planove i pojedinosti nedovršenih dijelova, odredio, kako da se nastavi gradnja kule, propisao mjere obrambenih zidova i prozora, pa spominjao čak i završni ukras vrh krova. Iz svega toga izbija njegovo zdravo i praktično shvaćanje funkcionalnosti jedne građevine,¹⁷ ali i njegov estetski osjećaj, a u prvom redu njegova volja da obaveže nasljednike na izvršenje njegove zamisli. On je preporučio kamene natpise i čišćenje luke, odredio smještaj balkona i raspored unutrašnjosti, pa kao dobar domaćin predvidio i napojnice graditeljima. Budući da je umro trinaest godina po pisanju te oporuke, bit će da je sam izveo neke od zamisli, koji je tu izrazio.¹⁸

Zaljubljen poput Plinija mlađeg u svoj laurentijski i tuscijski ljetnikovac on je ljubavlju starog osamljenika volio svoj Tvrdalj i ponosno ga opisao u svom pjevanju. Njegovi stihovi najbolje pokazuju, kako mu se zanosno bio predao i kako se uživio u taj posao svlađujući staračku klonulost:

..... za trudom daj pokoj,
tko ne će na prišu i skratiti život svoj.
Odlučih toga rad i minutih ovih dan
pušćavši sve nazad i kudgodi pojti van.
zide ostavivši, i meštire i težake
brašno pripravivši i i potrebe svake
Videć se zapleten i u stvari primile
i čudno umeten i povoljno brez sile,
kih nisam nigdar sit i ni u san ni bdeći,
mirniji moguć bit i manje se trudeći
na Tvardalju momu, i koji me posvoji.
ki (pravim svakomu) i čudno me opoji;
kim buduć savezan. i kad njega napravljam.
i grad i grajski stan i vlekreat ostavljam
i sve prijatelje i (toli je on jaki),
š njimi roditelje i i razgovor svaki.
Bud da ki ga vide, i toli jim drag bude,
kad u njem poside, i tomu se ne čude,
negli budu praviti: i ni u tom grihote
svaka taj ostavit i rad ove lipote:
u kom svaki trud moj i toliko me slaja,
da mi sarcu pokoj i to veći poraja.

Sagradiivši svoj dvor u luci starog grčkog naselja Farosa, baš na obali, gdje se i sada skriva lijepi mozaik rimskog kupatila, a vjerojatno baš i na nekoj staroj utvrdi, koju je narod i ranije zvao Tvrdalj, taj je humanist zapravo obnovio klasični ambijent i nastavio antičku tradiciju tog drevnog gradića. Tvrdalj je stoga građen po uzoru rimske villae rusticae, postao genius loci tog kraja, gdje se oduvijek njegovala knjiga, a gdje se i u našim danima rodila poezija Pere Ljubića, slikarstvo Jure Plančića i otpor Ivana Lučića Lavčevića.

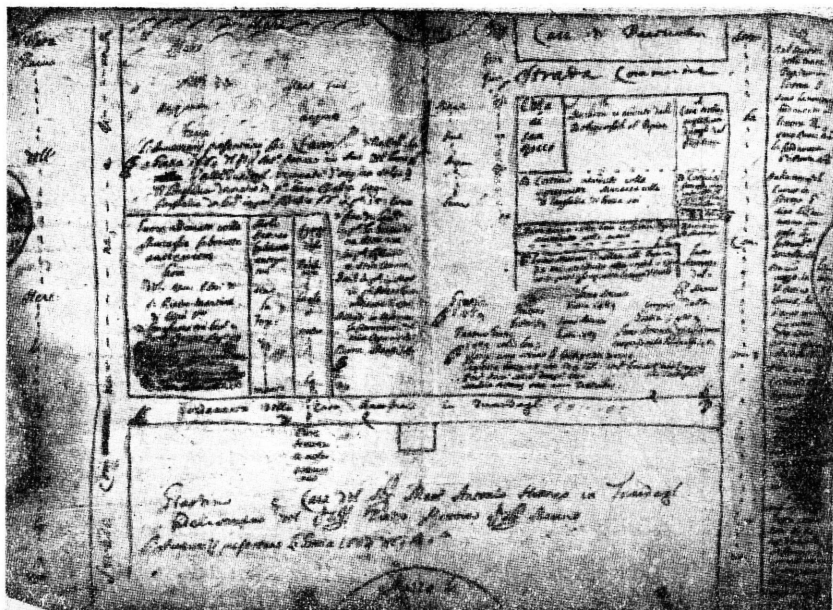
Ta sura kuća svojim gospodarskim dijelovima, zdencima dobro svedenih izvora, širokim vrtom, ribnjakom i intimnim perivojem punim voća, cvijeća i aromatičnog bilja, svojim obrambenim zidinama i utvrdama, skloništima za siromahe i putnike, svojom bibliotekom i obiteljskim arhivom, udobnim stanom i konobama, a vjerojatno i starinskim namještajem i srebrninom,¹⁹ od koje Petar spominje cizelirani i pozlaćeni vrč iz Damaska,²⁰ predstavljao je u minijaturnoj sredini porobljene Dalmacije onog doba značajno djelo.

Ali je njeno zidanje ujedno i smion pothvat jednog privatnika u kritičnom 16. stoljeću, kada su Turci silazili na Jadran, ugrožavajući razvitak civilizacije u našim primorskim, renesansom pomlađenim gradovima. Oni su bili prodrli zauzećem Makarske i u neposrednu blizinu Petrove uvale, pa konačno opljačkali i sam njegov Tvrdalj.

Prirodno je, dakle, da je zidanje tog sklonu obuzela Petra. Niemu je bila jasna korist, koju pridonosi više zajednici nego li svojim nasljednicima, jer on i nije imao muških potomaka, ali je njegovu humanost i pjesničku narav najviše privlačila rustična, sjetna i intimna liepota tog položaja, živi, jednostavni, ali i temperamentni ambijent.

Nije stoga mogao a da ne opiše svoj Tvrdalj, kojim ispunjavaše i dane i noćna bdjenja. Samo je zbog toga upleo u svoje »Ribanje« onaj prizor sred mora, u kojemu je prikazao susret sa hitrom galijom i srdačnost njegova prijatelja, koji ga je pozvao na nju i pred uglednim strancem:

*Gostu, ki š njim biše, / bovida od svega
sve, čagod umiše, / zidan'ja mojega.
Pohvali perivoj, / zide svekolike,
i ribe, kim nê broj, / i sve njih konike;
i stube kamene, / ki su pod lozami,
i voćke, sajene / višćimi rukami;
i koji dvižu se, / čeprisi, najviše,
i bazde i buse, / šnjimi tamariše.
Kapare, žafrane, / od njih ne odklada,
smokve indijane / s listjem ko obada,*



Tlors Tirdalja i njegove uvale

zatim jelsamine / po stupih povite,
 žilje, ružmarine, / oleandra cvite.
 (Tko mi ga dobavi / i čini saditi,
 bog mu daj u slavi / nebeskoj živiti!
 Meni počtovani / Dom Mavar posla toj
 s čeprisi, ke hrani / gizdavi perivoj).
 Jednu živu vodu, / i drugu i tretu,
 s šnjimi Dragovodu, / Dažjevicu petu.
 I vodu mu reče / sladku, ka odzgora
 jednim ždribom teče / u ribnjak do mora.
 kroz on sud kameni / ka tekuć minuje.
 gdi družim i meni / peru što tribuje.
 I pisma mu zbroji, / u kami dilana,
 i koje gdi stoji / u mista zidana;
 sva mu hti pobrojiti, / jedno mučat ne će,
 a jest jih možebit / dvadeset i veće.
 Tarpezu kamenu, / grozde u njoj dilane,
 meu sada stavljenu, / ka su sa tri strane.
 I početke nike / od jedne twardine
 jur dosti velike / i stvari još ine,
 ke mi se ne vidi / ovdí sad pisati
 (neka svaka sidi / gdi se će pak znati).
 Nad ribnjakom odzgar / golubinjak oni,
 više njega rebčar / hvalom više poni.

*Ne hti ostaviti / najmanju shranicu,
ku ne hti praviti: / peč ni darvaricu,
gdi se vino vari / pod pokrovom čisto,
i za svimi stvari / kokošinje misto.*

Ti stihovi su svojim realističkim opisom dalmatinskog renesansnog perivoja prilog hrvatskoj kulturnoj povijesti i dosada najveće i najvjerodostojnije svjedočanstvo o našoj staroj hortikulturi, u kojoj je već tada bilo i egzotičnog i aromatičnog bilja, što upotpunjuje sliku o usponu naše civilizacije i profinjenosti našeg čovjeka.

I tu je pjesnik ostao realan u svom opisu, pa mi i danas vidimo u tim zgradama i u perivoju dijelove, koje je on spomenuo. Tu se još dižu vitki kameni stupovi odrina, stoji vrtni stol s urezanim Petrovim grbom okruženim grozdovima vijugave vinove loze na kamenoj ploči,²¹ koji je danas uzidan, ali se sve do kraja 19. stoljeća nalazio u sjenici među nasadima. Tu je na zapadnoj strani čvrsta, ali nedovršena, ugaona kula s jakim konzolama za obrambene viseće zidiće i sa bunarom, a uzduž južne strane pruža se obrambeni zid, koji je imao zatvoriti i cjelovito povezati, da se sa kopna obrani, čitav ovaj građevinski sklop.²² Golubinjak se, sa svojim otvorima za gnijezda i sa pločama za slijetanje golubova rastvara po sredini kule, tačno iznad ribnjaka, a vrh njega su u zidovima rupe za vrapce. U ribnjaku su i dvije udubine za mriještenje riba. Kamenih natpisa, ispisanih klasičnom kapitalom, ima preko dvadeset.²³ Sve je dakle onako, kako je pjesnik opisao.

Perivoj je, naravno, izmijenio tokom stoljeća svoj raspored i izgled, ali je njegov biljni inventar uvjerljiv. Korisne biljke prepliću se s ukrasnim, koje je Petar posebno njegovao, pa se i u tome vidi dvostruka namjena tog dvorca. Rasla je tu na odrinama loza, uzgojene voćke, ljekovita bazga, artičoke,²⁴ kapare i ružmarin, od kojeg se i danas na Hvaru pravi ljekovito ulje. Od ukrasnih biljki tu je bio šimšir, koji se po renesansnom i baroknom običaju rezanjem različito oblikovao, kaktusi bodljikavih listova, koje i danas zovu indijska smokva, a koji su već tada bili kod nas uvezeni, jasmuni, koji su i tada bili obavijeni uz kamene stupove, te čempresi i oleandri, koji još bujaju u dalmatinskim prisojima i u dubrovačkim »đardinima«, odakle ih je i pjesnik dobio. Rasli su tu tamariski, kojima je prijala morska blizina, a cvjetali su žafrani, ljiljani, pa vjerojatno i narcisi, koje je Petar s pjesničkom poslanicom bio uputio Mavru Vetranoviću Čavčiću.²⁵

Pored toga i stihova nam otkrivaju Hektorovićevu ljubav prema ljepoti zemlje i zemaljskog života.

Mnogi smatrahu pjesnika zbog njegovih moralno-kršćanskih refleksija i odricanja sladunjave trubadurske lirike reakcionarom

renesanse i humanizma, ali u njegovoj brizi prema Tvrdalju može se osjetiti njegov južnjački optimizam i neposredna veza sa prirodom i životom, ljubav prema svojoj zemlji i zavičaju.

Taj njegov zanos za izgradnju Tvrdalja bio je poznat i njegovim prijateljima i suvremenicima. Dubrovački pjesnik Mavro Vetranović, koji je i sam u svom spjevu »Remeti« osjetio ljepotu prirode na osamljenom otočiću sred pučine i koji je Hektoroviću poslao na dar oleandre i čemprese, iskreno se radovao i divio Petrovu nastojanju, da isuši plićake i učvrsti dvor. Nešto poslije 1554. godine odgovorio je Mavro na Petrovu poslanicu, u kojoj mu ovaj vjerojatno bijaše opisao svoj pothvat. Iz stihova Vetranovićeve odgovora također se vidi, da je Hektorović bio jako zauzet gradnjom, koja je već bila znatno odmakla, pa mu je stoga i poželio, da u cjelini ostvari svoj plan:

*Polažu i dvor tvoj, koji si sagradil,
i gizdavo perivoj svijem biljem nasadil;
onimijem najliše, koji vrijeme u svako
gizdavo miriše, ljuveno i slatko;
i razlika voća držeći rod svaki,
od kojijeh još voća jakno raj zemaljski;
i tvoj golubinjak i odrine gizdave,
tvrdi most i ribnjak i ostale naprave,
pridragi Petre moj, kad ti se sve svrši,
višnji bog sve ti toj u dugo podrži.*

*I Tvrdalj taj luka s božjome ljubavi
tolik trud i muka s morem ju rastavi.
Tomuj sam vele rad, duh se moj raduje,
jak da mi lijepi sad tko na dar daruje.
Zač kom ju prisuši, staviv moć toliku,
Neptunu prituži, našemu krvniku;*

*Nu pokli s utvrdil kraj mora zidove,
njega si pogrdil i sile njegove;
tijem bogu hvalu daj, ki ti da tolik dar
prisušit morski kraj, toliko trudnu stvar.
A što si svom moći trudil bez pristanka
jak slavie prik noći bez pokojna sanku,
aliti paka van od mojnice kolo
i ob noć i ob dan vrteć se okolo.*

Boravak u Tvrdalju pridonio je mnogo književnoj i kulturno-historijskoj vrijednosti Hektorovićeve djela. Pjesnik je baš ovdje stekao svoje demokratsko naziranje i došao u jači dodir sa selom, te se osmijelio, iako bijaše sin aristokrata Marina Hektorovića, okorjelog neprijatelja puka u njegovu sukobu sa vlastelom, da tiska svoj spjev, u kojemu, skoro neposredno poslije krvavog

pučkog prevrata, hvali razboritost težaka i ribara, bilježi njihove pjesme i naziva ih braćom. U dodiru sa seljacima i prirodom on je izoštrio svoja opažanja, stekao realističko shvaćanje i dok su njegovi suvremenici kovali neproživljene stihove ljubavnih doživljaja i izmišljali sadržaje svojih književnih sastava, on nije tiskao ni svoj dramatični bijeg pred Turcima po olujnoj pučini u Italiju, ni svoj svečani posjet Dubrovniku, već je, zaljubljen u svoj uski i priprosti krug i svakidašnji život, opjevao jednostavnim načinom istinski doživljaj običnog trodnevnog putovanja u ribarskoj lađi do susjedne Šolte.

Izgradnja Tvrdalja bila je baš i neposredni povod tom spjevu, jer se on, osjetivši se umoran od tog posla, uputio na ribanje, koje mu je i nadahnulo nove stihove.

Hektorović je u Starigradu bio oslobođen mnogih društvenih konvencionalnosti, pa i laskanja mletačkim predstavnicima, taštima kapetanima kulfa, oholim providurima i bahatim zapovjednicima galijaša, na što je bio prisiljen Hanibal Lucić, živeći u bučnom životu grada Hvara, u kojega je luci, kako opisuje Pribojević, a izvještava Gianbatista Giustinian,²⁶ bilo u to vrijeme veoma živo. Zaposlen gradniom Petar je izbjegavao još više negoli ostali hvarski plemići komunalne službe u gradu svijestan sigurno, da je sudjelovanje domaćeg plemstva u izvršnoj vlasti prazna formalnost, kad gradom upravlja tuđin i iskorišćuje za sebe radinu hvarsku općinu.

Tek je u tom zatišju Petar mogao mirno čitati i pratiti književnost, dopisivati se sa dubrovačkim i zadarskim književnicima, s kojima je baš preko Tvrdalja učvrstio svoje veze, a vjerojatno i baviti se glazbom.

Tim je, dakle, u stvaralačkom djelu Petrovu Tvrdalji odigrao značajnu ulogu. Taj stari, danas, nažalost, još uvijek zapušteni dvor, iako je ostao nedovršen,²⁷ ipak umotpunjava Hektorovićevo djelo i ličnost i zbog toga je za nas osobito značajan i dragocjen.

Baš zbog toga što se ovdje, kao riekto kada u našoj osakaćenoj kulturnoj povijesti, povezuiu u cjelinu čovjek i njegovo djelo, trebalo bi konačno, nakon mnogih samovoljnih i bezobzirnih kidanja njegove cjeline i nezналаčkih popravaka, restaurirati Tvrdalj.

Vrt i perivoj su zapušteni i raskomadani, vaniština i unutrašnjost zgrade, u kojoj je Ida von Düringsfeld²⁸ pred stotinu godina osjetila »Localität nach meinem Herzen« mijenjana je pregradnjama, knjižnica i arhiv su razneseni, a kameni natpisi ispremižani. Nema kućica ni za putnike, ni za uboge. Golubinjak je prazan, a sunčani sat ne označuje više vrijeme, koje u svom toku »more fluentis aquae« nagrizi sve jače trošne zidove.

Iako su prijatelji pjesnikovi sve brojniji, nitko ne će da se osvrne na zapuštenost te kuće, u kojoj se, više nego nakon turske provale, čuju njegove riječi:

*Nu ovi [dom] / kad viđu, gdi najдох dila ma!
Kako da njesam živ neg mrtav sa svima.
Rastrkom ležahu sve stvari jur, koje
Jedva se poznahu, da su bile moje;
Ke ne znam ja i kad stavim li na red,
Nu misli oto sad, kakva je moja zled.*

Cvito Fisković

BILJEŠKE

- ¹ C. Fisković, Prvi poznati dubrovački majstori, 77. Dubrovnik 1955.
- ² I. Zdravković, Dubrovački dvorci. Beograd 1951.
- ³ C. Fisković, Naši graditelji i kipari u Dubrovniku XV–XVI stoljeća, 70. Zagreb 1947.
- ⁴ C. Fisković, Gazarovićeve ljetnikovac u Visu. Kolo Matice Hrvatske. Zagreb 1946.
- ⁵ Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića. Stari pisci hrvatski. VI. (Oporuka), str. XXI. Zagreb 1874.
Kuzma Staničić je zidao i na hvarskom arsenalu (O. A. Zaninović, Gdje se rodio Petar Hektorović. Građa JAZU 17, 171. Zagreb 1949.) Klesar Aleksandar, čije prezima nam još nije poznato, najviše je zidao na Tvrdalju. Za njega pjesnik izričito veli u oporuci »služio mi je svojim zanatom predano mnogo godina, te sam uvidio, da moja gradnja ne bi bez njega toliko vrijedila«. On je gradio i crkvu sv. Roka, kako se to doznaje iz pjesnikove oporuke.
- ⁶ Iako bijaše pripadnik stare plemićke i bogate kuće Petar na Tvrdalju nije uopće istakao svoj plemićki grb, urezao ga je jedva primjetno na kamenom stolu povučenom u intimnost perivoja.
- ⁷ Pod utjecajem Tvrdalja bila su uzidana dva tanjura na zabatu jedne pučke kuće na starogradskom trgu zvanom »Škor«, a i navrh kuće obitelji Šperko također je uzidan jedan. Prema tome se vidi, da je to onda bilo uobičajeno.
- ⁸ C. Fisković, Sorkočevićev ljetnikovac u Lapadu. Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU 1–2. Zagreb 1953.; Dubrovačka skulptura. Revija »Dubrovnik« I. Dubrovnik 1956.
- ⁹ Već sam objelodanio te natpise u eseju »Tri ljetnikovca hrvatskih pjesnika« Hrvatska Revija 7. Zagreb 1940. U nekima se potkrala poneka tiskarska griješka, stoga ih ponovo donosim.

Uz sjeverni ulaz je natpis: ONVS MEVM LEVE, u ribnjaku pod simbolom smrti piše:

RESPICE QVOD SALVANT NEC OPES NEC GLORIA MVNDI
NON DECOR AVT AETAS MORS QVIA CVNCTA RAPIT

a pod staklenicom i tanjurom uz ribnjak: NIHIL OCCVLTVM i na drugoj strani CONNVENTIBVS VIRTUTE ET GENIO F.
Na kruni jednog zdenca urezano je staro ime te vode: TVARDA-GLSCHA, a na drugom bunaru: DVECIDVLVS SALSIS HIC
LATET IMBER AQVIS

Na nadvratniku nekadašnjih ulaznih vrata, koja bijahu okrunjena gotičkim »baštunom« uklesano je:

PETRVS HECTOREVS MARINI FILIVS
PROPRIO SVMPTV ET INDVSTRIA
AD SVVM ET AMICOR, VSVM CONSTRVXIT

- ¹⁰ U Sibeniku je nedavno kraj pravoslavne crkve nađen kameni natpis na hrvatskol jeziku, koji se sada čuva u gradskom muzeju:

NV · DATE · VZVISIM · CESARE · BOZE · MOII
I GLASŌ · VSCHRISĪ · TVV · SLAVV · SLVGA · TVOII

vjerojatno iz 17. stoljeća. U Starigradu je na kući kipara Jurja Škarpe natpis, koji podsjeća na stare crkvene tekstove:

O PRISLAVNI // CRIZV // VFA
NIE // BVD // NASE // IERE // BO
G // I CLOVICH // NA TEBI //
IZDASE ~ 1587

Crte, koje su označene među riječima (kao i na nekim natpisima na Tvrdalju), vide se i u starim hrvatskim tekstovima [Rad JAZU 245, 67, 72 (slika)], a stihovi o križu nalaze se i u hvarskoj pjesmarici (Ibidem, 30).

- ¹¹ *Petar Hektorović*, Ribanje i ribarsko prigovaranje. Priredio R. Bujas Zagreb 1951.

- ¹² *J. Burckhardt*, Kultura renesanse u Italiji. Preveo M. Prelog, 223, Zagreb 1953. U kući Zadrana Ludovica Matafariš spominje se 1438. godine »unum hospitale pro pauperibus«, koji je učinjen po njegovoj oporučnoj želji (Notarski spisi Nikole Benediktova 1433–1469, sv. I. Državni arhiv u Zadru). U dominikanskoj zbirci u Starigradu čuva se mramorna ploča, na kojoj je natpis gotičkih slova, koji je pogrešno objelodanjen u Vjesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku IV, 150 u Splitu 1881. godine, a koji glasi:

EGO PRESBITER · DAMIANUS QDAM ·
PVOSI CANONICUS · SPALATENSIS · HE
DIFICAVI · HUNC · DOMUM · AD HONOREM
DEI ET · UTILITATEM · HIC ADVENIEN
CIUM · IDEO · QVICUMQVE · HIC HABI
TAS · NON · SIT · TIBI · GRAVE · PRO ME
DICERE · PATER · ET · AVE · ANNO
DN · M · C · C · C · L · X · X · X · V

Natpis se možda odnosi na neki hospicij. Splitski kanonik Damjan Prvošev spominje se inače u splitskim spisima 1364. godine (T. Smičiklas, Codex diplomaticus XIII, 402). Natpis je važan, jer se ubraja među najstarije na Hvaru, a još više, jer je na stražnjoj strani reljefni pleterni ukras 9.–11. stoljeća, jedini dosada poznati na otoku, koji je pripadao nekoj preromaničkoj crkvi i naknadno bio upotrebljen za natpis hospicia. j

- ¹³ U mnogim primorskim zalivima i mjestima i na položajima, gdje se pristupa u polje, nalaze, se kašтели i utvrde. Kada je bio osamljen, Tvrdalj je mogao sa svog istaknutog položaja da brani ulaz u luku Starigrada.

- ¹⁴ Prvi natpis na Tvrdalju datiran je (po inkarnaciji) 1521. godine. O. c. (5) str. XXVII.

- ¹⁵ Raniji izgled pročelja i Tvrdalja je teško rekonstruirati, jer je dvor nekoliko puta pregrađivan. Na sjevernoj strani srednje kule još se vide dva zupca završnog kruništa sa kamenim prstenom za pomičnu drvenu ogradu. Prozori dvokatnice imaju ponajviše bezizrazite kamene okvire 19. stoljeća, a njihov smještaj se mijenjao. Balkon, uzdignut na kamene prstenove prenesene sa kruništa, također je novijeg datuma, kao i sva vrata u prizemlju pa i glavni portal, kojemu su široki otvor, poluobla profilacija nadvratnika s akantovim lišćem i dovratnici s velikim »dijamantnim vrškom« barokni. Taj stil je u 17. i 18. stoljeću volio reprezentativne portale u središtu zgrade, pa su tada i ta vrata otvorena. P. Kuničić piše, da je to izradio Antun Hektorović tokom 17. stoljeća, a da je zatim pri pregrađnjama Tvrdalja surađivao i graditelj Ivan Krstitelj Skarpa (P. Kuničić, Petar Hektorović, njegov rod i Tvrdalj, 53. Dubrovnik 1924). Graditelji iz tog roda inače su poznati po svojim gradnjama. (C. Fisković, Ignacije Macanović i njegov krug. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, sv. 9, 233. Split 1955).
- ¹⁶ Iz ugovora o gradnjama 14.–18. stoljeća vidi se, da je udio vlasnika pri novogradnji bio, pored graditeljeve vještine i znanja, veoma odlučan u ranijem dalmatinskom graditeljstvu. Ističe se u tome ugovor, što ga je rapski plemić Kolan Crnota sklopio sa zadarskim graditeljem Jurjem 1451. godine (C. Fisković–K. Prijatelj, Albanski umjetnik Andrija Aleši u Splitu i u Rabu, 30. Split 1948). Hektorovićovo razumijevanje u graditeljstvo vidi se iz njegovih oporučnih odredaba o gradnji crkve sv. Petra, kojoj je propisao raspored pojedinosti, pa i arhitektonski ukras, jednako kao i iz uputa o završetku Tvrdalja. On izričito spominje i svoj nacrt za arhitektonske ukrase i ostale dijelove. O. c. (5) str. XVIII.
- ¹⁷ Hektorović u svojoj oporuci izričito traži, da na dimnjaku ne treba praviti ukrase ni krletke, koje su suvišne i nepotrebne. O. c. (5) str. XIX.
- ¹⁸ Ali bit će da je mnogo toga kasnije mijenjao. Tako je na pr. izmijenio i natpis određen za crkvu sv. Petra.
- ¹⁹ Hektorović u oporuci spominje zlatno prstenje, srebrne zdjele, nož bijelog drška okovan u srebro sa željezom skovanim turskim načinom, zlatni pojas u obliku lanca i t. d.
- ²⁰ Dragocjenosti iz starih zlatarskih središta Istoka mora da su se uvozile rano u Dalmaciju. Splitski ljetopisac Arcidakon Toma spominje, da je neki splitski zlatar već u 11. stoljeću učio zlatarstvo u Antiohiji. Historia Salonitana 48. Zagreb 1894.
- ²¹ I taj stol bio je oponašan. Sred dvorišta pregrađene renesansne kuće Stipetića-Machiedo u susjednoj Jelsi sačuvan e kameni barokni stol s urezanim grbom, kojemu je u polju česma, a naokolo geslo: SEMPER RIGATA CRESCVNT i ime vlasnika IOANIS VNDIPOTAE. Natpis se vjerojatno odnosi na Ivana Obradića Bevilaqua.
- ²² Ovaj započeti južni zid s istaknutim zidnim vijencem i utvrđenom kulom na jugozapadnom uglu nije dosada spominjan, pa se stoga držalo, da je Tvrdalj s unutrašnje južne strane sagrađen kao ljetnikovac (O. A. Zaninović, o. c. 169). Međutim je očito, da je Tvrdalj mogao sa te strane biti lako napadnut, pa ga je stoga trebalo i s juga utvrditi.
- ²³ Pored već spomenutih natpisa treba navesti i dva dosada nepoznata ulomka. Na jednom su slova:

..... VL
 HA

a na drugom:

..... E
 ... M · POSFE VICHE

Međutim se natpisi za kuće siromaha i putnika, koje navodi Š. Ljubić (O. c. [5] str. XVII) još nisu našli, a mnogi su premješteni. Jedan od njih bio je i na sunčanom satu koji se više ne vidi u građevnom sklopu Tvrđalja, a natpis je premješten na zapadna vrata.

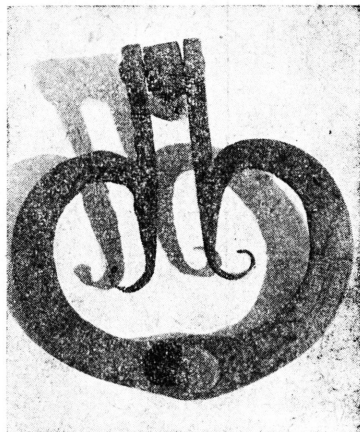
²⁴ O. c. (5) str. XVIII.

²⁵ M. Rešetar, Ein Sendschreiben Vetranic's an Hektorović. Archiv für slavische Philologie 23. Berlin 1901.

²⁶ Commissiones et relations Venete II, 220. Zagreb 1877.

²⁷ Najstariji su dosada poznati crteži Tvrđalja oni izrađeni od Marka Antonija Hektorovića povodom njegovih parnica u 18. stoljeću. Čuva ih O. A. Zani-nović. Jedan od tih ovdje objelodanjujem. Tu se vidi, da se Tvrđalj pro-stirao kao i danas od ulice do ulice, da se zemljište, koje su Hektorovići isušili dopuštenjem vlasti 1489. godine, nalazilo na sjeveroistočnom dijelu Tvrđalja, a pred srednjim dijelom pročelja dopiralo je još u 18. stoljeću more, u koje se slijevao kanal iz ribnjaka, pred sjeverozapadnim pak dijelom zgrade pružao se u uvali most, odnosno pristanište za lađe.

²⁸ I. von Düringsfeld, Aus Dalmatien II, 120. Prag 1857.



Željezna alka sa vratiju Tvrđalja

RÉSUMÉ

LE CHÂTEAU TVRĐALJ DE PETAR HEKTOROVIĆ

Des l'époque de la Renaissance, la Dalmatie, suivant l'exemple de l'Italie, connaît partout où les conditions de sécurité le permettent, une tendance à vivre en villégiature. Les demeures féodales, construites jadis contre les incursions des pirates et des Turcs, ont été, peu à peu, aménagées pour servir à l'agrément de la vie, une fois que les besoins de la défense étaient devenus moins pressants. Entourées de jardins et de bosquets, ces demeures étaient

transformées en lieux de plaisance, dont les propriétaires, souvent lettrés, pouvaient s'adonner à l'étude et à la production littéraire. Cette façon de vivre était particulièrement répandue dans la république de Dubrovnik, dont la politique prudente a su préserver le pays des incessantes guerres avec les Turcs, qui ne cessaient pas de menacer le territoire de la Dalmatie vénitienne.

Passant à la description de Tvrdalj, château construit par le seigneur de Starigrad et poète croate Petar Hektorović (1487-1572), l'auteur souligne combien l'emplacement de ce château a été bien choisi. Ayant commencé sa construction avant 1510, Hektorović l'a poursuivi pendant toute sa vie, et quoiqu'elle ne fût pas tout à fait finie au moment du décès du poète survenu à l'âge de 85 ans, Tvrdalj représente sa principale préoccupation, intimement liée du reste avec sa production littéraire.

L'architecture de Tvrdalj est caractérisée par une grande simplicité de conception et d'exécution. Les travaux furent exécutés par des artisans de Hvar et Starigrad, notamment par le maître Alexandre et les tailleurs de pierre Nikola et Kuzma Staničić. L'auteur souligne la différence entre le caractère rustique de cette bâtisse massive et le style fleuri et transparent de la villa du poète Hanibal Lucić, construite dans le faubourg de Hvar. Elevé comme le dit une inscription murale, pour être à la disposition des amis, Tvrdalj avait cependant aussi un but défensif, en servant de refuge à la population, menacée par les incursions des pirates ou des Turcs.

Phénomène assez fréquent à l'époque de la Renaissance, Hektorović possédait de solides connaissances en architecture et il avait consigné dans son testament tous les projets détaillés pour l'achèvement de certaines parties du château. Il est même allé jusqu'à désigner d'avance la forme décorative du faite, de sorte qu'on peut considérer ce testament de 1559 comme un témoignage de l'esprit éminemment pratique aussi bien que des opinions esthétiques de Petar Hektorović. Ce testament représente aussi l'expression de la volonté du testateur d'obliger ses successeurs à exécuter son projet en totalité.

Ayant construit son château dans l'ancien port grec de Pharos, sur la rive même où une mosaïque antique nous atteste l'existence d'un bain romain, à l'endroit précis où probablement se trouvait une ancienne forteresse appelée *Tvrdalj* par le peuple, l'humaniste Hektorović a pour ainsi dire reconstitué l'ambiance classique, et continué la tradition de l'antique petite ville. Elevé d'après le modèle de la *villa rustica* romaine, Tvrdalj est devenu le *genius loci* de cette contrée où les lettres ont toujours été cultivées.

L'auteur publie des extraits de l'œuvre poétique de Hektorović contenant des descriptions de Tvrdalj, notamment un passage de *Ribanje* (La pêche) avec l'énumération du parc, jardin et verger, de la cave et même du colombier de Tvrdalj. Par le réalisme dont ils s'inspirent, ces vers représentent une contribution précieuse à l'histoire culturelle croate. L'auteur cite également un fragment de l'épître adressée comme réponse à Hektorović, peu après 1534, par le poète ragusain Mavro Vetranović, qui contient aussi des détails sur l'aspect et l'aménagement de Tvrdalj, ainsi que sur la vie qu'on y menait.

Ayant encore fait ressortir combien le séjour à Tvrdalj a influé sur l'œuvre littéraire de Hektorović et sur sa valeur au point de vue de l'histoire de la civilisation, combien d'autre part ce séjour l'a mis en contact avec le village et les paysans, — l'auteur plaide en faveur d'une reconstitution de Tvrdalj, pour enlever à cette construction si caractéristique, tout ce dont des réparations ignorantes l'avaient affublé. C'est ainsi que ce monument historique, rare exemple de l'union parfaite entre l'homme et son œuvre, pourra reprendre toute sa valeur.

ZAGREBAČKI CRTEŽI FISCHER VON ERLACHA U OKVIRU SPOMEN-IZLOŽBE

(napisano za Bulletin)

Otkako je Artur Schneider pronašao u zagrebačkoj Sveučilišnoj knjižnici¹ prethodne crteže Johanna Bernharda Fischera von Erlacha za »Entwurff einer Historischen Architectur« (»Nacrt historijske arhitekture), trebalo je da prođe dvasetipet godina, prije nego što je to blago moglo biti pokazano širokoj javnosti. Zahvaljujući velikoj susretljivosti vlasnika i mjerodavnih jugoslavenskih faktora – neka budu ovdje na prvom mjestu spomenuti Matko Rojnić, ravnatelj Sveučilišne knjižnice u Zagreb i dr. Stella Ubel, voditelj Grafičkog kabineta – svi su crteži stavljeni na raspolaganje austrijskoj izložbi Fischer von Erlacha u obliku posudbe. Na taj su se način ti crteži mogli tamo prvi put promatrati u okviru čitavog Fischerova djela i porediti s ostalim listovima.² Zbog te sretne prilike svi oni, koji su zainteresiran na proučavanju Fischerova života i rada, duguju najveću zahvalnost Grafičkom kabinetu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, u kome su ti crteži danas pohranjeni. Treba se nadati, da će impresivna izložba listova dati poticaja za intenzivan naučni rad te da će imati kao posljedicu potanko istraživanje tih listova, koje, unatoč njihovoj velikom značenju za Fischerovo djelo, sve do danas nije izvršeno.

Prijenos Fischerovih djela na današnjicu mora se označiti kao loš, ako se kao mjerilo uzme postojanje originalnih građevnih modela i vlastoručnih projektnih crteža. Kod veoma rijetkih gradnja sačuvali su se vlastoručni građevni crteži ili barem crteži od tuđe ruke, ali u smislu Fischerovih nacрта. Jedino je kod zadataka plastičke vrste (zdenci, nadgrobni spomenik, oltar)³ i kod crkvenih građevina u Salzburgu⁴ ono, što je do nas doprlo, povoljnije. Od glavnog Fischerova djela, Karlove crkve u Beču, sačuvalo se tek jedan jedini crtež, koji je, doduše, još sporan u pogledu svog autorstva, no koji na svaki način potječe iz doba gradnje.⁵ Kasnijem doba pripada također nacrt za toranj zakladne crkve u Herzogenburgu,⁶ koji je otkriven tek pred nekoliko godina. Od rijetkih nacрта i građevnih crteža za svjetovne gradnje nekoliko ih je nažalost nestalo u posljednje vrijeme, zagubilo se ili postalo nepristupačno.⁷ Ono, što nam je ostalo, jedva vrijedi spomena.⁸

Kod vlastoručnih crteža iz kodeksa Montenuovo radi se najvećim dijelom o predcrtežima za graviranje, i to prije svega kod salcburških nacрта za vrtne paviljone,¹² kojima je zajedničko ono poigravanje s geometrijski najjednostavnijim oblicima. Kod drugih

nacrta za ljetnikovce u tom kodeksu može se na temelju više le-
timičnih skica pratiti kristalizacija misli sve do konačnog formu-
liranja u predcrtežima za graviranje.¹³ Često to nisu građevni
crteži, već umjetnička razmatranja i zabilježivanja ideja. Najljepši
je list u kodeksu zacijelo onaj, na kome je Fischer za svoju povijest
arhitekture zabilježio prve misli o rekonstrukciji nestalih grade-
vina, izmiješane s vlastitim nacrtima za ljetnikovce, koji su možda
bili zamišljeni kao pozadinska kulisa.¹⁴

Skice i čitav raspored kodeksa Montenuovo dopuštaju nam, da
takoreći bacimo pogled u umjetnikovu radionicu, a predcrteži za
»Nacrt historijske arhitekture« autentična su dokumentacija nje-
govih djela iznanstvenih rekonstrukcija. Kako ih je tu prikazao,
tako je sam Fischer htio, da njegove kreacije budu gledane i
shvaćene. Poznato je, da nije uvijek bio zadovoljan radom rez-
bara. Ime Benjamina Kenckela, koje se može čitati na mnogim
pločama rukopisa »Historijska arhitektura« kao popis rezbara,
dao je Fischer ukloniti u štampanim izdanjima. Ali predcrteži
imaju veću vrijednost u odnosu prema urezanom djelu ne samo
po svojoj većoj originalnosti, nego i zato, što se među njima
nalaze nacrti rekonstrukcije, koji nisu preuzeti u štampano djelo.
Na taj način oni sadržavaju gdjeokuju misao, i gdjeokuju varijantu
djela, koje nam inače nisu sačuvane ili su poznate samo po gra-
virama. U tim se precrtima također može osobito jasno shvatiti
temeljna crta ploča u »Historijskoj arhitekturi«: primjena pro-
spektnog djelovanja, koje je uobičajeno u tadašnjem vedutnom
slikarstvu, na prikazivanje arhitekture. Brojni nalijepljeni ispravci
na zagrebačkim listovima pružaju rječitо svjedočanstvo o Fische-
rovu nastojanju, da uspješno rasporedi građevinu, kulise u prvom
planu, koje stvaraju prostornu dubinu, i štafažu.¹⁵ Sve to može nam
nadoknaditi činjenicu, da za većinu Fischerovih gradnja nemamo
nikakvih građevnih crteža, već samo predcrteže za graviranje.
Kao kod svih prikaza, koje sami umjetnici daju o svojim djelima,
tako i kod četvrte i pete knjige »Historijske arhitekture« (koje
obuhvaćaju Fischerove vlastite gradnje), moramo dakako računati
s time, da su nacrti, što potječu iz starijih stvaralačkih razdoblja,
prilagođeni u prikazu za rezbareno djelo kasnijoj stilskoj fazi ili
su barem kroz nju neznatno promijenjeni. No to ograničenje ne
vrijedi mnogo u poređenju s jedinstvenim dokumentarnim zna-
čenjem, koje pripada toj zbirci njegovih djela i nacрта, koju je
umjetnik sam odobrio.

Tih 79 listova, što se nalaze u Zagrebu, nisu jedini dokaz Fi-
scherova rada za »Nacrt historijske arhitekture«. Bit će da su
prvotno pripadali zagrebačkom konvolutu i četiri lista, što se sad
nalaze u Zemaljskom muzeju u Linzu,¹⁶ jednako kao i dvije va-

rijante fasade gradske palače Schwarzenberg u Beču, koje se nalaze u Albertini.¹⁷ Prethodna proučavanja za ploče »Historijske arhitekture« predstavljaju također crteži za neka počasna vrata iz g. 1699. u praškom Muzeju za umjetni obrt¹⁸ i za »Bergschloss« (planiński dvorac) u Albertini.¹⁹ I prethodni crtež za paviljon u perivoju u Milanu,²⁰ koji je po formatu otprilike dvostruko širi, bez sumnje po arhitekturi u prvom planu predstavlja prethodni crtež za rezbariju s analognim prospektnim djelovanjem poput ploča »Historijske arhitekture«. George Kunoth je dokazao, da su tri lista iz muzeja Carolino-Augusteuum u Salzburgu predcrteži za »Historijsku arhitekturu«, iako se dugo mislilo, da su to naknadni crteži. Na njih također upućuje Fischerova primjedba na zagrebačkom crtežu za prospekt u Kesheimu (br. 51): »Alle Risse der Caroli Borromaei Kirche fehlen« (Svi crteži za crkvu Karla Bormejškog nedostaju). Čini se, da su nam ostali sačuvani u Salzburgu,²¹ iako ne kao Fischerov vlastiti crtež, a ono barem kao djelo nekog učenika, izrađeno prema Fischerovim nacrtima.

Podrobno naučno proučavanje zagrebačkih listova još nedostaje. Arturu Schneideru, koji ih je otkrio, dugujemo njihovu prvu katalogizaciju, kod koje međutim u znatnoj mjeri nisu bile uzete u obzir poledine. Najavljena točna obrada tih crteža nije više mogla biti izvršena. Ona još i danas nedostaje. Uza sve to treba spomenuti, da je za vrijeme priprave izložbe i paralelno s time, ali od izložbe nezavisno,²² pošlo za rukom Karlu Winkleru, da je fotografskim snimcima svih listova došao do nekoliko novih otkrića.²³ Za proučavanje je najznatnije otkriće spoznaja, da se kod nacrta u stražnjoj strani br. 7, koje je Schneider označio kao pročelje paviljona u perivoju, radi o studiji za pročelje kolegijske crkve u Salzburgu.²⁴ To je dokumenat o posljednjoj fazi u nastajanju te fasade, koja se postepeno mijenjala iz glatke fronte s dva tornja gornjotalijanskog manirizma u visoko barokno rješenje, dinamički istaknuto ispučanom sredinom. Upravo taj nedovršeni crtež daje nam točnu obavijest o Fischerovoj tehnici crtanja: jasno vidimo konstrukcione crte izvučene metalnom pisačkom i crte povučene olovnom rezaljkom u dugim urezima. Tek laviranjem dobiva taj crtež svoju plastičnost i prostornu dubinu. – Na poledini br. 75 pronađen je sasvim letimičan nacrt za tlocrt i plan neke vrtne zgrade,²⁵ koja svojom temeljnom zamisli, poput jednog od nacrtu vrata za perivoj u Albertini (1687-90),²⁶ vuče svoje porijeklo iz berninskog motiva konveksno izbočenog srednjeg dijela, uokvirenog konkavnim krilima.²⁷ U tom se smislu približava drugom projektu za Belvedere u Schönbrunn, kojega je gradnja započela 1696.²⁸ Da bismo mogli sigurno datirati taj nacrt,²⁹ trebalo bi nam najprije razjasniti, da li se kod tlocrta za jedna od

trijumfalnih vrata iz 1690. na prednjoj strani lista (br. 75) doista radi o prvom projektu iz onog doba ili o nekoj kasnijoj reprodukciji u obliku prethodnog crteža za rezbariju. – Ostale studije pronađene na poledini manjeg su značenja. Kod jedne ženske glave (također na poledini br. 75),³⁰ koju je Hans Sedlmayr protumačio kao karikaturu, čini nam se, da postoji približenje figurnim tipovima Callota,³¹ koji stoje već na granici grotesknoga, a kojih se utjecaj može zamijeniti i kod Matthias Brauna, najhirovitijeg Berninijeva nasljednika sjeverno od Alpa. Ta je ženska glava doista nalik na pogled sa strane na figuru »Superbia« u perivoju dvorca Kukus (oko 1719).³² Manje je karakteristična glava sa šljemom (stražnja strana br. 28), koju je Hans Sedlmayr pokušao protumačiti³³ kao Pallas Athene. Vjerojatno se tu radi o predstudiji za neku štafažnu figuru.

Kako god ta nova otkrića ohrabrivala, ipak valja reći, da se u samoj kritici crteža rukom nije mnogo napredovalo. Prije svega nedostaju još kriteriji za točno lučenje ruke oca i sina. Polazeći od izgleda pročelja i cjelokupnog prospekta palače Trautson (br. 58, 59),³⁴ koji su prema signaturi gravire rezani od mladog Jozefa Emanuela Fischera, poduzet je pokušaj, da i drugi prethodni crteži budu pripisani »Historijskoj arhitekturi« Fischera mlađeg, a prije svega obje varijante k fasadama dvorske kancelarije za Češku³⁵ i gradske palače Schwarzenberg u Beču.³⁶ Upravo na primjeru obaju posljednjih crteža pokazale su se velike teškoće u razgraničenju između udjela oca i sina. – Prema signaturi gravira na Carl Gustav Heraeusovoj *Treuer-Pracht*, mogao bi prethodni crtež za posmrtni katafalk Josipa I. u bečkoj Augustinskoj crkvi (br. 79) biti nacrtan od Fischera mlađeg.³⁷ Ta pretpostavka možda povlači za sobom i pripisanje predcrteža za odgovarajući katafalk u Stjepanovoj crkvi (br. 78) Fischeru mlađem.³⁸ Tu postoji teškoća u tome, što se u literaturi spomenuta gravira, na kojoj je slikar Schubert von Ehrenberg označen kao *inventor* i *delineator*,³⁹ ne može pronaći, pa se prema tome ni ne može proučiti u pogledu njezina podudaranja s predcrtežima u Zagrebu. Tako dugo, dok nemamo točnu predodžbu o načinu crtanja Fischera mlađeg i o njegovu razvoju, mora čitav taj kompleks pitanja ostati neriješen. Ako se utvrđeni listovi oca i sina porede s listovima u Lincu, koji se stilski bitno odvajaju od zagrebačkih crteža, može se doći do zaključka, da je barem još jedna ruka sudjelovala u izradi predcrteža za rezbariju. Ta je ruka karakterizirana veoma suhim potezom, teškim i grubim laviranjem i zdepastom tvorbom likova, a to su crte, koje udaraju u oči osobito na listovima iz Linza. Ista se ruka može jasno prepoznati i na štafažnim likovima mnogih zagrebačkih listova, osobito na prethodnim crtežima za Augustov

most preko Tibera (br. 15)⁴⁰ i za Trajanov forum u Rimu (br. 13).⁴¹ Odatle slijedi, da neki crtež može biti djelo više ruku, pa makar na graviri bio označen Fischer stariji kao *delineator*, kao što je to u oba naprijed spomenuta slučaja. – Bilo je vrlo dobro, da se na spomen-izložbi prvi put pružila prilika, da se listovi iz Linza uzmognu porediti s odgovarajućim zagrebačkim listovima. Nitko, međutim, ne može više poreći, da listovi iz Linza nisu vlastoručni. Ali točno lučenje ruku trebalo bi provesti ne samo za crteže, nego i za tekstove i legende ispod slika.

Najteže je zacijelo pitanje datiranja i vremenskog redoslijeda listova. Prije svega valjalo bi razjasniti, u kojoj se mjeri radi o pohranjenim nacrtima iz prijašnjeg razdoblja, a u kojoj mjeri o rezbarskim predcrtežima, izrađenim *ad hoc* za izdanje štampanog djela na temelju takvih prethodnih nacрта. Posljednji slučaj ne isključuje, da se među njima nalaze i neizrađeni ili kasnije za- bačeni projekti i varijante izrađenih djela. Relativno datiranje različnih Fischerovih crteža uz pojedina djela, pokušao je dati George Kunoth, pri čemu naravno zagrebački listovi igraju glavnu ulogu. Dosad nedostaju pojedinačni podaci za apsolutno datiranje, a pitanje je, da li će ono ikad biti moguće u punom opsegu. No možemo se opravdano nadati, da će potpuno izlaganje svih zagrebačkih listova u Fischerovoj spomen-godini potaknuti njihovo po- tanje znanstveno ispitivanje.

Svečana dvorana bečke Narodne knjižnice pružila je idealni okvir za izlaganje »Nacrta historijske arhitekture« i zagrebačkih predcrteža. Tako su se prolazeći prostorijom mogle proučavati naj- prije predradnje za djelo, zatim čitava povijest edicije i konačno sadržaj pojedinih knjiga s izvorima i uzorima Fischerove rekon- strukcije. Četvrta knjiga, koja obrađuje Fischerova vlastita djela, nije tu bila izložena, jer su ona u cjelini resumirana u drugom dijelu izložbe, koji je smješten u prizemlju novog Dvora u Beču. Tu je bilo cjelokupno gradivo, što se odnosi na Fischerova vla- stita djela i na nacрте sakupljene za monografije o djelima. Bili su tu uključeni i svi zagrebački crteži, koji inače ne pružaju po- znate nacрте ili varijante.⁴² Prvi put su se tu mogle promatrati jedna pored druge sve odlučne faze nastajanja pojedinih djela, a osobito se to dojmljivo vidjelo kod »Bergschlossa«, kolegijske crkve u Salzburgu, zgrade u zabavnom perivoju i kod utvrđene ladanjske zgrade u obliku zvijezde.⁴³ Kraj naprijed opisanog na- čina transmisije Fischerova djela zagrebački su crteži u tom sklopu predstavljali dokumente vanrednog značenja, predajući potomstvu kao jedinstveno vrlo malo poznato Fischerovo djelo i često su tek oni omogućili pravo razumijevanje geneze nekog građevnog djela ili nacрта.

Hans Aurenhammer, Beč

- ¹ A. *Schneider*. Johann Bernhard Fischer von Erlachs Handzeichnungen für den »Entwurf einer Historischen Architectur«, Zeitschrift für Kunstgeschichte I, 1932, str. 249 i dalje. – Tome su kasnije pridobili H. Sedlmayr, Belvedere 1932, str. 89 i dalje; H. Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Beč-München 1956, str. 233 i dalje (dalje citirano skraćeno »Sedlmayr 1956«); G. Kunoth, Die Historische Architektur Fischers von Erlach, Düsseldorf 1956 (dalje citirano skraćeno »Kunoth«). – Zbog nedostatka prostora navodimo samo mjesto prvog objelodanjenja i posljednju literaturu o dotičnoj materiji.
- ² H. *Aurenhammer*. Katalog der Ausstellung Johann Bernhard Fischer von Erlach, Graz-Beč-Salzburg 1956/57 (citirano ukratko »Aurenhammer«).
- ³ V. nacrti za zdenac na povrtljarskom trgu (Krautmarkt u Brnu) J. Leisching, Handzeichnungen des älteren Fischer von Erlach, Jahrbuch für Kunstwissenschaft I, 1923, str. 266 i dalje s repr.; Sedlmayr 1956, str. 172, repr. 42; Aurenhammer, str. 56, repr. 36a; nacrt za oltar milosti hodočasničke crkve Strassengel (Wiener Bauhütte XXV, 1902, tabl. 59); Leisching, op. cit. str. 267 i dalje; Sedlmayr 1956, str. 172, repr. 53; Aurenhammer, str. 60 (te grobni spomenik porodice Mitrowitz u crkvi sv. Jakoba u Pragu); H. Tietze Beiträge zur Geschichte der österr. Barockarchitektur, Kunst und Kunsthandwerk 1918, str. 402, s repr.; Sedlmayr 1956, str. 204; Aurenhammer, str. 160, sve u bečkoj Albertini. Nadalje nacrti za glavni oltar hodočasničke crkve Mariazell, prije u Beču, u zbirci Heymann (M. Dreger, Jahrbuch der k. k. Zentralkommission II, 1908, str. 141 i dalje, tabl. XVII; Sedlmayr 1956, str. 176 repr. 54; Aurenhammer, str. 62) i nacrt za glavni oltar salzburške franjevačke crkve u arhivu tamošnjeg samostana (P. B. Gritsch, OFM, Zur Geschichte des Hochaltars der Franziskanerkirche in Salzburg, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1923) 24, str. 153 i dalje s repr.; Sedlmayr 1956, str. 199 i dalje, repr. 130; Aurenhammer, str. 138, repr. 33a). U zadužbini Herzogenburg pohranjeni nacrt za oltar u župnoj crkvi Sallapulka u Donjoj Austriji zasad je izgubljen (W. Pauker, Der Bildhauer und Ingenieur Matthias Steidl, Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg II, 1909, str. 301, tabl. IX; Österr. Kunsttopographie V/1, fig. 270; Sedlmayr 1956, str. 216, repr. 176; Aurenhammer, str. 180). S time u vezi treba spomenuti i »Schmerzensmanna«, prema Düreru, koji očito predstavlja nacrt jedne skulpture za križni put (J. E. Braun, Eine signirte Zeichnung des Johann Bernhard Fischer von Erlach, Belvedere VI. 1924, Forum 6/7, s repr.; Sedlmayr 1956, str. 208, repr. 162; Aurenhammer, str. 175), te crtež za monstrancu Lorentanske crkve u Pragu (H. Tietze, Kunst und Kunsthandwerk, op. cit. str. 407 s repr.; Aurenhammer str. 78 i dalje, repr. 36b).
- ⁴ Sačuvani su građevni nacrti za crkvu Trojstva i svećeničku kuću, a isto tako i za kolegijску crkvu bolnice sv. Ivana (cf. Wiener Bauhütte XXV, 1902, tabl. 52; H. Tietze, Zwei Zeichnungen Fischer von Erlachs für die Salzburger Kollegienkirche, Jahrbuch der k. k. Zentralkommission N. F. V, 1911, str. 105 i dalje s repr.; isti u Österr. Kunsttopographie IX, 1912 str. 236. 242, 257 i dalje s repr.; H. Folnesics, Neu aufgedundene Architekturzeichnungen und Risse zu Salzburger Bauten, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission IV, 1915, prilog stupac 42 i dalje s repr.; J. Leisching, Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1923, op. cit. str. 271 i dalje; Sedlmayr 1956, str. 244 i dalje, repr. 107; Aurenhammer, str. 72 i dalje, 113 i dalje, repr. 31a).
- ⁵ M. *Dreger*, Zur Baugeschichte der Wiener Karlskirche, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1934, str. 140 i dalje, s repr.; J. Schmidt, Fischer von

- Erlach der Jüngere, Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 1933, str. 98; L. Popelka, Studien zur Wiener Karlskirche, Alte und Neue Kunst IV, 1955, 195 i dalje; Aurenhammer, str. 166 i dalje.
- ⁶ Sedlmayr 1956, str. 210, repr. 177; Aurenhammer, str. 177, repr. 31b.
- ⁷ Nestala su oba u dokumentima spomenuta crteža za fasadu i za stubište palače Batthyány u Beču (v. F. Windisch-Graetz, Urkunden zur Geschichte des Palais Batthyány-Schönborn in Wien, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1956) ne mogu se pronaći oba projekta za portal gradske palače Dietrichstein u Beču, u zbirci Harrach (H. Tietze, Wolfgang Wilhelm Braemers Architekturwerk und der Wiener Palastbau des XVII. Jahrhunderts, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXII, 1915, str. 3999 i dalje s jednom reprodukcijom; Sedlmayr 1956, str. 200; Aurenhammer, str. 140), isto tako načrt za stubište zadužbine Herzogenburg, nekoć u tamošnjem arhivu (H. Hantsch, Jakob Prandtauer, Beč 1926, str. 82; H. Sedlmayr, Zum Oeuvre Fischer von Erlachs, Belvedere 1932, str. 138; Sedlmayr 1956, str. 209 i dalje, repr. 175; Aurenhammer, str. 175). Nepristupačan je zasad projekat za pregradnju strane u počasnom dvorištu vrtné palače Schwarzenberg u Beču, iz kneževskog središnjeg arhiva u Krumovu u Čehoslovačkoj (D. Frey, Das Schwarzenbergpalais in Wien, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1956, str. 142 i dalje s repr.; Sedlmayr 1956, str. 151 i dalje, repr. 182; Aurenhammer, str. 181).
- ⁸ Jedan zacijelo ne vlastoručni tlocrt podrumskog kata vrtné palače Trautson u Beču u Albertini (J. Schmidt, Die Architekturbücher der Fischer von Erlach, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1934, str. 155; Sedlmayr 1956, str. 199; Aurenhammer str. 148). Fragment crteža gornjeg kata bečke gradske palače princa Eugena, koji se nalazi u Würzburgu, a Hans Sedlmayr ga smatra nacrtom, mogao bi također biti predcrtež za graviranje za tablu »Historijske arhitekture«, a bliži je dovršenoj gradnji nego predložak, koji je bio upotrebljen (Sedlmayr 1956, str. 182, repr. 74; Aurenhammer str. 110).
- ⁹ H. Sedlmayr, Belvedere, op. cit. str. 93 i dalje; Sedlmayr 1956, str. 248 i dalje (za Codex); A. Schneider, op. cit.; Sedlmayr 1956, str. 233 i dalje; Kunoth (za zagrebačke crteže). – Čini se, da oba konvoluta potječu iz Batthyányeva posjeda, cf. Aurenhammer str. 194 i 206 (prema ljubaznom saopćenju primljenom od dr. Stelle Ubl, Zagreb).
- ¹⁰ J. Schmidt, Die Architekturbücher der Fischer von Erlach, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1934, str. 151, s repr.; Sedlmayr 1956, str. 166, 216, repr. 13–15, 255; Aurenhammer, str. 45.
- ¹¹ H. Sedlmayr, Belvedere 1932, op. cit. str. 44 i dalje.
- ¹² fol. 4–11 (H. Sedlmayr, Belvedere 1932, op. cit., str. 96 i dalje s repr.; Sedlmayr 1956, str. 103 i dalje s repr. 60–67; Aurenhammer, str. 45).
- ¹³ Prije svega kod »Utvrdene ladanjske zgrade u obliku zvijezde« (fol. 21^v i fol. 21) te kod ljetnikovca za Friedricha I. u Prusiji (fol. 23^v i fol. 23). Cf. H. Sedlmayr Belvedere 1932, op. cit., str. 100 i dalje; isti, Entwürfe Fischers von Erlach für ein Lustschloss Friedrichs I. von Preussen, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1932, str. 57 i dalje, s repr.; Sedlmayr 1956, str. 178, 194, repr. 120, 121; Aurenhammer, str. 200 repr. 29.
- ¹⁴ (fol. 24) H. Sedlmayr, Belvedere 1932, op. cit. str. 93 i dalje; Sedlmayr 1956, str. 253, repr. 125; Kunoth, str. 170 i op. cit. repr. 176; Aurenhammer, str. 194, repr. 29.
- ¹⁵ Osobito to postaje jasno na predcrtežu za rimski Trajanov forum; Kunoth, str. 71 i dalje, repr. 52; Aurenhammer, str. 220 i dalje.
- ¹⁶ J. Schmidt, J. B. Fischer von Erlach als Bildhauer, Belvedere 1938/39, str. 9 i dalje s repr.; Sedlmayr 1956, str. 242 i dalje; Aurenhammer, str. 206.

- ¹⁷ *D. Frey*, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Eine Studie über seine Stellung in der Entwicklung der Wiener Palastfassade, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1921/22, str. 152, repr. 78, 79; *H. Sedlmayr*, Belvedere 1932, op. cit., str. 139 s repr.; *J. Schmidt*, Wiener Jahrbücher für Kunstgeschichte, op. cit. str. 154; *Sedlmayr* 1956, str. 202, repr. 149, 150; *Aurenhammer*, str. 157 i dalje, repr. 35.
- ¹⁸ *H. G. Franz*, Eine unbekannte Zeichnung von Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1943, str. 99 i dalje s repr.
- ¹⁹ *J. Schmidt*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1934 op. cit., str. 156, repr. 80; *Kunoth*, str. 172, repr. 182.
- ²⁰ *H. Sedlmayr*, Fischer von Erlach und Bernini. Das Münster 1952, str. 273 s reprodukcijama; *Sedlmayr* 1956, str. 186, repr. 69; *Aurenhammer*, str. 104 i dalje. – Predcrteže za graviranje predstavljaju također crteži počasnih vrata iz 1690. u bečkoj Albertini (za opisno djelo »Arcus triumphalis Leopoldo Magno ...«, Beč 1690, rezač B. Denner cf. M. Dreger, Zeichnungen des älteren Fischer von Erlach, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-kommission 1908, str. 139 i dalje s repr; *Sedlmayr* 1956, str. 170, repr. 35; *Aurenhammer*, str. 51, repr. 30b) i prospekt vile Huldemberg u Narodnom muzeju u Stockholmu (za »Prospekte und Abrisse einiger Gebäude von Wien«, koje je izdao Josef Emanuel Fischer von Erlach, cf. *Sedlmayr* 1956, str. 199; *Aurenhammer*, str. 151, repr. 32). K tome i studiju u Codex Montenuovo, fol. 19.
- ²¹ *Kunoth*, str. 140, repr. 130, 132, 134.
- ²² *Aurenhammer*, str. 53, 94.
- ²³ *Sedlmayr* 1956, str. 233 i dalje.
- ²⁴ *A. Schneider*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 1932, op. cit., str. 254; *Sedlmayr* 1956 str. 180, 234; *Aurenhammer* str. 94.
- ²⁵ *Sedlmayr* 1956, str. 98, repr. 18; *Aurenhammer*, str. 53.
- ²⁶ *J. Schmidt*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1934, op. cit. str. 156, repr. 78; *Sedlmayr* 1956, str. 166, repr. 14; *Aurenhammer* str. 45 i dalje.
- ²⁷ Cf. na primjer fasadu San Andrea al Quirinale u Rimu i takozvani prvi projekat Berninija za istočnu fasadu Louvrea.
- ²⁸ *Sedlmayr* 1956, str. 184, repr. 90; *Aurenhammer*, str. 88, repr. 3.
- ²⁹ *Sedlmayr* 1956, str. 98 i 167, datira oko 1687–90. te drži taj nacrt za najraniji poznati Fischerov nacrt ljetnikovca.
- ³⁰ *Sedlmayr* 1956, str. 241, repr. 124; *Aurenhammer*, str. 53.
- ³¹ Na primjer iz serije »La Noblesse« ili pojedinačnog lista s »Dvije gospođe iz društva«.
- ³² *Jan Lukas*, Šporkův Kuks, Praha 1950. tabl. 19.
- ³³ *Sedlmayr* 1956, str. 236, repr. 123.
- ³⁴ *Sedlmayr* 1956, str. 239, repr. 136; *Kunoth*, str. 128 i dalje, repr. 110; *Aurenhammer*, str. 146 i dalje.
- ³⁵ Zagreb br. 53, 54; *H. Sedlmayr*, Belvedere 132, op. cit. str. 139 s repr.
- ³⁶ Cf. bilješku 17.
- ³⁷ *Sedlmayr* 1956, str. 200; *Aurenhammer* str. 152.
- ³⁸ *Sedlmayr* 1956, str. 201, repr. 145; *Aurenhammer*, str. 152, repr. 33b.
- ³⁹ *A. Trost*, Wiener Triumphbogen und Trauergerüste auf Stichen, Die Graphischen Künste 1900. Prilog: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst br. 2, str. 10, br. 20.
- ⁴⁰ *Aurenhammer*, str. 219.

- ⁴¹ Prije svega oba vojnika pred lijevim kipom konjanika, oba jahača pred desnim kipom i oba jahača iza njega. Aurenhammer, str. 221; Kunoth, repr. 52.
- ⁴² Izlaganje mnoštva zagrebačkih crteža u svečanoj dvorani Narodne knjižnice u Beču moralo je ostati izvan kataloga (ali s točnim opisom), jer je samo na izložbi u Beču bilo za takvo izlaganje dovoljno mjesta. Oni zagrebački listovi, koji su izloženi u monografijama djela i sadržani u katalogu, bili su izloženi jednako u Grazu kao i u Salzburgu.
- ⁴³ Aurenhammer, str. 99 i dalje, 90 i dalje, 102 i dalje, 199 i dalje (br. 25, br. 26, br. 28, br. 63, repr. 15¹⁸).

R É S U M É

Un quart de siècle est révolu depuis que feu Artur Schneider, professeur à l'Université de Zagreb et membre de l'Académie Yougoslave, a découvert dans la Bibliothèque de l'Université de Zagreb les dessins de Johann Bernhard Fischer von Erlach, destinés à servir de modèle à l'incision de son oeuvre *Entwurf einer Historischen Architectur*. L'exposition organisée cette année -ci à Vienne, Graz et Salzbourg, à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Fischer von Erlach, offre maintenant la première fois l'occasion d'une exposition totale de ces 79 dessins. La Bibliothèque de l'Université de Zagreb et le Cabinet Graphique de l'Institut des arts plastiques de l'Académie Yougoslave de Zagreb ont prêté ces dessins aux organisateurs de l'exposition Fischer von Erlach.

Hans Aurenhammer, connaisseur éminent de l'oeuvre et de la vie de Fischer von Erlach, démontre la signification de cette exposition des dessins de Fischer le Jeune, pour l'étude des méthodes, de la technique et de l'ordre chronologique de l'oeuvre de ce grand architecte autrichien. Une occasion unique se trouve ainsi offerte aux investigateurs autrichiens de l'oeuvre de Fischer von Erlach de confronter ces dessins avec d'autres qui se trouvent en Autriche ainsi qu'avec les estampes exécutées d'après les dessins et les monuments d'architecture achevés.

L'auteur fait observer que beaucoup de dessins dus à Fischer le Jeune ont été perdus, circonstance qui ne fait qu'augmenter l'importance des dessins de Zagreb, tracés en vue de l'incision d'estampes. Certains dessins qui de nos jours se trouvent à Linz ou dans l'Albertine de Vienne, peuvent, de l'avis de l'auteur, également être attribués à la liasse relice à la colle, par Fischer le Jeune lui-même.

Ayant souligné le mérite de feu Artur Schneider qui, malheureusement, n'a pas pu réaliser son projet d'étudier tous ces dessins d'une manière détaillée, mais qui tout de même a pu encore en faire le premier cataloguement, l'auteur exprime l'espoir que l'exposition des dessins de Zagreb donnera maintenant l'occasion d'entreprendre ces travaux en Autriche. Il remarque à ce propos que dès maintenant Carl Winkler, ayant vu et photographié les dessins de Zagreb pendant les travaux préparatoires de l'exposition, a pu arriver à la révision de certaines attributions et désignations des dessins de Fischer von Erlach qui étaient acceptées jusqu'ici. Des découvertes de ce genre se rapportent surtout aux dessins se trouvant sur l'envers de certains dessins de Zagreb. Bien caractéristique est à cet égard aussi la suggestion que l'auteur émet quant à l'influence exercée sur Fischer von Erlach par certaines figures de Callot qui frisent déjà le grotesque.

Néanmoins, l'auteur est d'avis que l'examen critique de ces dessins ne fait que commencer et que, à ce propos, ce qu'il y a surtout à prendre en con-

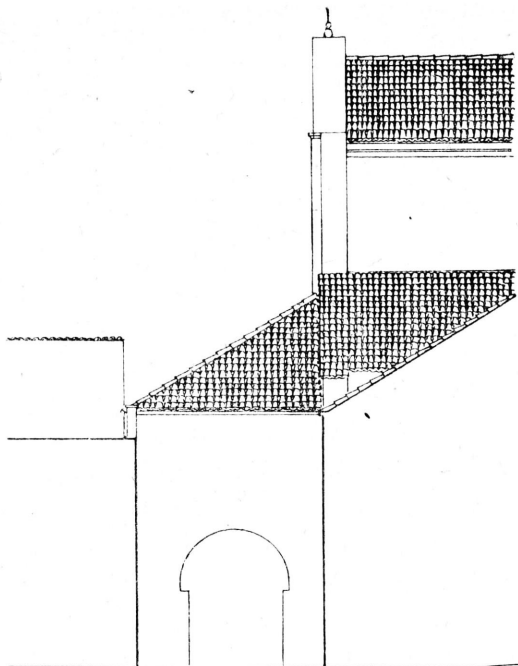
sidération, c'est de différencier entre l'oeuvre de Fischer l'Ainé et celle de son fils, — entreprise qui n'est pas aisée, les critères d'un tel travail n'étant pas encore établis. L'auteur émet aussi des suggestions au sujet de l'attribution de certains dessins qui ont servi à Fischer von Erlach comme modèles à l'incision.

La question de la datation et de l'établissement de l'ordre chronologique de certaines feuilles est non moins compliquée. L'auteur exprime l'espoir que l'exposition complète de dessins de Zagreb dans le cadre de l'année consacrée à la mémoire de Fischer von Erlach pourra donner l'initiative à des recherches approfondies.

Ayant encore fait observer que, faute de place, il n'a été possible d'exposer l'ensemble des dessins de Zagreb que dans le cadre de l'exposition de Vienne, dans la salle de fête de la Bibliothèque Nationale viennoise, tandis qu'à Graz et à Salzbourg on a dû se contenter d'en faire un choix, l'auteur conclut en constatant que les dessins de Zagreb représentent dans ce cadre des documents de grande valeur, car ils nous transmettent maine oeuvre inconnue de Fischer le Jeune, et nous permettent d'arriver à une compréhension plus juste de la genèse de quelque monument architectural ou de quelque projet.

KONZERVATORSKI RADOVI NA EUFRASIJEVOJ BAZILICI U POREČU

Među najvrednije spomenike umjetničke i kulturne baštine svjetskog značenja na području Hrvatske moramo ubrojiti kompleks t. zv. Eufrazijeve bazilike u Poreču. Spomenuti kompleks, smješten uz sjeveroistočni rub starog utvrđenog Poreča, izgrađivan je u više navrata, te se prema tome sastoji od nekoliko međusobno manje više povezanih slojeva. Temeljni sloj čini najsjeverniji dio, koji obuhvaća Maurov oratorij, jezgra kojega potječe vjerojatno iz zadnje faze III. stoljeća, a koji je izgrađivan i povećavan (udvostručen) u toku IV. stoljeća. Na ruševinama spomenutoga najstarijeg sloja, od koga su nam ostali sačuvani samo mozaici na podu izgrađivana je u toku prve polovice V. stoljeća malo prema jugu nova građevina, t. zv. bazilika Preeufrazijana, koja je, prema jednom zapisu unutar mozaiknog ukrasa trećeg sloja, bila već u toku VI. stoljeća ruševna i nedostojna, i od koje su nam sačuvani dijelovi temeljnih zidova i mozaika na podu. Činjenica je, da je pod konac prve polovice VI. stoljeća porečki biskup Eufrazije izgradio treći sloj toga kompleksa, koji se sastoji od bazilike (koja zauzima površinu spomenute prethodne Preeufrazijane, korigirane u tlocrtu jedino u području apsida), atrijsa, baptisterija, konsignatorija i malene memorijalne kapele sv. Andrije. Taj se sloj sačuvao gotovo u izvornom obliku do naših dana.

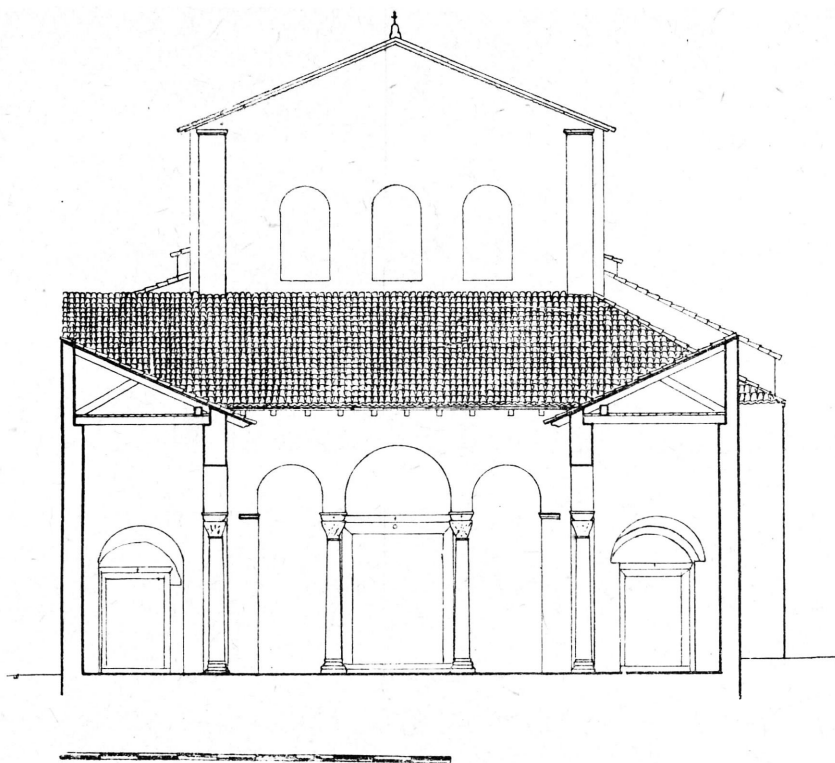


Od vremena izgradnje pa do konca prošloga stoljeća taj je kompleks međutim proživio različite nedaće. Oštećivan je u više navrata, djelomično su bušeni bočni zidovi bazilike radi prigradnje manjih kapela, potres je ošteti južni zid glavne lađe, sveukupni teren je utonuo, te su s tim u vezi nastala znatna oštećenja na cijelom kompleksu.

Radovi na studiju toga kompleksa i na djelomičnom konzerviranju započeli su još u toku prošlog stoljeća i nastavljani su u ovom stoljeću. Međutim spomenuti stariji radovi provodili su se fragmentarno, čuvali su doduše pojedine elemente, ali im se može i u kulturno-historijskom (izgradnja ulaznog dijela) i u tehničkom smislu (zaštita oratorija) prigovoriti.

Konzervatorski zavod u Rijeci, kome je dužnost da se brine za taj dragocjeni spomenik umjetnosti, poduzeo je odlučne mjere, da se spomenuti teško ugroženi arhitektonski kompleks spasi i na naučnoj i stručnoj osnovi prouči problem njegove zaštite.

Stoga je Konzervatorski zavod u Rijeci imenovao poseban odbor stručnjaka sa zadatkom da prouči i odredi potrebne mjere za konzerviranje i zaštitu cijelog kompleksa Eufrazijske. Paralelno s time proveo je Konzervatorski zavod, sa sredstvima koja su posebno odobrena od republičkih organa za navedenu svrhu, neophodne



Presjek kroz atrij bazilike Eufrosiane u Poreču

mjere prve zaštite putem izvedbe stabilnog podupiranja cijele bazilike, jer su se pojavile opasne pukotine u jednom kapitelu i stupu lijeve arkadure.

Zaštita toga kompleksa obuhvaća međutim najrazličitije probleme, počevši od osiguranja najstarijih slojeva mozaika u Maurovu oratoriju, koji su ugroženi zbog svog položaja unutar zone oscilacije plime i osjeke, pa sve do statičkog osiguranja sveukupne konstrukcije bazilike uz paralelno štíćenje izvanrednih detalja, profilacija, kapitela, štuka i mozaika prigodom provedbe zaštitnih radova.

Zaštita, koju provodi Konzervatorski zavod u Rijeci, predstavlja po kompleksnosti svoje problematike jedinstvenu i važnu akciju na području očuvanja određenog umjetničkog spomenika svjetskog značenja.

BERNARDO BOBIĆ

U drugoj pol. XVII. st. osmanlijska vlast počinje gubiti svoje pozicije u istočnim i jugoistočnim dijelovima Habsburške države. Porazom kod Beča g. 1683. zauvijek je slomljena njena udarna snaga, a mirom u Srijemskim Karlovcima g. 1699. gubi Turska čitavu Ugarsku osim Banata, dio Hrvatske do Une i južnog Velebita, kao i Slavoniju osim jugoistočnog Srijema.

U tome razdoblju dakle počinje u Dunavskom basenu da se vrši obratno gibanje, t. j. gibanje od Zapada na Istok, te se pod tim snažnim pritiskom sa Zapada povlače osmanlijske snage i Hrvatska se stvarno oslobađa tog vjekovnog pritiska.

Stoljetnim borbama protiv Turaka duhovno i materijalno iscrpena Hrvatska prima u to doba bez ikakva otpora ili suprotstavljanja taj pritisak, što nadire sa Zapada i zahvaća sve oblike hrvatskog političkog, kulturnog, ekonomskog, umjetničkog i društvenog života. Taj zapadni centar za Hrvatsku onog doba je bio Beč.

Barok je jedna od važnih dionica tog pritiska sa Zapada, koji u to doba zahvaća Hrvatsku, bilo da se on ukazuje kao protivu-reformatorska ili jezuitska djelatnost, bilo opet kao viši stupanj civilizacije, što preko Štajerske i Kranjske nadire u »reliquiae reliquiarum olim regni ...«

U tim novenastalim uvjetima za razvijanje jedne jače umjetničke djelatnosti u tom dijelu Hrvatske, nastaje i pojačana građevna i umjetnička aktivnost, a s time u vezi i prirodna potražnja i potreba za majstorima i umjetnicima, stranim pa i domaćima. U tom kasnom XVII. st., dakle, nailazimo u Hrvatskoj, a tako i u Zagrebu na pojavu lokalnih domaćih majstora, od kojih je svakako najznačajniji bio Bernardo Bobić.

O životu zagrebačkog slikara Bernarda Bobića dosta nam je malo poznato. Ne zna se ni datum ni mjesto njegova rođenja.

Prema sačuvanim ugovorima, koje je Bobić sklapao s naručiteljima svojih slika i oltara, pouzdano je, da je on djelovao kao slikar, pozlatar oltara i polikromator svetačkih kipova u Zagrebu od g. 1683. (oltarske slike u crkvi sv. Katarine), pa sve do 1691., kada je završio slikanje oltara sv. Ladislava. Bobić je posjedovao vlastitu kuću u Zagrebu, i to u gornjem gradu, negdje u današnjoj Demetrovoj ulici. Bio je po svoj prilici dosta dobrog materijalnog stanja, jer se u jednom kupoprodajnom ugovoru iz g. 1693. spominje, da je Bernardus Bubich, pictor, kupio od Jakova Gergera mali štagljić, koji se nalazio u današnjoj Radićevoj ulici. Bernardo Bobić bio je oženjen nekom Barbarom Suppe, koja se nakon njegove smrti preudala za Martina Filipchicha. Bobić je 29. januara 1694. postao pravovaljani građanin grada Zagreba. Umro je vjerojatno tokom 1694. ili 1695. god., jer se u jednom kupoprodajnom ugovoru iz g. 1696. spominje u današnjoj Demetrovoj ulici kuća Barbare Suppe, koja je prije bila žena slikara Bernarda Bobića, a sada je žena Martina Filipchicha.

U Bobićevo vrijeme susrećemo u Zagrebu još neke značajne ličnosti našeg tadašnjeg kulturnog života, koje su s njime bile u uskoj vezi, i to u prvom redu hrvatskog historičara i grafičara Pavla Rittera Vitezovića, rodom iz Senja, zatim zagrebačkog biskupa Aleksandra Mikulića Brokunjevečkog i konačno zagrebačkog drvorezačkog majstora Ivana Komersteinnera.

Bernardu Bobiću možemo prema sačuvanim ugovorima sa sigurnošću pripisati ova slikarska djela: »Silazak Duha svetoga« i »Juditu i Holoferna«, koje je on g. 1683. izradio za oltar sv. Apostola u crkvi sv. Katarine. Zatim 6 uljenih slika na drvu, koje prikazuju scene iz života Marije (sačuvano ih je samo 5, od kojih se 2 pripisuju Ivanu Eisenhordtu, a 3 Bernardu Bobiću), a koje je on izradio od g. 1686.–1688. za oltar sv. Marije u staroj zagrebačkoj katedrali. I konačno 12 oltarskih uljenih slika na drvu (sačuvano ih je samo 10) za oltar sv. Ladislava u staroj zagrebačkoj katedrali, koje je Bobić izradio od g. 1688.–1691., a prikazuju scene iz legende o ugarskom kralju svecu Ladislavu.

Među radove, koji se pripisuju Bobiću, ali za koje nam nedostaje pouzdana dokumentacija, možemo ubrojiti njegovo eventualno posljednje djelo, oltar sv. Emerika i Stjepana, izrađen g. 1692. za sakristiju stare zagrebačke katedrale.

O Bobićevu umjetničkom razvitku i školovanju nije nam u dokumentima sačuvano ništa. Prvi je iznio mišljenje, da se Bobić zacijelo školovao u Mlecima, Ivan Kukuljević, a to su njegovo mišljenje prihvatili i naši historičari umjetnosti kao prof. Schneider i prof. Jiroušek. Međutim, promatrajući Bobićeve radove s oltara sv. Marije, a naročito slike s oltara sv. Ladislava, ne možemo više

njegove uzore tražiti kod Tiziana, Tintoretta ili Palme ml., već ih treba tražiti kod nama u to vrijeme mnogo bližeg kruga austrijskih baroknih majstora XVII. stoljeća. I ti su austrijski barokni majstori bili zasićeni talijanskom umjetnošću, a tako i njenom venecijanskom komponentom, te se taj, od tadašnjih austrijskih baroknih majstora prerađeni i asimilirani venecijanski utjecaj, reflektira i na djelima našeg zagrebačkog slikara. Osim toga je već prije spomenuto, kako je upravo u to vrijeme, kada Bobić slika svoja djela u Zagrebu, nastalo i te kako jako gibanje zapadnih utjecaja sa centrom u Beču preko Štajerske i Kranjske u Hrvatsku. I možda je upravo najjača veza, koja je Bobiću prenijela te »venecijanske elemente«, t. j. utjecaj onodobnih austrijskih baroknih slikara – bio ljubljanski slikar Ivan Eisenhardt, koji od 1686. do 1688. g. surađuje s Bobićem na slikama za oltar sv. Marije. Ljubljana je osim toga u to vrijeme, a i kasnije, bila najjači prihvatni centar za utjecaje sa Zapada, koji su onamo dolazili iz susjedne Štajerske. Slovenski kao i strani umjetnici, koji prvo rade u Ljubljani, a zatim dolaze sami ili bivaju pozvani u to barokno doba u Hrvatsku, prenose tim najprirodnijim putem u Hrvatsku reflekske tadašnjeg vladajućeg stila u Austriji. Stoga se djela našeg zagrebačkog slikara ne bi smjela upoređivati s djelima velikih Venecijanaca XVI. st., već s radovima tadašnjih austrijskih i slovenskih baroknih majstora.

Kako nam o Bobićevu školovanju nije iz dokumenata poznato ništa, možemo naslućivati, da se on vjerojatno u svom slikarskom radu služio grafičkim listovima, koji su u to vrijeme cirkulirali i u našim krajevima. Na to nas upućuje i njegovo prvo poznato djelo »Silazak Duah svetoga«, slikano g. 1683., koje je slobodna varijanta istoimene Tizianove slike iz venecijanske crkve S. Maria della Salute. Još nam se to očitije ukazuje na jednom od njegovih eventualno posljednjih djela, na liku sv. Kristofora s oltara sv. Emerika i Stjepana, slikanog g. 1692., koji je uz male preinake gotovo prava kopija Sadelerove grafike iz g. 1605., izrađene po jednom izgubljenom originalu Jacopa Bassana da Ponte.

Bobićevo najvrednije i najkarakterističnije djelo predstavlja svakako njegov ciklus slika iz legende o ugarskom kralju svecu Ladislavu, utemeljitelju zagrebačke biskupije u XI. st., izrađenih za oltar sv. Ladislava od god. 1688. do 1691. Taj raskošni i veliki oltar s 12 Bobićevih slika, urešen bogato rezbarenim i pozlaćenim okvirom i polikromiranim svetačkim likovima Ivana Komersteina, predstavlja ujedno i najznačajnije i najljepše slikarsko djelo u umjetnom obrtu, nastalo u Zagrebu u kasnom XVII. st.

Bobićev slikarski razvitak može se pratiti po njegovim malobrojnim sačuvanim djelima. Njegove prve dvije slike »Silazak

Duha svetoga« i »Judita i Holoferno«, slikane g. 1683., sasma su prosječni i šablonski radovi, blijedih boja i nespretna crteža, koji ni izdaleka ne podsjećaju na Bobičeve radove s oltara sv. Marije, a pogotovu ne na njegove slike s oltara sv. Ladislava.

Nagli uspon osjeća se kod njega tek u slikama za oltar sv. Marije, koje je on od g. 1686. do 1688. izradio u zajednici s lju-bljanskim slikarom Ivanom Eisenhordtom. Čini se, da je Eisenhordt morao biti mnogo rutiniraniji slikar od našeg Bobića, te se ovaj tek pod njegovim utjecajem oslobodio svojih početničkih slabosti i nespretnosti, pa je ubrzo u oltaru sv. Ladislava natkrilio svog suradnika, a vrlo vjerojatno i svog učitelja. Bobičeve boje, koje su prije suradnje s Eisenhordtom bile blijede i beskrvne, postaju na slikama oltara sv. Marije i sv. Ladislava sočne, snažne i blistave, a njegov nesigurni i početnički crtež vještiji i sigurniji, oblici plastičniji, a kompozicija slobodnija.

Najbolje nam se međutim otkrivaju Bobičeve slikarske, crtačke i tehničke karakteristike u njegovu najboljem djelu, na slikama oltara sv. Ladislava.

Bobić je svoje slike komponirao na izduženom paralelogramu, tako da u prvi plan postavlja glavno lice ili glavne likove radnje, i to u teatralnim i patetičnim stavovima širokih baroknih gesta, a pozadinu predstavlja skicozno i fluidno nabačen drugi plan, gdje se iz difuznog i srebrenkastog sivila kao iz izmaglice pojavljuju obrisi sekundarne radnje, koja tumači ili prati zbivanja u prvome planu. Njegove slike ne djeluju kao plod dugog i pomnog pripremnog rada, već prije kao brzim potezima kista nabačene improvizacije. Na posve tankoj podlozi crvenkastosmeđeg bolusa crta on kistom konture likova upotrebljavajući pritom jako razrijeđenu boju, zbog čega mu i crtež nije oštar, već mekan i skicozan. Sam crtež mu se osim toga ne odlikuje ni invencijom ni originalnošću, jer dosta često ponavlja iste likove u gotovo identičnim pozama i pokretima i na drugim slikama. Jedna od najkarakterističnijih značajki Bobičeva slikarstva jest upotreba veoma žitke boje, koja se u debljim namazima stapa s okolinom i stvara za njegovo slikarstvo tipične sfumature. Na srebrenkastosivi opći ton svojih slika nanosi Bobić jače i otvorenije boje, kao crvenu, žutu i modru. U toj fazi njegova rada postaje mu kist slobodniji, a boja se više ne stapa s okolinom. I upravo ti akcenti otvorenog i živog ultramarina i cinobera, koje on nanosi na srebrenkastosivu pozadinu, koloristički oživljuju njegove slike, te čine drugu karakteristiku njegovog slikarstva.

Četiri sačuvane slike s oltara sv. Emerika i Stjepana, slikane g. 1692. od još nepoznata umjetnika, uglavnom se također pripisuju

Bobiću, ma da se one prilično razlikuju po tehnici i načinu rada od slika s oltara sv. Ladislava. Na njima naime nema traga sivkasto-primaturi, kao ni umbrom izrađenog crteža i osnovnom namazu likova, koji su izrađeni u pastoznim bojama. Na tim slikama su svi važniji i manje važni dijelovi izrađeni jednako pomno i brižljivo.

Lica na Bobićevim likovima, koji se često puta ponavljaju, prikazana su bez mnogo psihologiziranja i bez psihičkih emocija. Karakterističan izraz njegovih likova je prema gore okrenuto lice s patetično uzvraćenim očima. Psihička stanja, kao uzbuđenje, molba i t. d. izraženi su manje u samim crtama i izrazu lica, a više u širokim teatralnim i patetičnim gestama.

Na Bobićevu prikazu legende o sv. Ladislavu interesantno je u prvome redu to, što je Bobić likove te legende iz XI. stoljeća odjenuo u suvremeni kostim društva XVII. stoljeća, a u taj omiljeli prikaz legende unio nove i neočekivane elemente na jednom religioznom prikazu, t. j. ideje i političke težnje suvremenog hrvatskog društva, povezavši Ladislavovu borbu protiv Kumana sa borbom za oslobođenje hrvatskih krajeva od Turaka u XVII. stoljeću, pa izrazivši u prikazu grbova Trojedne kraljevine težnju i nadu tadašnje Hrvatske za ujedinjenjem svih njezinih krajeva u jednu cjelinu.

Bernardo Bobić pripada kao slikar u potpunosti u vrstu baroknog manijeriste, koji svoje utjecaje crpe od južnoaustrijskih baroknih uzora svog doba. Bobić za nas predstavlja mnogo više kao slikar kulturno-historijskog dokumenta, negoli što bi on sam po sebi značio neku visoku likovnu vrednotu.

Njegova vrijednost u likovnom pogledu dosta je skromna, ali je ona za nas ipak itekako važna i značajna osobito zato, što u to doba nemamo u užoj Hrvatskoj nijednog takva predstavnika, koji bi uza svu baroknu kićenost i preuzetu manijerističku napravu ostvario takav sklad na svojim djelima, koji ga nesumnjivo izdiže nad naše običajne barokne slikare, što su, slikajući po našim crkvama, ostvarili u svojim djelima upravo negativne strane periferičnog baroka preuzetog iz druge ruke.

Stoga i Bobićevo glavno djelo, njegov oltar sv. Ladislava, znači za nas važan i vrijedan ne samo kulturno-historijski dokumenat, već i interesantno i vrijedno likovno ostvarenje, jer ono predstavlja ujedno i prvi sretniji pokušaj afirmacije našeg lokalnog domaćeg slikarstva u tom dijelu Hrvatske, koje je nakon mnogogodišnjeg mrtvila i nemoći počelo nanovo da se budi.

Ivy Kugli

FRAGONARD I NJEGOVO STOLJEĆE

uz 150. godišnjicu smrti velikog francuskog slikara

Filozofi XVIII. stoljeća nemaju volje za trijeznost misli i za čistoću sistema kao njihovi prethodnici u antici: Platon i Aristotel, a u XVII. stoljeću: Spinoza i Malebranche. Nemaju odlučnosti, da potpuno stanu uz osjećaj kao Rubens uz svoje tigrice, niti uz misao kao Corneilleovi junaci uz mač.

Ta nemoć oštrog opredjeljivanja je ponajbolje vidljiva kod njihovih kolega slikara i književnika. Slikari XVIII. stoljeća ne mogu se odlučiti ni za divlje crvenilo Rubensovih žena, ni za paletu, kojoj bi osnova bila antička bjelina. Od Rubensova senzualizma i antičkog racionalizma, od crvenog i bijelog, oni su mišanjem stvorili svoju boju, boju XVIII. stoljeća: ružičasto.

Kad se to zna, onda se razumije, zašto Voltaire, koji je čas filozof, a čas pisac, nije opredijeljeni racionalist ni opredijeljeni senzualist, nego je na osnovu boje svoje epohe, da tako kažemo: ružičast književnik. On nije ni za crveno ni za bijelo. On, kao njegovi drugovi filozofi mislima, a njegovi drugovi slikari bojama, svom pisanju daje osnovni ton: ružičast. U tom tonu on čas daje prednost bijelom, pa se racionalizmom ruga senzualizmu, a čas daje prednost crvenom, pa se senzualizmom ruga racionalizmu.

Cijelo XVIII. stoljeće je u toj igri ružičastog, koje je čas više crveno, a čas više bijelo, osnovalo svoju filozofiju, svoje pisanje, klesanje, građenje i slikanje. Slikar, koji je bio ponajveći majstor u toj igri jest Jean-Honoré Fragonard. On je kistom bio ono, što je Voltaire bio perom: majstor ružičastog, majstor pikturalne ironije.

Fragonardova ironija se očituje već u samom motivu. On često slika antički hram, ali tek onda, kad je ruševina, pa su ga seljaci pretvorili u staju. Sam antički hram, dok u nj još nije ušla životinja, divlja trava ili seljak – Fragonard ne bi slikao, kao što Voltaire ne bi pisao svoj racionalni tekst, dok u njega ne bi uveo instinkt, senzualnost, kapric. Isto tako Fragonard ne će slikati figuru s mačem u ruci poput Poussina, on je slika s psićem u ruci – simbolom igre, instinkta.

Fragonard je razumio kapricioznost Marije Antoinette, koja se nije samo majstorski razumjela u igru omjera ružičastog i bijelog u kozmetici svog lica, nego i u igru ružičastog i bijelog u svojoj psihičkoj konstituciji prave dame XVIII. stoljeća, te je boraveći preko dana u velikom dvorcu Versaillesa često odlazila na dno parka u svoju malu kuću u naselju služinčadi, da tamo noći snom

dvorkinje, vrtlara. Ali zato, da se u toj malenkosti sutra probudi još s većim osjećajem, da je kraljica! Kažem, da je Fragonard razumio kapric: seobu velike kraljice u malu kuću. Isto tako on je razumio seobu slike – taj originalni događaj, koji karakterizira XVIII. stoljeće. U tom stoljeću, naime, slika je u velikoj mjeri prestala biti izraz slikarskog duha, a sve je više postajala izraz slikarskog materijala, te se preselila kao Marija Antoinetta iz dvorca u kućicu, iz reprezentativnog okvira u intimu naslonjača ili šalice za čaj. Došla je kavaliru na poklopac duhanske kutije ili se s draguljem praćena uvukla kao medaljon dami među grudi. Kao što je Antoinetta išla u minijaturnost kućice, da nađe neke osobite seljačke čari, koje joj život grandioznog dvorca ne bi mogao dati, tako je slika išla na šalicu, lepezu, naslonjač – da nađe neke osobite umjetničko-obrtničke čari, koje joj stari službeni okvir ne bi mogao dati. U kućici je kraljica nalazila, inače sva u duhu dvora, senzualizam, materiju života. Na naslonjaču, na šalici slika dotada sva u askezi slikarskog duha Poussina – nalazila je senzualizam slikarskog materijala. Našavši se u tekstu naslonjača, na porculanu šalice, u zlatu medaljona, na bjelokosti lepeze – slikarski materijal, često do frigidnosti discipliniran duhom slikara XVII. stoljeća, u XVIII. stoljeću – oživio je!

Kao Condillac fiziologiju u Epikura, tako je Fragonard uveo slikarski materijal u Rubensa: prvi, da draži misli, a drugi, da draži vizuelne emocije – razdraže.

Svesti pomalo filozofiju na fiziologiju, a slikarstvo pomalo na slikarski materijal – to je bila reakcija vrelog XVIII. stoljeća na hladno XVII. stoljeće i antiku. Zato nije čudo, da se u najslabijim momentima događa Condillacu, da se razlikuje od Spinoze u najboljima momentima, kao detaljna obrada fiziološke funkcije nekog nerva od jednog određenog cjelovitog filozofskog sistema. Isto tako nije čudo, da se Poussin i Fragonard razlikuju kao cjeloviti slikarski duh i parcijalna slikarska duhovitost. Jedno rumenilo slikarski služi Poussinu, kao mramor, što kiparski služi grčkom skulptoru; da iz njega izvadi duh cjeline figure, a Fragonardu rouge služi, kao što nerv služi Condillacu: da kao slikarski materijal zašiljen u mamilu nimfe fiziološki izaziva vršak vizuelnih srsi!

To udaljivanje od velike cjeline duha u malu fiziologiju materijala dovelo je do uživanja u detalju. Filozof stvara filozofiju iz jednog nerva, a slikar slika sliku često iz jednog madeža. Condillac vidi nerv prije nego sistem, Fragonard vidi prije mamilu nego tijelo. Ta filozofija od nerva, a slikarstvo od mamila stvorili su u XVIII. stoljeću filozofiju i slikarstvo, za koje se može reći da su žrtve čara detalja.

Kakva je Fragonardova slikarska metoda? Kao Condillac fiziologijom Epikurovu filozofiju, kao Voltaire duhovitošću Ciceronov duh – tako Fragonard slikarskim materijalom Rubensovu pikturu pretvara: od teksta u ekscerpt. Nije im do sistema, ni filozofskog, ni književnog, ni slikarskog. Prvom je do nerva, drugom do smijeha, trećem do rougea.

Umjetnička ironija XVIII. stoljeća ne očituje se samo u motivima, koji prikazuju staju u razrušenom hramu ili ljubavnike u slami, nego se očituje i u naročitoj montaži dekoracije. Pisci i slikari tog stoljeća, ti umjetnici ružičastog, majstori emotivnog govora o racionalnom i racionalnog govora o emotivnom, vještaci prefinih nijansa crvenog ka bijelom i bijelog ka crvenom – kad govore o racionalnoj antici, onda im senzualna savremenost služi za paravan, ako pak govore o senzualnoj savremenosti, onda im racionalna antika služi kao maska. Doista, filozofima tog stoljeća književnost služi kao šarmantna maska, a književnicima slikarstvo i slikarima slikarska dekoracija služe kao profinjeni pravan: Bošković filozofira o mjesecu kroz Virgilija, Goncourti piše portrete kroz pasteles Latoura, a Fragonard slika svoje pastirice kroz dekorativne elemente Rubensovih nimfa. Nije to više pero Euklida, Tacita, kist slikara »Bitke s amazonkama«!

Zašto to čine? To čine povodeći se za općom estetikom XVIII. stoljeća, koja se osniva na temperaturi emocije: utopli filozofski tekst toplinom virgilijanske metafore, utopli književni tekst pastelnim potezom, utopli slikarsko tkivo cinoberom Rubensovih Isabella i Helena!

Uživanje u djelima XVIII. stoljeća je zapravo uživanje u bogatstvu ironije. Čovjek se ironično osmjehuje toj njihovoj ironiji, kako se veliki asketski duh antike i XVII. stoljeća dotada povučen u najnužniju potrebu slikarskog ili književnog materijala odjednom našao u orgiji boje i bakanalu riječi. Čovjek se smijulji tom duhovitom prijevodu, kojim je jedna velika figura muškarca iz mramora prevedena u jednu malu porculansku figurinu mužjaka, a veliki brončani blok Dijane preveden u igru sporednih detalja na zemljanoj figurici pastirice. Napokon čovjek uživa i čudi se pogledu čovjeka tog čudnog stoljeća, kome je bio u filozofiji dovoljan tek nerv, a u slikarstvu dovoljan tek rouge, da ima ono, što su imali Epikur i Rubens: totalnost misli i emocije.

Osim metodom svoje pikturalne ironije Fragonard nas oduševljava najvrednijim elementom svog slikarstva: ljubavlju za prirodom. Taj slikar, koji bi se mogao nazvati Rubensovim deminutivom, bio je veliki borac za prirodu. Ono, što je Rousseau htio perom filozofa, Bernardin de Saint Pierre perom književnika

– to je Fragonard htio svojim kistom. Doista, on nas je zadivio slikanjem životinje u boudoiru, ljubavnika u stajskoj slami, pučki crvene kravarice, koja pozdravlja antički bijelu Auroru – no, najviše nas je zadivio svojim ekscesom za prirodu. Isti onaj eksces, koji je tjerao Mariju Antoinettu, da spava na dnu parka kao služavka, isti onaj eksces, koji je tjerao mudrog Diderota, da se klanja naivnom slikarstvu Chardina, a Bernardin de Saint Pierra, da više opisom divljih trava i cvijeća, nego opisom samih mišica i inkarnata opiše tijelo Paula i Virginije – taj isti eksces je tjerao i Fragonarda. Sve njegove staje u ruševinama hramova, sve njegove ljubavne scene u slami nisu do kistom ostvarena Rousseauova teza o povratku prirodi.

Za svoje doba Fragonard je bio ono, što je Dufy bio za naše: majstor svježine. Svi ti njegovi boudoirci, koji čitaju Buffona i D'Alemberta ležeći na otomanima, nalik su na Dufyeve intelektualce, koji poslije čitanja Bohra i De Broglia leže u pijesku Nizze: kao rakovi, morske zvijezde, kao djeca – kao plankton života.

Fragonard je kao i Rubens interpretator velike sile, koju je Schopenhauer definirao kao volju vrste, a koja je silila ne samo Mariju Antoinettu, da smanji sebe od kraljice do služavke, nego je smanjivala zgrade u zgradice, kipove u kipiće, slike u sličice, – u času, kad je bilo previše umjetničkog duha, a premalo osjećaja za umjetnički materijal. Osamnaesto stoljeće, ma kako se proglašavalo stoljećem dominacije slikarskog materijala, učinilo je poslije pikturnog asketizma XVII. stoljeća evropskom slikarstvu ipak veliku uslugu: dalo je veliki prilog u postizanju dijalektičkog jedinstva slikarskog duha i slikarskog materijala, koje će se kasnije naročito osjećati u impresionizmu. U tom stoljeću veći dio zasluga za to ima baš Fragonard.

Matko Peić

PAUL VALÉRY I EDGAR DEGAS PJESNICI INTELEKTUALNOG NAPORA

U razvojnim etapama svake književnosti nailazimo na pojedince, koji, zabrinuti zbog opadanja vitaliteta književnog izraza, osjećaju potrebu i dužnost da traže nove impulse za oživljavanje književnog interesa. Kad takvih pojedinaca ne bi bilo, onda bi književnost prestala biti stvaralačka, pretvorila bi se u šablonsko ponavljanje i pala u kroničnu letargiju.

Paul Valéry (1871–1945) je jedan od onih, koji su spriječili, da se francuska poezija početkom XX. stoljeća izgubi u praznom verbalizmu i tehničkoj lakoći. Vjoran sljedbenik Mallarméa, on je zabrinuto promatrao kako društvo njegova doba, zasićeno materijalnim užicima, traži u književnom djelu samo varijantu časovitih razonoda, kako se prema knjizi odnosi potpuno pasivno, i on dolazi do zaključka: »Traženje neposrednog efekta i časovite razonode uklonilo je iz književnosti svaku težnju za čistom linijom, a iz načina čitanja svako intenzivno trajanje pogleda. Tražiti od čitaoca, da napregne svoj duh i da dođe do potpunog usvajanja djela tek uz cijenu jednog napornog akta, zahtijevati od njega, da od pasivnog postane polustvaralac, to znači poremetiti uobičajenost, lijenost i sav nedostatak razuma.« Protiv tog stanja potpune pasivnosti Valéry izjavljuje, da knjiga, koja ne traži nikakvog intelektualnog napora, ne donosi čitaocu nikakve koristi. U svojim djelima on će nizati teškoće jednu do druge, da prisili čitaoca na suradnju, da ga privikne na intelektualni napor, koji će ga onda približiti autoru samom. Ta »hermetičnost« pisanja ne znači, da je djelo nerazumljivo ili nepristupačno, već da se ne otkriva samo od sebe, nego traži aktivnu suradnju od čitaoca, to jest da je pristupačno samo uz određeni intelektualni napor. Za Valéryja je svaki napor sastavni dio zadovoljstva, što znači, da gdje nema napora, nema ni zadovoljstva. Za njega je intelektualna čistoća jedna od prvih umjetničkih radosti i on hoće, da njegove pjesme budu svečanost razuma izraženog u najljepšim, najelegantnijim i najsnažnijim slikama. Za arhitektonsku izgradnju svoga intelektualnog svijeta on bira autentični materijal, koji se nalazi u riječima, sintaksi i ritmu. Tim putem Paul Valéry dolazi do svoje klasične čistoće jezičnog izraza i arhitekturne preciznosti poetične misli. Napor, koji traži od čitaoca, prije nego što će mu dopustiti da uđe u njegov svijet arhitekture, ritma i spoznaje, stvorio je iz njega službenog predstavnika poetskog intelekta Francuske. On je danas klasični pisac, čija se proza i stihovi nalaze u školskim priručnicima, a čije su misli uklesane na pročeljima reprezentativnih palača francuske kulture.

Mediterranski pjesnik i mislilac Paul Valéry našao je svog duhovnog dvojnika u pariškom impresionističkom slikaru Edgaru Degasu. Paradoks ove identifikacije leži u općem mišljenju, da Paul Valéry predstavlja upravo ono, što je suprotno impresionizmu. Ta konstatacija je na prvi pogled potpuno ispravna. Impresionizam je svijet prvih utisaka, a djelo Paul Valéryja predstavlja svijet arhitekture intelekta. No ne smijemo zaboraviti, da put, koji vodi od prvog našeg ličnog utiska do umjetničkog djela, koje predstavlja

za čitaoca ili gledaoca onaj naš prvi utisak i njime stavlja u pogon mehanizam čistog doživljaja, da je taj put sličan putu, koji vodi od Valéryjeve početne (slučajne) misli do krajnje arhitekture misaonog sistema. Paul Valéry je učenik Stépšana Mallarméa, jednog od najapstraktnijih simbolista, a ipak je njegovo »Popodne jednog fauna« uglazbio najsenzualniji impresionistički muzičar Claude Debussy.

Degas je poznavao Mallarméa i služio se crtama i bojama kao i Mallarmé riječima. A Mallarméov učenik Valéry otkrio je u slikarskom djelu Edgara Degasa identifikaciju svog shvaćanja pjesničke kreacije. On je kod njega otkrio svoju vlastitu metodu rada. I jedan i drugi odbacuje lakoću »métiera« kao nedostojan elemenat u ozbiljnom umjetničkom stvaranju, i jedan i drugi teže da zamjene glagol »biti« (postojati) s glagolom »stvarati« (naporno raditi), i jedan i drugi smatraju, da znamo samo toliko, koliko možemo učiniti. Prvi neumorno troši sve svoje snage, da stvori slikovitu i živu misao, drugi iscrpljuje sve svoje poznavanje geometrije, da pogodi točan i istiniti pokret. Jedan polazi od Descartesa i Fontenella, a drugi od Poussina i Ingresa.

Degas je jedini impresionist, koji gradi svoje kolorističke slike na kosturu čvrstog crteža. On sam izjavljuje: »Ja sam kolorist sa linijom.«

Ovdje vidimo svu ozbiljnost, koja se traži od umjetnika u njegovoj metodi rada. Svako umjetničko djelo rezultat je napora, nemira, rada i ustrajnosti. Za Valéryja nijedno umjetničko djelo ne predstavlja završetak rada, već samo prekid rada. Za one, koji misle obratno, on kaže: »Mora se priznati, da veoma često mediotkriteti imaju mnogo više sigurnosti nego veliki umjetnici: a to je zapravo i jedna definicija.« Umjetnik mora uvijek imati pred očima činjenicu, da će se jednog dana moći bolje raditi i imati veće rezultate nego danas: »Mi treba da imamo visoki pojam, ne o onom, što radimo, već o onom, što ćemo jednog dana moći učiniti: ako tu ideju nemamo, onda nema smisla raditi.« Dodajmo na kraju još ove dvije misli naših dvojnika. Degas: »Slikarstvo nije teško za onog, koji ne zna, ali za onoga, koji zna, to je sasvim druga stvar.«

Valéry: »Na svakom području, uistinu hrabar čovjek je onaj, koji najbolje osjeća, da čovjeku ništa nije dano, da sve mora konstruirati, sve skupo platiti, i koji uznemiren drhti, kad ne osjeća zapreke, koji ih stvara. Za takva čovjeka oblik je motivirana odluka.«

Antun Polanšćak

U STOLJEĆU ROBOTA APSTRAKTNJA JE UMJETNOST POSTALA SLUŽBENA UMJETNOST

*(po specijalnom odobrenju
autorovom prevedeno za Bulletin)*

Sasvim je nemoguće dokazati bilo kome – isto tako i diplomiranom profesoru –, da nema umjetničkog razumijevanja i osjećanja. Ako to pokušate, držat će vas, jedan kao i drugi, ludakom ili podrugljivcem, koji se drži ozbiljno.

Slikar slika i pisac piše za pojedinca, koji je usklađen na iste valove, koji odjekuje simpatijom, a ne za one, koji razumiju samo po kazivanju drugih. A što se tiče onih, koji svoje mišljenje stvaraju na temelju prikaza o izložbama i mutnih plediranja kritičara i stručnjaka u prilog najnovijih pikturalnih izuma, oni su izvan pitanja.

Brojni diletanti uzimaju apstraktnu umjetnost ozbiljno i drže se pomalo superiorno, kao da žele dati na znanje, da nemaju nikakvo povjerenje u te teorije, ali priznavajući ipak, da ih tajne te umjetnosti uznemiruju, pa da, unatoč svemu, možda ipak »ima nešto« ispod te zagonetke.

Koliki drugi, čija se uvjerenja mogu okrenuti poput kišne kabanice, igraju dvostruku igru! Odviše upućeni, da bi mogli postati žrtvom neke intelektualne hohštaplerije, oni odbijaju zauzimanje gledišta za ili protiv nekog pokušaja izmicanja te da se izjasne u prilog nekog novog izražajnog sredstva.

Mogućnost individualne kontrole ovisi o osjetljivosti stanice za primanje, kojom je obdaren svaki gledalac ili slušalac, čim dođe na svijet. Ta mogućnost ovisi također o osjećajima kvaliteta, koje je pojedinac mogao sačuvati unatoč napadajima, kojima nasrće na nj jedna civilizacija, koja, hotice ili nehotice, ide za tim, da zabrani prirodne osjećaje.

Potreban je, osobito u umjetnosti, neki filter, dovoljno fin i dovoljno inteligentan, podređen u isti mah umu, zdravom razboru i intuiciji, pa da se uzmogne razlikovati ono što je pravo, od onoga što je krivo, ono što je promjenljivo, od onoga što je vječno.

Apstraktna umjetnost nije američka, ona je polutanstvo rođeno na Montparnassu. Ali ona u specifičnom i klasičnom smislu predstavlja američki život, koji ju je odmah prigrlio i posvojio.

Nezakonita djeca crnačke umjetnosti

Ako se sinkopirani ritam i takt mogu naći u jazzu američkih Crnaca, kubizam i apstraktna umjetnost su nezakonita djeca crnačke umjetnosti, njena ritma, njenih boja, pokreta i oblika.

O manuelnom radu i o položaju čovjeka nije u Americi riječ. Radi se o mehaniziranom životu, iščašenih udova, ali organiziranom i apstraktnom. Uzalud bi bilo žaliti, da je slikarstvo obvezano ići putem tehnike i mehaničkog napretka; da elektronski mozak zamjenjuje misao; da stari poredak i *Čovjek* nestaju u Americi kao i svuda drugdje, u Njemačkoj, u Japanu, u Francuskoj; da se slikar, zbog svojih materijalnih ili društvenih obveza, sukobljuje s nemogućnostima vlastitog izražavanja o nekom načinu postojanja, življenja i zastarjelog mišljenja; da je odsada slikarstvo anahronizam u mehaniziranom i industrijaliziranom svijetu, koji kao da više ne odgovara životu *Čovjeka*, već životu robota ...

Kako da pokušamo uvjeriti sebe, da je slikarstvo još živo, kad je individualno izražavanje, koje ga uvjetuje, nerazdvojivo od jednog ljudskog poretka, koji mašinizam i automatizam potiskuju u prošlost?

U naše doba, koje treperi i koje za mnoge nije bez draži i ugodnosti, u kome su brzina i lakoća ciljevi i jedini ideal, kako da slikar, umjetnik, koga ništa više ne veže uz tlo, ostane s prirodom u duboku i izravnu dodiru, kako da očuva individualne i *autentične* osjećaje, da očuva svoj vlastiti značaj i svoju ravnotežu?

Način pisanja, kojim se apstraktna umjetnost služi, vrlo je značajan. On ne poznaje spontane osjećaje srca i nagona, a stvaranje nadomještava izmišljanjem. Stroj i tehnika zapovijedaju! Svijet je zahvaćen razornom ludošću .. on bunca .. pao je žrtvom more ... brojke, teoremi, problemi, autori, radioaktivnost, dirigirane rakete.

U socijalnom pogledu današnji svijet korača prema unifikaciji i službenoj jednoličnosti. On nametima ukida kakvoću proizvoda i predmeta, onemogućuje slobodnu konkurenciju i dokrajčuje kapitalizam na umoru, iako ostavlja na životu malograđanstvo varalica i poreznih utajivača, subvencionirajući industrije, kojima ponestaje snage napredovanja. Apstraktna umjetnost, koja je reprezentativna za mašinizam i tehniku, postala je silom prilika i starjenjem teorija »Službena umjetnost«.

Ali jednako kao što u socijalizaciji i nacionalizaciji narodne ekonomije, tvornica i masovnih prometnih sredstava, taj novi klasicizam vuče za sobom čitavu povorku individualnosti, nepokorenih

zanesenih pristaša slobode i umjetnosti, anarhista, koji odbijaju serijski posao, zakašnjelih romantika i neprilagođenih sentimentala, koji tvrdoglavo vjeruju u slikarstvo te uporno žele ostati slikari i reproducirati jedan predmet ... *portrait Čovjeka!*

Kao što su u herojsko doba impresionizma Renoir, Monet, Cézanne i Van Gogh nastojali suzbijati *pompierizam*¹ francuskih umjetnika, službenu umjetnost članova Francuske Akademije, tako se takozvani »figurativni« slikari danas bore, ma bilo i beznadno, protiv novog avangardističkog *pompierizma*, koji je nesvijestan, ali organiziran.

Geometrijsko crtkanje, crtarije i aerodinamični oblici apstraktne umjetnosti zapravo su samo krivulja, upisana na listu, pričvršćenu na podnožju kreveta bolesnice, a na koji se bilježi temperatura, da bi liječnik mogao vidjeti koliko je opasno stanje u kome se nalazi bolesnica, u ovom slučaju »Slikarstvo«!

Dok je bilo živo u doba, kada je konj vukao plug i kad su se žene bavile pospremanjem i kuhinjom, slikarstvo je sad mehanizirano otkako su mašinizam i standardizacija stupili na prijestol.

Tvornica i tekuća vrpca, na kojoj se montira, nadomjestili su obrt, a *snack-bar*² je zamijenio lonac, u kome se kuha jelo.

Prosječni se čovjek s ulice mnogo više zabrinjuje zbog stanja, u kome se nalaze poluga i ventili motora njegova automobila, nego zbog svog zdravlja.

Današnje doba prezire vječne istine. One su mu odviše jednostavne. Treba biti moderan!

Apstraktne dekoracije i vitamini, to je hrana tijelu i duhu. Siromaštvo, bijeda, snobizam, špekulacija ...

Zbrka, u kojoj se koprcu slikarstvo, rezultat je moralne krize, koja se sastoji od nemoći i pretjerane dobroćudnosti.

Žaljenje je bez učinka i suvišno: slikarstvo umire ...

Plohe, krugovi, kubusi, sheme, dekorativni znakovi apstraktne umjetnosti predstavljaju »životni minimum«, što ga čovjeku ostavlja Njegovo Veličanstvo Stroj, to su S. O. S. znakovi, koji se na esperantskom jeziku puštaju u svijet.

Maurice de Ulaminck

Napomena uredništva:

¹ »Pompier« (vatrogasac) je u slikarskom žargonu postao sinonim banalnosti.

² »Snack-bar« = automatski buffet.

JEDNA ŠEZDESETOGODIŠNJICA

Na velikom satu vječnosti šezdeset godina naših života ne znače mnogo. Ta godišta i nisu drugo nego sitni pomak kazala jedva zamjetljiv toga sata, što broji dio jednog trena svemirskih zvjezdanih organizama – tek jedan hip. Naprotiv na našem zemaljskom satu, što otkucava vjekove i generacije, poprima taj zvjezdani hip sasvim drugo značenje pogotovu tada, kada je taj kratki tren, tih šezdesetljeća sav ispunjen naporom i radom, da bi se dostigla ne časovita, već trajna ostvarenja na polju likovne umjetnosti. Takva naime trajna likovna vrednota nadvladava i samo vrijeme bez obzira na kratka ili duga godišta jednog ljudskog života.

U sadašnjem općem likovnom metežu, što tra je od prošlog vijeka sve do naših dana, upravo su takva nastojanja i naponi oko postizanja trajnih likovnih vrednota vrlo rijetka. Postaju svakim danom sve rjeđa i rjeđa. Nisu »moderna«, ne pripadaju u »moderni koncept«! Današnji ih koloplet časovitih modnih izražavanja i onako već svojim postojanjem negira usuprot osnovnoj činjenici, da su upravo te likovne trajne vrednote jedino odlučne kroz generacije za povijest umjetnosti bilo opće ili pojedinačne, naravno prema tome i za povijest naše umjetnosti. U tim naime vrednotama živi i traje izvornost i urođena posebnost. One su po svojoj osebnosti jednokratne, a nisu nikako neki obični zbroj – neka suma, već su u svom čistom i potpunom obliku sinteza, što u sebi uključuje teze i antiteze prošloga razvitka na likovnom području. Ma da nisu konačnica, takva su dostignuća čvrste i markantne točke, do kojih je jedan likovni razvoj dosegao na svom putu. Takve vrednote nisu svakidašnje kao što su to one časovite i modne, one su rijetke i izuzetne u općoj povijesti umjetnosti kao i u našoj.

Takve vrednote, izuzetne i rijetke postoje u opusu Frana Kršinića, jednog od prvaka hrvatskih kipara, koji je upravo u ove dane navršio šesti decenij svoga života.

Frano Kršinić se rodio 24. VII. 1897. u Lumbardi, ribarskom naselju, koje se razasulo na tlu stare grčke kolonije, što je bila tamo još prije naše ere. Smjestilo se to naselje svojim kamenim kućama na najistočnijem dijelu otoka Korčule (Corcyra-igra) među vinogradima i maslinicima povrh male drage, koja služi Lumbardi kao luka. Svakako taj Kršinićev rodni kraj pripada među najljepše dijelove naše jedinstvene i jednokratne jadranske obale od krajnjeg sjevera pa do najjužnije njene točke. Obuhvati li se taj čaroban kraj samo jednim jedinim pogledom s bilo koje povišene točke suprotne obale Pelješca, bile te točke ponad Kučišta ili Orebića ispod sv. Ilije, tada se svatko mora s tom gore spo-

menutom tvrdnjom suglasiti. Sama naime slika s tih postava tu- mači ponajbolje svu posebnu draž tog predjela. Svakako postoje na našoj obali izgledi veličanstveniji, divljiji, osebniji po fan- tastici gole pustoši krša, kao što su to pojedini izgledi i vidici sa raznih planinskih vrhova sjevernog ili južnog Velebita, s Mosora ili Biokova ili oni izgledi povrh Stona na elafitsko otočje ili oni pogledi, kojim avion otkriva bajku koronatskog otočja. Ali sve te nezaboravne vedute naše zemlje i njezine obale nemaju čar ni draž korčulanskog kraja. Upravo se u njemu na poseban način dotiču, sukobljuju, prožimaju i pomiruju dvije suprotnosti: divljina i pitomost, divljina golog krša i kamenja i pitomost upravo nje- žnost zelenila u najraznoličnijim nijansama od srebra maslina do crnine čempresa preko dubokih tonova borova i pinija uz riđe i crvene akcente same zemlje.

Kad god sam se našao pred tom kočulanskom vedutom ili kad sam povremeno prolazio tim krajem, uvijek mi se ponovno na- metalo pitanje, da li se ta naročitost u prožimanju kontrasta kao i u njihovom poimrivanju u skladnost, što sam ju čitao u pejzažu, bilo kako odrazuje ili da postoji u prirodi ljudi, koji žive u tom kraju? Na takvo pitanje, mogao bi navesti mnogo odgovora, ali najrječitiji odgovor ipak bilježi sam opus Frana Kršinića, jer se u njemu jasno očituje to prožimanje kontrasta i pomirenja u skladnost: oporost i snažni zahvat sve do divljine i nježnost sve do tankočutne izražajnosti profinjenih oblika. Jedan dio draži Kršinićevih najsretnijih realizacija potiče upravo u dostignutom skladu i ravnoteži tih suprotnosti, što žive u njegovoj osjećajnosti kao što one traju u onom kraju, koji ga je rodio.

U onom kraju, gdje se kraj trupine glavnog otoka skupio čitav čopor manjih i većih otoka i otočića i sika, što su jednako usmje- reni izronili pokraj razvedene obale iz modrila mora poput kakve okamenjene pretpotopne faune. Te okamine imaju različite oblike; ti su im dali ime. Čas se zovu Planjak pa Škrpinjak, Bisača i Stupe, a čas opet Gubavac, Lučenjak, Majsan, Gojak i Rogačić, što se sav malešan priljubio uz Badiju, da bi upravo toliko izvirio iza nje, da bi mogao zapaziti, da li su već upaljena svjetla na Sestricama, pa da i on zapali na svojim sikama crvene luči za kanal Ježovicu, kud prolaze brodići i male jedrilice kraj Kame- njara, Vrnika i sitnog Knežića i male Baretice. Na tim se ukru- ćenim kamenim oblicima sakrilo to isto kamenje pod tamnu kapu makije, a upravo se tamo na Vrniku lomi i krši od davnine kamen. Tamo je kamenolom, koji je stoljećima kao i danas snabdijevao bližu i dalju okolinu kamenim građevnim dijelovima nastamba, kao što su stupovi i ploče, dovratnici i doprozornici, šetnice i stu- bišta, ograde, balkonate, uljare, umivaonici i konzole, trifore i

bifore. Sve su to izrađivale žuljevite ruke majstora klesara kroz generacije, jer taj kraj Lumbarde nije samo ribarsko gnijezdo, već središnja točka, gdje se bezimeni majstori lapicide vršili svoj klesarski zanat od generacije do generacije. Izrasli su iz tog krša, što su ga kršili. Majstorstvo i osjećaj za kamen bilo im je u krvi. Bili su to rođeni klesari, u njima je bila i živila tradicija. I najobičniju formu, što je njihovo dlijeto vještački ali mučno izbijalo iz kamene gromače, nije bilo samo znalački vršeno, već je i imalo pečat gotovo u većini slučajeva živog osjećanja za sklad i ljepotu. U prošlosti svijetlo ime jednog Andrijića svjedoči o tome, a u današnjici ponajснаžnije svjedočanstvo podaje pojava Frana Kršinića za tu činjenicu.

Jednako kako su ti korčulanski majstori kamenari izrasli iz svog krša te bili s tim kršom, tim kamenom srasli gotovo vegetativno, tako se to isto može utvrditi i za Kršinića. On je izraziti majstor kamena i njegovo je kiparsko izražavanje najneposrednije u materiji kamena. Kamen kao skulptorska materija mu je najbliži, ma da se u njegovom opusu nalaze i druge materije. U njemu živi stvarno tradicionalni korčulanski kamenar u svom najpotpunijem izrazu. Već i u samom njegovu prezimenu poput kakvog simbola izriče korijen krš i kršan vrlo točno, odakle proizlazi i potječe njegova pojava prema onoj Danteovoj (*Vita nuova*): »Nomina sunt consequentia rerum«. (Imena su posljedica stvari).

To Kršinićevo potjecanje iz samog klesarskog majstorstva, koje on kao svoj urođeni zanat savršeno svladava, daje njegovu cjelokupnom djelovanju onu čvrstu osnovu, na kojoj jedino može bilo kakvi umjetnički rad dostići svoju pravu i potpunu vrijednost. Bez takve naime zanatske osnove je svako djelovanje na umjetničkom području i onako iluzorno. Danas se nažalost upravo olako prolazi preko tog neobilaznog postulata svake istinite umjetnosti. Nikakvo izmišljanje, nikakva mudrijanja, nikakve teorije, ni dogme, ni mode ne mogu nadomjestiti svladavanje zanata u bilo kojoj grani umjetničke djelatnosti. Taj naime postulat nije nikakvo ograničenje, nije nikakva formula bilo kakve retrogradne akademije, koji bi onemogućavao slobodno stvaranje na polju umjetnosti, već je taj neminovni postulat *conditio sine qua non*, bitni prethodni uslov uvažen i spoznat davno prije postanka bilo kakvih akademija za bilo kakvu umjetničku djelatnost i za bilo koji pravilni umjetnički razvitak u prošlosti i u sadašnjosti. Taj neobilazni postulat nije neka formula; naprotiv taj uslov tek oslobađa svaku pravu inspiraciju, koja odumire, čim je stiješnjena u granice formula bilo kakvog koncepta, a ponajprije formulama takozvanog »modernog koncepta« (časovitog modnog izražavanja), koje automatski završuje u obični pompjerizam jednako vrijedan

kao i onaj, koji je rodila jalova formula klasicizma u prošlom vijeku. Upravo sa podnice zanata odupirao se Kršinić svakoj formuli bilo da je ona dolazila sa strane klasicizma ili naturalizma, jer je vrlo rano spoznao i iskusio još za vrijeme svojih praških školskih dana, da u skulpturi svaki naturalizam ne oduzmi samo skulptorski karakter, već i upropaštava svaki kvalitet. Početni utjecaji školovanja naravno da su vidljivi, ali su se upravo oni po kasnijim njegovim realizacijama ukazali kao sasvim spoljašnji. Kršinić nije zaostao ni kod Maillola, ni Bernarda, ni Šturze, nije ni podlegao snažnom utjecaju Meštrovića, već je svojim dljetom klesao kraj svih utjecaja, formula, naplavljenih manira djelo, osebujno, koje je nosilo sve značajke i sve biljege originalnog kipara, jednokratnog i bilo samo izražaj Kršinića. Još više, u toj jednokratnosti dosegla se razina trajnih vrednota.

Sadržaj skulpture uvijek je jedan i vječan: ljudsko osjećanje, koje traži izraz i koji se ostvaruje prema raznolikosti svijesti u raznim oblicima. Oblici i plastika, koju je izvajala ruka Frana Kršinića prepuna je ljudskih osjećanja. Ti oblici njegovi nisu ilustracija tih osjećanja bilo u patetičkim gestama, bilo u kakvom baroknom podcrtavanju, već su ona dana u interpretaciji zatvorenih i pomirenih voluma kao skladnost. U pomirenju i u suglasnosti voluma, što se sklapaju u živom toku u zaokruženu cjelinu, ječi profinjeno osjećanje poput kakve komorne glazbe. Kad u takvim interpretacijama nadvlada dekorativni elemenat, tad se skreće u dopadljivo i ne ostaje se na visokoj razini.

Nasuprot tome svaka značajna Kršinićeva plastika velika ili malena nosi u sebi smjernice prema velikoj formi, zbog prostog razloga, što u svakoj od njih je uključena očito težnja za arhitektonikom. Snabdjevene tom težnjom postaju najbolje Kršinićeve plastike primjerom, usudio bi se izreći i uzorom, koji pokazuju, kako se postiže jednostavna velika forma bez jeftinih i shematskih pojednostavnjenja samih oblika, dalje kako se takav jednostavni plastični izraz postavlja u prostor čvrst i snažan u svojoj arhitektوني, a živ u svojem besprijekornom ravnovjesju. Za svaka takva postizanja nije Kršiniću potrebna ni silovita deformacija, ni monstruozno rastezanje ili uvećavanje oblika, a ponajmanje bilo kakva »široka orkestracija« oblika, kako bi to moj jedan prijatelj izrekao. Za Kršinića naime kao kipara i čovjeka vrijedi ona stara istina: bolje je malo govoriti i kad se govori s malo jednostavnih riječi mnogo izreći, nego mnogo govoriti i pričati a vrlo malo izreći.

Sve te odlike Frana Kršinića čine, da je on i kao kipar i kao čovjek idealan pedagog, nekomplikiran, jednostavan, pronicav i kritičan. Svemu tome treba dodati, da je taj pedagog upravo zanesen za svoj poziv i da ga je vršio i da ga vrši požrtvovno i

predano pomažući svaku darovitost pa i onu najmanju, da bi se što više izdigla i razvila.

Usmjeriti pravilno taj razvitak, poravnati mu puteve i pomoći mu u svakom času postao mu jedan od glavnih zadataka u životu. To zalaganje Frana Kršinića svakom zgodom za razvitak našeg likovnog života treba utvrditi i napose istaći upravo prigodom njegove šezdesetogodišnjice, jer i onako ne treba on očekivati nikakve zahvalnosti ni od generacije đaka, koji su prošli kroz njegovu školu, a ni inače od samog razvitka, koji je svojski pomagao i za koji se zdušno zalagao.

Bez obzira na bilo kakvu zahvalnost ili hvalu, ostaje nepobitna činjenica stvarnih velikih rezultata jednoga života, koji se sav ugradio u naš likovni razvitak stvarajući djela trajnih likovnih vrednota, na polju hrvatske plastike i pomažući svim svojim silama, da taj razvitak pođe što punije i bogatije naprijed.

Ljubo Babić

TOMAŠEVIĆ – ŽUPAN

(Intarzija)

Vrijednost suradnje Ernesta Tomaševića crtača i Ante Župana interzista kao uvijek u njihovim zajedničkim radovima – i ovaj se put pokazala velikom.

Početkom ove godine Jadranska linijska plovidba je raspisala preko Uluha natječaj za izradu velike intarzije (visina 2 metra, širina 5 metara).

Intarzija je bila namjenjena ukrasu blagovaonice prve klase na našem preookeanskom brodu »Jadran«. Natječaju su pristupili među ostalim umjetnicima također Župan i Tomašević. Žiri, sastavljen od Frane Bače i Vjekoslava Rukljača, nastavnika Akademije likovne umjetnosti u Zagrebu i stručnjaka brodogradilišta u Splitu, ocjenio je rad ove dvojice najzrelijim.

U širokom crtežu komponirana i odmjerena u boji ta velika intarzija predstavlja naše arhitektonske spomenike duž Jadrana.

Djelo je na velikoj likovnoj visini tako, da će u zajednici s Augustinčićevom brončanom bistom Maršala Tita, koja stoji pred intarzijom, zaista činiti sretnu interijernu cjelinu.

Matko Peć



USPOMENE NA DJETINJSTVO U ŽUPI DUBROVAČKOJ



Bilo je to davno! U Trstu tek što sam se rodio, roditelji su me donijeli u Zavrelje, da ispunim prazninu koja je nastala u obitelji moje majke po smrti dunda Miha i djeda Marka, majčina brata i oca. Trebalo je da moje nejako biće unese životnu radost u taj opustjeli dom. Čini se, da sam u tome uspio, jer sam bio kod babe punih šest godina.

Rodna kuća moje pok. majke je tipična južnodalmatinska kamena zgrada na sprat, uz kuću je sazidan kamin sa otvorenim ognjištem. Pred kućom je lijepo guvno, koje u hladovini razgranjene murve zamjenjuje terasu, a s kojeg se pruža veličanstven vidik na sve strane. Ta se zgrada nalazi nešto bliže Napoleonovu drumu od ostalih kuća u Zavrelju, a okružena je malinama, ružmarinom, narančama, ružama i smokvama, ali sve onako raste slobodno, župljani kažu »kako mu drago«.

I ako sam se rodio u Trstu, svijetlo sam ugledao u toj kući, to je bila petruljača, jedna od onih što je stari Rockefeller kapom i šakom dijelio svojim potrošačima petrulja po Kini. Ta petruljača je svojim svijetlom kao svrdlom prodirala u moju svijest. Pamćenje mi ne seže dalje unazad, ne znam točno kad sam ponovo osjetio da živim, ali u mome najranijem sjećanju ostala je moja majka, kad se kao čarobna vila plavih uvojaka nadvila nad moju kolijevku i digla me k sebi kao perce.

Opet praznina ispunja moje sjećanje, dok se ponovo ne nalazim na rukama crnooka brkata muškarca, koji se oprašta sa mnom. Zahvatio me je grčeviti plač, jer se nijesam želio rastati s njime. On me je tješio i milovao i nešto mi obećavao, brisao mi dlanom suze, još osjećam prsten pečatnik na svom licu, izvadio je zatim fiorin iz prsluka i pokušao me podmititi, da ne plačem. Iz očaja i prkosa svom snagom sam bacio to srebro daleko od sebe. Poslije toga dugo su tražili taj novac, našli su ga tek nakon devet godina prilikom neke preinake u jednoj usjeklini između greda.

... Pogodili ste, taj čovjek je bio moj otac, kojemu kao slikar mnogo dugujem, jer on je bio moj prvi mecena. Kasnije, nakon povratka roditeljima u Trst, otac je želio, da mu crtam brodove,

more i mornare. U tu svrhu poklanjao mi je lijepe crtačke blokove i vodene boje. Tada sam imao već sedam godina, bio sam još analfabeta, ali sam poznavao lađe kao kakvi stari kalafat.

No, da se vratim na moje rano djetinjstvo u Župi, jer u tom morskom zaljevu između Cavtata i Pelegrina moj pojam domovine ima tu svoju jezgru. Dalmacija se ovdje suzila u struku na manje od sat hoda.

Na zapadu se nalazi klanac Dubac, nesuđene Termopile Dubrovnika. Da je onda bilo manje diplomacije, a više srca u »našijeh gospara«, Republika bi Korzikancu pokazala šipak, a ovako je propala bez slave. Na istoku bi mi ona ponosna i ubava Glavska, išarana čadom gromova i pustošenjem vjetrova, sledila srce, i ja sam se nagoniski okretao moru. Mrkan, Bobara i Supetar, kao tri velike ratne lađe, odupirali su se šijunima i valovima kad bi bjesnio fortuna. Ti prizori su bili za mene titanska pomorska bitka. Često, međutim, kad je more bilo tiho i toplo, moja bi se tetka popela na jednu hridinu uz obalu, stavila bi me u koš, koji bi užetom vezala, i oprezno me spuštala u more. No uza sav njezin oprez, dogodilo bi se, da se napijem morske gorčine, a to mi je koristilo, rastao sam zdrav i otporan, preplanula lica od sunca i mora.

Družio sam se s čitavom prirodom, sa žabama čančarama, ježevima, mravima, pticama, macaklinima, gušterima pa čak i zmi-jama! Zavirivao bih u svaki grm, uvlačio bih se među najnepri-stupačnije čemprese. Čudio se patetičnim maslinama, što na svaki dašak vjetra zapomažu svojim žilavim granama, stvarajući ne-potrebnu paniku u krajoliku.

Najmilija zabava nas seoske djece bila je »tući muće«, t. j. usitnjavati »šoder« za posipanje puta. Sjeli bismo mi tako nasred ceste (onda su rijetko prolazile kočije ili kola), pred nama je bio veliki ravni kamen, na kojega bismo naslagali manje kamene i tukli po njima nekim komadom okrugle stijene s morkog žala.

To doba prikazuje mi se ujedno kao moje kameno doba. Gra-dili smo i kućice pokrivajući ih žukom. Ne pamtim, da bi koji od nas tamanio mačkice ili lovio ptičice i njihova gnijezda rušio. Ali, nažalost prirodna selekcija se vršila preko seoskog lude, koji se bavio tim poslom, a kojega smo zvali Gubičan. Naše su igre bile uvijek bez ratničkih podviga, miroljubive, ali to ne znači, da se ne bi nekad i počupali; no to su bili neorganizirani obračuni između pojedinaca.

Često smo se okupili u kominu oko ognjišta, gdje je stari Tonko Tonkić pjevao uz ljericu svojim visoko podrhtavajućim glasom junačke pejsme o Senjaninu Ivu i Lekiću kapetanu. Pjesma je žu-borila miješajući se uz pomamne zvukove, što su iz struna šiknuli

kao srebereni vodoskoci, odbijala se na crnoj čadi kamenih zidova. Na komostrama je ključalo kačno, pišteći u disonanci. Baba bi pokatkad bacila na vatru rukovet suhih maslinovih grančica, koje bi pucketale kao hajdučke kubure, a živi plamen bi se grdno dizao upotpunjavajući ovu ratnu fantazmagoriju. Stari guslar bi završio svoje pjevanje svečano i tiho:

I umrije – žalosna mu majka!

Bog mu dao u raju naselje!

Nama braćo zdravlje i veselje!

Dugo u noć u svom krevetiću nijesam mogao usnuti. Sve što je u prirodi imalo noćno radno vrijeme, stupilo bi na posao. Neko je gušio, pilio, strugao i lomio. Čula se sova kako huće, preletjela bi krijesnica režući tminu na dvoje na troje. Bauk mog djetinstva bijaše satkan iz tih noćnih šumova. Tri dobra moja druga, tri seoska pijetla, svojim zvučnim kukurijekanjem uspavala bi me pred zoru, oslobađajući me od te noćne more.

Volio sam mnogo ljudska sastajališta, svadbe i veselice, kad bi svatovi na vatrenim konjima projurili uz vijorenje barjaka. Karnevalima i procesijama, gibanju mnoštva mnogo sam se radovao.

Jednom me neke djevojke odvedoše na ples u Plat. Posadiše me u dvorani na neke vreće golokuda (kukuruza), a one odlepršaše u naručaje svojih vitezova. Ja odozgo kao neki Eros u nestašici tobolca i luka, nesvjesno igrajući se predom, otvorih vreću na kojoj sam sjedio kao na prijestolju. Zrno po zrno golokuda otpuzalo je pod noge plesačima, tako da su mnogi parovi popadali na tle. Kako se vreća praznila, tako sam osjećao da propadam u dubinu. Srećom sve je svršilo skladno i »ušesno«. Mladosti je to dalo povoda, da se veseli, a mene proglasiše junakom večeri. Muzikanti su neumorno puhali u svoja limena glazbala:

Ti jedina moja jesi,

Ti mi tuge vedriš noć ...

Nizala su se tako velika otkrića i spoznaje, svijest se razvijala, uzbuđenja i potištenosti slijedile su jedne za drugima, sve više sam se saživljavao sa svojim krajem, sve više sam volio svoju čeljad i svoju slobodu.

Mlini su onda još bili mlinovi maslina i žita. Čak iz Trebinja, Uskoplja i drugih mjesta u Hercegovini dolazili su seljaci, da melju svoje žito. Živa naturalna izmjena dobara u Brašini! Ljudi su marljivo radili, svoje skromne potrebe podmirivali su lako.

Nesrećom je i u naše krajeve prodrla zlatna groznica iz Kalifornije. Mnogi župljani bacili su svoje objetalice u draču i pošli

u Novi svijet. Neki su se vratili pod starost, da bi mogli na rođenoj grudi umrijeti, kad već nisu htjeli na njoj živjeti.

Namjerno ne iznosim na pozornicu svog izlaganja one dobroćudne neratoborne zemljake, koji bi u svojim dolamama i jačermama, dekorativno opasani kuburama i jataganima, s tokama od srebra i zlata, svojim milozvučnim hrvatskim narječjem znali i mogli svojim kazivanjem, dakako preko mog pera, povećati ovaj rukopis za još par stranica. Svi oni: Boško Bakalar, Pavo Veliki, Marin Česar, Mato Duper, Ivo Goga i Dundo Vicenco Baldun i ostali neka ostanu iza kulisa čempresa u hladu Sv. Ilara. Oni su za života već bili nagrađeni za svoju čestitost, boravili su u pravome raju, jer kad nebo, more, voda, zemlja i gora udruže skladno svoje djelovanje, čovjeku je u takvoj zadruzi lijepo.

Mene su otrgli s te zemlje i izopćili iz tog raja onda, kad mi je on najpotrebniji bio. No uspio sam, da ponešto od njega sačuvam u svom srcu i da to ponesem sa sobom.

Ove godine u rujnu navršit će se trideset godina otkako sam se vratio u Hrvatsku, ali tek poslije završenih studija na Akademiji posjetio sam Župu.

Od Gruža do Mlina hodočastio sam stopu po stopu, vraćajući se u djetinjstvo. Mirisi, oblici, boje, pa čak i po koji mukom ulovljeni zvuk dizali su mi slavloluke dobrodošlice. No čekalo me je razočaranje. Sve me je iznevjerilo, osim one kućice pokojne babe i dobre, sada već starice tetke Pavle. Mlinovi su zauvijek zašutjeli. Razlupani mliniski kamenovi leže razbacano kao kosti nekih pretopotopnih nemani. Mlinica je pretvorena u neki bezlični turistički objekt. Mnogo šarenih ogrtača i plahta u zavjetrini suše se između pinija. Kozmopolitska dosada ispružila je svoju avitaminozu na platnene naslonjače. Plandovanje ćaruje, prvo ili drugorazredno, po tarifi, uz susretljivi popust za domaće goste. Zaštićene od sunca, u subtropskom zelenilu nazirem nogare slikara sa šarenim platnom, kao da je goveđa krvavo oderana koža razapeta na sušenje.

Susreti sa znancima i vršnjacima puni su usiljenosti, korektni, ali s odstojanjem. Oni u meni vide dezertera, možda i dangubu. Sigurno je, da mi zavide na atropiziranom izgledu čovjeka, koji penga. K tome svaka druga uspomena – po koji pokojnik. Ali gledajte čuda – svaki je pokojnik živo, upravo plastično sjećanje na prošlost!

Iako ne mogu obnoviti svoje mlade dane, nešto me uvijek vuče tamo, jezgri mog bića. Istina, današnje vrijeme oblijepilo je svoje komercijalističke etikete svagdje, pa tako i tamo. No ja apstrahiram vrijeme. Današnje vrijeme plaća se po satu, ali ono često nije dostojno svoje cijene.

Slikam taj krajolik i te ljude beznadno, osjećam, da od toga nema ni meni ni njima nikakve koristi, slikam nagoni, jer je to jedna od mojih najvažnijih životnih funkcija. Uprkos svemu na tom vrelu u Zavrelju često se napajam životnom radošću, koju donosi iskreno i predano oblikovanje slike.

Kolika je sreća biti okružen onom orgijom, što zrači iz svih tih boja, njihovih suprotnosti i njihovih odraza. Ovo nekoliko nezgrapnih redaka neka objasne, koji sve faktori vedre i oblače mojom skromnom paletom.

Bruno Bulić

ZAVIČAJNI MUZEJ POREŠTINE

Ako uzmemo u obzir, da je skupljanje i čuvanje antiknih lapida počelo na području Poreštine već u 17. st., pogotovu u 18. st., i da je sredinom 18. st. obitelj Polezini imala sakupljenih i izloženih etnografskih predmeta u svom dvorcu u Sv. Ivanu od Šterne, tada muzejska problematika Poreštine počinje mnogo prije 1884. god., kada je u Poreču bio osnovan centralni »Arheološki muzej provincije Istre«. Poreč je tada bio glavni grad Istre – centralno upravno mjesto i sjelo istarskog sabora. Muzej je osnovalo Istarsko društvo za domaću arheologiju i povijest (Società Istriana di Archeologia e Storia Patria). Povod za osnivanje muzeja pobudili su brojni nalazi arheoloških predmeta u prethistorijskim nekropolama u Bermu nedaleko od Pazina i osobito na Picugima. Tu su postojale tri ilirske gradine, jugoistočno od Poreča, udaljeno oko 7 km. Istraživanje nekropola na podnožju gradina Picugi počelo je već 1883. godine.

Prvi je muzej u Poreču bio smješten u velikoj zgradi, koja se nalazi na istočnoj strani Marafora – stari forum Coloniae Juliae Parentium – a fasadom na Decumanus Maximus. Muzejske su se zbirke popunjavale ne samo s navedenim predmetima nađenim u vezi s istraživanjem, nego i s raznim darovanim predmetima, koji su slučajno nađeni. Predmeti su u zbirkama bili izloženi bez sistema i pregleda, među sobom nagomilani, da se pokaže što više predmeta daleke starine. Kameni spomenici s natpisima i fragmenti rimske arhitekture spremali su se u dvorištu provincijske palače, na Maraforu, zatim atriju i krstionici Eufrazijeve bazilike, osobito u biskupskom vrtu, gdje se nalaze prvobitne konstrukcije spomenute bazilike.

Porečki je muzej u toj prvoj fazi svoga postojanja uglavnom darovima prikupio vrlo zanimljivu biblioteku s nekoliko hiljada primjeraka starih izdanja, većinom klasičnih pisaca.

Poslije Prvoga svjetskog rata iz Porečkog su muzeja bili odneseni u Arheološki muzej u Puli oni predmeti, koji se nisu odnosili na Poreč ni na njegovu okolicu – Poreštinu. God. 1923. u Poreču je osnovan Gradski muzej (Museo civico), koji je bio smješten u velikoj sali bivše franjevačke crkve (sv. Franje), gdje je od 1861. god. bila »Istarska sabornica«, i u nekim pokrajnim prostorijama provincijske palače, koje su se nalazile do same sabornice. Uglavnom je u velikoj sali bio izložen prethistorijski materijal bogate zbirke Picugi, koji je bio bez sistema ispremiještan s predmetima »rimske epohe kao i s nekoliko srednjovjekovnih predmeta, te portreta i predmeta iz vremena venecijanske republike. U glavnoj sali nalazila se spomen ploča Nessunista – irendentista, koji su na prvim sjednicama Sabora Provincije Istre protestirali protiv slanja poslanika iz Istre u Carevinsko vijeće u Beč, manifestirajući na taj način svoju tendenciju, da se Istra priključi Italiji, koja je u to vrijeme utvrđivala političko jedinstvo na Apeninskom poluotoku. Zajedno s pokrajnim zbirkama – historijskom i sportskom – muzej je bio organiziran s tendencijom uvreravanja apsurdnog prava Italije na Istru. Uloga porečkih veleposjednika za uspjehe tih ciljeva bila je naročito naglašena. Posebna je malena sala čuvala stari porečki arhiv i staru spomenutu biblioteku. Jezgra te biblioteke bili su darovi vlasnika biblioteka obitelji Carli, Radojkovića i de Vergottini. Osobita je vrijednost te biblioteke bila istriaca: kompletno sadržana literatura za arheološko historijski studij Istre.

Strahote Drugoga svjetskog rata, koje su bile zadesile Poreč, nisu mogle mimoći ni porečki muzej. Godine 1943. prije kapitulacije Italije slučajno je bio nastao požar u istočnom dijelu učiteljske škole – bivše provincijske zgrade, koji se nalazio sjeverno uz veliku dvoranu muzeja. Požar je bio zahvatio veliku dvoranu muzeja. Brzo je bio lokaliziran, tako da nisu mnogo stradali muzejski predmeti, osim umjetničkih slika, od kojih su neke bile nešto popaljene i dosta pocrnjele od dima. Požar je bio zahvatio muzej po drugi put 1943. god., kada su jedinice okupatora bile zapalile s istočne strane susjednu zgradu karabinjera, bojeći se ući u zgradu, jer se za vrijeme oslobođenja Poreča u 9. mjesecu 1943 godine u njoj nalazila partizanska komanda. Tom prilikom je izgorio ugrađeni stan u apsidi bivše franjevačke crkve. Ni tom prilikom nije mnogo nastradao inventar muzeja. Bombardiranjem 1944., kad je u Poreču bilo oštećeno 75% zgrada, što teško rasklimanih, što gotovo potpuno porušenih, nastradala je i muzejska zgrada. Tada su porušene pokrajne prostorije muzeja, koje nisu bile još od požara nastradale, i potreseno je krovište glavne muzejske dvorane. U takvoj situaciji muzejskog pro-

stora inventar muzeja bio je deponiran u prizemlju zapadnog dijela provincijske zgrade.

U poslijeratnoj situaciji porušeni i gotovo napušteni Poreč nije mogao niti pomisliti na obnovu muzeja. Ali kroz vjekove živa vitalnost hrvatske seoske pozadine, iz koje je Venecija sisala poljoprivredne proizvode za svoju trgovinu, a porečki veleposjednici svoje bogatstvo, te briga Narodne vlasti stvorile su uvjete za novi procvat muzejske djelatnosti. Tradicija prvog arheološkog muzeja u Istri, bogatstvo nakupljenog muzejskog inventara u toku dugog perioda i turistička atrakcija diktirali su, da se ponovo obnovi muzej u Poreču. Brigom i sredstvima Savjeta za prosvjetu NOK Poreča, uz podršku i novčanu pomoć Savjeta za nauku i kulturu NRH ponovo je 1952. god. otvoren muzej u Poreču u velikoj reprezentativnoj kući obitelji Sinčić.

Od nekad bogatog arheološkog i kulturnohistorijskog materijala starog porečkog muzeja 1952. god. izložen je tek jedan mali i beznačajni dio. Takva je postava još danas djelomično sačuvana. To je inače jedna improvizacija, koja nije mogla obrazovati muzej u Poreču u punoj njegovoj sadržini i ljepoti. Od bogatog prethistorijskog materijala ilirske nekropole Picugi izloženo je u prvoj sali drugog kata nekoliko beznačajnih urna, koje ne karakteriziraju niti minimalni pregled ilirske kulture i historije, koju dobrim dijelom predstavlja materijal zbirke Picugi. Tu su izložene i bezvrijedne rbine zemljanoga suda, koje lako nalazimo na površini prethistorijskih gradina Poreštine. One po sebi, nisu ni karakteristične i ne mogu biti nikakav nadomjestak, nekad u porečkom muzeju sačuvanih cijelih posuda. Gotovo kompletna prethistorijska zbirka Picugi odnesena je u Arheološki muzej Istre – u Pulu. Ta zbirka u svakom slučaju predstavlja dio kulturne i historijske baštine Poreča i Poreštine, gdje je otkapana i gdje je u vezi sa svojim područjem bila i izložena. Rimska zbirka u drugoj sobi drugog kata, premda u malom, ipak je donekle zastupana i lijepo izložena, ako isključimo vitrine improvizirane i nezgodne za jednu preglednu izložbu muzejskih predmeta. I ta je zbirka izgubila svoju bogatu numizmatičku zbirku i kolekciju zemljanih uljenih svjećica, koje se kao i spomenuti prethistorijski materijal nalaze u Puli.

U prvoj dvorani prvoga kata izložene su uz dvije srednjovjekovne glavice crkvenih pilastra slabe slike srednjovjekovnih predmeta i osobito spomenika, kojima je Poreština bogata. To je ustvari indicija, koja upućuje na neophodnu potrebu uređenja srednjovjekovne zbirke. U drugoj sobi prvog kata u kulturno-prosvjetnoj zbirci izloženi su razni predmeti, osobito oružje i novovjeka grnčarija. Ta zbirka ne predstavlja gotovo ništa za Poreč.

Većini tih predmeta nepoznato je podrijetlo, a javljaju se i njihovi vlasnici s primjedbama, da je to njihov materijal. Takav je bio slučaj sa zahtjevom NOO u Rovinju, da im se povrate umjetnički portreti obitelji Hitterott, koji da pripadaju muzeju u Rovinju.¹ U velikim dvoranama prvog i drugog kata muzeja izloženi su portreti obitelji Carli i druge neke slike, a u dvorani u prizemlju rimski nadgrobni spomenici, sarkofazi i kamene urne.

Najviše je postradala stara muzejska biblioteka. S njom nije slučaj, da se zna, gdje se pojedina djela nalaze, kao kod muzejskih predmeta, koji će se, ako bude volje i razumijevanja, uvijek moći povratiti Poreču. Potpuno je postradao stari porečki arhiv.² Smišljeno su nestala klasična djela stare muzejske biblioteke, jer nedostaju cjelokupna, kompletna djela, i to najvažnija. Tako je propala i kompletna istriaca. Tek se po koje manje značajno djelo sačuvalo, jer nije bilo na dohvatu ruke.³ U Arheološkom muzeju Istre u Puli svršila su dva kompleta časopisa »Atti e memorie« iz Poreča. Jedan se još danas nalazi ukoričen u muzeju u Puli, na kojem je pocrnjeli pečat porečkog muzeja. Drugi je komplet bio u štampariji.⁴

Godine 1943., upornim nastojanjem Savjeta za prosvjetu i kulturu NRH, u porečkom muzeju namješteno je stručno lice arheološko-kulturnohistorijske struke. God. 1944. NOK Poreča uspostavio je direkciju u muzeju, a nastojanjem Savjeta za prosvjetu i kulturu NRH namješteno je u muzeju jedno stručno lice etnografskoga smjera.

Barokna kuća Sinčić, koja je građena 1719. god, a još danas čuva svoj prvobitni raspored unutrašnjih prostorija sa svojim položajem na glavnoj Dekumanskoj ulici i prostranim dvoranama, potpuno je prikladna za uređenje i razvoj jednog muzeja s raznolikim zbirkama i bogatstvom predmeta. Ali ona je toliko trošna, da ju jedna budžetska ustanova iz budžetskih sredstava nije sposobna uzdržavati. Na krovu su grede slabe. Nema ni krovnih oluka za otok vode. Zidovi su joj napukli, a u dvoranama prvog i drugog kata podovi su gotovo upropašteni. U takvoj situaciji, uz improviziranu izložbu, počela je problematika muzeja.

Počelo se borbom, da se iz muzejskog dvorišta ukloni kokošinjak i smetište. Iza upornog nastojanja od šest mjeseci kokošinjak i ostalo smetište uklonjeno je iz muzejskog dvorišta. Time je započela afirmacija muzejske problematike. God. 1954. – o sedamdesetgodišnjici porečkog muzeja – muzej je dobio šire značenje od jednog gradskog muzeja. On je postao muzej grada i kotara Poreč. Tada je oblikovana problematika djelokruga njegova djelovanja.⁵ Tokom 1955. god. zalaganjem istaknutih kulturnih radnika u Poreču⁶ i Savjeta za prosvjetu NOK Poreč muzej je dobio novu zgradu, vilu ex Polezini, mjesto cjelokupnog kompleksa palače Sinčić. To je bila zgrada napuštena i trošna, u koju nisu željeli ulagati investicije ni ugostiteljska poduzeća. Poznavajući

čvrstoću perimetralnih zidova i sačuvanost krovišta, te znajući, da će zbog toga popravci na zgradi manje stajati nego uzdržavanje stare zgrade Sinčić, koja nije ni kompletno muzeju pripadala, muzej je neumorno iz svojih budžetskih sredstava, uz pripomoć Konzervatorskog zavoda na Rijeci i zalaganjem muzejskog/ stručnog osoblja, koje je radilo i manuelno, vršio popravke na zgradi i tako je osposobio za muzejske izložbe. To je bilo idealno rješenje, s kojim bi se mogla ponositi većina naših muzeja. Uređena zgrada, vila ex Polezini, sa zgodnim prizemljem za lapidarij i depo, s velikim svijetlim i kontinuirano povezanim salama prvog i drugog kata, s uređenim stanom za čuvara, kancelarijskim radnim prostorijama, nad samim arheološkim lokalitetom Martova i Neptunova hrama, u parku, koji bi se uređio kao arheološki park, na istaknutoj zapadnoj točki porečkog poluotoka, predstavljala je gotovo unikum među našim muzejima. U toj je muzejskoj zgradi trebalo urediti tematski arheološko-historijski muzej Poreštine, dok bi se u staroj zgradi Sinčić uredile razne izbrke: grada Poreča, kulturno-prosvjetna, etnografska, zbirka grbova, oružja, NOB-e Poreštine, kao i stara muzejska biblioteka.

Reorganizacijom kotara i komuna Poreč je izgubio kotar, a porečka općina obuhvaća samo polovinu Poreštine – područja bivšeg kotara, te je na taj način napustila sreća porečki muzej. Zbog nepovoljne atmosfere, koja se stvorila za muzej, smještene su u novoj zgradi samo povremene izložbe moderne hrvatske keramike⁷ i zbirke NOB-e Poreštine, za koju su prikupljeni predmeti i mnogo dokumenata. S uređenjem lapidarija, za uređenje kojega su bila osigurana sredstva, nije se počelo zbog opasnosti premještanja teških i trošnih kamenih natpisa i zbog bojazni, kako se nagovještavalo, da će muzej izgubiti zgradu ex vila Polezini.

God. 1956. je godina tragičnih uspomena za porečki muzej. Radilo se o potpunom ukidanju muzejske ustanove u Poreču, gdje bi imala postojati samo zbirka centralnog muzeja u Puli, a to je bilo apsurdno. Ne samo zbog toga, što Arheološki muzej Istre u Puli s arheološkom tematikom ne obuhvaća sve grane djelatnosti, kao kulturno-historijsku, etnografsku i t. d., koje u lokalnom muzeju mogu biti mnogo važnije od arheološke djelatnosti, nego što se to protivi i demokratskom načelu slobodne kulturne djelatnosti naših komuna. Tu je došla do vrhunca težnja muzealaca Arheološkog muzeja u Puli, da likvidira postojanje porečkog muzeja, smatrajući ga dijelom zbirke svoga inventara. To se očitovalo već 1952. god. pri otvaranju muzeja u Poreču. Dok su oni pokupili u Pulu najvrednije i najljepše naučne i umjetničke predmete porečkog muzeja, dotle su porečki muzej nadarili rbinama prethistorijskog zemljanog suda i blijedim fotografijama spomenika Poreštine.⁸ U toj mučnoj situaciji još neshvaćenog i neoblikovanog djelokruga kulturne djelatnosti komuna i njihovih odnosa prema kotaru bio bi porečki muzej likvidiran,⁹ da muzej nije ponovo dobio podršku u NOO-u, koji se založio za postojanje muzeja i u teškim ekonomskim prilikama povisio njegov budžet kao odštetu za uloženi rad u vili ex Polezina, i da se u najkritičnijem momentu nije zauzeo za porečki muzej Savez muzejsko-konzervatorskih radnika NRH.¹⁰

U svim mogućim neprilikama porečki je muzej ipak afirmirao svoje postojanje i djelovanje, uklanjajući od sebe sve centralističke tendencije. God. 1956. NOO donio je odluku o ispražnjenju dućana u prizemlju muzeja, da bi se u toj prostoriji izložila prethistorijska zbirka Picugi, kao i o predaji muzeju ribarskog magazina, koji pripada kompleksu kuće Sinčić, da se u njemu uredi etnografska zbirka. Tako je pod muzej došao cijeli posjed obitelji Sinčić, a to je muzej tražio još 1953. godine. Savjet za prosvjetu

NOO-a u Poreču postavio je ozbiljno zahtjev, da se povрати u Poreč cjelokupni materijal porečkog muzeja, koji se nalazi u Arheološkom muzeju u Puli. Za taj problem zainteresirala se i javnost u Poreču.¹¹ Muzej je uz skromna sredstva razvio neobično živu aktivnost. Uređen je stan pazikući, dobile su se dvije sobe – jedna za zbirku moderne hrvatske keramike, druga za zbirku NOB-e Poreštine, i prostorije za kancelariju i upravu. Inventarizirana je stara preostala muzejska biblioteka, inventarizirana je i katalogizirana stručna muzejska knjižnica.¹² Sada se uređuje dvorana u prizemlju, a radi se i o nabavci vitrine za nju, kako bi se tu izložila zbirka Picugi. Sređen je depo, posebno za sitne muzejske predmete, posebno za veće kamene fragmente arhitekture. Prema tome sazrelo je vrijeme, da se u Poreč povrate iz Pule najvredniji dokumenti njegove kulturne baštine. Oni mogu biti i ovdje isto tako deponirani i čuvani kao i u Puli. Za izložbu zbirke Picugi oni su prijeko potrebni u Poreču. Tako bi se na mjestu u vezi s izložbenim materijalom mogla uspješno izvesti izložba jedinstvene zbirke.¹³ Ovih dana muzej je dobio Muzejski savjet i nacrt statuta zavičajnog muzeja Poreštine. Tako mu je određena tematika i područje djelatnosti.

Sada su pred muzejskom upravom različiti problemi, kako bi se on konačno uredio. U prizemlju muzeja, osim zbirke Picugi, uredit će se lapidarij. Tako će konačno i lapidarij dobiti svoje potpuno rješenje. Tu će se naći svi kameni spomenici jedinstveno povezani s ostalim muzejskim zbirkama. Lapidarij će u muzeju dobiti bolju i pregledniju postavu nego što je to dosada bila u malenoj romaničkoj kući dvaju svetaca. A romanička će se kuća moći urediti za povremene izložbe. Inače je ona mnogo ljepša i s više djelovanja doći će do izraza njen maleni, ali pun monumentalnosti unutrašnji prostor, kad ne bude opterećena suvišnim dodacima, koji joj ne pripadaju. U velikoj dvorani prvoga kata uredit će se rimska zbirka sa cjelokupnim predmetima, koje bi trebalo vratiti iz Pule. U velikoj dvorani drugoga kata izložiti će se srednjovjekovna zbirka većinom s fragmentima ranosrednjovjekovne pletene ornamentike. U vezi sa srednjovjekovnom zbirkom izložiti će se kopije fresaka malenih crkvice hrvatske seoske pozadine Poreča, kao i odljevi glagoljskih natpisa, koji se nalaze u tim crkvicama. Freske, a pogotovu glagoljski natpisi dokumentiraju etničku osobitost hrvatskog sela, sposobnost njegove kulturne djelatnosti u teškim vremenima. U toj će se dvorani izložiti i značajniji spomenici narodnog preporoda u Istri iz druge polovine XIX. stoljeća. U malenoj dvorani prvoga kata izložiti će se zbirka moderne hrvatske keramike, a u maloj dvorani drugoga kata zbirka NOB-e Poreštine. U muzejskom dvorištu izložiti će se zbirka kamenih

grbova, koji su se nekad nalazili na plemićkim kućama u Poreču. Kroz ovu će se zbirku dolaziti do susjedne muzejske zgrade u dvorištu muzeja, u kojoj će biti izložena Etnografska zbirka. U njoj će biti izložena materijalna kultura hrvatskog sela, koja inače sve više iščezava.

Tako će se jednoga dana porečki muzej pokazati u novome svijetlu, prikazujući kulturnu baštinu ne samo Poreča, nego i Poreštine. Tada će muzej biti korisno sredstvo za rješavanje pedagoškog problema narodnih škola Poreštine, neobična turistička atrakcija, kroz koju je prolazilo do danas na godinu preko 15.000 inostranih turista, i izvor izobrazbe i pobuda za svakog dobronamjernog, a pogotovu za šire narodne slojeve. Budit će se narodna svijest, svijesna o svojoj vrijednosti, koju je tuđinac u prošlosti osobito u Poreštini nastojao pobijati, ukazujući na svoju nadmoćniju stranu kulturu te time htio izazvati osjećanje malovrijednosti kod našeg autohtonog ljudstva.

Ante Šonje

BILJEŠKE

- ¹ Muzej u Poreču nije htio odstupiti od posjeda tih portreta, navodeći da on nije kriv za postupke drugih, koji su tako rukovodili s kulturnom baštinom Rovinja, nego da bi to trebalo riješiti vraćanjem porečkom muzeju predmeta, koji su mu oduzeti. Međutim porečki muzej i muzej u Rovinju nagodili su se tako, da su slike vraćene muzeju u Rovinju, a rovinjski je muzej dao porečkom muzeju dokumente i brošure iz Narodnooslobodilačke borbe Poreštine i vrlo interesantni primjerak duge puške na kremeno paljenje, s kojom su porečki partizani napadali neprijateljska blindirana kola.
- ² Najvjerojatnije je porečki arhiv upropašten zbog nemarnosti i neosjećanja odgovornosti službenika, kojemu je bio povjeren nadzor nad muzejskim inventarom i zbog toga, što je bio slabo deponiran na podu vlažnih podruma. Osim toga je i sam arhiv zbog svoje starosti i trošnosti bio izložen proadanju.
- ³ Navedena situacija utvrđena je prilikom nedavnog inventariziranja i uređenja biblioteke.
- ⁴ To tvrde namještenici štamparije, koji su u vrijeme, kad su knjige bile odnesene u njoj bili namješteni.
- ⁵ *Ante Šonje*, Prilikom 70-godišnjice Muzeja grada i kotara Poreča. Vijesti Društva muzejsko-konzervatorskih radnika NRH, br. 4-5, Zagreb 1954; Muzej grada i kotara Poreča, Muzeji br. 8, Zagreb 1953.
- ⁶ Osobito se zalagao za rješavanje muzejske problematike ing. Tadejević, profesor na Poljoprivrednom tehnikumu u Poreču.
- ⁷ Zbirka moderne hrvatske keramike darovana je porečkom muzeju brigom i nastojanjem umj. jer. Kičin Milana.
- ⁸ Tu se ne može naći opravdanje u dopisima, kojima se tražila suglasnost Okružnog NO za Istru, kao ni Konzervatorskog zavoda na Rijeci, jer se nadležni organ obično slaže sa zaštitom predmeta, kako mu se to s terena javi. Ako su ti predmeti sačuvani u Poreču u ratnoj i poslijeratnoj situaciji, kudikamo sigurnije su se mogli čuvati u porečkom muzeju u vrijeme njihova prijenosa u Pulu, kada se radilo na otvorenju porečkog muzeja.

- ⁹ *Ante Šonje*, Tragedija muzeja kulturno-naučne ustanove, Narodni list, Rijeka 1956.
- ¹⁰ Vidi dopis Društva muzejsko-konzervatorskih radnika NRH br. 104/1956. Ovom prilikom neka je izražena zahvalnost predsjedniku Društva muzejsko-konzervatorskih radnika NRH, prof. Zdenki Munk. Za postojanje muzeja u Poreču zauzele su se mnoge naše naučne ustanove: Jadranski institut, Konzervatorski zavod, Narodni muzej – svi u Rijeci.
- ¹¹ *B. Nžić-Batistić*, Zbirka Picugi, Novi list, 23. III. 1956, str. 3, Rijeka.
- ¹² Muzejska stručna knjižnica, koja je ostala – može se reći – bez svoje kompletne zbirke Istriaca, danas broji oko 1000 knjiga, koje su većinom dobivene darovima, i to: Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine u Sarajevu, Arheološkog muzeju u Splitu, Srpske akademije nauka, Slovenske akademije nauka, Konzervatorskog zavoda na Rijeci, Sveučilišne knjižnice u Zagrebu, kao i mnogih privatnih lica: prof. Einara Dyggwea iz Kopenhagena, dra. Danila Klena, Cote, bankovnog činovnika u Poreču i drugih.
- ¹³ Prema navedenom valja da se u Puli napune oni isti sanduci s istim materijalom i da se istim putem pošalju u Poreč, da ne ostane samo pri obećanju, da će se vratiti Poreču spomenuti materijal, koji se sada čuva u pulskom muzeju.

NEKOLIKO VRIJEDNIH KULTURNOHISTORIJSKIH DJELA XVII ST. ZAGREBAČKE »METROPOLITANE«



Zagrebačka nadbiskupska knjižnica, zvana »Metropolitana«, ima dugu tradiciju, spominju je i najstariji inventari zagrebačke prvostolne crkve iz XIV. i XV. stoljeća.¹

Ti inventari svjedoče: »... da su knjige zagrebačke stolne crkve bile smještene po strukama, da su bile točno popisane i da su se posuđivale.«²

U XVI. st. spremaju se knjige i ostali vrijedni predmeti iz straha pred Turcima u sanduke, i sklanjaju na sigurnom mjestu. U XVII. st. posvetio je veliku brigu knjižnici zagrebački biskup Aleksandar Ignacije Mikulić,³ te je i prema nekim indicijama kupnjom Valvasorove⁴ knjižnice povećao vrijednim i rijetkim djelima »Metropolitanu«.

Gornji inicijal naslovni list Kraussovog djela »Tapisseries du roy...« Augsburg 1687.

U XVIII. st. se slabo tko brinuo za biskupsku knjižnicu, veću pažnju joj posvećuje tek Maksimilijan Vrhovac.⁵ On je želio, da knjižnica bude uređena i pristupačna i svjetovnoj publici, tu njegovu namisao proveo je Haulik kao zagrebački biskup g. 1846.⁶

Krajem XIX. st. g. 1880. za vrijeme velikog potresa znatno su bile oštećene i prostorije »Metropolitane«, pa je ona nakon dugih pregovora početkom XX. st. prenesena u novo sagrađenu zgradu »Sveučilišne knjižnice«, gdje se još i danas nalazi.

»Metropolitana« posjeduje preko 40.000 svezaka, među kojima se ističu i brojne inkunabule, pa knjige nekadanje Valvasorove knjižnice i mnoga druga vrijedna djela.

Knjige Valvasorove knjižnice obilježene su Valvasorovim »ex librisom«, što ga je izradio poznati bakrorezac Andrija Trost.⁷

Mi smo iz tog toli vrijednog knjiškog blaga izdvojili svega nekoliko komada, te skrećemo na njih zbog njihove kulturno-historijske vrijednosti svu pažnju, koju zaslužuju ne samo s našeg već i sa međunarodnog gledišta.

Knjiga francuskog arhitekta Mathurin Joussa.⁸ *Le théâtre de l'art de charpentier enrichi de diverses figures. Avec l'interpretation dicelles fait et dresse par-. La Flèche 1627*, ima prekrasan naslovni list, veoma zanimiv tekst i odlične tlocrte.

Djela Furtenbacha Josipa st.⁹ od značaja su i danas, među njima se ističu u »Metropolitani« – »Architectura civilis ...«, Ulm 1628, »Architectura navalis – –«, Ulm 1629, »Architectura universalis - -«, Ulm 1635, »Architectura privata ...« Ulm 1641, i »Mannhaffter Kunstspiegel ...«, Augsburg 1663.

Navedena djela ukrašena su uz opširne tekstove brojnim bakrorezima, koje su izradili Custos (Custodis) Jakob,¹⁰ Custos (Custodis) Raphael,¹¹ Campanus (Campana) Ivan Jakob¹² i Rembold Matija.¹³

Naročito je Furtenbach u djelu »Architectura privata ...« na zanimiv način opisao pojedine detalje suvremene njemačke građanske kuće, pa nam je to djelo vrijedan suvremeni izvor za proučavanje nastambi novog društvenog sloja-građanstva, koje se nakon 30-godišnjeg rata počelo i u Njemačkoj buditi na nov život.

Knjiga holandskog arhitekta Hendricka Keysera¹⁴ štampana je u Amsterdamu nakon autorove smrti g. 1631. na holandskom jeziku pod naslovom »Architectura moderna of the Bouwinge van onsen tyt«. I ta knjiga je bogato ilustrirana na način suvremene barokne knjiške opreme.¹⁵ Jezuita Athanasius Kircher¹⁶ poznat je kao pisac-kompilator brojnih djela. »Metropolitana« posjeduje uz ostalo iz Valvasorove ostavine i Kircherovu knjigu¹⁷ »China monumentis que sacris que profanis nec non variis naturae et artis spectaculis Aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrate-Amstelodami 1667.

Knjiga je ukrašena bakrorezima, koji su kao i tekst rađeni prema pričanju, no usprkos tome imaju svoj kulturnohistorijski značaj i vrijednost.

Kircher je čitav svoj život posvetio radu i sabiranju umjetničkih spomenika i prirodnih rijetkosti. Tu svoju ogromnu zbirku je sredio u Rimu, stvorivši od nje muzej poznat pod imenom »Museum Kircherianum«.

Muzej je opisao g. 1678. Georgius de Sepibus,¹⁸ kustos muzeja, djelo je bilo nekoć u Valvasorovom posjedu, pa je kupnjom i ono dospjelo u »Metropolitanu«. Knjiga je pisana laganim stilom, iscrpno su opisani svi muzejski predmeti, i ukrašena je bakrorezima, među kojima se ističe onaj, na kome je prikazana glavna muzejska dvorana. Sepibus je na kraju djela¹⁹ dodao popis svih Kircherovih znatnijih književnih sastavaka, njih preko četrdeset na broju.

Kircher je osim Kine, staroga Babilona,²⁰ naročito zanimao Egipat, pa ga možemo danas smatrati Champollionovim pretečom u pogledu čitanja i tumačenja egipatskih hijeroglifa.

Holandsko djelce Wilhelma Goerea²¹ s područja teorije slikarstva, toliko je zainteresiralo suvremenike, da je ono za autorova života prevedeno na njemački pod naslovom: »Anweisung zu der Practic oder Handlung der Malerkunst«, Hamburg 1677.

Knjiga je sastavljena od tri odsjeka, u prvome autor, odnosno njegov prevodila Johan Langen potanko tumači slikarsko umjeće u drugome crtanje, a u trećem iluminaciju knjiga.

Član augsburške obitelji bakrorezača Kraus-Johann Ulrich (1645–1719), izdao je u rodnome gradu g. 1687. monumentalno djelo kopija francuskih tapiserija Charlesa Le Bruna.

U uvodu knjige, koja nosi naslov »Tapisseries du roy ou sont representez les quatres elements et les quatres saisons avec les devises qui les accompagnent et leur explication« ističe Krauss, da mu je u radu pomogla njegova: ... Ehliebste Johanna Sybilla Krausin Herrn Melchior Kuesels²² Seligen weltberuehmten Kunst und Kupfferstechern Fr. Tochter in Augsburg meistens Ihren schoenen Fleiss welches zu Ihrem verdienten Ruhm nicht zu verschweigen sehen lassen ...«

Sibila je izradila prema originalima bakroreze elemenata, signiravši svaki pojedini svojim punim imenom.

Bakrorezi godišnjih doba su nesignirani, također vjerna kopija Le Brunovih originala.

N kraju spominjemo i malu knjižicu o heraldici, njemačkog pisca Jurja Andrije Böcklera (1644–1698) »Ars Heraldica Das ist Die Hoch-Edle Teutsche Adels-Kunst«, Nürnberg 1688.

Autor je u knjizi iscrpno protumačio postanak i razvoj nje-
mačkih grbova, plemićke povlastice, pojedine grbove, njihovu
strukturu i razlike. Knjiga je kao one ranije ukrašena bakrorezima.

Nadamo se i vjerujemo, da i taj mali izbor vrijednih djela
vjerno ilustrira kulturne potrebe jednog našeg čovjeka, koji je
živio i stvarao u XVII. stoljeću.

Miroslava Despot

BILJEŠKE

- ¹ *Thalčić, Ivan*. Dva inventara prvostolne crkve zagrebačke iz XIV. i XV. vieka, Starine, J. A., Zagreb 1881, sv. XIII., str. 119–149.
- ² *Markov, Antun*. Metropolitanska knjižnica. v. Kulturno poviestni Zbornik zagrebačke nadbiskupije u spomen 850. godišnjice osnutka, Zagreb 1944, Dio I., str. 495. Na kraju članka se nalazi opširna bibliografija.
- ³ *Mikulić, Ignacije Aleksandar*, zagrebački biskup od g. 1688.–1694.
- ⁴ *Valvasor, Ivan Ujkhhard* 1641–1693, Slovenski polihistor, u svome dvorcu Bogenšperku – nedaleko Litije skupio je veliku zbirku knjiga, rukopisa, bakroreza, matematičkih i ostalih instrumenata. Osnovao je i radionicu bakroreza, u kojoj je uz ostale umjetnike radio i Pavao Ritter-Vitezović. Valvasor je bio i sastavljač mnogih djela, među kojima je najznačajnije »Die Ehre des Herzogthums Crain«, Ljubljana 1699.
- ⁵ *Maksimilijan Urhovac* bio zagrebačkim biskupom od g. 1787.–1827. Čitav svoj život posvetio je kulturnom i privrednom podizanju ne samo Zagreba već i ostale Hrvatske.
- ⁶ *Juraj Haulik*, imenovan je zagrebačkim biskupom g. 1837., nadbiskupom postaje g. 1852.
- ⁷ Trost Andrija, bakrorezac, boravio je oko g. 1678. povremeno kod Valvasora u Bogenšperku, veći dio života provodi u Grazu, gdje i umire g. 1708.
- ⁸ *Mathurin, Jousse de la Fleche*, 1607.–1692., francuski arhitekt i drvorezač i teoretičar umjetnosti. Napisao je nekoliko djela s područja arhitekture.
- ⁹ *Furttendbach, Josip* st. 1591.–† Ulm, 1667. Njemački arhitekt i pisac stručnih djela. Sin poznatog građanina rodnog grada Leutkirchena. Bio je vrlo dobro odgojen, i otac je želio, da mu se sin posveti trgovačkom zvanju. Radi stjecanja trgovačke spreme putuje po Italiji, gdje se oduševi njenim umjetničkim spomenicima, odbaci trgovačko zanimanje, i posveti se proučavanju arhitekture. Svoje putne impresije objavio je Furttendbach u knjižici »Newes Itinerarium Italiae ...«, Ulm 1627, u obliku malenog Baedekera. Knjigu je ukraasio bakrorezima znatnijih talijanskih gradskih centara.
- ¹⁰ *Custos (Custodis) Jakob*, njemački bakrorezac, rodnom iz Augsburga, gdje i radi u prvoj polovini XVII. st.
- ¹¹ *(Custodis) Raphael*, njemački bakrorezac, rođen oko 1590., umro 1651. u Frankfurtu/M. Izradio mnoge portrete i bakroreze svetačkog sadržaja.
- ¹² *Campanus (Campana), Ivan Jakob*, slikar i bakrorezac. Uz ostalo je izradio prema nacrtima Rembolda Matije (v. bilješku 13) naslovni list Furttendbachove knjige »Architectura navalis ...«
- ¹³ *Rembold, Matija*, njemački bakrorezac. Veći dio svog života proveo u Ulmu i Stuttgartu.
- ¹⁴ *Hendrik Keyser*, holandski graditelj i stručni pisac. Rođen u Utrechtu g. 1565., umro u Amsterdamu g. 1621. Bio je dak Cornelija Bloemarta u Utrechtu, god. 1591. seli u Amsterdam, gdje provodi veći dio svoga života. Keyser je uz Lieven de Keya (1560–1627) bio jedan od najpoznatijih rano-

baroknih graditelja Holandije. Uz to je Keyser bio poznat i kao kipar. Kiparska djela stvarao je na način Michelangela i Giovanni Bologne, a ponešto su ga inspirirala i francuska ranobarokna i kasnorenasansna djela. Keyser je napose poznat kao graditelj barokne profane holandske arhitekture, pa su mnoge zgrade Amsterdama, Delfta, Utrechta i ostalih holandskih gradova njegovo djelo. Od kiparskih djela poznat je njegov spomenik Erazma Rotterdamskog u Rotterdamu.

- ¹⁵ Vidi o tome: Hofer. *Baroque Book Illustration*, Cambridge 1951.
- ¹⁶ *Athanasius Kircher*, (1601., Tübingen – † 1680., Rim), član jezuitskog reda, naučenjak i pisac. Zbog nemira prouzročenih u vrijeme 30-god. rata napušta Njemačku, te najprije odlazi u Avignon, pa u Rim, gdje ostaje do konca života.
- ¹⁷ Kircherove knjige posjeduje i Sveučilišna knjižnica, pa i »Biblioteca Zriniana« u Sveučilišnoj knjižnici, koja je nekoć bila vlasništvo Nikole II. Zrinskoga.
- ¹⁸ Naslov je knjizi: »Musaeum Celeberrimum ..., Amstelodami 1678.
- ¹⁹ Popis djela Kircherovih objavljen je u »Musaeum Celeberrimum ...«, str. 61–64.
- ²⁰ Naslov knjige je »Turris Babel ...«, nalazi se u »Metropolitani« također nekadanje vlasništvo Valvasorovo.
- ²¹ *Wilhelm Goere*, r. 1635. u. 1711. u Amsterdamu. Bavio se uz ostalo i proučavanjem židovskih starina.
- ²² *Küsel Johanna Sibilla* (1650–1717), g. 1685. se udala za Johanna Ulricha Kraussa, te je od tog vremena pa dalje pomagala u poslu svoga supruga.



Ex libris Ivana Vajkhardta Valvasora

BJELOVARSKI MUZEJ

Među muzejima sjeverne Hrvatske bjelovarski muzej ima tu naročitost, da je jedan od najbogatijih keltskim materijalom. U bjelovarskoj okolici (Letičani, Ribnjička, Samarica, Veliko Trojstvo), našlo se keltskog metala i preko stotinu komada novca (bronca i srebra). Nažalost u muzej su dospjeli vrlo rijetki komadi. Ostali su se rasuli među zagrebačke kolekcionere. Na onima, koji se mogu u muzeju danas vidjeti raspoznaje se karakteristični profil keltske glave i na poledini konjanik.

Prethistorijska keramika je u ovom muzeja porijeklom iz Bilogore. Rimski i ranosrednjovjekovni reljefi (zec, paun i slon) nađeni su u okolici Daruvara.

Staroslavenskoj kulturi glavno nalazište su Letičani. Naš Srednji vijek zastupan je stupovima i kamenim odlomcima iz Sv. Marije u Strezi (XIII. stoljeće) i kasnijim metalom (strelice i koplja) iz gradine Svibovec kraj Darde, zatim iz Šandrovca (potkove i ostruge), Gudovca (sjekire) i Zvijeraca.

Posebna zanimljivost su dokumenti starog čazmanskog arhiva.

Turski materijal (XVII. stoljeće) je predstavljen topovima, kurburama i mačevima nađenim u Bačkovici.

Osamnaesto stoljeće je najbrojnije prikazano. Tu je Bjelovar centar vojnog zapovjedništva – vidi se njegov grb: krajišnik na vratima čardaka, tri posječena hrasta, gore i dolje kruna. Tu se vide portreti graničarskih oficira, povelje Marije Terezije, planovi grada, dijelovi apoteke i t. d. Vrlo lijep cehovski materijal.

U zadnjim dvoranama izložen je materijal iz ilirskog preporoda. Preradovićeve vitrina.

Od god. 1921.–1925. u Velikom Trojstvu je živio Maršal Tito, te muzej posjeduje niz predmeta vezanih o njegov boravak u ovom kraju.

Etnografski dio je zastupan narodnom nošnjom s bijelom i crnom dominantnom u odjeći. Naročito su lijepe crvene poculice.

U bjelovarskom muzeju od slikarskog materijala nažalost jedina zanimljivost je slika Ise Kršnjavog »Zima«.

Matko Peić

MUZEALNA DJELATNOST U SENJU

Senjsko muzejsko društvo osnovano je 1951. godine te ima do 200 redovitih članova, a raspolaže sa arhitektonski lijepom ali još dijelom nedovršenom zgradom, u kojoj će se odlično moći smjestiti i urediti muzej. Taj muzej će obuhvatiti historiju Senja od naj-

starijih vremena osnutka naseobine u zaljevu senjskom pa do današnjih dana, uključujući i najaktuelnije probleme, koje treba riješiti u socijalističkom duhu suvremenog Senja.¹

Društvo imade za sada svoj glavni zadatak, da zgradu ex-Vukasović, koja sama za sebe predstavlja vrijedan kult. hist. spomenik iz XV. stoljeća, spasi, obnovi i uredi za svoj muzej.² U tom nastojanju društvo je do sada imalo glavnu potporu od Konzervatorskog zavoda iz Rijeke i Jugoslav. akademije znanosti i umjetnosti. Tom pomoću je od arh. Milana Grakalića izrađen i cijeli uspjeti projekt obnove i projekt susjedne male stambene trokatnice, koja iz statičkih razloga, jer je naslonjena na muzejsku, treba da bude obnovljena. Taj projekt susjedne trokatnice sa tri konforna dvosobna stana, društvo je besplatno predalo gradskoj općini s time, da se na tome mjestu što prije podigne i uredi rečena zgrada. Na muzejskoj zgradi trokatnici uspjelo je do sada očistiti cijeli unutrašnji i vanjski prostor oko zgrade, učvrstiti temeljno zide kroz katove željeznim vezovima i armirano-betonskim serklažom krovišta, potpuno obnoviti cijelu drvenu krovnu konstrukciju i cijeli krovni pokrov i obnoviti sve dimnjake i fumare u prvobitno originalno stanje. Nadalje je izrađen kameni materijal za obnovu svih vratnih i prozorskih kamenih pragova, klupčica, monofora, te čeka da bude prema projektu uzidan na određeno mjesto. Na dosadašnjim uspješno izvršenim radovima obnove utrošeno je ukupno 1.5 miliona din. ne računajući vrijednost dobivenu u materijalu. Ovo su, kako se vidi, za razdoblje od 5 godina, bile i suviše skromne dotacije. Potrebno bi bilo da se sada odmah pristupi značajnijem zahvatu oko obnove pročelnog i dvorišnog stepeništa kao i unutrašnjeg stepeništa kroz katove, kako bi se na taj način zgrada mogla staviti pod ključ i time je osigurati od krađe i požara, našto je društvo sve mjerodavne već nekoliko puta pismeno upozorilo. Ujedno bi se tada moglo odmah urediti nekoliko prostorija i lapidarija za čuvanje već sakupljenih muzealnih nalaza i eksponata, čime bi funkcija izložbenog dijela muzeja i za publiku stvarno već mogla započeti. Muzejsko se društvo neumorno obraća mnogobrojnim molbama i izvještajima za dotaciju, koja bi olakšala nastojanja muzejskog društva, da se rečenom značajnijem zahvatu obnove što prije pristupi. Premda u posljednje dvije godine društvo nije kod nadležnih naišlo na potreban odaziv, zbog čega je obnova zgrade u nedostatku sredstava došla u nepotreban zastoј, ipak to nije društvo pokolebalo te ono svojim stalnim nastojanjem i dalje neumorno radi i vjeruje, da će konačno ipak naići na potrebnu uvidavnost i pomoć.

Rasporedom zgrade dobivaju se prizemno dvije prostrane prostorije za lapidarij i zasebno stan za pazitelja kuće i muzeja, u

svakom katu po 2 manje i 1 velika prostorija, hal i na III. katu jednosobni stan za kustosa. Raspored je inače idealan za smještaj muzeja s lapidarijem, knjižnicom i zasebnom prikladnom prostorijom za društveni rad, predavanja, priredbe i sjednice.

Time što postoji apsolutna kulturna potreba Senja za takvim muzejom, što postoji do 200 organiziranih redovitih članova S. M. D., što postoji u više raznih grana živa i intenzivno aktivna muzealna djelatnost, koja se već do sada pozitivnom pokazala, te se sa lijepim rezultatima svojeg rada sve to više ističe, time što postoje glavni elementi i osiguran potreban izložbeni materijal, i konačno, što postoji adekvatna zgrada od stručne komisije izabrana i određena kao najprikladnija u Senju za svrhe muzeja, a koja i sama predstavlja vrijedan kulturno historijski spomenik, – može se kazati, da muzej u Senju de facto već postoji.

D. Uuk Krajač, predsjednik S. M. D.

BILJEŠKE

¹ Izložbena materija muzeja senjskog sačinjavala bi:

Historijski dio Senja od osnutka naseobine pa rimsko doba do danas sa historijskim prikazom Uskoka i borba protiv Turaka i Mlečana sa arhivskom zbirkom dokumenata. Oba svjetska rata s naročitim prikazom NOB-e, u drugom ratu, sa stručnim obrazloženjem pokreta i uspjeha pojedinih ofenziva, arheološki dio sa numizmatičkom zbirkom, pomorski dio sa prikazom senjskog brodarstva, brodogradnje i ribarstva. Postepena izgradnja senjske luke i problema glavnih saobraćajnica kako se taj problem postavljao kroz stoljeća i kako on danas pred nama stoji. Komunalni dio s prikazom razvika grada i ratnih i ostalih razaranja kroz stoljeća, u komparaciji sa sadanjim stanjem i današnjim porastom populacije, sa prikazom poslijeratne izgradnje i djelomične industrijalizacije, socijalni, društveni i prosvjetno-kulturni život sa popularnim izlaganjima elemenata regulacione osnove (pojedine varijante planova, maketa, popravka i dovršenja luke, pošumljivanje goleti senjske okolice, regeneracija i asanacija senjskih voćnjaka i vinarstva te vegetacijskih prostora uopće, i t. d.). Konačno zasebni dio prikazao bi veoma plodan književni rad naših književnika Senjana sa knjižnicom, u kojoj bi se čuvala sva djela pomenutih književnika sa opisom njihova života i rada.

Prema tome, senjski muzej ne bi bio samo historijski prikaz prošlosti Senja, već i aktuelan prikaz njegova današnjeg razvika sa perspektivnim prikazom za dalji njegov razvoj u geografski prirodnom sklopu riječko-senjskog (Kvarnerskog) lučkog područja kao jedne cjeline.

² Zasebna stručna komisija Jugoslav. Akademije znanosti i umjetnosti i Konzervatorskog zavoda Rijeka iz 1949. god., nakon pomnog pregleda pojedinih objekata, koji dolaze u obzir za muzej u Senju, uključivši tu i tvrđavu »Nehaj«, – izabrala je baš zgradu ex-Vukasović kao najprikladniju za smještaj i funkciju muzeja kao jedne muzealne institucije, koja bi permanentno radila. To tim više, što je ujedno konstatirano, da ta zgrada sama za sebe predstavlja vrijedan kulturno-historijski spomenik XV. stoljeća u najstarijem historijskom centru Senja.

ZBIRKA SLIKA I KIPOVA MIRKA KOMOSARA U SARAJEVU

Ne bi se pretjeralo, kad bi se reklo, da je zbirka slika i kipova Mirka Komosara u Sarajevu jedno od najvećih iznenađenja za onog čovjeka, koji se brine ili se pak samo zanima: gdje se još izvan Zagreba nalaze slike hrvatskih likovnih umjetnika.

Nije to neka velika galerija, tek nekoliko soba – plod požrtvornosti jednog velikog ljubitelja naše umjetnosti. Ali u to nekoliko soba među radovima ostalih jugoslavenskih umjetnika ima nekoliko slika, koje ulaze u temelje hrvatskog slikarstva, naročito onog početkom XIX i svršetkom XX stoljeća.

Kao prvo tu se nalaze dva ponajbolja Račićeva akvarela: »Place d'Etoile« i »Most na Seini«, koje ljudi znaju iz reprodukcija u našim časopisima.

Iznenađenje prvog reda je »Mrtva priroda s rakovima« uljena slika Ise Kršnjavog. Taj je slikar zastupan u zagrebačkoj Modernoj galeriji s tek jednim jedinim uljem i jednim bakropisom – ovdje se ukazuje jednakopravnim majstorom svojim drugovima Quiquerezu i Mašiću. Bukovac, Čikoš i Iveković, još uvijek kod naših ljudi poznati kao slikari često mrtvih velikih kompozicija, eto ovdje kod Komosara se ukazuju kao direktni svježi pejzažisti i portretisti, Iveković ima lijepo ulje »Stabla«, Čikoš ulje »Maksimir«, a Vlaho Bukovac mali uljeni »Portret Celestina Medovića«.

Zagrebačka likovna publika je čula za tu zbirku čitajući u katalogu ovogodišnje zagrebačke Becićeve izložbe oznaku, da se u njoj nalazi jedan od ponajljepših Becićevih akvarela »Mati i dijete«. No, svaki zagrebački ljubitelj umjetnosti, kad dođe u Sarajevo treba da vidi Komosarovu zbirku, jer je zaista lijepa i vrijedna.

Matko Peić

SCENSKA SLIKA »TITUSA ANDRONICUSA«

Kazalište je kompleksna umjetnost, u kojoj jednakopravno sudjeluju i književna riječ, i glumački izraz, i likovna slika. Svaka od te tri komponente kazališne predstave uključuje sa svoje strane opet niz drugih, posebnih elemenata, koji svi zajedno ostvaruju umjetnički mozaik neke scenske izvedbe.

U kritičkim analizama i ocjenama kazališnih predstava obično se ide redom – od dramske riječi, preko režijsko-glumačke interpretacije, do scenskog okvira, ali tako, da se pretežna pažnja i najveći prostor posvećuje prvoj komponenti, zatim se općenito, a to znači najgrublje, zahvaća ona druga, a za treću onda jedva ostaje kritičarskog daha i stamparskog prostora, pogotovu u uskim stupcima novina. Zato prostorna i arhitektonsko-likovna rješenja scenske igre – što sve zajedno zovemo inscenacijom – u takvim kritikama ostaju sasvim zanemarena ili su jedva dotaknuta.

Međutim je scenski okvir i dekor dramske igre veoma važna i zanimljiva umjetnička komponenta, koja je neprestano podložna razvitku i različitim promjenama. Te se promjene odrazuju i u shvaćanjima o neposrednoj scenskoj funkciji dekora i u razradi njegovih raznovrsnih izražajnih mogućnosti i oblika.

Važnost scenskog okvira i savremenih oblika dekora za što izrazitiju scensku sliku i za skladno povezivanje svih elemenata režijsko-glumačke interpretacije teksta došla je osobito do izražaja na predstavi »*Titusa Andronicusa*« prilikom gostovanja Shakespearova Memorijal-teatra iz Stratforda. Zato ćemo se ovoga puta zadržati uglavnom na scenskoj slici predstave, a to je ujedno od posebnog interesa za takav časopis.

Predstava »*Titusa Andronicusa*« izvanredan je umjetnički doživljaj iz više razloga, od kojih nije najmanji onaj dojam, što ga ostavlja scenska slika. Izvedba je upravo fascinirala skladnom povezanošću svih elemenata scenske igre, u majstorskoj režiji Petera

Brooka, koji je ujedno bio i scenograf i kostimograf, i kompozitor muzičke pratnje. I upravo je scenski okvir – koji uključuje sve vidljive materijalne elemente scenske slike, dakle i dekor, i rekvizite, i kostime, pa čak i figure glumaca, kao posve likovni podatak mizanscene – bio onaj amalgam, koji je povezivao sve elemente čistog glumačkog izraza i osmislenog teksta u savršenu i harmoničnu cjelinu.

Zato je to u prvom redu predstava režisera-scenografa, koji je u takvom razrađenom scenskom okviru do maksimuma razvio glumačke mogućnosti velikih umjetnika Laurencea Oliviera, Vivienne Leigh, Maxine Audley i drugih. Ali njihova je gluma bila samo dio scenske slike, ona nije, kao u njihovim filmskim nastupima, blistala sama za sebe snagom autonomne kreativnosti, nego je stalno bila podvrgnuta zahtjevima opće vizije režijskog shvaćanja i tumačenja teksta, uvijek čvrsto usađena u arhitektonsko-likovni okvir jedne neobično bogate slike, kao neke sintetizirane historijske projekcije.

Brook je kao scenograf obnovio staru šekspirsku trodjelnu pozornicu s istaknutim potkrovljem na sasvim moderan način i koristio se ingeniozno ovim stalno fiksnim i minimalnim sintetičkim dekorom, da dočara tek s malim izmjenama sve promjene sredine scenskog zbivanja. Te promjene vršile su se također na stari šekspirski način – danas opet u novoj varijanti sasvim suvremen i opravdan – pa su tako tek neki tipičan predmet ili prikladna oznaka simbolički sintetizirali i upravo *usadivali* u razbuzdenu maštu gledalaca određeni predio ili ambijent svakog prizora scenske igre.

Tri široka i visoka kvadratna stupa, postavljena dijagonalno na publiku i isprugana uskim letvama, predstavljala su u prvom prizoru groblje i grobnicu Andronikusovih preda, da bi u idućim slikama, otvarajući dijagonalna krila, sugestivno otkrila tjeskobnu tminu jame u šumi, predodređene za divljačka zločinstva (nakostriješene letve predočavale su stabla i granje). Ti su se kvadratni stupovi zatim iznenada pretvarali u unutrašnjost sobe, ili pak, ponovo zatvorenih krila, samo sad s drugim osvjetljenjem i malim dopunama dekora, u kraljevsku dvoranu ili gradski trg. Najveću je ulogu i u tim preobražajima scenskog okvira igralo osvjetljenje i mizanscenski raspored slikovito konstituiranih likova prema pojedinim predmetima dekora. A muzička pratnja stvarala je određeni ugođaj, koji nije samo emotivno-ritmički isticao karakter psiholoških sukoba, nego je i kao zvučna kulisa pojačavao i zgušnjavao scensku atmosferu različitih ambijenata igre.

Transformacija scenske slike vršila se prilikom zatamnjenja pred očima gledalaca na neobično brz i spretan način: Dva velika

svijećnjaka spuštaju se naglo nad scenu, iznenada se iza kulisa s obje strane pozornice pojavljuju i spajaju u sredini dva duga stola – i evo izvanredne posljednje slike svećane gozbe, na kojoj se vrši konačni krvavi obračun. Ta je posljednja slika remek-djelo režijskog i scenografskog umijeća: živopisni kostimi slikovito razmještenih likova uz dugi stol bogate gozbe, pozadina s rastvorenim ulazom kuću i otvorenim potkrovljem, sva u mutnom tonu prozračne magle, kutovi pozornice osvijetljeni nekim irealnim svijetlom zaustavljenog trena daleke prošlosti, sve je to slikarski riješeno u tmastim, pastoznim bojama i živom koloritu dobro poznatih renesansnih slika kao što je Leonardova »Posljednja večera«. Taj je posljednji prizor upravo tipičan primjer za Brookovu metodu statičkog rješavanja mizanscenskog prostora, da bi se što jače istakla prigušena, unutrašnja dinamika ljudskih odnosa u psiholoških sukoba, o čemu sam potanje pisao na drugom mjestu (»Republika« br. 6–7).

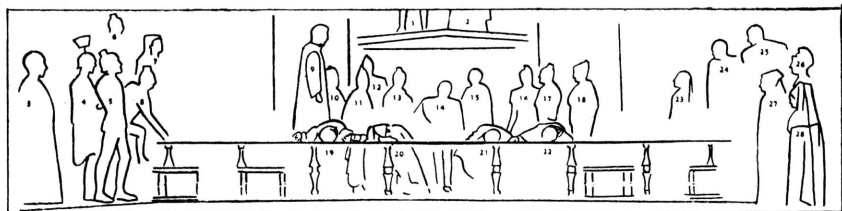
Moderni teatar sve više ukida stari, glomazni i detaljizirani realistički dekor, svodeći inscenaciju na stilizirane ili tek sintetički naznačene bitne elemente određenog scenskog okvira. U takvom sve čistijem sintetičkom scenskom prostoru dobiva i ljudski lik svoju prostornu funkciju i posebnu likovnu vrijednost.

Najbolji je primjer te čisto slikarske vrijednosti i posebnog likovnog govora ljudskog lika na sceni opet posljednji prizor, ona ingeniozno scenski ostvarena »Posljednja večera«. Ta »posljednja večera« na kraju postaje »večera mrtvaca«, jer su gotovo svi glavni likovi mrtvi i leže povaljeni na stolu, svaki u drugom položaju i na drugi način u zagrljaju smrti, a držanje zgrčenog tijela, govor svinutih ruku i izraz spuštene glave jasno otkrivaju bitne karakterne crte svih protagonista ove krvave životne drame. Titus Andronicus Laurencea Oliviera leži povaljen o bok, s glavom klonulom na osakaćenu ruku, u konačnom smirenju bezobzirne pobune ponosa i povrijeđene časti protiv krvavih nepravdi sudbine i ljudske podlosti, nesretna osramoćena Lavinija Viviane Leigh pokošena je kao cvijet, koji je već bio uveo, istrnut iz peteljke života, pa u svojoj nevinosti dobiva novu svježinu tek u dodiru s bojom smrti, a podmukla i pohotna Tamora Maxine Audley raširila je ruke preko bogato prostrtog stola, u gramzljivom zagrljaju, kao da i u smrt želi odnijeti što više blaga i slasti ovoga svijeta. Dinamika jedne historijske genre-slike uhvaćena je i scenski fiksirana s novim, posve slikarskim izražajnim intenzitetima, u svojoj totalnoj unutrašnjoj, potentno statičkoj dramatičnosti.

Od takvih slikarski uočenih i riješenih prizora sastojala se uglavnom čitava predstava. Čak se i dinamika neophodnog mizanscenskog kretanja rješavala na ovaj statički način, u smireno sti-

liziranom ritmu, koji je isticao pokret samo kao bitnu frekvenciju raščlanjene i zaustavljene dinamike vremena u jednom historijskom otisku tragičnih ljudskih sudbina. Takav je slikarski način otkrio nove mogućnosti i potencije scenskog okvira, stavljajući znak jednakosti između scenske igre i scenske slike. Iako naizgled oprečan svima pravilima scenske izvedbe, koja se obično karakterizira kao dramska akcija dinamikom vanjske radnje, Brookov statički režijski postupak isticao je na svojevrsan i nov način još jače dramatsku snagu radnje i sve suptilne napetosti unutrašnje dinamike ove izvanredne predstave.

Ulado Mađarević



1 Lucius, 2 Marcus Andronicus, 3-8 Saturninova garda, 14 Aaron, 16-17-18 Lucijevo vojnik, 19 Saturninus, 20 Kraljica Tamora, Saturninova žena, 21 Titus, 22 Lavinija, 22-28 sluge i služavke.

»Svi pokušaji, koji vode, da se na sceni prikaže privid zbilje, do danas nisu ostvarili drugo nego to, da se je proširio daleko i široko banalni neukus i lažno shvaćanje ljepote. Nema mnogo nade, da bi kazalište napustilo taj put, stoga dižem odlučno svoj glas protiv takvog načina opreme, koji sam u sebi isključuje svaki veliki i duboki izraz«.

»Realistično kazalište ne prikazuje trajne ljudske vrednote, ono naprotiv nastoji, da bude odraz časovitog i vremenskog, da bude zrcalom, što odražuje sitan dio objektivnog svijeta«.

»Time se kazalište približuje voštanom kabinetu i udaljuje od osnova svake istinske i velike umjetnosti«.

EDWARD GORDON CRAIG

reformator evropske scenografije, osamdesetgodišnji umjetnik objelodanjuje ove jeseni svoje memoare pod imenom: »Index to the Story of My Days«.

(Ed. Hulton)

BRITANSKI BALET

U Britaniji, zemlji čuvane i ušćuvane tradicije, i balet ima historiju od četiri stoljeća. No, to nije historija britanskog nacionalnog baleta, nego baleta u Britaniji.

Na temeljima, što su ih osnovale i izgrađivale plejade evropskih baletnih umjetnika, prva poznata baletna »zvijezda« bila je Marie Sallé, koju je Händel doveo u Covent Garden god. 1773. »Ocem britanskog baleta« smatraju Englezi Francuza Noverra, koji je nakon Stuttgarta, Beča i Milana proveo u Londonu vrijeme od 1788. do 1793. Poslije njega, tokom čitavog XIX. stoljeća, baletne predstave održavali su uglavnom Francuzi, ponavljajući u Londonu svoje pariške uspjehe, i Talijani.

Novo razdoblje nastupilo je pojavom Isadore Duncan. Početkom našega vijeka ona je, zajedno s »velikom ruskom trojkom« Djačiljevim, Fokinom i Benoisom, najzaslužnija za reformu baleta i kao sadržaja i kao forme.

Britanski nacionalni balet počeo se razvijati razmjerno kasno. Poslije Prvoga svjetskog rata ruske baletne trupe, krstareći čitavom Evropom, prešle su i Kanal. Pod njihovim utjecajem počeli su i sami Englezi osnivati svoje baletne družine, među kojima se već god. 1921. spominje »Britanski balet« Mariana Wilsona. To je bila sezonska grupa, bez određene stalnosti i utjecaja. Prva britanska službena baletna institucija bila je »Ballet Club«, a osnovala ju je Marie Rambert, jedna od Djačiljevih učenica, god. 1930. U njezinoj trupi pojavili su se pioniri britanskog baleta Frederick Ashton i Antony Tudor. God. 1931. osnovan je »Sadler's Wells Ballet«, trupa, koja je britanski balet učinila svjetskim.

Prvo britansko baletno djelo »vrijedno spomena«, kako ga sami Englezi zovu, bilo je JOB, komponirano god. 1931., a god. 1935. nastao je THE RAKE'S PROGRESS, nazvan »engleski PETRUSKA« (muzika Gavina Gordona, koreografija Ninette de Valois, inspirirana slikama Williama Hogartha).

Pod vodstvom Ninette de Valois »Sadler's Wells Ballet« ubrzo je postao jednom od najpoznatijih i najutjecajnijih baletnih ustanova u svijetu, s posebnom školom i stilom. Stvarajući baletne poeme na muziku klasičara i romantičara, »Sadler's Wells Ballet« je plasirao i velik broj noviteta, za koje su muziku pisali najveći savremeni kompozitori engleski i svjetski, a koreografske kreacije Ninette de Valois i Fredericka Ashtona postale su uzor za ostale baletne stvaraoce, naročito kad su u tim kreacijama protagonisti bili Margot Fonteyn i Robert Helpmann. dugogodišnja britanska plesačica i plesač »br. 1«.

Uz »Sadler's Wells Ballet« razvilo se u Britaniji, u dekadi između 1930.–1940., još nekoliko stalnih baletnih trupa, koje su, zajedno s povremenim »ruskim« družinama i stalnim gostima (na pr. balet Kurta Joosa) baletnu umjetnost u Britaniji podigle na svjetsku razinu. (Na Svjetsku izložbu u Parizu, god. 1937., Englezi su balet poslali kao svoju »najreprezentativniju umjetničku granu«). Smatra se, da je oko god. 1940. Velika Britanija bila »prva baletna zemlja svijeta« – apstrahirajući Sovjetski Savez, koji je u to vrijeme bio relativno još »svijet za sebe«.

Za vrijeme Drugoga svjetskog rata britanski balet odigrao je ogromnu ulogu. Nekoliko reprezentativnih grupa krstarilo je čitavim globusom, ne samo kao umjetnička reprezentacija jedne velike nacije, nego i kao udarni odredi za podizanje morala u odsudnoj borbi za oslobođenje svijeta od fašističke more. (Dovoljno je spomenuti značenje na pr. Joosova baleta ZELENI STOL, koji je i prije i za vrijeme rata izvanredno raskrinkavao politikantsko mešetarenje oko vrhunskih slobodarskih vrednota i uvijek predstavljao moćno oružje protiv svakog militarizma).

Poslije rata britanski balet nastavio je da se razvija na temeljima svoje, u nacionalnim razujerima ne duge, ali ipak velike tradicije. Uz glavne baletne trupe, koje su ugled britanskog baleta učvrstile u svjetskim razmjerima, osnovan je čitav niz novih baletnih družina, takozvanih »baletnih klubova«, u velikom broju britanskih gradova. Službene britanske prosvjetne ustanove, Arts Council i British Council, pomažu te družine moralno i materijalno, a mnogobrojne baletne škole odgajaju nove kadrove. (Među pedagozima, kao Labanova učenica, značajno mjesto zauzima i jugoslavenska balerina Ana Roje).

Veliki broj suvremenih kompozitora piše muziku za pojedine baletne trupe i koreografe, katkad spontano, a mnogo češće na narudžbu. God. 1956., na scenario koreografa Crankoa Benjamin Britten komponirao je balet PRINCE OF PAGODAS, proglašen »prvim britanskim originalnim cjelovečernjim baletom«.

Ovladavši elementima vjekovne evropske baletne tradicije, u živom i prisnom kontaktu s epohalnim ruskim baletnim stvaranjem – britanski balet oplodio je »klasične« baletne norme i forme svojim vlatitim sadržajima. Služeći se muzikom kao tumačem samostalne dramsko-pantominske ideje Britanci su svjetski balet obogatili ne samo originalnim sadržajima, nego i novim izražajnim oblicima. Britanski baleti odražavaju vrlo često savremena zbivanja u njihovoj najsvakidašnjijoj običnosti – a ipak su to umjetnička djela, u kojima teku trajni tokovi života.

Izvanredna kondicija izvođača, njihovo školovanje, koje u sebi spaja svladavanje »klasičnih« disciplina s modernim »sportsko-

akrobatskim« sposobnostima, i repertoar, koji se zasniva na htijenju, da se muzičko-koreografski proživi i prikaže jedna određena ideja, t. j. da balet bude ne samo plesna produkcija nego i tumačenje jednog životnog sadržaja – to su osobine, koje su britanski balet učinile jednom od najreprezentativnijih emanacija današnjih umjetničkih nastojanja u Velikoj Britaniji i koje takvom britanskom baletu određuju posebno mjesto u savremenoj umjetnosti svijeta.

M. F.

Oskar Fritz Schuh

GLAZBA I POZORNICA

Citirano iz Almanaha bečke državne opere 1955–1956

Operna je režija relativno mlada ustanova, otkako je prestala biti posve anonimna. U posljednjih trideset godina u svijetu se sve više naglašava, da se opera mora ne samo čuti, nego i vidjeti. Ostvariti operu kao teatarsku formu nije nipošto lako, jer ona mora dva gospodara služiti. Operna izvedba samo je onda dobra, ako i oko i uho dođu na svoj račun. Lijepo otpjevana i odsvirana opera ne zadovoljava, ako je (kao danas u svim romanskim zemljama) nedovoljna glumački i scenski. A svi su scenski eksperimenti suvišni, otpjevali se ona ružno i odsvira odvratno. Opera je skup luksusni pothvat, ako se hoće izvesti kako treba. Ona je lijepa, ako se savršeno da. U igrokazu se mase mogu reducirati. Kod opere su kroz partituru muzičke vrijednosti tako čvrsto postavljene, da ih redukcija nužno oslabljuje.

Danas svuda vlada spoznaja, da i opera mora biti teatar, pa zato nije lako pronaći put, da se mimoideu ekstremi. Pokušalo se, da se ona glumački da sasvim na bazi emocije, a u drugim slučajevima prikazana je posve statički. Po mom mišljenju, emocijsko tumačenje u svakom slučaju u protivurječju je s muzikom. Budući da muzika znači najvišu savršenost, znači transpoziciju realnog procesa u više područje umjetnosti. U igrokazu je važno, što se kaže. U operi odlučuje samo, kako je rečeno. Dominira umjetnička vrijednost, a ne količina strasti. Radi se o umjetničkom obliku, a ne o najvišem stupnju ekspresije. Pogled sa Sv. Petra u Rimu nas ne potresa, on nas sili na divljenje. I operna izvedba mora biti uvijek tako postavljena, da apelira na gledaočev smisao za umjetnost, na njegovo muzičko shvaćanje. Jasnو, muzika može ganuti, može potresti. Ali ona može također u svom najvećem i najčišćem zastupniku Bachu biti duhovnom moći, koja uzbuđenju dodaje ono nešto neobično, što umjetnost oslobađa od zemaljskog taloga.

Ako opera treba da bude teatar, ne smije svoje najvažnije vrijednosti vaditi iz verizma. Ona mora posjedovati nešto od one gipkosti, od onog prenosa pokreta, komu se Kleist u svom glasovitom prikazu onako jako divi kod mardoneta. Sve ono, na čemu počiva, mora biti stvarno, ali ona to mora pomoću glazbe i glume prepjevati i stilizirati.

(Redatelj Oskar Fritz Schuh. Caspar Neher, scenograf i Karl Böhm dirigent su umjetnički ostvaritelji »Mozartove renesanse bečke opere«.)

BOMBEJSKE NOĆI

*»Thou hast nor jouth nor age
But dreams of both«*

Mjera za mjeru

W. SHAKESPEARE

*»Nisi ni mlad ni star
Al' imaš snove obojega«*

ŠEKSPIR

Kasno poslije podne vraćali bismo se umorni od napora hoda i tropske vrućine, od mnogočega viđenog, od čudnih i stranih fizionomija, od bajnog egzotičnog drveća golemih krošanja i osobitih mirisa, koji tako određeno nose u sebi sve značajke ove zemlje.

Orijaško drveće, što cvjeta poput ukrasnih grmova po našim vrtovima i parkovima: narančaste *Spathodeae Campanulatae*, s lišćem sličnim našim rogačima, bizarne *Cassiae fistulae* (podrijetlom iz Srednje Amerike) i ljubičaste žakarande, *Delonix regia* ili kako ga Englezi nazivaju »plameno drvo« (*Flamboyant tree*), a Indijci zlatno mohur-drvo, nebrojene bugenvileje, otvorene crvene boje, za razliku od one pupurne u našem Dubrovniku, pa nezaboravni pogledi sa Cumballa i Malabar Hilla, svrstavani od mnogih putnika među najdivnije gradske slike svijeta. Ovdje je Rama – gospodar pijeska – u bramanskom svetištu Walkeshwaru (Valkešvara), podignutom u IX. vijeku na svom putu u Lanku (današnji Ceylon!) oblikovao jedan Lingam iz pijeska.

Parkovi i vrtovi bogatih Parsa, Indijaca i Evropljana zasjenjuju široku ulicu s pogledom na daleki Indijski ocean, sa crnim grebenima u moru i dugim zapjenjenim valovima. Po obzorju dim nepoznatih parobroda, što plove u sve strane svijeta.

Kasno je popodne. Skoro će započeti scena jednog neviđenog vatrometa na zapadnom nebu. U peanu užarenih jezika potonut će nebeska kugla u oštru crtu modrog horizonta. Otmjene visoke kokosove paome, tako značajne za zapadne obale Ceylona, Koro-

mandela i Malabara ili Zapadnih gatova, povijene u virtuosnim zamaskama, s vječito šuštavim orijaškim listovima, ocrtavaju se već tamno na ognjenom nebu. Ovaj oganj prijeći će neopazice u najljepše ljubičasto crvenilo ciklame, da na koncu naglo posivi i utone u duboku noćnu modrinu, kakva se nigdje ne viđa. Ništa od naših prisnih sumrakova, kada se nepokretne stvari slažu u »mrtvu prirodu« i tonu u tišinu. Oni mekani obrisi nagle tame, koji kao da lebde u zraku ili se uvlače nekamo u nevidljivi prostor. U tropama ima nečega tragičnog u ovim nasilnim prekidima dana, kao da jedan život umire, a zora će svanuti negdje kasno, da se nađe veza s onim prošlim. Pa ipak su to samo varke nagloga umiranja dana, rekao bih, nečega nezbiljskog i neshvatljivog.

Već se užiju raskošna neonska svijetla na Marine Driveu (Draju) jednoj od najotmenijih Corso-avenija svijeta. Neposredno prije zalaza sunca početak će ova, rijetko gdje drugdje viđena, revija elegantnoga svijeta, sve onamo od vremena starinskih i nespretnih kočija mogućnika zloglasne Istočno-indijske kompanije (prije skoro 300 godina), koja je tako mudro pripremala materijal zemlji teren za osvajanje širokih azijskih prostora, pa do raskošnih četveroprega engleskih guvernera i zaprega bogatih Parsa, Indijaca i Evropljana. Danas su ih zamijenila motorna vozila posljednjih tipova, kakva se samo vide na Orijentu, ovom području velikih suprotnosti i paradoksa, golemih imućstvenih razlika, sitih i gladnih, raspoloženih i ravnodušnih, pokretnih i rezigniranih, poznatih i bezimenih, obilja i bijede; možda više nego igdje drugdje na svijetu.

Negdje u Byculi (Bikuli) ili na Kalbadavi Roadu, u uskim pretrpanim uličicama Native-Citya (Nejtiv-Sitija), gura se još uvijek nepregledna množina svijeta. Hram strašne božice Kali oličen je kričavim bojama, a panoptikumski likovi po pročeljima i krovovima djeluju banalno i odbojno. U nekoj se udubini sakrio Ganeša – bog-slona, ili podmukli i živahni Hanuman – bog-majmun. Svuda vika prodavača betela, tucanih kokosovih oraha i nebrojenih vrsta bezalkoholnih pića, umućenih anilinskim zelenim, žutim, crvenim i narančastim bojama. U sjeni hrama ili kuće smjestio se poneki jogi ili sadhu, posut pepelom, ispisan po čelu nerazumljivim Šivinim znakovima i ovješene amuletima i sličicama. Tamna lica zablješte u jarkom svijetlu, a u crnim očima zasja za trenutak odbljesak pokretnih neonskih reklama.

Hindusi, Parsi, Mahrati, Sikhi, Afganci, Perzijanci i Arapi čine ovaj grad gradom najzanimljivijim na svijetu. Nigdje tolike vreve, nigdje tog nepresušnog rezervoara tipova, puti i nošnja. Nigdje takvih teških mirisa, jedva gdje drugdje takvog tamnog, ocalnog neba.

Bijelih se lica uopće ne viđa. Šamo mješanci ili, kako ih ovdje zovu, Half-casts (polukaste) u nekoj pretjeranoj otmjenosti nude neizbježiva nalič-pera, satove i nebrojene ukrase sumnjive kakvoće.

I padoh ko što mrtvo tijelo pada.

Dante, Pakao V.

Prijevod M. Kombol

Za nekoliko će sati opustjeti ove nebrojene uličice i mrak će progutati neizbrojive gomile svijeta, a mnogi će među njima potražiti noćište negdje na pločniku, zamotati se u svoje krpe i zaspati mrtvim besnenim snom kamena, snom zaborava.

Jedne smo se noći vraćali pokrajnim ulicama u luku i vidjeli stotine i stotine ovakvih beskućnika. U mrtvim očima, kao u mrtve ribe, u nekom nijemom protestu mutno se odražavao nepuni mjesec, što je izvirio iza izrezbarenih drvenih krovova i altana. U nekim su se oledenili užasi kronične gladi, a kroz širinu razjapljena usta pobjegla je duša, da se i ona na neko vrijeme oslobodi ovoga sudbinom joj dodijeljenog zatvora.

Vani izvan grada na prašna isušena polja, na džunglu i šikaru, na šumarke Palmyra-paoma past će crna tama, neopredjeljiva, neopipljiva – tama Nirvane. Sveobuhvatni šum tišine naših evropskih noći ustupit će ovdje Velikoj Šutnji daleke i nepoznate indijske zemlje – skoro bih rekao kontinenta – jer na taj naziv, zbog silne gustoće pučanstva, razlike rasa, klime (Himalaja i blizina »Krova svijeta!«), mnoštva različitih jezika, oprečnosti narodnih značaja, vjera, sektaštva, plodnosti i nerodice, ima i puno pravo.

Pa ipak će negdje u ranim jutarnjim satima sva ta mrtva gomila ponovno oživjeti, ponovno se ustalasati, ponovno zabučiti, poput teških monsunskih valova. Novi dan će opet početi. Jednak onim prošlima – u potrazi za zaradom, za rupijama, za hranom. Ako je bude, – ne bude li je – opet dobro. Nitko ne će sebi time previše trti glave, jer će za nekoliko sati opet pasti nova noć zaborava i novi san bez snova. A bit će i takvih, koji će svoj posljednji san odspavati u vječnost.

Danteovske slike pakla kao da su opet oživjele u tim mrtvim i bezimenim noćnim ulicama. Daleko u luci čula se duboka i promukla drhtavost brodske sirene. Visoko na horizontu gasila su se naglo crvena i zelena svijetla. Moderni Convair vraćao se u pravcu Evrope.

Dva su se različita svijeta rastajala.

Z. Šulentić

BOTANIČKI VRTOVI U JUŽNOJ I ISTOČNOJ AZIJI

Odavna sam volio botaničke vrtove! Još tamo iz dačkih vremena. One uredne staze i tratine, bilje, grmlje i drveće latinskim pismenima obilježeno. Svako od onih egzotičnih obavijeno nekom zamašnom atmosferom dalekih nepoznatih zemalja. Pa klijališta sa svojom mekanom vlagom i mlakom toplinom. U te tajanstvene strane vukla nas je mladenačka fantazija, koja sve vidi onako, kako želi, sve nalazi, kako sebi predstavlja.

Ljudi su u ovakvim vrtovima ozbiljniji, a djeca mirnija. Na svakom koraku osjeća se duh mirnog i staloženog rada.

Kako smo uživali u onim nebrojenim zemljanim lončićima, uredno poslaganim poput vojnika, a u svakom zabodena mala pločica! Pa i učiti se dalo bolje u ovoj atmosferi nauke, nego u bilo kojem zagrebačkom parku. Čak bolje nego u okolišnim šumarcima, jer nas je rastresala cvrka cicibana, zviždanje kosova i kuckanje crvenoglave žune. Šuma je ipak stvorena za igru, a ne za rješavanje pravila trojnoga ili poniranja u suhoparnu filozofsku propedeutiku.

Mnogo godina kasnije doživio sam više svjetski poznatih vrtova. Jardin des Plants, Jardin d'Essai u Alžiru, La Conception u španjolskoj Malagi, ovo čudo bujnosti u crvenom pustom okolišu, botanički vrt u Rio de Janeiru, situiran u divnoj okolini ispod bizarnog Corcovada, pa mnoge vrtove po Dalmaciji i Istri. Sve kao dokaz, da se i u pustim krajevima može velikom upornošću, voljom i radom stvoriti bujna oaza, na koju se onda gleda kao na neko čudo.

Konačno mi je uspjelo ostvariti moje davne planove i pohoditi tri najljepša i najvrednija botanička vrta svijeta. Peradénja i Hakgalla na otoku Ceylonu i Bogorski vrt na Javi!

Botanički vrt Peradénja smjestio se na skoro 500 metara nadmorske visine, u nižim brdima Ceylona, a u neposrednoj blizini prijestolnoga grada singaleskog kraljevstva Kandy (Kendi). Površinom zauzima oko 150 jutara, a s triju ga strana oplache Mahaveli-Gangom, mutna, tropska rijeka. Osnovan 1820., služio je u početku za proučavanje domaćeg raslinstva, a poslije u svrhu aklimatizacije onoga iz drugih tropskih zemalja. »Ovo je u prvom redu vrt lijana, paoma, bambusa, orhideja, paprati, mahovina i golemog tropskog lisnatog drveća.« Svi su ovi vrtovi obilno i moderno snabdjeveni laboratorijima, u kojima i inozemni učenjaci mogu raditi i stanovati. Sistematski se nižu kaučukovac *Ficus elastica* (iz Assama, neprohodnog gorja na granici Indije i Burme), honduraski mahagoni – *Swietenia-mahagoni*, areka-datulje, sago

i uljene paome, Napoleona imperialis sa cvijetom sličnim carskoj kruni, pa Amherstia nobilis. Durio zibethinus (plodovi Duriana!), egipatski Papyrus, lopoči, muskatovi orašci, Myristica fragrans, Nepenthes, ova čudna biljka-mesožderka, graciozna Chrysalidocarpus lutescens sa Mauritiusa, tamarinde, budistima sveto Bo-drvo – Ficus religiosa, Kalophylle, kina-drveće, Hibiscus, Thespesia populnea, pa nebrojene vrste paoma i orijaški burmanski bambus.

Po besprikorno zelenim tratinama Singalezi i Tamili plijeve svaku suvišnu travku, odstranjuju posušeno, zalijevaju žedno, a nadomještaju uginulo. Običaj je u svim ovakvim vrtovima, da se sade po dva egzemplara od svake vrste. Ovim se postupkom postiže dvojaka svrha; prvo, da se odgoji onaj otporniji egzemplar, a drugo, iz opreznosti, ako jedan od njih uginu. Po tratinama bajno cvijeće, kakvo se samo sanja, a po alejama savršeni drvoredi nebotičnih kraljevskih paoma sa Kube, Talipot i Palmyra, pa mnoštvo pokusnih vrtova ruža, paprati i drugoga osjetljivog bilja.

Ovo je tek kratki i suhi popis, a kako tek ove vrtove doživljavamo u naravi! Cijeli jedan zeleni otok u zelenom, omeđen sa triju strana bučnom i žutom Mahaweli-Gangom, koja dalje teče prema Koddýar-zatonu kod Trincomalée-a (Trikomalija), jednoj od najljepših prirodnih luka svijeta. Ovdje su Portugalci početkom 16. vijeka (uz Colombo) osnovali svoja prva uporišta na Ceylonu, nakon osvajanja indijske Goe 1510. od glasovitog Affonsa de Albuquerque.

Arboretum Peradénýe nije tako bogat, kao onaj Hakgalle u visokim bregovima Ceylona ili bogorskog na Javi, ali je zato ovdje obilje niskog bilja, mirodija, grmova, paprati i mahovina, kakvo se nigdje ne nalazi.

Došli smo ovamo jednoga ranog jutra, kad je još ležala gusta tropska magla, što se dizala iz šumne bujice rijeke. Kad je sunce otoplilo, počeo se magle dizati i razilaziti poput kulisa na nekoj kazališnoj sceni, da je cijeli vrt prsnuo tisućama boja poput prelijevanja golemog smaragda. Ovdje je priroda sakupila sve ono, što je najljepše, najblistavije i najbujnije, jer je Ceylon i domovina dragog i poludragog kamenja. Jedva da se ono gdje drugdje na svijetu u takvoj množini i čistoći nalazi. Krvavi rubini, pa zvjezdani safiri, a od poludragih turmalin, hrisoberil, topazi žuti poput starog ciparskog vina, ljubičasti ametisti, cirkoni, spineli, mjesječev kamen, crveni granat i beril, akvamarin, zelen poput pličina tropskih mora. Kopaju se u tvrdim pećinama ili u naplavljenom šljunku – u provincijama Balangodi, Rakwani, pa Ratnapuri, gdje se i bruse.

Dalje u modre planine srednjeg Ceylona, zasađene skoro do vrha bezbrojnim plantažama čaja – ove najvažnije i najskupocjenije biljke.

Plićine uz koromandelsku obalu južne Indije!

Kako je tamo more divno zelene boje!

Grad Madras se protegao uzduž dugoga pješčanoga pruda – skoro u razini mora. Njegova silhueta s fantastičnim građevinama u nekom lošem hindumuhamedanskom stilu ima lik isječene crte do nemogućnosti. To najstarije i jedno od važnijih uporišta prijašnjeg Anglo-istočnoindijskog društva osnovano je 1639. godine. Čekamo dane na otvorenom moru za ulazak u luku.

Kako priroda na drugom mjestu obilno nadoknađuje za ono, u čemu je bila škrt! Opažao sam često i u našim krajevima, da su formacije oblaka u ravnicama uvijek osobitije i bogatije nego u brdima. Ovdje su se u pozadini grada naslagale gromade pjenušavih oblaka kao dekoracija za neku veličajnu kazališnu scenu i uvećale je do neizmjernosti.

Obilaze nas krhki urođenički čamci, sastavljeni od nekoliko balvana tikovine, ovog najotpornijeg drveta za podvodne radove, vezanih ratanovim užetima. Zapravo više splav nego čamac. U njemu po dvoje, po troje tamne golišave djece. Traže sitni srebrni novac, pa rone za njim u dubinu od 5–6 metara. Nakon uspješnog traganja usta su sigurna riznica stečenog blaga. Da li da ih čovjek požali?

Ipak se u prštavom i tropskom suncu ova bijeda pričinja manje tragičnom. Mornari im dobacuju prazne boce. Prodat će ih negdje u Tandiarpetu, Triplicanu ili Peramburu za nekoliko anna.

Cijeli jedan imetak!

Oko nas isto tako danima čeka šest do sedam stranih brodova. Udaljeni su manje od pola milje jedan od drugoga. Njihove trupine su nepomične ili se lagano njišu na istočnom vjetru.

Blіže, a ujedno daleke strane zajednice! Prije koja dva mjeseca napustile su maglovite i hladne luke sjeverne Evrope i Amerike.

Oko nas čitava jata neizbježivih vrana, gavranova i neke vrste malih kobaca. Sjedaju po ogradama i jarbolima broda, drski su i grabe sve, do čega dođu. U nas se vide tek u prevečerje burnih i snježnih dana, kada svojom krikom nagoviještaju promjenu vremena – naravno na gore! Ovdje ovaj prirodni barometar grabi kape mornarima s glava, osobito, ako su dobro omaštene. Pogdje kad se približe i na dva koraka. Njihova sposobnost meteorologa u ovim je krajevima suvišna, jer sunce skoro već dva mjeseca nemilosrdno pali, da se čovjek zaželi i naših sivih i kišovitih jesenskih dana. Svako preobilje smučuje, a ovdje je toga obilja zbilja u preobilju.

Napokon ulazak u luku. Sve one Bliskoga i Dalekog Istoka imaju nešto zajedničko. Puno vike i ponešto ceremonijalnog pripremanja na rad.

Madras je možda iskonskiji od Bombaya. Veličajno je zamišljen kao i svi bivši kolonijalni gradovi, a onda je u pubertetu svoga razvitka zahirio. Izgleda ipak, da život uobličuje i upravlja urbanistikom. Velike i pretenciozne palače bivših guvernera i visokih vladinih činovnika opkolile su urođeničke četvrti svojim kaosom, dućana, dućančića, buda, bazara i šatora. Ove bismo mogli još nazvati prvim katom trgovine, a čega li sve nema po zemlji i pločnicima! Od gatača na ruku, pisara raznih molbi do prodavalaca češljeva, igala i raznih drugih artikala, pa lutanje svetih krava, sprege zebu-goveda, trubljavina auta i zveka praporaca tonga i tikka-garri (urođeničkih kočija). Po ulicama vika vozača rikša – te već davno dotrajale »one man power« (jedne ljudske sile) ustanove. U novije vrijeme ona polako ustupa mjesto motoriziranim trokolicama. Posvuda po pločnicima goleme crvene mrlje ispljuvaka žvakača betela, neugodan zadah loja, pomiješan s nebrojenim teškim vonjevima istočnjačkih mirodija.

Sjetih se krepkog i aromatičnog mirisa naših crnogoričnih šuma. Kako nas kontrasti uče! Više nego folijanti botaničkih knjiga i udžbenika.

U guštiku hortikulturnoga vrta madradskog sveučilišta instinktivno sam osjetio blizinu otrovnih zmija, pa pitam mladog i simpatičnog indijskog studenta, da li ih ima i na području grada. On mi potvrdno odgovara. Šta više, ima ih mnogo, ali da dosad još nitko nije bio ugrizen, čak ni od smrtonosnih kobri. Svuda prekrasno drveće širokih tropskih krošanja. Bougainvilleje, Amherstia nobilis i čudne orhideje praskaju svojim živim bojama. Ovaj prirodni danji vatromet ne promašuje nikada svoj učinak.

A po cestama i ulicama lijepe Indijke u sarijima protkanim zlatnim šarama. Nikakva intenzivnost ne nagrđuje skladnost indijskog čovjeka. Časni starci duge proročke kose i brade, mogli bi u civilnoj evropskoj nošnji zamijeniti kojeg profesora botanike ili historije ancien-regimea, konca XIX. vijeka.

Bivši park engleskog guvernera pomalo je zapušten. Danas su u zgradama rezidencije Zakonodavna skupština, Narodna knjižnica i drugi uredi.

Na ograđenu tratinu jednog ureda došuljale se dvije siromašne indijske djevojčice od nekih deset – jedanaest godina. Gledaju nas znatiželjno svojim crnim očima. Oko gležanja srebrni kolutovi, a iznad nosnica jeftini biseri. Još koju godinu pa će se udati, vjerojatno izroditi mnogo djece i ostariti prije reda. Posljednji će se

činovi ove sitne drame započeti prije, nego se prolog i uvod završi, jer je Indija mnogostruko prenapučena zemlja, a mogućnosti obrade tla još uvijek nedovoljne i primitivne. Život se u mnogočemu nije već tisućljetima promijenio. U mladim će već danima otići na teški rad – na natopljena rižina polja – i u blato zabadati nebrojene sitne sadnice, da se u kratko vrijeme polja obuku u divno zelenožuto ruho, a kokosove paome da se nadvinu u vodena ogledala napuštene vode. Njihova će se vitka tjelesa u sarijima ljubičastih, crvenih i zelenih boja stopiti u jedan karneval i pean kolorita.

Ali to je tek likovno privlačan motiv!

U narančastom suncu podnevnih sati, u šumu krvi pognutih tjelesa i crvenim i ljubičastim kolobarima uzdrhtalih zjenica, ova će slika primiti užase legendarnog pakla, a ponovni će naponi idućih godina ispiti svježinu i životne sokove mladosti.

Z. Šulentić

BOGORSKI VRT NA JAVI

Hortus Bogoriensis

Jednog smo se ranog jutra našli pred važnom indonezijskom lukom Tandjong Priok u močvarnom i nezdravom nizinskom kraju u gušticama mangrova, nipa i kokosovih paoma. Pa uzduž kanala do Djakarte, glavnog indonezijskog grada, bivše Batavije, bez izrazitog centra, s golemim prometom, niskim kućama i širokim travnatim prostorima, a bez nekog urbanistički ispravno zasnovanog plana. Grad ne pruža naročitih osobitosti, pa smo nabrzo produžili vlakom u Bogor. Prije sjelo generalnog guvernera Nizozemske Indije (još od godine 1745.). nazvano Buitenzorg (Bajtensorh), doslovce »bezbržno mjesto« kao i »Sans souci«, potsdamski dvorac Fridrika Velikoga.

»Hortus Bogoriensis« spušta se po valovitom terenu prema duboko usječnoj gorskoj bujici Tjiliwoengu, a ovaj sa Tjisandanom zadržava malu uzvisinu, na kojoj je podignut Bogor. Ovaj vrt je u prvom redu uzgajalište visokog drveća azijskih i inozemnih tropa, a ovo mu pridaje i njegov posebni karakter. »Iako je cejlonski ljepši, ovaj je – kao mjesto naučnog i praktičnog istraživanja – dosada još nedostignuti uzor. Sistematskom podjelom, izvršnim laboratorijima i drugim naučnim institutima, golemim mnoštvom različitih vrsta, izdvojio se u najglasovitiju ustanovu ove vrste u tropama.« *Canarium commune*, najveća lijana vrsta *Entada mo-*

nostachica, Ravenala – nazvana »putnikovom paomom«, jer se u izdancima njezinih listova skuplja voda kišnica, pandanusi, gljive, povijuše, paprati, bizarne orhideje, tropske gymnospermae, močvarne biljke, Myrthaceae, kokosove i kraljevske paome, hljebovac, casuarinae, lovor, ločike euphorbiaceae i dipterocarpe redaju se u jednom obilju, kako se drugdje ne nalazi.

Čovjek satima prolazi ovim golemim vrtom na visini od 265 metara nad morem, prostranim oko 150 jutara pod nezaboravnim dojmom dosad negledane visine tropskog drveća. Od vremena do vremena veličajni pogledi na Salak-skupinu sa svojim djelomično ugašenim vulkanima, pa željeznim mostom preko šumnog Tjiliwoenga s orijaškim mrkim i okruglim vulkanskim kamenjem u svom bučnom koritu. Dalje do jezera s golemim kraljevskim lopočima (Victoria regia) s bujnim ružičastim i krvavim cvjetovima i lišćem poput velikog okruglog stola, pa daleke zelene tratine.

Ne, ovo se nigdje drugdje ne vidi!

Cijelim putem od Djakarte rižina polja, gajevi banana, lepezaste, nipal i rotang paome, pa krasno Waringin-drveće i slikovita javanska sela, čine ovaj kraj jednim od najljepših na svijetu. U prostranom vrtu bivše guvernerove palače, godine 1954. sijelu glasovite bogorske konferencije, pasu pjegave i graciozne srne i jeleni pod golemim lisnatim drvećem, motre nas dugo svojim velikim opalnim očima, a iza ograde na državnoj cesti ludovanje novoga vijeka. Krčati pučki autobusi, kako se samo vide u dalekim azijskim zemljama, kamioni, auti i dražesno tapkanje malih ponija, upregnutih u karakteristične javanske dvokolice.

Svuda mrmor još neslušanog mekanog malajskog jezika i nepojmljivi metež gomila ovog najnapučenijeg otoka svijeta. Prašumom pokriti i oblacima obavijeni čunji vulkana Salaka prijeteci se diže prema zapadu.

Sutradan neuspjeli izlet autom u Pundjok, nakon mučnih dogovora i pregovaranja u internacionalnom slangu prstiju, kroz uredna javanska sela i divnu zelenu vegetaciju, zelenije nego igdje drugdje, pa serpentinama na previju s glasovitim pogledom na unutrašnjost. Jave i njezine vulkane. Ali nažalost ništa od toga! Već putem su se počeli spuštati tamni oblaci kišnog perioda, a na previji duboka tropska magla s vidljivošću od jedva tri koraka i studeni, kao na senjskom Vratniku za ružnih dana.

Natrag kroz gustu tropsku kišu. U prolazu uho hvata astmatične odlomke »gamelana«, ovog osebnog i neizbježivog orkestra malajskih naroda, pa dalje smaragdnom dolinama, čarobnim rasvjetama ispod tmastih oblaka i riznicom nezaboravnih uspomena u sebi.

Java – Java dwipa!

MALAJSKI BOTANIČKI VRTOVI

Penang

Smještaj vrta u dubokoj kotlini Craig-hilla (Kreg-hila) na Penangu (Pinengu), uključenog u prašumske obronke ovog lijepog otoka, zadivljuje svojom osamljenošću radnim danima, s divljim majmunima u guštarama i visokim drvećem ispod šumnog slapa. Ali je ovaj – kao i singapurski – više namijenjen zabavi općinstva po prazničkim danima, nego sistematskom naučnom radu.

U kotlini, s bučnim vodopadom, prostranim zelenim tratinama, divnim tropskim cvijećem i rascvjetalim grmovima, prostro se više zabavni dio vrta, dok po strani – po tihim prašumskim stazama – caruje osama, mlaka i zagušljiva atmosfera tropskih klijalista.

Na osobite dane nagrnu doslovno rijeke Kineza. Staro i mlado posjeda onda po zelenim tratinama, mladi, tek oženjeni parovi fotografiraju se sa mnogobrojnom rodbinom ispred nekog slikovitog džbuna, a raskošni auti prevažaju bogate porodice na omiljeli pik-nik u hladovini orijaškog drveća. Kineski dječaci prolaze vrtom, kupaju pod bistrim vodopadom, natjeravaju se po zelenim tratinama i draže divlje majmune, a ovi u tren oka nestaju po spuštenim lijanama do navrh visokog tropskog stabalja.

Gledam ih, pa se čudim. – Sve rase ovoga svijeta imaju ipak nešto zajedničkog, a mladež – u svojoj bezbrižnosti jedva da se i razlikuje.

Ljudski nas smijeh i ljudska radost uvrštava u veliku svjetsku porodicu.

Izvan granica vrta poredala se parkirana kola, rikše i oni karakteristični kineski restorani, s nebrojenim produktima kulinarskog umijeća i s mijaukanjem kineskih pjevačica, ovog vjerojatno najmekanijeg jezika svijeta. Ova nas svirka pratila malajskim zemljama sve do Hong-Konga.

Natrag divnim alejama, kroz četvrt kineskih vila s lijepim tropskim vrtovima i s pogledima na blizu malajsko kopno i brodove sviju narodnosti na jednoj od najprometnijih morskih cesta svijeta.

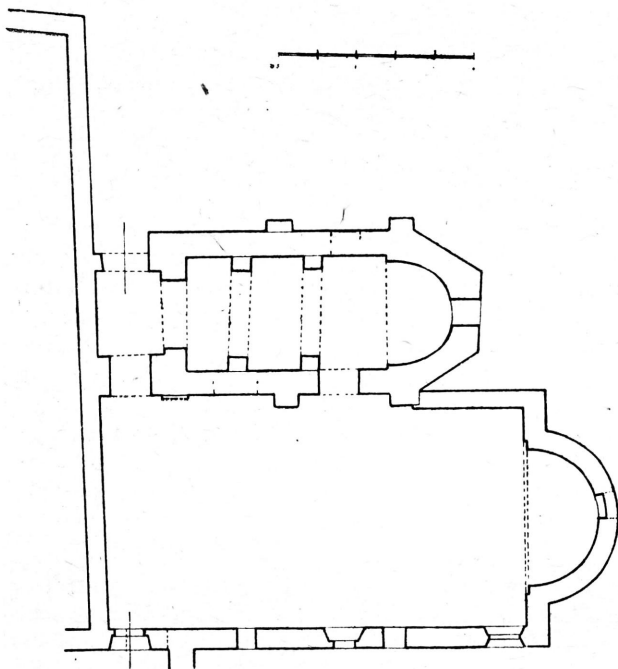
Z. Šulentić

IZ PUTNE BILJEŽNICE

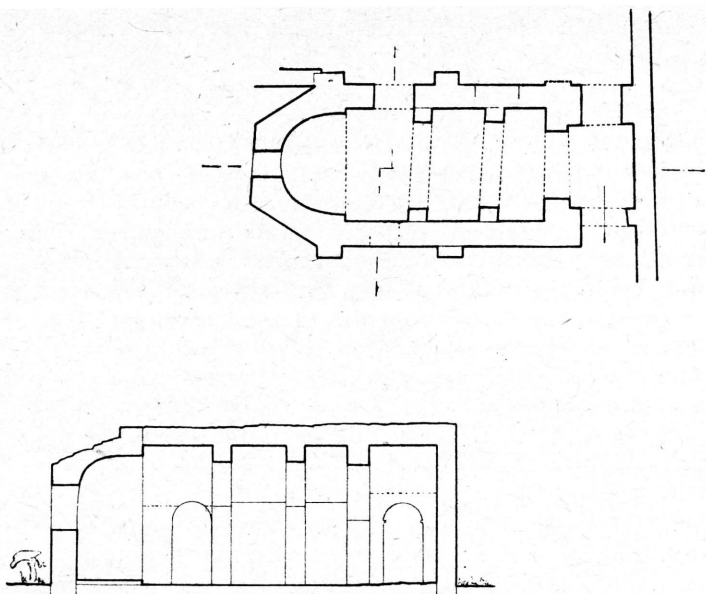
3. VII.

Istim smo se putem vraćali iz Rovinja kasno popodne, kojim smo prošli istoga dana ujutro za Rovinj. Tako smo ponovno prolazili uz Lim, uz usku morsku uvalu, što se probija u duljini od 10 kilometara u kopno te primila izgled kanjona. Poput kakve trake uvija se i povija među bregovima pokrivenim niskim raslinstvom. Ujutro je bila sva prozračna zelena, a popodne je svijetlila i odražavala kasno popodnevno sunce. Kraj je to osame, a na samom završetku te izdužene uvale goje se oštrige, tamo i utječe mali potok, sada zasušen. Čitav teren tog ušća je nečist i smradan, more kao neka ustajala bara, neke stare barke, kolci i naprave za oštrige, prazne limenke od katrana, i benzina, i smetlište ljuštura. Srušena kuća i prljava birtija. Uokolo blatna pržina, uz koju raste drač i zasušen čkalj.

Kad smo se izvukli iz te duboke uvale, te vijugavom cestom se ispeli na visoravan povrh Lima, ubrzo smo se našli na kraju malog zaselka pred sklopom ruševina nekadašnjeg samostana Sv. Mihovila. Razni su ga samostanci zidali i dograđivali vjekovima od



*Tlocrt kompleksa
Sv. Mihovila
nad
Limskom dragom*



*Tlocrt i presjeci starijeg objekta u kompleksu Sv. Mihovila
nad Limskom Dragom*

preromanike do baroka. Samostan je prestao 1764. i ostao u ruševini sve do dana današnjeg. Svakako je najvažnija što se tiče arhitekture u tom sklopu mala preromanička crkvice, koja ima još svod s gurtama, oblucapsidu iznutra, s vanjskim uglatim zidom, pa uzduž stranica crkvice kontrafore. Prema ocjeni prof. Mohorovičića ona je još iz VII. stoljeća. Na nju je naslonjena kasnije dograđena benediktinska opatijska crkva. Ta je mnogo veća od prvotne crkvice i ona je romanička. Ostaci slikarije u apsidi i u donjem dijelu trijumfalnog luka kao i ostaci žbuke u ostalim dijelovima crkve nesumnjivo ukazuju, da je ona bila oslikana. Ma da su ti ostaci u vrlo trošnom stanju, oni i u fragmentima jasno ukazuju pojedine likove, glave, čitave grupacije i ukras. Omogućuju štaviše utvrditi narav i raspored tih zidnih slikarija. Kako je žbuka, na kojoj su ti dijelovi zaostali, bila vjekovima izvrgnuta kiši i oborinama, gotovo je čudo, da su se ti fragmenti sačuvali. Sasvim je naravno, da su boje izbljedjele.

Stilna njihova značajka ih određuje nesumnjivo u XI. stoljeće, kako je to utvrdila prof. A. Deanovića u svojoj opsežnoj studiji o tim zidnim slikarijama. S njom se potpuno suglasio i francuski stručnjak za ranosrednjovječno slikarstvo Thibaut, koji je prošle

godine boravio u svrhu studija u našoj zemlji. Deanovička je vrlo uvjerljivo dokazala i svoje dokaze potkrijepila arhivskim podacima, ne samo vrijeme njihova nastajanja, već je i poredbenim putem objasnila prema ikonografskim značajkama njihov sadržaj. Na temelju tog svestranog studija može se danas sa sigurnošću tvrditi, da su ti fragmenti likova najstariji primjeri romaničke slikarije na našem teritoriju. Oni prikazuju mučeništvo sv. Stjepana u donjem dijelu, a u gornjem i na trijumfalnom luku prikazuju likove vladara i svećenika u ruhu tadanjeg vremena.

Svakako su ti fragmenti kao posebna likovna rijetkost vrlo dragocjeni i trebalo bi je naročito čuvati. Stoga razloga je Jugoslavenska akademija riješila, da se ti fragmenti kopiraju i tako njihova dokumentarnost sačuva u kopiji, jer u nezaštićenom mjestu od oborina ti fragmenti moraju neminovno dalje propadati i konačno sasvim propasti. Ne bi li bilo još bolje i uputnije, da se ti vrijedni fragmenti pažljivo i stručno skinu sa oronjelih zidova, te da se pohrane u najbližem muzeju? Tada bi bili sigurno spaseni. Nažalost se izvedene kopije tih fragmenata ne mogu ubrojiti kao naročito uspjele.

Još k tome se čini, da je našem kopisti bilo strašno dosadno te fragmente kopirati – i to njemu kreativnom umjetniku. Sigurno se i sam požalio kao kakva žrtva! Da bi sebi dao oduška, pustio je maha svojoj inspiraciji i počeo kreirati po zidovima iste romaničke crkvice. Njegova je imaginacija počela tražiti po staroj žbuci razne oblike. I gle! Pronašla je panteru, što se divlja šulja kao na kakvom jezovitom novinskom stripu. Naš kopista ju je smjesta namalovao onim istim bojama, kojima je došao kopirati kamenovane svece. Panteru je kreirao na južnom zidu, a na zapadnom je ostvario čitavog bika, kao da je iz paleolitika ili iz serije pobješnjelih Picassoovih minotaura. Poviše bika dodana je silhueta ženske glave pomalo slična onima glavama, što se crtaju po javnim nužnicima, a da ta kreacija valjda bude što potpunija, dodana je još forma pretile prepotopne Venere. Takva kreacija i takvi znakovi vrlo su jasni i čitki i bez nekog naročitog poznavanja likovne paleografije. Oni su svjedočanstvo divljačkog vandalizma izvedeno od onih istih ruku, koje su bile tamo poslane, da djeluju, kako bi se ta likovna izuzetna vrednota XI. stoljeća u kopiji očuvala.

Naknadno osuđivati takav vandalizam, zgražati se nad njim, ili slijegati ramenima ili pak smatrati takvo divljaštvo neduhovitom šalom, ne umanjuje ni ne odstranjuje samu stidnu činjenicu: mrčenja po starom spomeniku, u kojem se nalaze dragocjena svjedočanstva likovne prošlosti jedne zemlje. Svakako morat će se u uduče dobro pripaziti, komu će se povjeravati odgovorni posao kopiranja,

da bi se već unaprijed onemogućilo takav ili sličan barbarluk, kao što se je to dogodilo na Limu kod Sv. Mihovila.

Kad je zapadalo sunce, ostavili smo Lim i uputili se u nedaleki Sv. Lovreč. U sutonu smo ušli kroz gotška vrata u stari kaštel. On je gotovo čitav, postoje visoke utvrde, kule i obrambeni zvonik nad bivšim istočnim vratima. Kružna je tamo postava ulica. U središtu se nalazi crkva. Podignuta je na ranokršćanskoj podlozi kao romanička, kasnije joj je dodana barokna fasada, što gleda sva bijela na zatvoreni trg tamnih sumornih kuća, na kojima se porazmjestile crne mrlje prozora, poneke su od njih uokvirene jednostavnim biforama. Uz crkvu je prislonjena loggia, krovšte joj nose elegantni stupovi, a ona čuva lapidarij: velike i male ploče od rimskih do baroknih s tipičnim bombastičnim latinskim napisima i heraldičkim bogatim znakovima. Tonule su i te grobne ploče u sve veći mrak, kao i čitavi taj kaštel s preostalim kulama i zvoničima. Noć ih je zamatala sve više u svoj plašt. Oblici su poprimali sve fantastičniji privid, kao da su oživljeli na neki drugi život. Jedino su pred kućama ostale nepomične ščućurene crne žene. Nije ih bilo mnogo. Bila je tišina, čulo se, kako pršti slab mlaz vode ispod stupa na kosini trga.

Naš put nas je vodio na konačište u Poreč.

LJ. B.

André Bonnard

»GRČKA CIVILIZACIJA«

Izdanje Payot, Paris 1957

Začet po zakonima geometrije života rađa se tako hram, koji izgleda kao živo biće i poput drveta puna plodova, izrasla na tlu Akropole. Onomu, koji se uspinje uz brežuljak, on se pričinja kao nešto maleno, beznačajno ili možda kao skrito lice, što nas tjeskobno pogleda. Čovjek ulazi strmom cestom (vrlo tegotnim putom za antiknih vremena), gubi Partenon iz vida, stiže do Propilea, ulazi u njih: one su tu postavljene samo zato, da našim očima što duže skrivaju Partenon. On se nenadano izdiže pred nama, ne više beznačajan i da nas uznemiruje, nego golem prevrćuje naše slutnje. Jer nije golem po zakonima aritmetike, nego je golem za naše srce. Nije golem u dimenzijama (usporedimo: katedrala u Lausanni: 100 m $\times$ 42 $\times$ 75; Partenon 70 m $\times$ 31 $\times$ 17,50). Davno su rekli i opet se ponavlja: »Grčki hram nema dimenzija, ima proporcije«. Ili pak: »Bio velik ili malen, nikada ne mislimo na njegovu veličinu«. Na što čovjek misli pred Partenonom? Ne lažimo, ne izmišljajmo: ne misli ni na šta drugo, doli da je sretan, a ima snage sada, da to i bude. Ta voli ga, kao što voli živo biće ...

FETIS »MODERNO«

Zaslijepljene budale, kojima su puna usta riječi »moderno«, nisu naravno nikada mislile, kako najveće i najplemenitije, što je čovječanstvo ikada poznavalo, počiva i izvodi svoj život iz clemenata najstarije starine, a nasuprot, kako je slabo i brzo izgleda starim i smiješnim ono, što je navlaš moderno.

Homer vuče svu svoju pjesničku snagu i svoju mudrost iz stare priče ili legende. Hraneći se biblijskom, homerskom, vergilijanskom starinom uspio je tako Dante jednom narodu dati zakon, duh i jezik i uklopiti se u njegovu sudbinu; drugim korakom, ali istim putem išli su Petrarca, Ariosto, Tasso, Machiavelli. Podjednako i moderni do Foscola, Manzoni, Leopardija, Carduccija. Ne govorim o umjetnicima, kojima su Egipt, Etrurija, Grčka i Rim bili hraniteljice i učiteljice. Učiteljica najvećih političara i državnika uvijek je bila povijest, a ona je zrcalo prošlosti i drevnosti.

Samo sitne stvari i glupaci žive i temelje se na slučajnosti, na sadašnjosti i na takozvanom modernom. Kamarile, klikaštvo i strančarstvo sjaju u danu, koji izmiče; a dnevne su novine njihova biblija. Podjednako se i ljudi takve vrste uzdižu dnevnim novostima. Ali poput njih brzo blijede, a ako se smatraju umjetnicima, njihovo djelo inspirirano tim novostima, stari s njima, postaje smiješnim i sutrašnja novost ga baca u zaborav.

Prije sto i više godina učiniše se nečuvenim i nenadmašivom novošću prvi leteći baloni, prve lokomotive. Kasnije su mog djeda smatrali u obitelji herojem, kad se među prvima u Toskani usudio napuniti, zapaliti i upotrebiti petrolejsku svjetiljku umjesto svijeće. Prvi automobili, koji se pojavili u Italiji, zaprepastiše svijet.

Sada na izložbama takvih stvari današnji se ljudi smiju začuđeno i kao sažaljivo, kad gledaju mongolfier, strojić s nespretnim dimnjakom, potrolejku, vrste fiakera bez konja. Isto bi se dogodila, ako bi čitali himnu ili gledali sliku kojeg starog pjesnika ili slikara, koji se inspirirao takvom novošću.

To je eto temelj »modernog«. Ali još nitko nije izumio cvijet, poradi kojega bismo se smijali ruži, planetarij, koji bi učinio, da nebo bude zastarjelo, automata, prema kojem bi čovjek postao smiješnim. Sve stvari iz najveće drevnosti, vječne ljudske teme pjesništva i umjetnosti, ipak su uvijek nove.

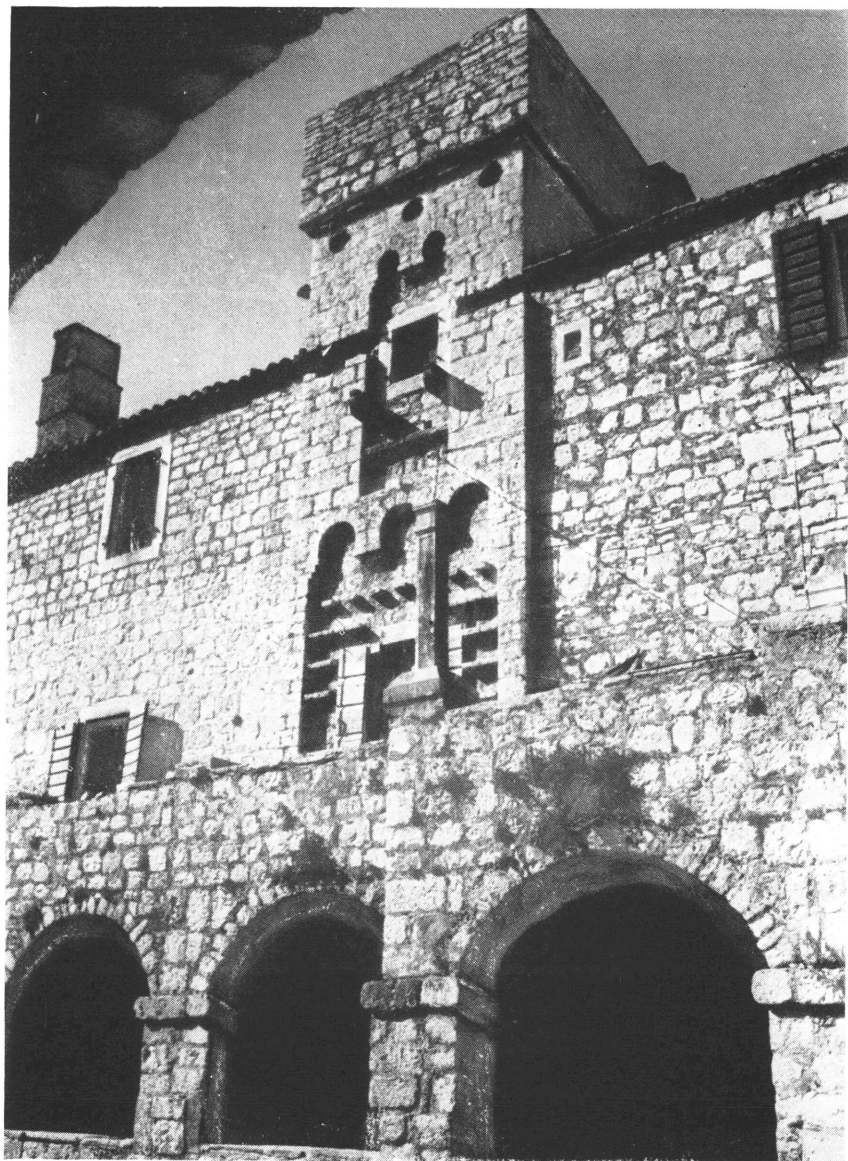
Citirani fragmenti

»Iz brodskog dnevnika« 1957

Tisak, uvez i oprema:

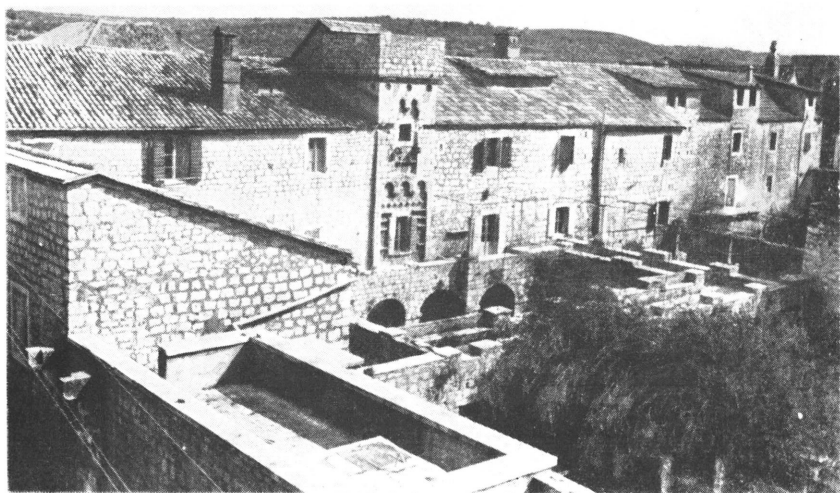
IZDAVAČKI ZAVOD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE

ZAGREB



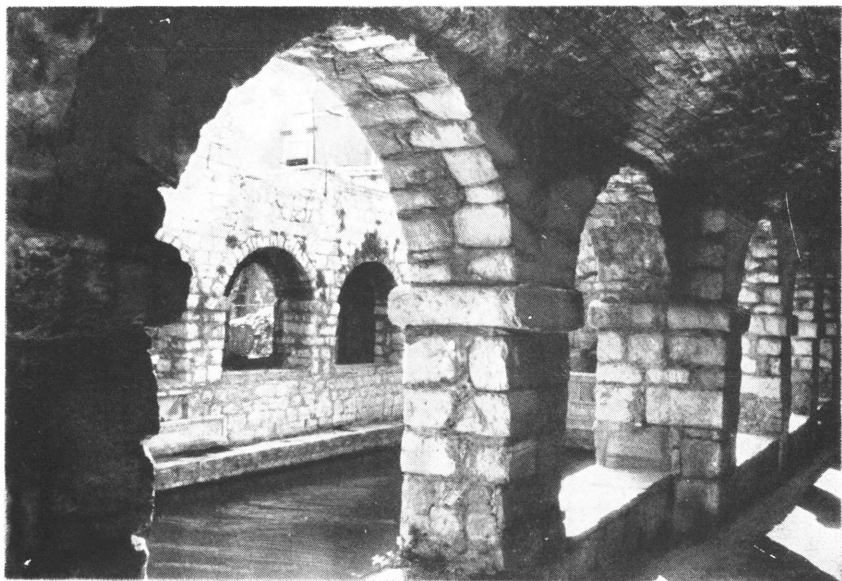
Hektorovićevo Tvrđalište (Kula s golubinjakom)

(uz prikaz: C. Fiskovića)



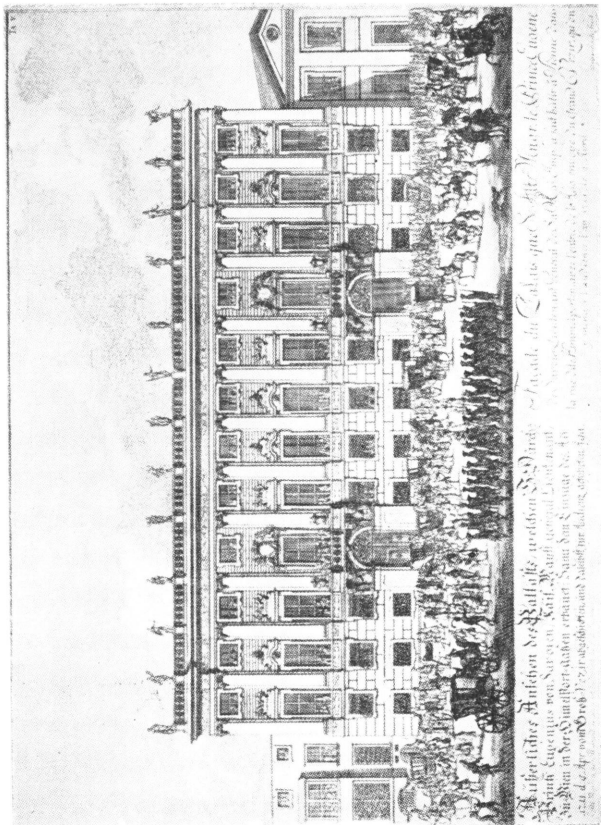
Hektorovićevo Tvrđalj (Južno dvorišno pročelje)

(uz prikaz C. Fiskovića)



Hektorovićevo Tvrđalj (Svodovi uz ribnjak)

(uz prikaz C. Fiskovića)



FISCHER VON ERLACH: *Palāča princa Eugena u Beču*

(uz prikaz II. Arcahammra)



BERNARD BOBIĆ: *Detalj krilne slike s oltara sv. Ladislava*

(uz prikaz I. Kugli)



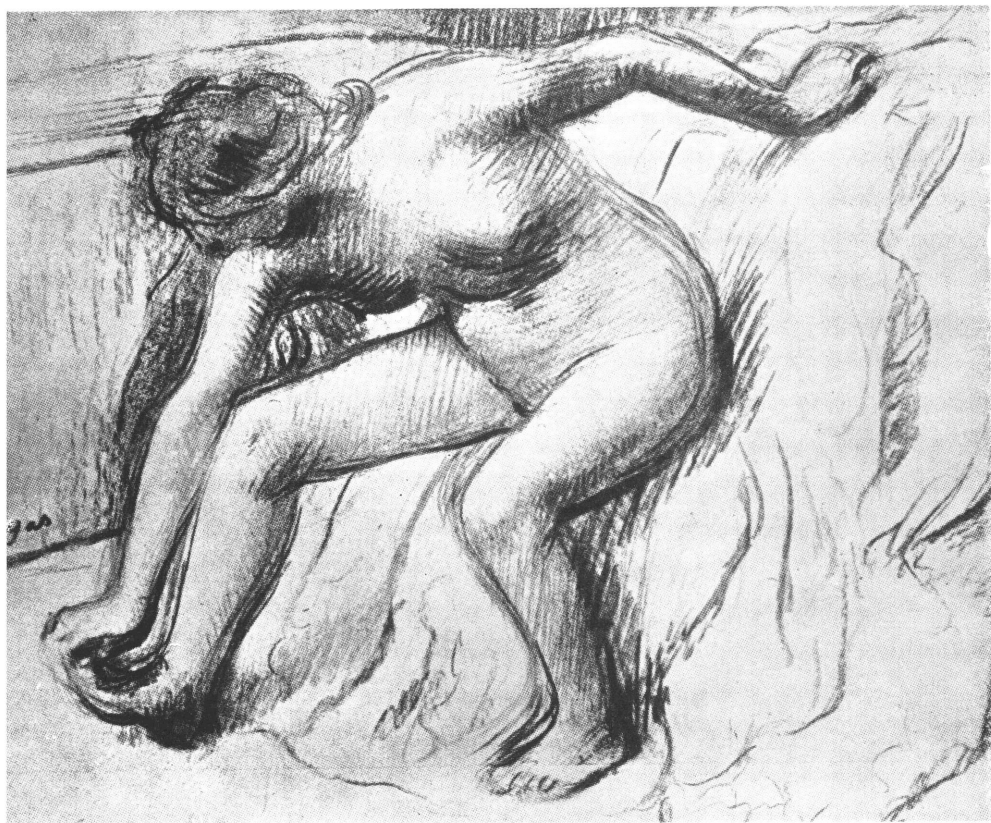
JEAN-HONORÉ FRAGONARD: *Razgovor*

(uz prikaz »Fragonara i njegovo stoljeće«)



EDGAR DEGAS: *Crtež*

*(uz članak Paul Valéry i Edgar Degas
pjesnici intelektualnog napora)*



EDGAR DEGAS: *Crtež*

(uz članak A. Polanščaka)



BRUNO BULIĆ: *Pogled na Mlini*

(iz članka "Uspomene na djetinjstvo u župi dubrovačkoj")



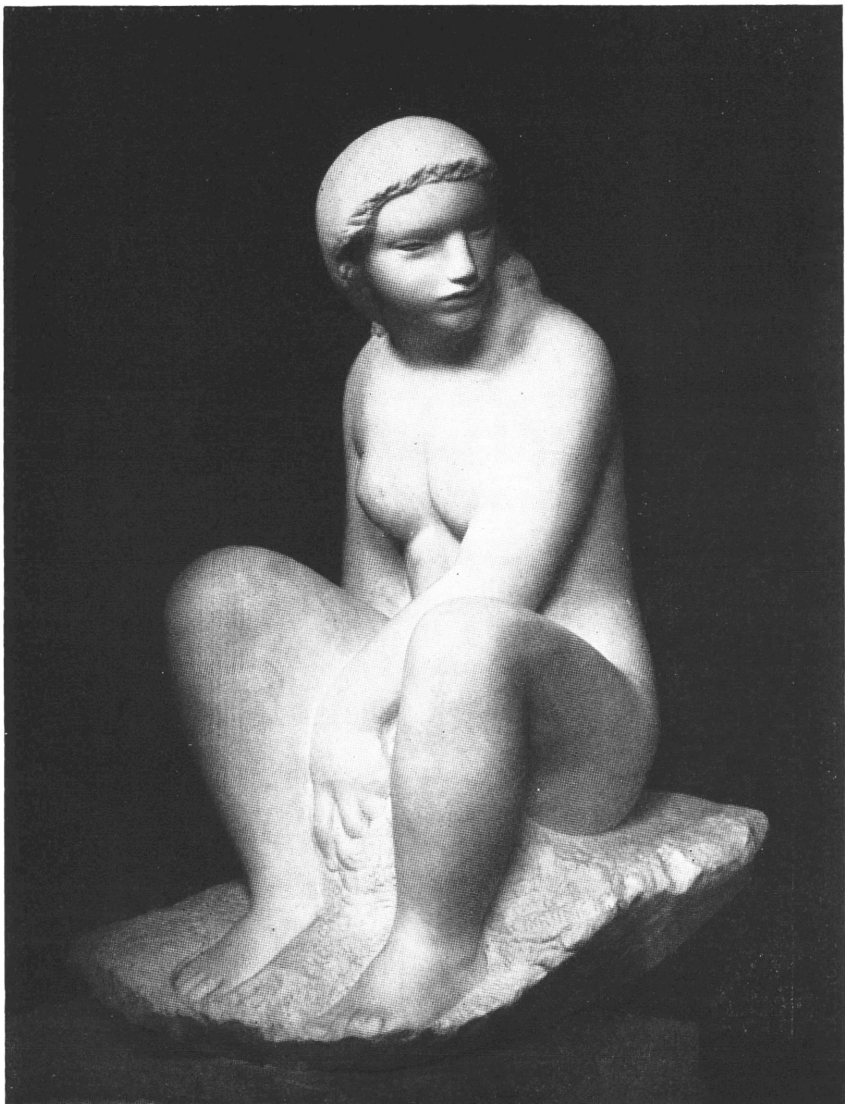
MAURICE DE VLAMINCK: Pejzaž (pohrana Mod, Galerije Zagreb)

Uz članak „U stoljećiu robota apstraktna je umjetnost postula službeno“



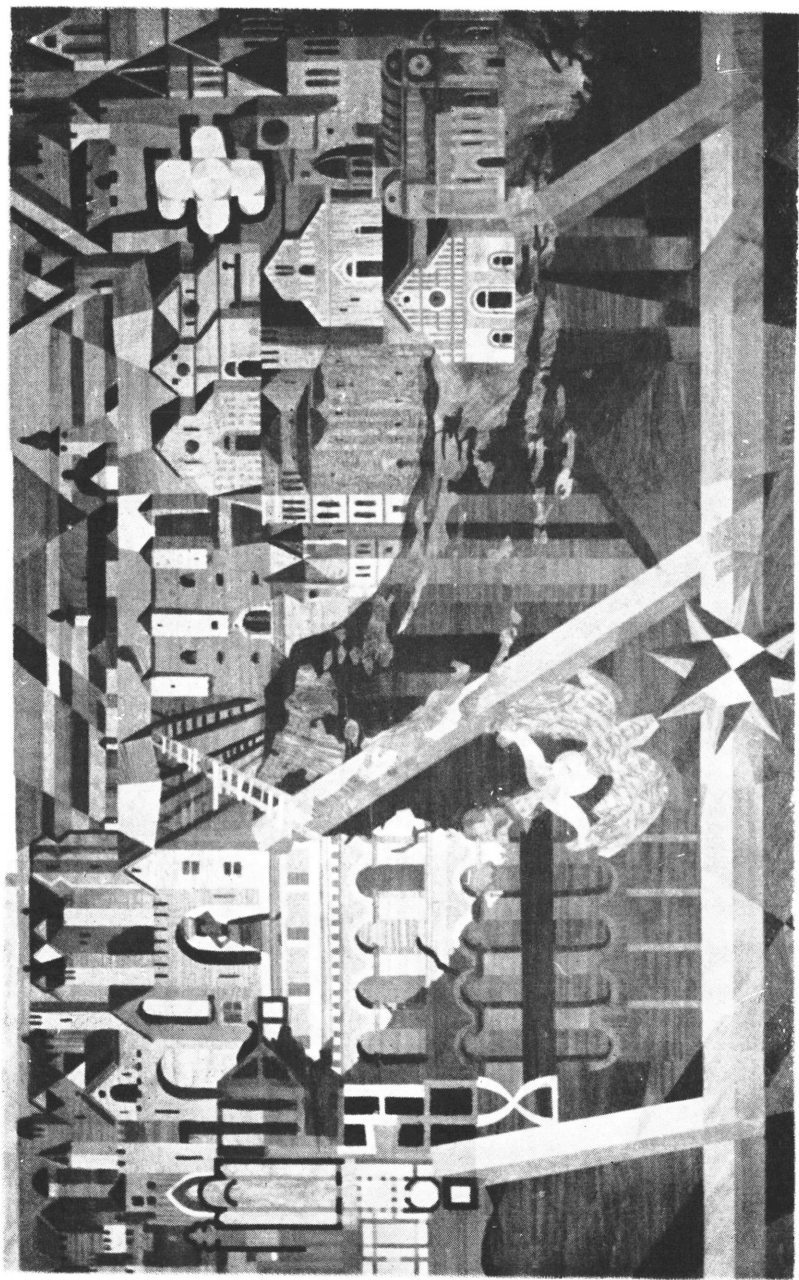
FRANO KRŠINIĆ: *U radionici*

(uz prikaz „Jedna šezdesetgodinjšica“)



FRANO KRŠINIĆ: *Kupačica*

(uz prikaz „Jedna šezdesetgodišnjica“)



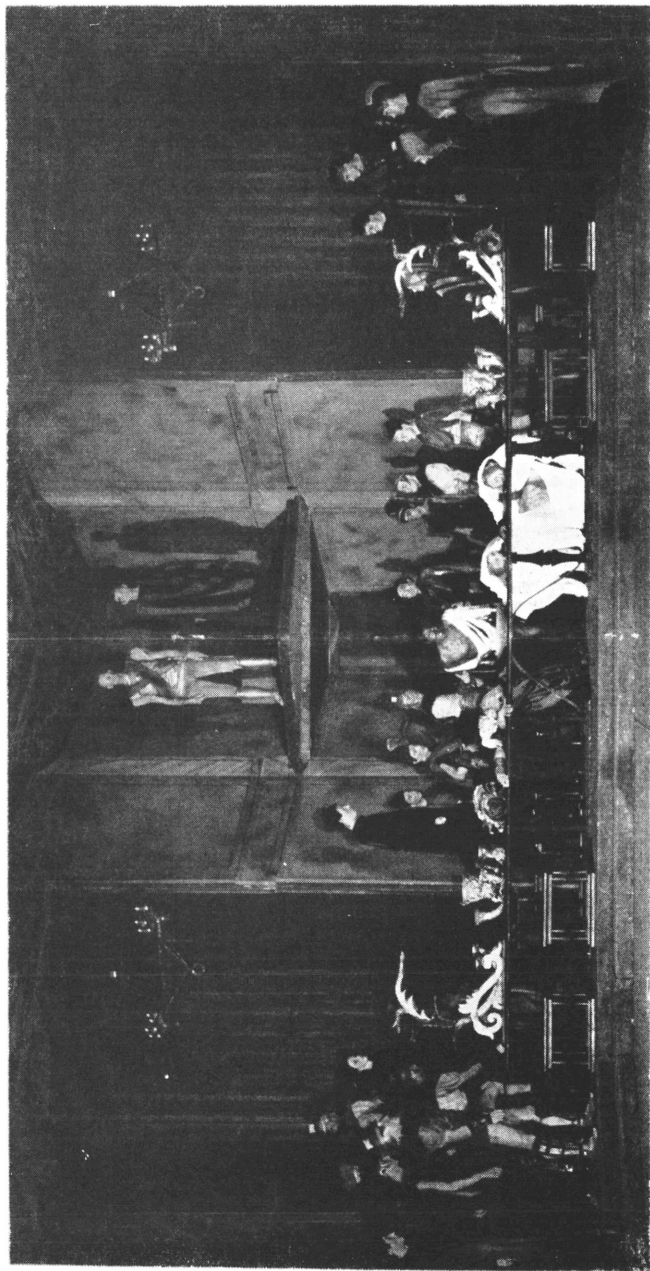
TOMAŠEVIĆ-ŽUPAN (*Intarzijsa*)

(uz članak M. Peića)



TOMAŠEVIĆ-ŽUPAN (*Intarzijska*)

(iz časopisa *M. Priloga*)



Scenska slika »Titusa Andronicusa«

(iz prikaz U. Madjarevića)

IZLOŽBE U ZAGREBU OD KONCA SVIBNJA DO KONCA SRPNJA 1957.

1. MILAN BERBUC
Salon ULUH — od 16. V. do 31. V. 1957.
slikarska
2. ĐUSICA PULJEVIĆ — GASPAR BOLKOVIĆ-PIK
Salon LIKUM — od 16. V. do 31. V. 1957.
slikarska
3. JUGOSLAVIJA NA XI. TRIENNALU U MILANU
(Natječajni radovi za jugoslavenski paviljon na XI. Triennalu u Milanu)
Muzej za Umjetnost i obrt — od 25. V. do 5. VI. 1957.
4. IZLOŽBA SUVREMENE POLJSKE LIKOVNE UMJETNOSTI
Gradska galerija suvremene umjetnosti — od 27. V. do 10. VI. 1957.
slikarska i kiparska
5. VINKO BAVČEVIĆ
Klub književnika Hrvatske — juni 1957.
6. TOON WEGNER
Salon LIKUM — od 1. VI. do 15. VI. 1957.
slike i grafika
7. BOZA PRODANOVIĆ
slikarska
8. IZLOŽBA PLASTIKE IZ AFRIKE I OCEANIJE
Muzej za Umjetnost i obrt — od 1. VI. do 25. VI. 1957.
9. IZLOŽBA »BERNARDO BOBIĆ«
Stara galerija — od 15. VI. do 15. VII. 1957.
10. IZLOŽBA GRAFIKE I CRTEŽA POVODOM GYMNAESTRADE
Salon ULUH — od 3. VII. do 15. VII. 1957.

BULLETIN DE L'INSTITUT DES ARTS PLASTIQUES – ANNÉ V, 1957.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 1:

Architecture

- B. Fučić:* Sur les traces des anciens monuments historiques. — Analyse de la «Plaque de Baška» (XIe—XIIe) et de son ambiance à Sainte-Lucie à Jurandvor près Baška (île de Krk).
- A. Mohorovičić:* Sur l'analyse de l'architecture populaire. — Considérations générales appliquées à deux types d'habitat, conservés à Veli Srakani et à Lomnica.
- Lj. Babić:* La ville de l'avenir. — Aperçu de la situation actuelle dans les tendances antithétiques de l'architecture moderne (Le Corbusier, Victor Green, Hansa-Viertel de Berlin).
- J. Seissel:* L'urbanisme entre son concept et sa réalisation. — Mise en relief de la solution de continuité qui intervient dans l'urbanification entre l'élaboration du concept urbaniste et son application pratique, phénomène constaté à la dernière session des urbanistes yougoslaves à Portorož (1956).

Sculpture – Peinture – Arts graphiques

- C. Fisković:* Ivan Duknović dans son pays d'origine. — Nouvelle appréciation des oeuvres de ce sculpteur croate qui sont conservées à Trogir (Dalmatie), basée sur des documents trouvés récemment dans les archives.
- M. Peić:* Odilon Redon (1840—1916). — Evocation de l'oeuvre de ce «Verlaine parmi les peintres», à propos de l'Exposition retrospective à l'Orangerie (Paris).
- M. Peić:* L'art graphique d'André Dunoyer de Segonzac. — Impressions d'une visite faite à l'atelier de Dunoyer de Segonzac, dessinateur et graveur.
- U. Radauš:* Marijan Detoni. — Appréciation de l'oeuvre de cet artiste graphique, auteur notamment de trois recueils de gravures, illustrant l'épopée de la lutte de libération nationale en Yougoslavie (1941—1945).
- Lj. Babić:* Au-dessus des toits rouges de Venise. — Visite de l'atelier à Venise du peintre Zoran Mušić, dont l'oeuvre artistique est hantée par les souvenirs macabres des années passées dans le camp de concentration de Dachau.
- M. Peić:* Portraits exécutés par le sculpteur V. Radauš.
- M. Peić:* Note sur l'exposition Antun Motika.
- Lj. Babić:* Déclaration du peintre donnée à l'ouverture de son exposition intime, organisée à la Galerie Moderne de Zagreb.

Musées et Galeries dans la République Populaire de Croatie

- S. Gunjača:* Historique du Musée des monuments archéologiques croates de Split.
- M. Peić, I. Urbanić et M. Peić:* Notes sur les Musées régionaux de Požega, Karlovac et Virovitica en Croatie.

Théâtre et Arts plastiques

- Lj. Babić*: A propos du théâtre de marionnettes de Serge Obrazcov (Moscou).
M. Fotez: Les scènes de théâtre dans l'architecture de Dubrovnik. — Vues sur les théâtre en plein-air, attraction des festivals de Dubrovnik, dont les décors sont fournis par l'architecture même de cette ville (Lovrijenac, Sponza).
Z. Sulentić: Festival birman. — Impression de voyage en Birmanie, inspirées par les danses birmanes.
U. Zedrinški: Sur la mise en scène de Faust. — Fragments d'une lettre.
M. Makuc: Tournée du théâtre de Sisak à travers la région de Banija.

Récits de voyage – Comptes rendus – Témoignages

- A. U. Mihićić*: Sur l'Acropole avec les étudiants de l'Académie des Beaux-Arts de Zagreb.
B. Fučić: Totem de pleine lune. — Impressions d'un voyage à Banjol dans l'île de Rab.
M. Despot: Valeur culturelle du «Diarium» de l'évêque Vrhovac. — Détails sur les portraits exécutés en Croatie de 1811 à 1816 par l'Autrichien Waldmüller et le Français Neugas. d'après le journal de cet évêque rédigé en latin.
Liste des expositions artistiques à Zagreb, de septembre 1956 à mai 1957.

SOMMAIRE DU NUMERO 2

Architecture

- C. Fisković*: Le château de Tvrdalj de Petar Hektorović (v. résumé p. 106—107).
H. Aurenhammer: Les dessins de Fischer von Erlach le Jeune conservés à Zagreb, exposés à l'Exposition du tricentenaire de sa naissance (v. résumé p. 116—117).
A. Mohorovičić: Travaux de conservation entrepris dans la basilique Sainte-Euphrasie à Poreč. — Importance et ampleur des travaux entrepris sur l'initiative de l'Office de conservation des monuments historiques de Rijeka.

Sculpture – Peinture – Arts graphiques

- I. Kugli*: Bernardo Bobić. — Précis de la vie et de l'oeuvre du principal peintre baroque de la Croatie septentrionale de la fin du XVII^e siècle.
M. Peić: Honoré Fragonard et son siècle. — A l'occasion du 150^e anniversaire de la mort du maître français de la peinture galante du XVIII^e siècle.
A. Polanščak: Paul Valéry et Edgar Degas, poètes de l'effort intellectuel. — Parallèle des idées de l'écrivain Valéry et du peintre Degas, adversaire tous les deux du facile dans l'élaboration artistique.
M. de Ulašinck: Au siècle des robots l'art abstrait est devenu l'art officiel. — Traduction autorisée de l'appel lancé par l'éminent peintre français contre l'envahissement du machinisme symbolisé par l'art abstrait (ARTS 1957).
Lj. Babić: Le soixantième anniversaire de Frano Kršinić, maître de la sculpture croate contemporaine, fils authentique de Korčula, île riche en pierre et berceau de la sculpture.
M. Peić: Tomašević-Zupan. — Description de l'ouvrage de marqueterie, exécuté par ces deux artistes dans la salle à manger du bateau transatlantique yougoslave «Jadran».
B. Bulić: Souvenirs d'enfance passée à Župa près Dubrovnik.

Musées et Galeries dans la République Populaire de Croatie

- A. *Šonje*: Le Musée de la région de Poreč. — Historique de sa fondation et description de son caractère spécifique.
- M. *Despot*: Livres d'art dans la Bibliothèque de l'Archevêché de Zagreb («Metropolitana»).
- M. *Peić*: Musée de Bjelovar. — Collection de tableaux et sculptures M. Komisar à Sarajevo.
- U. *Krajač*: Activité muséographique à Senj. — Résultats et buts de l'oeuvre organisatrice effectuée par la Société du Musée de Senj, fondée en 1951.

Théâtre et Arts plastiques

- U. *Madarević*: Mise en scène de *Titus Andronicus*, réalisée par le Shakespeare Memorial Theatre de Stratford.
- Edward Gordon Craig: (Citation de quelques idées programmatiques d'Edward Gordon Craig, réformateur de la scénographie européenne).
- M. *Fotez*: Le ballet en Grande Bretagne. — Précis de son passé et de ses réalisations modernes.
- O. F. *Schuh*: La musique et la scène. (D'après L'Almanach de l'Opéra d'Etat de Vienne pour l'année 1956—1957.).

Récits de voyage — Témoignages — Comptes-rendus — Relevé des expositions

- Z. *Sulentić*: Nuits de Bombay. — Jardins botaniques de l'Asie méridionale et orientale. — Mandras «Hortus Bogoriensis» dans l'île de Java.
- Ardengo Soffici: Le fétiche du moderne. — Fragment reproduit du «Journal de bord» de Soffici (1957).
- A. *Bonnard*: Civilisation grecque. — Considérations sur le Parthénon citées d'après «Civilisation grecque», éd. Payot, Paris 1957.
- Lj. *Babić*: Notes d'un voyage dans la vallée du Lim (Istrie).
- Liste des expositions organisées à Zagreb (mai-juillet 1957).

