

# BULLETIN

*F. Šijanec*

IZIDOR CANKAR

## ARHITEKTURA

*A. Horvat*

O URBANISTIČKOJ JEZGRI VIROVITICE

*Jurman-Karaman*

O PROFANOJ ARHITEKTURI ZAGORSKOG FEUDUMA  
POTKRAJ XVIII. STOLJEĆA

## KIPARSTVO – SLIKARSTVO – GRAFIKA

*C. Fisković*

DVIJE MEDULICEVE SLIKE U LENJINGRADSKOM  
ERMITAZU

*Br. Fučić*

FRESKA U LABINSKOJ LOŽI

*U. Ekel*

GOTIČKO RASPELO U PIRANU

*Lj. Babić*

LUCIJANO LAURANA I FRANJO LAURANA

*M. Peić*

COURBET

*Arđ. Sofficci*

APSTRAKTNJA UMJETNOST

*U. Mihičić*

ANTE STARČEVIĆ

*A. Mohorovičić*

RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA C. MEDOVIĆA

*U. Radauš*

O IVI KERDIĆU

## MUZEJI I GALERIJE U NRH

*Redakcija*

OTVARANJE MUZEJA HRVATSKIH ARHEOLOSKIH  
SPOMENIKA U SPLITU

*Peić*

GRADSKI MUZEJ U KOPRIVNICI

*Lj. B.*

VELIKA IZLOŽBA HOLANDSKIH PRIMITIVA  
U RIJKSMUZEJU (AMSTERDAM)

## SCENA I LIKOVNI ŽIVOT

*Lj. B.*

SCENOGRAFI RUSKOG BALETA  
(*Sjećanja Igora Stravinskog*)

## PUTOPISI – SVJEDOČANSTVA – OSVRTI – IZLOŽBE

*Sulentić*

MAGNA GRAECIA

*Lj. B.*

SAN LAZZARO: P. KLEE

*M. Despot*

VODENI ZNAKOVI

*Lj. B.*

O SASSETTI

*M. Peić*

IZLOŽBA RUSKA I ČESKA

*M. Despot*

O PERMANENTNOJ IZLOŽBI DOKUMENATA BECKOG  
»STAATSARCHIVA«

SUMMARY



BULLETIN INSTITUTA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI  
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

*Uredništvo: Zagreb, Braće Kavurića 1*

Uređuje REDAKCIJSKI KOLEGIJ. Odgovorni urednik: LJUBO BABIĆ

Godina VI (1958), broj 3

SLIKE I CRTEŽI U TEKSTU:

SKICA CENTRA VIROVITICE STR. 165. VIROVITICA ARHITEKTONSKI DETALJ DVORCA STR. 168. PLAN PARKA DVORCA BISTRE STR. 171. KRAJ DONJI, GOSPODARSKA ZGRADA STR. 181. E. MANET CRTEŽ GUSTAVE COURBET STR. 195. A. STARČEVIĆ, OTOČANKA STR. 204 A. STARČEVIĆ CRTEŽ BIK STR. 205. PLAKETA AUTOPORTRET KERDIĆ STR. 207 TAMARA KARSAVINA U »PETRUSKI« STR. 214 A. BENOIS: KOSTIMI ZA OPERU »LE ROSSIGNOL« STR. 215 L. BAKST KOSTIMNI NACRTI STR. 219. ZL. SULENTIĆ CRTEŽ STR. 221. PAUL KLEE CRTEŽ STR. 227.



*Dr. Vladimir Gotthardi*  
*KNJIŽNICA*  
*Renata i Ivan*  
*Gotthardi - Škiljan*

**IZIDOR CANKAR**

---

Globoko, pregloboko nas je pretresla tužna vest o smrti Izidorja Cankarja, ki je preminul v Ljubljani 22. septembra 1958. Pomembni slovenski umetnostni zgodovinar in pisatelj akademik dr. Izidor Cankar je zapustil vrzel, kakršno zapuščajo samo veliki in v kulturi narodov trajno zasidrani duhovi. Pokojnik, preko meja domovine znani utemeljitelj ljubljanske umetnostnozgodovinske šole, je zavzemal v jugoslovanski javnosti, zlasti pa v našem znanstvenem, umetnostnem in splošno vsem kulturnem življenju, počenši od rojstva slovenske Moderne in že v desetletju pred prvo svetovno vojno, najuglednejše mesto. Po plodovitem in zaslužnem pionirskem delovanju v svoji stroki, na področju umetnostnega proučavanja, pa je postal osebnost, ki je zaorala eno najglobljih in najvidnejših brazd jugoslovanskega kulturnega preporoda v prvi polovici našega veka.

Izidor Cankar, bratranec Ivana Cankarja, se je rodil v sremskem Šidu 22. aprila 1886. Umetnostno zgodovino je študiral na univerzah v Louvainu in na Dunaju, kjer je promoviral kod Dvořákov učenec leta 1913. Njegovi ateljejski pogovori »Obiski« (1911) in potopisni eseji »S poti« (1913) nas uvajajo kot prvenci sodobne umetnostne publicistike v krog evropskega umetnostnega doživetja, seveda tedaj še po koloseku impresionistične estetike, vendar že z odločnim stremljenjem po duhovni preobrazbi lastne, na domačih tleh se pravkar oblikujoče umetnostne tvornosti. Svoje reformatorsko gledanje je uveljavil že kot urednik »Dom in sveta«, vsega pa se je posvetil stilnoanalitični problematiki zgodovine umetnosti, »zgodovini duha«, v letih svojega učiteljskega delovanja na univerzi v Ljubljani (1920–1936), ko so nastala pokojnikova življenjska dela: Uvod v umevanje likovne umetnosti (Sistematika stila, 1925/26) in obsežna Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi (1927–1951). Bil je urednik Slovenskega biografskega leksikona, pisec številnih strokovnih razprav, organizator prvih strokovno urejenih zgodovinskih razstav slovenske umetnosti (Zgodovinska razstava slovenskega slikarstva, 1922, Portretno slikarstvo, 1925). Po letu 1936 je deloval v diplomatski službi kot poslanik, med drugo vojno je bil član londonske jugoslovanske vlade, po osvoboditvi se je vrnil v Ljubljano, kjer

je sodeloval pri postavitvi Moderne galerije in pri galerijskih razstavah. Pridobil si je ime odličnega pisca-stilista in književnega prevajalca, kot arbiter je pokazal svoje plemenito čuvstvovanje, duhovno zrelost, svetovno razgledanost, svoj okus in svojo kulturo.

Vzporedno z zagonom mojstrov slovenskega impresionizma, ob boku Jakopiča in tovarišev, pomeni Cankarjev nastop značilno ideološko in estetsko preusmeritev ter v zvezi s celokupnim razvojem naše Moderne pomembno kulturnopolitično dejanje, ki je sprožilo celo vrsto najžlahtnejših, najvrednejših pobud: oživljanje samobitne in programske uresničljive kulturne aktivnosti, sistematično borbo za osamosvojitev slovenskega kulturnega in političnega življenja, uvaževanje kulturnih potreb kot oporo politični avtonomiji, v tej zvezi ustanovitev slovenske Univerze in Akademije znanosti in umetnosti, ustanovitev umetnostnozgodovinske stolice, ki jo prvi zaseda Cankar leta 1920, ustanovitev Umetnostnozgodovinskega društva z Zbornikom za umetnostno zgodovino (1921), ustanovitev Narodne galerije, ki ji sledi po Cankarjevem iniciativnem in mecenatskem prizadevanju Moderna galerija, predvsem pa pokojnikovo neumorno znastveno in organizatorno delovanje, ki je prebogato na izsledkih najbolj vestnega proučevanja in polno mnogostrane idejne razgibanosti. To, kar je ustvaril Izidor Cankar, kot borec na kulturni ledini našega naroda, kot znanstvenik humanističnega duha, kot mentor evropsko usmerjene širine, to, kar je dal svojemu maloštevilnemu narodu v času odločilne kulturne, socialne in politične prepovedi, bo trajno povezano z zgodovino narodove rasti, s pridobitvami nevenljivih in najizvirnejših nacionalnih vrednot.

Slava velikemu možu, zaslužnemu proučevalcu evropske kulture in umetnosti, slava spominu Izidorja Cankarja!

F. ŠIJANEC

## O URBANISTIČKOJ JEZGRI VIROVITICE

Usred naše plodne Podravine, podalje od ćudljive Drave, u ravnici podno obronaka pitome Bilogore, na raskršću putova, gdje su za sobom ostavljali pustoš Mongoli, Turci i Rakocijeve čete, padala je i ponovno se podizala Virovitica.

Što je značajno za tu urbanističku aglomeraciju? Virovitica je izgrađena u ravnici, no nije grad ravnih poteza. To je grad duga života, ali u njemu nalazimo arhitekturu, koja je sačuvana tek od vremena visokog baroka pa dalje. Sama pak urbanistička kompozicija zanimljivo je ostvarena. Obično je u starijim mjestima trg glavni kompozicioni elemenat u arhitekturi grada. No u Virovitici on je podređen i prilagođen dominantnoj jezgri naselja s kompleksom, koji je nastajao u feudalna vremena. U središtu grada na povišenome mjestu (gradište!), koje je i danas opasano travom obraslim šančevima, dominira usred parka dvor (danas sijelo kotara). Sjeverno od tog kompleksa oblikovana je dominantna građanske Virovitice, koja se sastoji od dva trga, koji se stapaju u zajedničku površinu, a koja nije odijeljena kakvim markantnijim objektom. Od tih se trgova, kao i od površine s parkom i dvorcem odvajaju prometne žile u svim smjerovima, a osobito su naglašene prema zapadu, sjeveru i istoku. U ulicama, koje su izgrađene u krivudavim, a gdje gdje u ravnim linijama, preteže golemom većinom prizemna izgradnja. U pokrajnjim ulicama do danas se očuvao niz slikovitih prizemnih brvnara, pokrivenih slamom (u Kačićevoj ul. 39 kuća datirana godinom 1852). Unutar prostranih i zračnih blokova postoji – prema suvremenim urbanistima – dovoljno prostora za novu izgradnju i uspješni razvoj Virovitice.

Vratimo se na trgove usred grada, gdje ćemo se malo zadržati, jer je tu – sa gledišta arhitekture – okupljen najznačajniji inventar grada. Obično je svojstvo trga, da djeluje mirno, zatvoreno. Površina s dva trga sjeverno od kompleksa s dvorom ne djeluje tako. Zapadni dio – danas Trg Republike – oblikovan je u toku druge polovine 18. st. Trg ima svoje južno i sjeverno pročelje,



dok je s oba boka otvoren; na istoku prelazi u Trg Maršala Tita, a na zapadu se ima zatvoriti novom izgradnjom, a bit će potrebno, da ona sraste s postojećim kvalitetnim objektima koji su s južne i sjeverne strane trga. Južni dio trga zatvara velika kasnobarokno-klasicistička jednokatna palača građena tlocrtno u obliku slova U (s trijemovima prema dvorištu), koju su koncem 18. st. podigli Pejačevići (danas »Prometno«). Sučelice toj palači sa sjeverne strane tog trokutasto oblikovanog gradskog prostora smjestio se franjevački kompleks s najstarijim spomenicima na području današnje Virovitice. Longitudinalna velika barokna župna crkva s četvrougaonim svetištem izdužila se duž sjevernog oboda trga. Uz sjeverni bok crkve smješten je izolirano od trga barokni franjevački samostan, građen u obliku zatvorenog četvorokuta s unutarnjim dvorištem. Uz južni bok crkve gotovo u liniji pročelja okrenutog prema zapadu stoji snažni visoki zvonik, tako da na tom trgu postoji glavna vertikalna tog nizinskoga grada. Za poznavaoce arhitekture prijatno je iznenađenje, što se ta crkva svojim zapadnim najbogatije raščlanjenim pročeljem, koje je ukrašeno pilastrima, vijencima, nišama, ne otkriva gledaocu s trga. Štoviše! Da se može promatrati to barokno pročelje, ostvarena je jedna urbanistička finesa. U duhu svog vremena tu su nepoznati urbanisti rafinirano ostvarili mogućnost, da se ta vrijedna arhitektura promatra s posebnog, razmjerno malog predvorja, tako da arhitektura dobiva na monumentalnosti. To je postignuto na taj način, da je u sjeverozapadnom uglu trga kuća Besz iz g. 1758. uvučena od linije trga za čitavu širinu crkvenog pročelja. Tu nastaje u neku ruku mali pobočni trg, pa je zbog tako zasnovane kompozicije od važnosti blok (inače bez osobite arhitektonske vrijednosti), koji to urbanističko predvorje zatvara sa zapada. Taj barokni zakutak nagovještavao je donedavna kasnobarokni kip Ivana Nepomuka. Na trgu zatvara skladno taj franjevački kompleks niz drveća s bujnim platanama.

Istočni dio centralne gradske površine – danas Trg Maršala Tita – ima svoje sjeverno, istočno i južno pročelje. Arhitektonski elementi 19. i 20. st. neujednačene su kvalitete. Nakon ratnog oštećenja na sjevernoj strani trga podignut je novi blok. Uvijek je težak problem adaptirati trg, koji je nastajao u dugom vremenu. Ovdje se to pokušalo time, što se izgradnjom novoga bloka vodio račun o dimenzijama kvalitetne arhitekture, koja je otprije postojala u okolini. Južna fasada tog trga riješena je osobito. Na toj je strani šanac s parkom pred dvorcem; tako u Virovitici možemo za šetnje glavnim trgom, kad utihne dnevna buka, čuti glasanje slavuja i plahog ćuka iz parka, a prepelice s obližnjih

rodnih polja. U novije vrijeme riješeno je saobraćajno pitanje u istočnom dijelu trga zelenim ostrvom mekih obrisa. Navedeni trgovci usred Virovitice upućuju na dugi i spontani razvoj mjesta.

To drevno mjesto, nastalo uz rimski drum Aquae Iasae–Mursa, dobiva g. 1243. slobostine od kralja Bele IV. (gdje je godinu dana ranije isti vladar dao takve povlastice i Gradecu, današnjem Gornjem gradu u Zagrebu). Da je to mjesto, preko kojeg su u Srednjem vijeku ugarsko-hrvatski vladari silazili na naš Jadran, već u 13. st. znatnije naselje, razabira se iz povijesnih vrela, koja tu spominju od g. 1280. franjevački, a od 1290. dominikanski samostan. Srednjovjekovni grad opasan vodom drži među ostalima prije dolaska Turaka moćni Ivan Banfi od Donje Lendave. Grad pada g. 1532. u ruke pobjedonosnog Sulejmana na povratku iz bitke kod Kisega (gdje se proslavio junaštvom Nikola Jurišić). Preko 150 godina Virovitica je ostala u rukama Osmanlija. Beglerbeg bosanski Ibrahim paša Merinbegović, koji je obilazio svoj teritorij na putu u Budim, spominje g. 1620. Viroviticu kao grad u požeškom sandžakatu, koji ima jaku utvrdu opasanu zidom.

Pod pritiskom Nikole Erdödyja i Jakova Leslija, turska posada – ne dobivši pomoć koju je očekivala – zapali varoš i predade se g. 1684. u Leslijeve ruke. Tako osta srednjovjekovni grad ruševan, a već ranije spominje g. 1660. Petar Nikolić, da je franjevački »monasterium totum destructum«.

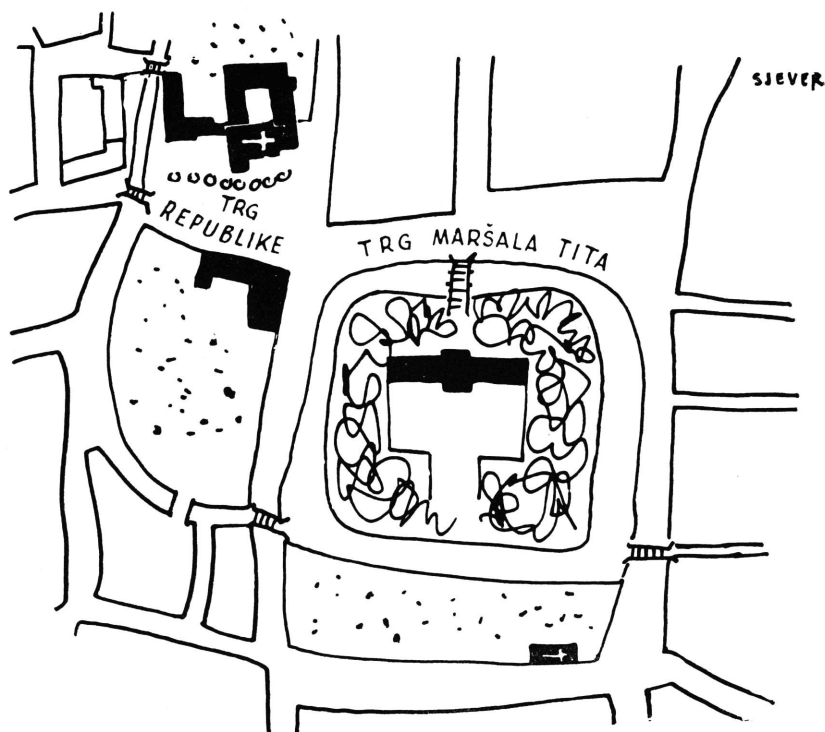
Nakon takvog toka života Viroviticu treba iznova podizati. Kako se vršila obnova mjesta nakon općeg razaranja i osiromašenja naroda, govori nekoliko oskudnih i naoko nevažnih vijesti. Vizitator Gabrijel Herman Patačić vidio je g. 1728. u Virovitici dosta veliku, ali drvenu franjevačku crkvu sv. Roka s drvenim tornjem, na kojem se g. 1745. spominje sat. Oko crkve bijaše groblje. Tijekom 18. st. spominje se, da svaka veća ulica ima posebno svoje groblje, pa tako i Čoluk (danas ulica Ferde Rusana). Paxy pak bilježi g. 1757., da je trgovišna općina odstupila u svojoj drvenoj kući prostranu sobu za 48 učenika.

Na temelju tih vijesti Virovitica nam se još sredinom 18. st. ukazuje kao podravska varošica sva izgrađena od drveta, u kojoj su čak i tada najvažnije zgrade mjesta – kao što su crkva i općina – sagrađene od drva. Vjerojatno je zbog relativno skromnog napretka mjesta pri obnovi stare virovitičke županije g. 1745. novo sjedište organizirano u Osijeku a ne tu. Izvori bilježe, da je g. 1688. Virovitica imala nakon oslobođenja od Turaka 85 kuća, g. 1697. u njoj su 143 kuće, g. 1733. vizitator Gabrijel Juraj Bistrički bilježi 300 kuća, a g. 1757. Paxy 400 kuća. Dugo se od zidanih građevina u tome mjestu spominju samo ruševine staroga

grada, o kojem već g. 1690. Luka Ibrišimović poručuje pukovniku Janku Makaru, da je slabo utvrđen, unutar kojeg je i tvrđavna kapela kružna oblika (!), koja je g. 1782. postala javni oratorij. Da li je ta građevina mogla biti mala džamija, koju u Virovitici spominje g. 1663. Evlija Čelebija, ili ta građevina centralnog karaktera bijaše srednjovjekovnog podrijetla, moguće će jednoga dana otkriti arheološke sonde.

Još g. 1799. Maksimilijan Čolić spominje ruševinu stare utvrde onom prilikom, kad govori, da oko nje po tadašnjem običaju obilaze zavjetne procesije u čast sv. Florijana i kod nas rijetko čašćenog sv. Emigdija, zaštitnika od potresa. Značajno je, da se u Virovitici građenju od drveta štuje zaštitnik od požara sv. Florijan. Iz zapisa pak u franjevačkome samostanu znade se, da je mjesto teško stradalo od potresa g. 1758., kad je trebalo popravljati jedva dograđenu novu crkvu, koja je posvećena sv. Roku, zaštitniku od kuge. Kult ovih triju svetaca – čini se – otkriva, da su osim ratnih razaranja požari, potresi i kuge bili također kočnice u razvoju Virovitice.

Istom kad to sve znamo, vidimo, od kakvog je urbanističkog značenja bila u Virovitici izgradnja franjevačkoga kompleksa, kojim počinje obnova mjesta u duhu baroka razmjerno dosta kasno sredinom 18. stoljeća. Prema zapisima u »Memorabilia« franjevačkoga samostana temeljni kamen za novu zidanu crkvu postavio je Ludovik Patačić g. 1746., a već g. 1752. sagrađena je »totaliter et ex integro«, pošto bijaše porušena starija drvena crkva. G. 1754. sagrađen je zvonik. Samostan je dovršen g. 1751. (»ex integro aedificatus et perfectus«). Za stari samostan znade se, da to bijaše prva zgrada u Virovitici, koju su g. 1552. zauzeli Turci. Kako se spominje, da se samostan nalazio ispred grada, odakle su topovima udarali na staru tvrđavu, nije isključeno, da se nalazio otprilike na mjestu, gdje je i danas. Turci su ga dobrim dijelom porušili i upotrebili građevni materijal za učvršćenje oštećenih gradskih zidina. Razmjerno dosta kasno počinje se, dakle, nakon ratnih razaranja, pridizati Virovitica. Taj se polet očituje napose u crkvenom inventaru. Još danas djeluje svečano franjevački crkveni prostor s devet drvenih baroknih oltara s kvalitetno slikanim slikama i rezbarenim kipovima i bogato kićenom propovijedaonicom, kao rijetko dobro očuvana cjelina visokog baroka u Hrvatskoj. Ako se pak uživimo u vrijeme, dok je to nastajalo, kad je Virovitica bila jednostavno drveno naselje, taj kontrast između ambijenta čedne autohtone jednostavnosti i svečane dvorane s bujnim oblicima općeevropskog baroka bio je za tadašnje generacije još neusporedivo snažniji. To otprilike još



*Skica centra Virovitice — stanje 1900.*

i danas možemo osjetiti, kad nakon povratka iz blatnjavih sela uz Dravu navratimo u taj prostor. Da je pak kod tog preobražaja usred naše Podravine sudjelovao i mariborski barok sa svojim Jožefom Holcingerom, u našoj stručnoj literaturi jedva da je dodirnuto.

Koje su sve komponente djelovale na to, da tako istaknuti majstor radi za to udaljeno i tada razmjerno malo mjesto, danas je još teško reći. Na izvjesni postepeni prosperitet građanstva upućuje zasad nekoliko podataka. Tako postoje privilegije Marije Terezije za sajmove ispisane na pergameni g. 1754., koje su se sigurno povoljno odrazile na razvoj mjesta i na kupovnu moć naroda. (Iz kasnijeg pak vremena iz 1797./98. postoje ikavski pisani računi lončarskog ceha, koji upućuju na obrtničke organizacije. O uglednom položaju građanina govori još kasnije portret majstora bačvarske struke iz g. 1848., koji je nedavno nabavljen za virovitički muzej.)

Koncem 18. st. g. 1799. M. Čolić spominje, da Virovitica ima 2957 žitelja i 550 kuća. Kakve su kuće većinom bile, to nam vjerojatno mogu tumačiti prije spomenute brvnare, koje i danas postoje u pokrajnjim ulicama, gdje stanuje građanin, koji se ujedno bavi i poljodjelstvom. U to vrijeme nastaju i nova naselja: Antunovac i Razbojišće. U Virovitici dakle tijekom 18. i 19. st. jača građanstvo, no znatan udio u životu tog mjesta imao je i feudalni faktor, što se napose odrazilo na urbanističkom oblikovanju centra naselja.

Već je spomenuto, da su Pejačevići koncem 18. st. podigli prostranu palaču na trgu južno od crkve. Početkom 19. st. Antun Pejačević se odlučuje na radikalni urbanistički zahvat. Podiže novi dvor na mjestu, na kojem je odvajkada bio srednjovjekovni grad, najvažnija strateška točka srednje Podravine. Nestaju zidine s bastionima na uglovima, palisade, pokretni most, ostaci zgrada unutar tvrđave, pa danas o tom važnom objektu, koji je odigrao istaknutu ulogu u povijesti Slavonije, imamo uglavnom predodžbu tek na temelju starih bakroreza, koji su načinjeni pri oslobođenju Virovitice od Turaka.

Naslijeđeni kompleks s izbrežinom, koju okružuju šančevi – vjekovni centar Virovitice – prilagođuje se novim životnim potrebama. Srednjovjekovni grad s utvrđenjima zamijeni dvorac s parkom. Dvor gradi arh. N. Roth 1800.–1804. Ta reprezentativna jednokatna građevina pačetvorinasta izdužena tlocrta s mansardnim akcentima krovišta u jače izdignutom središnjem rizalitnom dijelu i s nižom mansardom na oba boka, smještena je čelom k sjeveru, prema trgu. Pročelje s mirnim nizovima prozora prema trgu, kao i pročelje s nizom dvostrukih arkada prema jugu s pogledom u park naglašava s obje strane jaki rizalit. Kao što često upravo taj elemenat i na dvorcima u Madžarskoj jedino naglašava gospodstvo veleposjednika, tako se i tu tom središnjem dijelu (s dvoranom na katu) posvetila naročita pažnja. Plohe raščlanjene pilastrima ukrašenim jakim polukapitelima s opuštenim girlandama, profilacije i nizovi zubaca u podstrješju, nadstrešnice nad prozorima u nemirnoj liniji, ugate volute, sve to govori za rani klasicizam na izmaku baroka. Klasicističke tendencije očite su – osim u tlocrtnoj izduženoj dispoziciji i spomenitom ritmu te arhitekture –, naročito na velikoj altani s balkonom, koji nosi usred glavnog pročelja 16 stupova, poređanih u dva niza, između kojih se ulazi u prostrani hodnik, gdje svod podržavaju četiri po četiri grupirana snažna stupa.

Arhitektura tog dvorca rječitro govori, kako klasicizam u našim krajevima, slično kao u Austriji i u Madžarskoj, ne znači reakciju

na barok, nego više ukazuje upotrebom izvjesnih njegovih značajka, kod pojednostavnjenih i mirnih oblika građevina tog vremena, na njegovo izumiranje. U vezi s tim objektom zanimljivo je to, što je imućni gospodar u to vrijeme podigao sijelo svog veleposjeda u centru naselja, a ne na slobodnom prostoru u ladanju. Taj izbor mjesta obavezivao je vlasnika i arhitekta, da je – računajući s građanskom Viroviticom –, glavno pročelje dvora morao usmjeriti prema trgu, iako je to najmanje podesna strana za glavno pročelje dvorca s izduženom fasadom. Sam objekt i veličinom i kvalitetom dobro ilustrira ekonomsku moć jednog slavonskog veleposjednika iz početka 19. st. (Još u času ukidanja kmetstva posjed, koji je tada – od g. 1841. – držao Đuro Wilhelm Schaumburg Lippe, imao je 673 selišta i 206 želira, što u relaciji prema posjedima u Hrvatskom Zagorju predstavlja veliko bogatstvo.)

Zbog izgradnje tog dvora uklonjene su ruševine staroga grada, tako da nakon toga o toj krvavoj točki naše historije nažalost malo možemo znati, no mora se priznati, da je tim dvorcem današnja Virovitica dobila privlačnu dominantu u središtu grada. Ona djeluje osobito, kad se ukazuje iz duge ulice s niskom izgradnjom, koja vodi od sjevera prema dvoru. Osobito je pak pohvalno, što se posvetila pažnja okolini dvora. Taj kompleks u mekim obrisima opasuju travnate kosine sa šančevima. (Na planu iz g. 1900. još s vodom.) Od trga se rampom preko mosta prilazi glavnome ulazu dvorca. To respektiranje šanaca sretno evocira nekadašnji »Wasserburg«. Park s crnogoričnim i bjelogoričnim biranim drvećem – gdje i topola ima opseg preko 5 metara – pojačava ugodni dojam čitavog ambijenta, a ujedno i središta grada.

Nakon što je tako postepeno organizirano središte mjesta, stanovnici Virovitice izraziše želju predstavkom saboru g. 1861., da njihovo mjesto postane sl. kr. grad. Pozivaju se na dugu, slavnu i gorku prošlost. Iznose, da mjesto ima 611 kuća, više od 5.000 stanovnika, do 400 obrtnika s osam poveljnih »ciova«, te nabrajaju niz javnih ustanova. Hrvatski sabor je predstavku odobrio, ali Franjo Josip I. je odbija, pa Virovitica postaje grad istom g. 1922.

Kompleks dvora s parkom i šančevima, koji tako karakterizira Viroviticu, da je jedva bez toga možemo zamisliti, bio je svojevremeno ozbiljno ugrožen. Općina Virovitice već g. 1913. traži od zemaljske vlade, da kupi za 180.000 Kr. taj dvor, jer je prazan, a sami Virovitičani ne nalaze za njega namjene. Povjerenstvo za zaštitu spomenika nije preporučivalo otkup, kojim bi bila zapečaćena sudbina dvora, kad bi se iznajmljivao privatnicima. Dvor je kasnije došao u posjed Draškovića. On otvara urbanistički



problem time, što je dao rasparcelirati južni dio parka. Nakon toga imala je doći parcelacija tog jedinstvenog kompleksa zajedno sa šančevima. Danas upravo začuđuje, kako je g. 1920. Dr. Branimir Domac bio dalekovidan, kad je Povjerenstvo za zaštitu spomenika pravovremeno upozorio na to, da bi tom parcelacijom bio urbanistički upropašten najljepši dio mjesta »srce Virovitice«. Hitnom intervencijom ta urbanistička vrijednost spašena je od samovlasnog parceliranja u posljednjem času, pa se i danas, – nakon oštećenja u posljednjem ratu, kojemu su zaliječene rane, a još uvijek se liječe, – uklapa kao urbanistička dominanta Virovitice, s novom korisnom namjenom.

*Andela Horvat*

## OSNOVNI HISTORIJSKI PODACI O VIROVITICI PREMA IZVORIMA I LITERATURI:

Memorabilia conventus veroczensis (franjevački samostan u Virovitici) Arhiv akata Konzervatorskog zavoda u Zagrebu.

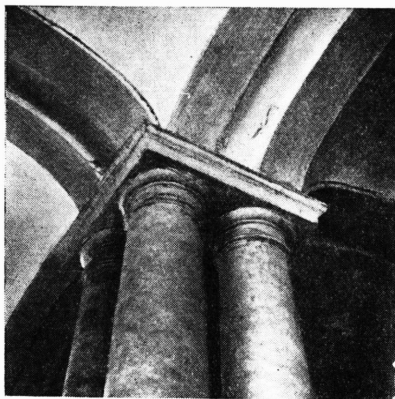
*T. Smičiklas*, Dvjestogodišnjica oslobođenja Slavonije, Zagreb 1891.

*Dr. R. Horvat*, Slavonija – povjesne rasprave i crtice I, Zagreb 1936.

*Dr. R. Horvat*, Virovitička župa u 18. st., Vjesnik arhiva, Zagreb 1937.

*Ing. R. Paulić – prof. S. Zuljić*, Virovitica – idejna skica generalnog urbanističkog plana grada, ČIP br. 32 1. VI. 1955.

*Prof. I. Mažuran*, Virovitica pod Turcima, Osječki zbornik V, Osijek 1956.



*Virovitica, arhitektonski detalj dvorca*

## O PROFANOJ ARHITEKTURI ZAGORSKOG FEUDUMA POTKRAJ XVIII. STOLJEĆA

Značajnu grupu u arhitektonskoj baštini sjeverne Hrvatske čine zagorski barokni dvorci. Njima se povremeno u sklopu pregleda historije umjetnosti i topografije umjetničkih spomenika posvećivala pažnja. No u tim tekstovima analiza se njihovih stilskih karakteristika bavila uglavnom pročeljima, a o njihovu prostoru i ambijentu reklo se malo. Historijski je razvoj tokom XIX. i XX. stoljeća dao većini feudalnih posjeda u Hrvatskom Zagorju nove vlasnike i namjene. Te su se nove namjene odrazile na parcelaciji agrarnih površina, na većim ili manjim pregradnjama i adaptacijama, pa i na potpunom uništenju čitavog niza feudalnih stambenih i ekonomskih zgrada i parkova. Veliki je broj dvoraca, iako bez dovoljne baze za uzdržavanje, ostao sačuvan, dok su drvene kurije i pretežno drvena ekonomska arhitektura stradale u daleko većoj mjeri. Tako će kompleksno pitanje profane feudalne arhitekture u Hrvatskom Zagorju nužno ostati bez zadovoljavajućeg odgovora, jer se ono na osnovu sačuvanih objekata i dokumenata ne može u cjelini rekonstruirati. No sačuvani dvorci, dopunjeni historijskim dokumentima, pa objekti agrarnog i obrtničkog karaktera zagorskog sela mogu dati određenu sliku o feudalnom baroknom prostoru i najsumarnije podatke o feudalnoj ekonomskoj arhitekturi.

Tako zahvaljujući ostavinskom inventaru, popisu nekretnina i pokretnina obitelji Sermage iza smrti (10. V. 1782.) Ane Marije grofice Drašković-Trakošćanske, udovice grofa Petra Troilla Sermage<sup>1</sup>, možemo stvoriti približnu sliku gospodarske arhitekture zagorskog feuduma potkraj XVIII. st. i upotpuniti znanje o prostoru baroknih dvoraca.<sup>2</sup> Sermageovi su u to vrijeme posjedovali imanja Oroszlavlje, Šestine, Stenjevac, Kostanjek, Nove Dvore (kod Zaprešića), Mickovo, Šenkovac i Pušću. U ta veća imanja bilo je uključeno još nekoliko manjih posjeda (Zaprešić, Susjedgrad, Lužnica, Brdovečki Plac, Gorica, Goljak, Trstenik). Cjelokupna

vrijednost tih imanja sa svim nekretninama i pokretnim inventarom iznosila je 273.485 fl. i 57 i po x. – za ono vrijeme veoma visoki iznos.

Sermagei su tada jedna od najbogatijih obitelji Hrvatskog Zagorja. Veliko bogatstvo Čikulina, koje su 1746. godine naslijedili<sup>3</sup>, uspjeli su svojom poduzetnošću za iduća četiri decenija još i povećati.

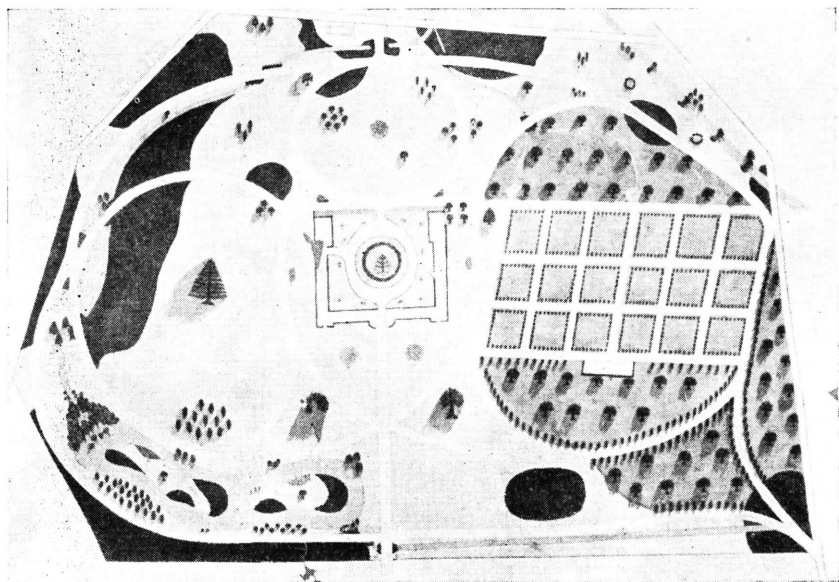
#### *a) Prostor feudalne stambene barokne arhitekture Hrv. Zagorja*

Zagorska barokna stambena arhitektura imala je dva osnovna tipa: drvenu kuriju i zidani dvorac. Drvene su kurije pripadale sitnom plemstvu.

Po dimenzijama su znatno manje od dvoraca, imaju obično jedno krilo pravokutnog tlocrta. Zadovoljavale su najosnovnije potrebe stanovanja i raspolagale skućenim prostorom (koji se katkad sastojao i od samo dvije hiže, komorice i kuhinje, pa pivnice – Pušća). Sačuvano Škarićevo, jednokatno i sa sedam prozorskih osi, pokazuje, da su kurije bile i reprezentativne i mogle udovoljiti razvijenijim potrebama stanovanja, kao i dvorci. Dvorci su obično jednokatni (rijetko prizemni ili dvokatni), a imaju raznolike tlocrte: jednostavne pravokutne (D. Bedekovčina)<sup>4</sup>, u ključ (Miljana), u obliku slova U (Bistra), pa kvadratasti sa upisanim kvadratom unutrašnjeg dvorišta kod dvoraca sa četiri krila (koja su obično podjednaka – D. Oroslavlje). Kod dvoraca sa više krila često se na uglovima nalaze cilindrične kule. To su reminiscencije na obrambene kule burgova, koje su već u sigurnijem XVII. i XVIII. st. zamijenili dvorci. Kod dvoraca te kule imaju izrazito dekorativnu funkciju oživljavanja pročelja (Cesargradski Novi Dvori, Oroslavlje Donje). Kurije su građene od tesane građe sa drvenim pokrovom (šviglin, šindra). Dvorci su zidani od kamena i opeke, sa kamenim plastičnim arhitektonskim dijelovima, izvorno u najviše slučajeva pokriveni šviglinom, šindrom ili tisovim daskama, crveno obojenim.<sup>5</sup> Crijep kao pokrov još je rijedak u XVIII. st. Od Sermageovih dvoraca samo je Oroslavlje bilo pokriveno crijepom.<sup>6</sup>

Kod dvoraca pretežu jednokatne gradnje, kojih je gornji kat uvijek pridržan za stanovanje vlasnika i njihove društvene potrebe – piano nobile. Dosljedno tome oblikovan je prostor, najčešće naglašen na pročelju toga kata bogatijim arhitektonskim ukrasima, većim prozorima ili balkonom. Prizemlje sa svim ili mnogim prevodnim (boltanim) prostorijama služi u gospodarske svrhe i kao stambeni prostor za namještenike i poslugu. Prostorni koncept

gornjega kata zasniva se na subordinaciji prostora naglašenoj reprezentativnoj prostorijskoj dvorca – palači – velikoj sobi, a kod većih objekata dvorani za primanje (salonu). Svaki naš barokni dvor, pa i onaj najskromniji, ima palaču. Veliki dvorci imaju i dvije: ljetnu – »od szevera« i zimsku – »od pol dneva«. <sup>7</sup> Osim palače u gornjem je katu smještena dvorska kapela ili oratorij. Kao zasebna građevina dvorska se kapela rjeđe javlja (Trakošćan). Zanimljivo je, da barokne dvorske kapele nastavljaju tip dvokatne feudalne kapele iz burgova: prizemlje za puk i kat za gospodare (Bistra, Zaječda, D. Orosavlje). Ostale »hiže« gornjega kata (spavaonice, dnevni boravci) u XVIII. st. nose najčešće njemačke nazive Schlafzimmer, Tagzimmer, Vorzimmer, a hodnik se naziva Gaiuk. Svaki dvorac ima jednu ili više gostinjskih soba – »hiža za strainske«. No sobe se nazivaju i prema boji, kojom su obojene, ili prema onome, koji ih obitava: gospodinova, gospodina hiža. U gornjem katu nalazi se još i često »divojačka hiža« za ličnu poslugu gospodara. Piano nobile uređen je posebnom pažnjom. Stucco-dekoracije (D. Orosavlje), barokne zidne slikarije (Miljana, Bistra). Kod većih objekata na kat vode dva stubišta: glavno, bogato za vlasnika i njegove goste, pa sporedno, jednostavno za poslugu (Bistra). U prizemlju se uz kuhinju nalazi di-



*Plan parka dvorca Bistre, iz druge polovine XVIII. st.*

spenza (smočnica), pa hiže: provizora, inspektora, oficijala, dvorskoga, sokača, vrtlara, ključarice, majerice i ostale družinske sobe. Često postoje na velikim posjedima posebna stanja i marofi za činovnike i družinu. Tako je na ulazu u park dvorca Bistre postojala posebna kuća za čuvara i portira, a uz povrtnjak i staklenike vrtlarov stan. U boltanim podrumima nalaze se pivnice za čuvanje vina i povrća, pa razne komore – kao ostave.

Kod oblikovanja naših baroknih dvoraca kulturno-historijski zanimljive su dvije pojave. U dokumentima često nailazimo na podatke, da je čitav niz naših zagorskih dvoraca upotrebljavao uzidane ormare (danas još sačuvani u Bistri). Ta raširena upotreba uzidanih ormara, kao izraz ekonomske upotrebe prostora i estetske kategorije kod uređenja interieura, ukazuje na nivo kulture stanovanja u to vrijeme. Ali o kupaonicama u XVIII. st. nema podataka. Za pranje služe još uvijek kositre i srebrni pladnjevi (lavoirei). Toj će se higijenskoj potrebi udovoljiti na moderan način tek u trećem deceniju XIX. st. kod gradnje Januševca sa po jednom kupaonicom u svakom katu.

#### b) *Ekonomska arhitektura*

Feudalna imanja sa svojom naturalnom privredom predstavljala su samostalne, zatvorene cjeline, koje su dobrom podjelom rada bile u mogućnosti da namire sve svoje potrebe. Sa tržišta dobavljani su predmeti lične upotrebe feudalne gospode, koju već rano ne zadovoljavaju grubi seljački proizvodi. Raskošni zahtjevi gospodskog života tražili su, uz razvijenu stambenu kulturu, najraznovrsnije i brojne operacije proizvodnje naturalija i njihove prerade, a njihovo priređivanje i čuvanje vršilo se u zgradama i prostorijama, u svojoj funkciji manje više točno fiksiranima. A kako visoko razvijeni feudum, kakav je bio u Hrvatskom Zagorju u XVIII. st., ujedinjava na svom posjedu uz agrikulturu još i čitav niz zanata, obrta i elemenata trgovine, to je i njegova ekonomska arhitektura morala zadovoljiti te dvije osnovne potrebe. Takav jedan veliki i razgranati feudum bio je posjed Sermageovih u drugoj polovici XVIII. st., sa mnogim izdiferenciranim ekonomskim objektima.

Iz ostavinskog inventara saznajemo nazive gospodarskih zgrada i neke podatke o njihovoj konstrukciji. Naziv »stanje«, i danas uobičajeno u Hrv. Zagorju, skupni je naziv za sve vrste gospodarskih zgrada (na pr. »stanje drugač magazin zvano«), za skupinu gospodarskih zgrada katkad kombiniranih sa stambenim prostorijama za družinu. Jednako je tako i »marof« i stambeni i gospo-

darski objekt, obično vezan uz preradu mlijeka. »Komora«, »suša« nemaju uvijek jednako određenu funkciju – ona varira prema potrebama. One se upotrebljavaju kao ostave, a komora često u funkciji mljekare. Ostale gospodarske zgrade imaju čvršće određene funkcije i nose nazive gotovo uvijek proizašle iz njihovih funkcija. »Pivnica« ili »pevnica« rijetko je zasebna zgrada, obično je to presvođeni – boltani – podrumski prostor stambenog objekta bio to dvorac, kurija, marof ili pak krčma. Za uzgoj stoke inventar spominje objekte: »štala«, »štala konjska«, »pojate«, »hlevi«; za svinje i »mladinu« (živad): »kotac«. Čuvanju stočne hrane služe: »kozolec«, »senjak«, »štangelj«. Uz štagelj se nalaze i »parme«. Žitarice se vršu u »vršilnicama«, a čuvaju u »hambarima«. Hambari su bili zasebne zgrade, ili gornji kat nekog gospodarskog ili stambenog objekta.<sup>8</sup> »Pekarnica« se kao posebni objekt spominje samo jednom. Za čuvanje zelja i ostalog povrća služi »zelnica« (no čuva se i u pivnici), a šljiva (i ostalog voća) – »šljivarnica«. Prerada i čuvanje mlijeka vrši se u »mlekarnici« i »sirnici«, no u okviru ovog inventara ti se objekti često zovu i komora. Od obrtničko-zanatskih zgrada spominju se »mlinovi«, »kovačnice«, »ciglenice«, »predilnice«. Za vinogradarstvo imaju »kleti« u vinogradima, »prešnice« i »pintarnice« na posjedu, a za prodaju vina »ošarije«<sup>9</sup> i »krčmarnice«. Oroslavlje posjeduje i staklenik – »Gloszhausz«. »Zdencima« i »ribnjacima« (ako su bili arhitektonske kreacije) iscrpli smo nazive, koje pruža spomenuti inventar za ekonomsku arhitekturu.

U inventaru su zastupana dva sloja zgrada: jedan stariji – koji su Sermagei nasljedstvom zatekli, i drugi mlađi – koji su oni sagradili. Na to navode podaci o stanju zgrada, koje nalazimo na kraju njihova opisa. Na pr. »krov šindolski čisto razdrapan«, »krov starinski«, »stanje staro i skoro se porušiti hoće«,<sup>10</sup> ili opaska, da je nešto podignuto za gospodina grofa (Petra Troilla), a po njegovoj smrti od grofice. Možemo pretpostaviti, da kod tog starijeg sloja pretežu drvene zgrade pokrite šindrom, šviglinom ili rahlinom, pa šopom. No i Sermagei su također podizali drvene gospodarske zgrade. Jedino u Oroslavlju, koje je bilo centar cijelog feuduma, bilo je više zidanih gospodarskih zgrada, kod kojih kao pokrov prevladava šindra. A drvene su bile sve nabrojane zgrade od klijeti u vinogradima, mlinova na potocima – pa do krčmi. Gradilo se od »mešanoga dreva«, dreva vsakojačkoga« i »ordinar dreva« (mekano). Gradilo se raspoloživom građom, bez obzira koji se objekt gradio. Tako na jednom krovu susrećemo dvije, pa i tri vrste pokrova; popravljalo se kao i gradilo onim, što je bilo pri ruci. Prelazni oblik ka zidanim zgradama predstavljaju objekti

kombinirani od zidanih i drvenih dijelova. To su drvene štale, koje su podzidane, ili ogromne štale ojačane zidanim pilonima – »stanje drveno med zidanemi Stupi pod sopnatem krovom na 40 volov na 26 krav«. Tom prelaznom tipu pripadaju i parme, koje su uvijek vezane uz štagalj ili vršilnicu. One su također »zdreva med Zidanemi Stupi«. Zidani su bili zdenci, kovačnice, pekarnice, marofi, štale, mlinovi, ciglenice, pokriveni, kako je već rečeno, šindrom, šviglinom ili šopom. Zidana je bila i najveća štala ovog posjeda, ona u Novim Dvorima za 80 goveda i do polovice popođena hrastovinom. Tu je bila i zidana vršilnica »v sredi imajuća pod Za Kukuruzu sušiti«.

Dok se neki objekti javljaju izolirano (koci, zelnica, kovačnice) drugi su jednom izolirane zgrade, a drugi put povezani prostori pod jednim krovom, kao što je to i danas. Tako nastaju velika stanja: štale za razne vrste stoke, suše. Jedno takvo stanje u Orosavlju imalo je: prešu (u prešnici?), kuhinju, pintarnicu, štalu za 8 konja, zatim veliku štalu za 20 konja (obje pod boltama), kraj njih špansku hižu, pa marof i kuhinju, a iznad svega hambare. Često je preša smještena i u pintarnici, a boltana pekarnica ima nad sobom hambar. A u sklopu stenjevečkog marofa nalazile su se dolje: kuhinja, hiža, komora za majericu, pivnica i mala boltica (presvođeni prostor), a odozgo dvije hiže za »sitek« i kuhinja, pod krovom dva hambara (skrinje?).

Zanimljiva je činjenica, da ovaj feudum ima raširenu upotrebu parme i kozolca, danas netipičnih za ovo područje. U Hrvatskom Zagorju rijetko se naide na naziv parma, ponegdje upotrebljavaju oblik parna i to kao sinonim za sjenik.<sup>11</sup> Iz inventara nije jasno vidljiva funkcija parme, no kako je vezana uz štagalj ili vršilnicu, to možemo pretpostaviti, da je služila kao ostava za stočnu hranu, plodine i alat. U sličnoj funkciji susrećemo danas parmu u podravskom gospodarstvu.<sup>12</sup> Kozolec, tipičan za Sloveniju, prodire preko Sutle i na hrvatski teritorij, i to najčešće u primijenjenom obliku i vezan uz neki objekt (Tkalcu kraj Krapine). Na Sermaševim posjedima kozolec je upotrebljen kao zasebni objekt obično na mnogo stupova (čak i na 32 stupa).

Gospodarski objekti bili su situirani »za gradom«, »pred gradom«, »pogleg kastela«. Prema podacima inventara ne razabira se neki ustaljeni red u njihovu grupiranju, niti se može utvrditi udaljenost od stambenog objekta (dvorca, kurije). Sigurno je, da je ta udaljenost bila znatno veća, negoli na današnjim skućenim parcelama seoskih gospodarstava u Hrvatskom Zagorju. To pokazuje i sačuvani »Plan du Composition du parc du Château de Bistra Croatie (Austrie)«<sup>13</sup> iz XVIII. st. Gospodarske su zgrade smje-



štene izvan ograde parka, povrtnjaka i voćnjaka. Unutar ograde smještena je samo konjušnica i jedan u inventaru Sermageovih nepoznati ekonomski objekt: hladnjača.<sup>14</sup>

Ni na jednom posjedu nije spomenuta krušna peć. Spominju se kuhinje, zatim pekarnica kao posebni objekt (Stenjevec) ili poseban prostor (Novi Dvori), ali krušna peć nigdje. Jednako tako možemo sa sigurnošću pretpostaviti, da su na tim posjedima bili razvijeni drvodjelski obrti – uz kovački i mlinarski feudalcu najpotrebniji – no u cijelom se popisu samo u Stenjevcu spominje jedna prostorija kao »tišlarova hiža«. Jesu li to propusti zapisničara, ili odraz stvarnog stanja?

Opisi u ovom ostavinskom inventaru nisu uvijek precizni ni detaljni. Jedno veliko imanje trebalo je vjerojatno u kratkom roku popisati i opisati, zapisnik je možda vođen i od više ruku, ne jednako spretnih, pa su razni nedostaci potpuno razumljivi. Unatoč tome ostavinski inventar Sermageovih vrijedan je izvor za upoznavanje profane arhitekture zagorskog feuduma u drugoj polovici XVIII. st. U prilogu donosimo opise zgrada iz tog inventara. Mobilijar je izostavljen, jer ne donosi ništa bitno novo prema onome iz 1746. g., što je publicirao dr. Matasović.

*Jurman - Karaman Draginja*

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> Conspectus Divisionalium factam inter Illustrissimos Dños Comites & Comitissas a Sermage Divisionem Demonstrantium, od 23. VII. 1782. Čuva se u Arhivu grada Zagreba.

<sup>2</sup> Ostavinski inventar Sermageovih donosi, osim uobičajene ostavinske pravne procedure, popis svih alodijalnih zemalja, sveg pokretnog i nepokretnog inventara, razdiobu novca, prodaju životinja i pokretnina sa nekih posjeda. To su prvorazredni podaci za proučavanje jednog velikog feudalnog posjeda Hrv. Zagorja krajem XVIII. st. i obitelji Sermage.

<sup>3</sup> U zgradama se navode samo neki primjeri.

<sup>4</sup> Pokretne predmete iz ostavinskog inventara 1746. g. publicirao je dr. J. Matasović u svojoj knjizi: »Die Briefe des Grafen Sermage aus dem Siebenjährigen Kriege«, Zagreb 1923.

<sup>5</sup> Na marofu u Novim Dvorima spominje se ova grada: »27 šviglinov, 59 rahlinov duplitneh, 100 rahlinov ordinar, 161 Tiszoveh deszek za krov«.

Šviglin je mekanu tesanu drvo priređeno za građu, a rahlin (ralin) hrastovo tesano drvo priređeno za građu. Tumačenje ovih riječi dugujem prof. Franji Lučiću, rektoru Muzičke akademije u Zagrebu.

<sup>6</sup> Bakar se kao pokrov dvorca javlja na tom području nekoliko decenija kasnije kod klasicističkog Januševca.

<sup>7</sup> Ostavinski inventar navodi u Orosavlju »vu letni Palachi spalerani proti poldnevu« i »vu Palachi od Szevera« – što je očita zabuna. Upravo se zbog izbjegavanja ljetne žege uzimaju sjeverne strane za smještaj prostorija, koje se ljeti upotrebljavaju, a južna strana zbog maksimalne insolacije ugodna

je za zimsko doba. To potvrđuje smještaj januševačkih salona: Ein Winter-Saal mit Altan (na jugu). Ein Sommer-Saal mit Kuppel versehen (centralni prostor dvorca Januševac, od zimskog salona na sjever).

<sup>8</sup> Poznato je, da se hambari zovu i velike skrinje, često dimenzionirane prema mjeri za žito. Takve skrinje spominje 1712. g. ostavinski inventar Muskon-ske baštine (Dr. J. Matasović o. c., str. 280).

<sup>9</sup> Funkcija tog objekta nije definirana u inventaru.

<sup>10</sup> Fonetska transkripcija.

<sup>11</sup> Ovdje zahvaljujem prof. Marijani Gušić, direktoru Etnografskog muzeja u Zagrebu, koja mi je sa ostalim kolegama iz tog muzeja dala dragocjenih informacija u pogledu ekonomske arhitekture.

<sup>12</sup> Dr. ing. Vidaković Marko: »Analiza strukture i predlog za regulaciju Po-dravskog Đurdevca«, Zagreb 1939.

<sup>13</sup> Čuva se u Konzervatorskom zavodu u Zagrebu.

<sup>14</sup> Legenda zove dva takva objekta: glacière. Plan je naročito zanimljiv, jer pruža podatke o razvijenom sistemu navodnjavanja, izvršenom na tom Orši-ćevu imanju. Taj plan, pa Adamovićev Regulamentum Domaniale iz 1774. g. (Dr. Bösendorfer: Agrarni odnosi u Slavoniji, Zgb 1950, str. 206) ukazuju na visoku tehniku i dobro gospodarenje nekih naših feudalnih posjeda.

### *Prilog*

## CONSPECTUS DIVISIONALIUM INSTRUMENTORUM FACTAM INTER ILLUSTRISSIMOS DNŌS COMITES, & COMITISSAS A SERMAGE DIVISIONEM DEMONSTRANTIUM

### *Oroslavlje*

Sequitur aestimatio aedificiorum modalitate sequenti:

Grad na dve Kontignatie na Chetiri vugle zežidan na vszakom vuglu Turen imajuchi, pod Nyim Pevnicza vu Zemlyi vesz vu dobrom Sztalistu posztavljen Z-chrepom pokrit Za Sivuchega Goszpodina Groffa, y imajuchi vuru vu Turnu, koja bije.

Poleg Vert Vesz obžidan, na Vertu Gloszhausz Z-Szvojemi potrebnemi pred Glanszhauszom, proti Ribnyaku, kakti gaink vsze zrezanoga kamena. Vu Spaleri Chardak na Sztupe napravljen, Z-Sindolom pokrit po Szmerti Goszpodina Groffa.

Vu isztom Vertu Za Gradom Zelnicza Zidana Z-Sindolom pokrta za Sivuchega Goszpodina Groffa.

Poleg Vertnoga Zida Kovachnicza Zežidana Z-Sindolom pokrta, vsza Znova napravljena po Szmerti Goszpodina Groffa, pred nyum Szussa, vu Nyivi Szlivarnicza Za Szad Szussiti.

Pred Gradom pod Sindolszkem krovom Sztanye vu dobrom Sztalissu, pod kojem krovom odzdola pressa velika, poleg Kuhinicza y Pintarnicza, Zatem Sztala pod Boltum na 8 Kony, poleg Nye Velika Stala Konyszka pod Boltum na 20 Kony, poleg Nyih Spanszka hisa, Marof, y Kuhinya vsza pod Boltum, ober vszega ovoga Sztanya Hambari vu dobrem ředu posztavlyeni. Poleg taki Sztanye dreveno med Zidanemi Sztupi pod Sopnatem Krovom na 40 volov na 26 krav, ova nekoja Za pokoinoga, Vekssinum pako Za Goszpe Grofficz po-koine vuchinyena.

Za isztzem Sztanyem Kotezi Z-Sindolom pokriti na 12 praszecz poleg isztzoga Sztanya pod jednakem krovom Za mladinu po Goszpe pokoine napravljena.

Stala Za glav 30. Marhe, poleg Nye Komora, y Szenyak pod krovom Sopnatem Sztarem. Verssilnicza Zidana Z-vszake Strani imajucha Parmu, Zdreva med Zidanemi Sztupi Z-krovom nekuliko Sindolszkem, na nekuliko pako Sopnatem Obodvoju Sztarem, poleg taki Zidano Sztanye Za mleko odzdola, y Szredine, od Zgora pako Za Szir Szussiti imajuche Krov Sindolszki. Ovo troje Sztanye Za Goszpodina napravlyeno.

Za Verssilniczum taki Kozolczi na 12 Sztupi hrasztovi krov imajuchi Sopnati po Goszpe Grofficze napravlyeni. Predilnicza Zidana Sindolszki Krov imajucha nikaj nevalyani, na dalje cziglenicza Letosz Z-Sviglinom pokrita, poleg Nye Sztari Stagely, y Z-krovom Sopnatem.

Melin Zidana na potoku Toplichina na chetiri Techaje Z-Sindolom pokrit, imajuchi Kamen beli y paitlin, pri kojem vnogo po Szmerti Goszpodina Groffa popravka vuchinyeno je.

Na Sztubichkom Piaczu Ostaria drevena na dvi Kontignaczie, Item Stalicza drevena, y Szussa pod Sopnatem krovom Za Goszpodina Groffa napravlyena.

Kerchmarnicza na imenovanom piaczu Sindolom pokrita po Szmerti Goszpodina Groffa napravlyena.

Pri Terszju Iurjevichiak Zvanom Kleti Z-dreva napravlyene Z-Sopom pokrite letto Szada tekuche 1781<sup>o</sup>. Item pri Terszju Perzke Zvanom Klet Szrednya Z-dreva, Z-Sopom pokrita po Szmerti Goszpodina Groffa napravlyena.

Na Szolarszkem Marof Z-dreva Z-Sopom pokrit, poleg Zidane Stale tri, Verssilnicza na Sztupe drevene, vsza ova Z-Sopom pokrita, y velikoga popravka potrebuju, napravlyena za pokoinoga Goszpodina Groffa.

### *Novi Dvori*

Kastel, vu kojem Hambari na 4. Stuke Zgora imajuchi pet His, Zdola tri, Pressu chisztu dobru Za vino pressati, od Szevera Znovem Krovom Tiszovoga dreva Cherleno pofarbanem, od pol dneva jedno malo visse od pol Z-hrasztovem, osztalo pako Shindolszkem pokrit, pod Nyim pako v Zemlyi Pivnicza pod Boltum.

Od vzhoda kuhinja Zidana imajucha hise dve, dispenzu pod Krovom Shindolszkem dobrem po Szmerti Goszpodina Groffa napravlyena.

Proti Zahodu Sztanje Za officzera odzgora imajuche dve hise, od Zdola dve poleg Nyega Pintarnicza, dober Krov, y po Goszpe Grofficze napravlyen. Zdenecz vesh predelan vu Lettu 1780.

K-Poldnevu Pintarnicza mala na 5.Sztupov pod dobrem Shindolszkem krovom Za Goszpe Grofficze napravlena.

Poleg Kastela na levo Kadesze van ide Kotczy dobri Z-hrasztovoga dreva Za 12. prasecz pod krovom Shindolszkem Sztarim, poleg Nyih Szussa na 2. Sztupeh obita Z-hrasztovom drevom na pol imajuchi Shindolszki krov.

Na deszni Sztrani Stala Konyska podzidana, iz messanoga dreva dobroga Za glav 24. Krov Shopnati, Po Szmerti Goszpodina napravlyena. Proti Zahodu taki prek vrat Stale Zidane Za marhe rogate glav 80, y na pol popodnyene Z-hrasztovom drevom, Krov dobro podert, za pokoinoga Goszpodina napravlyene.

Verssilnicza Zezidana z-dvemi velikemi parmami v-szredi imajucha pod Za Kukuruзу Szussiti, Krov Shindolszki poderti, Za pokoinoga Goszpodina Groffa napravlyen.

Szenyak naproti Verssilniczi na Sztupi 20. Krov Chisztu nevalyani, y Sztarinszki.

Kotczy proti vzhodu Za Szvinye, mladinu, Z-dreva vszakojachkoga Z-nova napravljeni Shopnati Krov dober imajuchi po Szmerti Goszpodina Groffa.

Marof Zidani imajuchi 4. hise, Kuhinyu, Szirniczu, Gaink, vsza pod Boltum Pevniczu, y Mlekarniczu vu Zemlyi pod Shopnatem Krovom, podsztressek pako odzgora hrasztov odzdola Shindolszki za Goszpe Grofficzze napravljen.

Zdenecz na Marofu Zezidani Za Sivuchega Goszpodina Groffa.

Kozolecz prek puta ad latus occidentis na 32. Sztupeh, Krov Shindolszki chisztio razdrapan.

Stagely czigleni na Sztupi 10. Shopnatem Krovom poleg Nyega Cziglenicza Zidana, y napol vrussena Z-krovom Zlochesstem.

#### *Vu Zapressichu*

Ostaria chetiri hise, Pevniczu malu, Dispenzu, Gaink med hisami, y kuhinyu pod Boltum Zlocheszt krov Shindolszki imajucha, Stala iz messanoga dreva Za 10. kony na pol popodyena Z-hrasztovom drevom napravljenja, y krov Shopnati imajucha Szrednyi.

Kovachnicza iz hrasztovoga dreva Shindolom pokrita.

#### *Na Miczkovom*

Pevnicza Zdreva, poleg Nye komoricza, y Szussa na 2. Stupeh Z-Shopom pokrita.

Pojate drevene iz vszakojachkoga dreva Za glav 30. dober krov imajucha.

Zdenecz Zidani Sztari, Kuhinya Sztara, y falat dvora, koj naszkoromsze vrussiti hoche.

#### *Na Lussnicze*

Marof, Stala na glav 30. Z-jalovine, Komoricza Zezidana, Szussa, mala Komoricza, Kuhinya pod Boltum, pol krov Shopnatoga dobrega, pol pako Zlochesztoga imajuchi. Melin na dva Techaja iz hrasztovoga dreva.

#### *Na Berdovechkom Piaczu*

Ostaria Nova iz dreva vszakojachkoga, podzidana od Zdol Pevnicza velika. Komora Zboltana, Pevnicza mala, poleg Nye na 4. Konye Stalicza, Zgora dve hise, Komora, Kuhinya Z-boltana na pervom Gainku Shopom pokrita, napravljena po Szmerti Goszpodina Groffa.

Na Sztrane pod jednem krovom Kerchmarnicza, Szussicza pod Shopnatem krovom, Kovachnicza iz dreva messanoga Z-Shviglinom pokrita.

#### *Vu Sinkovcze*

Marof napervo hisu, Komoriczu, kuhinyu, od Zdola hisiczu Zlocheszt k-tomu Shopnati krov imajuchi.

Pojate Sztare Za 8. volov Z-Shopom Sztarem pokrite, Szenyak na 6. Sztupi Z-krovom Sztarem.

Stagely Novi, poleg Nyega Komoricza, Z-jedne strani parma na Sztupe 2. Z-druge Sztrani Szussa na Sztupe 2. vsza ova Shopnati krov dober imajucha.

#### *Na Goricze*

Kerchmarnicza iz hrasztovega dreva, od Zdola Stalicza med Sztupi Z-platov nachinyena na 3. Konye 1781. Shopnati krov posztavljen.

### *Na Pusche*

Dvor na Tremi Sztari iz dreva vszakojachkoga, od Zgora dve hise, Komoricza, v-sredini Kuhinicza, od Zdola Pevnicze dve, Komoricza, Z-Shviglina Krov nikaj nevalyani imajuchi. Pojate Za 8. glav Zdreva vszakojachkoga, krov Shopnati dober imajuche.

Szussicza na 2. Sztupe, Stagely Z-parmum na 6. Sztupov Z-Shopnatem krovom.

Senyak na Chetireh Sztupeh Z-Shopnatem krovom Zlochesztem.

### *Pod Szussedom*

Melini dva, chiszto jeden Novi Z hrasztovoga dreva vu lettu 1781. Z-Shviglinom pokrit drugi Sztari vszakojachkoga dreva, pod krovom hisiczu imajuchi, vszaki na jedan Techaj dobre Sztupe imajuchi.

### *Na Golyaku*

Pri Terszju Szussa na Sztupi 6. Z-Rahlinom obita pod krovom Shviglinszkem.

Pri Hanzeku vu dvorischu Sztanye po Gospode napravlyeno Z-Shindolom pokrito, drugach Magazin Zvano.

### *Na Terszteniku*

Pri Terszju Sztanye iz vszakojachkoga dreva vu Lettu 1780 Z-Shopnatem krovom napravlyeno y pokrita hisicza y Szussa na Sztupi Z-taremi platni obdelana.

### *Sztenyevacz*

Sequitur Descriptio aedificiorum

Kastel na dve Contignatie, V-gorni Seszt his Z-palachum imajuchi, dolni 4. hise, Kuhinyu, y Dispenzu, na Gainku Kapeliczu, pod krovom jednu hisu Zidanu, dve pako iz deszek Zdelane neomazane, pod Nyim Pevniczu pod Boltum, Krov novi imajuchi iz deszek Tiszoveh Z-cherlenum farbum pofarbani, y po Szmerti Goszpodina vesh prenapravlyen.

Pintarnicza proti Zahodu, vu kojoj pressa Za vino pressati Z-szvojem potrebnem orudelyem, poleg Nye Pekarnicza Zidana pod Boltum, ober ovoga Sztanya Hambar za Sitek Szpravlyati dober Krov Sindolszki imajucha, y za pokoine Grofficze napravlyena.

Poleg Kotczy za Szvinye Novi iz dreva vszakojachkoga Z-Sviglinom pokriti, po Szmerti Gdina Groffa napravlyeni. Kotezi Za mladinu iz dreva vszakojachkoga napravlyeni Za Goszpodina Groffa y Z-Sviglinom pokriti.

Marof Z-hambari, Zezidani Za Goszpodina Groffa, nikaj drugo pod Boltum, nego Kuhinya Gornya, y dolnya, pokrit Z-Shindolom vech nikaj nevalyanem, vu kojem od Zdola hisa, y Komoricza Za Majericu, Pevnicza, y mala Bolticza od Zgora hise velike dve za Sitek, y kohinya pod krovom dva hambari.

Za tim taki Sztaniem drugo Sztanye Sztaro, y Szkoro porussitisze hoche Za Szpravlyati vose, Deszke, Z-Shviglinom obito, y pokrito.

Stagely proti Szeveru iz vszakojachkoga dreva imajuchi dve Parme, y tretju na Sztupeh dveh Z-Shopom pokrit pridobrem za Goszpe Grofficze napravlyen.

Stagely Za Szeno na Sztupeh 8. hrasztov Z-Shopom dobrem pokrit, Za Goszpodina Groffa napravlyen.

Na Szredini Dvorischa Stala Za 14. kony Z-Szrednyem krovom Shopnatem, Za Goszpodina Groffa napravlyena.

Hlevi Za 20. glav marhe iz vszakojachkoga dreva Zdelani Z Shopnatem krovom, poleg toga Stala mala Z-deszkami obita za oveze, y za Goszpe Groffice napravlyena pod jednem Krovom Stala za pitati 16. volov iz dreva messanoga Sztarem Shopnatem y Za pokoynoga Goszpodina Groffa.

Pevnicz Zidana proti vzhodu Za repu, Zelye, y povertelye Szpravlyati Z-jedne Sztrani Z-Shviglinom, Z-druge Sztrane z-Shindolom pokrita Szrednyem.

Na Szredini Dvorischa Komora iz ordinar dreva napravlyena za mleko der-sati, y Szlive Szussiti Z-Shviglinom dobrem pokrita, po Szmerti Goszpodina Groffa napravlyena.

### *Vu Melinih*

Melin pod Ribnjakom vu Lettu 1781<sup>o</sup> iz dreva na nekuliko hrasztovoga, na nekuliko jalovoga na techaj jeden, y Sztupe imajuci, Z-Shviglinom novem pokrit podzidani, pri Nyem Klepecz Selezni 1. Stanga Selezna 1. Za kamenye Zdigati.

Melin Ober Ribnyaka na nekuliko deszek, na Nekuliko jalovoga dreva vre chishto Zegnitoga Stojechi na dva Techaja, beli Kamen imajuchi 1. drugi pako Cherni, y Sztupe, Napravlyen Za Goszpodina pokoinoga. Stanga Selezna 1. Za Kamen Zdigati, Klepczev 6. Bat Selezni 1. Saraffi 2. Za melin na isztom potoku Szpadajuchi pod Kosztanyek, iz vszakojachkoga dreva napravlyen Techaj jeden Z-Shviglinom Szrednyem pokrit Za Goszpodina Groffa, Stangu Seleznu jednu, Klepacha 2. imajuchi pipnyak 1.

### *Vu Kosztanku*

Marof iz vszakojachkoga dreva Z-Shopom Szrednyem pokrit po Szmerti Goszpodina Groffa, imajuchi Z-jedne Sztrane hisu veliku, Zdruge Sztrane hisu, y Komoriczu, vu Szredini Kuhinyu pod Boltum, pod Nyom pevniczu pod Boltum do polovicze, vu drugi poloviczi hisu y Komoru proti poldnevu Nezmazanu.

Stala za 8. Kony, y 8. volov pod Krovom Shopnatem, na Szredini Szussa Za kola Szpravlyati iz vszakojachkoga dreva Za pokoinoga Goszpodina Groffa nedokončana.

Pevnicza, y Pressnicza na 2. Sztupeh, iz vszakojachkoga dreva napravlyena pod krovom Shindolszkem Szrednyem, y Komoricza pridana Za pokoinoga Goszpodina Groffa.

### *Shesztine*

#### *Descriptio aedificiorum*

Kasztel Sztari Zidani na dve Contignaczie pod krovom Shindolszkem Chishto Zlochesztem, imajuchi Zgora his 7 na Gainku Oratorium, vu koih hisah niti poda, persznicz, Niti Nijednoga Obloka, V-dolnyem Stuku proti Zahodu hisa velika, poleg Nye druga Zdeszkami pregragyena, tretja hisa, Kadi Stoi Aussprung, poleg toga pressnicza Velika, Gainki pod Boltum, Pevnicza vu Zemlyi do pressnicze.

Marof, y Sztanye Za Provisora pod jednem Krovom imajuchi Za Provisora 2-hise, Kuhinyu pod Boltum, hisu drusinszku, drugu Za Dvorszkoga, pod Kuhinum Pevnicza pod Boltum, Za Zelye iz dreva Chisztoga dobroga Napravlyeno jalovoga, y hrasztovoga podzidana, vsze Krov Shopnati dober po Szmerti Goszpodina Napravlyeno. Stala iz vszakojachkoga dreva Sztaroga napravlyena podZidana na Kony 10. poleg Nye na dva Sztupa Szussa pod Krovom Shopna-

tem Sztarem, Kotczy dvoi Za Sivad, praszczce, y Krave Nikaj drugo Nevalyani, Nego dasze poderu. Stagely Sztari podreti.

Melin pod Ribnyakom na jeden Techaj Za prenapraviti, melin drugi ober Chernomerecz nikaj Nevalyani.

Vu Kralyevczu Szellu Kerčmarnicza Nova mala Z-Shindolom pokrita vu Lettu 1780.

Vu Lusichu Szellu pri Bokanichu Kmetu Sztara Z-krovom Shopnatem mala. Brod Szpadajuchi pod Kastel Shesztine na Szavi pod Zagrebom Z-szvojemi potrebnemi, od kojega Brodari Arendu na Letto fl. 207.

### *Chernomerecz*

Poleg puta proti Zahodu Sztanye Zidano, vu kojem Kuhinya, hisa drusinszka Komoricza pod Boltum, ober thoga Sztanya Hambar Za Kukuruзу Szussiti. Proti Zahodu Szussa Za Kuczie Szpravlyati na Chetiri Sztupe Z-Shviglinom obita, Shindolom pako obita Szrednyem.

Proti Szeveru, y izhodu Stagely dvemi parmami iz dreva mehkoga med Sztupi Zidanemi Z-krovom Shopnatem malo vreden.

Poleg thoga Stagely Za Szeno Z-dvemi parmami imajuchi Sztupe zezidane Z-Shopnatem Krovom Sztarem.

Stala, y Sztari Marof pod jednem Krovom Shindolszkiem, pod kojem Krovom dve hise vu Szredini Kuhinya pod Boltum, poleg Kuhinye Pevnicza, Stala za Blgo pitati 20. vsza Za Goszpodina Groffa napravlyena.



*Kraj Donji, gospodarska zgrada, u njoj sredini vršilnica kružnog tlocrta*



## DVIJE MEDULIĆEVE SLIKE U LENJINGRADSKOM ERMITAŽU

U dvanaestom svesku »Biltena muzeja Ermitaž« u Lenjingradu T. Fomičeva po prvi put objelodanjuje dvije slike Andrije Medulića zvanog Schiavone. Iz njegova bogatog opusa postoji znatan broj djela, koja se – osim onih u crkvama – nalaze u raznim evropskim muzejima i galerijama. Nekoliko njegovih djela ima i u našoj zemlji; u Galeriji Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, u splitskoj Galeriji umjetnina i u Beogradu.

O Andriji Meduliću dosta je napisano, iako se mnogo toga ne zna o njegovu životu s obzirom na neke protuslovne vijesti o mjestu njegova rođenja i porijekla. Ne zna se pače ni datum njegova rođenja, a poznato je, da je umro u Mlecima 1. prosinca 1563. godine. Dok je njegovo hrvatsko porijeklo nedvojbeno, još uvijek nije utvrđeno, da li se rodio u Zadru ili Šibeniku. Rano je došao u Mletke, te je po svoj prilici učio u radionici Bonifacija Veronesa. Ta se radionica javlja u prvoj polovici 16. stoljeća kao antipod radionici Tizijana. Tu su se – prema T. Fomičevoj – izrađivale pored ostalog u velikoj količini i jeftine slike, kojima su se ukrašivali zidovi i pokućstvo stambenih i javnih zgrada. Iz tog perioda umjetnikove djelatnosti mogle bi biti ove dvije slike, koje Fomičeva publicira, a dospjele su u Ermitaž 1928. godine. Obje su ovalna oblika, veličine 30×70 cm.

Na jednoj – ljepšoj – prikazana je u gorovitom predjelu Molitva Isusa Navina, na kojoj centralna figura, Isus Navin, kleči u molitvi, dok sprijeđa i s desne strane stoje vojnici.

Na drugoj slici prikazan je poznati i u kasnoantiknoj umjetnosti obrađivan motiv Prijelaz Izraelićana preko Crvenog mora. S jedne strane su Izraelićani nakon prijelaza preko mora, a s druge Egipćani, koji ih gone, održavajući se još uvijek na morskoj površini. Sred slike je Mojsije s uzdignutom rukom, u kojoj drži štap. Na ovoj, kao i na prethodnoj, krajolik je prikazan gotovo na isti

način. Obje slike su slikane u svijetlom koloritu s pretežno sivim tonom, žutim, crvenim i smeđim mrljama na odjeći, što bi, prema Fomićevoj, bilo karakteristično za Medulićev stvaralački rad ranijeg perioda, t. j. od konca tridesetih do početka četrdesetih godina 16. stoljeća.

Uspoređujući ove dvije slike s onima sličnog žanra Fomićeva dolazi do zaključka, da su te slike rađene za škrinje (cassoni), kojima su pročelje i strane bile oslikane. Poznato je, da se Medulić bavio i takvom vrstom djelatnosti. Sličnost s ovim dvjema slikama nalazi autorica članka u jednoj privatnoj zbirci u Londonu, gdje su, također na cassone-slikama, prikazana dva prizora iz stare povijesti: Regul u senatu i Arhimed u Sirakuzi. Arhimedov lik gotovo je identičan s likom Isusa Navina na jednoj od ovih dviju slika. Autorica također smatra, da je velika bliskost tih dviju slika u tipovima lica i likova, koji su jednako odjeveni, a navodi također ponavljanje nekih likova (vojnika) na desnoj strani prednjeg plana u Molitvi Isusa Navina kao i u onoj Arhimeda u Sirakuzi.

Ovo identificiranje dviju slika Andrije Medulića sigurno će pobuditi zanimanje kod stručnjaka, jer se ti radovi ne nalaze u dosadašnjim popisima njegovih djela.

*Cvito Fisković*

## FRESKA U LABINSKOJ LOŽI

Gradska loža u Labinu, na vrh današnjeg trga, nalazi se na mjestu, koje je u historijskom urbanizmu grada Labina bilo van njegova zida, blizu glavnih gradskih vrata. Pod njenim krovom se sudilo, objavljivali se javni proglasi, sklapali se ugovori, tu se na sajmene dane trgovalo, a u praznicima seljački bi svijet i plesao, pa jedan natpis tamo štoviše govori, da su neprestani seljački plesovi toliko istrošili sam pod u loži (Tesselatum huius lodiae pavementum a jugibus vilicorum choreis in terram conversum...), da ga je godine 1662. trebalo obnoviti. Stoljeće kasnije (1777. godine) obnovljena je i arhitektura tada već trošne i stare lože, kako to bilježi drugi jedan natpis na njoj (aedificium... temporis iniuria dirutum), pa je novo zdanje, oblikovano kao otvoreni trijem s redom vitkih kamenih stupova, nadomjestilo staru, masivniju arhitekturu, gdje se zidno platno – po svojoj prilici kao na cijelom nizu istarskih ladanjskih loža – otvaralo polukružnim lučnim otvorima. Takvu, naime, predodžbu o arhitekturi te stare lože sugerira nam jedan arhivski podatak iz XVI. stoljeća.

Taj podatak govori o slikarskoj dekoraciji, koja je obuhvaćala sav nutrašnji prostor stare labinske lože i koja je tekla uokolo (a torno ditta loza), a to svakako pretpostavlja veću zatvorenost zidova od postojećeg stanja. Osim toga se u tom podatku spominje i slikarija na gornjem dijelu ložina pročelja (la fazzada di sopra), dakle na pročelnoj zidnoj plohi, koje, međutim, u obnovljenoj arhitekturi nema, jer stupovi neposredno nose drvenu krovnu konstrukciju.

Podatak, koji crpemo iz knjige zapisnika labinskog gradskog vijeća, govori, kako je god. 1567., u vrijeme kada je Labin već stoljeće i po bio pod vlašću Venecije, mletački potestas Labina s gradskim vijećem odlučio, da se oslika labinska loža i kako je taj rad bio povjeren potestatovu sunarodnjaku, majstoru Andriji Orsu iz Mletaka.<sup>1</sup>

Majstoru je bilo dano u program da na pročelju ove javne zgrade naslika znak Republike, lava sv. Marka (il San Marco), a pod ložom, na začelnom zidu, alegoriju mletačkog pravosuđa. Bila je to simetrična kompozicija s alegoričkim likovima vrlina iz srednjovjekovnog ikonografskog didaktičkog repertoara: u sredini lik Pravde, a sa strana likovi Jakosti i Umjerenosti, t. j. vrlina, koje je trebalo da komentiraju karakter mletačke pravde, što se na tome mjestu vršila, – pravde pravične, snažne a humane. No majstor je imao dekorativno riješiti i sav unutarnji prostor cjelovitim likovnim sistemom, pa se od te središnje figuralne kompozicije lijevo i desno duž zidnih ploha imala odvijati naslikana draperija poput zlatnog tekstila, koji je pri vrhu obrubljen, a stropna je ploha drvenog tabulatuma imala biti oslikana ornamentima u kasetiranom rasteru na podlozi cinobera.

Iz našeg arhivskog izvora ne znamo, kakva je bila ikonografija onih triju likova: Pravde, Jakosti i Umjerenosti. Ta se ikonografija znatno mijenjala u vremenu i u prostoru, no obzirom na to, što je autor bio Mlečanin, pomišljamo na ikonografske obrasce Virtutes, kojima je upravo na talijanskom tlu višestoljetna tradicija dala izvjesnu ustaljenost. Prema tim talijanskima ikonografskim formulama zamišljamo ih kao mlade žene, od kojih Umjerenost drži u svakoj ruci posudu i pretače njihove sadržaje (vino ublažuje vodom!), dok Jakost, odjevena kao ratnik, lomi rukama stup (poput starozavjetnog Samsona), a Pravda drži u rukama stalne svoje i neizostavne atribute: vagu, kojom točno mjeri krivicu i važe presudu, pa mač, kojim nepristrano vrši presudu i brani pravičnost.

Izvor nam, međutim, opisuje, da se pod likom Pravde nalazi i naslikani lav (uno lion cum la giustitia di sopra), pa je bez sumnje i taj lav bio ovdje jedan od ikonografskih atributa Pravde (a ne

heraldički znak republike sv. Marka!), a to na sličan način, kako se u ikonografiji Pravde pojavljuju dva lava, svaki sa svoje strane pravdina prijestolja na jednom poznatom spomeniku iz Venecije, na triptihu Jacobella del Fiore (1421.) u mletačkoj Akademiji. Očigledno je to i iz teksta, koji lava pod likom Pravde nazivlje »uno lion«, dok za heraldički lik mletačkog lava – simbol evanđeliste Marka (na pročelju lože) upotrebljava uobičajeni antonomastički termin »il San Marco«.

Ovaj alegorički govor ikonografije, koji je kvalitetama Pravde u labinskoj loži pribrojio i neustrašivost i srčanost lavlju, nije više razumljela publika XVII. stoljeća, pa jedan drugi labinski arhivski podatak iz god. 1633.–34. otkriva, do kakvih je fatalnih odjeka dovela kriva interpretacija jednog ikonografskog motiva. Tih godina labinsku fresku, već vremenom oštećenu,<sup>2</sup> spominju sudski akti labinski u vezi sa kriminalnim procesom protiv riječkog trgovca Matije Majcana, koji je u pripitom stanju iskopao oči naslikanom lavu u loži pod likom Pravde. Budući da je taj lav (atribut Pravde) bio tada pogrešno interpretiran kao lav sv. Marka (simbol Republike), to je i Majcanov čin bio interpretiran kao politički crimen protiv autoriteta mletačke republike, pa je Majcanu in contumaciam izrečena egzemplarna kazna, grozna u punom XVII. stoljeću: labinski krvnik trebao je da mu iskopa žive oči kao odmazdu za iskopane naslikane oči!<sup>3</sup>

Labinsku je fresku, kako to razabiramo iz izvora, mletački majstor radio prema skici, koju je prethodno dao vijeću na uvid, a od tehničkih pojedinosti znamo i za ugovorenu cijenu od 30 dukata, u kojoj je bio uključen honorar za rad i materijal, osim rada zidara, koga plaća općina, i koji je majstoru dodijeljen zbog toga, da mu svaki dan ožbuka onoliku površinu zida, koliko je majstor može dnevno oslikati. Taj tehnički detalj govori, da na ovoj jedinoj dosada poznatoj profanoj slikariji u inventaru istarskog zidnog slikarstva, ovaj strani majstor iz tehnički školovanog ambijenta Venecije, radi u tehnici fresco buono, i da je to prvi zabilježeni slučaj prave tehnike freska u Istri.

Freska je vjerovatno nestala god. 1777. kod obnove lože.

*Branko Fučić*

#### ARHIVSKI PODACI

1.

die 19 Junij 1567

Convocatum et congregatum fuit, et est Consilium antedictum de mandato magnifici domini pottestatis ad requisitionem spectabilium dominorum Judicum spectabilis Comunitatis in Salla palatij

solite residentie eius m(agnificentie) post sonum campane Juxta morem pro faciendo acordio cum magistro Andrea orso pictore de venetijs depingendi lodiam extra Castrum, et desupra sanctum marcum Juxta designum. In quo quidem Consilio Interfuerit Consiliarij numero sexdecim computata persona eius m(agnificentie) et declaratum fuit ipsum accordium ut Infra videlicet.

Desiderando Il Magnifico Signor pottesta et tutto questo Nobil Consiglio far depinger la loza de fuori della terra, et di sopra Il san marco Jussta Il disegno in esso consiglio mostrato, maestro Andrea orso pittore soprascritto si ha obligato, et si obliga depenzer a tutte sue spese et colori la fazzada di sopra Il suddeto san marco Juxta Il predetto disegno, et de piu depenzer sotto In predetta loza uno lion cum la giustitia di sopra cum la fortezza et temperanza una per banda d'essa giustitia, facendo poi uno pano d'oro atorno ditta loza cum il suo frixo di sopra. depingendo Il soffita della preditta loza di cenaprio cum le sue crosere, et adornamenti a tal opera convenevoli cum premio, et mercede de ducati trenta in rason de lire sei soldi quatro per ducato, et che li sia dato uno muraro qual habia a cartar Il muro tanto quanto accadera al prefato maestro Andrea alla giornata questo a spese della spetabile Comunita, la qual obligatione come di sopra fatta dal memorato maestro Andrea Intesa dal magnifico signor pottesta et questo Nobil Consiglio Sua m(agnificenza) cum li spetabili Signori giudici hano posta la parte Infrascritta videlicet sel se die dar al so praditto maestro Andrea pittore li predetti ducati trenta per far tal opera, et adornamento cum li modi, patti, et obligatione ut supra dechiariti.

Que pars posita fuit ad piscides, et ballotas, et felices obtinuit quindecim, una tantum contraria existente

Ideo votum obtinuit.

Labinski gradski arhiv  
Libro Consigli I. 1566-1578.  
Fol. 146v. - 147r.

2.

»...voltatomi a dietro, vidi sopra il muro un santo Marco Dipinto, ma del tempo la metta disfatto...«

Iskaz optuženog Majcana pred riječkim kapetanom.  
Labinski gradski arhiv.  
Atti amministrativi 47. (zadnji kvaderan).

Adi 16 Marzo 1634

Che il contrascritto Mattio sia et s'intenda bandito d'Albona, Fianona, e suoi territorij, quindecim miglia oltra li confini, dall'inclita Citta di Venetia e dei quattro luoghi... et il Quarner difinitivamente et in perpetuo, rompendo il Confine et venendo preso, sia condotto in questa. Terra, dove nella publica piazza in loco conspicuo per il ministro di Giustitia li siano cavati ambi li occhi fuori della sua testa, si che resti orbato, et privo affatto di luce, con taglia alli captori, o intesitori di esso, dentro li confini de lire seicento de piccoli delli suoi beni, si ne saranno, si no lire tresento delli danari della Serenissima Signoria Nostra deputate alle taglie, et nelle spese del processo.

Francesco Manolesso Podesta

Presuda u procesu.

Labinski gradski arhiv.

Atti amministrativi 47. (zadnji kvaderan).

## GOTIČKO RASPELO U PIRANU

U baptisteriju župne crkve u Piranu stoji drveno raspeće gotičkog tipa nadnaravnih dimenzija.<sup>1</sup> Tijelo rassetoga visi na golemom križu, kojega se poprečni krakovi sa vertikalnom osi zatvaraju u oblik slova Y, susrećući se pod posve šiljastim kutem. Točka bifurkacije sakrita je vrlo nisko iza bokova. Široki, profilirani ogranci križa nose na nekoliko mjesta stilizirane krnjette odrezanih grana u obliku umetnutih okruglih kolčića obuhvaćenih plitkim prstenom. Križ je prema tome spoj dvaju tipova raspela, onog u formi ipsilona, koji se javlja u ikonografiji raspela XIII. stoljeća naročito u Italiji, i drva sa znakovima odrezanih grana kao reminiscenca na stablo života, arbor vitae, iz kojega je bilo načinjeno drvo za raspeće. Ovaj se tip opet javlja u ikonografiji od IX.–XIII. st. najviše u Njemačkoj, a rijetko u Italiji. Oba je motiva spojio prvi u plastici Nicolo Pisano na pulpitu u Sieni, ali nisu nepoznati u takvoj kombinaciji ni na sjeveru polovicom XIII. st.

Tijelo je u Piranu, dugog trupa i dugih udova, u proporcijama širine i visine osjetljivo izduljeno, stoga i ne djeluje glomazno i otešćalo u svojoj natprirodnoj visini. Naslonjeno je na ležaj jedino u bokovima, nagnuto naprijed gornjim trupom, koljena

isturenih, tako da u profilu opisuje valovitu liniju. To golemo tijelo poput gotičkog zdanja ne sakriva svoju konstrukciju: krajnja mršavost nije ostavila gotovo ni komadića mesnatoga tkiva, a tek pokoji svežanj mišića, ostala je samo koža napeta na koštani kostur.

Struktura je tetiva, žila i zglobova naglašena. Dugi, tanki krakovi ruku izlaze iz iščašenog ramenog zgloba praćeni u cijeloj dužini, sve do šake, naskočenom tipičnom gotičkom žilom. I zglobovi na laktu su znatno iskočili, dok su se rašireni tanki prsti na rukama poput pandža svinuli prema bolnoj točki sa zabodenim čavlom. Glava, okrunjena debelom prepletenom krunom bez trnja, klonula je laganim pokretom naprijed u smjeru desnog ramena. Lice jakih jagodica, dugog nosa i upalih očiju s uzvijenim obrvama, uokvirila je kosa, što u kratkim, dosta nepravilnim pramenovima pada do ramena. Dvodjelna brada podcrtala je otvorena usta s vidljivim zubima i dala je licu onu izduljenu liniju, koja usklađuje konture glave sa linijom čitavog lika.

Grudni koš, osjetno i kompaktno iskočen, sav je izbrazdan jakim rebrima. Sternum je produljen, tako da epigastrični luk, koji ovičuje toraks, nema okrugli, već scoliki oblik. Četiri mišićna svežnja tvore prijelaz u gornji dio trbuha, koji je u visini pasa toliko upao, da se, kako bi narod rekao, »želudac priljepio za leđa«. Prema iskočenom grudnom dijelu ta je upalost naročito istaknuta, a tu je i točka najmanje širine tijela u profilu (18 cm!) i najveće uzanosti s lica. Silueta je lika dakle prelomljena u pasu. Sferno isturen mali trbuh uokviruju naskočene karlične kosti. Perizoma, vrlo bogata i dugačka, razvila se u složeni sistem nabora u nekoliko smjerova. Na paralelno polukružne nabore srednjega dijela, uokvirene jednim reljefno naglašenijim, nastavili su se nabori na lijevoj potkoljenici sve do polovice njene duljine. Iznad desnog koljena nekoliko je okomitih linija presjeklo vodoravne nabore, kojima se sukno prebacuje prema stražnjem dijelu. Na toj strani perizoma pada duboko poput suknje ispod koljena, gotovo do gležnja. Taj bogati raspored prate sa strane dva nisko spuštена cjevasta okrajka, odijeljena od tijela. Na koljenu je iskočila oblina koljenične kosti iznad isturene potkoljenične. Gležnjevi tvrdo strše na prijelazu u stopala, koja su položena jedno na drugo tako, da peta desne leži u kičici lijeve noge, obje prikovane jednim čavlom. Koža je oderana sa mršavih, dugih, odijeljenih prstiju, koji su se svinuli poput onih na rukama, reagirajući na tešku ranu.

Čitava impostacija, u kojoj se otkida volumen tijela od ležišta i u grču savijaju koljena, pa opisni elementi, od razlomljene linije granatog račvanja debla križa do anatomskih detalja i igre sjena na lomovima perizome – sve je to koherentno u jednoj jedinstvenoj ekspresiji patnje, agonične jeze i krajnje klonulosti.

Taj forsirani realizam, tako izrazito naglašen i na našem raspelu, bio je posljedica sadržaja i čitavog unutarnjeg nastrojenja, koje je donijela gotička likovna atmosfera. Ikonografija je dugo prezala pred prikazom smrti na križu. U početku radi sramotnosti smrtno kazne, a u trijumfalnom ugođaju crkve kasnijeg doba, radi inkompatibilnosti ideje pobjedonosnog božanstva i ponižavajuće boli. Kapitalna činjenica otkupa na križu, naglašavana je samo sa strane spasonosnih posljedica te smrti. Prikazi su ostali u sferi pouke, nade i prijetnje, a slike kalvarije zaustavljale su se pred agonijom.

Tek je gotička osjećajna klima dala podlogu za novu poetičnu ekspresiju teme raspinjanja. U toj sferi, koja je sva usmjerena na okupiranje čuvstva, respekt je zamijenilo suosjećanje i raznježnost, a strah – ljubav – uznemireni osjećaj odgovornosti. U čuvstvenim meditacijama vehemেন্টne sredovječne religioznosti rastu tako i ljudske kvalitete božje na račun božanske nedostupnosti i simbolizma.

Nijedna tema nije bila prikladnija da zadovolji to stanje raznježnosti, nemira i suza, nego raspinjanje. I tako je križ, koji je dotada trijumfirao nad svetogrdnom smrću, postao potresno istinit, od simboličke postala je stvarna, fizička, krvna žrtva. Iz osjećajnosti toga doba, njegove potrebe za afektom, ali i njegove sklonosti za fabulu i anegdotu, nikao je realizam i naturalizam mnogobrojnih gotičkih raspela. Sentimentalno izazivanje pokajanja i ganuća, apeli na vjernikovu savjest, postizali su svoj cilj posredstvom žive, sve življe, sve dramatičnije, intenzivnije slike bola. U potankosti se razglabao taj bol evocirajući mu sve moguće nijanse, potencirajući mu izražajnost do okrutnosti. Razumljivo je, da u doba stigmata i krvarenja raste meditacija o raspeću do egzaltiranih priviđenja, iscrpljujući sadržaj patnje do dna i nemilosrdno ranjavajući osjećaj vjernika. Tako na kraju realistički opis agonije svršava sa monstruozno rastrganim tijelom od gotovo neljudskih boli, izmasakriranim, izobličenim i smršavljenim do kostura.

Taj je tip raspela osobito cvjetao na srednjoevropskom području<sup>2</sup>, da se u toku XIII. st. proširi po Evropi naročito po Italiji, zadržavajući svuda neke ikonografske i stilske posebnosti. Piransko raspelo nosi sve karakteristike dirljivo-tragičnog zrelijeg stadija ovog »trpećeg tipa«: forsiran izraz bola, naglašen analitički anatomski opis s poetiranjem mršavosti u izrazitoj i čvrstoj modelaciji. Koštani dijelovi su vidno isbočeni, čitav je prsni koš izbrazdan, prsti nisu više paralelni već zgrčeni, a koža na nogama oderana. Perizoma nije priljubljena već tretirana kao odijeljeni,



samostalni element prislonjen uz bokove. Lik je u pasu osjetno slomljen. Izraz bola na licu ide prema granici naturalizma.

Sve nam to datira piransko raspelo u XIV. st., a s obzirom na istarsku sredinu i njena zakašnjenja u interpretaciji evropskih motiva, u polovicu XIV. st.

Atribuirajući Piran germansko-talijanskom krugu, ističemo detalj produljenog sternuma i križ Y, koji se dijeli nisko u visini bokova spojen s motivom arbora vitae, kao tipično rajnski, dok druge podudarnosti uvode našu plastiku među raspela iz mediteranskog kruga. Upadna je sličnost piranskog raspela s dalmatinskom istovrsnom gotičkom plastikom, naročito sa raspekom iz splitske katedrale<sup>3</sup>. Ove dvije skulpture izgledaju kao varijante istog uzora, reklo bi se, gotovo da potječu iz iste radionice. Konceptija je u cjelini jednaka, tek je Split nešto bliži talijanskom tipu, koji je teži od nordijskoga. Trup je u Piranu izduljeniji u proporcijama i u cijelom obrisu, nije tako robustan, a i u modelaciji je mekši. Najveća je razlika u formi lica, jače izduljenog i asketski upalog u istarskom primjeru. Skoro je identičan raspored nabora na perizomi kao i neki opisi detalja.

Piranskoj plastici posvećeno je u literaturi svega nekoliko uzgrednih redaka.<sup>4</sup> – U istarskom inventaru sredovječne drvene skulpture ona predstavlja jedno od najreprezentativnijih primjera obrade raspeća, teme, koja je inače na poluotoku i na Kvarnerskim otocima gajena u svim romaničkim i gotičkim stoljećima. Tako našem raspeku prethode primjeri iz dalje i bliže prošlosti, kao što se i kasniji na nj nastavljaju. U tom kontinuiranom nizu, iako stilski i kvalitetno raznorodnom, može se pratiti transformacija tipa monumentalnog raspela.

Po svojoj stilskoj genezi i po paralelama u istarsko-dalmatinskom materijalu, piransko raspelo ukazuje na sredovječne unutrašnje umjetničke struje u Istri, na njene komunikacije sa bližim i daljim susjedstvom i na lokalnu produkciju. Iako ono predstavlja kvalitetan rad, možemo pomišljati na ruke domaćega meštra, možda i na domaću radionicu u nekom prominentnijem mjestu zapadne Istre.

*Vanda Ekl*

#### BILJEŠKE

<sup>1</sup> Deblo križa iznosi 2,90 m, korpus 2 m, raspon ruku 1,70 m, širina u prsima 40 cm, profil prsnog dijela 45 cm, profil trbuha 18 cm, isturenost koljena 54 cm, duljina stopala 30 cm. Raspelo je čitavo recentno premazano.

<sup>2</sup> Prema Francovichu specifično na rajnskom području. Geza de Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, Sonderheft aus dem *Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana II*, Leipzig 1938.

<sup>3</sup> Fisković C., *Drvena skulptura gotičkog stila u Splitu*, *Vjesnik za arheol. i hist. dalm.* LI, Split 1940, str. 211.

<sup>4</sup> Francovich ib. str. 177.

## LUCIJANO LAURANA I FRANCESCO LAURANA

*(Predavanje održano na XIX. int. kongresu historičara umjetnosti  
u Parizu 11. rujna 1958.)*

U nizu Schiavona, što ih je povjesnica umjetnosti zabilježila, svakako je ime Schiavona Laurane jedno od najznačajnijih. To ime nose dva likovna umjetnika kvatročenta, od kojih je jedan arhitekt u onom slavnom trolistu graditelja rane Renesanse, koje tvore Alberti, Brunelleschi i Lucijan Laurana. Taj potonji podigao je za Montefeltra palaču u Urbinu, za koju se kazalo, da to nije palača, već čitav grad u obliku palače. Na samom vrhu Urbina taj grad-palača je po svojoj strukturi i logičan i jednostavan. Svi su njegovi dijelovi u ekvilibru prema cjelini, dok je enormna građevna masa sputana u ritmizirani živi sklad čistih linija i jednostavnih voluma. K tome u tom su arhitektonskom poemu originalna rješenja i u ponutrici i na pročeljima same zgrade. Škrti kameni ukras svojom bjelinom gotovo savršeno raspoređuje crvene zidne plošnine od opeke. Redom svi su odnosi bez pogreške ostvareni, na isti su način formirani pojedini prostori palače. Ta Lucijanova uravnotežena ostvarenja postala su za kasnije građenje kvatročenta obrazac i građevni uzor. U tom građevnom sklopu valja napose istaknuti kao primjer originalne zamisli veliko pročelje Montefeltrine palače, što na proparanoj zidnoj plošnini nosi olučene loggie jednu povrh druge na tri kata između dviju kula.

Još prije urbinatske gradnje ta je originalna arhitektonska zamisao bila provedena na trijumfalnom luku Alfonza Aragonskog u napuljskom Castel-Nuovo. I tamo se diže između dviju kula iznad olućenog ulaza u tri sprata razveden kameni spomenik. Ta istovetnost otkriva istog osnivača, što ni arhivski podaci ne niječu usuprot prerasnih pridavanja drugim graditeljima, a ne Lucijanu ni Francescu Laurani. Šta više, ta je stilska istovetnost navela A. Venturija, da Laurani prida i monumentalni ulaz u Ville-neuve Avignon na terenu Provanse. Nu bez obzira na tu Venturijevu tezu utvrđeno je, da oba Schiavona, i Lucijan i Francesco, sudjeluju na radu oko podizanja trijumfalnog luka u Napulju i kod gradnje kneževskog dvora u Urbinu u raznim svojstvima, bilo kao glavni kipar i osnivač, bilo kao glavni arhitekt, koji se traži i za kojega se otimaju veliki i maleni potentati tadašnje Italije, da za njih gradi njihove dvorove i utvrđenja.

I za drugog se Schiavonca, za kipara Francesca, otimaju kraljevski i kneževski dvorovi, na kojima je Vranjanin ostvario ne samo portretne reljefe, već i jednokratne ženske biste, značajne za čitavu povijest umjetnosti, kao što su to portreti Beatrice i Eleonore Aragonske ili onaj toliko značajni portret po svojoj sažetoj modelaciji Baptiste Sforze, što stoji u Firenci upored s ponajboljim realizacijama čitave Renesanse, ako ne bolji, a ono ravan i jednako vrijedan njima. Istina, po tim je bistama bio Franjo Laurana od davnine ponajviše poznat i cijenjen, ali treba uvijek ponovno isticati, da uz te izvanredne primjere dvorske portretne umjetnosti postoje i druga kiparska njegova djela u prvom redu ona na triumfalnom luku Alfonza Aragonskog u Napulju. Od njega je na tom kamenom spomeniku lavlji dio od reljefa i punih kipova. No to nije sve, što je izvelo njegovo dli-jeto; redaju se Franjina ostvarenja u Genovi, na Siciliji u pojedinim mjestima, i konačno u Provansi. Svojim je djelovanjem na Siciliji kao majstor osnovao posebnu školu, dok je u Provansu prvi unio svojim djelom oblike Renesanse na francusko tlo.

Uza sva ta djela jednoga i drugoga Schiavonca, Vranjanina kao da je ta schiavonska imena zamaglio »Misterij« i prekrila zaborav, a podali su oni svom razdoblju posebne i osobite skladnosti oblika, bilo u strukturi bilo u interpretaciji. Kraj svih opće poznatih činjenica prema većini dosada objelodanjenih dokumenata iskrsla su brojna protuslovlja, te je zavládala uokolo tih značajnih predstavnika neizvjesnost. Pribjeglo se nagađanjima i kombinacijama, dok ostaje činjenica, da prema škrtim podacima nisu ni utvrđene godine rođenja ni smrti, niti je nesumnjivo ustanovljeno njihovo školovanje, a još manje utvrđen pouzdano slijed njihovih radova i prema tome faze njihovih razvitaka.

Već sam emigrantski život tih Dalmatinaca, tih tipičnih umjetnika litalica, stvarao je sam po sebi po svom nemiru niz neriješenih pitanja. Kad su se našli na zajedničkom poslu, pridavao se njihov rad čas jednom a čas drugom. Prema dokumentima može se utvrditi, da su ti Schiavonci bili i preduzimači, te su okupljali, kao što je bio tada uzus, suradnike za pogođene radove, a jednako i sami bili suradnici u pojedinim radnim zajednicama. Tako se prečesto događalo, da su se njihova djela pridavala njihovim suradnicima, premda su se radovi izvodili po njihovim osnovama i pod njihovim vodstvom. U takvoj neizvjesnosti, kao i u čitavoj problematici, sigurno je, da će uz analizu njihova umjetničkog rada ponajbolje osvijetliti jedan dio te zamršene problematike, pune protuslovlja, ona rješenja, koja odgovaraju na pitanje: otkuda su oni, gdje su nikli, kako su međusobno vezani i na koji je način ostvaren njihov početak?

Njihovo porijeklo pokazuje nesumnjivo njihovu usku i blizu rodbinsku vezu. Laurane, jedan i drugi, potječu od obitelji majstora klesara, tako zvanih lapicida, iz okolice Zadra, iz Vrane, starodrevnog hrvatskog sjela vranskih priora. Znademo za prvog majstora iz te obitelji imenom Petra lapicide. On je imao dva sina Filipa i Martina, koji su nastavili očevu majstoriju. Martin je bio Lucijanov roditelj, dok bi Franjo bio sin Filipov te potom bratučed Lucijanov (Rollfs). Suprotno toj tvrdnji postoje indicije, da je vjerojatnije, da je Franjo bio mnogo mlađi Lucijanov brat. Još neobjelodanjeni notarski dokumenti zadarskog arhiva utvrđuju, da je taj zadarski magister Martin, lapicida, bio na radu u Veneciji.

Prema istim spisima, poređujući pojedine godine, nije presmjela tvrdnja, da je onaj misteriozni Schiavon, spomenut po Vasariju u prikazu Brunelleschija kao vrsni majstor, što radi u Veneciji, upravo Martin, otac Lucijanov, a ne možda Francesco, kako su to držali pojedini autori. Taj vrsni kipar Martin sklapa ugovor god. 1444. s upravom gradnje šibenske katedrale, da će pod protomagistrom Jurjem Dalmatincem (Georgio da Sibenico) raditi sa svojim discipulusom, čim se preseli iz Venecije u Šibenik sa svojom obitelji. Da je toj obitelji ili svojti pripadao i mlađi Franjo, mogla bi dokazati ona dva reljefna anđela, što se nalaze u šibenskoj katedrali. Ta dva reljefa su od davnine pridavani F. Laurani, a to je potvrdila i Venturijeva analiza. Prema toj analizi bila bi ta dva anđela mladenačko djelo, i to jedino, koje se od Franje nalazi u našoj zemlji. Ako bi ti reljefi bili od Laurane, tad bi se moglo zaključiti, da je Franjo Laurana primio u šibenskoj radionici Jurja Dalmatinca prve pobude. Postoje i suprotna atribuiranja tih anđela, koja tvrde, da su ti anđeli djelo jednog nepoznatog kipara, koji je bio pod utjecajem Firenze (Praga).

Usuprot tim i takvim protuslovljima ostaje činjenica, da je obitelj i svojta Martinova prije njegova polaska u Veneziju živjela u Zadru, u gradu u kojem su najljepši romanički spomenici čitave Dalmacije. I Lucijan i Franjo mogli su primati već zarana u sjeni tih spomenika prve svoje impresije. Na tim su početnim pobudama mogli kasnije i razvijati dalje svoje protorenesanske koncepcije. Njihov je razvitak rastao logično iz tradicionalne dalmatinske romanike u nove oblike bez gotičkog prijelaza. Ta im je značajka ostala kroz život i bila njihova posebnost. A u toj posebnosti živi i traje mediteranska pronicavost i osjećaj za skladni oblik, prožet slavenskom prilagodljivošću, upornošću i posebnom sklonošću za preciznu obradu (Rollfs). Tu slavensku komponentu objašnjava vrlo točno činjenica, da je Schiavon Lucijan, taj veliki

graditelj, znao opisati starim znakovima hrvatske glagolice svoje crteže, što potvrđuje talijansko svjedočanstvo.\*

Ta osobita posebnost omogućila je Lucijanu, da ostvari gradnje poput one u Urbinu, a Franji da svom kiparskom opusu poda trajni biljeg bez obzira na pojedine utjecaje, koje je on u toku života prigodom raznih suradnja primao. Njegova su naime putovanja bila duga i velika. On je surađivao kod radova u kapeli sv. Ivana u Genovi, radio je u Firenzi, glavni dio radova je njegov rad na triumfalnom luku u Napulju, radio je u Urbinu, na Siciliji, u Palermu, Messini i Notu. Boravio je dva puta u Francuskoj, prvi put na dvoru dobrog kralja Renéa kao dvorski medaljer. Nakon povratka u Italiju stvara opće poznate portrete – svoje najviše umjetničke realizacije – jednokratne lauraneskne biste. Među tim portretima profinjene izražajnosti naročito se odlikuju biste, ona Baptiste Sforze kao i ona glava tužne i nesretne ugarsko-hrvatske kraljice napuljske ljepotice Beatriče, žene Matije Korvina. Melankolični izraz, poluspušteni očni kapci i blagi, jedva zamjetljivi osmijeh, zadržani su u mramoru za vječnost dlijetom velikog majstora, koji je tu ljepotu fiksirao jednako kao i ljepotu onih drugih ljepotica, služeći se njihovim mrtvačkim maskama. Neke su od tih mrtvačkih maska, što se čuvaju na raznim mjestima, ponekad i skladnije nego sami sažeti idealizirani portreti, izvedeni po njima.

I po drugi put polazi Franjo Laurana u Francusku, prvotno radi u Marseillu (karakteristični spomenik de Saint Lazare u sklopu stare marseillske katedrale), zatim izvodi mauzolej Jeana de Cosse u crkvi sv. Marthe (1481) u Tarasconu, a uz ostale grobne spomenike u Le Mans-u, Joinvillu i u Avignonu veliki reljef s prikazom »Nošenja križa« u crkvi Saint-Didier. U Avignonu se konačno naseli i smiri nakon udaje svoje kćeri Maragde. God. 1502. nije više živ, za grob mu se ne zna, ali se može ponoviti, da je taj nemirni Dalmata bio među prvima, koji je unio u južnu Francusku oblike rane Renesanse. I tako su se njegovim djelom dvije bitno mediteranske zemlje, slavenska Dalmacija i francuska Provansa, približile, ima već skoro pet vjekova, istovetnošću svojih umjetničkih tendenca.

*Ljubo Babić*

\* Bianchini (1724) na osnovi teksta Baldija (1587) izričito spominjući Lucijana Laurana zapisuje: »Ch'egli avesse bonissimo disegno e acconciamente dipingesse si vede in certe tavolatte, nelle quali sono tirate con ragione di prospettiva e colorite alcune scene, delle quali non può dubitarsi, se siano sue, essendovi. Scritto il suo nome ed alcune altre «cose coi caratteri e il linguaggio schiavone.«



## GUSTAVE COURBET

*Uz 80-godišnjicu smrti*

Pećina – to mjesto, gdje je prehistorijski čovjek naslikao crvenom zemljom snažnog bizona, nakon nekoliko tisuća godina imala je priliku opet jednoga dana ugledati neobičnog slikara, koji je svijetom tražio mjesto, gdje bi naslikao najautentičniji autoportret, ali ga nije našao nigdje drugdje nego baš pred njom: pećinom!

Taj slikar je Gustave Courbet. Godine 1842. došao je pred pećinu iznad svog rodnog mjesta Ornansa. Sjeo je na zemlju. Štap i crtanku je stavio iza leđa, a pred sebe je postavio svog crnog psa. Jednom rukom je zagrljio životinju, a drugu je primaknuo njezinoj crnini. I eto, slikar, koji je odabrao spilju, da pred njom načini autoportret, kao što je prehistoričar naslikao svog bizona, taj se slikar naslikao u zagrljaju životinje, i to tako, da se upravo čini, da mu ta tamna životinja na grudima služi, kao što drugim slikarima služi paleta: da umaće kist u njezinu crninu!

Zaista, ako Courbet već nije slikao samom životinjom, a ono je svakako slikao živinskom paletom. Bio je slikar devetnaestog stoljeća, u čijim bojama ima najviše instinkta, snage, animalne ljepote i *prirode*.

Courbet je slikar života, preciznije: životnog nagona, te sile, koja vijuga psa pejzažom, jabuci tjera rumenilo, a ženi bjelinu u obline, diže hrastovo zelenilo i ruši crne potoke u bijelu pjenu. Taj slikar pećine i životinje, koji je bio sposoban da naslika muškarca snagom mužjaka, a ženu sjajem ženke, bio je idealan pikturnalni interpretator instinkta – neka vrsta slikarskog Schopenhauera. Doista, nešto tamno crni se iz Courbetovih slika, neko još ne uginulo prisustvo zdrave životinje u nama. Čovjek se bijeli u crnom životu sjajem svog nagona. Čovjek živi po Schopenhaueru u zagrljaju životinje, pa ga Courbet slika tako, da ima u naručju psa ili jarića.

Courbet vjeruje, da slikar treba slikati divlje, a to znači, da treba zgranuti gledaoca grandioznošću volumena, zgruvati ga s dva tri tona, grunuti rumenilom iz dna crnine, emocijom ga uopće prevaliti kao more valom kupačicu. U toj svojoj strasti, da uđe što dublje u instinkt i stane u dno života, Courbet je i naslikao jednu kupačicu, kako je ušla u val.

Ta Courbetova kupačica je simbol cjelokupnog Courbetova pikturnalnog stajališta prema životu: ući u more života i dočekati mu val: gol, dignute glave, nabreklih očnih pupila, kao što je ova kupačica s dignutim grudima nabreklih mamila – dočekala crni i ogromni morski val!

Upravo jedan Schopenhauerov instinkt vlada Courbetovom kreacijom: ulaziti u instinkt, u njegovu crnu slast. Nije ni čudna ta veza Courbeta i Schopenhauera, kad se zna, da je slikar bio prijatelj filozofova portretista. Ista ona Volja, koja kao crni val blista filozofovim stilom, blista i slikarevom metodom. Kao što je Schopenhauer majstor pisanja crnine, Courbet je majstor slikanja crnine. Jedna mala slikareva mrtva priroda s ribom izbačenom iz mora objašnjava ideal njegove slikarske metode: slika treba biti izbačena iz tame instinkta valom kreativnog zanosa!

Gledajući Courbetovu divljač, kako leži sređena u sjajnim položajima, kojima ih je Priroda sredila u mrtvu prirodu, čovjek se nehotice sjeća misli Schopenhauera, autora sjajne rasprave o stilu, kad kaže, kako treba na riječi vrebati kao na divljač, dok čovjek ne ulovi željeni smisao.

Treba reći: Courbetovim jelenima, bikovima i psima može se po snazi doživljenog animaliteta suprotstaviti tek autor iz Altamire, a Courbetovim aktovima tek autor Venere Villendorfske. Što se izraza tiče, koji je kod Courbeta sav osnovan na animalnom, na nečem tamnom, što se crni iz njegovih slika, onda se jedino tome može suprotstaviti Schopenhauer filozof-poet ne uginulog prisustva zdrave životinje u nama.

Ta Courbetova erotska piktura jedan je od najtoplijih vidova humanizma u evropskom slikarstvu posljednjih stoljeća. Iz svih njegovih žena, što se bijele među izvorima i divljači slikane na tamnoj pozadini dubokih šuma, kao da struji neki tihi muzikalitet u čast ljudskom vitalitetu i refren o prolaznosti užitka. To nagon-sko nije ostalo samo u motivu, nego je na Courbetovim slikama provalilo i dublje. U kompoziciji se osjeća, da je uvijek stvara divlja sila prirode, a nikad malokrvno smišljanje slikara vještaka.

Zato Courbetovo cvijeće cvate u hrpi, ljudi i zvjerad kreću se u krdu, a oblaci i stabla dižu se u gomili. Ta hrpa, krdo i gomila kao kompoziciona metoda upravo odgovaraju Courbetu – slikaru instinkta, koji nije naslikao svoj autoportret kao pikturalni racionalist Poussin pred geometrijskim aranžmanom, nego pred divljom pećinom!

Čitajući Chateaubriandova Renea i gledajući Courbetove lijepe crнке usnule u punoj crnogorici, čovjek opaža, da su njih obojica, kao Proust kasnije, u snu vidjeli temelj stvaranja. Kao njihovi lovci, koji idu za njuhom svog psa da dođu do zvijeri, njih dvojica idu za snom, da dođu do književnosti ili slikarstva.

San – to je čas, kad čovjeku zaspi svijest, pa ruka nekako oslobođena opet diše ljepotom u čovjeku skoro zamrle šape; čas, kad se u zaspalom muškarcu bude grimase mužjaka, a u opuštenoj ženi geste ženke! Tek takve muškarce snom pretvorene u mužjake, a žene pretvorene u ženke – Chateaubriand piše, a Courbet slika! San briše cenzuru namještenosti i držanja u budnosti – pozu, pa muškarac od njega divlja u položaju mužjaka, a žena sanjari u opuštenosti ženke. Takva tijela i takve slike su motivi ove dvojice velikih umjetnika. Vođen takvim shvaćanjem Courbet je dao jednoj svojoj slici naziv »San«. Prikazuje dvije nage žene, kako su zaspale u zagrljaju. Tu se očigledno vidi Courbetovo vjerovanje, da je tijelo samo onda tijelo i da je psiha samo onda psiha i da je uopće čovjek samo onda čovjek, ako su: *u snu*. Samo su onda prirodni, samo se onda mogu slikati: *prirodno!* I Courbet se zato šuljao i ljudima i predmetima – Prirodi, kao Akteon Dijani: da je neopažen ugleda u intimnom trenutku, kad je otkrivena, gola – prirodna! I zato nosi častan naziv slikara Prirode i prirodnosti.

Loveći silnu prirodnost svojih aktova preko njihova ležanja u snu, Courbet je slično lovio i prirodnost svojih mrtvih priroda. Courbetove mrtve prirode su najživlje mrtve prirode u modernom slikarstvu. Kao usnula žena, u kojoj je snom probuđeno držanje ženke, Courbetove mrtve prirode leže kao priroda sama: bez namještanja. Courbetova metoda glasi: ne namještat i u ateljeu na stolu mrtvoj životinji šapu, ubijenoj ptici krilo, paloj jabuci rume-



nilo, nego privući stalak u pejzažu: u guduru, na livadu i slikati ih prirodno onako, kako su se ukočili, ugasili u svom posljednjem trenutku. Courbet ne slika mrtvu prirodu na stolu nego na zemlji: palu jabuku, kako se dokotrljala, zeca, kako je pogođen klonuo, lisicu, kako je iskrvarila u snijegu! Uopće: ne namjestiti ih, nego ih pustiti, da počnu živjeti u mrtvoj prirodi zauzevši baš onaj prirodni položaj, u kojem su umrli u prirodi!

Na svim Courbetovim mrtvim prirodama divljači i voća osjeća se, da ih je naslikala živa ruka jednog erotika, majstora akta. Iz krušaka viri tajna, da su se digle s vrška kista, koji je prošao slast slikanja mnogih mamila. To su erotske mrtve prirode.

Instinktivac – Courbet je imao pećinu za najprirodniji motiv svog pejzaža, a pejzažist pak imao je pećinsku paletu za najprirodniji izraz svog slikarstva. Slikao je pećine Ornansa s bojama, kakvim je altamirski slikar slikao svoje prethistorijske životinje. Bijeli kamen sa zelenim i crnim lišajem tražio je lapidarnu paletu. Slikao ga je gotovo s četiri prethistorijske boje: bijelom, crnom, žutom i crvenom. Često ograničene na snagu elementarnog: crnog i bijelog, s nijansama: zeleno prema crnom, oker prema bijelom. U toj redukciji, koja mu je digla boju u monumentalitet, Courbet je sličan svojim učiteljima Leonardu i Rembrandtu.

O svojem shvaćanju slikarstva Courbet je napisao ovo: »Smatram, da je slikarstvo u osnovi jedna konkretna umjetnost i da je kao takva održiva samo u prikazivanju onih stvari, koje su realne i koje postoje. To je jedan potpuno fizički izraz. Jedan apstraktan predmet, nevidljiv, predmet, koji ne postoji, ne može ulaziti u područje slikarstva. Mašta se u slikarstvu sastoji u tome: umjeti pronaći najkompletniji izraz jedne stvarne stvari, ali tako, da se pritom ne prebaci ili stvori ponovno ta sama stvar«.

On slikar sanjivih i usnulih muzičara i pjesnika, slikar dima iz Baudelairove lule i posljednjeg daha životinje, što izdiše u snijegu, slikar oblaka i pjene morskog vala – umio je sve to konkretizirati upravo genijalnom upotrebom slikarskog materijala. Materijalist i komunard, prijatelj filozofa P. J. Prudhona (1809–1865), Courbet je i filozofski i društveno i umjetnički smatrao materiju osnovom života i osnovnim elementom slikarskog izraza. I baš od ljudske pripadnosti materijalizmu i umjetničke odanosti slikarskom materijalu, Courbetove slike su tako intenzivne u svom realitetu. U toj Courbetovoj snažnoj materijalizaciji krije se sva tajna Courbetova realizma. Na osnovu te materijalizacije može se reći, da je Courbet slikar, koji umije gotovo romantički doživljaj materijalizirati u realistički izraz, kao što su slično učinili: Schopenhauer u domeni filozofskog, a Flaubert u domeni literarnog izraza.

Tako gledani oni metri i metri: crvene, crne, žute i bijele zemlje, onog snijega sa životinjama i žena u snu, oni metri crnogorice i bjelogorice, svi oni uvojci, uvale i valovi grudi, psi i buketi, – što ih je tokom života bojom pokrila Courbetova strastvena ruka, nisu ništa drugo u onom najkritičnijem pikturalnom smislu, nego jedna prekrasna izložba upravo savršenog osjećaja za slikarski materijal!

Courbet je rijedak slikar, u čijem djelu konvencija nikad nije nadvladala instinkt, a moda nikad nije stala pred prirodu! Courbetov slučaj je upravo primjer, kako je jedan slikar slikao onako, kako je živio i kako je živio onako, kako je slikao. Njegova umjetnost je pravi trijumf prirodnog življenja i prirodnog slikanja. Zbog toga je zaista s ponosom mogao napisati: »Kad umrem, onda će svatko morati reći: ovaj nikad nije pripadao nijednoj školi, nijednoj crkvi, nijednoj instituciji, nijednoj akademiji, a nadasve nijednom režimu, ukoliko taj nije bio sloboda«.

*Matko Peić*

## NEKOLIKO OPĆENITIH MISLI O UMJETNOSTI

*Dekadansa umjetnosti nastaje zbog prezasićenosti »lijepoga«, kao i zbog ukusa za »bizarno« – pisao je Voltaire.*

\*

*A što se pak tiče Cézanna, on je potkraj svog života napisao: »Pisac se izražava apstrakcijama, a slikar konkretizira svoje utiske i percepcije crtežom i bojom – on ne smije biti ni suviše sitničav, ni suviše iskren, a ni previše podložan prirodi.«*

\*

*Iskrenost je čista reakcija slikara pred prirodom i životom: njegova interpretacija mora da ostane na području nesvijesnoga.*

\*

*»Ako ste istinito bili inspirirani, govorio je Corot, vaša će emocija sigurno preći i na ostale.«*

\*

*U doba velikih umjetničkih kreacija začuđuje svakoga karakter jednostavnosti i sinteze kod umjetničkih djela – a u vremenima estetskog bizantizma taj se karakter gubi.*

\*

*Ljubav prema prirodi i životu jedan je oblik panteizma – ona podaje umjetniku duševnu radost – srodnu »stanju milosti« vjernika.*

*A. Dunoyer de Segonzac  
Nov. 1955*

## APSTRAKTNJA UMJETNOST

*(po specijalnom odobrenju autorovu prevedeno za Bulletin)*

Događa se često, posjećujući kakvu izložbu takozvanog apstraktnog slikarstva u društvu dobrih i priprostih ljudi, ne ljudi od zadata, nego ukratko ljudi iz obične publike, da vam mnogi iskreno kažu, kako ništa ne razumiju, pa stidljivo i bojažljivo od vas traže neko razjašnjenje ili kakvo tumačenje.

Treba reći, da za vas ta stvar nije laka. Trebalo bi, istina, odgovoriti, da se tu stvarno nema što razumjeti; da se tu radi naprosto o prijevari, o smionoj laži, o zloporabi, o nekom načinu estetskog zastrašivanja jednog laika, da mu se nametne i učini, da on prihvati kao superioran taj oblik nove umjetnosti, pa da onda kao lijepa i dobra djela, u koja se ne razumije, kupi iskvarena, šarlatanska i bezvrijedna djela; i tako dalje. Takav je odgovor općenito opravdan, ali u nekim slučajevima ne bi bio pravedan, jer se često nađe, da među mnogim izloženim djelima, o kojima je govor, nijesu sva bezvrijedna i na neki način dostojna prezira, nego da i među njima imade djela stvarne vrijednosti, koja u svom autoru odaju pravog umjetnika, obdarena velikim slikarskim nadahnućem. A tada se pita, kako netko, upotrebljavajući tako neuobičajene oblike, može postići, da razlikuje lijepo od ružnoga, dobro od lošega ili najgorega. I tako zapravo, kao što sam rekao, problem postaje težak.

\*

Počnimo, dakle, i recimo, da su apstraktno slikarstvo, apstraktna umjetnost nazivi, koji ne kazuju ništa. Sva je umjetnost apstraktne prirode, jer se radi kod umjetnosti o duhovnoj operaciji, koja je sposobna da osjetnu prirodnu stvar iz fizičke stvarnosti fenomena uzdigne sve do sfere idealne realnosti, do produhovljene stvarnosti. A što se tiče slikarstva, kao dijela umjetnosti, već je Rafael ili Leonardo, ne sjećam se više pravo tko, nazvao slikarstvo »mentalnom stvari«. Apstraktno slikarstvo ne bi bilo, prema tome, drugo nego sažeti artistski elemenat, koji se nužno mora nalaziti u svakom slikarskom djelu, jer na tom se elementu zapravo temelji bitna zakonitost i vrijednost slikarskog djela. Svi ostali elementi, koji mogu formirati cjelinu, ukoliko su bili važni, samo su uzgredni i ne bi bili dosta da sami po sebi ostvare kreaciju ljepote. Taj bi čisti osnovni umjetnički elemenat morali nazvati riječju muzikalnost, koja je, naglašavam, životna suština svih umjetnosti.

U specifičnom slučaju slikarstva takva se muzikalnost sastoji u odnosu ili skladu boja, u kvalitetu crteža i u naročitoj modulaciji

linija, u arhitektonskoj strukturi kompozicije, u živoj dubini boje i tona; podjednako i u tehničkom postupku s materijom, koji je. kako se veli, u mekoći i profinjenosti onoga, što se među poznavocima naziva imenom slikarsko »tkivo«. Tako se zapravo uzima, da bi se idejno objasnilo bilo koje slikarsko djelo. Ono za temu može imati ljudski lik ili skup ljudskih ili životinjskih likova i t. d. uzetih pojedinačno ili postavljenih u neku sredinu vani ili unutra, da bi se prikazalo jedno biće, jedan prizor, jedna činjenica; ono se može sastojati u dobro raspoređenoj skupini predmeta, voća, cvijeća i t. d., ili u prikazu krajolika, mora i t. d. Može biti izvedeno pravom vještinom, upravo s velikim crtačkim, kompozitorskim, kolorističkim majstorstvom, savršenim vladanjem tehnikom tako, da bi se ostvarila iluzija nove stvarnosti, naročito savršene i lijepe. E pa dobro: ako se svima tim svojstvima i tolikim elementima, koji sastavljaju djelo, ne nadoda, štaviše, ako se ne nametne kao najvažnije i nužno ono čisto slikarsko u harmoniji ili muzikalnosti, koje smo već gore definirali, tada se djelo, o kojem je riječ, ne će izdići iznad dokumentarne materijalnosti, iznad ilustrativne, fotografske, ili nazovimo je kako god, vulgarnosti; i prema tome, to ne će biti umjetničko djelo.

\*

Dakle razumije se, da se ono, što je nazvano apstraktnim ili nefigurativnim slikarstvom, samo u sebi, u svojim različitim manifestacijama oslanja o ovaj čisto muzikalno-slikarski elemenat. Zaista, njegovi sljedbenici misle, da linije, mnoštvo oblika, geometrijske ravnine, različit poredak boje posredstvom mozgovnih ili fantastičnih slika – koje apstrahiraju, naglašavam, iz oblika vidljive istine – predstavljaju, kao što to čine i glazbene note, neki autonomni govor, izražajno sredstvo za ideje, osjećaje, pjesničke misli ili motive, neovisno dakle o izgledu prirode, t. j. neovisno o starim figurativnim slikarskim načinima. I ova tvrdnja ima svoje opravdanje, jer, istina, kad se pod apstraktističkim slikarom nalazi pravi *slikar*, i talentirani umjetnik, tada njegovo djelo imade (pa makar pod bilo kojim vidom) istinsku vrijednost. Ako li ne, onda odričući se svih drugih elemenata, koji već stoljećima i milenijima sačinjavaju slikarsko djelo shvaćeno kao »imitacija prirode«, t. j. stvari svijeta, kako se one pričinjavu većini ljudi, on se odriče da govori pojedinom čovjeku kao i ljudima, onima, čiji se život kreće u vidljivom svijetu među predmetima, stvarima i osobama živim poput čovjeka, čije oblike, izgled, geste želi prepoznati taj čovjek, kao i svi ljudi, i konačno učestvovati u osjećajima i izražavanju sebi sličnih.

To znači, da se jedan takav slikar zadovoljava time, da ga shvate, ne kažem samo kritičari umjetnosti, najvećim dijelom nesposobni uistinu da ga shvate, pa ni onda, kad to ne pokazuju, nego da ga shvate njemu jednaki, oni, koji govore nečim, što nije govorni jezik, nego argot. A ne veli se argot, jer od svega što je abnormalno i različito u općem slikarskom jeziku, zapravo u likovnom jeziku, on će upotrebiti samo onaj elemenat esencije ili muzikalnosti. To je elemenat, uostalom kao što smo vidjeli, kapitalan, nuždan, bitan. Njegova bitnost je upravo u tome, što prouzrokuje, da je ocjena jednog slikarskog djela nerazumljiva i gotovo nemoguća očima većine; a prema tome nemoguće je formulirati uvjerljivi odgovor, odnosno ocjenu djela onom neupućenom laiku, koji pita. Budući da se takav elemenat nalazi u slikariji takozvanog apstraktiste, svakako bi prema tome sama ta slikarija bila umjetničko djelo; ne vidjeti toga u rečenoj slici znači ne razumjeti se u umjetnost. Možda bi najbolji odgovor, koji bi se mogao dati onome laiku, o kojem sam govorio u početku, bio ovaj: u času kad ljudi među više slika takve vrste ne razlikuju dobru od loše, to znači da oni ne shvaćaju ništa bitno ni u kojem slikarskom djelu, bilo starom, modernom ili najmodernijem; i da bi bilo najbolje, što bi mogli učiniti, da se bave čim drugim ili da se pouzdaju u ukus dobrih i običnih ljudi.

\*

Ali vraćajući se naročitoj vrsti slikarstva, o kojoj je govor, može se nekomu, koji traži razjašnjenje, reći, da izvan svoje specifične već istaknute vrijednosti može apstraktno ili nefigurativno slikarstvo, i to u najboljem slučaju, proizvoditi samo dekorativna djela, pa makar bila ona i višeg reda. Kao i svaki drugi oblik umjetnosti i dekoracija se temelji na skladu boja, linija, kromatskih ugođaja, i t. d., ali u dekoraciji sve je shvaćeno u zasebnom smislu na istoj razini, bez onih vrednota, što se nazivaju »plastičnim vrednotama«, pa je privlačljivo za površinsko osjećanje, osjećanje oka, te su nezadovoljena sva ostala osjećanja, koja sačinjavaju čitava čovjeka i koja u njemu potiču i izazivaju, uporedo s prirodnom stvarnošću, ideje, misli, asocijacije, uspomene, pjesnička čuvstva i svakovrsne utiske, kao što je to činilo slikarstvo, kakvim su se sve dosada bavili genijalni umjetnici svake epohe i svake zemlje. Ne osvrćući se na to, da apstraktno slikarstvo, t. j. slikarstvo bez veze s oblicima stvarnoga, dakle slikarstvo čiste izvještane manire, može radati samo djela konvencionalna i prema tome realizacije, koje će završiti u akademizmu, ako je dopušteno tako reći, tada je običnim ljudima vanredno teško u različitim realizacijama toga slikarstva razlučivati dobro od lošeg, istinito od la-

žnog, plod nadahnuća od ploda laži i gluposti. Prema tome takva preuzeta manira najbolje odgovara nesposobnim, nemoćnim ili šarlatanskim mazalima, da zaludeju i obmanjuju publiku, koja se ne snalazi. Tim se tumači i to, što trajno raste broj takvih i što se stvara ona ogromna množina pseudoumjetnika, koje vidamo naokolo, a koji ponižavaju umjetnost dotle, da je čine predmetom negodovanja, prezira ili poruge.

Dovoljno bi bilo od takvih autora vidjeti koje djelo, u kom bi autor pokušao prikazati osobe, predmete, krajolike u njihovu stvarnom liku, pri tom poslu otkrio bi se takav autor u svoj svojoj bijedi nemoćnika bez talenta, bez stila i bez svake osobnosti. Tada bismo stvarno pojмили, da je ta manira upravo njegov jedini mogućí način izražavanja i da je on, da bi sakrio tu istinu, izabrao sredstvo: prepredenu i samovoljnu izvještačenost svoga apstraktizma, koja je jedina sposobna napajati nevješte i neupućene duhove; izabrao je apstraktizam, da svoju temeljnu nemoć i nespretnost sakrije iza krinke tolike i takve lažne nerazumljive i tobožnje transcendentalnosti.

*Ardengo Soffici*

## ANTE STARČEVIĆ

*uz prvu samostalnu izložbu*

Ante Starčević ima samo 25 godina. Pred pola godine svršio je studije na Akademiji, danas već daje kolektivnu izložbu sa 13 skulptura, u drvu, bronci, gipsu i pečenoj glini i 10 sepija. To predstavlja rekord, kojim se ne mogu mnogi pohvaliti.

Sepije životinja odaju umjetnika, koji zna vidjeti i bitno u viđenom izraziti. U njegovim bikovima ima monumentalne širine i jednostavnosti građe nekih minosovskih taurusa i nasrtljive borbenosti altamirskih bizona sitne glave, zbijena tijela i tankih prećih rogova.

Bik ga privlači, i u svim varijantama donosi ga uvjerljivo. Više uvjerljivo nego produbljeno, ali uvijek dobro.

U sepijama, u kojima obrađuje čovjeka, ostaje na dekorativno površinskom, s podcrtanim elementima monumentalizma i tipskih obilježja. Čovjek kao tajna i kao život, kao individuum i plastička ljepota načet je tek u skulpturi. Najdublje je zahvaćen u »Ženi sa otoka«. U njenu velikom manumentalnom miru, teškim korotnim haljinama, jednostavnosti i širini fature, sakralnom simetriзму, sumarnoj obradi i očajno sažetom licu ima nešto luđački mračno, nešto, što svojom stvarnošću udivljuje i stravi dubokim zahvatom u tragediju onih naših mnogobrojnih otočkih sela sa



Cresa, Krka, Lošinja i sjeverne Dalmacije, koja bivaju svaki dan sve pustija, a starci i starice u njima, napušteni od kćeri i sinova koji su se otisnuli u život, čuče pred pustim kućama, na kućnim pragovima, kao neke stare izludjele utvare sa gotskih tornjeva i katedrala, zdvojne i stravične i duboko stvarne.

Starčević je izložio još 12 skulptura, i svakom je dokazao, da zna, što znači kiparski zanat i kako mu treba pristupiti, ali samo ovim je ušao u historiju našeg kiparstva. »Žena sa otoka« je djelo.

»Kupač« u skici i velikoj replici suviše je neujednačen. Forme mu plivaju bezizražajne, mlohаве i nelijepe. Jedino glava, vrat i gornji dio prsiju imaju anatomsku i skulpturalnu čvrstoću. Međutim, i ono, što je dobro, daleko je od onoga, što je Starčević htio da izrazi. Ta mala, mišićava, čvrsta i zalojena glava, zakrenuta prkosno i silovito u stranu, ima u profilu i izrazu nečeg više zločinačkog nego hedonističkog, više kobačkog nego ljudskog. Tijelo, naprotiv, neujednačeno u strukturi, samo je jedna vreća bezobličnog blata.

Portreti u terakoti odaju dobru školu majstora Kršinića. Ali još su suviše akademija, a premalo zahvat u ličnost autora i modela. Dobar portret nije samo zbir optičkih zapažanja, nego i intuitivnih naslućivanja.

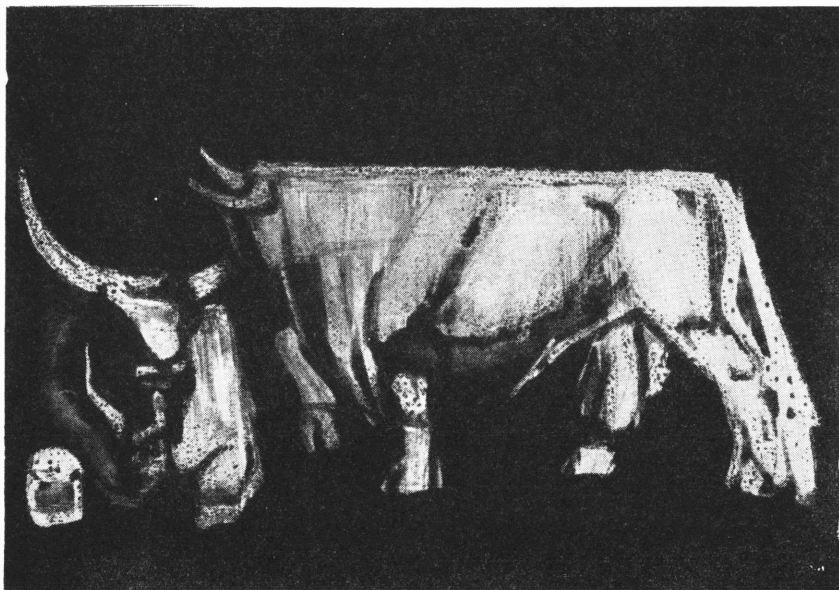
Mali »Reljef bika« više je skladan nego produbljen. Lik »Dole«, ležećeg buldoga, možda je i vjerna kopija stvarnosti, ali donos realnosti nije kategorija ekvivalentna umjetnosti. »Kuja«, podvrgnuta korekturi stila i izraza, sva napeta, polegljih ušiju, izdužena vrata, podvita repa i iskeženih zuba, ima bogatu izražajnost notrdamskih garguja.

Dvije maske plosno tretirane u drvu odaju prilično smjel pokušaj, da se samim grifom dlijeta u zahvatu materije i otkrivanjem drvene fibre dobije ekvivalent izražajnog, dekorativnog i monumentalnog. Postignuti rezultat u »Maski I. M.« je pozitivan i doista dobar. U »Maski muškarca« do izražaja je došao samo linearni dekor.

»Nemirnim proljećem« Starčević se prebacio. Taj lijepi komad orahovine ima vrijednost samo kao materija. Izraz i modelacija, namjerice napušteni od umjetnika, koji je želio, da samim ritmom i na ritmu izradi ljepotu, nisu našli adekvatne odmjene.

Za mladog umjetnika dosta: dosta, da se obodri, da razmišlja i da postane skroman pred ogromnim mogućnostima slutnje i ostvarenoga u prirodi i umjetnosti.

*Andro-Uid Mihičić*





# RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA C. MEDOVIĆA

*(Govor održan na otvaranju izložbe u Umjetničkom paviljonu.)*

Institut za likovne umjetnosti je u okviru svoga rada na organizaciji kulturnih i umjetničkih manifestacija pristupio redovitom priređivanju izložaba i među njima t. zv. jesenskih izložaba, koje se otvaraju u mjesecu rujnu u prostorijama Umjetničkog paviljona. Za tematiku tih izložaba biraju se značajniji cjeloviti opusi ili zaokruženi problemi. (Ovim izložbama želi se označiti početak sezone umjetničkih likovnih priredaba.) Kao što vam je poznato, prošle je godine u okviru ovog nastojanja priređena izložba djela Vlahe Bukovca, a ove su godine izabrana djela C. M. Medovića.

Celestin Medović neprijeporno zauzima određeno mjesto u našoj nedavnoj historiji likovnog stvaranja, ne možda toliko po konačnim rezultatima svojih reprezentativnih ostvarenja, već po prirodnoj intuiciji i snažnom impulsu, koji se kod njega manifestiraju u procesu umjetničkog kreiranja prvenstveno kod ležerno nabačenih studija. Nažalost, životni ga je put doveo u slikarske škole, koje su u velikoj mjeri zakočile razvoj njegovih prirodnih sposobnosti, ukrutile slobodni polet njegovih mogućnosti likovnog izražavanja. Medović je tu fatalnost i sam zapažao, i u više se navrata želio istrgnuti iz krutih okvira navedenog slikarskog smjera. U njemu se bore određeni slikarski odgoj i unutarnja umjetnička iskra, koje žar nastoji prodrijeti okove konvencionalnoga. Kada se konačno umoran vraća u svoju rodnu Kunu na Peļješcu i prekida kontakt sa svim »programatskim« smjerovima i principima »monumentalne« kompozicije, tada upoznaje vrijednost istinskog i najplemenitijeg dodira, što ga umjetnik može uspostaviti s prirodom, s realnim i neposredno danim motivom ili modelom. U toj fazi njegova rada nastaje niz malenih kompozicija, često skicoznog karaktera, i improvizacija, u kojima se osjećaju velike mogućnosti njegova talenta i istiniti žar njegove umjetničke ličnosti. Kolike li iskrenosti i suptilnog stvaralačkog zanosa u ostvarenju slikarskog odraza duboke impresije, koju je Medović osjetio promatrajući more, planine i vrijes svoga rodnoga kraja! Razumljivo je, da ćemo upravo tim djelima posvetiti glavnu pažnju u toku promatranja ove izložbe.

Time proglašujem ovu izložbu otvorenom i molim sve prisutne, da je izvole pregledati.

*A. Mohorovićić*



## RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA I. KERDIĆA

*(Govor izrečen u Modernoj galeriji prigodom otvaranja izložbe.)*

Na donjem toku rijeke Save, oko 50 km od Bosanskog Broda, uzvodno, utječe u Savu nemirni Vrbas. Nasuprot toga ušća, na slavonskoj strani, na niskoj i vodoplavnoj obali, smjestilo se malo graničarsko selo Davor.

To maleno posavsko selo odnjihalo je tri obitelji, koje su odigrale u kulturnoj historiji Hrvata 18., 19. i 20. st. znatne uloge. To su obitelji Reljković, Brlić i Kerdić.

Ivo Kerdić rodio se 1881. godine. Kao četrnaestogodišnji dječak dolazi u Zagreb, gdje uči na tadašnjoj Obrtnoj školi kovački zanat. On će cijelog života ostati kovač, samo s tom razlikom, što će tvrdo i crno željezo zamijeniti s plemenitijim metalima, zlatom, srebrom i bakrom. Ni na vrhuncu svog umjetničkog stvaranja on

se te svoje kovačije nikada nije stidio. Nasuprot, on se time uvijek ponosio i s pravom, jer je iz kovačkog zanata istekla jedna od najstarijih i najvažnijih grana umjetnog obrta.

Nakon zagrebačke Obrtne škole on će proći školu života, tvrdu i nesmiljenu, provodit će život manualnog radnika. No volja i vjera u sebe dovela ga je do bečke Umjetničke akademije, upravo njene graversko-medaljerske škole. Tada mu je bilo 24 godine. Otada počinje za njega novo razdoblje života. Sada se može potpuno posvetiti obradi kovina u smislu primijenjene umjetnosti. U Beču ostaje do 1913. godine, kada se definitivno seli u Zagreb, preuzimajući dužnost upravitelja ljevaonice bronce, koju je osnovao prof. Robert Frangeš godine 1907., a Kerdić nakon preuzimanja 1913. godine reorganizirao.

Ivo Kerdić zauzima u povijesti našeg likovnog života znatno mjesto, jer je on bio pionir u našim krajevima za neke likovne discipline, koje se kod nas nisu njegovale, ili ako ih je tko radio, to su bili stranci, koji su se povremeno kod nas zadržavali. To se u prvom redu tiče obrade lima ili, kako se to u Zagrebu kaže, trajbanja. Razvitak umjetničke obrade metala u obliku lima, koja je kod nas danas vrlo dobro razvijena, možemo zahvaliti Ivi Kerdiću, koji će taj predmet nekoliko decenija predavati na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, u svojstvu profesora.

Svi, koji se danas bave tim radom, bili su posredno ili neposredno daci njegove škole.

Kao skulptor Kerdić je eminentno sitnoplastičar, i to prvenstveno medaljer. S tog područja ostavio je iza sebe čitav niz vrlo zanimljivih ostvarenja, a među njima i nekoliko komada od istinske trajne vrijednosti, ovdje mislim na medalje Dobrovića, Gecana, Becića i Abramića.

Ova izložba, koju je postavio Institut za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, pokazat će vam čitav niz vrlo vrijednih djela, koja će vam uvjerljivije govoriti o umjetniku Ivi Kerdiću, nego što to možemo riječima izgovoriti.

*Akad. Vanja Radauš*

## NOVOOTVORENJE MUZEJA HRVATSKIH ARHEOLOŠKIH SPOMENIKA JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE U SPLITU

Na rođendan predsjednika Federativne Narodne Republike Jugoslavije maršala Tita, na dan mladosti, svečano je otvoren Muzej hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu u privremenoj postavi. Tom su značajnom činu za razvitak naše arheologije prisustvovali predstavnici narodne vlasti iz Splita na čelu s drugom narodnim zastupnikom Vickom Krstulovićem, zatim predstavnici splitskih i zadarskih kulturnih ustanova i brojnog općinstva. Sakupljene je tog sunčanog svibanjskog dana u pet sati po podne pozdravio kao izaslanik Akademije potpredsjednik Jug. akademije akad. M. Kostrenčić. U kratkom svom govoru istaknuo je naročitu važnost i značenje samoga muzeja za izučavanje naše srednjovjekovne povijesti i umjetnosti; zatim je govorio predsjednik Narodnog odbora grada Splita zahvalivši se napose Jug. akademiji, kao i upravi samoga Muzeja za sva zalaganja i nastojanja, da se taj muzej ponovo preda javnosti upravo u Splitu kao ponajvažnijem središtu na našem Jadranu, obogaćujući to središte još jednom kulturnom tekovinom. Nadalje su pozdravili to uspostavljenje nakon mnogih godina glavni konzervator za Dalmaciju, akad. dr. C. Fisković, poslije njega zaželio je Muzeju akad. dr. M. Abramić, kao senior naših arheologa, veliki napredak, jednako je i dr. I. Bach pozdravio ustanovu u ime Društva muzealaca Hrvatske. Nakon tih kratkih pozdrava i izraženih želja za što bolji i jači napredak tog novouspostavljenog Muzeja, a prije svega za što hitnije ostvarenje prikladnih novih prostorija, u kojima bi se mogla izložiti i sva ona brojna i dragocjena svjedočanstva, koja su morala sada u provizornom smještaju poradi nedostatka prostora ostati u spremištu, uzeo je riječ domaćin direktor dr. Stj. Gunjača, koji je iznio u kratkim crtama historijat te naše važne ustanove od prvih početaka pa do danas, kada, poslije teških i mučnih godišta, može

tek u slobodi ta ustanova uz punu podršku i razumijevanje narodnih vlasti razviti djelatnost te predati taj Muzej širokoj javnosti. U tom je pregledu muzejske povijesti naročito istaknuo uz sve one kasnije zaslužne istaknute radnike neizbrisive zasluge prvih pionira hrvatske arheologije Maruna i Bulića na polju istraživanja i otkrivanja hrvatskih arheoloških spomenika. Na kraju se svoga govora direktor Gunjača zahvalio redom svima, koji su svojom pomoći, nastojanjem i požrtvornom suradnjom omogućili uspostavu Muzeja i ostvarili novu muzejsku postavu, bili oni u radnom sastavu Muzeja ili izvan toga sastava. Nakon temperamentnih riječi direktora proglasio je potpredsjednik Jugoslavenske akademije Muzej otvorenim, a direktor je poslije toga poveo brojne uzvanike i posjetioce, da pregledaju devet prostora sadašnje postave. U osam prostora raspoređen je lapidarij, a deveti sadržava veliku i bogatu zbirku nakita, oružja, oruđa, pribora i sam tresor.

Lapidarij počinje s uvodnom dvoranom, u kojoj su arheološke akcije prikazane tablama, i to velikom topografskom kartom, na kojoj su označeni svi lokaliteti nalazišta, s kojih potječu predmeti u Muzeju. Na drugoj su skupini tabla unesena imena svih mjesta kronološkim oznakama, u kojima su se vršila iskapanja. U toj se početnoj dvorani nalaze makete osnovnih tipova starohrvatskog crkvenog graditeljstva, uz makete istaknuti su i tlorisi izrađeni u grafitu prema osnovi. Ti su izrađeni kao i karte od B. Petrića. U sredini na deblu postavljeno je troglavo božanstvo, koje pripada periodu prije pokrštenja Hrvata. Ispod prozorskih velikih dijapozitiva sakupljena su u vitrini sva izdanja i publikacije od god. 1888. do danas, što sadržavaju obradu starodrevnih spomenika, kao što su na primjer izdanja Starohrvatske prosvjete, ona prijašnja i sadašnja.

U drugom je prostoru, što je niži za dvije stepenice od ostalih, ugrađen crkveni prostor u vidu ruševine u cilju, da bi se pokazala tehnika starohrvatskog zidanja. U njemu su postavljeni arhitektonski objekti kao baptisterijalni ciborij, pregrada, menza, ambon, pult za evanđelje i različiti oblici transena i karakteristične kame-nice. Sve je to razmješteno u cilju, da bi se posjetioци lakše snašli u funkcijama fragmentarnog materijala, koji će se susretati u nizu daljih prostora Muzeja.

Treći prostor predstavlja prema svojim eksponatima najvažniji odjel ovog Muzeja. U njemu su izloženi kameni fragmenti na različitim objektima namještaja, kao što su Višeslavova krstionica, sarkofag kraljice Jelene, te majke kraljeva, sarkofag Petra Crnog, pregradne grede, gdje se u IX. i X. stoljeću spominje ime Hrvata,

i razna vladarska imena Trpimir, Mutimir, Branimir, Svetoslav, Držislav i t. d. Izložena je tu i sadrena replika Bašćanske ploče, kao i originalan Sedehin stup.

Iz kamenog arhiva ulazi se u dvoranu likovne plastike. U njoj su predstavljena likovna stvaranja dijelom u originalu, a dijelom u sadrenim odlivima. Među tim dragocjenim primjercima originalne plastike ranog Srednjeg vijeka ističe se naročito transena djelomično rekonstruirana slikom madone i likom dostojanstvenika iz Biskupije. Osobito pažnju privlači raznovrsno tretiranje reljefa, i to od strogo plošnog i linearnog do oblikovanja posve izdignutog.

Zatim slijedi dvorana pleterne plastike. Iako se i u drugim dvoranama susreću istovetni dekorativni motivi ponajviše trotračnog pletenca, ovdje se u tom prostoru pokazuje na nizu fragmenata i raznovrsnost i razvitak u raznim vremenskim fazama, istovremeno i tehnički način same izrade.

Iduća najveća dvorana čitavog lapidarija sadržava objekte različitih funkcija počevši od sarkofaga pa do ciborija. Tu se nalaze pilastri, crkvene pregrade, pluteji, zatim rasplašćen ciborij sv. Marte. Posebno je ugrađen segment zvonika, da bi se prikazala funkcija imposta na biforama. Posljednja dvorana lapidarija u svom središtu sadržava rekonstruirani ciborij iz Biskupije, koji je jedinstven primjerak ovakve vrste objekta. Inače su zidna platna ispunjena raznim dijelovima dekorativne plastike s napisima, kao i bez njih, tako da se u tom velikom lapidariju Muzeja upravo posebno manifestira količina i raznolikost obrade motiva, koji su kroz četiri stoljeća podali stilsku oznaku.

Drugi značajni dio Muzeja obuhvaća u posljednjoj dvorani veliku zbirku nakita, oružja, oruđa i kućnog pribora, što su ga na svijetlo dana iznijela iskopavanja u raznim nalazištima, kako to početno ukazuju topografske karte s oznakama vrste nalazišta kao što su groblja, nakit, oružje i kućni pribor. Duž zidova u toj zaključnoj dvorani prikazani su ti mali ali dragocjeni predmeti u zidnim vitrinama, raspoređeni kronološki od vremena doseljenja Hrvata i najstarije epohe VIII. st. pa nadalje, uključujući XIII. stoljeće. Među tim vitrinama različite vrste oblika nakita postavljena je centralna vitrina, u kojoj su eksponirani predmeti, što se čuvaju inače u tresoru samog Muzeja kao najvredniji objekti i najdragocjeniji, od zlata i srebra, kao što su zlatno kandilo, gotički pojas, dijamem, pozlaćene ostruge i ostali najrjeđi arhitektonski eksponati čitavog Muzeja. Sred te dvorane ugrađen je i jedan nedavno otkopan grob, da se predstavi u Muzeju odnos izložaka sa samim nalazištem.

Tamo je izloženo mnoštvo naušnica, koje su po broju i varijantama najpoznatije u našoj i vanjskoj naučnoj javnosti. Od oružja

su izloženi različiti primjerci ostruga, kopalja, mačeva i strelica. Ekspoziran je i priličan broj kućnog pribora kao lonaca, bardaka, kresiva, noževa i žrvnjeva. Da se kod te provizorne muzejske postave raspolagalo većim i brojnijim prostorima, mogao se izložiti i onaj veliki i brojni materijal, koji je ostao zbog ograničenog prostora u muzejskom spremištu. Zaključno treba ponovo istaknuti, kao što su gotovo redom svi govornici prigodom samog otvorenja i uspostave tog značajnog našeg Muzeja isticali, da je ta postava provizorna u tim sadašnjim prostorima i da je ona velika i potrebna predradnja, da se može što prije pristupiti gradnji samoga Muzeja i njegovu konačnom smještaju, koji taj jedinstveni arh. materijal u punom smislu zavređuje. Treba još na kraju ovog izvještaja istaći, da su novootvorenje splitskog Muzeja pozdravili brzojavno svi glavni muzeji iz svih republika naše zemlje.

13. VI. 58.

*Red.*

## MUZEJ GRADA KOPRIVNICE

Taj muzej, otvoren 1951. godine, malo je iznenađenje. Ne pokazuje posjetiocu naime ono, što često pokazuju u svojim prvim dvoranama jednako naši južni i sjeverni muzeji: kolika je bila veličina rimske kulture na našem teritoriju.

Posjetilac ulazi u jednu staru jednokatnicu, koja ima grb s dva ljljana pred kulom bez vrata i prozor, za kojim je u kolovozu 1906. godine umro Josip Kozarac. Tu dočekuju hodnici i veliki bijeli svodovi. Na podu lapidarij: gotički fragmenti. Među njima: ormar, u kojem je književnik-seljak Pavlek Miškina držao svoje knjige. I do njih: zbirka slikara-seljaka: Generalića i drugih.

U prvoj dvorani su predmeti iz prethistorije nađeni u okolici Koprivnice, jedna lijepa kolekcija romaničkih mačeva i isto tako lijepa drvena gotička skulptura.

Druga dvorana je posvećena predstavljanju povijesti grada Koprivnice. Tu se posjetilac upoznaje preko starih bakropisa i slika iz koprivničke kapelice sv. Florijana sa Koprivnicom XVIII. st. Iduća dvorana ukazuje društveni život stare Koprivnice. Krećući se kraj jednog mužara ispod slike Marije Terezije, između koplja noćobdije i cehovskih škrinja punih diploma s pečatima čizmara, licitara i drugih davnih obrtnika, posjetilac dolazi do predmeta, koji ga razveseljava daleko više nego mnogi i mnogi fragmenti rimske i turske keramike po našim sjevernim muzejima. Neobičan i vrlo lijep, da se čak ne kaže: za našu povijest – umjetnosti – dragocjen predmet. To je jedan zemljani vrč iz XVIII. stoljeća, na kojem kraj rokoko zvijeri, koje se pod srcem i ljlja-

nima igraju šapama sa zemljanim oblinama, piše, da ga je načinio »Josephus Daniel Lonczar sztojecki vu Dugi Vuliczi«.

U četvrtoj, to jest posljednjoj dvorani među porculanom iz Ilirskog preporoda stoji diskretno povučena jedna druga ljepota. To je pak akvarel Heinricha Thuguta iz 1844. godine, a prikazuje »ilirskog slavuja« kćerku doktora Krügera. Čist, pomalo à la Ingres crtež golog vrata i ruku; slika, na koju treba misliti prigodom sastavljanja jedne izložbe akvarela XIX. stoljeća kod nas.

Koprivnica nema sve svoje umjetnine u muzeju, ima ih i po privatnim stanovima. Tako je stan doktora Leandra Brozovića gotovo jedan mali muzej. U njem se osim kolekcije crteža C. Medovića mogu naći i zanimljivosti za onog povjesničara naše književnosti, kojem se interes ne ograničuje samo na knjige, nego proširuje i na cijeli život Frana Galovića. Tu su naime, Galovićevi crteži, akvareli i stolac, koji je pjesniku bio toliko drag, da ga je uvijek sa sobom vozio, kad je iz Petrijanca polazio pisati u vinograd; bijelo lišće u crvenom brokatu – već se raspalo.

*Matko Peić*

## VELIKA IZLOŽBA HOLANDSKIH PRIMITIVA U RIJKSMUZEJU (AMSTERDAM)

U subotu 28. VI. 1958. otvorena je u Amsterdamu u posebnom dijelu golemog Rijksmuzeja jedinstvena izložba »Holandske umjetnosti Srednjeg vijeka«. U toj su velikoj priredbi po prvi put sabrana djela sa svih strana svijeta u cilju, da se prikaže početna epoha holandske umjetnosti, kako se uopće dosada nije još nigdje u takvu postavu pokazala. Kako se na toj izložbi, što je priređena povodom 150-godišnjice osnivanja amsterdamskog Rijksmuzeja, jednog od glavnih i najvažnijih evropskih muzeja, izlaže jedno od remek-djela »Stare galerije« Jugoslavenske akademije u Zagrebu, to je potrebno, da se o toj značajnoj izložbi obavijesti naša javnost. Ta izložba sadržava: slike, crteže, gravire, ukrašene manuskripte, skulpture i umjetničke predmete u najraznolikijem materijalu. U tom širokom pregledu otkrivaju se nakon stoljeća pojedine pojave velikih majstora dosada takoreći nepoznatih za povijest umjetnosti, uz ona poznata imena majstora sjeverne Holandije. -

Kooperacija najznačajnijih muzeja i galerija Evrope i Amerike ostvarila je u toj jubilarnoj izložbi ne samo jedinstveni sastav umjetnina, već je ta suradnja omogućila sasvim nove poglede na razvitak same umjetnosti u ranom Srednjem vijeku na sjeveru Evrope. U tom se sastavu nalazi remek-djelo fantastičnog majstora demonskih vizija Jeroma Boscha iz Lisabona, kao i slavna



djela Gérarda de St. Jean i njegove škole iz Beča, Pariza, Praga i Londona. Naša zagrebačka slika, nada sve dragocjena, na počasnom mjestu, tumači patetičnu intenzivnost Maitra de la Virgo inter Virgines usred čitave kolekcije njegovih slika, što su stigle iz Liverpoola, Barnard Castla i Firenze. Od Jana Mostaerta tamo se mogu vidjeti njegovi najljepši portreti, a od genijalnog Lucasa iz Leydena čitava je skupina remek-djela, zatim njegovi crteži i kompletni njegov grafički opus.

Nadalje je izložen ponajbolji izbor divnih ukrašenih manuskripata iz čitave Holandije. Među njima se nalazi Livre d'Heures de Cathérine de Clèves iz New-Yorka, biblija d'Evert Soudenbalck iz Beča, kao i dragocjeni brevijar Swedera van Culemborch iz Brixena. Među bogatim skulpturama gotike predstavlja otkriće velikog kipara Adriaena van Wesel sa čitavom kolekcijom. Pojedini su izlošci, stigli iz Norveške, dosada uopće nepoznati, kao što su bili nepoznati i majstori drvorezbari iz Utrechta, koji su svojom majstorijom nadaleko utjecali na čitavu srednju Evropu.

Vjerske borbe, kao i divljanje ikonoklasta u 16. vijeku upravo su oštetili ponajviše tu ranu epohu u Holandiji, tako da su u samoj Holandiji sačuvani tek rijetki primjerci tog umijeća. Rasuli su se svijetom, a sad su opet sabrani, te se svaki posjetilac te grandiozne izložbe može uvjeriti, koja je snaga i koja je originalnost – često sasvim naivna – te posebne umjetnosti, što je bila dugo i nepravedno zasjenjena kasnijim zlatnim vijekom baroka Nizozemske XVII. stoljeća.

*Lj. Babić*



*Tamara Karsavina u »Petruški«*



A. Benois: Kostimi za operu »Le rossignol« Igora Stravinskog

## SCENOGRAFI RUSKOG BALETA

(Sjećanja Igora Stravinskog)

Nedavno je u sedmičnom londonskom listu »Observeru« iznio svoja sjećanja na različite scenografe poznati kompozitor Igor Stravinski. Ta su njegova sjećanja objelodanjena u obliku intervjua, te podaju u glavnom neposredna svjedočanstva o pojedinim slikarima, koji su crtali i slikali dekor i kostime Diaghilovove baletne trupe; ta je naime početkom našega stoljeća svojim nastupima, svojim scenskim postavkama bila presudna i odlučujuća u razvitku evropske scene. Zapamćenja I. Stravinskog čine neki retrospektivni pregled baletne scene uopće, ujedno tumače i ocrta-vaju, kako su svi ti baletni dekor i nastajali, zato donosimo ta sjećanja u skraćenom obliku zadržavajući po mogućnosti što vjernije duhovite i kritične opservacije značajnog svjetskog muzičara naših dana o scenografiji i scenografima njegovih baleta.

Za vrijeme prvog svjetskog rata nije mnogo zaostala u sjećanjima Stravinskog inscenacija futuriste Balle za njegov »Vatromet«. On se prisjeća, da se ta inscenacija sastojala od nekoliko kulisa poprskanih bojama, jedino mu je ostalo živo u pameti, kako je Balla nakon predstave, kad se pljeskalo izvađačima, silom htio izazvati pljesak za sebe tako, da je jurnuvši pred zavjesu posebnom napravom širio i lepetao svojom kravatom. Publika nije reagirala ni pljeskom ni smijehom, dok su se u svojoj loži od srca nasmijali Diaghilev i Stravinski smiješnoj figuri Balle s dinamičkom kra-

vatom. Taj isti Balla zajedno sa svojim sudrugovima futuristima činio se vrlo zabavnim. Među futuristima proveo je Stravinski sate i sate, ispunjene glupavim šalama i patetičnim fraziranjem, kako to u svom čitavom životu nije ni prije ni kasnije doživio, ali uza sve to Diaghilev je forsirao futuriste i želio od njih dobiti kao posljednju novost – futurističku scenu. Stvarali su oni i futurističku muziku. Stravinski se spominje, kako su ga pozvali, da čuje tu novu muziku. I priča, u čemu se sastojala ta progresivna muzika: proizvodili su tu muziku pet gramofona istovremeno na pet stolova u nekom praznom prostoru, koji je sav ječao različitim bukom, štropotom, zavijanjem, tulenjem i zvižducima, tako po prilici, nastavlja Stravinski, kako je to nedavno uspjelo u modernom konceptu i »konkretnoj muzici«.

Kasnije je avangardista Marinetti pronašao muziku »diskretnog šuma«. Taj se šum proizvodio pomoću različitih predmeta, struganjem, pilenjem i naročitom neugodnom lomljavom, cviljenjem i zujanjem i to nimalo diskretno, jer su se dotadašnji muzički instrumenti i onako pokazali za futurističku dinamičnost preživjelim sredstvima retardacije. Dalje se Stravinski sjeća njihova glavnog stana u Milanu, gdje su vodili glavnu riječ Boccioni, Russolo, Carra i naravno Marinetti, koji se učinio Stravinskom ponajmanje darovitim. Tvrdi dalje, da su ti futuristi uza sve to, što su bili apsurdni, imali i simpatičnih crta, a svakako su bili kraj sve njihove galame manje pretenciozni, nego što su to bili kasniji surrealisti, koji su od futurističkog apsurda mnogo isposudili. U nijednom slučaju nisu ti futuristi bili neki veliki avioni, što s garišta svih muzeja lete u budućnost, već su to bile male vespe, što su podizale zaglušnu buku.

Na pitanje, da li je to istina, da je on Stravinski odabrao Nikolu Roericha za scenografa svog »Sacre du Printemps«, Stravinski odgovara: »Jest, ja sam se divio njegovom dekoru »Kneza Igora« i želio sam, da u istom smislu izvede Roerich dekor za moj »Sacre«. Još sam uvijek uvjeren, da je njegovo rješenje bilo upravo odlično. Sjećam se pozadina tog dekora, bila je krajina – stepa i nebo, izrađena tako, kako su to radili stari crtači mapa. Tko bi znao, da li je istinita tvrdnja Roericha, da vuče lozu svoju čak od Rurika? I to nije važno, istina vladao se on kao neki visoki velmoža. Koliko god mi se njegov dekor svidao u tim ranim godinama (1912), ipak nisam mnogo držao o njegovom slikarstvu, to je nekako bilo poput Puvis de Chavannesa. Svakako taj moj scenograf bio je čudan svat. Njegova je aktivnost bila za vrijeme rata vrlo misteriozna preko Tibeta i azijskih samostana i raznih sekta, tako da se nije moglo reći, da li je ta aktivnost nekog zane-

senog mistika ili nekog špiona. Poslije »Sakra« u Parizu nisam ga više vidio.« (Između dva rata uspjelo je tom mistiku u Americi utemeljiti »Roerichov Institut« i podići veliki neboder, u kojem je smjestio čitav skup simboličnih svojih slika o povijesti i o pravom istinitom smislu ljudskog života, a napose slavenskog. U svojoj mističnoj kuli nudio je cijeli kat za Zagreb tucet njegovih velikih slika kao poklon Jug. akademiji uz uvjet, da one budu u Posebnoj dvorani galerije za vječnost izložene. Protiv svih mogućih intervencija ipak nije taj poklon primljen. Slike su Roerichove bile velike i vrlo neugodne. Op. Red.)

Sljedeće je pitanje bilo upućeno Stravinskom, da li je on izabrao Henrija Matisa za scenografa svog »Chant du Rossignol«? Stravinski na to pitanje odrešito odgovara »Ne, ta je kolaboracija bila u potpunosti Diaghilevo maslo. Ja sam se izričito protivio. I stvarno Matissova je realizacija dekora bila neuspjela. Diaghilev se naime nadao, da će Matisse izraditi nešto posebno puno draži u duhu kineske umjetnosti. A sve, što je načinio Matisse, bilo je to, da je kopirao Kinu, što je bila u izlozima antikvarijata u Rue de la Beotie. Konačno ipak nije slikao dekor, već samo zavjesu i kostime. Njegova me umjetnost nije nikad privlačila, ali za vrijeme rada na »Chant du Rossignol« često sam ga susretao i kao čovjeka sam ga zavolio. Matissova saradnja s baletnom trupom razbjesnila je Picassa i ljutito je nama dobacivao: »Matisse! Što je to Matisse? – Balkon s velikim crvenim loncem za cvijeće, koji se ruši.«

Stravinski se vrlo dobro sjeća Golovinovog dekora svoje »Žar-ptice« te spominje: »Tada su mi se Golovinovi kostimi mnogo sviđali. Ne pamtim više, da li je bilo mnogo kulisa, ali mislim, da je dekor bio vrlo bogat, možda i prebogat. Golovine je bio mnogo stariji od mene i nije bio prvotno od nas izabran. Diaghilev je naime za »Žar-pticu« želio, da ju postavi Vrubel, sigurno najdarovitiji ruski slikar onog vremena. A kako je on umro ili kako je poludio, to se pomišljavalo na Benoisa. Ipak je Diaghilev inzistirao na izboru Golovina, koji je izvršno ostvario fantastične scene u »Ruslanu«, a preferirao je svakako Golovina i zbog toga, što je Golovinov karakteristični orijentalizam bio jednako usmjeren, kao što je to bio časopis »Mir iskustva« u redakciji Diaghileva.

Već je godine 1909. Stravinski susreo u tadašnjem Petrogradu Leona Baksta i s njim se tada sprijateljio. Još uvijek o njegovu izgledu najbolje govori Cocteauva karikatura. Bakst se odijevao poput kakvog dandyja, a imao nos, kakav imadu maske u vенецијanskim komedijama; bio je osjetljiv, vrlo zakopčan i uvijek

pun tajnovitosti hvališući se svojim donjuanskim podvizima. Za-ljubljen je bio u Grčku i u sve ono, što je bilo grčko. Sa Sjerovom je putovao u Grčku. (Slikar Sjerov bio je tada neki duševni vođa čitavog kruga uokolo »Mir iskustva«, i bio je veliki prijatelj Stravinskog u njegovim ranim godinama, štaviše i sam se Diaghilev bojao Sjerova). Rezultat puta u Grčku bio je putni dnevnik pod naslovom »sa Sjerovom u Grčkoj« (1922.).

Roerich je zlobno tvrdio, da Bakst u židovskom žargonu znači mali kišobran. Za Stravinskog imao je inscenirati njegovu »Mavru«, ali kako se nije mogao nikako složiti s Diaghilevim u pitanju honorara, to od te inscenacije Bakstove nije bilo ništa. Stravinski nije bio oduševljen s Bakstovim slikama, koje je upoznao prije nego što je vidio bilo koju Bakstovu inscenaciju. Ali svakako drži, da je Bakstova inscenacija »Šeherezade« jedinstveno majstorsko djelo kazališne umjetnosti i što se tiče efektnog dekora, zavjese i blistavih kostima.

Stravinski se upoznao prije s Benoisom nego s Bakstom. Benois bio je svakako najviše kultiviran slikar neke vrste italofila, a među slikarima se najbolje razumio u muziku, naravno u muziku devetnaestog vijeka talijanske opere. Uza sve to mnogo je zavolio i uživio se u muziku »Petruške«. I prije »Petruške« Stravinski je surađivao s Benoisom, jer je on inscenirao »Les Sylphides«. U pravom smislu su se tek sprijateljili u Rimu god. 1911., kad je Stravinski završavao svoga »Petrušku«. Stanujući u Rimu u blizini Quatro Fontane dva su mjeseca svaki dan bili zajedno izrađujući »Petrušku«.

Benois je bio nada sve uvjeren u sebe, bio je sebeljubiv. Tih je godina bio najveći baletni uspjeh »Spectre de la Rose« s Nižinskim, a u tom je uspjehu glavni udio ponio Bakst, to Benois nije mogao podnijeti. Ljubomor i zavist grizla je Benoisa zbog tog Bakstovog uspjeha. Taj je ljubomor i skrivio nemili incident prigodom slikanja dekora »Petruške«. Bakst je došao gledati, kako Benois taj dekor radi, te mu je htio navodno grandseigneurski pomoći i bez pitanja zgrabio četke i počeo na pozadini slikati. Benois je smatrao to uvredom, tvorno ga napao i kratko izbacio napolje.

Stravinski je surađivao i s Larionovim kod djela »Renard«. To je djelo bilo napisano i komponirano za princezu Polignac; na početku se Prvog svjetskog rata našao Stravinski bez sredstava u Švicarskoj, Diaghilev mu nije mogao poslati novaca, tada je priskočila u pomoć Polignacica i naručila kod Stravinskog jedan balet. Tako je nastao »Renard«. Diaghilevu to nije bilo pravo, htio je imati monopol i bio je ljubomoran i bojao se, da ne bi tko drugi prikazivao Stravinskijeve balete. Kako je bio zlopamtilo, to je još



*L. Bakst: kostimni nacrti za »Josipovu legendu«*

i nakon dvije godine žučno predbacivao Stravinskom: »Taj naš Igor, samo uvijek pare, pare i opet pare, a zašto? Taj njegov »Renard« je stara krpa, koju je Stravinski izvukao iz svoje škrinje odbačenih odijela.«

Ali kad se uvjerio, da princesa du Polignac ne kani davati baletе, preuzeo je on taj rad i dao inscenaciju Larionovu. Larionov bio je ljudeškara – pravi div, žutovlasi mužik, širi i viši od krupnog Diaghileva. Bio je neobuzdanog temperamentа, jednom je prigodom nekog objašnjavanja knockoutirao i samog Diaghileva. Larionov je bio na daleko poznata nepopravljiva ljenčina – pravi tip Oblomova. I svi su bili uvjereni, da zbog njegove lijenosti njegov posao obavlja Gončarova, njegova supruga mjesto njega. Svakako je bio darovit slikar, a njegovi dekori i kostimi ostali su u sjećanju Stravinskog kao izvanredno uspjeli. »Renard« nije bio veliki uspjeh, ali u poredbi s »Mavrom« bio je svakako manji neuspjeh, za taj je balet odabrao Diaghilev tada nepoznatog slikara Survagea, jer se upravo posvadao s Bakstom.

Značajni scenograf ruskog baleta bio je i poznati francuski slikar Derain. O njemu se spominje Stravinski, da je više volio njegov pariški argot, nego njegove slike, premda je dobro upamtio Derainove vanredne male slike, velike mu se nisu svidjele. Derain je također bio neka ljudeškara i ispičutura. I odnos između njega

i Diaghileva bio je neprestano napet. Stravinski je morao često diplomatski posredovati i uspostavljati koegzistenciju. Diaghilev je silom htio, da nešto Derain izmijeni u dekoru »La Boutique Fantasque«. Naravno dolazilo je do loma, a Derain je bio nepopustljiv.

Što se tiče Picassa, Stravinski ga je susretao već god. 1910. kod Vollarda i kod kneza Argutinskog, ali se s njim sprijateljio tek za vrijeme Prvog rata 1917. u Rimu, kad je tamo gostovao ruski balet. Sviđao mu se njegov način nepatetičnog izricanja sudova kao i njegovo španjolsko akcentiranje pojedinih silaba. To mu se činilo zgodno i zanimljivo. Tako Stravinski spominje Picassovu običnu frazu: »He (je) ne suis pas musicien, he (je) comprend rien dans la musique.« Družili se mnogo i Picasso je portretirao Stravinskog tri puta. Kad se Picasso oženio jednom plesačicom ruske baletne trupe, iz stuboka je izmijenio svoj način života. Supruga mu Olga tada je oblačila haljine šivane kod prvog pariškog krojača Chanela ondašnjeg kreatora mode, a sam se Picasso viđao u besprijekornom dresu na svim cocktail-partijama, na svim premijerama i koncertima kao i na mondenim dinnerima. Baletna je trupa predstavljala i u Napulju ne samo u Rimu. Kod tog putovanja Picasso je portretirao u vagonu plesača Masinu, a u Napulju bili su naročito impresionirani i Stravinski i Picasso predstavama, u kojima je u nekoj špelunki još poživio duh stare pučke komedije dell'arte u malom prostoru, gdje je vonjalo po češnjaku i gdje su sve kretnje plesa i improviziranih pjesama nosile obsceni značaj. Pod tim impresijama rodila se Stravinskoga »Pulcinella«. Sigurno Picassova dekoracija nije bila po volji Diaghilevu, on je htio, da ta bude što bliža onoj pučke komedije, kakvu su doživjeli u Napulju, te se nikako nije zadovoljio s Picassovim prvim nacrtima, koji su bili kao neki nacrti za Offenbachove figure. Diaghilev je tumačio Picassu, kako ta »Pulcinella« mora biti nacrtana i dekorirana, plesat ju je imala Karsavina. Kad Diaghilev nije mogao nikako uvjeriti Picassa, nakon dugih raspra i temperamentnog objašnjavanja, u bijesu je bacio sve Picassove crteže na pod i zgazio ih zalupivši za sobom vrata. Nakon tog loma slijedila je pomirba i netrpeljivi i tvrdoglavi Diaghilev ipak je konačno povjerio Picassu izradu dekora i kostima za »Pulcinellu«. I ruski je balet još jednom iznio veliki senzacionalni uspjeh. Plesala je Karsavina.

Prema Observerovom interviewu sastavio

*Ljubo Babić*



## MAGNA GRAECIA

### PAESTUM

*Listopada 1954.*

Tri hrama od žutog kamena i ravnica sve onamo do Tirenskog mora. Na istoku visoki goli bregovi i gromadno oblačje na modrome nebu. Magna Graecia, taj italski nastavak stare grčke kulture – Velika Grčka – u vremena, kada su riječi bile pojmovi, a ne puki nazivi. Agrigent, Segesta, Selinunt i Sirakuza na sicilskom tlu! Stare kulture na staroj zemlji. Cesta, kojom su prošli toliki narodi, na kojoj su se toliki narodi pojavljivali, živjeli, ostarili i prošli. Svi su oni ostavili tragova svoga bitka. Napuštena kuća; – ukućani se iselili, a naselje ostade zaboravljeno i pusto. Tisućljetni drač zarastô ih i prikovô uz materu zemlju. Rodnim dračem.



Ništa se nije promijenilo toliko vjekova. Iste one srebrno-zelene masline, pinije, čempresi i vinova loza. Najplemenitije raslinske kulture roda ljudskoga. Mediteran.

Prošli su veliki narodi i ostavili u naslijeđe Veliko i Gigantsko. Mogli su da govore samo uzvišenim jezikom, jer im je mucanje bilo nepoznato. Velike riječi u kamenu, mozaiku i pismu! Nadljudi velikog formata i velikih koncepcija. Njihova je snaga bila u jednostavnosti, jer je jednostavnost velika, a škrta i zato jasna. Monumentalnost je prirodena obrazina velikih misli; sveobuhvatni pogled i mjera! Ova divna vrlina, kojom se rijetki narodi mogu da pohvale. Jer je mjera mudrost, a njena realizacija vječna – bar u ljudskom smislu. Ništa nam o njoj ne kazuju ni riječi ni slike. Treba doći, pomučiti se i vidjeti.

Posejdonov hram, žuti hram, utemeljen od Ahejaca iz Sibarija, prije skoro 25 vjekova, najčišćega dorskoga reda, i zelena okolina. I još dva manja hrama, hram Cererin i na sjeveru jedan nepoznatoga imena. Čudno ih je gledati u ovoj nizini. Oni su smišljeni da dominiraju na kamenitim hrptovima, na bregovima, a opet kakva simbioza djela prirode i ljudskih ruku. Kao napuštene lađe, nasukane na pijesku. Vjekovima ih mlata vjetrine; kiša i studen ih rastače, a italско sunce prži. Ali ipak stoje – gordo i prkosno, svijesni svoje snage. Stoje u tišini, jer su i sami tihi – prapovjesni.

Jato crnih čavki ruši se na zabate njihove, uzbrbljava se i pakosno kriješteći poput vihra opet uzlijeće i sjeda na obližnju piniju. Valjda ih uznemiruje prisutnost nekolikih rijetkih posjetilaca. Samo one, žuti hramovi i oblače, što se naganja bičevano vjetrom, po ovoj negda zloglasnoj malaričnoj ravnici. Život i smrt.

Svuda naokolo tamburi razvaljenih stupova i fragmenti arhitrava i zabata. Kao polomljeno udovlje! Djelo ljudskih ruku povratilo se opet u svoj prvotni oblik, u klisuru. Vrijeme je zaoblilo oštre rubove kanelura i profila. Od arhitekture je postala skulptura, mjestimice već amorfná i mekana.

Kasna je jesen. U travi još uvijek cvate sitno plavo i žuto cvijeće. Po golim bregovima bjelasaju se gradići, još tamo od gusarskih vremena! Po vrletima tiho plaze sjene oblaka, zadržavaju se dulje vremena i mahom ih nestaje. Po prisojima male gušterice kao u mladosti ovoga grada – opasanog gigantskim zidom i bog zna kojim čudom sagrađenog na ovoj sada pustoј ravnici. Što je uvjetovalo njegovo postanje?

Dan se primiče kraju. Plave se sjene produžuju. Polegle su travom, a oblaci plove. Ti vječiti pratiodi svakog zbivanja zemaljskog. »Oblaci, čudnovati oblaci, što prolaze tamo daleko« ... (Baudelaire).

Ehinusi dorskih glavica, lišeni vremenom svojih arhitrava, pričinjaju mi se, da svojim širokim tanjurima podupiru sivo-olovno, večernje nebo . . .

## SICILIJA

Vraćam se nakon više od tri decenija. Čudo je, kako se tokom ljudskog života dojmovi mijenjaju. Dojmovi negda viđenoga. A kako su opet iščekivanja neviđenog uvijek naopaka i kriva. Kao viđena u snu.

Prelazimo ferryboatom preko Skile i Haribde. Davna gimnazijska sjećanja. Danas su odisejsku noć zamijenile krune svjetala posijanih širom kanala. Villa S. Giovanni, Reggio Calabria, Messina, Ali Marina Terme, S. Teresa di Riva i Taormina, a u daljini snježna Etna sa užarenom krunom na glavi.

Svijetla žmirkaju, a na palubi hladno. Promaja kao u svakom morskom tijesnu. Sjedimo u vagonima vlaka, koji ova motorna skela prevozi na sicilski otok. Dva puta sam prošao Messinom, oba puta noću. Nazire se čudnovati grad niskih kuća, sagrađen poslije jednog od najstrašnijih potresa novijeg datuma.

Pola sata poslije Messine počinje da sviće. Kroz prozor vagona dolijeću aromatični mirisi ovoga golemog otoka. Po tamnim masama čudnih bregova osjeća se strana zemlja, dok na rascjepkana bila pada prvo bljedilo zore. Opet moć tmine ustupa rađanju novoga dana.

Prelazimo širokim bezvodnim koritima dovaljanoga šljunka. Bujna se vegetacija spušta sve do mora, a plitki nas žali u stopu prate.

Dani se. Svuda po vrtovima i poljima četruni, naranče, banane, maslina i vinova loza. Pogdjejoja palma. Južni kraj.

Mediteran.

U nevjerojatnim visinama po bregovima čudnih oblika sredovječni gradići i razvaline. Po cestama dražesno tapkanje mazgi, ukrašenih velikim kitama šarenoga perja na glavi i mjedenim praporčićima na ormi, upregnutih u bujno oslikane sicilske dvokolice visokih kotača.

## PO UNUTARNJOJ SICILIJ

*Listopada 1954.*

Misilmeri, Bolognetta, Vicari – kraj plodan, zelen i lijepo obrađen. Ima krajeva, kojima uvijek vlada neka vedrina, kao u ljudi vesele naravi. Naprotiv, ima i takvih, na koje se sručila neka ne-

objašnjiva turobnost i žalost. Sicilija ima obrazinu ukočene grčke maske. Zemlja, u kojoj se svaki živi izraz ukočio, splasnuo, zamro. Prastari ovaj kraj sačuvao je fizionomiju klisura, u kojima narod nalazi čudne sličnosti sa nekim živim bićima.

Krajina varira od žute do crnosmeđe boje. Raslinje i poljoprivredne kulture svojim zelenilom iščezavaju u žutoj dominantni. Kud oko doseže, svuda žuta zemlja, žuta brda i žute klisure. Ponekad i žica tamnosmeđe boje, a nada svim duboko sicilsko neba s ogromnim krpama sivih i bijelih oblaka. Čovjeku se pričinja, da je svako visoko brdo gorući vulkan, jer ga prikrivaju zastave gustih maglenih oblaka.

Ipak nas otok na svakom koraku upućuje, da podmukle pluto-ničke snage ne miruju. Kao i u svim zemljama, gdje tlo stalno vibrira, zemljotresi sad slabiji, sad jači, ne uznemiruju odviše pučanstvo, jer je zemlja plodna, a vina, žita i ulja u izobilju. Nisu li se sela i gradići, toliko puta opustošeni i spaljeni usijanom lavom, takoreći, preko noći obnovili! Samo na tlu ohladnjele lave raste ona divna loza, što rađa svijetložutim vinom, iskričavim poput zlata. Dionizijskim vinom! U njemu se bljeska sva slava stare Grčke. Opijeni sileni, najade i nimfe! Bahanal toliko puta ovjekovječen na grčkim vazama, amforama i mozaicima.

Lercara, Friddi, Acquaviva. Žutozelene jesenske krošnje men-dula ističu se na crnosmeđoj baršunastoj zemlji; pa onda masline i lovorike, ove divne pratilice Sredozemlja, prastare, sa zavijenim deblima i korijenjem. Kao u grču strasti i boli! Nije ni čudo, da su ih stari Grci u svojoj uobrazilji pretvorili u djevicu Daphne, jedan od najljepših i najljudskih motiva Staroga vijeka.

Cestom nam u susret jašu seljaci na mazgama. Fizionomije starih naroda! Sjećanja na staru Kastiliju i Estremaduru. Moderno će vrijeme i njih skoro istjerati sa širokih autostrada na zabačene planinske staze. Da li i u psihi tog čudnog naroda nastaju promjene? U psihi »camore« i »vendette«. Sve su ove mediteranske zemlje, a naročito otoci, sačuvali sve donedavna svoje stroge i čudne zakone društvenog života. Pa vjekovno ropstvo pod Saracenicima i Maurima! Nadesno se ispriječio Castronuovo, najviši vrhunac toga kraja, sav zavijen oblacima. Divno i impozantno brdo! Ovakva je brda grčki narod napućio mitološkim bićima. Ovaj sicilijanski Olimp može da izdrži usporedbu sa svojim velikim bratom na Egejskom moru.

Na jednom zaokretu preplašeno stado koza razbježe se od huke motora po zidovima i gromačama. U dolini mirno pasu sivožute ovce. Jedva ih oko nazire među brazdama i kamenjem. Tihe i blage životinje. Kako su slični uslovi podneblja stvorili i u našim primorskim krajevima iste vrste životinja i raslinja, a i ljudi su

u mnogočem slični! Naši otoci, naša Dalmacija! Samo je ona više siva i kamena, a more zato ljepše i privlačnije.

Susrećemo traktor sa cestarskih radova. Na njemu dva mladića, gotovo dječaci. Njihova ogarena maurska lica, bljesak bijelih zuba i krasni smiješak mladosti iščezava naglo iza nas. Trenutni susret u vječnosti! Koliko takvih susreta u dalekim zemljama, s onima obojega spola! Da li sebi imamo nešto povjeriti? Čudna međusobna privlačna snaga veže one, koji se nikad prije nisu vidjeli, nikad više vidjeti ne će. U jednom jedinom trenutku – u jednom jedinom pogledu.

A bilo je, i već nije.

Pa opet široko, osušeno korito. Tanki trak vode probija se između bujičnog kamenja. U zapadnom suncu ljeska se poput žepenog srebra, a ugačana autostrada blješti poput zlata na haljinama Monrealskih mozaika. Kameni mostovi. Španija. Blijeda sjećanja na pusta riječna korita između Guadixa i Baze u pokrajini Granada. Davno prebrisane uspomene! Samo je Sicilija, za razliku od Španije, zemlja plodna sve do najviših vrhunaca, a u proljeće divno zelena poput božanske Umbrije. Umbria verde.

Casteltermini, pa Suterra, Campofranco i Arragona. Samo joj ime kaže, da su ovdje dugo vladali aragonski kraljevi. Na vrhuncu se ispeo cilj našeg putovanja Agrigento, stari Agrigent, a u daljini – sivo Sredozemno more. Mutno crvena kugla tone u ljubičastu tmušu. Tromo se more zakrvavilo i sve je oko nas izgubilo svoju podlogu, ostalo da visi u zraku, nestvarno i nerealno. Kao neki predosjećaj gubljenja svijesti. Zatim je crveno osvjettljenje počelo da sivi poput lica malo prije poginuloga.

Rađanja i umiranja dana nose u sebi uvijek nešto sablasno i ukočeno, kao da se novonastajući život trga i odupire nekom imperativu bivstvovanja i nestajanja.

Eto napokon i noći. Susrećemo jahače iz polja, osvijetljene već izdaleka reflektorima autobusnih svjetiljaka. Njihove pojave rastu približavanjem do fantastičnih razmjera, a u pamćenju ostaje samo bljesak svijetla u prestrašenom oku mazge. Po svim vrhuncima užegla se svijetla. Gradići po klisurama svijetle poput Betlehema. Noć polako zavija u svoja krila sudbine svega, što živi i onoga, što se ne miče; one sudbine, koju mi tako rado nazivamo tragikom ljudi, životinja i stvari.

#### AGRIGENT

Provincijalni grad prikovan na hrptu visokog brijega na prekrasnom položaju, a iza njega visoko položeni bijeli gradići na još višim bregovima. Njihovu težnju u visinu podcrtavaju gomile

sivih i bijelih pjenušavih oblaka, a Castronovo zaviti u maglene haljine dominira cijelim prostranstvom. Sa svih strana vidljiv, on i još jedna golema samačka klisura visoko iznad doline poput nakovnja. Valjda je na njemu stari Hefaist kovao oružje za mitološke ratnike.

Sa glavne esplanade daleki pogled duboko u dolinu sa izoliranim grebenom drevne nekropole starih Grka, posijanim hramovima i nebrojenim grobnicama, a preko beskrajnih maslinika i preorane žute zemlje široko Sredozemno more. Na nj je polegla jesenska magla poput zida i zapriječila pogled u nedoglede. Na ovo more, koje je poput široke ogromne ceste vjekovima služilo starim narodima za njihove ratničke, pljačkaške, imperijalističke i trgovačke podvige. Kao na nekoj gigantskoj sceni izređali su se ovdje mnogi narodi historije: Egipćani, Feničani, Grci, Rimljani, Iberi, Gali, Saraceni, Normani, Goti, Vizigoti, pa Venecija, Genova i Španija. Vladali stoljećima, ostavljali tragove svojih kultura i nestajali, a drugi nam namriješe mnoge važne tekovine u naslijeđe. Nisu li se počeci humanističke misli paralelno sa osvajanjem dalekih krajeva (čudne li ironije!) zametali baš u zemljama oko tog historijskog mora, koje je najvažnije za kulturu roda ljudskoga. Magna Graecia na italskom tlu, zagonetno etrursko kraljevstvo, pa rimske naseobine na afričkom i maloazijskom tlu. Kartaga, El Djem, Tim-gad na vratima Sahare, Leptis magna i Sabratha, Baalbek, Palmyra i Petra. Nekada je periferijalna kultura velikih naroda gradila veće i majestetičnije spomenike nego mati zemlja. Sigurno ispravan račun. Pa prava Grčka, jonski i maloazijski otoci i Egipat, jedna od najčudnijih kultura svih vremena.

Sredozemno more, žarište ljudske misli i ljudskih napora, more galera, trirema, dahabija, gusarskih brzoplovki, pare i motora.

More tiho, modro i glatko, suro i burno, divlje i nemilosrdno, a opet korisno i unapređujuće.

Jednima korist, drugima grob.

*Les affaires humaines ...*

Izjutra evo nas na nekropoli. Danas je ona dobro pažena i nje-govana. Zapravo državni muzej na otvorenom, ali se od muzej-skog vrlo malo zapaža. I ovdje kao u Paestumu glavni hram od žutog kamena. Boja njegova srasla je sa svojom okolinom i postala organski dio pejzaža.

Koje li razlike na atenskoj Akropoli! Ondje je carstvo bijelog mramora, tamnomodrog mora i dubokog neba.

Sjećam se moga prvog putovanja onamo pred više od trideset-pet godina. Na putu iz Volosa u Atenu, poslije Tesalije srednjeg vijeka i njenih čudnih mračnih samostana na nepristupačnim kli-

surama prošli smo otok Eubeju. Na rtu Sunionu ukaza se odjedamput čudovište stare Grčke: dva bijela stupa i fragmenat arhitrava na crvenoj klisuri, a iza toga kristalna dubina modroga neba. Nezaboravna slika u svojoj otmjenoj napuštenosti.

Nekoć je grčka arhitektura bila polikromna. Valjda i to proizlazi iz antiknog smisla za mjeru. Možda je preveliki kontrast vrijeđao njihovo estetsko oko.

A ipak je vrijeme najveći umjetnik!

Kako je ono i u agrigentskoj akropoli učinilo svoje. Sklad ljudske misli i prirode. Ovdje čovjek može da satima švrlja kao po staroj Ostiji, Paestumu i Vii Apiji. Svuda naokolo fragmenti kao i tamo. Preraslo ih negdje dračje, a opkolile rodne masline i vinogradi. Kao u davna prošla vremena. Divne stare zelene kulture!

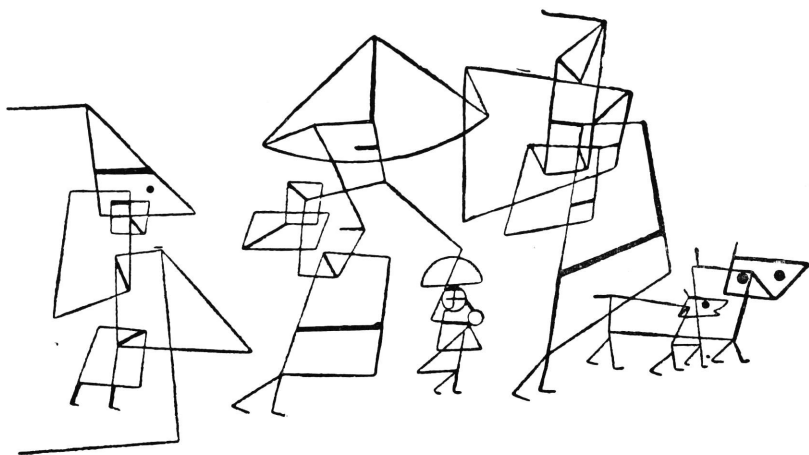
I zato mi ni ne izgleda, da su se vrata prošlosti zatvorila zauvijek, tek je ključ zarđao u bravi.

U vrtu upravo cvjetaju u izobilju goleme cinije. Njihove glave njišu se na jesenskom vjetru, dok se na sjeveru ispeli bijeli gradici, a nebom se naganjaju kišni oblaci. Svjedoče o neprekinutom ritmu života kroz više od dvadeset pet vjekova.

Dvadeset pet vjekova ljudskih stremljenja, propadanja i novo-oživjelih nada!

Zaista, ovdje je pojam ništetnosti i prolaznosti dalek i odsutan.

*Zlatko Šulentić*



*P. Klee: Setnja*

## PAUL KLEE

*Edit. Fernand Hazan, Paris 1958.*

Mnogim monografijama na različitim jezicima kao i onim raskošnim katalogizima, što su objelodanjeni na retrospektivnim izložbama Paula Kleea, pridodana je ove godine velika studija o tom njemačkom slikaru, temperamentno napisana od San Lazzara, izdana u Parizu u bogatoj opremi. U njoj su izvrsne reprodukcije u boji Kleeovih djela, većinom onih, što se nalaze kao »Fondation Klee« u privatnom posjedu u Bernu. Ta nova i temeljita monografija prikazuje ne samo opus značajnog slikara, koji je umro u Švicarskoj tražeći uzalud pred smrt švicarsko državljanstvo, već i prikazuje i osvjetljuje interesantnim pojedinostima slikarev život i njegov razvitak. Autor te monografije potanko analizira sasvim jednokratni opus te posebne originalne pojave na području likovne umjetnosti našega vijeka. On vodi čitaoca kroz labirint Kleeovih simbola, metamorfoza, ideograma i metafora, da bi što bolje objasnio tu »čistu magiju«, kako on naziva Kleeova ostvarenja. Utvrđuje, kako u Kleeovoj evoluciji ulazi i proračunanost i protančana osjetilnost gotovo isto toliko kao i spontanost i intuicija. I zaključno na temelju analize crteža, akvarela i slika, što se čine kao igrarija razmaženog i tankoćutnog djeteta, koju su kritičari za života Kleeova ocijenili tipičnim slučajem schizofrenije, utvrđuje, da se u toj posebnoj pojavi našao i filozof izrazitom crtom ironije, i neke vrste matematičar, a prije svega i nada sve poet.

San Lazzaro pridonosi za sva ta svoja tvrđenja i zapise Kleeove, koje objelodanjuje u inteligentnom sažetom résuméu. Ti zapisi stvarno u mnogočemu otkrivaju sakrivenu i povučenu gotovo enigmatičnu prirodu toga zanimljivog realizatora snova. Sva je ta, naime San Lazarova studija protkana Kleeovim uzrečicama i njegovim fiksiranim meditacijama, što se priviđaju kao putopisi fantastičnih lutanja po vilinskom vrtu nemirne i melankolične imaginacije. Ti Kleeovi zapisi njegova lutanja ponajbolje mogu objasniti i protumačiti (ako se slike mogu uopće riječima tumačiti) Kleeov čitavi opus kao i njegove različite likovne faze od početne, koja je sva bila u primijenjenom umijeću, pa do posljednje faze, što se igrala ideogramima, simbolima i zakučastim upitnicima o životu i njegovim tajnama – sve do pred smrt.

Ta ista ruka, što je ukusno izabirala šare finih nijansa boje, zapisala je i ovo: »U umjetnosti ne postoji nikakvo jedinstveno pra-

vilo, ne postoji neka jedinstvena formula. Neka svatko od umjetnika pođe tamo, kuda ga povede njegovo srce. Toga su se načela pridržavali i impresionisti, ti naši antipodi od jučer, koji su imali potpuno pravo, da se drže spektakla naravi, prikazujući svakidašnji život ostajući na površini zemlje. Što se tiče nas, naše nas srce vuče u iskonske dubine. Ali svakako ono, što jedan umjetnik može iznijeti na svijetlo, kad uroni u tamne i mutne dubine brzica sna, ideja i imaginacija, nema nikakve vrednote, ako tom svom pronalasku ne poda adekvatnu formu. Jedino na taj način ti kurioziteti postaju realnost, realnost umjetnosti, koja proširuje i obogaćuje život, a da taj život ne poprima ordinaran izgled.«

Tako Paul Klee, a njegov najnoviji monografist San Lazzaro nesumnjivo je svojom predanom studijom uspio, da nakon raznih opisnih monografija o Kleeu poda pravi ključ, kojim će čitalac moći otvoriti bravu na vratima začaranog magijskog vrta Kleeovih ostvarenja, kako to nije bio slučaj kod dosadašnjih monografija i studija o Kleeu.

*Lj. B.*

MOŠIN VLAD. — M. TRALJIĆ SEID

## VODENI ZNAKOVI XIII. I XIV. VIJEKA, ZAGREB 1957

*Izdanje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Historijski institut*

Nakon Briquetova djela »Les filigranes, Dictionnaire Historique des Marques du Papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600«, Genève 1907, prošlo je pedeset godina, pa je djelo dr. Mošina i Traljića uz svoj naučni značaj zadobilo i karakter jednog velikog i prigodnog izdanja.

Priređivači tog monumentalnog zbornika bili su a jesu i danas svijesni svih teškoća u radu pri izdavanju takve građe. Međutim, izvedeni posao dokazuje, da su rad izvršili vrsni stručnjaci, pa to izdanje u svakome pogledu služi na čast Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

Knjiga se sastoji od dva dijela. U prvome je na uvodnome mjestu »Predgovor« (pisan hrvatskim i francuskim jezikom), iz kog saznajemo uz ostalo, da je Historijski institut Jugoslavenske akademije: »... U toku posljednjih sedam godina ... prikupio opsežnu kolekciju vodenih znakova precrtanih sa originala, koji se čuvaju



u našim arhivima i zbirkama rukopisa. Oblasti, koje sad sačinjavaju Jugoslaviju, od velikog su interesa za filigranologiju.« Osim toga je istaknuto dalje u »Predgovoru«, da vodení znakovi: »... mogu služiti kao vrlo važno sredstvo za određivanje dobi nedatiranih dokumenata, razumije se uz uvjet, da postoji dosta velik broj datiranih sličnih znakova.«

Iza predgovora dolazi na francuskom jeziku popis pregledanog izvornog materijala, alfabetskim redom prema mjestima, uz naznaku literature s obzirom na arhivsku građu. Zatim je popis Briquetove zbirke u Genevi i bibliografija značajnijih djela, koja se bave filigranima XIII. i XIV. stoljeća.

Veoma precizno izrađen alfabetski popis vodenih znakova (također u prvome dijelu) na francuskom, engleskom, njemačkom, talijanskom, ruskom i hrvatskom jeziku omogućava i olakšava u potpunosti i svim inozemnim stručnjacima iskorišćivanje toga djela.

Od str. 53–173 objavljen je »Dictionnaire« filigrana u prvoj i drugoj svesci djela. Tekst tog »Dictionnairea« služi kao vanredan priručni vodič uz objavljene crteže filigrana.

Zbornik »... obuhvaća 852 table sa 7271 znakom, to jest tri puta više nego što je objavio Briquet ...«, za razdoblje od XIII. do XIV. stoljeća. Osim toga su unesene i mnoge nove vrste filigrana, dosada potpuno nepoznate, iskorištene s materijala iz naših domaćih arhiva (zadarskog, dubrovačkog i ostalih), pa je i zbog toga djelo veoma značajno.

Na posljednjim tablama (848–854) druge sveske objavljeni su takozvani »Neodređeni znakovi«, čije pobliže značenje nije zasada bilo moguće utvrditi.

Djelo je osim u domovini naišlo na velika priznaja i u inozemstvu, te je niz pojedinih primjeraka uz prodajnu cijenu od 50 dolara plasirano i izvan Evrope (Brazilija, U. S. A., Kanada, Kina, Japan i Australija).

Svakako je ovo izdanje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu u svakome pogledu ispunilo svoj zadatak, afirmiralo nas je pred domaćim i inostranim stručnjacima, te će služiti kao prvoklasan priručnik svima onima, koji se bilo s kojeg aspekta bave srednjovjekovnom historijom.

*M. D.*

## O S A S S E T T I

*prigodom nedavnih izdanja o sijenskom slikarstvu*

Koncem prošle godine izašla je u Parizu u raskošnoj opremi knjiga direktora sijenske pinakoteke Enza Carlija u obliku velikog albuma sa sto četrdeset tabla, od kojih je šezdeset u boji. (Enzo Carli: *Les primitifs siennois*, Ed. Braun, Paris). U tom su izdanju prikazani redom svi rani sijenski slikari s čitavom stručnom dokumentacijom na osnovu dugogodišnjih studija. Isti je autor gotovo istovremeno publicirao i drugo omašno djelo o sijenskoj umjetnosti na talijanskom jeziku: »Sassetta e il Maestro dell'Osservanza« (Edit. Martello, Milan). Kako se direktor Carli dotiče u svom djelu i naše Sassetine slike u Staroj galeriji Jug. akademije, koja se mora ubrojiti izvan svake sumnje među najdragocjenija remek-djela, što ih ta galerija posjeduje, to je potrebno da se posebno osvrnemo na tu značajnu publikaciju, pogotovu tada, kad taj naš dragocjeni Sassetta dokumentira stilnom analizom protutezu Roberta Longhija tezi autora Enza Carlija.

Prvo, tko je Sassetta? – Sijenski slikar rođen godine 1392., a umro sredinom kvatročenta. Zvao se Stefano di Giovanni, nazvan Sassetom, i bio je jedan od glavnih i najvažnijih predstavnika sijenske slikarske škole svoga vremena. Njegovo značenje i njegova likovna posebnost kasno je u povijesti umjetnosti pravilno ocijenjena, a još manje priznata kao vrednota ravna i jednaka, ako ne i veća, vrednotama prvaka čitavog talijanskog kvatročenta. Stvarno je tek god. 1903. prvi Berenson posvetio naročitu pažnju Sasseti i ocijenio pravilno njegovu vrijednost. Berenson je isticao kod Sasette vezu njegova slikarstva sa orijentalnim utjecajima, postavljajući kao glavnu njegovu značajku misticizam, koji ga vodi do istovetnih značajka Beata Angelica i do jednakih zanosa predanog ilustratora franjevačkih legenda. Kasniji je studij Sassetina opusa od raznih povjesničara iznio druga i suprotna gledišta onima Berensona. Takvo gledište zastupa i E. Carli u svom novom radu. On obrazlaže i ukazuje na temelju svojih studija i dokumenata, da koliko god je Sassetta u nekim svojim slikama istovetan Angelicu po svom religioznom zanosu, to on uza sve to istovremeno pomnivo prati sve one uspjehe, što je postigao Firentinac Masaccio i njegov usmjerenost svojim novim shvaćanjima, svojim početkom razvitak čitave kasnije renesanse. Sassetta je te novine uključio u svoj rad. Prema tome bi Sassetta u svojoj viziji stapao početke novog humanizma s tradicijama sijenskog slikarstva, vezao bi elemente rane renesanse »najčišćom muzikalnošću gotske tradicije«, (»purissima musicalità della tradizione go-

tica«), dok bi Beato Angelico bio tek po svojim izrazima kasni gotičar u svojoj mističnoj zanesenosti.

Ali kako sam naziv Carlijeva rada nosi uz Sassettu i ime »Maestra dell'Osservanza«, to se uz obradu Sassettina rada nalazi i prikaz toga nepoznatog majstora, štoviše cijeli je rad usmjeren, da bi se odijelila pojedina djela iz opusa Sassettina, koja je done-davno pridavala stručna literatura na čelu sa Berensonom Sas-setti, a ona su nesumnjivo od druge ruke drugog majstora, dok bi se opet pojedina druga djela isto tako pridavana Sassetti utvr-dila prema stilskoj analizi djelu Sassettina đaka Sana di Pietro. Jednom riječju dosadašnja se ustaljena mišljenja izmjenjuju sa-svim drugima.

Već je prije više godina pronicavi Roberto Longhi nesumnjivo utvrdio, da sva ona djela, koja Berenson i za njim mnogi drugi historičari pripisuju Sassetti, nisu i ne mogu biti od Sassette, jer su očito od druge ruke drugog slikara, i toga drugog slikara na-zvao je R. Longhi, kako je uzus, Maestro dell'Osservanza zbog toga, što je to glavno djelo tog drugog slikara u crkvi dell'Osservanza u blizini Sijene. To Longhievo prepoznavanje je općenito prihva-ćeno, a Carli ga je dalje razradio protegnuvši Longhijevo tvrđenje ne samo na palu u crkvi dell'Osservanza, već i na druge slike, što se nalaze po galerijama Evrope i Amerike.

Dalji korak u tom novom atribuiranju poduzeo je prije sadašnjeg rada E. Carlija već Cesare Brandi, direktor središnjeg Insti-tuta za restauraciju, koji je isto tako predani istraživač sijenskog slikarstva. On je predlagao, da se taj nepoznati slikar identificira kao slikar Sano di Pietro, koji je bio đak Sassettin i koji je nad-živio svog učitelja za tridesetak godina. Brandi se pozivao na neke karakteristične istovetnosti između pale u crkvi Osservanze i Sa-novih ranih radova; njegov je prijedlog bio prihvaćen sa skepsom, a danas je zabačen, jer ni arhivska građa ne dozvoljava takvu identifikaciju.

Jednako nisu ni općenito primljene nove atribucije E. Carlija. One su sporne i o pojedinim djelima i više su nego netočne i proizvoljne. Upravo sada izlazi u novom umjetničkom časopisu, što je počeo izlaziti u Bologni »Arte Antica e Moderna«, oštra replika na Carlijeve izvode od Dr. C. Volpe, koji surađuje kao urednik u Longhijevu »Paragonu«. Svoju kritiku Carlijeve knjige završava upravo tvrdnjom, kako se ne može nikako složiti, da bi zagrebačka Madona u Staroj galeriji bila rad sljedbenika Sassette, već da je upravo to remek-djelo pravi nedvojbni Sassetta. Volpe ništa drugo tim zaključkom ni ne tvrdi, već on ponavlja autori-tativno mišljenje o našoj slici jednog Longhija.

*Lj. B.*

## JEDAN GLAS O PROBLEMATICI LIKOVNOG ODGOJA U NJEMAČKOJ

»Mi svi znademo, da se na jednoj likovnoj akademiji ne mogu obrazovati nikakvi geniji ili jasnije rečeno likovne akademije nemaju jedinu svrhu, da obrazuju genije. Isto tako znademo, da su posjećivali akademije mnogi umjetnici, koji su kasnije u likovnom razvitku bili od velike važnosti, dok je istovremeno bilo takvih značajnih umjetnika, koji nisu uopće studirali na akademiji ili koji su tek taj studij tamo povremeno vršili. Ali kako danas imade visoka likovna nastava (akademije) daleko veće i zamašnije zadaće općenite kulturne naravi, nego što je to bilo prije, to ta nastava postaje u naše vrijeme velikom nuždom i potrebom, pogotovu u Njemačkoj nakon katastrofalnog kvarenja svakog ukusa od nacionalsocijalizma i od negativnih reakcija, što je taj nacionalsocijalizam izazavao.

Samo je po sebi razumljivo, da su u općem likovnom razvitku postali umjetnici velikog značenja samo oni malobrojni od onog velikog broja, koji je iskorišćivao nastavu na akademijama; uza sve to valja uvijek isticati, da je u kulturnom smislu, u smislu izdizanja ne manje važan i presudan onaj dobar srednji prosjek likovnih radnika svakog umjetničkog razvitka, kao što je presudan slučaj istaknutih pojedinaca.«

## SLIKARSTVO SLAVENSKIH NARODA

*Uz izložbe »Majstori sovjetske grafike«  
i »Savremena čehoslovačka umjetnost«*

Kad se čovjek nađe pred knjigom, slikom ili muzičkim djelom, koje je stvorio slavenski umjetnik, onda mu uvijek uz opću znatiželju: koliko u tome ima umjetnosti, nadode jedna specijalna znatiželja: koliko u tom ima slavenskog. Ta znatiželja je jučer pokrenula ruku André Gidea knjigama Dostojevskog, uho Mauricea Ravela muzici Musorskog, a danas pokreće svijetom oči kipovima Ivana Meštrovića i slikama Marca Chagalla – svim onim ljudima, koji žele u Evropi vidjeti i nešto drugo osim romanskog proporcioniranog hermetizma i germanske neobuzdane ekspresije.

Velika imena slavenskog izraza u riječi, boji i zvuku pokazuju, da se slavenski izraz temelji na jednoj čudnoj sposobnosti ujedinjavanja upravo grubo opservirane stvarnosti i prefinog transponiranja gotovo u san (najljepši primjer: Jesenjin). U toj metodi, da stvara između jave i sna, između slika i metafore, slavenski je umjetnik kao Nezvalov »Akrobat« majstor *basne*, to jest umjetnik *narativnosti*.

Slavenska narativnost je onaj čudestveni most između jave i sna. Kad ta narativnost stoji u romanskom djelu, ona je kao povreda principa lapidarnosti, ali u slavenskom djelu ona je baš ono nešto tajanstveno, zbog čega mu se divimo: ona je duh slavenskog izraza.

Dvije izložbe »Majstori sovjetske grafike« i »Savremena čehoslovačka umjetnost«, koje je ovog ljeta priredio u Zagrebu Institut za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti – pokazala su među ostalim problemima i problem slavenskog pikturalnog izraza. Koliko je nagnuće i ruskog i čehoslovačkog umjetnika za pikturalnom narativnošću – to se moglo osjetiti na svakom koraku prolazeći izložbama. No, opazila su se i dva problema. Rуска pikturalna narativnost često se ograničava samo na opservaciju i često se zadovoljava da ostane u granicama ilustracije. Ne razvija se nažalost u ono, što je postao njen pandan, literarna narativnost u metodi Jesenjina – ne postaje čudesni most između jave i sna. Savremeni čehoslovački slikari u vezi s jugoslavenskom narativnošću, tim tajanstvenim medijumom preobrazbe jave u san, imaju svoj specijalan problem. Čini se, da oni nisu svjesni te slavenske naracije kao svoje glavne snage. Odriču je se i svoj slavenski senzibilitet mjesto njome prečesto pokušavaju izraziti metodom modernog romanskog, specijalno francuskog hermetizma u obliku i boji. To je šteta za slikare, koji su sunarodnjaci Nezvala, majstora poetskog preobraženja slavenske riječi: metodom narativnosti!

*Matko Peić*

## O PERMANENTNOJ IZLOŽBI DOKUMENATA BEČKOG »STAATSARCHIVA«

Dne 22. IX. 1954. otvorena je u bečkom »Staatsarchivu« izložba »Österreichische und europäische Geschichte in Dokumenten des Haus, Hof u. Staatsarchivs«. Izložba je bila priredena povodom 100-godišnjice austrijskog instituta za istraživanje austrijske historije.

Ta manifestacija naišla je na veliko zanimanje stručnjaka i ostale publike, pa je pretvorena u permanentnu izložbu »Staatsarchiva«, pa je kao takva i danas pristupačna publici.

Na izložbi je kronološkim redom u podesnim vitrinama izložen veliki broj dokumenata od g. 816. n. e. sve do godine 1955. Kao najstariji eksponat fungira dokumenat, kojim Ljudevit Pobožni 8. II. g. 816. dodjeljuje imunitetno pravo salcburškoj nadbiskupiji. Dolaze zanimljivi dokumenti X. i XI. st., pa izvanredna »Knjiga bilježaka« iz g. 1242. opata Hermana iz Niederaltaicha. U njoj spomenuti opat iznosi uz ostalo i razne značajne suvremene zgode.

U XIII. st. javljaju se i prvi dokumenti na njemačkom jeziku, jedan od najstarijih je na izložbi iz g. 1266.

Dokumentacija XIV. st. zastupana je »Zlatnom bulom« Karla IV. iz g. 1356., pa knjigom bratovštine hospitalaca sv. Kristofa na Aarlbergu iz g. 1395. Ta knjiga ukrašena je prekrasnim grbovima izrađenim u boji.

Dokumenti XV. st. su sve brojniji, između njih je svakako jedan od vrijednijih poznata kronika Ullricha Riechentalskog iz g. 1415. U njoj je njen sastavljač detaljno zabilježio sve događaje, koji su vezani uz koncil u Konstancu. Osim što je ta kronika značajan i vrijedan suvremen historijski izvor, ona je od interesa i za povjesničara umjetnosti s obzirom na ilustrativni materijal, koji se u njoj nalazi. Niz prekrasnih minijatura omogućava naučenjaku i s kulturno-historijskog gledišta proučavanje koncila u Konstancu.

Izložen je i koncept pisma Eneje Silvija Piccolominia iz g. 1443. (kasnijeg pape Pija II.). Pismo je upućeno vladaru Fridrihu II. U toj skupini se nalazi i austrijska kronika Konrada Grüneberga i drugi dokumenti.

Austrijski historičar XVI. st. Josef Grünbeck zastupan je na izložbi svojim historijskim djelom »Historia«. U njemu je obuhvaćeno razdoblje do Maksimilijana I., rukopis je ilustriran, a i umjetnički izrađeni inicijali djeluju efektno.

S obzirom na česte turske upade na austrijski teritorij u XVI. i XVII. st. nekoliko vitrina ispunjeno je i tim suvremenim izvornim materijalom.

Sačuvano je i izloženo vlastoručno pismo Ignjacija Lojole austrijskom vladaru Ferdinandu I., u kome osnivač jezuitskog reda zagovara osnivanje jezuitskog kolegija u Beču.

Ne manje su interesantna suvremena pisma o bitki kod Lepanta g. 1571., izvještaj o propasti »Velike Armade« g. 1588., pa vlastoručno pismo Tycho de Brachea, kojim traži privolu za štampanje svojih naučnih djela u Beču.

Razdoblje 30.-godišnjeg rata od 1618.–1648. osvjetljeno je nizom letaka, izvještaja i brojnom suvremenom rukopisnom građom.

XVIII. st. uz rukopisni materijal zastupano je i štampanim izvorima, vrijedan je eksponat jedan primjerak najstarijih bečkih novina »Wiener Diarium« iz g. 1708. Novine su započele izlaziti u Beču g. 1703., nastavivši kasnije svoje izlaženje pod imenom »Wiener Zeitung«.

Izložen je i dokumenat o osnivanju »Haus-, Hof- u. Staatsarchiva« iz g. 1749., pa razni ugovori o miru (tako mir u Hubertusburgu iz g. 1763. kao zaključna faza 7. godišnjeg rata), dnevnici, pa materijal značajan za kulturnu historiju toga razdoblja, poimence dokumenat o koncertu Wolfganga Amadeusa Mozarta u Beču, održanom 17. X. g. 1763.

Izložen je i patent o ukidanju kmetstva iz g. 1781. pa dalji dokumenti »Jozefinskog« razdoblja.

Građa za razdoblje austrijsko-francuskih ratnih sukoba od kraja XVIII. st. do schönbrunnskog mira g. 1809. je obilna, a vjerujemo, da je to samo mali dio materijala bečkog »Staatsarchiva«.

Najveći dio materijala, dokumenata i slika se odnosi na XIX. st., u toj skupini se nalazi materijal važan i za našu historiju. Tako tekst oktobarske diplome od 20. X. 1860., februarski patent od 26. II. 1861., vijest o bitki kod Visa od 14. IX. 1866. (bitka je bila 20. VII. iste godine), dokumenat o okupaciji Bosne i Hercegovine, pa o aneksiji toga područja, o sarajevskom atentatu i ostali.

Ne manje su zanimljivi dokumenti, koji nam osvjetljavaju političko-trgovačke međunarodne veze tadanje austro-ugarske države. Zbog svoje egzotičnosti, ali i svog privrednog značaja spomena je vrijedan ratificirani tekst ugovora o prijateljstvu, trgovini i brodarenju između Austrije i Japana pisan japanskim pismom iz g. 1869./70.

Izložen je i originalan austrijski izvještaj o »Velikoj Oktobarskoj revoluciji«, ugovor o miru u Brest-Litovsku i recentna dokumentacija o »Anschlusu« i tekst državnog austrijskog ugovora od 15. V. 1955.

Iz tih nekoliko redaka razabiramo bogatstvo i raznolikost tog dokumentarnog materijala, pa je s toga i shvatljivo, da izložba i danas nakon četiri godine bilježi još uvijek zamjeran broj posjetilaca.

*Miroslava Despot*

### *Summary*

## THE TOWN-PLANNING NUCLEUS OF VIROVITICA

Ever since the 13th century Virovitica has been cited as an important strategic and cultural centre of Central Slavonia. Owing to the town having been devastated on several occasions (Mongols, Turks), the preserved architectural monuments to be found there originate only from the middle of the 18th century onwards. After liberation from the Turks (1684) the impoverished town rose through autochthonous building activities: up to the middle of the 18th century Virovitica was built of wooden material (even its church and municipal building were of wood). It was not before a Franciscan monastery and church were built (1746–54) that renovation of the town of Virovitica in the general-European forms of the then baroque was commenced. In the period of classicism the architect N. Roth built for the Pejačevićs in the centre of the settlement on the elevated site of the mediaeval Wasserburg a castle (1800–1804), which still to-day together with its park and moats constitutes the town's dominant structure. This area as well as two irregularly-shaped squares north of it speak of a divided feudal-civic growth of Virovitica, all these components conferring upon the town-planning of Virovitica a special imprint.

## THE PROFANE ARCHITECTURE OF THE FEUD OF THE PROVINCE OF HRVATSKO ZAGORJE AT THE CLOSE OF THE 18TH CENTURY

This article is a contribution to the knowledge of the space of baroque castles and the economic architecture of the province of Hrvatsko Zagorje at the close of the 18th century. For this text the authoress availed herself of the legacy inventory – a list of immovables and movables – of the Sermage family, which is dated 23rd July, 1782, and which is being kept in the Archives of the city of Zagreb. This inventory is a first-class source for the appearance and state of the castles of Oroszlavlje, Šestine, Novi Dvori, Stenjevec and Pušća, the appellations, the distribution of individual rooms in these castles, and the appellations of the feudal economic architecture.

## TWO PICTURES BY MEDULIĆ IN LENINGRAD'S HERMITAGE

According to the publication »Bulletin of the Hermitage Museum« the author mentions and describes two thus far unknown pictures by Andrija Medulić called Schiavone, which came to Hermitage in 1928. Both these picture are oval in shape, one of them representing Jesus Christ's Prayer, the other the Passage of the Israelites over the Red Sea.

## A FRESCO IN LABIN'S LOGGIA

The author publishes an archives datum from the protocol book of the Labin municipal council showing how in 1567 it was decided to have the Labin Loggia painted with allegories of Venetian jurisprudence together with a large sign of the Republic, the Lion of St. Marcus. This wall ornamentation was carried out in the form of a fresco representing the figures of Justice, Strength and Art. Later, this same fresco was mentioned in connexion with the criminal legal proceedings against the Rijeka merchant Matija Majcan, who in a state of drunkenness had scratched the eyes of the painted lion in the Loggia. This



act was interpreted as a criminal offense against the authority of the Republic of Venice, the merchant having been sentenced in contumaciam to have his living eyes extracted by the Labin executioner as a retribution for the destroyed painted eyes.

### A GOTHIC CROSS AT PIRAN

This is a description of a wooden cross of Gothic style and supernatural dimensions, which is to be found in the baptistery of the Piran parish church. The authoress dates this rare example on the basis of comparisons of similar examples in the middle of the 14th century, attributing this conspicuous sculpture to the Germanic-Italian circle.

### LUCIJANO LAURANA AND FRANCESCO LAURANA

This brief report was read by the author before the 19th Congress of art historians in Paris (8th-13th September, 1958). The personalities of the two most conspicuous Schiavones are depicted; they are the builder Lucijano and the sculptor Francesco, who were prominent masters of the early Renaissance. Their origin points to their close kinship; both draw their origin from a family of lapicides of Vrana near Zadar. It has been possible to establish on the basis of archives data that Lucijano's father, Master Martin, was returning from Venice, where he had been working, to Sibenik in the year 1444. There he worked under the protomagister of the Cathedral, Juraj Dalmatinac (Georgio de Sibenico). In this cathedral are kept two angels in relief by Fr. Laurana, pointing to his initial education in Juraj's workshop at a time when Lucijano was already a well-known architect building a series of structures, of which Montefeltri's palace at Urbino is the most conspicuous. Both Lucijano's and Francesco's development passed logically from traditional Dalmatian Romanicism to new forms without a Gothic transition. This was their peculiarity, in which there live Mediterranean sagaciousness and a feeling for harmonious forms imbued with Slavic adaptability, persistence and a special propensity towards precise workmanship. This Slavic component is explained also by the fact that the great architect of the Quattrocento, Lucijano, described his pictures with the aid of the old signs of the Croatian »glagoljica« script, which is confirmed by Italian testimony (Bianchini, 1724, with a text by Baldi, 1587). Francesco Laurana used to work in Genoa and in Florence, while the bulk of his work was done on the Arch of Triumph in Naples. He also worked in Sicily (Palermo, Messina, Nota). He was in France on two occasions, the first time as court artist in medals with King René, the second time working in Marseille, Tarasconne, Le Mans, Joinville and Avignon, where he died. He was one of the first artists to introduce the forms of the early Renaissance into France. Thus, by his activities, Slavic Dalmatia and French Provence approached each other almost five centuries ago.

### COURBET

The article on Courbet has been composed in honour of the 80th anniversary of the master's death.

The painter is presented as an artist of dark instincts - those powers that constitute the foundation of Schopenhauer's philosophy and Chateaubriand's literature.

By the method of parallelism of philosophy and literature the author emphasizes the pictorial originality of Courbet's personality.

## ABSTRACT ART

The well-known Italian painter and writer of important memoirs, Ardengo Sofficci, answers the question: »What is actually abstract art?« After establishing the facts he states correctly that abstract or non-figurative painting is able, when at its best, to produce only decorative works without those values that are called »plastic values«.

## ANTE STARČEVIĆ

The article deals with a young and talented sculptor on the occasion of his first affirmation, which is a proof of both his knowledge of the subject and his initial efforts.

## A RETROSPECTIVE EXHIBITION OF C. MEDOVIĆ

On the occasion of a retrospective exhibition of this Croatian painter of the end of the 19th century, the President of the Institute, who was the organizer of the exhibition, surveyed in brief the personality of Medović as well as his importance in the time in which he lived.

## A RETROSPECTIVE EXHIBITION OF I. KERDIĆ

This exhibition of small objects of the plastic art of I. Kerdić was opened by the academician Vanja Radauš, who described in a concise manner the late sculptor's work in the field of medals and applied art, emphasizing at the same time that I. Kerdić was actually a pioneer in these parts concerning some artistic domains that had not been cultivated before him.

## REOPENING OF THE MUSEUM OF CROATIAN ARCHAEOLOGICAL MONUMENTS OF THE YUGOSLAV ACADEMY IN SPLIT

On the birthday of Marshal Tito, President of the Federative People's Republic of Yugoslavia, there was solemnly reopened the Museum of Croatian Archaeological Monuments in Split in its temporary form. Thus, after a long time, this museum was again presented to the public, incidentally in Split, the most important centre on our Adriatic, enriching in this way the city with one more cultural asset. The solemn act completed, the director of the museum and academician dr. St. Gunjača conducted the guests and a numerous public through the various halls of the museum, which is rich in conspicuous archaeological specimens.

*M. Peić:*

## »THE MUSEUM OF THE TOWN OF KOPRIVNICA«

A survey of objects of art from the Middle Ages to the present day, which are more of cultural-historical than artistic significance.

## A LARGE EXHIBITION OF THE DUTCH PRIMITIVES IN THE RIJKS MUSEUM (AMSTERDAM)

During the summer months of 1958 there was opened in a separate part of the immense Rijks Museum a unique exhibition under the title »Dutch Art in

the Middle Ages». This exhibition contains works from the whole world on the occasion of the 150th anniversary of the foundation of the Amsterdam Rijks Museum. This exhibition also featured one of the master-pieces of the »Old Gallery« of the Yugoslav Academy in Zagreb, together with numerous works from the most important museums and galleries of Europe and America.

## SCENOGRAPHERS OF THE RUSSIAN BALLET

This is a brief survey of Igor Stravinski's memories, which already were published in the form of an interview in the weekly »Observer«.

## MAGNA GRAECIA

A Croatian writer of travels, who is also a prominent painter, surveys his experiences in Sicily. His descriptions of Paestum, the interior of Sicily and Agrigento are vivacious and genuine.

## PAUL KLEE

This article deals with San Lazzaro's monography of the painter Paul Klee – an original figure in the field of the fine arts of our time.

## WATERMARKS OF THE 13TH AND 14TH CENTURIES

Dr. Mošin and Traljić are the authors of this voluminous work, which was published a full 50 years after Briquet's work entitled »Les filigranes...«, Geneva, 1907. The work is very comprehensive and has gained great recognition both in this country and abroad. It is obvious that this is the result of the endeavours of two prominent experts in this field.

## SASSETTA

This article is a survey of the Italian painter Sassetta of Siena, an artistic personality of the Quattrocento. It has been published with reference to the recent book by Enzo Carli under the title »Les primitifs siennois« (Ed. Braun, Paris). The subject is especially interesting because the »Old Gallery« of the Yugoslav Academy possesses one of Sassetta's masterpieces.

## »PAINTING WITH THE SLAVIC PEOPLES«

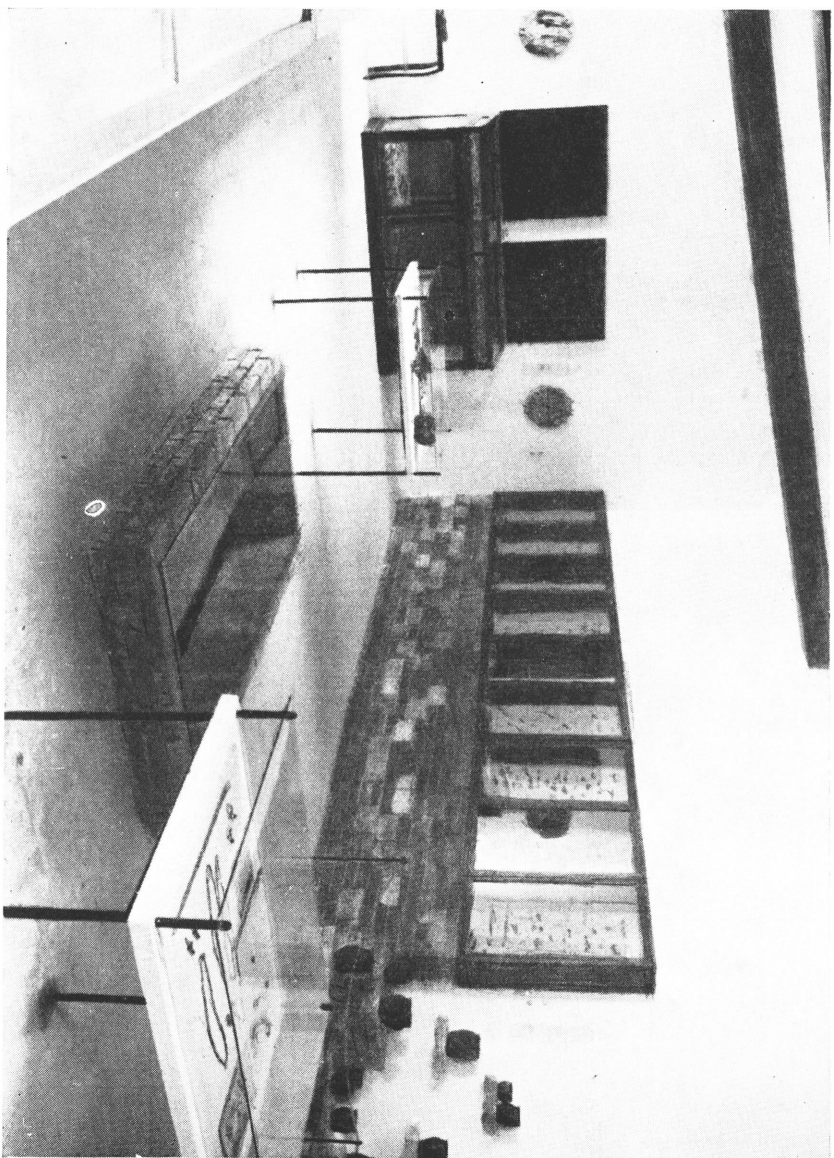
Two exhibitions (»Masters of Soviet graphic art« and »Contemporaneous Czecho-Slovak art«) open up the problem of Slavic origin, which is based on pictorial narration, but which oftentimes is blurred by Romanic and Germanic influences.

## ABOUT THE PERMANENT EXHIBITION OF DOCUMENTS OF THE VIENNA STATE ARCHIVES

The article deals in brief with the exhibits of the permanent exhibition of documents of the Vienna State Archives opened on the 22nd of September, 1954.



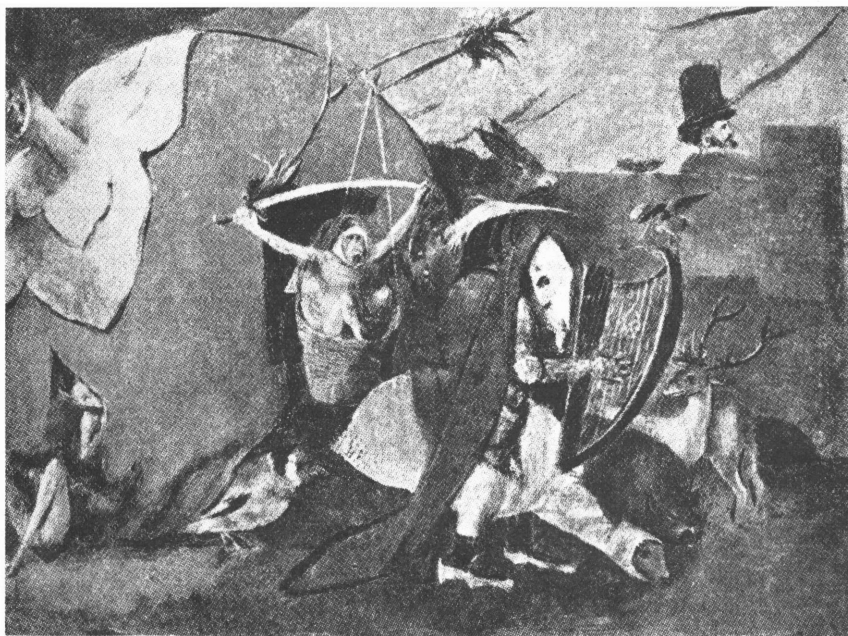
*Piran, gotičko raspelo*  
(detalj)



*Muzej hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu*  
(Dvorana IX.)



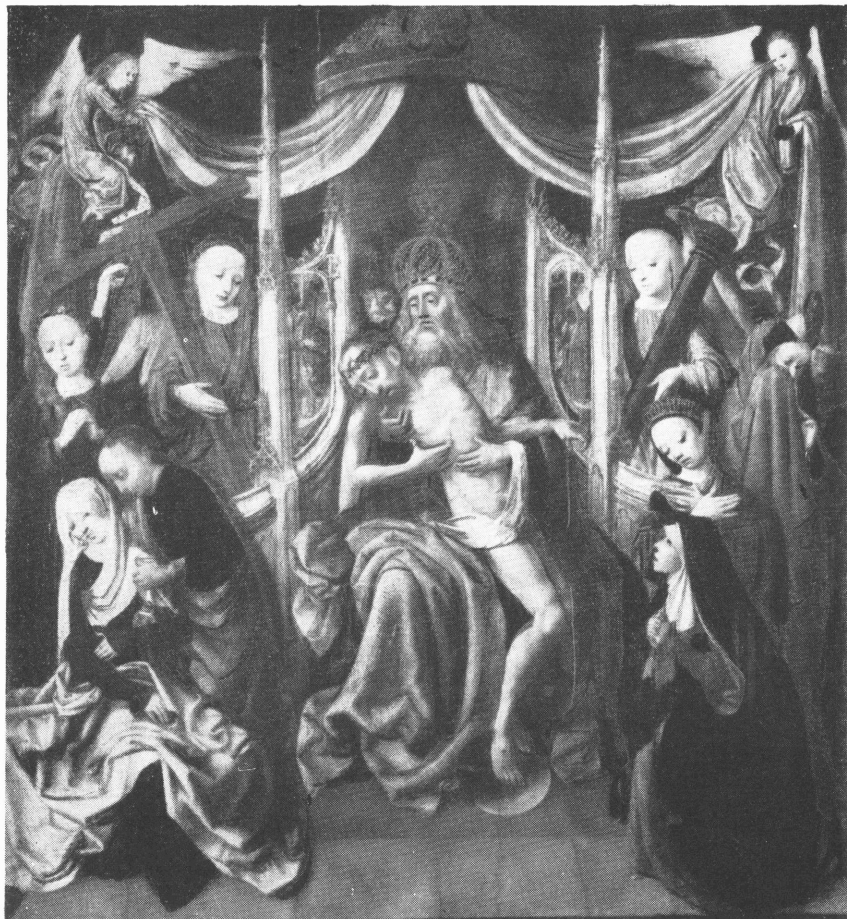
*Muzej hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu*  
(Lapidarij, dvorana II.)



*Detalj triptiha J. Boscha »Iskušenje sv. Antuna« (Galerija Lisabon)*

Uz članak o izložbi holandskih primitiva u Rijksmuzeju.





*Majstor »Virgo inter Virgines« (1470–1500?) »Trojstvo«*

Stara galerija Jug. akademije, Zagreb.

Uz članak o izložbi holandskih primitiva u Rijksmuzeju.





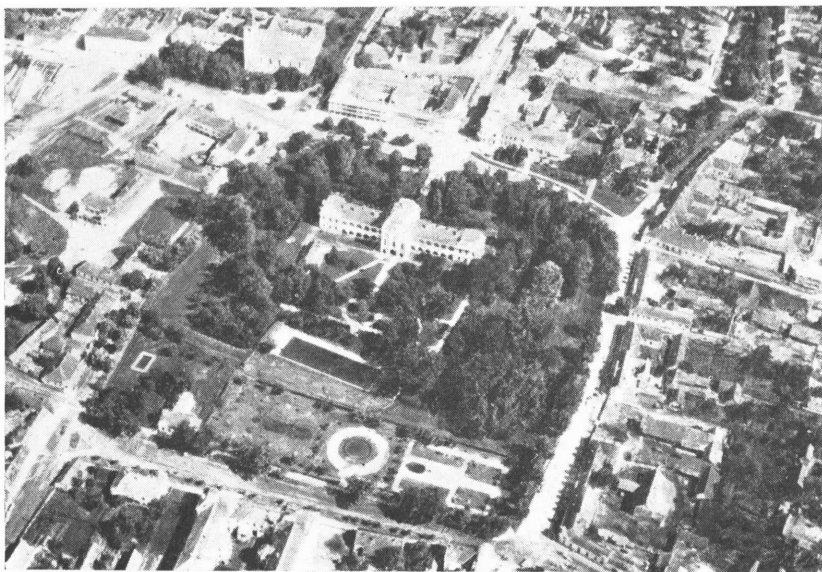
FRANJO LAURANA: *Eleonora aragonska* (Palermo)

Uz prikaz Lucijano i Franjo Laurana



LUCIJANO LAURANA: *Pročelje palače u Urbinu.*

Uz prikaz Lucijano i Franjo Laurana

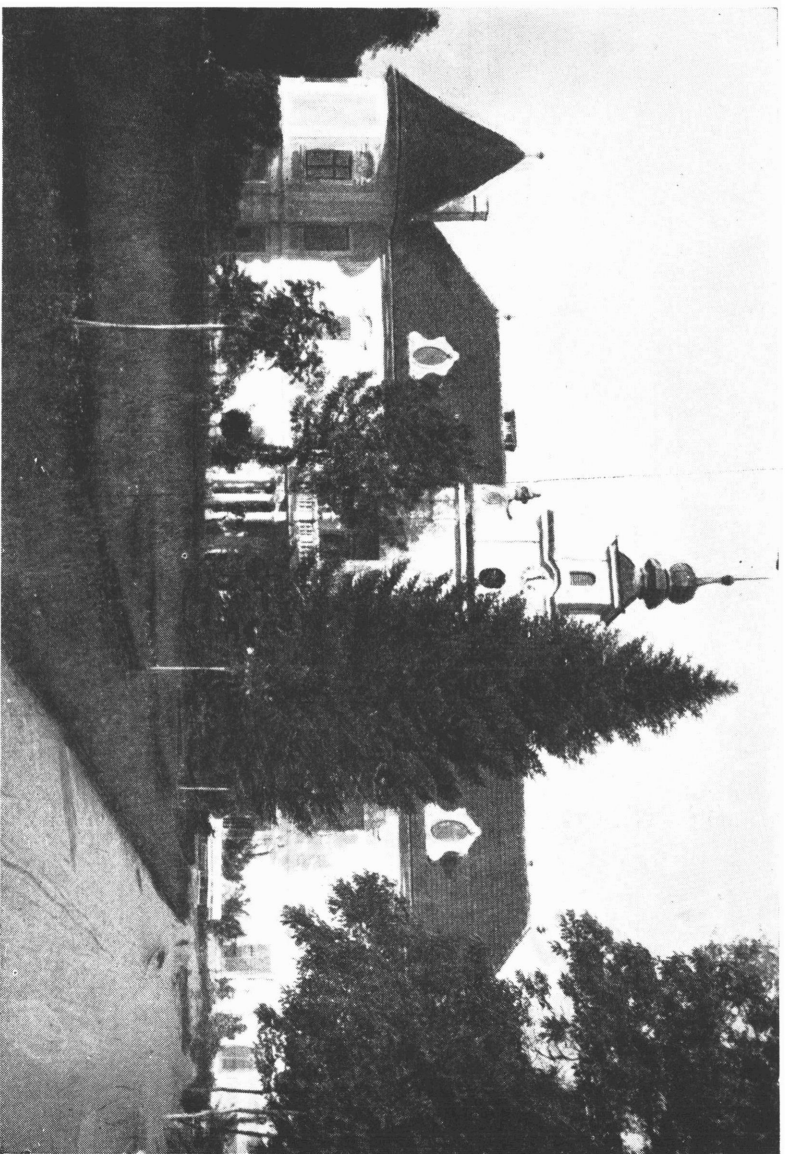


*Centar Virovitice iz aviona (stanje 1954).*  
Uz članak o urbanističkoj jezgri Virovitice.



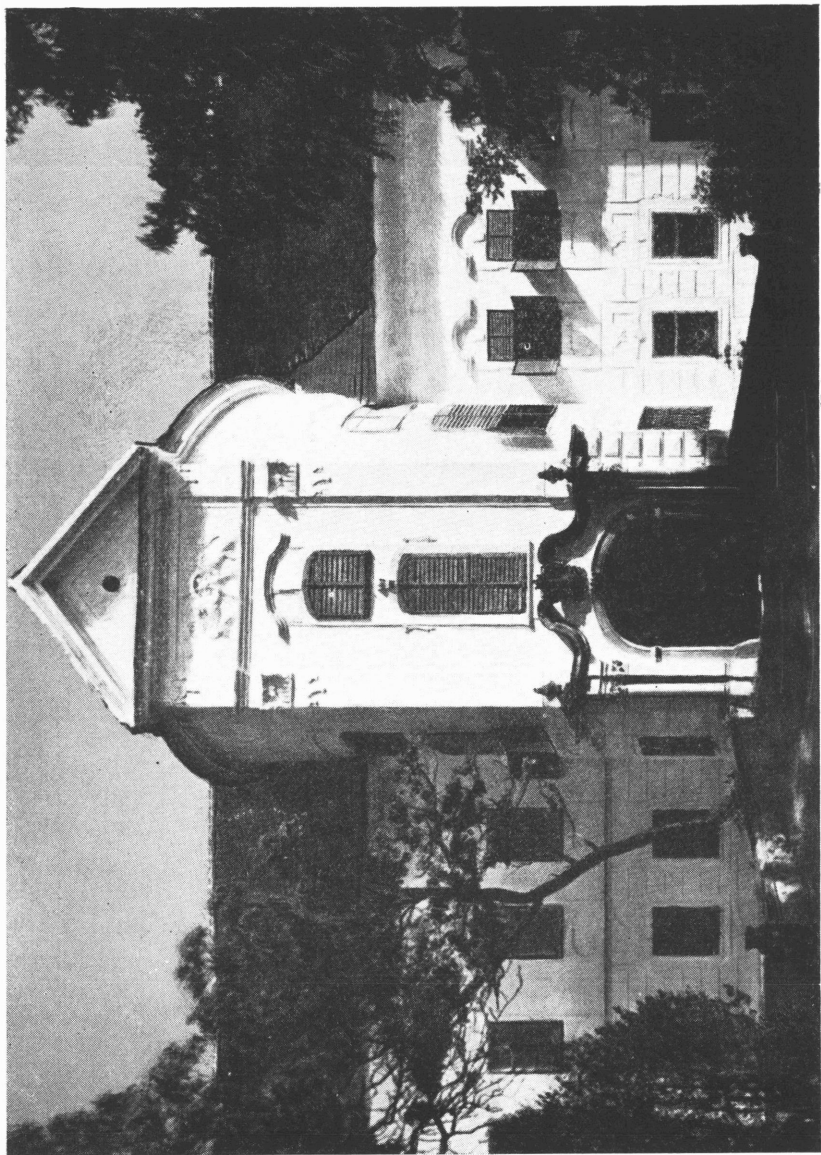
*Virovitica – dvorac (1800–1804).*

Uz članak o urbanističkoj jezgri Virovitice.

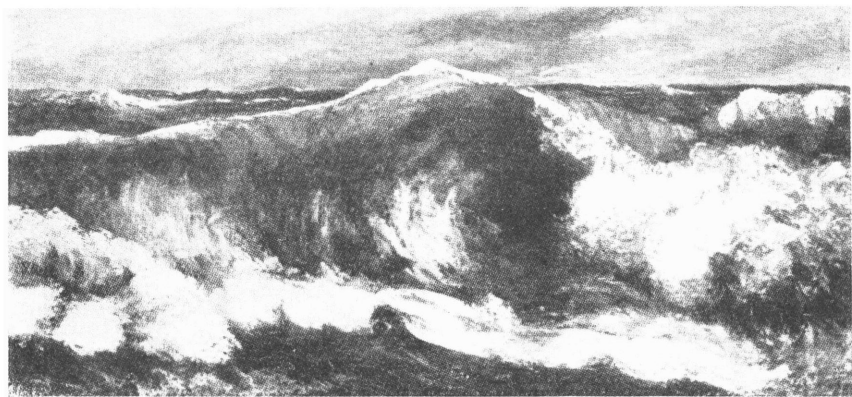


*Oroslavlje Donje, dvorac, glavno pročelje.*

*Uz prikaz »O profanoj arhitekturi zagorskega feudala potkraj XVIII. stoletja.«*

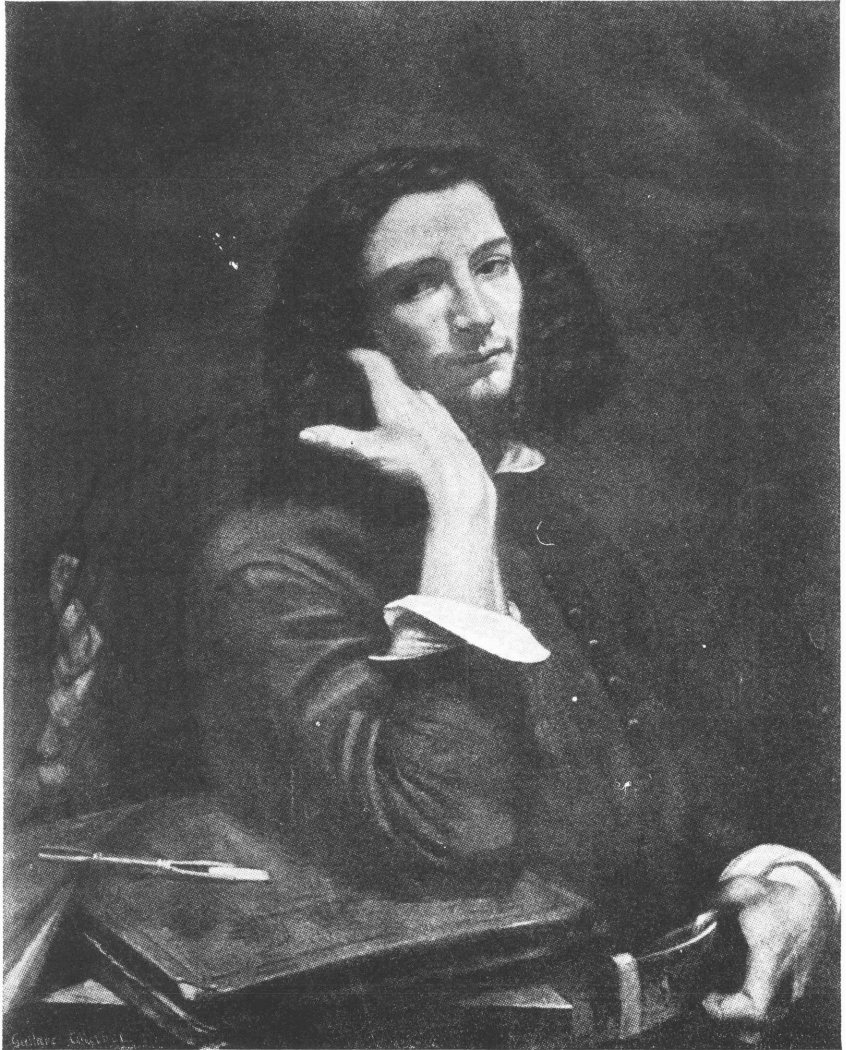


*Bistra, dvorac iz druge polovine XVIII. stoljeća.  
(Glavno pročelje.)*



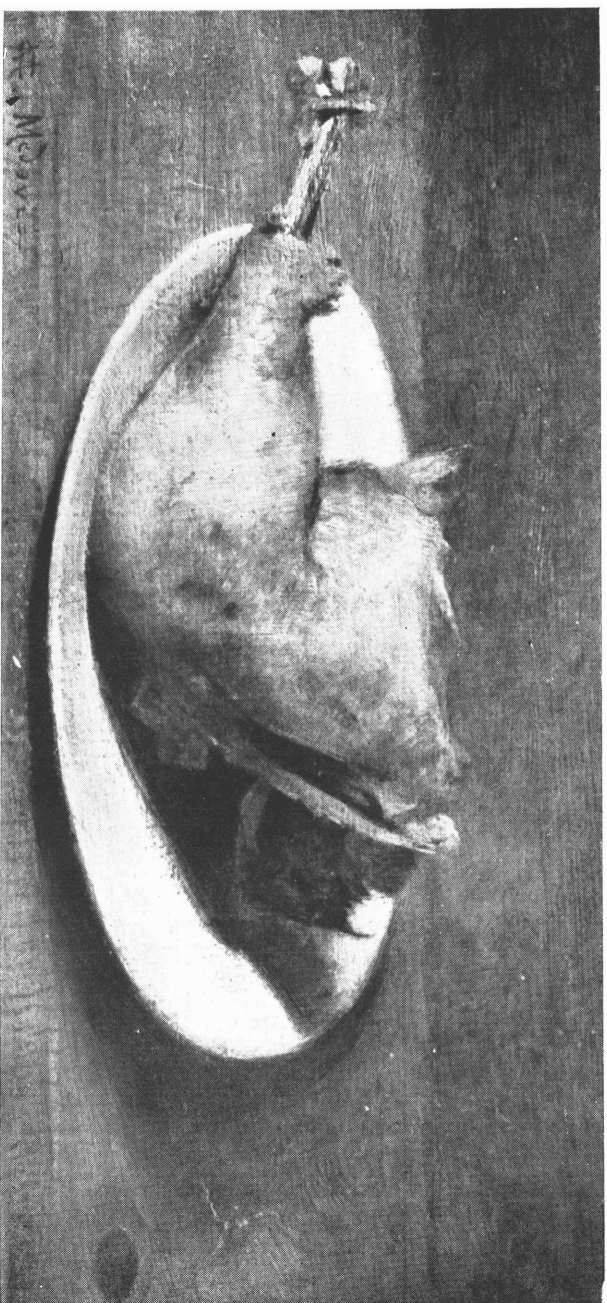
G. COURBET (1819–1877): *Ual* (Louvre, Paris)





G. COURBET (1819–1877): *Autoportrait* (Louvre, Paris)





CELESTIN MEDOVIĆ (1857-1920): *Mrtva priroda*  
Retrospektivna izložba 1958.



CELESTIN MEDOVIĆ (1857–1920): *Portret majke*  
Retrospektivna izložba 1958.



VLADIMIR BEČIĆ Av. i Rev. (1930)



IVO KERDIĆ 1881–1953

Retrospektivna izložba 1958.

BULLETIN INSTITUTA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI  
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

*Izlazit će u godini 1959. šest puta redovno svaki drugi mjesec  
i to u veljači, travnju, lipnju, kolovozu, listopadu i prosincu  
u dosadašnjem formatu i opsegu te u istom rasporedu rubrika*

*Tisak, uvez i oprema:*

IZDAVAČKI ZAVOD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE  
ZAGREB



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

*poziva Vas na otvorenje*

IZLOŽBE GRAFIKE

**ČELIĆ • KARANOVIĆ • SRBINović**

Otvorenje dne 10. siječnja 1959. u 18 sati

IZLOŽBENE PROSTORIJE KABINETA GRAFIKE, STROSSMAYEROV TRG 12

