

# BULLETIN

## LENJIN I UMJETNOST

V. RADAUS

## ARHITEKTURA

G. Oštrić: KONZERVATORSKI I URBANISTIČKI PROBLEMI NINA  
Geršić: INTERBAU BERLIN 57

## KIPARSTVO - SLIKARSTVO - GRAFIKA

Lj. Karaman: JOŠ O OGRADNIM PLOČAMA SA SKULPTURAMA IZ  
SV. NEDELJE U ZADRU  
B. Fučić: HUMSKI TRIPTIH  
U. Mihičić: JACOPO DA PONTE BASSANO  
M. Peić: W. BLAKE  
I. Hergešić: BAUDELAIRE KAO LIKOVNI KRITIČAR  
Lj. Babić: VLAHO BUKOVAC  
J. Miše: MOŠA PIJADE

## MUZEJI I GALERIJE U NRH

M. Ilijanić: GRADSKI MUZEJ U VARAŽDINU  
Lj. B.: GRADSKI MUZEJ U SPLITU  
M. Peić: MUZEJ VUKOVARA, MUZEJ OSIJEKA  
Lj. B.: JADRANSKI INSTITUT RIJEKA

## SCENA I LIKOVNI ŽIVOT

J. Benešić: IZA ZASTORA  
M. Peić: KINESKE IGRE  
M. Peić: PANTOMIMA (HVARSKI FESTIVAL)

## PUTOPISI - SVJEDOČANSTVA, OSVRTI, REGISTAR IZLOŽBA

B. Fučić: SLIKOVNICA MESTRA ANTONA  
M. Peić: ČOVJEK DRAGULJ  
I. Režek: RAD NA TERENU  
M. Despot: MEDIMURJE ANDELE HORVAT  
Lj. B.: PEDESET GODINA APSTRAKTNOG SLIKARSTVA  
REGISTAR IZLOŽBA



BULLETIN INSTITUTA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI  
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

*Uredništvo: Zagreb, Braće Kavurića 1*

Uređuje REDAKCIJSKI KOLEGIJ. Odgovorni urednik: LJUBO BABIĆ

Izlazi 3 puta ove godine – Godina V (1957), broj 3

CRTEŽI U TEKSTU:

B. FUČIĆ: TRIPTIH U HUMU STR. 211. TLOCRT CRKVICE U HUMU STR. 212. CH. BAU-  
DELAIRE: AUTOPORTRAIT STR. 221. CH. BAUDELAIRE: JEAN DUVAL STR. 223.  
M. ILIJANIĆ: TLOCRT PRVOG KATA GRADSKOG MUZEJA U VARAZDINU STR. 234.  
TLOCRT DRUGOG KATA STR. 235. JAPANSKI DRVOREZ: KAZALISTE LUTAKA STR. 247.  
B. FUČIĆ: ZIDNE SLIKARIJE U KAPELI U DRAGUĆU STR. 252. STR. 253. IVO REZEK:  
AUTOPORTRAIT STR. 257. W. KANDINSKI: PJEVAČICA (DRVOREZ) STR. 260.



## LENJIN I UMJETNOST

*Povodom proslave četrdesetogodišnjice Oktobarske revolucije –  
velike svjetske prekretnice*

Lenjin – korifej nauke, nenadmašivi majstor dijalektike lomio je neustrašivo stara i preživjela gledišta, isticao je i rješavao nova pitanja, koja je život postavljao. I tako je posve razumljivo, da je on i u oblasti umjetnosti izrekao svoje mišljenje.

Lenjin nikada direktno nije pisao o estetici i umjetnosti, osim što je u dva kratka članka ocrtao djelo krupne ličnosti Lava Tolstoja, velikog majstora ruske i svjetske književnosti. No unatoč tome ostalo je razasuto u mnogim člancima i razgovorima mnogo toga, što se tiče umjetnosti uopće, a likovne umjetnosti napose. Koliko je Lenjin cijenio umjetnost, svjedoči jedan njegov razgovor sa Lunačarskim. On je tu rekao: »Koliko je zanimljiva historija umjetnosti! Koliko tu posla ima za komunistu! Jučer sve do jutra nisam mogao zaspati – pregledao sam jednu knjigu za drugom, i bilo mi je žao, što nisam imao i što ne ću imati vremena da se bavim umjetnošću.«

Lenjin mobilizira za akciju sve snage uma; umjetnost, književnost, nauku, sve do samih elementarnih struja, do nepoznatih dubina života, sve do maštanja. Evo, šta kaže u svojem djelu »Što da se radi«, koje je napisao početkom ovog stoljeća: »Treba maštati. Napisah te riječi i uplaših se. Učinilo mi se, da sjedim na ujedinjenom kongresu, da preko puta od mene sjede redaktori i suradnici »Radničkog djela«. I gle. Ustaje drug Martinov i strogo mi se obraća: »A dozvolite mi da vas upitam, ima li još autonomna redakcija pravo da mašta bez prethodne dozvole Komiteta partij :?« A za njim ustaje drug Kričevski i (filozofski produbljujući druga Martinova, koji je već odavno produbio druga Plehanova) još strože nastavi: »A ja idem dalje. Pitam, ima li marksista uopće pravo da mašta, ako nije zaboravio da, prema Marxu, čovječan-

stvo sebi postavlja uvijek zadatke, koji su ostvarljivi, i da je takтика proces razvijanja zadataka, koji rastu zajedno s Partijom?' Od same pomisli na ta grozna pitanja jeza me podilazi i samo na jedno mislim – gdje da se sakrijem. Pokušat ću da se sakrijem iza Pisareva.

Nije svaki nesklad jednak, – pisao je on povodom pitanja o neskladu između mašte i stvarnosti. Moja mašta može da pretekne prirodni tok događaja, a može i da udari sasvim u stranu, kuda nikada ne će prirodan tok stvari doprijeti. U prvom slučaju, mašta ne nanosi nikakvu štetu: šta više, ona može da podrži i pojača energiju čovjeka trudenika. U sličnim maštama nema ništa takvo, što bi radnu sposobnost izvitoperilo ili paraliziralo. Naprotiv! Kada bi čovjek bio potpuno lišen sposobnosti da na taj način mašta, kad on ne bi ponekiput mogao da potrči malo naprijed i svojom fantazijom da promatra u potpunoj i završnoj slici onu istu tvorevinu, koja tek što je počela da se razvija pod njegovim rukama – onda ja zbilja ne mogu da zamislim, kakva bi to mogla biti utjecajna snaga, koja bi pokrenula čovjeka da preduzima i do kraja dovodi zamašne i zamorne radove u oblasti umjetnosti, nauke i praktičnog života ... Nesklad između mašte i stvarnosti ne nanosi nikakvu štetu, samo ako ličnost, koja mašta ozbiljno, vjeruje u svoju maštu, ako ona pažljivo promatra život i uspoređuje svoja zapažanja sa svojim kulama u zraku, i, uopće, ako savjesno radi na ostvarivanju svoje fantazije. Kada ima nekog dodira između mašte i života, onda je sve na povoljnom putu.'

Eto takvih maštanja, na nesreću, premalo je u našem pokretu«, završuje Lenjin.

Lenjin dopušta maštanje, ali kod Lenjina nema iluzija. Nema bijega u iluzije. On raspolaže sa osjećajem realnoga, s osjećajem moćnim, i to neprekidno. I onaj, koji je lišen tog osjećanja, koji bježi od akcije, izaziva kod njega bezvučni smijeh, u kojemu se pojavljuje i podsmijeh i ironija i dobroćudno sažaljenje, pa donekle i prezir, kako je to za njega napisao Romain Rolland.

To osjećanje realnoga on unosi i u maštu umjetnosti. Lenjin piše u svojim člancima 1905. godine, – »Sve dotle, dok živimo u klasnom društvu, nema i ne može biti neklasnihi gledišta u svim pojavama našega života. Književnost, htjela ili ne htjela podčinjava se interesima i stanovištima socijalne borbe, ona nije slobodna i ne može biti oslobođena od utjecaja ma koje klase: sve je to podčinjeno utjecaju klasa, koje se bore, a pogotovo utjecaju vladajuće klase, koja raspolaže najrealnijim i naraznovrsnijim sredstvima uvjeravanja i prinuđivanja. Čak i oni najveći pisci, oni veoma rijetki pisci, koji su, zahvaljujući snazi karaktera, nezavisni (ili misle, da su nezavisni) od predrasuda i despotiskog javnog mi-

šljenja, koje vlada u njihovu društvu, čak i te velike ličnosti stvaralačke i kritične misli nikada nisu i ne mogu biti ograničene od atmosfere svog vremena. Oni su uvijek »Dionizijevo uho«, u kome svaki glas njihova pokoljenja nalazi odjeka, oni su najprefinjniji signalni pribor za utiskivanje najskrivenijih kolebanja, kojima je podčinjen svijet oko njih. I koliko je obilnija bujica njegovih misli, toliko se više u njoj miješaju i sukobljuju struje potpuno suprotne i iz prošlosti i iz budućnosti. Oni su ogledalo svojeg vijeka.«

Lenjin je baš na tom presjeku promatrao Lava Tolstoja napisavši članak: »Lav Tolstoj kao ogledalo ruske revolucije«.

Za Lenjina umjetnost nije izolovan djelić društvenog života, koji je sam sebi dovoljan, već je jedno od bitnih strana jedinstvenog pravilnog procesa čovječanstva. Silno zanimanje za umjetnost kod Lenjina bilo je uvjetovano težnjom proletarskog revolucionera da podčini tu oblast najmilijem svom djelu, obnovi svijeta, i da je čvrsto poveže s interesima radničke klase. I značaj lenjinizma, kao i marksizma, za teoriju estetike sastoji se baš u tome, što svjetlost, koju ona baca na umjetnost, izvire iz najdubljih, najplodnijih i najosnovnijih životnih interesa čovječanstva, kako kaže jedan suvremeni sovjetski kritičar, koji kaže dalje: »Već u najvažnijem i osnovnom pitanju o biti umjetnosti, o odnosu umjetnosti prema stvarnosti, lenjinizam daje mogućnost estetici da stane na čvrstu naučnu bazu. Do sada još nije dovoljno objašnjen značaj teoriju Lenjinove borbe u oblasti filozofije protiv mahizma – te najnovije formacije subjektivnog idealizma – za teoriju umjetnosti. Međutim Lenjinova borba protiv mahizma bila je borba protiv ideologije, koja je bila široka, razgranata u epohi pada buržuskog gledišta na svijet. Lenjin je prije svega imao pred očima vezu između mahizma i krize jedne on najvažnijih grana prirodosnanstva – fizike. Ali lenjinsko generaliziranje uzroka te krize, njegova analiza filozofskih osnova krize, kritika subjektivnog idealizma u spoznaji i t. d. ima najneposredniji način za značaj i za objašnjenje te krize, koja je istodobno grubo pogodila buržusku umjetnost. Isti socijalni uzroci otvorili su širom vrata prodiranju subjektivizma u prirodne nauke i umjetnost, a kod jednoga i drugoga prodiranje pokazalo se jednako štetnim.

Ako je u fizici ova ideologija mahizma vodila k negaciji objektivnosti materije prirode, pretvaranje realnosti u kompleks osjećaja, to je u umjetnosti ona značila odlazak umjetnika od društvene stvarnosti, veličanje svega usko ličnoga, subjektivnog u odnosu umjetnika prema životu svijesno odvrćanje od velikih pitanja suvremenosti.

Upravo je takva osnovna tendencija najnovijih struja bružuske umjetnosti od konca XIX. stoljeća. Sam čovjek – po izreci Gor-

koga »veliko i tragično stvorenje« – postao je objekt ravnodušnog promatranja, jedan od mnogih predmeta, na kojima se može procavati igra svjetlosti i sjene.

Ali, time su se uništavali životvorni izvori originalne umjetnosti. Kada je Balzac već davno kazao: »Skoro svi oblici održavaju se jedino pod uvjetom, da su veliki odraz svoje stvarnosti. Oni su stvoreni u njedrima svojega vijeka i pod njihovim okriljem leži cijelo uzbuđeno ljudsko srce...« – tada je Balzac otkrio tajnu umjetnosti. Kada su se veliki ruski kritičari Bjelinski i Černiševski borili protiv idealističkog shvaćanja umjetnosti i vidjeli u umjetnosti posebno umjetnički odraz, spoznaju stvarnosti, tada su oni generalizirali najdragocjenije i najbitnije, što je bilo u naprednoj umjetnosti svih vremena i naroda.

Lenjinska kritika mahističkog shvaćanja stvarnosti, kao zbroja osjeta, i suprotnost tome shvaćanju, teorija odraza – upravo zato ima tako neprocjenjiv značaj za estetiku, što je postavlja na isključivo naučno teoretsku bazu. Samo u svjetlosti lenjinske teorije odraza mogu se ispravno riješiti »vječna« pitanja o prirodi umjetnosti, o kriteriju umjetničke sklonosti, o svrsi umjetnosti i umjetnika, o idejnosti i tendencioznosti umjetnosti i t. d.

Umjetnost je umjetnički odraz stvarnosti, poseban način poznavanja stvarnosti – to je jednostavna i duboka istina u umjetnosti s gledišta teorije odraza, koju je Lenjin svestrano razvio u borbi protiv mahističkog subjektivizma. Kakve li međutim načelne i velike posljedice za umjetnost i umjetnike izlaze iz ove »jednostavne istine«! Ako je umjetnost umjetnički odraz stvarnosti, tada životnim sadržajem umjetničkih djela moraju biti takve pojave te stvarnosti, koje su velike i bitne za čovjeka.

To znači, da umjetnik mora čvrsto stajati na tlu stvarnosti i iz nje crpsti motive za svoje stvaranje. To znači, da se pokazuju lažnim i varljivim raširene idealističke i polumističke »teorije«, po kojima je umjetnik biće, »koje stvara u besvijesnom stanju« i iznosi otkrivenja svoje »neiscrpljive duše«, biće, kojega lični subjektivni doživljaji mogu zapaliti čovječanstvo. Prema tome imao je Bjelinski i te kako pravo kada je tvrdio, da »nijedan umjetnik ne može biti sam po sebi i kroz samoga sebe ...«, a velik je umjetnik zato »što korijeni njegove patnje i uživanja duboko sižu u tlo stvarnosti i historije ...«, što su samo »mali pjesnici sretni i nesretni sami po sebi i kroz sebe, zato oni slušaju sami svoje ptičje pjesme, za koje ne će da zna ni društvo ni čovječanstvo.«

Ako je umjetnost umjetnički odraz stvarnosti, tada je kriterij originalne umjetnosti, istinitosti umjetnosti, stupanj, u kojem je dostignuta stvarnost, dubina i značajnost umjetničkih likova. Ali stvarnost nije nešto stalno, obamrlo i nepromjenjivo, ona se raz-

vija i u svojem naglom pokretu unaprijed odbacuje preživjelo, iscrpljeno, i utvrđuje novo, progresivno. To znači, prava umjetnost je takva umjetnost, koja ne odražava samo stvarnost, već je odražava u njezinu razvitku, koja je sposobna da vidi novo, da postane glas toga novog: da u najvećem stupnju ovlada osjećajem novoga. I stoga, glas umjetnika, po riječima Stanislavskoga o Čehovu, mora zvučiti »budno, plameno, – jer on sam ne gleda natrag, već naprijed.«

»I, ako je pred nama zaista velik umjetnik, – pisao je Lenjin, tada bi on morao u svojim djelima odražavati bar neke bitne strane revolucije.«

Za Lenjina je umjetnost prije svega važan odnos umjetničkog djela prema stvarnosti; on u njoj traži odgovore na pitanja, koja nameću krupni društveni događaji, i mjeri umjetničku snagu djela stupnjem prodiranja umjetnika u stvarnost; odnošaj samoga umjetnika prema njoj. Napredak u umjetnosti po Lenjinu dolazi do izražaja ne u tome, što umjetnici u svakoj novoj historijskoj etapi stvaraju neke nove, još ne postojeće forme, već u tome, što oni u sebi nalaze potrebnu snagu i potrebna sredstva za umjetničko osvjetljavanje i odražavanje konkretno historijskih uvjeta njihova vremena.

Poznato je, da je Lenjin s negodovanjem pratio pojave raznih -izama, koji su bili u Rusiju importirani sa zapada, a koji su htjeli biti umjetnost revolucije, a u stvari su bili zadnja konsekvencija građanskog društva u propadanju – u svojoj najvišoj etapi – imperijalizmu. U razgovoru sa Klarom Zetkin rekao je Lenjin ovo: »Ja ne mogu shvatiti tvorevine ekspresionizma, futurizma i kubitizma i ostalih izama višom manifestacijom umjetničkog genija. Ja ih ne shvaćam, oni u meni ne izazivaju nikakav užitak.« To je jasno i razumljivo. Čovjek, kakav je bio Lenjin, morao se je negativno odnositi prema takvim pojavama, njega je privlačila umjetnost, a ne formalistički artizam.

Gorki u svojim »Uspomenama na Lenjina« piše među ostalim i ovo: »V. A. Desnicki-Strojov pričao mi je, kako je jednom puto-  
vao s Lenjinom po Švedskoj. U kupeu je razgledavao monografiju o Düreru. Nijemci, susjedi u kupeu, pitali su, kakva je to knjiga. U toku razgovora pokazalo se, da oni ništa ne znaju o svom velikom umjetniku. To je kod Lenjina izazvalo čitavu buru oduševljenja. Dva puta je sa ponosom rekao Desnickom:

– Oni ne znaju svoje umjetnike, a mi znamo.

Jedne večeri u Moskvi, u stanu E. P. Peškove, Lenjin je slušajući sonate Beethovena u interpretaciji Isaja Dobrovena, rekao:

– »Ništa ljepše nisam čuo od »Appassionate«, mogao bih da je slušam svaki dan. Rijetko snažna muzika. Ja uvijek s ponosom,

možda i naivnim mislim: Eto, kakva sve čudesa mogu ljudi da stvaraju!

I žmirkajući, smješkajući se dodao je sa žaljenjem:

– Ali ne mogu često da slušam muziku, utječe na moje živce, osjećam potrebu da govorim gluposti, da milujem po glavi ljude, koji, živeći u ovom prljavom paklu, mogu da stvaraju ovakvu ljepotu. A danas nikoga ne smiješ da miluješ po glavi, – odgrist će ti ruku. Treba tući po glavi, nemilosrdno tući, ma da smo mi u principu protiv svakog nasilja nad ljudima. Da, – đavolski teška dužnost«.

Lenjin je 1905. napisao u članku »Partijska organizacija i partijska literatura« među ostalim i ovo: »Ovo će biti zaista slobodna umjetnost, ne će biti korist niti karijera, nego će ideju socijalizma određivati istinski slobodan značaj ove umjetnosti.«

Tu je Lenjin otvoreno objavio partijski karakter umjetnosti, koju stvara proletarijat. On raskrinkava licemjerno shvaćanje slobode i umjetnosti slobodne od idejnih tendenca, kao prikriveno služenje kesi, na ovo ispravno nadovezuje Rosental: »Važno je istaknuti ovo: Kada Lenjin piše, da samo »ideja socijalizma« može u naše vrijeme učiniti umjetnost »zaista slobodnom«, kada on povezuje ta dva pojma, tada on ne polazi samo s gledišta političkih zadataka, već i sa gledišta duboko spoznajnih naučno shvaćenih zakona umjetnosti. Za umjetnost je umjetnička istina isto ono, što i za živo biće kisik. Ne može se svaka ideja harmonično sljubiti s umjetničkom istinom. Plehanov je volio ponavljati riječi Puškina: »Djevojka može pjevati o izgubljenoj ljubavi, ali škrtica ne može pjevati o izgubljenom novcu«. Istu je misao na ovaj način izrazio Herzen: »Umjetnost, koja je zaražena idejom malograđanstva, vene kao list u kloru«. A još je to oštrije rekao Lav Tolstoj: »Laž u umjetnosti rasipa se kao prah«. Prema tome, da bi umjetnik, stvaralac umjetnosti mogao zaista slobodno primati istinu stvarnosti ne sileći svoju umjetničku prirodu, on se ne smije nadahnjavati onim »idejama«, koje se »raspadaju u prah«, već naprotiv onima, koje su u harmoniji sa istinom stvarnosti te pomažu umjetniku da se slobodno manifestira. I baš time se i rukovodio Lenjin, kada je govoreći o biti nove umjetnosti izjavio, da će ona postati najveća i najčovječnija ideja socijalizma.

S ovom osobinom umjetnosti, koju stvaraju predstavnici slobodnih naroda, Lenjin povezuje drugu – nacionalnost, narodni značaj umjetnosti. I ovdje, kada on gleda osobitu snagu nove umjetnosti u njezinom narodnom značaju, on ne prilazi umjetnosti izvana, već se oslanja na njezine vlastite zakone. Historija umjetnosti dokazuje, da je istinski velika umjetnost za sva vremena bila ona umjetnost, koja je svojim korištenjem bila povezana s najnaprednijim



snagama društva, koja je odražavala i ujedno stvarala osjećaje, volju i svijest o tim snagama. I u prošloj historiji narod je bio takva sila, vidljiva ili prikrivena. Ali u naše vrijeme narodne mase djeluju kao glavna stvaralačka snaga. U istom članku, o literaturi pisanom godine 1905. Lenjin piše, da deseci milijuna radnog naroda Rusije predstavljaju »cvijet zemlje, njenu snagu, njenu budućnost«. Na strani tih desetaka milijuna je životna istina, koja se razvija, tu je »junak našega doba«, tu su veliki ideali, osjećaji, strasti, pravi ljudski karakteri. A kada su se obistinile Lenjinove riječi, da je narod budućnost zemlje, kada je narod izvršio svoj pothvat, stupio na put socijalističkog razvitka, tada je Lenjin razgovarajući se sa Klarom Zetkin o umjetnosti, izgovorio riječi, koje bolje od mnogih rasprava formuliraju bit sovjetske socijalističke estetike: »Umjetnost pripada narodu. Ona mora prodrijeti svojim najdubljim korijenjem u srž širokih radnih masa. Ona tim masama mora biti razumljiva i ljubljena od njih. Ona mora spajati osjećaje, misao i volju tih masa, ona ih mora podizati. Ona u njima mora buditi umjetnike i razvijati ih.«

Već je veliki ruski kritičar XIX. vijeka Bjelinski ukazivao na to, da je teorija čiste umjetnosti, koja je sama sebi svrha i izvan sebe ne poznaje nikakve svrhe, misao čisto njemačkog izvora. »Ta misao – objašnjuje Bjelinski – nikako se ne bi mogla primiti kod naroda, čija zajednica za sve i svakog predstavlja polje žive djelatnosti. Bjelinski je vrlo dobro znao, da sredstva, pomoću kojih umjetnost rješava zajedničku joj sa filozofijom i naukom zadaću preoblikovanja života, mora da su osobita sredstva, svojstvena samo jednoj umjetnosti. Isto tako osobiti karakter tih sredstava – tako je mislio Bjelinski, ne može biti osnov za suprotstavljanje umjetnosti životu ni za odvajanje umjetnosti od života, a niti oslobađanje umjetnika od obaveza da sudjeluje u društvenom životu i borbi. Drugačiji pogled na umjetnost nije imao ni Herzen, ni Čerņiševiski, ni Dobroljubov. Svi su oni vidjeli u umjetnosti oblast stvaralaštva, koje je nedjeljivo od života i koje utječe na sam život. Svi su oni suprotstavljali to svoje shvaćanje umjetnosti kontemplativnom shvaćanju umjetnosti, koje vlada u njemačkoj estetici. Ja želim da istaknem na ovom mjestu, da je Lenjin neobično cijenio Bjelinskoga te je njegov poznati list upućen Gogolju smatrao za uzor kritike.

*Uanja Radauš*

## KONZERVATORSKI I URBANISTIČKI PROBLEMI NINA

Uz Zadar u sjevernoj Dalmaciji je svakako najznatniji spomenički centar starodrevni Nin. Od najstarijih vremena do turskih ratova akumulirao se u tome, danas malom naselju, veliki broj kulturnohistorijskih spomenika prvorazrednog značenja, a u arheološkom pogledu predstavlja jedno od najinteresantnijih područja Hrvatske i FNRJ, sa samo djelomično istraženim arheološkim objektima, koji se nižu u širokom vremenskom razdoblju od nekih dva i pol milenija. Od neolitskih naselja, preko cvatućeg perioda liburnske kulture, koji se pod rimskom dominacijom pretvara u jedan od najznatnijih municipija našeg Primorja, možemo preko sačuvanih dokumenata materijalne kulture i arhitektonskih i likovnih spomenika pratiti historijski i urbanistički razvoj toga mjesta. U ranom Srednjem vijeku su u nekropolama sačuvani tragovi Seobe naroda i avaro-slavenskog perioda. Osobito povijesno značenje za naš narod dobiva Nin u najranijem periodu stvaranja državne organizacije Hrvata. Najstarija sačuvana imena hrvatskih župana i knezova (Godežav, Višeslav, Branimir) nalazimo na ninskim kamenim spomenicima, a u sačuvanoj arhitekturi imamo najljepše i najkarakterističnije primjerke starohrvatskog graditeljstva (Sv. Križ, Sv. Nikola). Za vrijeme hrvatskih kraljeva Nin je jedna od njihovih prijestolnica, u kojoj su imali svoj dvor, a i kasnije, sve do poč. XV. st. odnosno do mletačke dominacije, zadržava ulogu važnog centra. Osobito je interesantna povijesna uloga ninske biskupije i još neistražena uloga iste u kulturnoj vezi sa Francima i akvilejsko-čedadskom patrijaršijom, a osim toga je ninski biskup imao veliku ulogu kao kancelar hrvatskog kralja i vjerski poglavica čitavog teritorija ondašnje hrvatske države uz izuzetak dalmatinskih gradova.

Mletačkom okupacijom g. 1420. pada značenje Nina, ali on ipak ostaje centar svoje stare župe i tek sa turskim provalama 1527. do

1648. pada sve niže i niže. Dva puta sistematski rušen i paljen od Mlečana i vlastitih stanovnika (g. 1571. i g. 1646.), da bi se spriječilo, da se Turci u njemu ne ugnijezde, nastavlja život kao napušteno malo naselje, u stalnom izumiranju stanovništva zbog teške malarije, koja je imala leglo u plitkoj močvari lagune i djelomično zasutoj »Potočini«. Oko g. 1830. jezgra naselja na otočiću broji jedva 130 stanovnika. Tek krajem XIX. st. poboljšava se stanje regulacijom »Potočine«, koja se novim kanalom izvodi iz lagune i odvodi u otvoreno more. Za stare Jugoslavije uspostavlja se Dom narodnog zdravlja i vrši sistematska protumalarična akcija, a definitivno se Nin rješava tog biča tek iza rata uništavanjem legla komaraca tako, da je malarija danas u Ninu potpuno iščezla. U novoj Jugoslaviji privreda Nina dobiva novu orijentaciju podizanjem velike ciglane (g. 1947.) i solane (g. 1952.). Time to mjesto prestaje biti isključivo poljoprivredno i sve više se orijentira na industriju. Osim toga se u neposrednoj perspektivi pojavljuju još dva faktora: ljekovito blato i turizam. Ljekovito blato (crni organski morski mulj), u kombinaciji sa intenzivnom insolacijom pruža mogućnost stvaranja lječilišta za reumatična oboljenja, a istrebljenjem malarije ninska plaža i historijski spomenici, pa blizina Zadra (17 km), daju solidnu osnovu za razvitak turizma. Osim toga u neposrednoj blizini Nina će se graditi i civilni aerodrom Zadra.

Sve te komponente perspektivnog razvitka Nina otvaraju nove probleme i konzervatorskog i urbanističkog karaktera, probleme, koji su iz dana u dan akutniji i koji traže hitno rješenje, kako bi se izbjegle loše, pa i nepopravljive posljedice u jednom i drugom pogledu. Za osnovno konzervatorsko-urbanističko rješenje tog problema postoje dva mišljenja (riječ je o samom centralnom naselju na otočiću): a) radikalno izvršiti potpunu eksproprijaciju otočića i preseliti sve stanovnike u novo naselje na kopnu, čime bi sam otočić postao neka vrsta Pompeja, i što bi stvorilo mogućnost sistematskog arheološkog ispitivanja terena i rekonstrukcije u prvom redu antičkog Nina i b) kompromisno rješenje, time da život na otočiću kontinuirano i dalje, ali da se specijalnim pravilnikom disciplinira građevna djelatnost i omogućiti eksproprijiranje terena, a do potrebe i zgrada, radi arheoloških ispitivanja i otkrića.

Cini se, da je ovo drugo rješenje najispravnije. Nin je, kroz dva milenija, usprkos rušenju i osiromašenju, ipak do današnjeg dana kontinuirano živio, proživljujući sve faze od života cvatućeg rimskog municipija, preko jednog od centara srednjovjekovne hrvatske države, pa do potpunog osiromašenja nakon turskih ratova, da danas doživi svoj preporod i prosperitet. Sve to govori za produženje kontinuiteta živog naselja. Otočić i dalje mora da živi i da

bude centar svog kraja i svoje komune. Dakako da treba izvršiti opširne i sistematske radove na ispitivanju tla i svega, što se pod njim krije, pa na toj bazi izgraditi regulacioni plan, osloboditi spomenike nezgodnog susjedstva, izvršiti potrebne eksproprijacije i t. d. Nin obećava mnogo. Krajem XIX. stoljeća iskopani su ostaci rimskog hrama, koji se broji među najveće antičke hramove na našem teritoriju. Teren antičkog foruma sa sjajnim augusteumom, na kojem su iskopani krajem XVIII. st. poznati monumentalni kipovi imperatora, od kojih se četiri čuvaju u zadarskom Arheološkom muzeju, neizgrađen je i ne postoje nikakve naročite zapreke, da se počne iskapanjem, a iz prethodnih ispitivanja poznate su nam velike površine dragocjenih i dobro sačuvanih mozaika. Iz starohrvatskog perioda i Srednjeg vijeka sačuvane su crkve sv. Križa, sv. Ambroza, dijelovi nekadašnje katedrale, sv. Marcele i t. d., a poznate su nam lokacije krstionice katedrale, Sv. Marije, Sv. Duha, Sv. Antuna op. i t. d. Nažalost su neki spomenici uništeni baš nepravilnim stavom prijašnjih arheologa. Tako je stara crkvice sv. Mihovila žrtvovana potpuno pri iskapanju temelja rimskog hrama, nad kojima je bila podignuta, a predratna iskapanja bazilike sv. Marije ostala su nezaštićena i tako za vrijeme minulog rata uništena.

Odmah po svršetku rata započelo se, makar i u skromnim razmjerima, studijem oko rješavanja problema ninskih spomenika. Izvršena su arheološka ispitivanja terena nove solane (ilirsko-liburnska nekropola), snimanje objekata i t. d. Međutim tek u posljednje dvije godine počelo se sistematskim studiranjem čitavog kompleksa. U prvom redu nametnulo se pitanje rješenja problema Sv. Križa. U tom biseru starohrvatske arhitekture smješten je već pred nekih 50 godina lapidarij uglavnom iz starohrvatskog perioda. Zbog nemogućnosti, da se smjesti na drugo mjesto, nije se moglo pristupiti konzervaciji tog dragocenog spomenika, a zbog djelovanja morske soli, nabacane burom, teško su stradali u njoj pohranjeni kameni spomenici. Razumijevanjem rukovodilaca općine Nin sada je taj problem definitivno riješen. Općina je stvorila mogućnost, da se dio jedne lijepe rustično-barokne zgrade osposobi za lapidarij i arheološku zbirku, pa radne prostorije naučnih radnika tako, da će se Sv. Križ osloboditi lapidarija, moći će se pristupiti ne samo definitivnoj konzervaciji, nego i temeljitom ispitivanju te građevine. Arheološki muzej u Zadru će u spomenutoj zgradi postaviti svoju područnu zbirku, koja će – osobito turistima – prikazati značenje Nina u historiji. Osim toga u toku su rekonstrukcioni radovi na crkvi sv. Ambroza, koja će također poslužiti za lapidarij. Izvan otočića već su izvršeni konzervatorski radovi na crkvi sv. Nikole u Prahuljama, kojima je taj veoma

interesantan objekt starohrvatskog perioda također spašen od propasti.

Sve su to međutim mali zahvati i akutne intervencije. Definitivno rješenje leži u generalnom rješenju urbanističke problematike, na kojoj se počelo također sistematski raditi već god. 1956., na inicijativu i zahtjev N. O. općine Nin. U tu svrhu stvoren je posebni Odbor, koji sačinjavaju predstavnici N. O. Općine Nin (predsjednik N. O. *Pave Stulić*), Savjeta za prosvjetu i kulturu N. O. K. (predsjednik Savjeta *A. Maštrović*), Instituta Jug. akad. u Zadru (dir. *Dr. U. Maštrović*), Arheološkog muzeja u Zadru (dir. *Dr. M. Suić*), pa Konzervatorskog ureda u Zadru (uprav. *G. Oštrić*, ujedno predsjednik Odbora). U saradnji sa Institutom za likov. umjet. Jug. akad. znanosti i umjetnosti u Zagrebu, Odbor je već počeo na izradi potrebne dokumentacije i podloga za izradu regulacione osnove, a sveuč. prof. Ing. Seissel je izradio programno-orijentacioni plan, koji je usvojen kao baza buduće regulacije.

Tako je već u toku pripremni rad za rješenje ovog složenog problema. Dva velika industrijska objekta su već prije smještena i izgrađena tako, da potpuno odgovaraju konzervatorskim zahtjevima. Cigłana (locirana g. 1947.) izgrađena je cca 1 km daleko od jezgre na otočiću, u sporazumu sa konzervatorskim vlastima, i forsirala se što niža izgradnja, koja u ravničkom pejzažu Nina dobro leži. Solana (locirana g. 1952.) je djelomično u samoj laguni, ali, jer se tu vrši samo koncentracija soli, sačuvano je vodeno zrcalo lagune i otočić je zadržao svoj prirodni karakter.

Jedan od najtežih problema regulacije je rješenje tranzitnog saobraćaja. Kroz sam otočić, preko dva uska mosta, koji mogu da toleriraju samo jednosmjerni saobraćaj, pa kroz usku glavnu ulicu, sa mjestimičnom širinom manjom od 3 m, vodi sada teški industrijski transport cigłane i solane, pa autobusni i osobni promet sa naseljem Vrsi. Prema idejnom projektu ing. arh. Seissela taj problem bi se riješio tako, da bi se stvorila nova industrijska saobraćajnica obilaženjem lagune, a postojeća saobraćajnica preko otoka bi se premjestila u paralelnu, širu, ulicu i služila bi isključivo za osobni saobraćaj. Drugi važni problem je određivanje novih gradilišnih terena, jer je N. O. Općine već obustavio izdavanja građevinskih dozvola na otoku. Prema direktivnom planu to mjesto je određeno na terenu »Klanice«, J-z. od »Donjeg mosta«, zapadno od ceste Nin-Zadar. Treći akutni problem je predstavljala lokacija budućeg lječilišta i hotela. Oba objekta su locirana izvan otočića, i to lječilište na mjestu zaklonjenom od vjetrova, u samoj laguni, a hotel sjeverno od mjesta, orijentiran na otvoreno more i prema Velebitu.

Definitivni regulacioni plan će zahtijevati još dosta posla i studija, ali kad se dogotovi, Nin će u današnjoj našoj zajednici opet doći u red naprednih naselja, što je on u svojoj davnoj prošlosti i bio, a njegovi spomenici će dobiti onaj izgled i okolinu, koju po svojoj važnosti zaslužuju.

*Grga Oštrić*

## INTERBAU BERLIN 57

Bila je sretna ideja, da se u jednoj od srušenih četvrti Berlina izgradi naselje po principima »Sutrašnjeg grada«. Nakon provedenog natječaja za urbanističko rješenje naselja na projektiranju objekata su sudjelovali arhitekti čitavog svijeta. Osim njemačkih arhitekata, imena kao W. Gropius (USA), Vago (Paris), Niemeyer (Bresil), Aalto (Helsinki), Senn (Basel) i ostali omogućili su, da se na razmjerno malom prostoru dobije pregled raznih gledišta, što ih njihovi autori imaju na kompleksni problem stanovanja. Spretni organizatori su to upotpunili sa programskom izložbom »Sutrašnji grad«, pa izložbom materijala i opreme na prostorima »Funkturna«, uključivši stambenu zgradu Le Corbusiera »type Berlin« kod stadiona kao i kongresnu halu nedaleko naselja (Stubbins USA) i svemu tome dali naziv »Interbau Berlin 57«.

Izvršno opremljena i dokumentirana urbanistička izložba ima svrhu da upozna javnost sa principima izgradnje novog grada polazeći od čovjeka kao jedinice i vodeći računa o svim njegovim potrebama. Krajnji je cilj izložbe, prema riječima organizatora, da ta javnost preuzme i sve konsekvence za postavljanje i izgradnju takvog grada.

Kad se zatim pogledaju stambeni objekti, koji su gotovi ili u toku izgradnje, a projektirani na tim principima, ne može se oteti dojamu, da postoji nesklad između realizacije i postavljenih principa. Teško bi bilo ulaziti u pojedinačne analize u okviru ovakvog prikaza, ali u cjelini (naravno sa izuzecima) zapostavili su mjerilo čovjeka. Zналаčki komponirane fasade (ponekad prelaze u grafiku) sakrivaju ponekad čudne prostorne odnose, koji bi trebalo da sadržavaju »dom«, u koji bi se sklonio taj »čovjek« od intenzivnog života velegrada. Visoki stambeni blokovi su impozantne urbanističke značke naselja, ali stambene jedinice unutar njih ne mogu podnijeti ni površnu kritiku barem sa našeg gledišta. Iako se radi o potrebama višeg standarda u usporedbi sa našim, osjeća se, da bi taj stan trebalo da bude humaniji, a ne da ima namjeru, da

sve više postaje »stroj za stanovanje«. Naravno da se kod toga ne mogu zaobići visoke programatske kvalitete kao i vrijedna arhitektonska ostvarenja na bazi ekonomičnosti stana. Začudo, da se taj ekonomski motiv ne provodi dosljedno i na cijeli objekat, tako da kod nekih realizacija su samo dva manje komforna stana pristupna sa jednog stubišta.

Stambeni objekat A. Aalta pokazuje njegovu profinjenost u organizaciji stambenih jedinica i prostorne odnose, koji proizlaze iz takvog stana. Izvrsno formirani volumeni sa jasno diferenciranim funkcijama stana stvaraju ugodan ambijent. Koliko je pažljivo razrađena tlocrtna dispozicija stanova kao i objekta u cjelini (pri-lazi stubišta i t. d.), toliko je vanjsko oblikovanje manje bitno i donekle kontrastira od ostalih jednostavnošću. Suvremeno švicarsko gledanje na stan zastupa arh. Senn sa poznatom dispozicijom stanova skromne površine. Cijeli je objekat projektiran kao cjelina sa interesantnim prostorom ulaza u stanove.

Materijali su posve novi, tako da naša opeka kao element konstrukcije skoro i ne postoji, a klasični armirani beton je upotrebljen samo na nekoliko objekata. Namjesto njih zgrada se montira blokovima ili cijelim konstruktivnim stijenama. Naravno da to iziskuje skoro posvemašnju mehanizaciju te gradilište naliči na veliku montažnu radionicu. Zato su i rokovi izgradnje daleko manji od naših. Veliki industrijski potencijal daje izvrsne proizvode za opremu stana od kompletnih uređaja kuhinja i sanitarnih čvorova do najsitnijih detalja. Raznolikost tipiziranog namještaja, kvalitetnih materijala za oblogu podova i zidova, pa veliki izbor rasvjetnih tijela daju stanu izvjestan komfor. Međutim, bez detaljnijeg pregleda, lako se ustanovi, da je ispod vrlo dobrih tapeta površina zida neravnija nego što bi očekivali, a sudari između zidova i stropova isto tako vijugavi kao kod naše ručne izvedbe. Kvalitetni prozori (drveni ili metalni) sa lijepo oblikovanim okovom ne zatvaraju uvijek dobro, a vratna krila se isto tako odnose prema dovratniku i pragu kao i kod nas. Kod većine objekata su skoro sve instalacije (osim električnih) vođene vidljivo i slobodno po stijenama, dok mi to brižljivo sakrivamo. Neka pročelja su obložena materijalima, kojih mi nemamo, ali je na primjer podnožje Aaltova objekta premazano bitumenskom smjesom. Mi se ne bi usudili na ovakve jednostavnosti iz razloga, da nam se ne bi prigovorila štednja ili primitivnost. U cjelini se vodilo kod projektiranja više računa o mogućnostima konstrukcije i jednostavnosti instalacije nego o udobnosti stanara, te je to kod nekih objekata dovelo u krajnjoj konsekvenci do skoro nehumanih relacija prostora. Kod nas sporo i teško probija princip indirektno zračenih uzgrednih prostoriya, tamo je to kod većine objekata pravilo. Time

je tlocrt slobodniji i ne nižu se potrebne prostorije po vanjskoj konturi zgrade.

Naročito je pažnja posvećena terenu oko zgrada. Ne zadovoljava se samo najnužnija potreba ozelenjavanja, nego je desetak najprominentnijih evropskih arhitekata za vrtove dalo objektima neočekivani okvir smišljenih grupacija zelenila. Pješaku se otvara na svakom koraku nova vizura, a raznolikost vegetacije i šarolikost boja unijeli su vedrinu u naselje.

Posjetnici, koji su od izložbe očekivali gotove rezultate, sposobne, da se direktno mogu nama prenijeti, ostali su razočarani, jer nisu mogli pronaći »stan za naše prilike«. Stiče se korisno iskustvo na velikom broju objekata na ovoj izložbi, da visoki stupanj mehanizacije kao i veliki izbor materijala nisu dovoljni, da se stvore stambeni prostori, koji bi nas cjelovitije zadovoljavali. Potrebne su i druge kvalitete, koje, sudeći po svemu, i tamo nedostaju kao i kod nas.

*Geršić*



## JOŠ O OGRADNIM PLOČAMA SA SKULPTURAMA EVANĐELJA IZ SV. NEDJELJE U ZADRU

U Arheološkom muzeju u Zadru čuvaju se dvije vrlo zanimljive ogradne ploče s evandeoskim prizorima Kristova djetinjstva do krštenja (sl. ??). Na pozadini devet arkadica na jednoj je ploči prikazano Navještenje, Pohod Elizabeti, Rođenje s pastirima i Poklon mudraca s Istoka a na drugoj Pokolj nevine dječice, Bijeg u Egipat i od Krštenja sv. Ivan Krstitelj, a krajnja je arkadica s Kristom u Jordanu odsječena. Te su ploče odavna svratile na sebe pažnju. Pisalo se o njima mnogo i različito. Različito su se one i datirale i različito se cijenila njihova vrijednost. Njihov postanak postavljao se u razna stoljeća starohrvatskog perioda od 8. do 11. stoljeća, pa čak u 12–13. stoljeće. Stariji su se pisci, pod dojmom njima tuđe linearno stilizirane ljudske forme, vrlo rezervirano izražavali o umjetničkoj vrijednosti tih ploča. Pionir istraživanja historijsko-umjetničkog blaga Dalmacije bečki historičar umjetnosti Eitelberger, koji je pred gotovo stotinu godina, g. 1859., proputovao Dalmacijom, naziva ih surovom radnjom (roh in der Form). U naše vrijeme naprotiv prepoznali smo u tim pločama dragocjene proizvode naše domaće sredine, koja u svojoj konzervativnosti spaja staro i novo u zanimljivu, originalnu cjelinu.

Poznato je, da je predromanički period, a to je u nas dobar dio starohrvatskog doba, u crkvenom namještaju perhorešcirao prikazivanje evandeoskih prizora i ljudske figure i uživljavao se prvenstveno u ornamentalnim motivima i linearnom stilu. Tek romanika se ponovo vratila religioznoj narativnoj plastici, koja ne samo veseli oko, nego i poučava vjernike, i to u stilu, koji je prekinuo s dotadašnjim ornamentalno-linearnim tendencijama plastike i pregnuo da prikaže život u kretanju i gibanju, a ljudski lik u njegovu plastičnom volumenu. Zadarske su ogradne ploče nastale u

vrijeme, kada je njihov naručitelj, prema primjeru i drugih krajeva, zaželio da prikaže evanđelje u širokom historijskom slijedu prizora. Ali to je bilo vrijeme, kada se dalmatinski majstori dljeteta još nijesu bili upoznali s romaničkim plastičnim formama. Domaći se majstor – pisao sam u svojem djelu »Iz kolijevke hrvatske prošlosti, 1930.« kod toga pomagao jednostavno tako, da je za novu ikonografsku temu narativne plastike pridržao dotadašnji stil plosnatih pleternih skulptura i razriješio figure u crtež. Time je nastalo nešto, što se mjereno ovdje neumjesnim klasičnim mjerilom sličnosti s »naravi«, može činiti surovim i ružnim, ali ako se ispravno prosudi prema tome, ima li u tim skulpturama »stila«, to jest svijesne i konzekventne podređenosti jednom općem načelu, u konkretnom slučaju načelu bezreljefnosti, linearnosti i dekorativnosti, pripada svakako među vrednije i zanimljivije skulpture starohrvatskog doba.

U novije su doba o zadarskim pločama pisali Kruno Prijatelj i Ivo Petricioli. Prijatelj u Starohrvatskoj prosvjeti (III/3 1954) u članku »Skulpture s ljudskim likom u starohrvatsko doba« kaže za njih, da je njihov majstor u njima stvorio djelo nenadmašive »stilske koherencije«. On prihvaća od mene izraženo nagađanje, da su ploče djelo ruku dvojice majstora jedne te iste radionice. On ide pače dalje i vidi u dvjema pločama rad predstavnika dvaju suvremenih ali u biti različitih pravaca, predromaničkog i ranog romaničkog. Po mojem su mišljenju ploče ipak proizvodi istog razvojnog stepena naše ranosrednjovjekovne skulpture, ali u različitoj ličnoj interpretaciji.

Petricioli je u članku »Plutej s figuralnim kompozicijama iz zadarske crkve sv. Lovre« podvrgao potankom metodičnom proučavanju spomenike skulpture u Dalmaciji na izmaku perioda starohrvatskih pleternih klesarija i istakao dvije uglavnom suvremene, ali u stilskom razvoju različite skupine spomenika. U prvoj su skupini skulpture prelaznog stila »pleterne« predromanike ka romanici, druge možemo jednostavno ubrojiti u ranu romaniku. Prvoj skupini pripadaju naše zadarske ogradne ploče iz Sv. Nedjelje – Petricioli piše prema nazivu u zadarskom puku Sv. Nediljica –, a u drugu on uvrštava plutej s prizorima evanđelja iz Sv. Lovre.

Ove posljednje skulpture Šeper je nedavno bio uvrstio u spomenike 8. stoljeća držeći ih spomenikom iz vremena prije formiranja zrele pleterne plastike. I ja sam se bio složio s *moćnošću* takva datiranja. Međutim je Petricioli uspio iz raznih ulomaka u zadarskom Arheološkom muzeju rekonstruirati plutej iz Sv. Lovre, pa se pokazalo, da se taj plutej u svojem općem rasporedu jako podudara s pločama iz Sv. Nedjelje, za koje u posljednje vrijeme

prevlađuje mišljenje da su iz postpleterne, a ne iz pretpleterne faze naše skulpture. Što je još važnije, Petricioli je upozorio na dotada nezapažen detalj, a to je, da jedan od triju mudraca, što jezde na poklon Isusu, nema na glavi raniju frigijsku kapu istočnih maga, nego kraljevsku krunu; a taj se motiv najranije javlja oko g. 1000.<sup>1</sup>

Rezultatima Petriciolija stavio bih dvije primjedbe odnosno nadopune. Jedna se odnosi na pitanje, da li su dvije zadarske ploče iz Sv. Nedjelje djelo ruku jednog ili dvojice majstora iste radionice,<sup>2</sup> a druga se tiče datiranja tih ploča. Možda nije po sebi važno pitanje, da li su zadarske ploče izradili jedan ili dvojica majstora, kao ni točno vrijeme njihova postanka, koje se u to doba, s obzirom na nedostatak napisa ili pisanih podataka, obično ne daje na decenij odrediti. Ali prvo će mi dati priliku da iznesem nekoliko razmatranja o metodičkom postupku kod određivanja i razgraničavanja ličnog rada u radionicama toga doba, a koji drugog ću pored ostalog upozoriti na dosad nezapaženi ikonografski detalj, koji nam može poslužiti za pobliže datiranje zadarskih ploča.

### *Jesu li zadarske ploče rad jednog ili dvojice majstora*

Utvrđivanje različitih ruku majstora jedne radionice jest jedan od problema historijsko-umjetničkog istraživanja, u kojima je teže doći do sigurnih zaključaka. Tome su uzrokom posebni uvjeti rada u starim majstorskim radionicama, toliko različiti od individualnog rada današnjeg umjetnika. Pogotovo je to težak problem na području pleterne plastike ranog Srednjeg vijeka, u kojoj se manje iziživljavaju i vidno nazrijevaju individualne umjetničke ličnosti, već prevlađuje opći zanatski nivo. Sud o pripadnosti nekog djela jednom ili drugom majstoru temelji se, ako nedostaju, što je u ranom Srednjem vijeku pravilo, konkretni podaci o autorstvu djela, na stepenu i opsegu sličnosti i razlika između jednog i drugog djela. Ali i jedan i drugi kriterij, onaj sličnosti kao i onaj razlika, nesigurni su argumenti i treba ih upotrebiti s oprezom i metodom. Osobito se griješi izvođenjem zaključaka na temelju sličnosti motiva i detalja.

Čita se više puta, da neki pisac ulomke pleternih skulptura, kod kojih je konstatirao slične ili identične motive i detalje te slične ili identične oblike pismena kao i kod ulomka točno datiranog po natpisu vladara ili drugoj okolnosti, stavlja točno u isto vrijeme kao taj datirani ulomak, ako ga ne smatra još i djelom jedne te iste radionice. To je nepravilno sve dotle, dok se ne utvrdi, da se jed-

naki motivi i detalji, jednaki oblici pismena ne javljaju i izvan vremena kao i izvan radionice točno datiranog ulomka. U ranom Srednjem vijeku u starohrvatskim klesarijama isti se motivi, detalji pa i oblici pismena podržavaju kroz duže razdoblje vremena, provlače se ne kroz decenije nego kroz stoljeća i više, a svojina su ne jedne radionice već radionica što rade u raznim mjestima i u razno vrijeme. Teško je u takvim okolnostima pripisati neki spomenik ruci istog majstora na temelju same sličnosti.

Navest ću u vezi s time dva slučaja, gdje se u novije vrijeme na temelju sličnosti, a bez dovoljno razloga, nagađala uža veza između dva spomenika.

Arh. *Dyggve* nagađa, da poznata ploča s likom hrvatskog kralja na prijestolju u splitskoj Krstionici potječe iz crkve sv. Petra, i Mojsije kod »Šuplje crkve« u Solinu, u kojoj se prema topografskim arhivskim podacima iznesenim od Katića nazrijeva Zvonimirova krunidbena bazilika. Ja sam iznio svoju rezervu prema tom mišljenju upozorujući na to, da je, pored šest ploča s pleternim klesarijama, što su upotrebljene kod oplata basena za krštenje u Splitu, nedavno bila nađena u Splitu, i to u zidu katedrale, još jedna ploča s pleternim klesarijama posve jednakih mjera i obrade kao i ploče u Krstionici, što sve radije upućuje na Split i njegovu katedralu kao na mjesto odakle su za oplatu basena za krštenje u Srednjem vijeku sa rashodovanog namještaja bile uzete ploče s pleternim ukrasom i likom kralja.<sup>3</sup> Dyggvea je u njegovom mišljenju vjerojatno utvrdila okolnost, da su stvarno detalji, način kako je tretirana kosa i kako su dane oči u Splitu i Solinu identični. Ali istu identičnost detalja imamo i na zadarskim pločama Sv. Nedjelje, a odveć bi bilo usiljeno sve te spomenike pripisati jednoj radionici.

Svetozar Radojčić bio je frapiran srodnošću jedne minijature Prizrenskog evandjelja iz 13. stoljeća sa zadarskim pločama iz Sv. Nedjelje S. R. Stare srpske minijature, Beograd 1950, str. 30). Minijatura prikazuje Sretenje (Prikazanje u hramu) pred pozadinom iz arkadica, a likovi su dani linearnim stilom srodno pločama u Zadru (sl. ??). Radojčić pripisuje ove minijature orijentalnom utjecaju i pita se, nije li taj došao do prizrenskih minijatura posredno preko Dalmacije, odnosno zadarskih ploča. Opća srodnost između tih skulptiranih ploča i minijatura postoji, ali ona se daje objasniti bez međusobne veze i zavisnosti jednog spomenika od drugog. Srodnost počiva na jednakom postavljanju prizora pred pozadinom arkadica (u Zadru ih je 9, a u Prizrenu 8), jednakom frontalnom stavu glava likova i jednakom linearnom tretiranju draperije i kose likova. Niz arkada je vrlo raširen motiv u srednjovjekovnoj umjetnosti. Taj arhitektonski motiv javlja se

dekorativno upotrebljen kod crkvenih građevina, gdje resi po-bočne strane, a upotrebljava se kao čisti ornamenat često u plastici i minijaturama. Sretamo ga na pročeljima oltara i sarkofaga, na ogradnim pločama (Sv. Nedjelja u Zadru), ali i u minijaturama (Prizren), gdje je osobito čest kod tzv. tabla kanonā. Frontalnost glava likova jest opća sklonost ranije srednjovjekovne umjetnosti, koja se u području Orijenta duže održava. A linearno tretiranje plastične forme u Zadru i Prizrenu daje se također lako objasniti. Ono je imanentna sklonost urešavanju knjiga minijatura, a u Za-dru je posljedica posebnih prilika naše domaće sredine, koja roma-ničke ikonografske motive daje tradicionalnim linearnim stilom pleternih klesarija.

Petricioli prima sa skepsom moje mišljenje, da su zadarske ploče djelo ruku dvojice različitih majstora. On o tome govori u jednoj bilješci i ne obrazlaže potanje, zašto misli da su one djelo jednih ruku. Vjerojatno ga na to navodi velika sličnost ploča u općem izgledu, pa i u mnogim detaljima. Ali sličnost je u ovom slučaju neizbježiva, jer se radi o djelima jednog kraja i vremena, pače svakako o djelima jedne te iste radionice. Na ovo posljednje upu-ćuje nas, da nije drugo, okolnost, da su evandeoski prizori jedne ploče nastavak prizora druge. Da se negira mogućnost, da su ploče djelo dvojih ruku, trebalo bi iznijeti ne opće argumente sličnosti, nego posebne značajke ličnog rada. A ovu mogućnost, to jest da su ploče djelo dvojih ruku, prave vrlo vjerojatnom njihove razlike, na koje u konkretnom slučaju moramo u prvom redu svratiti našu pažnju.

Istina je, da moramo biti oprezni i u prosuđivanju na temelju razlika. Dva djela mogu biti različita, a da su ipak rad jednog te istog majstora. To je osobito slučaj, ako se radi o drugačijem predmetu, o drugačijem materijalu, o radovima izvršenim od istoga majstora u različito vrijeme ili o radovima svijesno izvršenim u drugačijoj maniri i stilu. Ali sve to nije slučaj kod zadarskih ogradnih ploča iz Sv. Nedjelje, jer se radi o istom objektu, to jest crkvenim ogradama s evandeoskim prizorima, izrađenim jednakim kamenim materijalom i naručenim u isto vrijeme kod jedne ra-dionice, i konačno, jer hotimični i svijesni rad u različitim mani-rama ne leži u praksi i metodi majstora ranog Srednjeg vijeka. A razlike u obradi dviju ploča postoje i pokazuju značajke druga-čijeg ličnog umjetničkog temperamenta.

Razlike se ispoljavaju u drugačijem odnosu između pozadine i likova evandeoskih prizora i u predilekciji drugačijih linija, u koje su razriješeni draperija likova i drugi detalji skulptura. Maj-stor ploče s Pokoljem nevine djece i Bijegom u Egipat postavlja po mogućnosti likove unutar arkadica, šteti ih i ne prekriva bez

jače potrebe, a majstor druge ploče malo se obazire na arkadice često ih prekida i prekriva likovima, tako da mnogi prizori izgledaju kao da su postavljeni ispred arkadica, a ne u njima. Majstor prve spomenute ploče voli duge neprekinute uspravne linije, koje dosljedno provodi gdje god može, a drugi sve razrješava u isprekidane, kose, krivudave linije pa kod samih stupova arkadica u početnom prizoru Navještenje napušta vertikalne kanalire za volju savijene linije. S pravom Prijatelj govori kod te ploče o »vrtlogu linija«. Više negoli riječi razliku između ploča mogu nam predložiti njihove slike.

Zbog svih ovdje navedenih razloga mišljenja sam, da su dvije ploče mnogo vjerojatnije izašle ispod dlijeta dvojice, a ne jednog majstora iste radionice.

### *Urijeme postanka ploča iz Sv. Nedjelje*

Zadarske su ploče – kako već rekosmo – različito bile datirane od 8. do 13. stoljeća. U posljednje vrijeme, međutim, prevladuje sve više mišljenje, da su ploče djelo kasnog starohrvatskog doba. Jedino ih Šeper ne smatra djelom starohrvatskih pleternih klesarija na izmaku, nego djelom nastalim prije punog sazrijevanja pleternih klesarija.

Razlikovanje skulptura iz prve postpleterne i posljednje prepleterne faze u mnogim je slučajevima teško. Ali zadarske ploče jasno nose ipak na sebi značajke djela nastalog na izmaku pleternih klesarija pred nastupom romanike. U ovom pogledu je vrlo poučno konfrontiranje zadarskih ploča s poznatim pločama oltara langobardskog vojvode Ratkisa u Cividale iz sredine 8. stoljeća, na kojima su također prikazani evandeoski prizori, dapače jednako kao u Zadru prizori Navještenja i Poklona triju mudraca s Istoka.

Reljefi oltara vojvode Ratkisa tipični su primjer nemoćnog i formalno nedotjeranog spuštanja klasične plastične skulpture antike u posljednjim pokušajima prikazivanja ljudskog lika do grube plošne linije, a naše su zadarske ploče visoko kvalitetan rad majstora, koji usprkos razlikama u primjeni istog stilskog pravca, pridržavaju, dosljednim i čistim stilom, i u novoj romaničkoj ikonografskoj figuralnoj tematici raniji, dvostoljetni linearizam starohrvatskih pleternih klesarija. Linija je u zadarskim pločama uvijek pravilna, simetrijski raspored jasan, a na Ratkisovu su oltaru oblici grubi, crtež nepravilan a simetrija zanemarena u korist »barbarskog«  
horror vacui. Na spomenutim prizorima Navještenja i Poklona mudraca, (sl. ??) crte lica su vrlo grube, arkade su nepravilno crtane te se sagibaju kao da će pasti; u svaki slobodan kutić

ubačeni su vegetabilni motivi, a nabori haljina likova, ma koliko oni bili splošteni, ne kriju podrijetlo od plastičnih nabora antike. U zadarskim pločama naprotiv rubovi su haljina – osobito u ploči s Pokoljem djece i Bijega u Egipat – dani s ničim nepomućenim osjećajem za liniju, bez i najmanjeg traga njihove plastične forme. Mirne duše možemo prema tome staviti postanak zadarskih ploča u vrijeme prelaznog perioda k romanici u 11.–12. stoljeću, a ne u 8. stoljeće.

\*

Vrijeme pojave i trajanja prelaznog, miješanog pleterno-romaničkog stila u Dalmaciji, kao i vrijeme ovima uglavnom suvremenih skulptura ranog romaničkog pravca u Dalmaciji nije određeno sigurno datiranim djelima. Nije stoga čudo, da se mišljenja pojedinih pisaca u ovome ne slažu na decenij. Ja sam odvajkada bio sklon stavljati obje grupe približno u vrijeme od sredine 11. do sredine 12. stoljeća, a Petricioli ih u spomenutom članku postavlja u vremenski okvir od kraja 10. do početka 12. stoljeća. Pomicanje početne granice skulptura čisto linearnog karaktera a s ljudskom figurom kao i prvih početaka plastične ranoromaničke figuralne skulpture unatrag do kraja 10. stoljeća ne čini mi se potrebno (ne isključujući naravno izuzetne slučajeve, koji su uvijek mogući). Petricioli ne obrazlaže potanje, zašto postavlja prvu pojavu obje grupa skulptura već pod kraj 10. stoljeća, ali se poziva na to, da su se u Evropi figuralni reljefi intenzivnije počeli obrađivati tek krajem 10. i početkom 11. stoljeća i pritom se u bilješci poziva na uvodno poglavlje Mâlea u knjizi »L'art religieux du IIe siècle en France«. Međutim, Mâle na navedenom mjestu govori o 11. stoljeću kao o vremenu pojave romaničke figuralne plastike.<sup>4</sup>

Ima više razloga da ostanemo kod sredine 11. stoljeća kao vremena ponovne pojave ljudskog lika kod nas. U vezi s općim zbivanjem i razvojem u našim stranama moramo računati radije s retardacijom negoli s anticipacijom pojava u nas prema ostalim krajevima Evrope. Tek sredinom 11. stoljeća hrvatski primorski krajevi stupaju u uže veze sa životom i crkvom Zapada. U to vrijeme hrvatski vladari prionuše uz papinski reformni pokret i pripojiše Hrvatskoj dalmatinske primorske gradove s romanskim pučanstvom. U to vrijeme javljaju se na našoj obali brojni benediktinski samostani i od tog vremena romanička trobrodna bazilika većih razmjera istiskuje postepeno ranije crkvice slobodnih oblika. A poznato je kakva je uska veza postojala u ranom Srednjem vijeku između graditelja i klesara. Iz 11. i 12. stoljeća jedva imamo sigurno datiranih spomenika skulpture, ali arkada ciborija s natpisom zadarskog prokonzula i priora Grgura, koji se u dokumentima

spominje g. 1033. do 1036., jamči nam, da se zrela i čista pleterna plastika podržava u našim krajevima još u vrijeme prve polovice 11. stoljeća.<sup>5</sup>

\*

Nedavno sam zapazio na jednoj od zadarskih ploča detalj, koji nam može poslužiti, da vrijeme postanka ploča stisnemo u uže vremenske granice. Sv. Ivan Krstitelj u prizoru Krštenja drži u lijevoj ruci predmet nalik na posudu (sl. ?). Posuda u ruci sv. Ivana ne može biti drugo nego ikonografski motiv krštenja škropljenjem vode, tzv. baptismus per infusionem. Poznato je, da je raniji obred krštavanja vjernika uronjavanjem čitavog tijela u vodu, b. per immersionem, u visokom Srednjem vijeku bio zamijenjen obredom škropljenja glave vodom. Liturgičari nisu još sa sigurnošću utvrdili vrijeme u kojem se novi obred javlja, ali se općenito drži, da je svakako u 12. stoljeću obred škropljenja bio već u praksi, iako je on u umjetničkoj ikonografiji tek malo po malo zamijenio raniji prikaz krštenja uronjavanjem tijela u vodu. U dalmatinskoj umjetnosti još Buvina (g. 1214) i Radovan (g. 1240) prikazuju Kristovo krštenje u Jordanu na stariji način. Ali Mâle u svojoj knjizi o ikonografiji u umjetnosti Francuske navodi dva primjera krštenja per infusionem iz 12. stoljeća: jedan je iz iluminiranog lektionara iz Limogesa iz prve polovice 12. stoljeća, a drugi je iz emajliranog oltara Nikole iz Verduna iz druge polovice 12. stoljeća (g. 1181). Na jednom i drugom spomeniku prikazan je kao na zadarskoj ploči zapravo jedan i drugi obred i krštenje per immersionem i ono per infusionem.<sup>6</sup> U Zadru sv. Ivan diže desnicu povrh Kristove glave u tradicionalnoj gesti krštenja per immersionem, a u ljevici mu je posudica krštenja per infusionem. Svakako taj detalj posude u ruci upućuje na to, da su ogradne ploče iz Sv. Nedjelje izrađene negdje poslije godine 1100. radije negoli prije te godine.<sup>7</sup>

Ne treba da se čudimo činjenici, da su majstori zadarskih ploča, koji konzervativno podržavaju predromanički linearizam pleternih skulptura u prikazu ljudskog lika, potpuno à jour u pojedinom ikonografskom motivu. Ako je u Ivanovoj ruci posuda, kao što je vrlo vjerojatno, to ona predstavlja jedan od ranijih poznatih primjera tog motiva. To se, međutim, ne protivi mogućnostima i uvjetima rada u konzervativnoj sredini, kakva je ranosrednjovjekovna Dalmacija. Drugačije se takva sredina odnosi prema razvoju stila, a drugačije prema novinama ikonografije.

Promjena u stilskoj obradi u kraju, u kojem se domaća umjetnička djelatnost bila razgranala i uhvatila dubok korijen, ne nastupa od danas na sutra. Konzervativne sklonosti takve sredine dovode ponekada do originalnih prelaznih stilskih perioda, kao što





*Zadarska ploča (Sv. Ivan) detalj*

je ona oličena u zadarskim pločama i drugim srodnim spomenicima njihove grupe. Međutim, u svakom času može naručitelj staviti na raspolaganje majstoru predložak (iluminirani kodeks ili drugi lako prenosivi predmet), iz kojega majstor crpe suvremeni motiv ikonografije. Tako ne treba da se čudimo, da na zadarskim pločama dolazi motiv dvostrukog obreda krštenja, kao na primjerima iz 12. stoljeća navedenima od Mâlea, i to pokraj mudraca s Istoka, što još nisu zamijenili frigijske kape kraljevskim krunama.

Sličan primjer imamo kod majstora *Buvine*, autora drvenih vratnica u splitskoj katedrali. Taj talentirani domaći majstor još na početku 13. stoljeća, g. 1214. nije bio usvojio romaničku težnju da prikaže ljudski lik u svojem volumenu i kretnji, a u ikonografiji se uglavnom drži jednostavnih formula iz 12. stoljeća. Ali usprkos tome u više prizora Muke Gospodinove donosi on motive, koji su tek početkom 13. stoljeća iz krajeva onkraj Alpa bili prodrli u Italiju. Odvajkada sam to dovodio u vezu s »mnogim i dragocjenim knjigama«, koje je po riječima kroničara splitske crkve Tome arcidakona naručitelj Buvinih vratnica nadbiskup Bernardo iz Perugie bio donio sa sobom u Split.

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> Up. Zbornik Instituta za historijske nauke u Zadru, 1955 (tu je navedena i ostala literatura o zadarskim pločama). U jednom pasusu svog napisa Petricioli, pošto je iznio mišljenje Šepera, da se ljudska figura mogla upotrebljavati u našim reljefima tokom čitavog razdoblja pleterne skulpture, piše, da ni on ne vidi razloga da bi 9. i 10. stoljeće bilo bez ljudskog lika. Međutim, po svemu se čini, da Petricioli u pogledu nestanka ljudskog lika iz religiozne plastike tog doba misli u biti isto kao i ja. Malo redaka prije tog pasusa on piše, da je opće poznata činjenica, da se ljudska figura u ranosrednjovjekovnoj monumentalnoj skulpturi javlja veoma rijetko, iako se gaji u slikarstvu i umjetnom obrtu (zlatarstvu i rezanju slonove kosti). A isto tako ispravno tumači tu pojavu kao rezultat potpune degeneracije skulpture u zadnjim stoljećima antike, koja je kod klesara uništila interes za rješavanje figuralno-skulptorskih problema i usto u bilješki aludira na ublažene ikonoklastične tendencije na Zapadu, koje su u to doba dopuštale prikazivanje božanstva i religioznih motiva samo u dragocjenom metalu i skupoj slonovoj kosti. Stvarno, osim velikih križeva od kamena u Engleskoj i Irskoj, koje su i u to doba nastavile u svojoj inzularnoj odvojenosti od ostalog Zapada tradicijom dizanja na otvorenom velikih kamenih križeva s evandeoskim figuralnim motivima, nije mi u 9. i 10. stoljeću poznata religiozna figuralna plastika u kontinentalnoj i mediteranskoj Evropi. Konzole lukova u crkvi S. Maria de Naranco u Španiji s figurama lovaca na konju, dovratnici u crkvi S. Miguel de Lino također u Španiji s reprodukcijom cirkuskih prizora, kao i ulomci crkvene dekoracije u crkvi S. Saba u Rimu s prikazom lova na konju i prikazom borbe, sve su to profani motivi figuralne plastike iz 9. stoljeća (up. moj članak »Basreljef u splitskoj krstionici«, Split 1925, str. 23.).

- <sup>2</sup> Petricioli se u tom pogledu izražava nešto nejasno. On piše, da su obje ploče djelo istog kipara, možda iste radionice, svakako jedne te iste kiparske ruke (»manire«). Po mojem su mišljenju ploče svakako djelo jedne te iste radionice, jedne te iste kiparske »manire«, ali vrlo vjerojatno djelo ruku dvaju majstora kipara.
- <sup>3</sup> Dyggve misli, da je ploča s kraljevim likom dio ikonostasa u trobrodnoj bazilici otkopanoj kod Šuplje crkve u Solinu. Ta je, međutim, imala vjerojatno šest ogradnih ploča, a ovako bismo ih imali osam (6 u Krstionici, 1 u katedrali u Splitu i 1 u bazilici u Solinu).
- <sup>4</sup> Up. Mâle, o. c. str. 1 (la sculpture réparait dans le Midi de la France à la fin du XIe siècle) i str. 4 (la sculpture réparait au XIe siècle dans le Midi de la France).
- <sup>5</sup> Ovaj ciborij nije dio grupe prelaznog stila pleternih skulptura ka romanici kao što su zadarske ploče iz Sv. Nedjelje i hrvatski kralj u splitskoj krstionici, nego samo polazna točka za formiranje stila ove grupe, jer u njemu nema još traga bitnim oznakama te grupe, a to je ljudski lik i jača ponovna pojava tradicionalnih uresnih motiva antike. A posve je razumljivo podudaranje Grgurova ciborija i skulptura spomenute grupe u mnogom detalju, jer su ove u svom formiranju svakako u mnogočem (na pr. u načinu kako su prikazane divlje zvijeri) morale nadovezati na skulpture neposredno prethodnog perioda.
- <sup>6</sup> Up. Mâle, *L'art religieux en France*, Paris 1943, str. 124–125, sl. 106, I. M. Hauptmann, *Die Kunst des frühen Mittelalters*, Berlin 1929, sl. 652, str. 738, stavlja lekcionar iz Limogesa u početak 12. stoljeća. J. Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britanien*, Wildpark-Potsdam 1930, sl. 217, str. 231, spominje skulpturu, koju on datira oko g. 1.100., u crkvi sv. Bazilija u Bruggeu kao primjer krštenja per infusionem, iako se taj motiv zapravo na reproduciranoj slici ne vidi. M. Thibout od Musée des monuments français upozorava me, da osim dva primjera navedena od Mâlea ima u Lavardinu u Francuskoj zidna slikarija, u kojoj sv. Ivan desnom rukom drži Krista u Jordanu, a iz zdjele u ljevici škropi vodom Kristovu glavu.
- <sup>7</sup> Mogao bi netko pomisliti, da posuda u Ivanovoj ljevici nije ništa drugo nego nespreno prikazan rub plašta, koji Ivan prema bizantskoj ikonografskoj shemi pridržava rukom. Tome je najprije primijetiti, da je Ivan na zadarskoj ploči odjeven u dug plašt, što ne odgovara običnoj ikonografiji Bizanta, u kojoj se Ivan prikazuje s kratkim haljetkom i golih ramena. Važnije je, međutim, to, da Ivan u Zadru drži neki predmet između palca i ostalih prstiju raširene ruke, a ne drži ruku sklopljenu na rubu plašta kao u umjetnosti Bizanta. Brazde na navodnom rubu plašta u Ivanovoj ruci osim toga su dublje i oštrije negoli stvarne brazde plašta; dio plašta, koji se ne savija podno Ivanove ruke i nastavlja se prema gore, ima samo dvije brazde između tri brida, a navodnom su rubu plašta u Ivanovoj ruci tri brazde između četiri brida.
- <sup>8</sup> Up. moju radnju »Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale«, Zagreb 1942, str. 39–56.



പ്രമാണത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ

ജാസ് കാസ് സ്വന്തം ചിന്തയ്ക്ക്

Od XI. stoljeća gaji se na istarskom poluotoku zidno slikarstvo, a ta se slikarska disciplina razvija i neprekidno traje sve do sredine XVI. stoljeća. Tada ona zamire nekako usporedno s pojavom protestantizma, budući da u Istri – i još više u njenu kontinentalnom zaleđu – nestaju one tradicionalne pobude, koje su tražile didaktičke slikarske prikaze po crkvenim zidovima, i jer barok, koji prodire s valom katoličke protivreformacije, počinje posve drugim ideološkim programom (a dosljedno tome i likovnim programom) organizirati crkvene ponutrice i drugim koncepcijama rješavati u crkvama zidne plohe.

Međutim, sve do protestantizma zidno se slikarstvo bilo razvilo u tako jaku regionalnu tradiciju, da je na samom Poluotoku izazvalo stvaranje domaćih radionica, a te su po zidovima ladanjskih kapela ostvarile ona brojna djela, koja ni danas – u terenskim radovima – ne prestajemo otkrivati i registrirati.

Geopolitička situacija srednjovjekovne Istre bila je utoliko nesretna, što cijeli Poluotok, politički rascjepkan u male parcele feudalnih i municipalnih teritorija, nehomogen u društvenoj i etničkoj strukturi i divergentan u ekonomskim i kulturnim orijentacijama, nije imao neki značajniji centar, koji bi organizirao i odgajao umjetničku djelatnost.

Mali domaći majstori bili su podvrgnuti stilskim utjecajima, koji su infiltrirali ovu perifernu zemlju s dvije strane: iz Srednje Evrope i iz Italije. Morskim je vezama djelovanje Italije bilo najjače uz zapadni obalni rub, pa se tu umjetnost Venecije i apeninskog Sjevera znatno širi po istarskom tlu mletačkog posjeda, a pod okriljem germanskog feudalizma srednja se Istra otvara ponajviše utjecajima sa Sjevera, odakle govori Srednja Evropa. Ti se utjecaji ukrštavaju, a rezultati tog ukrštavanja poprimaju različit vid. Dolazeći uvijek ka zakašnjenjem u konzervativizam istarske osame, oni se u rukama domaćih majstora često odražavaju na sasma originalan način i pretvaraju u lokalnu likovnu materiju.

Tako su od XI. stoljeća naprijed zapljuskivali to lokalno stvaranje kao val za valom sa sjevera i sa zapada stilski govori romanike i bizantinskog slikarstva, meka gotička modelacija i Giottov način Italije, pa tvrdi stil kasnogotičkog sjevernjačkog slikarstva, a konačno kao posljednji val prodrli su i ostvarenja talijanskog quattrocenta. Ona dolaze upravo pod konac, i s njima se gasi više-stoljetna tradicija istarskog zidnog slikarstva.

I to – sve do pred nekoliko godina nepoznato – djelo »*meštra Antona s Padove*«, Istranina iz Kašćerge kraj Pazina (u Srednjem vijeku Kašćerga se zvala Padova) nastaje u vrijeme i pod formalnim recepcijama toga posljednjeg quattrocenteskog vala.

U bogatoj ostavštini srednjovjekovnog istarskog zidnog slikarstva ono je jedini slučaj svoje vrste, jedini sačuvani primjer slike na stalku jednoga domaćeg majstora. »*Meštar Anton s Padove*« poznat je kao autor zidnih slikarija u kapeli sv. Roka u Draguču (srednja Istra), gdje je radio u dva navrata: god. 1529. i 1537. Izrađujući te slikarije poslužio se tehnikom, koja je u Istri bila tradicionalna više od pet stoljeća: slikao je zemljanim bojama i vapnom na polusuhoj žbuki.

U međuvremenu, god. 1533., izradio je ovaj mali, skladno proporcionirani oltarni retable za crkvu sv. Jeronima u nedalekom mjestu Humu. Navikao da radi samo tehnikom zidnog slikarstva upotrebio je i tu – slikajući na platnu – iste one boje, kojima se služio kod slikanja na zidu.

Retable je koncipiran kao triptih prema renesansnim uzorcima. U srednjem mu se polju nalazi Bogorodica s Djetetom na prijestolju, a u pokrajnima sv. Jeronim (lijevo) i jedan mučenik (desno), dok je u luneti, povrh njih lik Boga – Oca u slavi anđela.

U tom raritetu svoje vrste iz bogatog inventara našega srednjovjekovnog slikarstva u Istri gledamo i po čisto likovnoj kvaliteti veoma vrijedno djelo.

U sigurnoj kompoziciji »*Humskoga triptiha*«, gdje su likovi impostirani stabilno i monumentalno, a metalno oštrom crtežu podređuje se boja samo kao pratnja, bez sumnje se osjećaju ovdje, u dalekoj provinciji, zakašnjeli i posredni odjeci nekih formalnih elemenata onoga likovnog izraza, kome je temelje postavio Mantegna, a koji su ubrzo naišli na primanje diljem širokoga venecijanskog i furlanskog područja. No tu je nadasve karakteristično, kako je pod rukom pučkog slikara iz provincije prestiliziran taj govor u izrazito dekorativnom smislu, pa crtež postaje ornamentalnim krasnopisom, a nekoliko konvencionalnih boja komponira izvanrednu, uravnoteženu šaru. Iako su slikarska sredstva, kojima majstor raspolaže, ograničena, on njima barata sigurno i znalački;

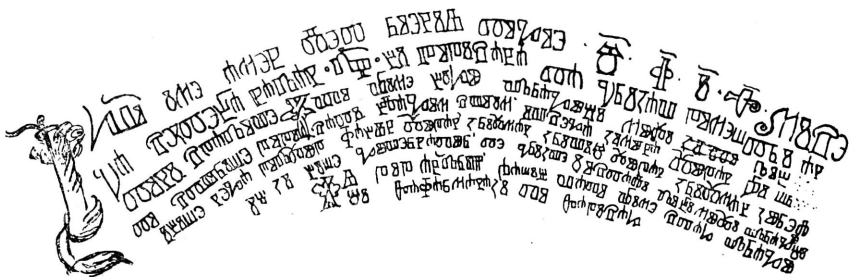
ona su svuda, dokraja, dosljedno provedena, te upravo u stilističkoj homogenosti i dosljednosti djela kao cjeline leže njegove kvalitete.

Konačno, djelo predstavlja vrijednost i kao kulturno-historijski dokumenat: držeći se još srednjovjekovnog omjera, majstor je uz podnožje bogorodičina prijestolja naslikao minijaturni portret bradata popa glagoljaša. Glagoljicom, tim našim nacionalnim pismom, kojim se slavenska Istra služila kroz čitav Srednji vijek i daleko u Novi, sastavljen je natpis na predeli, što ga, oštećena, donosimo latinicom u današnjem pravopisu:

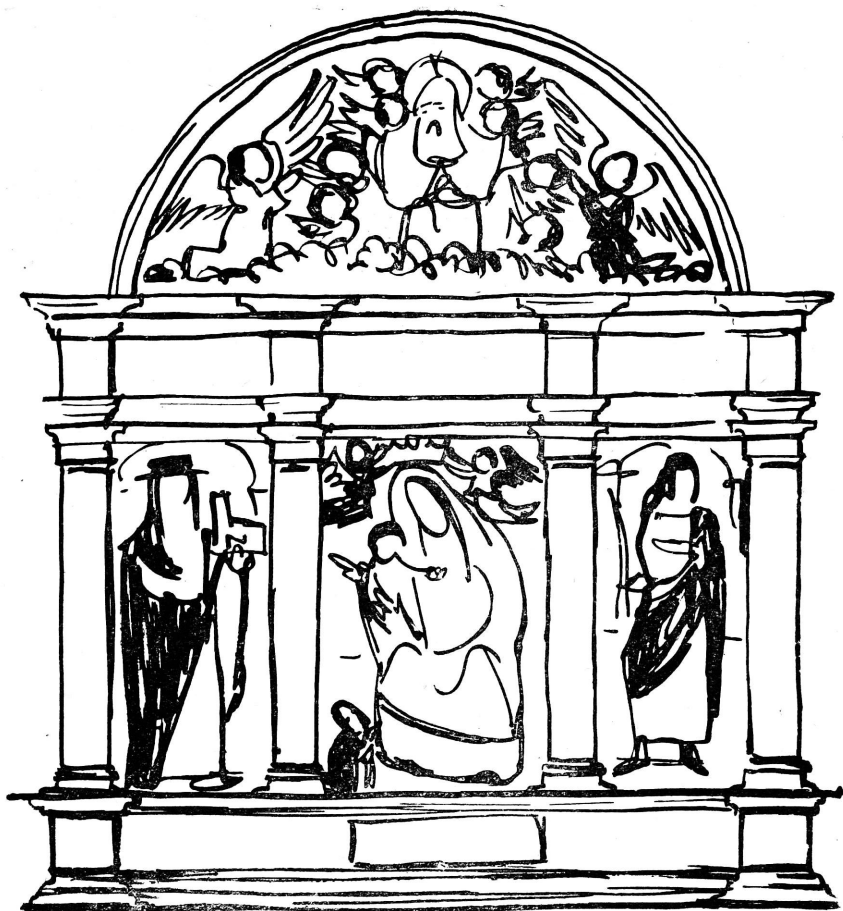
V HRSTOVO IME AMEN. LET..... 1533 ..... BI SVRŠENA TA FIGURA V HUMI NA SLAVU GOSPODINU BOGU I SVETOMU JEROLIMU PO MEŠTRI ANTONI S PADOVE.....

I V TO LETO POKRIŠE CRIKAV SVETOGA..... FIGURU ..... ANTAR SVETOGA ANTONA ..... I MALI ZVON POSTAVISE I VEĆE DOBRA STVORIŠE ZAČ BIHU V HUMI MUŽI DOBRI JURAJ GRŽIN I NJEGA PODŽUP GRGUR BAKŠIĆ I OSTALI (DOBRI MUŽI) ....

I V TO VRIME CAR SELIMBEG ZAUJE UGRSKU ZEMLJU I BIŠE PO VSEM SVITU RAT, NEVERA, NELJUBAV, HINBA, UŽURA. I TO ZAPISAH JA POP ANDRIJ PRAŠIĆ, RODOM IZ BUŽAN.



Taj je natpis bio sastavljen u vrijeme, kad su i u dalekom Humu, u skrivenoj unutarnjosti Istre, sedam godina nakon Mohačke bitke odjekivale vijesti o turskoj najezdi u Mađarsku. Onaj isti pop Andrija Prašić, župnik glagoljaš iz obližnjeg Draguča, koji je pred četiri godine bio sastavio natpis na majstorovim zidnim slikarijama u dragučskoj kapeli sv. Roka, zapisuje i na »Humskom triptihu« majstorovo ime i datum dokončanja djela pa komentira onogodišnju lokalnu crkvenu kroniku i lamentira tužnu svjetsku kroniku svog prijelomnog doba.

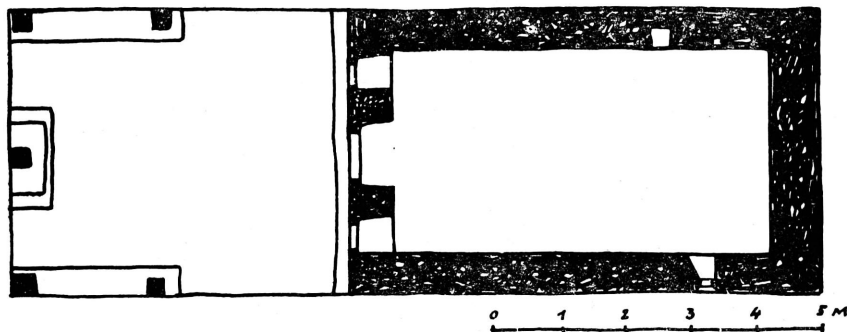


Bio je taj pop Andrija glagoljaš, kakvi su već bili naši svećenici na srednjovjekovnom istarskom ladanju, kakav je bio i onaj nepoznati portretirani humski pop, – valjda donator oltara, kome majstor povrh glave upisa bijelom bojom glagoljske inicijale P. I.

A u tom drevnom hrvatskom Humu kao da je glagoljaški genius loci dokraja htio udariti pečat na umjetničkom djelu staroga istarskog meštra, – evo, po rubu oslikanog platna ispod čavala izvukoh uske i duge ostriške pergamene, ispisane glagoljskim tekstovima. Bili su to sitni fragmenti tko zna koje stare liturgijske knjige, napisane još u XIII.–XIV. stoljeću, iz koje su generacije humskih popova čitale i pjevale u crkvi sve dok je, dotrajalu, ne predadoše

meštru Antonu, da upotrebi jagnjeću kožu kod prikucavanja platna. »Humski ostrišci«, kako nazvasmo te glagoljske fragmente, sad su pohranjeni u arhivu Jugoslavenske akademije, a »Humski triptih« je – poslije popravka u Akademijinu Restauratorskom zavodu – izložen u Crkvenom muzeju u Pazinu.

Branko Fučić



## »BASSANO«

JACOPO DA PONTE BASSANO (1510?–1592)

*Izložba u duždevoj palači, Venezia 1957.*

Carlo Ridolfi svrstava Jacopa Bassana da Ponte u red velikih slikara Renesanse i stavlja ga o bok Giovanni Belliniju, Leonardu, Giorgionu, Ticianu, Tintoretu i Veronezu. Velikim su ga smatrali i njegovi suvremenici. Tintoretto i Veronese bili su mu prijatelji. Veronese poslao je čak i svoga sina Carletta, da kod njega uči, što znači slikarstvo. U drugoj polovici XVI. vijeka Bassanova reputacija bila je toliko velika, da skoro nije bilo u Evropi dvora, koji nije imao bar nekoliko njegovih djela. Međutim, poslije Jacopove smrti, slava Bassanova imena počinje se gasiti. U XVIII. vijeku ime Bassano već je blizu sinonimu slikara životinja i tvorca nezgrapnih seljačkih figura, loša crteža, imbecilnih fizionomija, ruštičnih scena i bakljama obasjanih noćturna.

Podlogu tom sudu o Bassanu dao je već Tintoretto. Kad je jednog dana neki mletački vjetropir upao u njegov atelje i zatražio, da ga naslika, »ali u jednoj pozi ekstravagantnoj, jer je on čovjek bestijalne čudi«, Tintoretto ga je otprovao riječima: »Podite Bassanu; on će vas naslikati po prirodi«. (C. Ridolfi, Le Mara-



viglie dell'arte, Venezia 1648, Izd. D. v. Hadeln, sv. II, str. 67). Odjek te trpke Robustijeve replike došao je do izražaja ne samo u sudu kasnijih generacija, nego i u impostaciji Ridolfijeve analize Bassanova djela, kao i u općem sudu kasnijih povjesnika. I tako veliki Bassano ušao je u historiju umjetnosti kroz štalska vrata.

Izložba Bassanova djela, u postavi Pietra Zampettija, u Duždevoj palači u Veneciji, prikazuje ga u drugom svijetlu. Jacopo Bassano da Ponte nije samo bio, on je i danas veliki slikar i umjetnik.

\*

Ekspoziti prvih dvorana prikazuju ga još mlada – rođen je oko 1515. g. – u razdoblju stjecanja zanatske sigurnosti i umjetničkog oblikovanja. U izloženim djelima sve je još tuđe, samo je nemir Jacopov. Orijentacija je još nesigurna. Utjecaji i odrazi se dodiruju i isprepleću. Pored skulptorskih odraza Squarciona i arhaičkih elemenata Bartolommea Montagne, primljenih u školi starog Francesca, Jacopova oca, uočljivi su u izvjesnim figurama rafinirano hladni tonovi Lorenza Lotta, Gianbellinijeva kompozicija u prvoplanski smještenoj »svetoj konverzaciji«, Giorgionov lirsko-dekorativni šumarak, kao pozadina figura, posred scene, plavičasti horizonti Cime da Conegliano, bogati volumeni Ticijanovih bogorodica i ljubavnica, epska Pordenonova nota i duboke perspektive Bonifazija Veronesa Pitatija u miljeu mramornih venecijanskih trijemova i toplim svijetlom okupanih palača. Originalnog u tim djelima ima malo, ali asimilativni osjećaj za slikarsku vrednotu već je tu. I to je rezultat, koji raduje oko i obećava više. Negativnu notu predstavlja od oca baštinjena ukočenost rustičnih figura bez uvjerljivosti doživljaja, siromašan crtež bez konciznosti i čvrstoće, kompozicija bez nutarnje drame i likovi bez duha. Poezija mladosti izbija iz meke atmosfere toplih boja i iz pejzaža, koji već diše prostorom, izražajnošću doživljaja i ljepotom bespretenciozne jednostavnosti.

Korak dalje poveo ga je 1538. g. Pordenone. U oltarskoj paližupske crkve u Borso del Grappa Jacopova ranija narativnost bez varijacija prostornog ritma i svjetlosnog klimaksa vidno se izmijenila u formi i karakteru. Mjesto ranije kompozicije, u kojoj su se male tučne figure seljaka-svetaca, svečano ukočene, dosađivale u svojoj vulgarnoj i ničim objasnjivoj sakralnosti drvenih pokreta, u ovoj slici pojavljuje se u prvom planu Bogorodica u veličanstvu pordenonskih ritmova, flankirana dvjema svecima bez duha i elegancije.

Još jedan korak dalje, i to jedan veliki korak, učinio je Jacopo, kad je ostvario »Polaganje u grob« za župsku crkvu Crosara S. Luca

u Vicenzi, ukoliko je to uopće njegovo djelo. U toj slici Bassano je našao problem nutarnje drame. Prostor, u koji smješta figure, velik je, u pozadini zatvoren širokim blokom monolitne pećine, i jednostavan, boja je, kao i ranije, topla, u namazu zatvorena, scena prosjana jednom difuznom svjetlošću bez kontrasta, ali lica i pokreti prožeti su tragedijom i intimno doživljenim bolom. Bassano je konačno napipao bilo i donio ga na platnu.

Primitivizma nije ipak time nestalo iz Jacopova djela. On je samo momentano potisnut u pozadinu životom ili nekim indirektnim utjecajem Rafaela, s kojim se kompozicijski srođuje. U svakom slučaju, on ne nestaje. Zatvoreni namazi u podlozi, topla boja bez drame svijetla i težina ranijeg Jacopova stila još su vidljivi. U drezdenskom »Samsonu«, koji magarećom lubanjom ubija Filištejce, i u velikoj oltarskoj pali »Sv. Katarine i 40 aleksandrijskih mučenika«, koja se nalazi u basanskom muzeju, i pored kaotične razgibanosti, forsiranog anatomizma i neskladnih skraćenja, koja nam daju naslutiti utjecaj Michelangela preko Ticijana i rimskih manirista, Bassano još nije svoj na svome. Novosti u tim djelima su samo pozajmice formalnog i tehničkog karaktera. Stil ostaje isti: težak, sirov, neproduhovljen. Kao nagovještaj novoga pojavljuju se bijeli akcenti na tamnoj podlozi, žuta svijetla, koja razdiru tamno dimljive oblake, preljevi svijetla i široke mrlje boja nabačene slobodom slučajnosti.

Novo i originalno u Jacopovu djelu počinje se sistematski pojavljivati tek sa doživljajem sela.

Kada i u kojoj godini se to desilo, nemoguće je sigurno utvrditi, jer je Jacopo rijetko svoje radove potpisivao, a još rjeđe datirao. U svakom slučaju, u doba nastanka »Poklona pastira« iz Hamton Courta, koga Zampetti stavlja između 1540. i 1550. godine, Bassano je već gotova umjetnička ličnost. Atmosfera stareži i ustajalosti je nestala. Uspomene viđenoga i stranoga još su vidljive tu i tamo, ali urasle u Jacopovu viziju. Zeleni Bogorodičin ogrtač i lila haljine, modelirane u svijetlu jedne hladno plavičaste sfumature, kao i violetna haljina umorno izvaljenog Josipa pored Marije, ma da i potječu od Lorenza Lotta, potpuno su basanizirani. Strani elementi Bonifazijeve arhitekture i giorgionski pejzaž utapaju se u atmosferu nepoznate dotad doživljajem osvježene seljačke rustičnosti i neviđenog dotad likovnog naturalizma. Jacopov figuralni repertoar skoro sav već je tu. Tu su njegovi setekomunski brđani, sirovi kao Jordaensovi satiri, tu njihove životinje, tu njihova tipična skraćenja u pregibu i zaokretu struka, kojima produbljuje prostor, da bi centralni dio kompozicije sveo u piramidu. Tu se konačno pojavljuju i prvi kjaroskuri sa zapljuscima svijetla na ledima i koljenima pastira. Tu je i čitava gama njego-

vih kasnijih boja. Nedostaje mu samo autonomija svijetla i sjene i sloboda postave njegove kasnije proslavljene otvorene packe.

Tim i sličnim ostvarenjima, kao što je na pr. »Dobri Samaritanac« iz Kapitolinskih muzeja u Rimu, i čitavim nizom istoimenih i sličnih varijanti, u kojima, napuštajući priču, gradi dramu na kontrastima svijetla i odnosima toplih i hladnih tonova, služeći se kao armaturom kompozicije uvijek jednakim skraćenjima svojih nelijepih seljaka, donesenih širinom poteza, sigurnošću crteža i bogatstvom impasta, koji sve više odudaraju od tehnike ranijih Bassanovih tvorevina, Jacopo se primakao i zagazio sigurnim korakom u razdoblje svoje umjetničke zrelosti. Do punog, međutim, izraza proslavljenog kolornog simfoničara, majstora kista i jedne od najjačih individualnosti mletačke umjetnosti Bassano je došao u razdoblju ostvarenja eksponata iz srednjih i zadnjih izložbenih dvorana.

Danski slikar *J. F. Willumsen*, u svojoj monumentalnoj studiji o El Grecovoj mladosti (*La jeunesse du peintre El Greco*, I-II. vol. Crès et Cie, Paris 1927) smatra, da to razdoblje, koje on naziva drugom fazom Bassanove djelatnosti, započinje 1562. godine, a završava deset godina kasnije, što bi se, prema njegovim kalkulacijama, poklapalo s vremenom boravka i suradnje Domenica Theotocopula El Greca s Jacopom u Bassanu.

Ne zalazeći zasad u analizu Willumsenove hipoteze, moram da utvrdim: Bassano se doista, od te približno godine, pojavljuje u novom svijetlu i u dotad njemu nepoznatom izgledu. Njegove figure, koje inače bogaljski pužu po zemlji ili nezgrapno izvaljene leže u prvom planu, ukoliko nam, prelomljene u struku i okrenute prema unutra, ne pokazuju svoje gole i nelijepe tabane i pljuskom hladnog svijetla obasjane zakrpe na stražnjici i na ledima, sada se dižu, povijaju, heliotropski rastu u visinu i intenzivno žive dramom biblijske legende. Mišići su im postali aktivni, anatomski čvrsti i dugački, vretenasto ispupčeni, glave satiroidne, lica misaona. Boja na njima vrije, ali ne ona vajatski meka, pitatijevska, nego trpko kontrastna. Svijetla, u kojima se figure kupaju, ili koja ih nad pozadinom pridižu, postaju hladna, reska i pasionalna. Pojavljuje se drama, drama, koja pršti sirovim akcentima svijetla, sukobima kjaroskura, kontrastima umbrom zahuktalih sjena i kraplakom lazuriranih oranžnožutih rasplamsalih tonova. Pojavljuju se jarka svijetla donesena rumenilom cinobera, zapljusci svijetla i sve dublji kjaroskuri, monohromna sivila i jedan novi duh, novo htijenje i nova likovna i izražajna sredstva u umjetnosti Jacopa Bassana. »Smaknuće Ivana Krstitelja« iz kraljevske galerije u Kopenhagenu, iako nije savršeno usklađeno u kompoziciji, u detaljima ima fontenblošku eleganciju Primaticciiovih kreacija i čvr-

stoću najboljih Tintoretovih aktova. Raniji Bassano vidljiv je samo u rusticitetu aktera i u onom divno kudravom nsiću, tako često od Bassana donesenom, koji ne ulazeći u dramu, sanano skupčan leži u desnom kutu prvog plana i lijeno žmirka gledajući, što se to oko njega zbiva. Ista svojstva uočio sam i u »Posljednjoj večeri« iz Galerije Borghese u Rimu. Samo u ovoj kompoziciji drama svijetla je važnija i od same drame pokreta. Proširene tople sjene, koje oduhovljuju i produbljuju prostor i oblikuju volumene, govore nedorečenom tragikom uznemirenih lica i tintoretovskom ekspresivnošću dopunjavaju smisao nemirnih pokreta uzbuđenih apostola. Lik Boga-Oca u »Trojstvu« iz Angarana ima u sebi nečeg stihijskog, kozmički velikog i barokno razbujalog u širokom uzvitlanom plaštu pod nebom, a pejzaž pod križem, na kome visi jedan adonisovski akt izduženih bjelokosnih udova, ruisdaelsku svježinu i realističnu uvjerljivost, kakve nije dotada poznavala mletačka umjetnost. »Madona s Djetetom i Ivanom« iz kolekcije Contini Bonacossi iz Firenze donosi čak maniriranu eleganciju Parmigianinovih dugovratih djevica i duguljaste inartikulirane prste El Grecovih hidalga i svetaca, tanke i suptilne kao ticala duha i antene misterija. Srednjak i prstenjak su sljubljeni, palac degenerirano slab kao i kod El Grecovih figura, što ipak ne mora značiti da su elgrekovskog podrijetla, jer ih Bassano sistematski donosi već od prvog početka svoje umjetničke djelatnosti. Svijetla su pasajzna, a draperije barokno nabuhle i afunkcionalne. Isto sam utvrdio i u »Madoni sa Djetetom« iz detroitskog Instituta umjetnosti. Životinje i u prvom planu izvaljene ili pokleknute figure vide se u svim scenama Poklona pastira, Bogatih epulona, Poklona mudraca i sličnih, samo svijetla su šira, hladnija, slobodnija i dramatskija. Lipija više nije okvir volumena: ona je samo prostorna indikacija, koju svijetlo iradira i raspršava, a tama gasi. U bečkom »Poklonu triju kraljeva«, iz Kunsthistorisches Museum, novost je u hladnoj dominantni plavih i zelenih boja, u srebrnastom svijetlu i u novoj napregnutosti izraza, koja se potencira psihičko-optičkom dinamikom paralelnih dijagonala u kompoziciji i treperavim svijetlom, kakvo nalazimo i u sutonskom »Poklonu mudraca« iz galerije Borghese.

»Raspeće« iz Trevisa, sa bolno ekspresivnim likovima Madone, Ivana Evangeliste i Magdalene ispod križa i pokleklim likom sv. Jeronima, pokajnika i naučitelja, ispod križa, ima impresivnu jednostavnost i ljepotu jednog od najemotivnijih i najčešće kopiranih djela mletačke renesanse. Oblaci u pozadini su kamenito teški, crveni i tamni poput slojeva breče; figure, pred njima, kao tri stravična krika u samoći. Divski lik Jeronima stoji moralno izvan scene. On je vjerojatno umetak po želji donatora, ali on je sigurno

i samosvjesna demonstracija znanja kao i dokaz, kako i »vulgarni« Bassano znade heroizirati anatomiju i podignuti skromnost pokreta i rustičnost modela do sublimiteta izražaja. Okupan toplim prednjim svijetlom, koje ga oštro izlučuje iz moralne atmosfere biblijskih lica, on se ocrtava, polunag, mišičav i velik, kao lik nekog giganta duha, koji sve i pokleknut pred misterijem, još uvijek ostaje pred njim bestrasno kritičan u provjeravanju činjenica i pisama. Zato rastvoreni kodeks na zemlji, koji veliki starac konsultira u krasnom zaokretu tijela i prezbitskoj distanci oka, nije samo dekorativnog i akcidentalnog karaktera: on je dijagonalom postave, križnom shemom kontura i hladno sivim tonovima sudbinska protuteža raspetome, koji povišen u svijetlu i postavi lebdi nad scenom kao oličenje boli i ljubavi.

Sličnih rješenja i rješavanja naišao sam i u više ostalih radova. I u svakom moralni lik stoji iznad stvarnog i materijalno plazmiranog. Kao velika rješenja napominjem »Sv. Jeronima pokajnika« iz Brere, »Sv. Jeronima« iz kolekcije Suardo iz Bergama, divsku figuru »Jeronima pokajnika« iz galerije mletačke Akademije, sublimno simplificiranu i tragično veliku palu »Sv. Petra i Pavla« iz Estenske galerije u Modeni, zatim »Silazak Duha Svetoga« iz basanskog muzeja i t. d., i t. d. U svim tima, kao i u mnogobrojnim sličnim radovima iz ovog razdoblja Jacopo se dotiče vrhunaca tehničke bravure i emotivno plastičke izražajnosti. I u svim tim djelima, on je u boji i obliku donekle bliz naknadnim ostvarenjima El Greca. Willumsen izvodi iz toga zaključak, da je od 1562. do 1570. godine El Greco živio u Bassanu i surađivao sa Jacopom. Hipoteza nije bez podloge, ali mi se čini prečvrsto postavljena, jer linija evolucije, od prvih Jacopovih djela pa do najviših ostvarenja ove druge kao i treće završne faze, neprekidna je i posvuda vidljiva. Ona je samo u stalnom usponu, jer je išla uporedo sa stjecanjem likovne kulture, tehničke sigurnosti, spoznaje boli i sadržaja života i uporedo s psihičkim oslobađanjem od obzira društva i ateljejskih tradicija. Kad je došla slikarski do vrhunca, Jacopo je satakao dahom boje i predom svijetla »Abrahamovu žrtvu« iz new-yorške kolekcije Sfida, kojoj su po fakturi i pikturalnim elementima srodni »Akteon i Ninke« iz čikaškog »The Art Institute«, »Suzana« iz muzeja lijepih umjetnosti u Nimesu i donekle čudesni »Dječak koji puše u glavnju« iz kraljevske palače u Genovi.

U trećoj i posljednjoj fazi parmigianinska elegancija i vijugava schiavonovska linija polako se gube. Bassano više ne traži afirmaciju u eleganciji. On se vraća kanonu skromnosti i oblicima svojih prvih seljačkih modela sa visoravni Sette Comuni, odakle su i njegovi stari potekli. Zajedno s visinom i manirirano rotiranje

oko kičmene osovine se gubi i nestaje. Figure se ponovno spuštaju k zemlji poprimajući i opet pokrete i stavove ljudi naviklih da sjede uz niska ognjišta, na trupcima i na zemlji. Dramskim, međutim, i luminističkim efektima pokušao je Bassano da pođe još dalje. To nije bilo lako, jer njegova dostignuća, kao na pr. ono u »Dječaku koji puše u glavnju«, skoro su nenadmašiva i u tehničkoj sigurnosti i u svjetlosnim efektima. Jacopo, međutim, koji više ne postavlja težište svoje umjetnosti na tehničke bravure i stilske rafinmane, nego starački egocentričan traži najdublji i najiskreniji izraz svojih životnih iskustava, pretežno razočaranja, mnogih boli, skromnih radosti i konačni izraz svojih palucavo nestalnih nada u život preko groba, pošao je dalje. I ostvario je magijom duha, rastrganih svijetla i tragikom protkanih noći »Propovijed sv. Pavla« iz Rush H. Kressove zbirke iz New Yorka, »Rektore iz Vence pred Bogorodicom« iz vičentinskog gradskog muzeja, vrhunsku kreaciju »Polaganje u grob« iz bečkog Kunsthistorisches Museuma i seriju varijanti jednako tragičnih, jednako velikih, često imitiranih i kopiranih, nikad dostignutih u izrazu veličine tragedije bakljama obasjane i kao kroz filter duha prosjane noći.

S tim rezultatima je Bassano g. 1592. završio. Francesco, Giambattista, Gerolamo i Leonardo, njegovi sinovi, zatim unuci, daci i mnogobrojni sljedbenici su ih primili kao baštinu škole i pretvorili u manir. I Jacopo je udivljenjem svojih sljedbenika unižen, njegova umjetnost vulgarizirana. Kroz Zampettijevu, međutim, selekciju naučno provjerenih djela, Jacopo je ispao znatno veći od svoje reputacije. Utjecaji ga ne ruše: izraz mu je uvijek ličan. Dodirni pak momenti sa umjetnošću El Greca, koliko god bili interesantni, još nisu objašnjeni. El Grecova uloga u Jacopovu djelu još uvijek ostaje problem. Willumsen ga je uspješno naćeo, ali nije dovršio. Uostalom, ma koju vrijednost imale Willumsenove hipoteze i zaključci, Jacopo Bassano da Ponte, nakon »mostre« u duždevom dvoru, ne postaje manji. On utvrđuje svoj položaj jednog od najvećih animalista u historiji i umjetnika, koji je u provincijskoj zabiti pronašao draž seoskog genrea i ljepotu mrtve prirode. A to nije malo.

*Andro Uid Mihčić*

## WILLIAM BLAKE

*uz 200-godišnjicu rođenja britanskog književnika i slikara*

Ako britanski duh nije među duhovima ostalih naroda najdublji, svakako je najširi: može se protegnuti od najgrubljeg pozitivizma do najfluidnije metafizike. Takav, mogao je taj čudni britanski duh dati nekad jednog od najvećih dramatičara svijeta Shakes-

pearea i danas jednog od najboljih svjetskih esejista Huxleya - pisce, kojima je osnovna snaga: prepoznavanje jave snom i prepoznavanje sna javom.

Velika Britanija je zemlja velikih hladnih i jasnih naučenjaka i filozofa, a istovremeno zemlja velikih vrelih, mutnih umjetnika.

Te su misli osjećali ovog ljeta ljudi u cijelom svijetu, kad su otvarali engleske novine i časopise, koji su kao najveću senzaciju londonskog umjetničkog života ove godine donosili prikaze o izložbi crteža i slika britanskog pjesnika i slikara Williama Blakea, glasovitog po njegovim sjajnim dječjim pjesmama, nadasve nenadmašivim deskripcijama straha i po gotovo čitavom jednom sistemu satanizma i napokon poznatog kao crtača velike halucinacije.

I možda je uopće tajna stvaranja britanskih umjetnika bila u nekoj vrsti skrajnje emocionalne reakcije na često upravo skrajnju racionalnost engleskih naučenjaka i filozofa. Tako viđen jedan Woodsworth je pisao za one čitaoce, koji su jednim dijelom svog bića ostali uskraćeni kod čitanja opservatora Newtona ili filozofa Lockeja. Isto tako viđen jedan Blake, crtao je i slikao za one gledaoce, koji su osjetili, da su uskraćeni gledajući sjajna vizuelna opažanja Johna Constabla.

Shakespeare i Huxley su poznavali taj osjećaj nezadovoljenja i uskraćenosti, pa su tako i komponirali svoje spise, da su one zadnje najteže stvari saopćavali na usta lude ili drogista.

Ta Blakeova izložba bila je neka vrsta londonskog pendanta pariskoj izložbi Odillona Redona. Velika Britanija i Francuska pokazale su s njima dvojicom svoje najfantastičnije slikare. Blake i Redon! Kolika sličnost, ali i kolika razlika. Englez je slikar i pjesnik. Francuz nije pjesnik, nego samo prijatelj pjesnika Mallarméa. To prisustvo pjesnika u ličnosti slikara Blakea bilo je više nesreća nego sreća za njegovu slikarsku kreaciju. Gledajući kolekciju njegovih crteža u londonskim galerijama čovjeku se čini, da su crtački i slikarski materijal bili preslabi, da materijaliziraju sav intenzitet Blakeove pikturalne fantazije. Između Blakeova doživljaja i izraza, kao kod tolikih pisaca, koji se također bave slikarstvom – često ne dolazi do sretne sinteze.

Elementi vidljivog, kojima je Redon običavao slikati svoj svijet nevidljivog, ti elementi kod Blakea nemaju tako izrazitu ulogu pikturalnog transformatora. To slika pjesnik. Što zamisli pjesnik, to bi trebalo da naslika slikar. Točnije: slikar bi trebao materijalizirati pjesnikovu halucinaciju. A to teško ide, gotovo uopće ne ide. I ono su najbolji Blakeovi trenuci, kad dolazi do sinteze halucinacije pjesnika i materijalizacije slikara. Njegovi su pak najslabiji trenuci, kad pjesnik sili slikara da prevede kistom neka stanja,

koja isključivo, upravo neprevodljivo, može napisati samo perom. Crtež mu tako ostaje: tek samo poetska ilustracija.

William Blake ukazuje nam se kao jedan od najvećih pikturalnih halucinatora posljednjih stoljeća. U periodu između Boscha i Dalija, to je jedna psiha, koja je svojom egzaltacijom bila već na granici psihopatologije. Tim svojim stanjem otvorila je jednu veliku slutnju, koju su kasnije pikturalno Mallarméovi simbolisti i Bretonovi nadrealisti razradili do sistema: slikati *privid* stvari. Ti Blakeovi prividi i snoviđenja jedna su iskrena slutnja o postojanju jednog još neotkrivenog likovnog života, koji se krije negdje u duhu ispod našeg vizuelnog registra.

Matko Peić

## BLAKE WILLIAM

rođen 28. novembra 1757. u Londonu – umro 12. VIII. 1827. u Strandu (London)

ENGLESKI PJESNIK, GRAFIČAR, SLIKAR I MISTIK

### Pjesnička djela

»*Poetical Sketches*« – izdana 1892. od Mathew-a. Mladenačke pjesme, napisane prije 20-ete godine.

»*My silks and fine array*«, »*Love and harmony combine*«, »*The Mad Song*«, »*To Spring*«, »*To the Evening Star*«, »*Fair Elinor*«)

»*Songs of Innocence*« – izd. 1789.

»*Songs of Experience*«

»*The Book of Thel*« – izd. 1789.

»*The Marriage of Heaven and Hell*« – izd. 1790.

Sva ova djela ilustrirao je, gravirao, štampao, složio i uvezao on sam u zajednici sa svojom ženom.

»*The Gates of the Paradise*«

»*The Ghost of Abel*« – izd. 1821.

»*Auguries of Innocence*« (zbirka poetskih aforizama)

»*The Everlasting Gospel*«.

\*

»*Visions of the Daughters of Albion*« – izd. 1794.

»*America*«, »*Europe*« – izd. 1794.

»*The French Revolution*«

»*Milton*« – mistični poem, izd. 1803.

»*Ieruzalem*« – mistični poem, izd. 1803.

Neke njegove lirike ostale su sačuvane u rukopisima Pickeringa i Rossettija.

### Crteži – ilustracije knjiga

1794. – 537 crteža sa »*Night Thoughts*« od Young-a (gravirao samo prvi dio) 1803. – crteži za »*The Grave*« od Blair-a

Inspiriran od G. Chaucera, naslikao sliku »*Canterbury Pilgrims*«

cca 1820. – drvorezi (jedini) ilustracije za »*Virgila*« od Thorntona

Dvije serije vanrednih crteža za »*Knjigu Jobovu*«, radenih za Linella.

1824. – započinje sa crtežima za Danteov »*Inferno*« (uspio je gravirati samo njih 6).

Osim toga izradio crteže i ilustracije za djela Miltona i Dantea, kao i svojih vlastitih pjesničkih djela. Najbolji crteži ilustriraju njegove »*Prophetic Books*«.





## BAUDELAIRE KAO LIKOVNI KRITIČAR

Pojava Charlesa Baudelaira, pjesnika i pjesničkog reportera, kritičara i prevodioca, estetičara i moralista, toliko je složena, u njegovim djelima nalazimo tolike pobude, da svaka epoha i svaka ličnost otkriva u njemu nešto novo. A premda je Baudelaire u pr-

vom redu pjesnik *Cvijeća zla*, on je i tvorac moderne pjesme u prozi (*Spleen Pariza*). Kongenijalni prevodilac Edgara Poea, on je vrsni, štovije, izvrсни kritičar. U tom se slažu svi noviji bodle-risti: i Švicarac Reynold<sup>1</sup> i Francuz Maclair<sup>2</sup>, Talijan Pellegrini<sup>3</sup>, Amerikanka Margaret Gilman<sup>4</sup>, Francuz Peyre<sup>5</sup> i Australac Austin (1956.) – da spomenemo nekoliko značajnih i veoma različitih monografija o Baudelaireu kao čovjeku i piscu.

Baudelaire je pisao književne kritike, koje su iznad prosjeka, dajući konačni sud o nekim suvremenicima, koji su se već bili proslavili (Hugo) ili još nisu bili priznati (Flaubert). Pisao je taktično i drugarski, što nije pravilno, a znao je povući i neke načelne zaključke. Može se čak reći, da su književno-teorijska i društveno-politička pitanja znala poslužiti kao poticaj, da bi o dotičnom piscu progovorio (Pierre Dupont). Jednom se zgodom okušao i kao glazbeno-kazališni kritičar, uočivši veličinu Richarda Wagnera (*Tannhäuser*, 1862). No glavni dio njegova kritičarskog opusa tvore likovni prikazi, na koje se nadovezuju estetička razmatranja, koja imaju opće značenje, a nisu do danas izgubila svoju vrijednost.

Počeo je ustvari kao likovni kritičar, osvrnuvši se na godišnju izložbu 1845. Prikazao je i Salon 1846., a zatim – nakon dulje stanke – daje likovnu kroniku svjetske izložbe 1855. i napokon Salon 1859. A dok s početka opisuje i ocjenjuje, idući od slike do slike, poslije daje sve više mjesta umjetničkoj teoriji, koju objašnjava na konkretnim primjerima. A jednako se čuva literarnih digresija kao i stručnog mandarinizma.

Baudelaire je svoje kritike objavljivao po časopisima, ali ih je kanio sabrati pod naslovom *Curiosités esthétiques*, posvetivši jedan svezak književnosti, a drugi umjetnosti. To je ostvareno nakon njegove smrti, ali ne savim prema piščevoj zamisli i svakako nepotpuno, jer kritičarskih zapisa kapitalne važnosti ima u *Dnevnicima* iz pedesetih i šezdesetih godina, koji su objavljeni tek početkom našega stoljeća (*Journaux intimes*). Redaktori prvog izdanja sabranih djela, koje izdaje Calmann-Lévy, skupili su književne kritike pod naslovom *L'Art romantique*, što ne bi bilo loše, kad se time ne bi kršilo jedinstvo metode i stila, ideološko jedinstvo, koje

<sup>1</sup> Gonzague de Reynold, *Charles Baudelaire* (Paris-Genève 1920).

<sup>2</sup> Camille Maclair, *Le génie de Baudelaire poète, penseur, esthéticien* (Paris 1927).

<sup>3</sup> Alessandro Pellegrini, *Baudelaire (Vie dei sommi scrittori)*, Milano 1938.

<sup>4</sup> Margaret Gilman, *Baudelaire the Critic* (Columbia University Press) New York 1943.

<sup>5</sup> Henri Peyre, *Connaissance de Baudelaire* (Paris 1951).



Crtež Ch. Baudelaira: Jean Duval, koju je pjesnik opisao stihovima »Bizarre déité, brune comme les nuits — Au parfum mélangé de musc et de havane«

Baudelaire svakom zgodom naglašava, pa se njegova književna estetika u svojoj suštini od likovne nimalo ne razlikuje.

Naslov *Estetičkih zanimljivosti* zadržan je samo za likovne kritike, koje izlaze u posebnoj knjizi 1868., godinu dana nakon Baudelairove smrti. Tu je uz pomenute Salone i svjetsku izložbu, objavljen esej o komičnom u likovnim umjetnostima, pa studije o francuskim i stranim karikaturistima. Prikazane su i neke manje izložbe, a sve je začinjeno općim pogledima na umjetnost kao društveni fenomen i načelnim razmatranjima o suštini umjetničkog stvaranja. Najznačajniji dio tvori monografija o Delacroixu, koga Baudelaire s pravom naziva slikarom modernoga života, smatrajući ga umjetnikom, koji je uskladio klasično naslijeđe s romantičnim modernizmom. No diveći se velikom koloristu ne podcjenjuje Ingesa, njegova takmaca, shvaća umjetničku i moralnu vrijednost Daumiera, a hvali i mlade, koji se još nisu afirmirali (Corot, Rousseau, Courbet). Nesmiljen je prema bezličnim eklekticima i tobožnjim realistima, koji stvarnost prepisuju, pa je značajna ona zgodica s Monnierom, kome je čestitao zbog njegovih »rječnika«, proglasivši njegove crteže iz pučkoga života sirovom građom, a ne umjetničkim djelom. Njemu je – kao i Delacroixu – i priroda ovakav *dictionnaire* ... Baudelairu je mrsko neumjesno filozofiranje i malograđansko raznježivanje. Negira Ary Scheffera i Horace Verneta, koji su u najvećoj cijeni, a nema razumijevanja ni za tadašnje kiparstvo; skulptura je – veli on – dopuna arhitekturi i po tom nužno alegorična i dekorativna (što, naravno, ne isključuje monumentalni značaj). Ukratko, većinu Baudelairovih sudova potvrdilo je vrijeme, tek što mu neki zamjeravaju Maneta, premda se njegova relativna strogost prema budućem prvaku impresionizma može objasniti vanjskim faktorima.

No da bismo ocijenili Baudelairov odnos prema likovnim umjetnostima, morali bismo: *prvo*, analizirati njegove kritike, osvijetlivši njihovu historijsku i teorijsku stranu; *drugo*, uočiti likovne elemente i likovnu inspiraciju u njegovim djelima i, *treće*, istaknuti Baudelairov utjecaj na moderno slikarstvo od impresionizma do danas. Valja, naime, znati, da je Baudelaire bio veliki pobornik kolorizma; da je uočio važnost atmosfere; da je istom odlučnošću pobijao šuplji artizam i plitki utilitarizam; da je o realizmu imao veoma napredne pojmove, ocjenjujući realnost kao građu, koju treba oblikovati, davši joj umjetničku formu i smisao. Da su prvaci, kao Cézanne, Gauguin, Van Gogh ..., čitali Baudelairove kritike i pritom štošta naučili; da je – izravno ili neizravno – utjecao na slikare, kao što je Braque i Matisse, Juan Gris i Picasso, pa se može reći, da nijedan književnik XIX stoljeća nije izvršio tako

dubok i tako trajan utjecaj na slikarstvo i na likovne teorije budućih decenija, od Apollinaira do Malrauxa.

\*

O Baudelairu kao likovnom kritičaru, o njegovu odnosu prema slikarstvu i kiparstvu, grafici i arhitekturi mnogo se pisalo. Premda su ti osvrti nejednake vrijednosti, oni svojim brojem i svojom raznolikošću jasno svjedoče, da je važnost problema uočena. No premda su Baudelairov afinitet za likovne umjetnosti zapazili i suvremenici, organsku vezu između Baudelaira-pjesnika i Baudelaira-kritičara oni nisu primijetili. Prve se studije javljaju sredinom I. svjetskog rata, t. j. o pedesetoj obljetnici Baudelairove smrti (1917.). Tako W. A. Bradley piše o francuskim grafičarima za vrijeme Drugog carstva, osvrćući se na Meryona i njegov odnos prema Baudelairu; Emile Bernard raspravlja o Baudelairu kao likovnom kritičaru i estetičaru, a jedna žena, Antoinette Chaix, o likovnim i glazbenim elementima u modernom pjesništvu, služeći se glasovitim Baudelairovim izrazom *correspondences*. Henri Peyre (koji će dati jednu od najboljih monografija o Baudelairu) proučava viziju broda u Baudelairovim djelima, što je u ono doba (konac dvadesetih godina) smioni metodološki pothvat. Jacques Crépet, sin prvoga Baudelairova biografa, raspravlja o temi: Baudelaire i Delacroix, koja je tema i te kako važna: ne samo da je Delacroix najveći likovni doživljaj Baudelairov, Baudelairu je veliki slikar ideal umjetnika i čovjeka uopće.

Kao da je dozrelo vrijeme za prve sinteze: Lewis P. Shanks i Jean Pommier pišu o Baudelairovu odnosu prema likovnim umjetnicima, a Ferran objavljuje monumentalnu tezu o Baudelairovoj estetici (1933), dopunjujući je kritičkim izdanjem *Salona 1845.*, dok Mauclair, iste godine, štampa monografiju o Baudelairu, u kojoj poklanja osobitu pažnju likovnoj strani njegova stvaranja.

S vremena na vrijeme javljaju se i pojedinačne studije. Robert Gavelle piše o Callotovu utjecaju na neke francuske pjesnike od romantizma do naših dana, ističući pritom Baudelaira; Paul Valéry (koji je u mnogočemu Baudelairov srodnik i nastavljač) komentira njegov sud o Manetu i Corotu; Henri David analizira jednu Baudelairovu pjesmu (*Don Juan u paklu*) s obzirom na likovnu inspiraciju (Delacroix), a Giovanni Macchia daje prvu monografiju o Baudelairu kao kritičaru (1939). Drugi Talijan, Polverini, rezimira glavne stavke Baudelairove estetike, a Louis Hautecoeur, čuveni likovni stručnjak objavljuje djelo o književno-slikarskim odnosima u Francuskoj od XVI. do XX. stoljeća, dajući Baudelairu istaknuto mjesto (1942). Iste godine štampa Tabarant opsežnu studiju o likovnom životu u Baudelairovo doba, dok spomenuti

Bernard daje drugu (pogoršanu) verziju svoga djela o Baudelairu kao likovnom kritičaru. U jeku II. svjetskog rata (1943) izlazi u SAD standardno djelo o Baudelairu kritičaru (Margaret Gilman), a Jean Prévost, daroviti i svestrani pisac, koji će poginuti kao *maquisard*, odgovara u jednoj švicarskoj reviji na pitanje: što Baudelaire duguje Goyi? Ova se studija smatra jednim od najboljih priloga, da bismo upoznali Baudelairovu likovnu orijentaciju, a može da posluži kao obrazac za ovu vrstu istraživanja.

Nakon II. svjetskog rata zapažena je studija Philippa Rebeyrola, koja je izašla u Sartrovu časopisu (*Les Temps Modernes*, 1949): ocjenjujući Baudelairov odnos prema Manetu, autor je pretjerano strog prema Baudelairu, koji značenje budućeg prvaka impresionizma nije dovoljno predvidio.

✱

Zaključujući svoju monografiju o Baudelairu (*Connaissance de Baudelaire*, 1951) Henri Peyre konstatira, da je o Baudelairu pisano izvanredno mnogo i da bi možda bilo vrijeme, da kritičari (a s njima i čitaoci) malko otpočinu. Čini se, da ga nitko nije poslušao, jer se tako reći bez predaha pojavljuju nove studije, od kojih su neke zacijelo suviše.

Ipak se ne može tvrditi, da je o Baudelairu sve rečeno. To potkrepljuju dvije knjige, koje se nedavno pojaviše, a svakako idu u red najznačajnijih publikacija ove vrste. Prvo je studija L. J. Austina o Baudelairovu simbolizmu i simbolici (*L'univers poétique de Baudelaire*, 1956); drugo je izvanredno zanimljiv i poučan izbor suvremenih svjedočanstava o Baudelairu (W. T. Bandy-Claude Pichois: *Baudelaire devant ses contemporains*, 1957).<sup>6</sup> Dok nam Austin (uz ostalo) podastire potanku i veoma uvjerljivu analizu Baudelairova sensibiliteta, osvrćući se napose na vidne osjete i predodžbe, Bandy i Pichois prikazuju Baudelaira u ogledalu njegovih suvremenika, otkrivajući tako korijene *legende*, koja se splela oko Baudelairove osobe, a potiče i dandanas besmislene polemike i grdne nesporazume.

A tko zna, kakva nam iznenađenja sprema ova jubilara godina, stota obljetnica najslavnije pjesničke zbirke prošloga stoljeća?

Ivo Hergešić

<sup>6</sup> Isp. W. T. Bandy, *Baudelaire judged by his contemporaries (1845-1867)*. Columbia University, New York 1933. Francusko izdanje nije prijevod nego dopuna ovom djelu: Bandy donosi suvremena svjedočanstva o Baudelairovim djelima, a Cauchois – u suradnji s američkim bodleristom – bira tekstove, koji se odnose na Baudelairovu osobu.

P. S. God. 1955. izdala je »Mladost« izbor iz *Estetičkih zanimljivosti* u prijevodu Dunje Robić. Prevedeni su ovi tekstovi: *Salon 1846.*, *Nekoliko stranih karikaturista* i *Salon 1859.*, dok potpuno izdanje broji devetnaest priloga, koji su većinom podijeljeni u poglavlja (pa sama studija o Delacroixu ima trinaest poglavlja). U kratkom, ali zanosnom pogovoru nailazimo na tragove legende, koja Baudelaire proglašuje žrtvom okoline (što je u najmanju ruku pretjerano, a zahtijeva svakako potanje objašnjenje). Vrijednost ovoj ukusno opremljenoj knjižici podižu likovni prilozi (Delacroix, Ingres, Gustave Ricard, Ary Scheffer, Daumier, Goya i Theodore Rousseau).

## NOVO, VOLJA ZA NOVIM

*»Novo je jedan od onih podražljivih otrova, koji na kraju postaju nužniji od svake hrane; ti otrovi traže, kad su već jednom zavladali nama, da im se neprestano povećava doza, bez obzira, bila ona i smrtonosna.«*

*»Teško je vezati se na prolaznu stranu stvari, kojima je upravo njihova vrednota, da budu nove. Ne znate dakle, da treba dati najnovijim idejama ne znam kakav plemenit ton, da ne budu nagle nego zrele, ne lelujave nego postojane poslije stoljeća te ne učinjene i nadene ovog jutra, nego samo zaboravljene i ponovo pronađene.«*

*»Nesnošljiv ukus novoga znak je degeneracije kritičkog duha, jer ništa nije lakše nego suditi o novini jednog djela.«*

P. VALERY, *Aforizmi*

*»Umjetničko djelo. Većina će uvijek biti osjetljivija na krupnoću jednog dijamanta negoli na čistoću njegove bistrine.«*

*»Naša epoha teži više ka glorifikaciji rekorda negoli k standardnosti. To znači skrenuti pažnju na časovito, a izgubiti skrb za trajno.«*

ANDRÉ GIDE: *Pages de Journal*  
Preveo: M. P.

## IZLOŽBA VLAHA BUKOVCA

*Gospodo i gospode – Drugovi i drugarice,*

Čast mi je u ime Instituta za likovne umjetnosti VII. Odjela Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu zahvaliti se ponajprije svima Vama, što ste se odazvali pozivu Instituta, da biste prisustvovali otvorenju retrospektivne izložbe hrvatskog slikara Vlahu Bukovca, koja je priređena u spomen stote obljetnice njegova rođenja.

Jedino zbog tehničkih razloga ova je izložba nešto zakasnila, ali je zato danas pred Vama i potpunija i biranija, nego što bi to mogla biti, da je priređena istovremeno, kad se održala točno na obljetnicu izložba u Bukovčevu rodnom mjestu Cavtatu.

Prošlo je više od stotinjak godina, što je rođen Vlaho Bukovac, a više od osamdeset godina, što se mali Fagione, sin majke rođene

Perić otrgnuo iz rodnog zavičaja te se uputio u daleki svijet. U to vrijeme počinje za mladog budućeg slikara sumorni i teški roman mučnog dječastva. Taj roman još nije napisan, a sličan ili istovetan doživjele su i proživljavale tisuće i tisuće naših mališana gotovo vjekovima polazeći preko okeana trbuhom za kruhom u tuđinu. To znači u borbu za goli život od svoje najranije mladosti.

Naš Vlaho Bukovac završio je tu borbu uza sve teškoće uspješno i probio se svojom mukom i trudom do toga, da bude i da postane slikar takoreći bez ikakve pomoći u svom početku. Taj njegov proboj i ta početna njegova afirmacija svjedoči o posebnoj i urođenoj vitalnosti. Zapitamo li se, kakve je naravi u stvari taj vitalitet, tada možemo odgovoriti, da je taj vitalitet onaj istovetni, koji se očituje gotovo kod svih pojedinačnih likovnih pojava kroz stoljeća, bilo u dalmatinskoj, bilo u panonskoj Hrvatskoj. Takva se posebnost napora javlja bez obzira, da li su tu bile u pitanju velike ili male darovitosti, koje nisu samo nosile naše ime, već koje su bile po svojoj jednokratnosti i osebnosti istinite predstavnice čitavog likovnog razvitka na našem teritoriju tokom stoljeća. Promatra li se taj razvitak u cjelini, tada se može nesumnjivo utvrditi, da kraj svih neravnosti i isprekidanosti u samom toku postoje u tom likovnom razvitku od najranijih perioda likovne pojave među njima i one najkrupnije čitave povijesti umjetnosti, što se u jednom neprekinutom lancu nižu kao karike od stoljeća do stoljeća sve do naših dana. A taj naš likovni razvitak sigurno nije odnjihao ni povoljan udes, niti ga je mogla pomoći ni ponijeti naša sredina, ali on je ipak postojao i trajao usuprot svim nedaćama prijeloma i proloma i vjekovnim katastrofama. Trajao je jedino nošen čvoravom i izdržljivom životnošću, tom osebnom osobinom naših naroda – jedinih Slavena na toplom moru.

Jedna od tih karika u lancu našeg likovnog razvitka znači pojava Vlaho Bukovca u drugoj polovici prošlog vijeka. Vlaho Bukovac je dijete s toplog mora, on je pravi mediteranac i kao slikar i kao čovjek sa svim svojim pozitivnim i negativnim odlikama. Takav mu je i opus. Bukovčevo je životno djelo po broju radova golemo, ono obuhvaća radove od velikih i najvećih dimenzija, pa sve do najmanjih formata skica i bilježaka učinjenih uljenom tehnikom, koja je sigurno Bukovcu bila najprikladnija kao tehnika. Vrlo su rijetki naime radovi kod Bukovca u drugim tehnikama, a najrjeđi su u njegovu opusu crteži. To je razumljivo, Bukovac je redovno prilazio slikanju bez naročitih prethodnih studija. Za njega nije bilo traženja ili mijenjanja ili kritičkog ocjenjivanja. Preduzeto je rješavao u prvom naletu pouzdavajući se u svoju vještinu i svoje oko, koje je točno prenosilo objekt pred njim. Na taj je način nastajao više prijenos, negoli što bi to bila interpretacija viđenog.



Svakako je taj prijenos bio točan i vjeran sve do sitnog detalja, obično se to prenošenje događalo na liniji uljepšavanja, zato sve takve realizacije nose pečat dopadljivosti. Ta značajka obilježuje sve tri njegove faze, onu prvu parišku tonsku tamnu, drugu zagrebacku svjetliju, treću prašku, karakterističnu po šarenim partikulama boje. U svim tim fazama dakle u svom opusu ostaje Bukovac vjeran shvatanju pariškog Beaux-artsa, gdje je kao Cabanelov čak svoj slikarski rad počeo bez obzira na njegov kasniji prijelaz iz tamnog tona u samo šarenilo boje. Svakako, u svim tim trima fazama Bukovac vlada naročitom virtuoznošću, ta značajka njegove nadarenosti, kao i način samog tehničkog postupka predestinirali su ga, da bude portretista. I nema sumnje, da je taj dio u njegovu opusu ne samo najveći, već i najznačajniji. U njemu dobiva naš likovni razvitak svog prvog portretistu. Od Bukovčeve ruke postoji preko 400 portreta, sto većih, što manjih, koji se nalaze kod nas ili u inozemstvu. Naravno, kod takve masovne produkcije nisu svi produkti jednako vrijedni, ima ih različitih. Ti portreti predstavljaju neke vrste kulturno-historijsku kroniku. Istina, ta je kronika ostala na spoljašnjem, ona nije išla dublje te nije ostvarila psihološkog portreta, ali treba uvijek ponovo istaknuti, da nije nipošto zaostala u svojim ponajboljim primjerima za razinom evropskog mondenog portreta tadašnjeg vremena. Dalje, nepobitna je činjenica, da ti Bukovčevi portreti svakako po svojoj vjestoj realizaciji nadilaze i Bukovčev genre ili alegorije ili velike dekoracije; od tih su upravo one najuspjelije, koje čine skupine portreta.

Zaključno mora se istaknuti, i to ne samo ovom prigodom, da je u tom virtuosnom kroničaru i portretisti, u tom ilustratoru genra i alegorija postojao i živio ne svakodnevni slikar, već i slikar trajnih vrednota. Da tu svoju tvrdnju potkrijepim, treba da Vas zamolim, da se zagledate na primjer u tom skupu Bukovčevih slika samo u onu put na ovalnom portretu mlade žene, ili da pogledate ruke, što vire iz tamnog muškog portreta. Zaustavite se pred onim mladim guslačem ili promotrite male svježije skice ili onaj pariški pejzaž – redom, vidjet ćete i osjetiti, da su tu realizirane likovne dragocjenosti kao životne istine, kojih do Bukovca naš razvitak nije imao a ni znao. Tu su kod tih primjera trajne vrednote nečarsovitae a nisu modne, kao što je to premiširana Bukovčeva »La grande Iza«, i zato i zbog tih slikarskih dostignutih ostvarenja ne će moći nikakvo negiranje osporiti značenje i vrednotu Bukovčeve pojave. Osobito kad se mora znati, da su te likovne vrednote nastale sred prilika i u vrijeme, kad još nisu postojali u našem gradu ni najobičniji uvjeti za rad umjetnika. Trebalo je sve te uvjete tek ostvariti.

Na čelu s Vlahom Bukovcem za njegova kratkog boravka u Zagrebu izborila je ta generacija naših pionira jedan dio tih prvih uvjeta. Evo ovdje, gdje se priređuje ova retrospektivna izložba, taj paviljon, koji već služi više od pedeset godina i još je uvijek silom i sticajem prilika i najprostraniji i najprikladniji za izložbe u čitavoj državi, jer boljega nažalost još do dana današnjeg nemamo, taj paviljon je prvotno nacrtao u svom tlocrtu prije 59 godina na kavanskom stolu bivše kavane Zagreb na Zrinjevcu zajedno s R. Frangešom, Crnčićem upravo Vlaho Bukovac. U jezgri je to išlo se samo zato na izložbu u Budimpeštu, da se dobije paviljon za izložbe.

Ističući to, ne govorim možda kao neki laudator temporis peracti, već to govorim, da podsjetim na prošle činjenice. Zaključno – nisam nikakav prorok, ali Vas pozivam, i to sve Vas, da se zapitamo na ovoj retrospektivnoj izložbi, da li će biti moguće za pedeset godina ljeta 2007. ostvariti retrospektivnu izložbu bilo kojeg slikara današnjice, koji bi bio tako reprezentativan u toj budućnosti kao što je to za našu Bukovac danas među nama za svoje vrijeme i za naš prostor?

Tim pitanjem završujem, te mi dozvolite, da pred kazališnim zastorom Vlaha Bukovca, onog zastora, što se dizao i spuštao na našoj sceni, koja znači svijet, proglasim ovu retrospektivnu izložbu otvorenom.

*Lj. B.*

## IZLOŽBA MOŠE PIJADE U MODERNOJ GALERIJI

VII. Odjel za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti zahvaljujući suradnji Savjeta za nauku i kulturu Narodne Republike Hrvatske i Narodnog odbora grada Zagreba otvara izložbu slikara Moše Pijade i pozdravlja drugaricu velikog pokojnika Lepu Pijade, predstavnike Sabora Narodne Republike Hrvatske, Izvršnog vijeća Sabora Narodne Republike Hrvatske, predstavnike ostalih visokih organa narodne vlasti, predstavnike Predsjedništva Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Centralnog komiteta Saveza komunista Hrvatske, Socijalističkog saveza radnog naroda Hrvatske, predstavnike naučnih, prosvjetnih i kulturnih ustanova i sve ostale uzvanike.

Ova se izložba priređuje u duhu želje našeg velikog socijalističkog borca, koji je uvijek strogo odjeljivao sebe kao političara od sebe slikara, i mi se u ovim dvoranama Moderne galerije odnosimo prema njemu kao likovnom drugu.

U poslijeratnim bilješkama, u vrijeme, kada je sabirao svoja djela, Moša Pijade piše: »Ipak je nešto ... anch'io son' pittore ... iako sam radio prosečno svake pete godine. Ima pauza i od šest i od deset godina ... nema te slike ... nema te ... nema te, nema možda moje najbolje slike »Mrtva priroda s biftekom« ... da ih jednom vidim zajedno ... nikad dosada nisam video više od dva, tri (u isti mah), ipak ... a meni izgleda da ovih četrdeset godina nisam ništa radio. Ali, iako ima rezultata, i slike su tu, one mi same nameću pitanje: šta bih bio napravio, da sam radio skroz, kroz ove 42 godine? Ali glupo pitanje. Zar nije očigledno, da ne bih bio taj čovek, koji sam, pa prema tome ni taj umetnik, da sam se kroz sve to vreme bavio samo slikarstvom: U takvo vreme!«.\*

Ovi reci kazuju sve.

Značajno je, da se politička aktivnost slikara nikako nije odrazilila u nekoj naglašenoj tematici, i slikar je slikao autoportrete, portrete drugova robijaša u kaznionici, mrtvu prirodu sa cvijećem, jabukama, kruškama, zečevima, biftekom, jelenom, pejzaže, gola tijela, sa usredotočenošću slikara i u kontinuitetu vjekova. Analizirajući platno po platno bez obzira na datume, bez obzira, da li su ona slikana na slobodi ili su slikana na robiji, ona odaju prirodu otvorenog promatrača, koji u svojim namjerama pazi da ne povrijedi zanat i da provede svoju misao. Od prvih münchenskih autoportreta pa do jednoga od svojih zadnjih, a po svojoj prilici i zadnjeg »Portreta drugarice Lepe Pijade«, ta se otvorenost provlači i svojim intenzitetom spasava i djela, koja su nastajala poslije teških pauza. Pomaže mu zdravi instinkt, i u skladu sa svojim znanjem i svojim mogućnostima, u skladu s onim, što mu je pridonosila velika kultura, sretan, što je kod stalka, bilježi crte, znakove, niže bojine mrlje u prazničkom raspoloženju.

Nešto prazničko i zrači iz tih okvira. Promatrajući te pejzaže, autoportrete, pa cvijeće i aktove čovjek se pita, kako je mogao taj veliki radnik, uza svu težinu žrtve svog poziva zadržati tako vedru paletu i slagati tako vedre rekvizite. Koliko se crnih decenija, žrtvovanih decenija nanizalo u njegovu slavnom životu: na robiji, u Narodnooslobodilačkoj borbi i na državničkoj dužnosti, a on kao rođeni slikar u svom ateljeru, sam između četiri zida osjeća se najintimnije, osjeća se punopravnim članom slikarske obitelji.

»Anch'io son' pittore!«

U prvoj se dvorani najbjelodanije očituje njegov puni potencijal. Intenzitetom zrače ti pejzaži. Oni su objektivirani do kraja, oni su sinteza, i mislim, da nema Galerije, koja te radove ne bi

\* Citat iz predgovora Katalogu Moše Pijade.

prisvojila. Pa autoportreti, nekoliko portreta drugova robijaša, a i lijep broj crteža.

Moša Pijade je do kraja ostao svjež. To svjedoče njegovi posljednji radovi, a među njima naročito »Portret drugarice Lepe Pijade«, u kom se najočitije naslućuju nove mogućnosti nevezanije, razigranije fakture i veća naklonost prema boji.

Nema zastoja u njegovim slikama. On se nije likovno izživio! Stalno je očekivao čas, kada će se moći povući u svoj ateljer, da nadoknadi pauze decenija. On to nije dočekao. A bi li bio to ikada i dočekao?

Nameće se kao refrain, refrain pun prijegora, njegova slavna rečenica: »Zar nije očigledno, da ne bih bio taj čovek koji sam, pa prema tome ni taj umetnik, da sam se kroz sve to vreme bavio samo slikarstvom: U takvo vreme!«.

*Jerolim Miše*



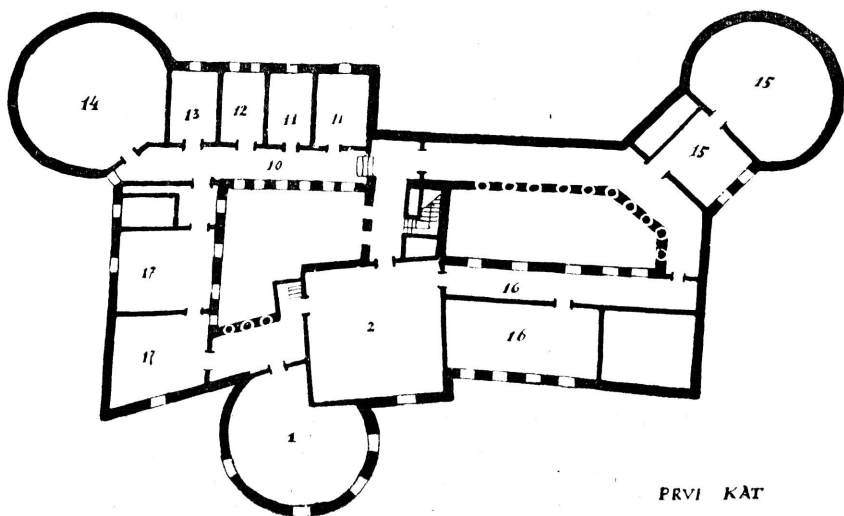
*Kazalište lutaka (japanski drvorez)*

## GRADSKI MUZEJ U VARAŽDINU

Nakon uspjelog ostvarenja kulturnohistorijske izložbe u Varaždinu 1923. godine osnovano je Muzealno društvo sa svojim najagilnijim članovima prof. Adolfom Wissertom i dugogodišnjim direktorom varaždinskog muzeja prof. Krešimirom Filićem. To društvo sabira materijal kulturnohistorijski Varaždina i bliže okoliše, te osniva Gradski muzej u Varaždinu već u studenom 1925. godine. Novom je društvu uspjelo dobiti prostorije za muzej u Starom gradu – u nekadanjoj tvrđavi župana varaždinskih, kasnije grofova Celjskih, baruna Ungnada, konačno grofova Erdödy, koja ovdje sigurno već postoji u XII. stoljeću, te prema tome i sama tvrđava kao vrijedni kulturni spomenik sa svojim historijskim prostorima predstavlja prikladan okvir za postavu muzejskog materijala. Agilnim radom članova Muzealnog društva, materijalnom pomoći i poklonima građana, konačno razumijevanjem i potporom N. O. općine Varaždin, na čijem je budžetu ustanova od Oslobođenja dalje, proširuje se ona postepeno tako, da poslije godine 1947. zaprema sav raspoloživi prostor Starog grada.

Pored velikog broja predmeta umjetno-obrtnog značaja: pokućstva, porcelana, stakla, kamenine i metala sabran je tu veliki broj historijskih portraita, oružja, cehalia, numismata, ethnographica, zatim predmeta vezanih uz život i rad zaslužnih varaždinaca, kao što su to bili Vatroslav Jagić, Ivan Kukuljević i Ivan Padovec, pa konačno predmeta sa područja Narodne revolucije.

Gradski muzej u Varaždinu ima danas u svojoj postavi 27 što manjih što većih prostorija. Počinje sa zbirkom oružja (2) u I. katu, u kojoj se čuvaju pored ostalog kao najznačajniji eksponati: jedan krstaški mač nađen u riječici Bednji kraj Varaždina i dva renesansna brončana topa bivše tvrđave Varaždin. Ovdje se prelazi odmah stepenicama u II. kat, gdje preko obrambenog hodnika (3) i alkemističke kuhinje (4) ulazimo u kontinuirani niz stilski uređenih interieura od renaissance (5) preko baroka (6), rococoa (7),

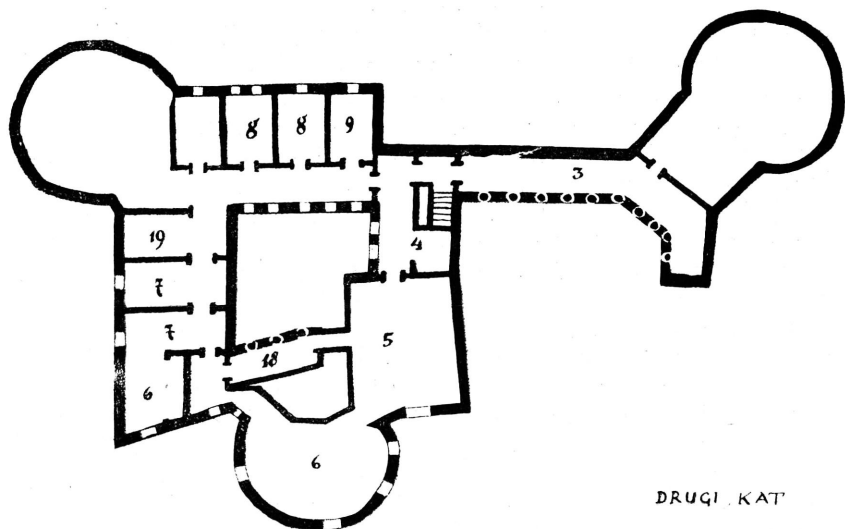


PRVI KAT

Louis XVI-a (8), empira (9), da bismo sišavši opet niz stepenice u sjeverno krilo I. kata nastavili hodnikom građanskog portaita (10) uz uređene prostore u stilu biedermeiera (11) i baroka (12). U istom se katu zatim nalazi soba posvećena Vatroslavu Jagiću i Ivanu Kukuljeviću Sakcinskom (13), a dalje u zapadnoj kuli je smještena cehovska zbirka (14). Ta je zbirka po obilju i vrijednosti materijala najznačajnija u Hrvatskoj. U istom se katu u istočnoj kuli nalazi zbirka crkvene umjetnosti (15) sa originalnim erdödijanskim oltarom iz konca 16. stoljeća, baroknim orguljicama na koru, pa drvenim polihromiranim gotičkim kipom Madone. U južnom dijelu I. kata smještena je zbirka Narodne revolucije (16), dok se u zapadnom nalazi etnografska zbirka (17), koja predstavlja uređene seljačke sobe iz Hrvatskog Zagorja, te područja sjeverozapadno od Varaždina. Kao manja zbirka kovanog željeza i bravarskih proizvoda Varaždina uređen je otvoreni hodnik južne strane II. kata (18), a u jednoj se manjoj prostoriji na zapadnoj strani istog kata nalazi građanska kuhinja (19).

Zbog nedostatka prostora je značajna numizmatička zbirka kompletno magazinirana.

Muzej imade knjižnicu (1) od oko 18.000 svezaka, koja sadržava pored znatnog broja starih vrijednih izdanja domaće i strane naklade, djela historijskog, kulturnohistorijskog kao i umjetničkog karaktera. I pored velikog broja knjiga knjižnica oskudijeva u modernoj stručnoj literaturi.



DRUGI KAT

Muzej je otvoren svakog dana. Posjet je prosječno oko 30.000 posjetilaca godišnje.

Pod upravom ovog muzeja nalazi se i Prethistorijska zbirka smještena u zgradi Galerije slika. Tu je izložena industrija prethistorijskog čovjeka i kosti diluvijalnih životinja od paleolita do ranog Srednjeg vijeka. Nalazi potječu iz spilje Vindije i nekih drugih lokaliteta iz okolice.

Na Adžijinu trgu br. 6 nalazi se Entomološka zbirka prof. Franje Košćeca, koja je također pod upravom ovog muzeja.

*Mira Ilijanić*

## MUZEJ GRADA SPLITA

Narodna je vlast pristupila već godine 1946. osnivanju muzeja grada Splita prema davno ukazanoj potrebi, te time ostvarila postavu važne, značajne i potrebne ustanove. Svakako osnivanjem toga muzeja nije možda jedino realizirana neka turistička atrakcija, već je to ustanovljenje ostvarilo onu potrebnu sabirnu točku, u kojoj bi se sabirala čitava kult. historijska dokumentacija prošlog, sadašnjeg i pogotovu budućeg života jednog tako znatnog i jakog središta, kao što je Split sa svojom bližom okolicom, svojom naravnom jedinstvenom lukom te onim izvanrednim položajem,

koji je rijedak ne samo u našoj zemlji, već i u bližem i daljem inozemstvu. Nažalost nije ta jedinstvena točka na čitavoj obali našeg Jadrana dovoljno povezana sa svojim zaledem.

Kod samog osnivanja tog gradskog muzeja bio je sretan zahvat, što se za tu sabirnu središnjicu odabrala stara palača obitelji Papalić, tako da je novi muzej u odabranoj zgradi polučio za svoje sjedište kulturnohistorijski spomenik prvoga reda, koji je sam po sebi jedan od najljepših i ponajviše značajnih primjera arhitekture starog Splita. Ta palača je građena u drugoj polovini XV. stoljeća u sredini jedne od glavnih četvrti Dioklecijanove palače. Unutar dakle carskih utvrđenja nesumnjivo je nastala u jednom svom dijelu na romaničkim osnovama. Romanički su karakter zadržali i kasnije odnosi pojedinih prostora, a palača je u svojoj glavnini tipičan primjer gotike s prekrasnom kvadriforom. Na taj su glavni dio nadograđivani početkom XVI. vijeka pojedini dijelovi, tako da su prozori prednje i stražnje fasade u stilu renesanse. Na taj su se način u tom arhitektonskom spomeniku povezali tokom nastajanja različiti stilovi te ostvarili zanimljivu i skladnu cjelinu. Ulaznim se otvorenim stubištem ulazi u gornji dio iz samog pretprostora, u kojem se mogu ponajbolje smjestiti veliki i maleni kameni eksponati. Tamo se oni mogu oživiti na novi život uklopivši se gotovo organski u sklad same kamene palače. Muzej prethodno zaprema samo prizemlje i I. kat zgrade, kasnije bi se nakon ispražnjenja i potrebne restauracije proširio na II. kat, a naknadno dozidani III. kat odstranio bi se, jer nikako ne pripada u samu arhitektonsku cjelinu palače. Situacija je takva, da je muzej izložio tek manji dio svog materijala, i to gradivo razdoblja autonomne gradske komune u XI.—XIII. stoljeću. Taj je materijal izložen u »romaničkoj« dvorani, a u gotičko-renesansnoj dvorani izloženo je gradivo prvog razdoblja venecijanske uprave u XV.—XVI. stoljeću. Posebno je izložena zbirka oružja od XV. stoljeća sve do XIX. Ta Papalićeva drevna palača građena je uglavnom u kićenju gotici i nesumnjivo pripada u red naših najljepših palača, prema smionosti same gradnje (raspon loggia, pilastara u I. katu i jedinstvene kvadrifore). Osobito privlači renesansni drveni strop, kojemu su bile jednom kasete obojene među gredama. Nesumnjivo je taj strop najljepši primjer sačuvanog drvenog stropa u čitavoj Dalmaciji.

U tom se prostoru Papalićeve istaknute obitelji sastajao čitav krug splitskih humanista. Članovi te obitelji, kao i njihovi prijatelji, bavili su se književnošću, sakupljali su u ovoj palači solinske starine, tako da je upravo ta palača bila neke vrste prvi naš muzej. Tamo su se sastajali istaknuti javni radnici, književnici i pjesnici s Markom Marulićem na čelu. U istoj prekrasnoj dvorani, gdje su



danas vrlo ukusno razmješteni muzejski eksponati, držao je naš Marulić sijela – neke vrste književnih večeri. Odišu ti prostori tradicijom, a na našoj je generaciji, da u toj jednokratnoj palači, nadovezujući na rad splitskih začetnika humanista, ostvari što bolji i što potpuniji gradski muzej, da bi on u svojoj konačnici i u svojim smjernicama, što se tiču budućnosti Splita, bio živu izraz izdizanja u humanizmu nove društvenosti.

*Ljubo Babić*

## MUZEJ U VUKOVARU

Tu staru davnu zgradu, koja se nekada zvala srijemska pošta, na baroknim lukovima, treba da posjeti svaki naš čovjek, koji se zanima za našu arheologiju i naročito za naše slikarstvo XIX. stoljeća.

Kraj kamene glave nekog imperatora (to je rodni pejzaž mnogih rimskih careva) crveni se jedan odlomak terrae sigillatae s tigrom, a drugi s gazelom. Sve, što je bilo potrebno onom velikom Panoncu ratniku i pravniku Aurelijanu, koji je srušio Zanolijinu senzualnu Palmiru, sve je u vitrini ovdje: i vojnička svjetiljka i snažna vaga. Zatim dolaze crvene zdjele i tamni vrčevi iz Babske, Savulje i Lijeve Bare. Iza njih vremenski gotovo ništa. Dunavski mulj kao da je preplavio stoljeća. Čovjek gazi iz prethistorijske dvorane gotovo ravno u XIX. stoljeće. Čudan, gotovo nevjerovatan muzejski doživljaj, što ga čovjek može doživjeti u Vukovaru. Točno: od crnog prethistorijskog vrča odmah portretu Josipa Kristića, cipelara i načelnika vukovarskog, koji ima na grudima iglu sa zlatnom lubanjom.

U toj, da se tako kaže, muzejskoj melankoliji, čovjek doživi ipak veselje. Priređuje mu ga najljepši portret, koji je naslikala ruka starog Quiquerezova učitelja Mückea. Prikazuje ženu u ingreski raspoređenoj odjeći: bijelo, plavo i crno. Slikano upravo majstorski! Već zbog tog malog ulja vrijedi doputovati u Vukovar! Onaj naivac, kojeg smo sreli u Osijeku, i ovdje nas veseli svojim vukovarskim panoramama.

U Vukovaru osim muzeja postoji i mala zbirka dra Biorca. Vrijedna je spomena, jer se u njoj nalaze dva ponajljepša Hötzen-dorfova akvarela.

*Matko Peić*

## GALERIJA SLIKA U OSIJEKU

Osječka galerija slika očekuje novi prostor. Onakva, kakva se mogla vidjeti u ulici Augusta Cesarca još prije godinu dvije – bila je bez sumnje jedna od najznačajnijih naših galerija.

U njezinoj prvoj dvorani bilo je izloženo isto kao u prvoj dvorani zagrebačke Moderne galerije: djetinjstvo našeg modernog slikarstva. Bili su to portreti većinom nepoznatih naših i stranih slikara, portreti, koji su prikazivali dječake u starom kostimu našeg XIX. stoljeća, i naši mali pejzaži, koji su virili, kao na primjer Katančićevo Valpovo na Hochaserovu portretu Hillepranda, ispod teškog grofovskog rukava.

Većina slika u ostalim dvoranama bili su obiteljski portreti iz sjeverohrvatskih dvoraca Eltzovih, Hilleprant-Prandauovih, Pejačevićevih i drugih. Među svima se ističe kao dragulj te galerije »Portret Alvine«, koji je naslikao Fr. Amerling (1803—1887).

Među našim slikarima tu se mogao naći cijeli niz zanimljivih portreta Quiquerezova učitelja F. Mückea. Poseban čar su slike nepoznatog naivnog majstora, koji je slikao »Park u Vukovaru«.

Osijek je jedan od naših najstarijih središta modernog slikarstva. No njegovi poznati majstori Hötzenndorf i Waldinger ne mogu se naći ovdje predstavljeni svojim najboljim radovima: crtežima i akvarelima. Ti se radovi nalaze u jednoj drugoj osječkoj kulturnoj ustanovi: u Muzeju Slavonije. Ovdje u galeriji predstavljeni su uljima, među kojima dominira poznati Waldingerov »Hrast«.

Od V—XI dvorane širila se jedna vrlo zanimljiva panorama našeg slikarstva od Bukovca do danas. U njoj se isticao mali Becićev Münchenski »Akt pred ogledalom« i jedno od prvih ulja, koje je slikar naslikao u Habermanovoj klasi »Glava starca«.

Značaj je osječke galerije tolik, da se i ovom prilikom može upozoriti, da joj je zaista potreban prostor u kojem će pokazati ovaj svoj vrijedni slikarski materijal!

*M. Peić*

# JADRANSKI INSTITUT JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE U RIJECI

U svojim je skromnim prostorima ostvario Jadranski institut jedinstvenu priredbu – permanentnu izložbu, u kojoj se tretira stručno izabran glagoljski kulturnohistorijski materijal kroz stoljeća. Po ukusnom i znalačkom raspoređenju izložba može ne samo točno informirati svakog posjetioća, već i privući svakoga svojom zanimljivošću. Izložba je namijenjena jednako širokoj publici kao i strancima, kojima se na jednom mjestu pruža uvid i daje informacija o jednom kulturnom fenomenu ovog dijela Hrvatske, o kome redovito nemaju uopće predodžbe. Ta zbirka, što se sve više proširuje na temelju terenskog rada, služi napose đacima riječkih škola, da na tim dokumentima hrvatske prošlosti u kamenu i u slici upoznaju što bolje svoj zavičaj. U prostorijama se Instituta održavaju naime redovito predavanja u obliku seminara za pojedine đачke skupine. Treba napose istaknuti, da je jedan od tenora te izložbe: da nije glagoljica kao pismo u Hrvatskoj (osobito u Istri i u Hrvatskom Primorju) bila isključivo crkveno pismo, već da je upravo u ovim krajevima prožela sav naš javni kulturni i društveni život.

Već na ulazu u sam glavni izložbeni prostor svakog će posjetioća privući sretno postavljena prozorna ruža (u odljevu) crkve u Omišlju, glagoljskom signaturom meštra Sinoge s točnim glagoljskim natpisom o gradnji godine 1495. Kraj tog glavnog akcenta redaju se u odljevima druga kamena glagoljska svjedočanstva. Iz tog prilaza ulazi se u glavnu dvoranu. Njezine su zidne plohe u skali bijele sive i crne boje. Na prvom zidu dočekuju posjetioća ekslikativni grafikoni, koji tumače ukusnom dekorativnom cjelinom iasro hiljadu godina slavenskog pisma u vremenu i prostoru kao i geografski smještaj najvažnijih glagoljskih spomenika Istre, otoka i Hrvatskog Primorja s točnom oznakom zapadne periferije našeg urođenog življa kroz stoljeća. Na sivilu glavnog zida rasporedene su mulaže od najranijih reljefa i uklesanih napisa u glagoljici, pa sve do onih kasnijih petnaestog i šesnaestog stoljeća. Ta kamena svjedočanstva započinju Valunska ploča, Krčki i Plominski natpis, svi redom iz XI. stoljeća, zatim Grdoselski ulomak iz XII. stoljeća i odljev »Bašćanske ploček«, ponad koje je smješten natpis iz Senja s romaničkim reljefom sv. Martina iz god. 1330. U središtu je tog zida prekrasna kustodija meštra Benka iz Sočerge, koji se nalazi u crkvi Predloke. I to izvanredno ostvarenje domaćih istarskih meštara nosi pečat slavenskog pisma. Dalje se nižu epitafi plovana iz Bačve (kraj Poreča) i plovana iz Lovrane, kao i natpis benediktinskog opata iz Omišlja. Jednako se tu nalaze i epitafi kneza iz Košljaka i seoskog župana. Među tim se natpisima nalazi i natpis o gradnji crkve u Belgradu Vinodolskom.

Sučelice tom glavnom skupu izložaka poredani su dalji glagoljski napisi i reljefi, koji geografski sežu sve do Trsta. Sred njih se ističe kopija zidne slike rije iz Draguča meštra Antona s Padove (1529) s glagoljskim natpisom. Ispod prozora namještene su reprodukcije glagoljskih iluminiranih kodeksa, nadalje primjeri štampe domaćih glagoljaških štamparija (Senj i Rijeka) kao i primjeri protestantske glagoljske štampe. Posebnost te čitave izložbe jesu mulaži »župan-

skog stola« iz Tinjana s devet kamenih sjedišta grubo otesanih. Rudimentarna forma tog kamena ilustrira javni život starodrevnih slavenskih komuna u Istri.

Uz taj glavni dio raspoređeni su i izloženi u manjim prostorima dokumenti o nedavnoj prošlosti najzapadnijeg kraja naše domovine pod raznim okupatorima, kao i o borbi i otimanju našeg življa kroz prošli vijek. Izloženi su brojni grafikoni, statistike i geografske karte, fotografije, proglosti, štampa, časopisi i novine kao i slike pojedinih istarskih ličnosti političkih i kulturnih predstavnika. Zanimljivo su u toj reviji dokumenata sabrana i izložena svjedočanstva Oslobođilačke borbe, koja je okrunjena uspjehom, da je konačno ispaćena Istra vraćena majci zemlji.

Cijela ta priredba pokazuje u svom postavu, u izboru materijala, kao i u metodičkom raspoređenju predani rad članova Jadranskog instituta u Rijeci te zaslužuje svako priznanje, a Jugoslavenska akademija može se ponositi radom svoje riječke ustanove.

*Lj. B.*

## IZA ZASTORA

*zapisi bivšeg intendant*

(FRAGMENTI)

### MJESTO UVODA

»Kao rogov u vreći«! Tko bi ih složio, da ne strši svaki rog na svoju stranu?

Kao orkestar, gdje svaki instrumenat ima svoju ćud. Tko bi ih složio?

Takvi su glumci. Svaki je individualnost i svaki ima svoj rog i svoju ćud.

Pa ipak ih je moguće složiti. Ali samo tako, da svaki ima svoj posao, a da svi skupa gotovo i ne znaju, da izvede harmoniju.

Zar mislite, da onaj stari Engstrand u »Sablastima« zna sadržaj cijele drame? On zna (ako zna!) svoju ulogu, izlazi na pozornicu na inspicijentov znak i uživa se u svoju ulogu kao da je zaista pravi stari Engstrand. Ili zar trubač u orkestru ili harfistica u orkestru zna cijelu partituru? To zna dirigent. Cijelu dramu zna režiser. Glumac gotovo redovno to ne zna. Nije mu to ni potrebno.

Režiser se stvaralački zanosi na pokusima. Zaboravlja na sve, ponavlja scenu za scenom. Već je kasno. Sedam je sati. Za koji čas će trebati postaviti kulise za večerašnju operu. On goni od sebe tehnički personal i veli: »Pustite me na miru! Imam probu. Šta me briga za vas! Sada ja trebam pozornicu. K vragu i opera! K vragu i publika! Mi sada radimo! Još jedamput ovaj prizor! Recite intendantu, da danas ne će biti opere!« (Dakako, izjurili su ga s pozornice, jer se zakazana predstava mora održati unatoč redateljevu zanosu).

Ali i režiser znade zatajiti. Može se desiti slučaj, da izrežira prvi čin, a da nije savjesno pročitao cijelo djelo. Nemoguće? Sve je moguće. A i to, da nakon premijere kaže: »Sad sam tek došao na

ideju, kako bi zapravo trebalo postaviti ovaj komad!« Dakako, to se može činiti nekome nesavjesnošću, površnošću pa i hirovitošću, no to će učiniti gotovo svaki umjetnik sa svojim djelom. Stanislavski je u Moskvi nakon stotinu pokusa znao obustaviti dalji rad na djelu i odustati od nakane da ga izvede. Kod nas bi za takvog redatelja rekli da je nesposoban. Kod nas se, uostalom, svašta reklo i govorilo o radu kazališta, jer se nitko od zvanih (i nezvanih) nije zanimao za nutarnji život tog zavoda.

Što zanima gledaoca u kinematografu, cirkusu ili kazalištu, kako cirkulira krv u akterima, koje je došao da vidi? On je došao da za svoje novce – za svoje novce! – gleda predstavu, i svaka mu sitnica smeta, sve je prevara i podvala, sve je loše i nesposobno, ako zapne mašinerija, ili ako mu se čini, da je zapela. (Jedan je kritičar napisao, da smo neku Molièrovu dramu skratili od pet činova na tri. Nisu naime bile dovoljno dugačke pauze između pojedinih činova).

Kako li tek autor gleda u te glumce, koji tumače njegova djela, i što misli o publici, koja ne plješe? Stoka!

Tko bi otkrio sve stadije, kroz koje prolazi djelo? Tko bi otkrio sve tajne efekata i uspjeha, svu surovu prozu, koja cvjeta poezijom? Sve opreke i borbu. Sve gorčine i radosti stvaranja. Jedva se može dati pojam o ljuski, ispod koje se nalazi plod sladak i gorak, koji mami suze smijeha i plača. Samo o ljuski. I samo lično, a to znači: nametljivo i nesimpatično. O sebi pisati u trećem licu još je nametljivije. Uglavnom: dosadno. A kad bi se moglo *sve* reći, zar bi bilo zato više istinito?

Pokušao sam i nastojao pisati istinu. Barem onako, kako sam je ja vidio. Da sam bilježio češće i redovno svoje dojmove, možda bi sve to bilo svježije, indiskretnije, ali zacijelo i mnogo mnogo opširnije. Uza sve to morala bi izostati sva sila bilježaka i uspomena, onih najgorčih. I tu su prešućeni i vedri časovi, premda ih je bilo. Oni su previše intimni i zato za tuđe uho nezanimljivi. O njima bi, uostalom, trebalo pisati u stihu, jer im je to jedino pravo ruho. a ne proza.

✱

Rad kazališta produkt je veoma kompliciranih sila, koje se rijetko kada dadu idealno složiti, jer njima ne upravlja ljubav prema zavodu. Koji književnik piše, da digne ugled časopisu, u kojem surađuje? Koji glumac ili pjevač radi zbog kazališta? Cjelinu kazališnog rada najjače oličuje redatelj, i on gotovo jedini »pravi« teatar, kao što dirigent stvara orkestrov sklad – a ipak i njih vodi uglavnom lična ambicija. Prokletstvo teatra leži u mogućnosti ličnog uspjeha, u aplauzu. Sustavni mar i trud učenjaka iz astronomskog opservatorija ili kemijskog laboratorija komično

je groteskan u uporedbi s ovim brzostečenim lovorom, koji tako hitro gubi boju i tako naglo propada. Teatarska je umjetnost nervozna, gotovo bolesna, a od svih je drugih umjetnosti nesretnija zato, što nije u sebi izvor i početak, jer je u osnovi tuđa, jer je re-produktivna. Ona već stvoreno preobličuje. I u toj tragediji, koju nosi svaki glumački talenat, nastoji se izrabiti svaki čas, istaknuti sebe i potisnuti druge, a sav svoj rad prikazati žrtvom za opće dobro.

Ne, u toj kući nema ljubavi prema toj kući. Njoj je i onako suđeno da prije ili kasnije izgori. To je sudbina svih kazališnih zgrada. Ta je zgrada tuđa, strana, antipatična kao i sudnica, bolnica, kao muzej u noći ili kao kakav stari grad pun historije i sablasti. Tim je daskama prolazio Fijan, a od njega ne ostade ni traga. Na groblju je ljepše. Tu su se čuli najzvonkiji glasovi, a sada, u dubokoj noći, vise krpe harlekina, koji su oduzimali snagu tom glasu, i kao da nikada nije bilo ništa. Kao vječno uvenula ruža. To nije hram, jer hram ima svoje vječno svijetlo, stalno nazočnoga Boga, mistiku noći i dana, a ovdje strše samo pultovi i zijevaju prazne lože. Kao iza banketa srušene i prazne čaše i porazbacano cvijeće.

A ujutro se opet počinje rad. Po propisima i odredbama. Smijeh, vika, svađa. Riječi se ne biraju, ali uvrede ne traju. Samo jedno traje: taština. Povrijeđena taština sa svojom kćerkom osvetom i rođakinjama: spletkom, klevetom i mržnjom. Radost je samo jedna – nad tuđim neuspjehom. *Zavod* ostaje kao hipodrom, rvalište, bez veze s onim, što se u njemu zbiva. I to ga čini antipatičnim.

Tko može povezati te ambicije i držati – ne u stezi (jer to je lako, no to nije kalokagatija umjetnosti), već u ljubavi prema tom mjestu? Samo redatelj načas, a onda nitko više.

Mislio sam početka, kad sam došao u kazalište, da je između uprave i glumaca potrebno povjerenje i da će to podržavati red i rad. Ali zar je u igri, gdje svatko samo za svoju partiju igra, moguće otkriti svoje karte suigračima? Tko kani da ne izgubi, ne pokazuje svih karata, a tko unaprijed misli, da će izgubiti, ne karta se. Vjerovao sam u ljubav prema teatru, u ljubav onih, kojima je taj hipodrom sve. No nisam našao te ljubavi tamo, gdje je lični interes došao u sukob s općim interesom. Izuzeci su oni najmlađi, ali ne zato, što bi oni unosili nov duh i sačinjavali neku novu školu, nego zato, što još nisu stekli toliko smionosti, da *sebe* nazovu ovim kazalištem.

Apatiju prema onome, što se obično zove teatrom, vidio sam najjasnije u jednom neznatnom slučaju. Pjevač (Raičev) zaboravio je kod kuće cipele, u kojima ima nastupiti na scenu. Opazio je to

tek u garderobi pri oblačenju za nastup, neposredno prije predstave. Moli u garderobi, da netko ode k njegovoj kući, nedaleko od kazališne zgrade, i da mu donese cipele. Nitko ne će. Zašto ne će, to je svejedno. Ne će ili zato, što je pjevač antipatičan, što ne daje nagrade za sitne usluge, ili što postoji bilo koji razlog, ali svi zaboravljaju, da se predstava bez toga pjevača ne može započeti. Orkestar čeka, publika već nestrpljivo plješće, a ovi svi oko pjevača misle, da je to privatna *pjevačeva* stvar, što se predstava ne započinje, a ne osjećaju, ne znaju, da je *njihova*, svih njih i svih nas stvar, da je to stvar kazališta. I predstava se počela 35 minuta kasnije, jer se pjevač morao nanovo presvući, poći kući po cipele i opet se presvući u kostim, da se uzmogne opera početi. Što bi »javno mnijenje« u Perjasici reklo, da se na diletantskoj predstavi desio takav slučaj? Može li se ljubav i shvaćanje dužnosti ucijepiti globama i kaznama?

Kanio sam voditi dnevnik o svojim pozorišnim opažanjima, ali nisam dospijevao. Vođenje dnevnika o tuđim poslovima smatram i nepravедnim, jer nemamo dovoljno saznanja o motivima, zašto se nešto dogodilo. Opasno je pisati takva opažanja, jer možda i nehotice ne govorimo istinu pouzdavajući se samo u svoj sud, a istina je obično strašna i opasna, gotovo neshvatljiva stvar, premda se čini tako jednostavna. Pisati samo dojmove o ozbiljnim stvarima zapravo je brbljarija, koja postaje ružna, ako se netko treći ne može braniti, kad to iziđe na javu. Uostalom, opasno je o svemu pisati, što se tiče drugih, zato su najnevinijske lirske pjesme. One nikoga ne bodu. To je svirka na pastirskoj fruli.

A do čega bi dovela ovakva dnevnička opažanja? Korekturama iza nekoliko nedjelja ili nekom birokratskom bilježenju i sitnih i krupnih stvari, jer ni u kazalištu ni u životu nikada ne znamo, što je ono najvažnije. I onda: pisati o kazalištu danas, kad ga vidim iznutra! To bi bilo rentgenovim zrakama fotografirati one, koji žele, da ih vidimo onako, kako ih gleda obični fotograf, samo još malo poljepšane. Koju svrhu može imati ovakvo bilježenje pakosti, prljavština, podlosti, veselih časova, trijumfa i očaja, kad to vrijedi samo za mene? Objektivnoga gledanja nema. Ono je samo himbena maska na licu dezinteresiranoga. A može li dezinteresirani, ravnodušni promatrač uopće biti promatračem? Morao bih dakle biti pristran, to znači: nepravedan.

Nikada nisam tvrdio, da sam pravedan. I kao kazališni kritičar i kao srednjoškolski profesor nisam se mogao držati toliko rezervirano, da bih posve zatajio svoje simpatije i antipatije. I prepirao sam se s kolegama, koji su o sebi tvrdili da mogu biti pravedni. Glumili su strogost i pravednost u smislu neke sredovječne prisege, a mjesto da su bili pedagozi, bili su nesimpatični ili ravnodušni



učitelji, kojih nijedan dak ne će spomenuti u svojim razgovorima o školskim uspomenama. Pa ipak je čovjek nepravedan – ne radi sebe i svoje taštine, već radi svoje slabosti. Pišući kazališne kritike prije rata vjerovao sam u ono, što pišem, i mislio sam, da stvar razumijem, iako nisam znao, koliki je udio redatelja i koje su sve tehničke strane teatra. Mislio sam, da sam dovoljno objektivan, a dao sam se voditi od teksta autora. Govoreći o radu kazališta govorio sam o djelima iznesenih pisaca. To je takozvana literarna, a ne kazališna kritika, jer kazalište nije literatura. Psovao sam teatar, kad sam psovao autora. I tako sam psovao Hamsuna, kad sam vidio »Na vratima slave« (u ožujku 1909). Evo mali citat iz tadašnje »kritike«:

»Nema dvije scene, koje bi se u logičnom slijedu mogle u životu onako dogoditi, kao što ih autor meće na daske: a usto se Hamsun kao žive vatre čuvao umjetnosti i poezije, povodeći se za velikim uzorom Ibsenom. Zato je metnuo jeftinu simboliku, gdje život upoređuje s ispunjenom pticom i posrebnim svijećnjacima, a odnošaj žene i muža prikazuje kao glačanje rublja. Dijalog na pr. u drugom činu ne odgovara ni najskromnijim sposobnostima prosječnog dramatičara«.

Tako je stradao Knut Hamsun. Na kraju je dobio još ovu lekciju:

»Ova „komedija“ zove se tako, jer nitko od osoba nije ni umro ni poludio. Čini se, da ni na 60. stupnju širine ova „komedija“ nije šaljiva. Da je zabludila čak na Savu, ima se samo Hamsunovu imenu zahvaliti. Valjada bolje pristaje u fjordove, gdje im je i kolijevka«.

Međutim je moskovski Hudožestveni teatar gostovao god. 1921. kod nas među ostalim i s tim komadom (u siječnju). Glavne su uloge igrali Kačalov, Germanova i Bersenjev. Kakav je to komad bio, tog istog Knuta Hamsuna! Tada sam vidio, da ništa nije bilo *istina* od svega onoga, što sam nekoć pisao. Onda sam psovao autora mjesto glumaca. Sada je trebalo radi glumaca hvaliti autora. Može li biti veće nepravde? Radi čaše kudit i vino! No gluma je više od čaše, ona je više od fotografije – zato i stoji kazalište iznad kinematografa – pa zašto ne priznati, da je gluma uništila, ili podigla djelo, jer to treba kritičar da zna. Ali ja nisam znao. Nisam spoznao ljepotu djela, koje sam gledao u krivom zrcalu, jer su naši glumci (čijom krivnjom?) to djelo loše iznijeli, no ja nisam mnogo ispitivao, nego sam svu krivnju svalio na autora, a dalje i na upravu, jer je i tada, pred toliko godina, bio takav običaj. Nisam bio pravedan. Priznajem.

Da danas pišem kritike, ili svoj kazališni dnevnik, u kojem bi bez sumnje morale naći mjesta i kritike, morao bih navesti, *zašto je* bilo baš ovako i onako, a ne drukčije, jer sada to znam, barem mislim, da znam. I te bi kritike bile mnogo i mnogo oštrije i ne bi se toliko ticale autora, koliko glumaca, a dobrim dijelom i sistema, koji vlada u našem kazalištu. Na kraju krajeva to bi bile neke »konfesije«, priznanja i nužnim slijedom – ispričavanja.

Jednom sam negdje ustvrdio, da naše predstave nisu uvijek dovoljno naučene. Tvrdnja ili prigovor ne samo da je na mjestu, već i više: tko poznaje autorov tekst, često će opaziti, da ima takvih slučajeva. Neki me je kritičar napao zbog toga, jer da se to kod nas ne dešava, da mi nismo šmira i t. d. Mogu li ja – u ovaj čas branilac istine – ustati i dokazivati, da je tako? Bi li to bilo taktično? Smijem li navoditi slučajeve, da su kod nas iza predstave, koju je kritika jednodušno pohvalila, bili određeni ponovni pokusi kazne radi? Mogu li citirati mjesta, koja su bila krivo govorena i zbog kojih bi pokojni autor mogao ustvrditi, da su *glumci* komad napisali, a ne on? Morao sam zašutjeti u interesu zavoda, t. j. u interesu lažne ljubavi prema zavodu.

Zar sam ja mati, koja mora vječno hvaliti svoga sina, i onda, kad je najnestašniji? I zar nemam prava da budem kritičan onda, kad bolje vidim, nego onda, kad mi je kritika bila nesnosna dužnost? Pa ipak, kako je nepravedan svaki nepovoljni sud, a kako često ni na čem osnovan pljesak publike!

Ovo nije umjetnost trajna, da bi se njezine emanacije mogle ispitivati i ponovno, eksperimentalno, utvrditi. Ona je kao i pljesak: traje časak i nema je. I u tom času svaki hoće da još jarčom magnezijskom vatrom iskoči i jedva izdrži redateljevu uzdu. Još nisu naši glumci ustali protiv redatelja, ali će zacijelo i do toga doći.

Aplauz ih drži sve. Samo što jedni ne dobivaju nikada aplauza, oni, koji ne će da idu pjevaču po cipele. I u toj kući, koja nije hram, pljesak je jedina svetinja, premda je to antipatična i ružna buka, koja zagrmi redovno iza najveće harmonije na sceni. Kazalište je kuća od jednoga časa, u kojoj sve visi na niti, gdje se ne zna ujutro, što će biti naveče. I svaki dan tako. I tu biti pravedan, značilo bi biti Bog.

Hvala bogu, što nisam više kritičar. (1923).

*Julije Benešić*

*Još nije bio ovaj slog potpuno završen, kad je Julije Benešić bez bola usnuo. Umro je u noći između 18. i 19. prosinca 1957. U njemu gubimo književnika, pjesnika, leksikografa, predanog tumača bratske poljske književnosti, pronicavog savjetnika i pomagača mladih umjetnika kao i nezaboravnog intendantu Hrvatskog Narodnog Kazališta u vrijeme, kad je to kazalište doseglo svoju najvišu razinu. Neka ostane među nama trajna i časna spomen na Julija Benešića!*

## KINESKE IGRE

*(sjene i lutke)*

*Uz gostovanje Kineskog kazališta sjena i lutaka iz Pekinga.*

*dvorana »Istra«, 6. i 7. kolovoza*

To je bila predstava za ono oko, koje traži najrafiniraniju dionicu slikarstva u kazalištu lutaka i sjena. Ta se dionica nalazila u odnosu prema ostalim kazališnim dionicama te večeri tako sretno, da se na časove činilo; sav taj mali kineski teatar nije ništa drugo nego jedan savršen spektakl dramatiziranih slika, preciznije: vršak vizuelne ljepote.

Lutke igraju cijelim svijetom, ali Kina je njihova prava pozornica. Karakter kineske umjetnosti odgovara karakteru kineskog kazališta lutaka; umjetnost preciznog detalja. Kina je zemlja slikarskih i kiparskih minijaturista, a lutkar je teatarski minijaturist.

Pred gledaoce su bile postavljene dvije pozornice: pozornica za sjene i pozornica za lutke. I jedna i druga su se na časove pričinjale kao da uopće više nisu pozornice, nego da su: prva, jedan album nekog kineskog crtača, a druga, jedna vitrina puna radova nekog kineskog kipara. Kineski režiser, kad želi biti najteatarskiji – onda je slikar. Kineski filozof, kad želi svojoj misli dati prodornost, a kineski pjesnik, kad želi svojoj riječi dati fascinantnost, onda se služe slikom – pišu pomoću slike. Toj tradiciji vjeran tako radi kineski lutkar: dramatizira pomoću slike. Kinesko lutkarstvo je jedna bizarna vrsta slikarstva. Lutkar piše, slika – lutkom. Pretvara pozornicu u sliku. Lutka sluša ruku lutkara kao kist što sluša ruku slikara. I lutka ima svoj potez, puls – u njezinu nit produžuje se kucavica lutkarove ruke. To, što lutkar radi lutkom, to ne može režiser učiniti s glumcem. Ne može ga držati tako savršeno u ruci. Lutka se dakle kreće kretnjom lutkarova krvotoka, kuca kao njegovo bilo. Makar je lutkar pod pozornicom, on je nad teatrom u običnom smislu.

Kineski režiser lutaka kreira kao kineski likovni umjetnik: fascinira gledaoca sjajem detalja. Kao što kineski slikar monotonim smeđim tonom potamni podlogu jednog akvarela s prikazom šume ili monotono potamni zelenim tonom podlogu jednog akvarela s prikazom rijeke, da iz prvog zablista rubin ptičjeg, a iz drugog ametist ribljeg oka – tako kineski režiser paralizira u jednoj sceni

s rodом i žabom sve oblike i boje zato, da bi jedna jedina crta: noga rode – improvizirala pred očima gledaoca fascinantnu linearnu igru. Taj precizni grafički solo jest temelj kineskog teatra sjena i lutaka. Na osnovu njega je taj teatar lutaka, a naročito sjena jedno genijalno djelo umjetnika, kojima pristaje, da se nazovu teatarskim minijaturistima. Kao slikar kapljom cinobera s vrha kista, kao pjesnici blistavom metaforom s vrha pera – ti umjetnici umiju u trenutku taknuti najsuptilnije centre.

Evropsko oko, koje traži u tom malom teatru veliku radnju, kretanje, koje opisuju, i grimase, koje ilustriraju, ne primjećuje te teatarske dragulje, koji pretvaraju pozornicu u dragocjenu kasetu. To je uopće snaga kineskog umjetnika: i slikara, i kipara, i muzičara, i režisera u teatru lutaka i sjena, da uspijevaju širinu motiva kondenzirati u lirizam izraza. Ta igra male rođine noge ili igra dimića iz jedne minijaturene lulice, to su u stvari dvije vrhunske sinteze, u kojih grafički minimum je kondenziran dramatski maksimum. Ta okomica nije više noga ptice, a spirala nije više dim, to je nešto više nego simbol. Za evropskog ljubitelja teatra to je tek dekoracija, sporednost, a za Kineza bitnost, izraz. Ta dekoracija je, uostalom, vrh drame. Posebno umijeće kineskog teatra, u kojem se postiže, da je pikturalni efekt vrh dramskog afekta!

Kad sve to čovjek spozna, onda zna, zašto je Rilke lutku i sjene smatrao sposobnijom teatarskom osobom nego samog živog glumca. Kako smo spomenuli: lutkar je drži u ruci i pomiče malom pozornicom kao slikar kist platnom. Ta lutka stvara teatarske tekstove kao kist pikturalne.

Predstava je trajala, koliko traje otprilike čitanje Li Tai Peovih pjesama ili razgledanje crteža nekog kineskog majstora. Čovjek, kad izlazi, pita se, što je zapravo gledao. I čini mu se, da su veliki sadržaji pojedinih komada te večeri stali: u dva tri treptaja jedne suptilne okomice, u dva tri fascinantna crvenila jedne iznenadne svjećice – kao što cijeli život nekog davno nestalog mrtvaca u zemlji ostaje kondenziran u dva tri rubina i ametista u zlatnom krugu njegova prstena.

*Matko Peić*

## PANTOMIMA

*Bilješka s festivala kazališta i kazališnih družina Hrvatske na Hvaru*

*u mjesecu kolovozu*

Gledajući predstave amaterskog kazališta KPD »Josip Medved«, društva zagrebačkih pantomimičara, razmišljao sam o ovome. U časovima, kad je dramatičnost toliko napeta u životu – riječi nisu potrebne. Dovoljan je samo pogled, dovoljna je samo kretnja ruke i da nam se netko opet vrati ili nas zauvijek napusti. I dalje: kad je dramatičnost dostigla maksimum napetosti, riječi ne samo da nisu potrebne, nego se uopće ne mogu javiti. Čovjek je, kaže se, bio toliko zgranut, da je ostao bez riječi. Sve, što je trebalo da saopći njegova riječ jedva su dospjeli reći blijesak njegova oka; ukočena ruka ili bezglasno otvorena usta. Tu je, vjerujem, izvor pantomime.

Pantomima je, dakle, onaj trenutak u glumi, kad je dramatski intenzitet tako velik, da je riječ mala, nesposobna nositi dramatski izraz. Grimasa ukočenih usta i gesta ukočene ruke u tim trenucima nisu više geste i grimasa u onom običnom kazališnom smislu, kad su pasivna, mimička, t. j. dekorativna pratnja riječi. U tim rijetkim trenucima sada oni nisu dekoracija, nego su jedan direktan izraz. Oni su sad riječ. Imati tu sposobnost pretvarati pokrete u riječi, govoriti grimasama i gestama – znači biti pantomimičar. Onaj je veći pantomimičar, kojem gesta i grimasa nadilaze samu govornu riječ. Onaj je slab pantomimičar, kojem gesta i grimasa samo zamjenjuju riječ ili su u najslabijem momentu tek samo pasivna pratnja riječi, mimička ilustracija.

O tom problemu odnosa pantomimske geste i grimase s jedne strane, kad nadilaze riječ, a s druge strane, kad to ne uspijevaju, mislio sam ljetos sjedeći u Hvaru na ljetnoj pozornici i prateći lijepu igru članova zagrebačke pantomimske družine. To je bila posebna pantomima: svi glumci su bili gluhoonijemi. Otvarao se pred mojim očima problem gluhoonijemog pantomimičara. Gledajući geste i grimase, koje su se dizale iz njihovih gluhoonijemih tijela, mislio sam: što zamjenjuju i što nadilaze njihove geste i grimase? I počeo sam opažati: pantomima gluhoonijemih glumaca je drugačija vrsta pantomime nego pantomima onih, koji govore. Gluhoonijemom su pantomimičaru geste i grimase u neku ruku samo u kazalište produženi njegovi sporazumni znakovi, kojima on govori. Te njegove geste i grimase ne javljaju se tamo, gdje već *prestaje* riječ kao u pantomimi pantomimičara, koji čuju i govore. Njegove geste se dešavaju tamo, gdje bi se ta riječ trebala tek *javiti*. Zato, jer nije gestama i grimasama iznad riječi, jer nije

svladana, pantomima gluhonijemih je više pantomimska ilustracija nego pantomimski izraz.

Naoko je paradoksalno, da su geste i grimasa onih, koji se njima služe danomice, pantomimski neizražajniiji nego geste i grimase onih, koji se njima služe tek u rijetkim trenucima, t. j. kad čovjek, kako smo rekli u početku, *ostane bez riječi*.

Ali tako jest: gluhonijemi pantomimičar nije čovjek, koji poznaje sav karakter tih dramskih bogatih trenutaka, kad čovjek ostaje bez riječi i kad se mora da dohvati dramatski vrh – prihvatiti se pantomime. On je nažalost vječno bez riječi, vječno je želi formirati, a kamoli da je želi prerasti.

*Matko Peić*

## SLIKOVNICA MEŠTRA ANTONA

KAD SAM PRVI PUT posjetio Draguč, jednog zimskog popodneva 1946., već je sunce tonulo u crvenkaste maglice na zapadu onog golemog pejzaža, što se rastalasao u bregovima i vijugavim kotlinama na sve strane pod visokom osamom Dragučskog brijega. Duboko dolje isparivali su se potoci, a u daljini hlapile su spore vode nabujale rijeke Mirne. Bilo je još toliko svijetla, da su se u pro hladnom zraku žarili obasjani kristali dragučskih kuća, oštro ocrtani u staklenoj atmosferi kao bizarna, apstraktistička slika nekakva minijaturnog Betlehema.

Bio je to izvanredno svjež doživljaj nepoznate Istre, nepoznate i Baedekerima i očima turista, doživljaj onog skrivenog, brdovitog, kontinentalnog srca ovog dijela domovine, koji automobilske veze najradije zaobilaze, da bi izbjegle tom zatvorenom, nepristupačnom Tibetu.

Za čas su nas okružili rojevi djece, kojima je stranac rijetka atrakcija, zaglušili nas svojim žagorom, u kome je »kaj« zvučalo gotovo nevjerovatno ušima, što su obikla da u hrvatskim primorskim krajevima slušaju samo čakavštinu. Ali zahvaljujući ovim malim kajkavcima našli smo začas sve, što smo trebali: i put i ključeve i stara drvena vrata. Odveli su nas na kraj sela, za leđa svim kućama, upravo tamo, gdje se istureni hrbat Dragučskog brijega – kao golemi zeleni pramac broda – nadvisio nad beznadnim dubinama talasaste kotline, tamo, gdje, na šiljku tog rta stoji mala kapela svetog Roka.

DA SMO NEDJE U GRADU zapazili tu kapelu, izgubila bi nam se kao kolibica među golemim blokovima kuća. Sa svoja tri metra u širinu i pet u duljinu, ne veća od teretnog vagona, to i nije crkva nego igračka od kamena. Ali na onom savršeno izabranom mjestu u Draguču ta minijatura stoji već četiri stoljeća fiksirana kao međašni kamen, kao čvrsto znamenje u prostoru, – kao monument!



Nitko više ne pita, gdje su kosti onih davnih anonimnih i nepismenih seljaka, koji su joj odredili smještaj, i koji su to učinili i bolje i ljepše nego što bi to i danas znao mnogi školovani urbanista.

Bridio je hladan vjetar na toj pustoj pozornici za jedno Napastovanje Kristovo, i kad smo odškrinuli zardala vrata i progurali se iz rastvorenog prostora kroz klupko djece u polutamu unutrašnjosti – osjetili smo – možda kao nikada u toj minijaturnoj škatuljici, što doživljajno znači oblikovani, zatvoreni, arhitektonski prostor. Ta četiri jednostavna zidna platna i taj šiljasti svod nad njima: tako u stvari malo, ali evo nas u njoj kao u zaklonu dvaju priljubljenih dlanova!

U TOM INTIMITETU, u toj zavjetrini, u tom sasvim drugom svijetu hvatale su naše oči s posljednjim mutnim rujem zapadnog svijetla ono šareno tkivo, što je na čistu radost očiju prastari slikarski kist izvezao okolo uokolo sa strana, kraj nas i povrh nas, po svim ploham a zidova i svoda. Cijela je ta kapelica oslikana! U nizovima scena, – jedna kraj druge, jedna povrh druge – kao u ćelijama nekog pravokutnog saća, redali su se na zidnim slikarijama svećaćki likovi. Sv. Rok, bradati hodočasnik, Fabijan i mladi Sebastijan, sav dekorativno izboden strelicama, lokalni dragućski sveci i patroni, zaštitnici ljudi i blaga, oni sveti nebeski imenjaci, po kojima su se u stoljećima prije ovdje, kraj nas, prisutnih malih Giuliana i Romana krstili »otroci i otročice« i u kaštelu Draguču i dolje po cijeloj dragućskoj »Vali«. Nizale su se te scene sa svetim protagonistima Rokom i Sebastijanom, odvjetnicima protiv kuge, kojima se do nogu uklupčala hrpa pomrlih – s papinskom tijarom





na glavi, s krunom, šeširom i velom, staro i mlado, gospoda i sluge, društvo svake ruke – ali na čiji zagovor simbolički mač pomora biva vraćen u korice. Pa scena iz života Kristova od Navještenja, od Rođenja, od beskrajno narativnog i bogatog Poklonstva triju kraljeva do lirskog Bijega u Egipat i tako dalje i tako dalje u jednom dugom pripovijedanju s hiljadu detalja, u jednoj neprestanoj pantomimi figura iz koje je mali puk jednostavnije čitao ove jednostavne i prisne povjestice nego iz kompliciranih psihologizama velike umjetnosti.

TE STARINSKE OŠTEĆENE SLIKARIJE, kroz rumeni filter sutonskog svijetla žarile su još intenzivnije svoje tople, zemljane boje s vapnene podloge zida. Mrlje i potezi i talasaste šare svih nijansa žutog okera, narančaste i smeđe pečene zemlje, ljubičasti preliv i caput mortuuma, zemljano zelenilo, tmasta čada i stoljećima patinirano vapneno bjelilo – sve se u tom kasnom osvjetljenju pretvorilo u neki pitoreskni aranžman prezrelog zlatnog i rumenog voća. Zračila je cijela jedna svečanost iz tog starog perivoja patiniranih boja, kome su za to konačno kolorističko i tonsko sazrijevanje i trebale tako duge historijske jeseni.

ALI DJEČJE OČI, koje nas prate u stopu s onom neutaživom radoznalošću, ovi mališani, koji uvijek i svagdje napastuju stranca, što bi htio da na miru prima svoje nove dojmove – kako da ih se čovjek riješi?! Nisu se dali otjerati. Nije nam preostalo drugo, nego da ih premjestimo s ulaza, da ne zabrtve i ono malo posljednjeg svijetla, pa smo te male žive dragućske marionete poredali i ukočili kao vojnike uz oslikane crkvene zidove. Iznad njih, iznad

njihovih širom rastvorenih očiju, gibalo se ono veće i življe carstvo naslikanih marioneta. Na svakoj od onih scena, među kuliserijom oslikane arhitekture, među ploham oslikanih horizonata i kvinta kao da se rastvorila po jedna mala teatarska bina, a na njoj igrači u gestikulaciji, u pozama, u vrevi, koja je tako neposredno sugerirala dojmове – ne iz drame, nego upravo – iz kazališta lutaka.

Te šareno kostimirane lutke, rumenih napudranih obrašćića, lutkasto nasmiješenih srcolikih usana i nadignutih obrvica, marionete s perjanicama, s fantastičnim kapama, s klobucima i šubarama, s kraljevskim krunama i svetačkim aureolama, te figurine sa zastavicama, kopljima, sa zlatnim darovima i mučeničkim atributima u delikatno nacrtanim ručicama, – svi ti svetitelji i Marije i anđeli i kraljevi i paževi igrali su tu u beskraj prizore nekakva prekrasnog i šarenog pučkog skazanja, prizore, koji su podobni da hrane i stimuliraju nikad nezasićenu i neblaziranu maštu one prisne i naivne publike iz malog puka, kojôj su i bili namijenjeni.

I DOK GLEDATE sve te slikarije, prelazeći okom preko ono stotinjak likova, od kojih sve vrvi u malom prostoru crkvice – šara do šare na ruhu, na arhitekturi, na licima, na lišću, na cvijeću – pa Vam se od tog šarenila učini kao da ste opet zavirili u čarobnu kutiju kaleidoskopa, kojom ste u djetinjstvu hranili fantaziju čarolijama oblika i slika, dajte, pozovite opet u pomoć to blaženo djetinjstvo: potrebno je, da i ovdje, ponovo postanete dijete i da – ako to možete – pristupite ovoj crkvenoj slikovnici očima naivnim i nevinim. Ne, tu sigurno niste u Sikstini, niti stojite pred djelom majstora, kome se ime i stvaranje uči iz debelih i učenih knjižurina! Tu ste u malom istarskom selu (ili gradiću, kako već hoćete), u zabiti među bregovima, a ovoj dragućskoj djeci, koja stoje uza vas, slična su djeca i te žene i ti starci iz puka, što pridolaze u kapelu i gledaju u slikarije na zidovima s posve istom radoznalošću. Velika su djeca bili i njihovi pradjedovi, koji su te slikarije naručili: one su bile i izrađene za djecu malu i odraslu, za onu djecu – shvatite me kako treba! – koja nemaju ni godina ni starosti, za oči, što se kroz sva stoljeća na zemlji uvijek jednako čude!

AKO SU VAS ZAVELE KNJIGE, da svagdje u umjetničkom stvaranju tražite samo utjecaje velikih stvaralaca na njihove sitne, blize i daleke suvremenike, bez sumnje ćete i na tim slikarijama otkriti odsjev sjajnoga umjetničkog razdoblja talijanske renesanse. Domišljat ćete se otprilike na vrijeme, u kome su poslije velike pojave slikara Mantegne njegov način slikanja oponašale druge i treće ruke i širile ga u daleka i široka područja. Ali sva ta saznanja, na

koja će vas navesti mnoge formalne pojedinosti, što ćete ih uočiti na slikarijama, ne će vam mnogo koristiti. Ta saznanja ne će vas odvesti dalje od samih tih pojmova, od neke sličnosti njihove vanjštine s detaljima na velikim uzorima.

JER Taj stari slikar, koji je tu radio, koji je izradio taj naslikani teatar, nije bio neki priznati umjetnik, naručen i skupo plaćen iz umjetničkih centara u tudini. Bio je to mali primitivac iz pokrajine. Zvao se i potpisao se kao meštar Anton s Padove, a Padova je u njegovo vrijeme bila današnje selo Kašćerga ... I on je bio jedno veliko dijete. Pa ako se umjetničko stvaranje uspoređi s govorom, s jezikom, kojim se nešto izražava, onda uzmite, da je on naučio tko zna preko koje treće ruke, iz kista tko zna kojeg đaćeta nedoučeta samo neke riječi iz umjetničkog jezika, kojim je svoje sadržaje izražavala umjetnost naprednih i glavnih središta. On je tepajući izgovarao te usisane riječi, a da im nije usvojio ni značenja ni sadržaja. Zadržao je u biti svoj govor, onaj tipični, naivni slikarski govor primitivca, u kojem ga je divno mogla razumjeti sitna njegova publika, priprosti puk, kome je i sam pripadao.

S kojim pravom da njegovo djelo okrstimo imenom jednog od onih stilova (mislim na renesansu) kako se već historija velike umjetnosti klasificira u knjigama? Zar ne pripada njegovo djelo jednoj umjetnosti, koju je nosila stvaralačka svijest, sasvim drugog kova? Bila je to svijest, koju nisu mučili oni problemi, koji su u to isto vrijeme gonili na stvaranje velike majstore u svijetu, svijest, koja se kretala u svom naročitom kozmosu predodžaba.

Njegovo djelo pripada jednoj umjetnosti, koja je uvijek aktuelna, jer je bezvremena; umjetnosti, koja je živjela, koja živi i koja će živjeti uvijek, dok bude djece na zemlji i dok bude ljudi, kojih će oči i duše pronijeti do smrti svijest i gledanje djeteta.

I evo vam ljudskog opravdanja za tu umjetnost: – u njoj je izraz uvijek adekvatan svojoj publici!

## NIZOZEMSKA ČOVJEK – DRAGULJ

Putujući nizozemskim gradovima posebno mi je uživanje bilo: posjećivati kuće, u kojima su živjeli i stvarali veliki ljudi. U Haagu sam bio kod Spinoze, a u Amsterdamu kod Rembrandta. I mnogi drugi gradovi su mi pružili tu radost. No rodni grad slikara, kojeg toliko volim – rastužio me. To je Vermeer-ov Delft. Nema rodne kuće velikog interieurista.

Moj utrechtški prijatelj Piet je vidio na mom licu, da mi u Delftu nešto ne dostaje. Nisam mu ni riječi rekao o mojoj tuzi za Vermeerovom kućom, ali on je ipak slutio, da nešto tražim. Išli smo uz kanale, izlazili iz crkava, ulazili u antikvarijate s amsterdamskim izdanjima knjiga i delfskim porculanom. No vidio je Piet, da se moje lice ne razvedrava. Doista, cijeli dan nisam mogao preboljeti, da nisam mogao viditi prozor, koji je filtrirao Vermeeru svijetlo.

I došlo je poslije podne. Piet je rekao, da podemo u posjet k njegovim rođacima. Ušli smo u običnu kuću, kakve se na stotine crvene uz kanal. Za čas smo stajali u malom hodniku. Sunce još nije zalazilo. Opeka, na koju sam u prolazu stavio ruku, bila je vrela kao u krušnici. Dočekao nas je stari apotekar u bijeloj košulji i crnim hlačama. Dvije tri riječi je rekao, a onda pokazao prema dvorištu, gdje je u cvijeću spavala kao delfski vrč jedna sjajna mlada mačka. Bio je to neizmjereno uljudan prijedlog, da sjednemo, ako nam odgovara, u dvorište.

Apotekar je produžio crnim i bijelim pločicama poda nekud duboko hodnikom, a Piet i ja smo skrenuli lijevo prema stolu pokrivenim pod otvorenim nebom žutim stolnjakom. Sjeli smo u dva duboka ljetna stolca. Onda je nastupila tišina i čekanje.

Piet je našao zabavu u tom, da jagodicama svojih prstiju dira maloj nizozemskoj mački mamile skrivene u bijelu grudnu dlaku. Najednom trgnuo nas mali štropot. Izlazila je stara dvorkinja. Sivkasto krilo vrata se otvorilo. Iz sobe na dnu dvorišta naglo je zasjalo: smeđe, crveno, plavo. I kad je krilo stalo sasvim uz zid i kad se sobni prostor potpuno otvorio, vidio sam, da je smeđe komoda, crveno stolnjak, a plavo da je stari apotekar, koji se sada obukao u plavkasti kaputić. Onda je nestalo plavo, a pojavilo se žuto. To je pak bila dvorkinja.

Jagodice Pietovih prstiju su sve nježnije dirale papile mačjih grudi, a ove iznenadne boje iz sobe s dna dvorišta sve su nježnije dirale pupile mojih očiju. Moj vid je bio tim bojama apotekarove sobe upravo hipnotiziran, kao što je mačje tijelo Pietovim prstima bilo paralizirano.

Osjetio sam, da mi se pogled koči. Učinilo mi se u trenutku, da ta apotekarova soba nije soba, nego kazeta. Učinilo mi se, da stari apotekar u plavom kaputiću i dvorkinja u žutoj bluzi nisu ljudi u sobi, nego dragulji u kazeti: ametist i opal. Čudesna kristalnost nizozemskih soba, tajanstvena svjetlost delfskog neba!

Opazivši to u trenutku se razvedrih. Gle, ako već nisam našao Vermeerovu kuću u Delftu, u kojoj bih vidio sobu, gdje je slikaru valjda pozirala ona djevojka u plavom plaštu iz bečke galerije Czernin, eto ipak sam vidio ovdje jednu delfsku sobu, koja skoro

tri stotine godina nakon slikareve smrti fascinira gledaoca istom čarolijom: da nije soba nego je kazeta, koja svoje stanovnike pretvara u dragulje.

Sunce je zalazilo. Tako je zalazeći došlo sretno u prozor, da je nekoliko trenutaka osvjetljavalo sobu neobično jakim trakom. Sad se još više činilo, da stari apotekar, koji izlazi iz sobe k nama u dvorište, zaista izlazi kao ametist iz kazete.

Dok još ne stigne, izvadio sam ovu svoju putnu bilježnicu Nizozemskom i na brzinu pribilježio ovo: Čovjek je stavljen u središte Vermeerove slike dragocjeno kao ametist, opal, tirkiz u središte jedne lijepe kazete nekog poštenog nizozemskog draguljara ili kao humanizam u središte Spinozine filozofije.

M. P.

## NA RADU U PRIRODI

*(Bilješke s puta)*

### I.

Porazmjestismo naše šarene rekvizite kako je tko znao i mogao. Putnici na izlizanim klupama II. r. s obligatnim i pohabanim nprtnjačama, vrećama i košarama, kantama, bocama, paketima raznih oblika i boja, vezanim zauzlanim špagama, njihali su se i poskakivali u ritmu tempa putničkog vlaka, koji, – tek što se zaletio, već se ponovo zaustavljao gutajući nove pridošle putnike.

Tamo negdje iza Plasa ulazi prilično voluminozna seljanka, sjeda kraj nas, nepovjerljivo nas promatra, ogleda se lijevo pa desno, da bi nas konačno upitala: »A će ste Vi od Katastra?« Nismo, odgovorim ja. »A ki ste?« To su studenti Akademije likovnih umjetnosti iz Zagreba.

S uprtim laktovima na koljena i spuštenim glavama na ruke, pretežni dio »trinaestorice«, svladan snom, smirio se na svojim mjestima. Debela seljanka, (s položenim rukama na oba stegna, s ponešto jače otvorenim očima) promatrala me još neko vrijeme, a onda spustila glavu glavu na stijenu vagona i odustala od daljih pitanja. Bilo mi je jasno, da moj odgovor nije zadovoljio njeno pitanje.



Sivoljubičasto svijetlo (nastalog) jutra probudilo nas. Rijeka! U 14<sup>h</sup> odlijepio se mali motorni brodić »Trogir« od (gata) mola, ploveći mirnim morem u pravcu otoka Krka.

Nakon dvosatne plovidbe i pristajanja u Omišlju i Njivicama, po »klasičnoj« bonaci, dotaknuo je »Trogir« gat Malinske.

Već nekoliko godina odlaze studenti Akademije likovnih umjetnosti na oblagatni rad u prirodi pod vodstvom profesora.

Tu se skupljaju iskustva, koja mnogo pridonose organizaciji i radu. Tako je na pr. ove godine izbor mjesta i vrijeme odlaska prepušteno profesorima, da ga iskoriste prema stečenom iskustvu. Naša grupa odlučila se za Malinsku zbog vrlo pouzdane klime, dobrog smještaja i zdrave obilne hrane.

Naš stari znanac i stanodavac »Dječje odmaralište Borovik«, dočekao nas je srdačno i toplo, a ništa manje srdačno primili su nas i simpatični i čestiti mještani, ribari i seljaci.

Već idući dan rano ujutro razmiliše se studenti po mjestu, pristaništu i okolnim brdima u lovu za motivom. Pravi je užitak promatrati ove mlade ljude, žedne i gladne prirode i rada u njoj. Marljivost u prirodi neosporno je veća nego u školskom ateljeru.

Oslobođeni sivila i sumornosti školskih ateljera, stereotipnosti objekta i neizbježive monotonosti, njihova pluća dišu široko, a oko radosno upija čudesnu i varijantnu rasvjetu, koja je tako specifična na otocima.

Polemika o slikarstvu nakon rada živa je, zdrava i plodonosna. Razmišljam o mogućnosti, koja bi mladim generacijama osigurala dulji boravak na radu u prirodi. Barbizon! Barbizonci! Naš školski Barbizon, tu na otoku u Malinskoj. Zar nije došlo vrijeme, da pristupimo organiziranju prijenosa zimskog semestra na teren?

Klimatske, prehrambene i stambene mogućnosti u Malinskoj preko zime upravo su zavodljive. Živi i uvjerljivi modeli, prekrasna i motivom bogata naselja, koja okružuju Malinsku: Sv. Vid, Bogovići, Mičetići, Zidarići, Vrtacići i Porat! Svakodnevne ribarske scene. Tonski, koloristični i grafički motivi, atmosfera i prostor!

Sve usredotočeno na jednom intimnom i dohvatljivom prostoru. Tišina i mir prisiljavaju čovjeka na rad.

Pokušajmo probiti konvencionalne i monotone metode nastave u zagušenom prostoru od nekoliko kubičnih metara. Barbizon! Izgleda odvažno, ali ipak ostvarivo.

Sjedimo na crvenom seoskom putu omeđenom kamenim zidom i radimo; približuje nam se neka jedra i zdepasta žena, tipična otočanka. Prepoznajem u njoj onu istu ženu iz vlaka, koja je, suđeci po našim slikarskim stalcima, zaključila da smo od katastra.

A! Vi »ritratate«? – Da, mi »ritratamo«. – A mogu vidit koj ritratate? Čini se, da nas nije prepoznala. Pristupivši bliže, reče: »Lipo ritratate, lipo. – A ostanete tu dugo?»

Ne, ali bismo htjeli.

Zagreb, 3. XI. 1957.

*Ivo Režek*

*Horvat Andela:*

## SPOMENICI ARHITEKTURE I LIKOVNIH UMJETNOSTI U MEĐIMURJU

*Zagreb, 1956.*

Dr. Andela Horvat je kao i mnogi ostali naši naučni radnici u poglavlju »O istraživanju međimurskih spomenika« na prvome mjestu spomenula rad Ivana Kukuljevića Sakcinskoga, tog neumornog našeg svestranog istraživača, koji je eto i u pitanju kulturne baštine Međimurja, i opet prvi. Dr. Horvat je uspješno nakon gotovo 100 godina ne samo nastavila Kukuljevićev rad, već je dala jednu zaokruženu cjelinu, obuhvativši u svojoj knjizi golem vremenski raspon, od Starog vijeka do Narodne revolucije. Srećom je dr. Horvat historičar po struci, a ujedno i odličan terenski stručnjak-konzervator, pa je upravo zbog toga uspjela tu našu kulturnu baštinu jednog dosada jedva zapaženog teritorija formulirati upravo onako, kako to i ovakva umjetnost pretežno anonimna traži.

U Međimurju ne postoje monumentalne građevine, a nema ni velikih, a ni poznatih umjetnika bilo slikara ili kipara, te je i zbog toga to veća zasluga dr. Horvat, što je tu umjetnost povezala ne samo s bližim i daljim susjedima, pod čijim utjecajima je i ona nastajala, nego je ona osim toga tu čitavu umjetničku djelatnost uklopila u vrijeme i prostor, što ona i sama izražava ovim riječima: »Zato sam uzimala u obzir – koliko su izvori dopuštali – kulturne, ekonomske i socijalne faktore, koji su omogućili tu umjetničku djelatnost. Tako su spomenici ovoga kraja, sagledani u međusobnom odnosu, mogli nakon svestranog studija dati objektivnu sliku dinamičnosti zbivanja, naročito na pr. u XVIII. stoljeću« (str. 3). Dr. Horvat prelazi postepeno u svojoj knjizi iz jednog vremenskog perioda u drugi, te svugdje naglašava ono, što je rezultat njena dugogodišnjeg istraživačkog rada, a ujedno ističe, da treba još mnoge sektore istražiti i nadopuniti, što se napose odnosi na period Starog odnosno ranog Srednjeg vijeka.

Autorica je i u Međimurju konstatala, što uostalom vrijedi i za ostali dio sjeverne Hrvatske, nedostatak spomenika romaničkog i renesansnog stila, a dominaciju gotičkog i baroknog.(?)

Na veoma zanimljive momente ukazala je dr. Horvat s obzirom na nedostatak spomenika u vrijeme reformacije, koja je u Međimurju uzela veliki zamah krajem XVI. i početkom XVII. stoljeća. Dr. Horvat kaže: »Reformacija, koja je na području književnosti učinila kod nas korak naprijed, nije – koliko se zasada znade – povoljno utjecala na likovnu umjetnost. Upravo obratno! Nije poznato, da se u doba Reformacije, koja je ovdje prevladavala naročito od god. 1570. do 1623. gradio u Međimurju bilo koji arhitektonski objekt u svrhu protestantskog bogoslužja« (str. 77).

Pojavu grupe barokno-klasicističkih crkvenih spomenika autorica definira ovim riječima: »... Velika barokno-klasicistička grupa crkvenih spomenika, koja je nastala od početka XVIII. do sredine XIX. stoljeća – zajedno sa svojim očuvanim inventarom – dokazuje velik preokret u likovnom životu Međimurja. Očito je, osobito sredinom XVIII. stoljeća, da Međimurje više ne zadovoljava autohtone forme« (str. 140—141).

To znači, da i u Međimurje prodire »prosvjećeni apsolutizam«, koji je i u ostaloj Evropi izvršio veliki utjecaj i na razvoj likovnih umjetnosti u drugoj polovini XVIII. stoljeća.

Autorica je uz veliku literaturu, ponajviše stranu, pretežno iskoristila arhivski materijal. Sama je uočila nedostatak neiskorišćivanja arhivalija pojedinih međimurskih župskih arhiva, a vjerujemo, da postoji i neproučen materijal još i u arhivima Beča i Pešte, te želimo, da dr. Horvat što prije prouči i taj materijal, i na taj način još više zaokruži to svoje toliko vrijedno i korisno djelo.

Niz vanrednih geografskih karata s ucrtanim lokalitetima, izvanredni registri i mnogobrojne originalne fotografije samo povećavaju vrijednost knjige.

Razmjerno opširan francuski resumé (10 strana) omogućit će i inozemnim stručnjacima iskorišćivanje toga djela.

Knjiga dr. Anđele Horvat je vrijedan prinos historiji naše kulture i povijesti umjetnosti, ne samo s obzirom na problematiku, koju autorica obrađuje, nego i zbog metode, kojom se ona služila. S oba aspekta je dr. Horvat taj svoj zadatak odlično riješila.

*Despot Miroslava*



W. KANDINSKI: *Pjevačica* (drvorez)





W. KANDINSKI: *Prvi apstraktni akvarel*  
(*Andante sostenuto*)

## PEDESET GODINA APSTRAKTNOG SLIKARSTVA

(*Važni objektivni datumi o neobjektivnom likovnom stvaranju*)

- 1904: Litvanski slikar M. K. Ciurlionis komponira apstraktne slike, tako da miješa arabeske s geometrijskim oblicima, što su to u biti izradivale masovno razne njemačke škole primijenjene umjetnosti (Kunstgewerbe) davno prije njega.
- 1905—1907: Prva »umjetnička revolucija« u XX. stoljeću: Egzaltacija »čiste boje«. Debut fauvizma, ali su to prethodnici, koji se ne mogu još ubrojiti u pravu nefigurativnu umjetnost.
- 1909: Prvi Marinettijev manifest futurizma (Treba spaliti sve muzeje umjetnosti prošlosti!).
- 1907: Debut kubizma. Od (1907—1910) traje faza Cézannska u tom začetku apstraktnog slikarstva. Druga je faza analitički kubizam (1910—1912), a treća sintetički kubizam 1912—1914.

- 1910: Prvi apstraktni akvarel Kandinskog. On piše (»Das geistige in der Kunst«): »Mojemu slikarstvu smetaju objekti«. Čitavo njegovo slikarstvo postavljeno je na unutarnjoj nužnosti, pošto je u Münchenu ostavio ilustraciju ruskih skaska i njemački fauvizam, koji uporedo teče s francuskim (»Der blaue Reiter«, »Die Brücke«).
- 1910—1917: Razvitak apstraktne umjetnosti na raznim mjestima u raznim državama: u Parizu, Münchenu, Moskvi, Firenci, Zürichu (Cafe Odeon) i Amsterdamu. Protagonisti jesu Kandinski, Larionov (rayonizam), Kupka, Picabia, Mondrian (neoplasticizam), Delaynay (orfizam), Malevič (suprematizam), Magnelli, Arp, Tristan Tzara (dada, dadaizam).
- 1912: U krugu orfista Delaynaya otkrivaju se dva pionira apstraktne umjetnosti Amerike: Morgan Russell i Macdonald Wright.
- 1918: Jeanneret – Le Corbusier i Ozenfant stvaraju »purizam« objelodanjujući kao svoj manifest i program knjigu »Après le Cubisme« (Poslije kubizma).
- 1918: Arp i Sofija Tauber izvide »collage« horizontalan i vertikaln prije Mondriana.
- 1919: Osnivanje »Bauhausa« u Weimaru – nova slobodna škola kao radionica, koju vode mladi arhitekti na čelu s W. Gropiusom.
- 1919: Hans Richter izrađuje svoj prvi apstraktni film »Ritam 21«.
- 1921: U Sovjetskom se Savezu suprimira apstraktna umjetnost kao kontra-revolucionarna pojava, koja nije drugo nego očiti znak rastvaranja i rasula građanske kapitalističke umjetnosti. Neki apstraktni slikari napuštaju Rusiju. Kandinski se sklanja u Dessau i kasnije u Düsseldorf, a njegova se radionica u Moskvi raspušta.
- 1922: Apstraktni akvareli Hansa Hartunga.
- 1920—1930: Brojne izložbe apstraktne umjetnosti, ponajviše je tih izložaba u Njemačkoj.
- 1933: Dolaskom Hitlera na vlast proglašuje se ne samo apstraktno slikarstvo već i cjelokupna njemačka umjetnost, koja nije bila nacistima po volji, kao »Entartete Kunst«. Pred Hitlerom se spasavaju bijegom umjetnici, književnici i muzičari.
- 1935: Smrt suprematiste Maleviča u Lenjingradu.
1944. Smrt Kandinskog i Mondriana.
- 1945: Izložba Dubuffet »hautes pâtes« i Taoci (Otâges) de Fautriera. Nastaje apstraktni ekspresionizam u različitim varijantama.
- 1946: Nakon sloma Hitlera doživljuje u Njemačkoj progonjena »Entartete Kunst« svoje ponovno oživljavanje sred porušenih njemačkih gradova.
- 1945—1946: Proširenje raznih smjerova nefigurativne umjetnosti. Izložbe Pollock, Wols i t. d.
- 1948: Nastaje 300 crteža Henri Michauxa (tachisme).
- 1949: Apstraktni kaligrafi i sljedbenici čiste apstraktne ekspresivnosti.
- 1951: Apstraktni se slikari opredjeljuju na slikare geometrijskog i algebarskog smjera.

1956: Smrt Pollockova.

1956: Guggenheimova fundacija izlaže veliku retrospektivnu izložbu W. Kandinskoga u New-Yorku.

1957: Münchenski načelnik otvara posebni muzej galeriju W. Kandinskog u posebnoj zgradi. Slike za taj muzej poklonila gradu Münchenu Kandinskoga prijateljica iz mladih dana uz uslov, da grad München stavi za tu galeriju posebnu zgradu. I tako je usred Münchena, taj profeta apstraktne umjetnosti poput starobiblijskih proroka u svojim apstraktnim adagima, andanteima, furiosima i vivacima uskrnuo. Stara njegova prijateljica bivša pjevačica, koju je Kandinski slikao kao princezu i kao pjevačicu, sačuvala je taj apstraktni opus krijući ga pred divljanjem nacista – i doživjela ispunjenje svoga sna i još više; a grad München jednu novu galeriju, koju su američki stručnjaci smjesta procijenili na 800 miliona. Pred tom i takvom procjenom pada svaka sumnja! Umjetnička se vrijednost prosuđuje po tome, što se momentano za tu i takvu umjetnost plaća.

1957: Priredila se velika izložba apstraktnih slikara u Parizu u galeriji Creuse, sala Beuajon u slavu pedesetogodišnjice apstraktnog slikarstva. Izloženo je bilo 400 slika od 400 apstraktnih slikara sa svih strana svijeta, najveći udio dala je Amerika. Priredio je tu izložbu M. Seuphor, iz čijega je »Dictionnaire« apstraktne umjetnosti i redakcija Bulletin crpla najviše podataka za taj kratki prikaz te pedesetogodišnjice.

*Lj. B.*

## POPIS IZLOŽABA U ZAGREBU OD LIPNJA DO KONCA GODINE 1957.

### 1. IZLOŽBA PLASTIKE IZ AFRIKE I OCEANIJE

Muzej za umjetnost i obrt  
1. VI.—25. VI. 1957.  
etnografski materijal

### 2. BERNARDO BOBIĆ

Stara galerija Jugoslavenske akademije  
15. VI.—15. VII. 1957.  
slikarska

### 3. IZLOŽBA GRAFIKE I CRTEŽA POVODOM GYMNAESTRADE

Salon ULUH  
3. VII.—15. VII. 1957.  
grafička

### 4. IZLOŽBA AMERIČKE KARIKATURE

Dvorana informacione službe SAD  
7. VIII.—1957.

### 5. VLAHO BUKOVAC

Umjetnički paviljon  
1. IX.—30. IX. 1957.  
slikarska

### 6. IZLOŽBA PRIMIJENJENE GRAFIKE

Kabinet grafike  
6. IX.—22. IX. 1957.  
grafika (ilustracije knjiga, oprema knjiga, katalogi izložaba, plakati, ogledni kartoni, prospekti, čestitke).

7. LJERKA FILAKOVAC  
Salon ULUH  
15. IX.—30. IX. 1957.  
slikarska
8. SLIKE ZAGREBA OD 16.—19. STOLJEĆA  
Muzej grada Zagreba  
1. X.—10. XI. 1957.  
slikarska izložba povodom 50-godišnjice  
Muzeja grada Zagreba
9. FEDOR VAIC  
Kabinet grafike  
5. X.—6. XI. 1957.  
grafička
10. «MOJ DOM»  
Međunarodna izložba dječjih crteža  
Umjetnički paviljon  
3. X.—19. X. 1957.  
dječji crteži
11. BRANKO KOVAČEVIĆ  
Salon LIKUM  
16. X.—31. X. 1957.  
slikarska
12. DUSAN DZAMONJA  
Klub književnika  
19. X.—4. XI. 1957.  
slikarska
13. I. IZLOŽBA GRUPE «MART»  
Umjetnički paviljon  
21. X.—3. XI. 1957.  
slikarska
14. MOŠA PIJADE  
Moderna galerija  
2. XI.—1957.  
slikarska
15. VJEKOSLAV BREŠIĆ —  
LJUBO SKRNJUG  
Salon ULUH  
1. XI.—15. XI. 1957.  
slikarska
16. IVAN SABOLIĆ  
Umjetnički paviljon  
2. XI.—27. XI. 1957  
kiparska
17. VIŠNJA ERCEGOVIĆ  
Društvo arhitekata  
2. XI.—15. XI. 1957.  
slikarska
18. PAVAO PERIĆ  
Salon ULUH  
16. XI.—30. XI. 1957.  
kiparska
19. XV. IZLOŽBA ULUH-a  
Umjetnički paviljon  
29. XI.—15. XII. 1957.  
slikarska i kiparska
20. IVO GATTIN  
Salon ULUH  
1. XII.—15. XII. 1957  
slikarska
21. STANKO SIRIŠČEVIĆ  
Društvo arhitekata  
7. XII.—16. XII. 1957.  
slikarska
22. «GRUPA PETORICE»  
Salon ULUH  
16. XII.—31. XII. 1957.  
slikarska i kiparska

*Tisak, uvez i oprema:*

IZDAVAČKI ZAVOD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE

ZAGREB



*Avionski snimak Nina  
uz prikaz G. Ostrića*



*Ogradna ploča sa skulpturama iz sv. Nedelje u Zadru  
uz prikaz Dr. Lj. Karamana*



*Ogradna ploča sa skulpturama iz sv. Nedelje u Zadru  
uz prikaz Dr. Lj. Karamana*



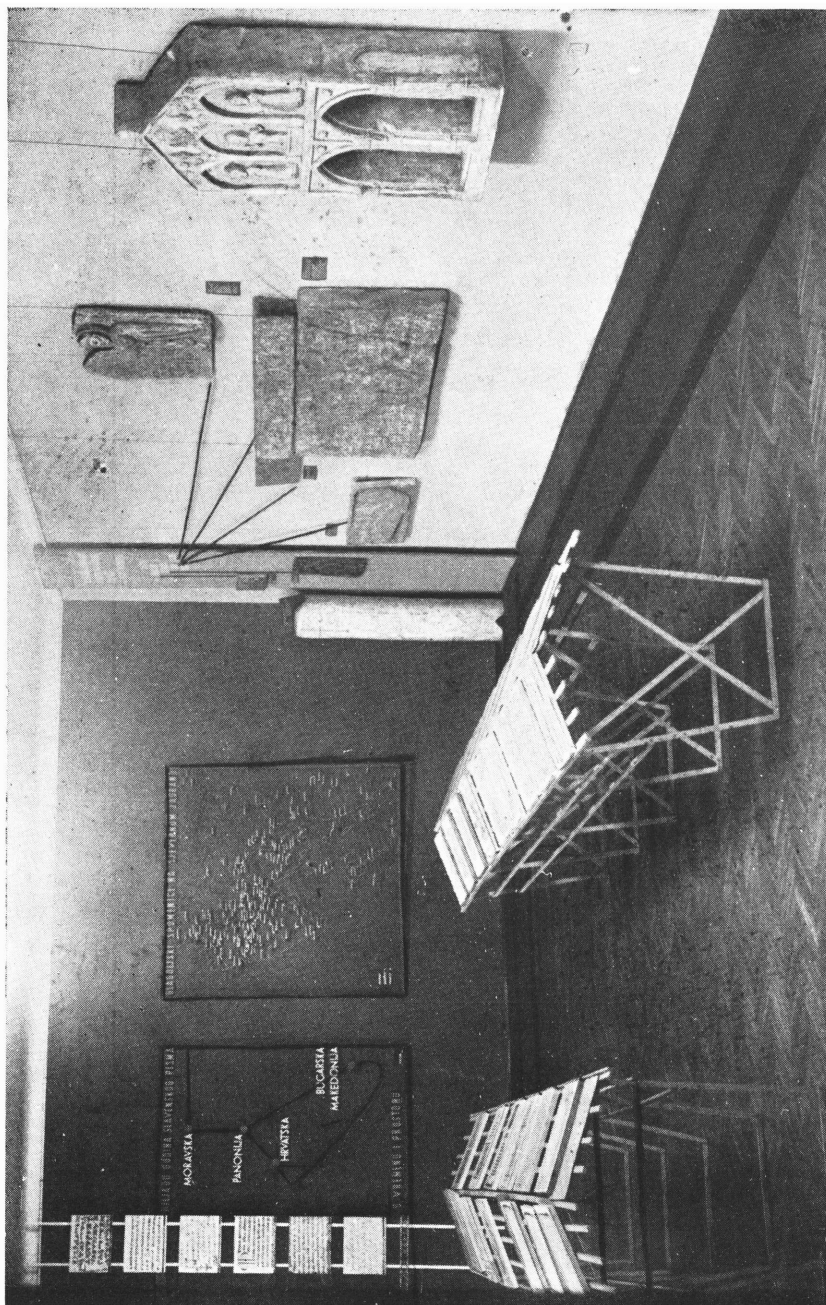


*Pop-glagoljaš (inicijali ponad glave: P I) donator Humskog triptiha  
Detalj srednjeg polja*

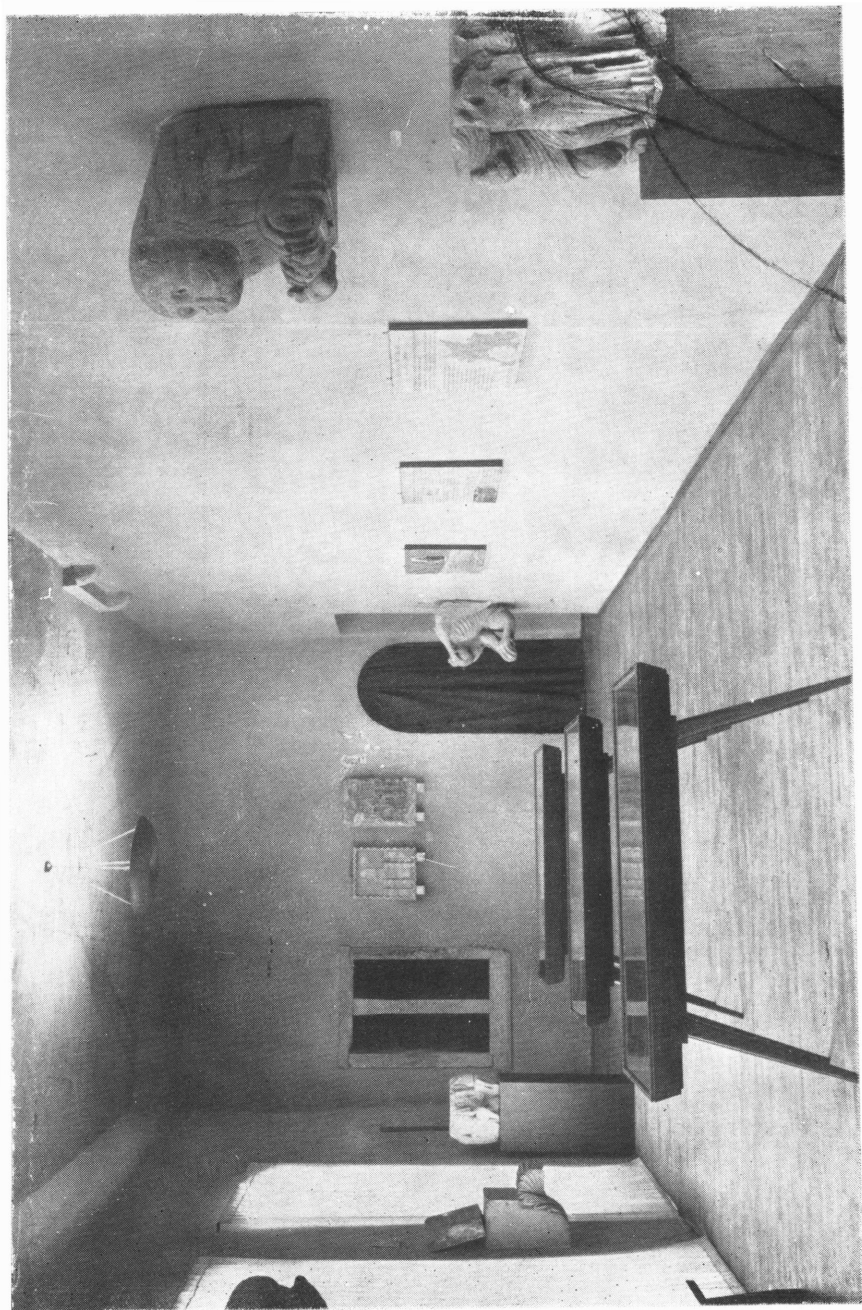




*Humski triptih (detalj desnog polja)*  
*uz prikaz B. Fučiča*



*Glavni Izložbeni prostor Jadranskog Instituta u Rijeci  
uz prikaz izložbe*



*Iz splitskog gradskog muzeja (Srednjovjekovni prostor)  
uz prikaz*



JACOPO BASSANO: *Dječak*  
uz prikaz Bassanove izložbe



WILLIAM BLAKE: *The Ancient of Days*  
uz članak o Blackovoj 200 godišnjici rođenja





FRANJO MÜCKE: *Portret žene (ulje)*  
uz članak o muzeju u Utkovaru



FRIEDRICH AMERLING: *Alvina (ulje)*

*uz žičanaka o Gavariji slika u Osijeku*

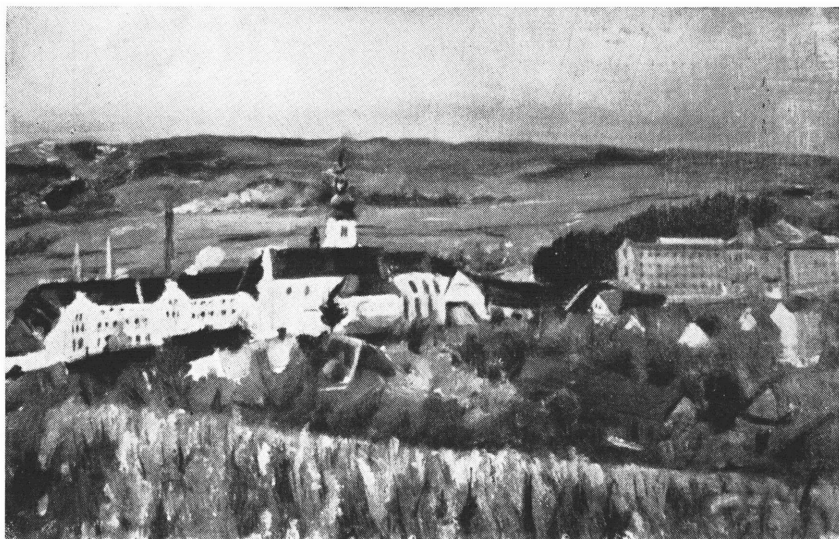


VLAHO BUKOVAC: *Lujza Katalinić*  
iz retrospektivne izložbe (Zagreb 1957)





VLAHO BUKOVAC: *Giustina Tommaseo*  
*iz retrospektivne izložbe (Zagreb 1957)*



MOŠA PIJADE: *Lepoglavski pejzaž*  
iz retrospektivne izložbe (Zagreb, Moderna galerija 1957)



MOŠA PIJADE: *Pejzaž*

*iz retrospektivne izložbe (Zagreb, Moderna galerija 1957)*



IVO REŽEK: *Zagorski vagon*





BULLETIN INSTITUTA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI  
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

*Izlazit će u narednoj godini 1958. šest puta redovno svaki drugi mjesec i to u veljači, travnju, lipnju, kolovozu, listopadu i prosincu u dosadašnjem formatu i opsegu (6 araka teksta i 1 arak priloga) te u istom rasporedu rubrika.*

