

BULLETIN

ARHITEKTURA

<i>Sena Gvozdanović</i>	OKIĆ
<i>Andela Horvat</i>	OSVRT NA URBANIZAM KOPRIVNICE
<i>Mladen Fučić</i>	SPOMENIK, MATERIJAL I ČOVJEK (SKARICEVO)
<i>Andela Horvat</i>	O BAROKNOM KLASICIZMU U POGANČECU

KIPARSTVO - SLIKARSTVO - GRAFIKA

<i>Branko Fučić</i>	EUTONIGA
<i>U. Ekl</i>	BERAMSKI RELJEF
<i>Z. Uyrubal</i>	POLIPTIH NA KOSLJUNU
<i>M. Peić</i>	NASA UMJETNOST U LONDONSKIM GALERIJAMA
<i>Lj. Babić</i>	O TRAJNIM VREDNOTAMA (N. POUSSIN)
<i>U. Zlamalik</i>	IZLOŽBA ZBIRKE FODOR
<i>M. Peić</i>	JEDINSTVO STILA
<i>Cvito Fisković</i>	GOVOR PRIGODOM OTVORENJA RETROSP. IZLOŽBE LJ. BABIĆA
<i>Lj. Babić</i>	SJEĆANJA (GOVOR ODRŽAN NA BEOGRADSKOM RADIJU)
<i>Branko Fučić</i>	PEJZAŽI LJ. BABIĆA
<i>Zv. Kulundžić</i>	LJEPOTA KNJIGE
<i>Cvito Fisković</i>	GOVOR ODRŽAN NA JUBILARNOJ IZLOŽBI J. MIŠE U SPLITU

MUZEJI I GALERIJE U NRH

<i>M. Despot</i>	IZ KORESPONDENCIJE RAČKI—KRSNJAVI
<i>Lj. Babić</i>	KROZ STARU GALERIJU (GOVOR ODRŽAN NA BEOGRADSKOM RADIJU)
<i>Lj. Babić</i>	OBOGAĆENJE STARE GALERIJE

SVJEDOČANSTVA - OSVRTI - IZLOŽBE

<i>M. Despot</i>	OPIS NAŠE OBALE U DJELU GIUSEPPE ROSACCIJA (1606)
<i>Paul Klee</i>	AUTOBIOGRAFIJA
<i>G. Severini</i>	PISMO O PARISKOM »BIJENALU MLADIH 1959«
<i>Redakcija</i>	PREGLED IZLOŽABA, KOJE JE PRIREDIO ODJEL ZA LIKOVNE UMJETNOSTI U 1960 GODINI

SUMMARY



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

Uredništvo: Zagreb, Braće Kavurića 1

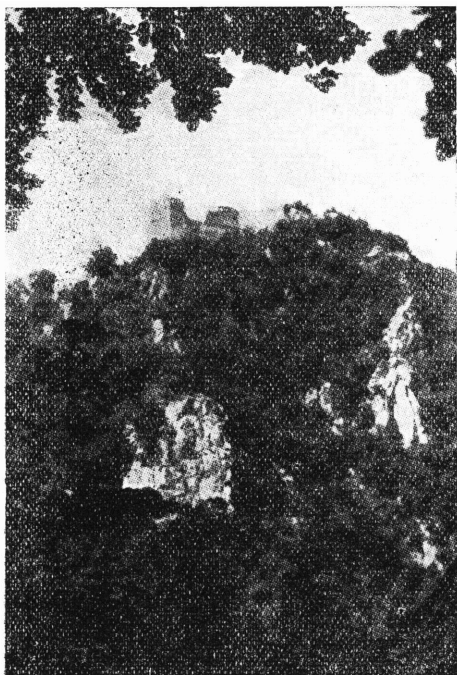
Uređuje REDAKCIJSKI KOLEGIJ. Odgovorni urednik: LJUBO BABIĆ

Godina VIII (1960) broj 2 i 3.

Vladimir
KNJIŽNICA
Renata i Ivan
Gotthardt - čitatelji

SLIKE I CRTEŽI U TEKSTU:

Okić. Str. 81. — Okić, pogled kroz ruševinu. Str. 85. — Tlocrt ruševine Okić. Str. 87. — Okić, pogled sa zapada. Str. 88. — M. Stier, Tordava Koprivnica o. g. 1650. Str. 95. — M. Stier, Prijedlog za preuređenje koprivničke tvrđave o. g. 1650. Str. 97. — Koprivnica. Str. 99. — Karta nestalih spomenika drvene arhitekture koprivničkog kraja. Str. 101. — Kuriya Gornje Škarićevo. Str. 110. — Tlocrt razizemlja Gornje Škarićevo. Str. 112. — Tlocrt prvog kata Gornje Škarićevo. Str. 113. — Kapela Marije Lauretanske u Pogančecu (nakon potresa). Str. 115. — Tlocrt kapele u Pogančecu. Str. 120. — Prerez kapele u Pogančecu. Str. 121. — Pogančec, Marija Lauret. (detalj kupole nad lađom). Str. 124. — Ukraš iz Butonige. Str. 125. — Butoniga: Poklonstvo kraljeva. Str. 129. — Ciklus iz Butonige (apsida i desni zid). Str. 130. — Ciklus iz Butonige (ulazna stijena i lijevi zid). Str. 131. (Crteži B. Fučić). — Butoniga — smrt kao kosac (crtež B. Fučić). Str. 133. — Butoniga (Rođenje) (crtež B. Fučić). Str. 136. — Butoniga (apsida izvana). Str. 137. — Butoniga: Tlocrt. Str. 139. — Julije Klović: Miniatura. Str. 144. — Julije Klović: Miniatura. Str. 145. — Julije Klović: Pobjeda Karla V. Str. 147. — Julije Klović: Pobjeda Karla V. Str. 148. — Beramski reljef. Str. 153. — Paz: Gotička kustodija. Str. 155. — N. Poussin: Crtež. Str. 157. — N. Poussin: Pokolj nevinih (crtež). Str. 161. — N. Poussin: Crtež. Str. 165. — Zl. Šulentić: Park. Str. 172. — Zl. Šulentić: Portret. Str. 173. — Lj. Babić: Nature morte. Str. 176. — Lj. Babić: Portret M. K. Str. 177. — J. Miše: Haringe III. Str. 185. — J. Miše: Portret slikara I. K. Str. 187. — Lj. Babić: Rikard III. Str. 194. — Lj. Babić: Rikard III. Str. 195. — Osor (1606). Str. 207. — Pag (1606) Str. 209. — Korčula (1696) Str. 210. — P. Klee: Autoportret. Str. 211.



OKIĆ

Još prije dvanaestog stoljeća, od kojeg se vremena počela izgrađivati u našoj zemlji gusta mreža srednjovjekovnih gradova-utvrda,* starohrvatske župe bile su pune *gradaca*, starih plemenskih utvrđenja. Kako su starohrvatske župe bile u prvom redu vojničke organizacije i život naroda je bio podvrgnut toj funkciji, tragove tih župskih utvrđenja nalazimo na svim strateški važnim mjestima. Feudalno doba je moglo obnoviti samo manji broj tih utvrda, prethodnika »klasičnom« srednjovjekovnom burgu. Sad ga je podizao vladar i feudalac, a ne zajednička snaga države i plemenske općine, čija je dužnost bila podizati i popravljati grad te držati u njemu stražu.¹

Za vrijeme samostalne hrvatske države bez sumnje je i grad Okić sa svojim teritorijem sačinjavao posebnu župu u predjelu među Savom i Kupom, a pripadao mu je i teritorij kasnije izgrađenog Samobora (1260–70) i Lipovca (1251). Ta je okićka župa bila vjerojatno s juga omeđena Kupom i dijelom podgorske župe, sa zapada podgorskom župom, sa sjevera Kranjskom i rijekom Savom, a s istoka turopoljskom župom.

Na strateški istaknutom mjestu, odasvud viđen, a takoreći neosvojiv, stajao je po svoj prilici prvotno župski grad, kasnije jedan od najstarijih hrvatskih burgova. Gospodari Okića mogli su s grada pregledati čitav svoj posjed od Samobora do Turopolja. Po položaju (495 m nadmorske visine) vladao je istočnim obroncima Plješivice i Samoborske gore, savskom i podgorskom ravnicom, s vidikom sve do Zagreba, Medvedgrada, Susjedgrada. Malo ima mjesta u Hrvatskoj s tako širokim i dalekim pogledom kao s ruševina Okića.

Izvorno ime za Okić bit će *Ok(o)lić* jer grad tako nazivaju latinski izvori: *Oclych*. *Okol* znači obor, ogradu, pa i *vojno taborište* (Mažuranić). Naziv može potjecati i od ličnog imena Ochus. Karakteristično je za našu toponimiju da najčešće ističe svojstva gradilišta.

Sudeći po nalazima u neposrednoj okolini starog grada (grobovi, keramika, željezna koplja, ilirsko-japodski novac i drugi predmeti), prethodnik mu je mogla biti prethistorijska gradina.²

Prethistorijske utvrde se i ne mogu drugačije zamisliti, već na mjestima zaštićenim prirodnom konfiguracijom tla. Rimljanima je ratna i građevna tehnika omogućila izgradnju u dolini s lakšim pristupom i opskrbom, a Slaveni opet grade svoje gradove na mjestima utvrđenim po prirodi, na visokim i strmim brežuljcima, na mjestima utoka rijeka, na otoku ili u močvarama.

Promatrajući stari grad Okić, lokalitet s mogućim kontinuitetom života iz pradavnih vremena, pitamo se: dokle stižu naši najstariji gradovi, kada nestaju plemenski gradovi i prelaze u ruke vladara, kada plemići počinju graditi svoje kamene utvrđene domove na svakom zgodnom obrambenom mjestu, gdje se po vladarevoj dozvoli, a često i bez nje, ubire mostarina, brodarina, mitnica i druga podavanja? Da li su, i na kojim potezima, naši burgovi prerasli ulogu feudalnog središta i pored rezidencijalne funkcije noprimali karakter stražara u sistemu utvrđenog limesa?

Dok postoje kod naših autora (Laszowski, Kukuljević, Szabo) opširni prikazi o stoljetnim gospodarima starog grada Okića, opis grada kaže nam malo, sam objekt nije ni arhitektonski snimljen, a fotodokumentacija (Konzervatorski zavod – Zagreb) je također skromna. Stoga i zaključci na samom terenu pri razgledavanju ruševina, bez kopanja i arheoloških studija, mogu biti samo hipotetski.

Strma staza vodi najprije do ruševina oko metar debelih zidova gdje su nekoć stajala vanjska gradska vrata. Po narodnoj predaji od prije sto godina (kad Kukuljević opisuje grad), u prizemlju iza te utvrđene kapije bile su staje i konjušnice, a u katu stražarnica. Od tog znatno nižeg dijela grada vodi dalje strma kamenita

staza, utisnuta u liticu, na nekim dijelovima su to usječene stepenice u živu stijenu, pa preko drvenog mostića nad provalijom i na nekih stotinjak metara od vanjske kapije dovodi do unutarnjih gradskih vrata. Njima danas više nema vanjskih tragova, već je jasno vidljiva s lijeve strane staze samo kružna kula, vjerojatno stražarnica sa zadatkom bočne obrane gradskih vrata. Po svojim dimenzijama (ispod 5 m svijetle širine, 1,20 m širine zida u dnu), obliku i građi (koja se ne čini jednaka, a ni istovremena jezgri grada na višem nivou) ova se kula ne bi mogla smatrati branič-kulom, već je tu ulogu po svoj prilici imala kula s trouglastim završetkom u zapadnom dnu burga. Sam burg je izgrađen u obliku savinutog paralelograma sa šiljkom spomenute kule na zapadu i otvaranjem i širenjem prema jugoistoku.

Danas je teško odrediti unutarnji raspored prostorija, jer zidovi (osim sjevernog) dopiru samo do prvog poda, od kojeg se vide rupe nekadašnjih stropnih greda. No, sudeći po sjevernom zidu, grad je bio u najmanju ruku trospratan. Od prozora se danas vide tek nepravilne rupe, a još je Kukuljević vidio ostatke »oblih prozora romaničkog stila«. Postoje nad prvim podom zanimljive stare šišarde, s nutarnje strane grada nevidljive i dosta teško pristupne, s vanjske strane grada nedohvatne. Na nižem nivou jugoistočnog dijela burga nalazi se kapela, kojoj Kukuljević još vidi bačvasti svod, kojeg danas više nema. Zidovi grada su do dva metra širine, s vanjske strane od manjeg, pravilnije priklesanog kamena, a jezgra je nepravilan konglomerat.

Stambeni dio burga sa svojom branič-kulom kao da je zbijen u jednu masu koja je srasla s klisurom. Teško je odrediti gdje prestaje klisura i priroda, a gdje počinje rad ljudske ruke.

Prvi spomen Okića postoji iz godine 1193. Gubernator Dalmacije i Hrvatske, pečujski biskup Kalan (za kraljevanja Bele III), određuje poveljom iz spomenute godine da se iz dohodaka što ih veliki knezovi dobivaju u naravi iz Krapine, Okića i Podgorja ima davati crkvena desetina.³

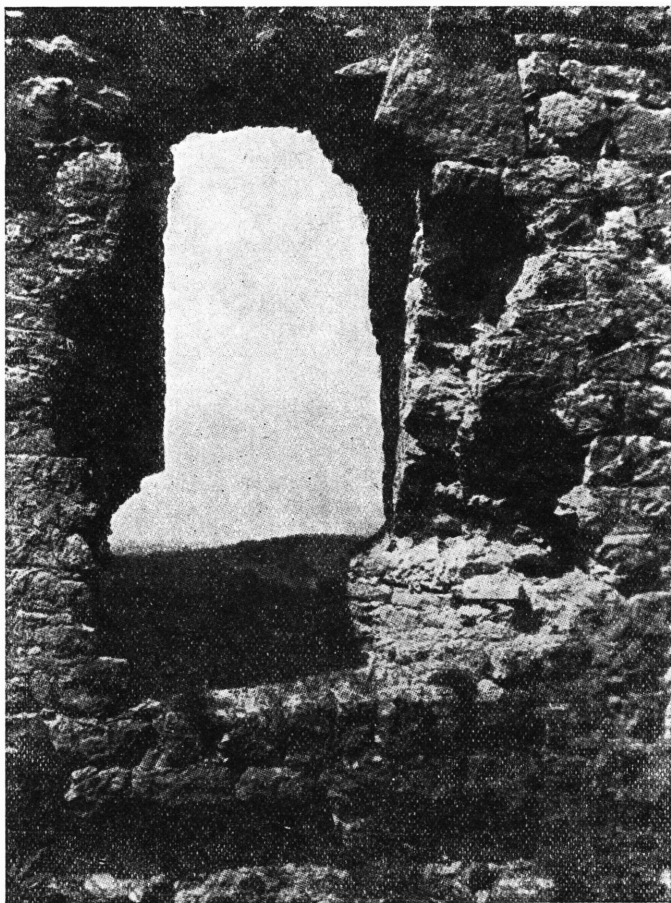
Premda je možda stajao već za vladara hrvatske krvi, *grad* Okić se nalazi prviput izričito spomenut godine 1242. prigodom osnutka slobodnog trgovišta u Samoboru (... »hospites nostri de Zamobur, prope castrum oclych existentes« ...). Za Samobor se tu kaže da je blizu grada Okića.⁴ Tko je bio gospodar Okića u dvanaestom stoljeću, isprava iz 1193. ne navodi, ali se spominje već za Bele III (1173–1196) knez Okički Stariji, otac Okića bana (Ochus Magnus, pater Ochus bani), kojeg vladareve listine spominju 1207. i 1209. kao župana, 1211. kao palatinskog suca, a 1214. kao bana. Godine 1217. se u listini kralja Andrije spominje kao najimućniji knez donje Hrvatske, 1221. je drugi put izabran za bana i prema doku-

mentima nosi tu čast do 1232. Andrija mu ubraja u zasluge što mu je posudio 200 srebrnih maraka kad se vraćao s križarskog pohoda iz Svete Zemlje.

Istovremeno listine spominju okićkog kneza Jaroslava (Irislaus, comes de Oclych), čija su imanja 1217. dopirala gotovo do Zagreba. Taj je Jaroslav Okički, čini se, istovjetan s gore spomenutim županom i banom. Njegov sin Ivan (Iwan, comes de Oclych) odlikovao se hrabrošću u borbi protiv Tatara. U krvavim bojama po svoj prilici je i grad Okić bio oštećen, pa zbog sigurnosti 1251. dobiva Ivan Okički od Bele IV privilegij i dozvolu za izgradnju čvrstog grada Lipovca u Samoborskoj gori radi bolje obrane od buduće pogibelji. Ivan se bori i protiv češkog Otokara II, te mu preotima Samobor, izgrađen od pristaša Otokara II kao pogranični grad, na opasnost čitave okoline. Vladislav IV daje Ivanu 1284. godine darovnicu na mjesto i novi grad Samobor (premda ga je Stjepan V darovao 1272. Nikoli Baboniću) zajedno s vratarinom koja se ubirala blizu Samobora, na granici Hrvatske. Istodobno s Ivanom Okićkim isprave spominju 1274. okićkog župana, palatina Dionizija (Dionisius, comes de Oclych). Pripadao je moćnom rodu Babonića, što svjedoči njegov grb, a i u ispravama se nalazi Dioniz, sin Stjepana, brata Babonegovog, unuka Stjepana Vodičkog. Izgleda da je oko stotinu godina vladao rivalitet oko Okića između Okićkih knezova i Babonića, tada najmoćnije porodice u Hrvatskoj.

Dioniz prestaje biti okićkim županom 1275. pa ga opet nasljeđuje Jaroslavov sin Ivan. U ispravi iz 1280. dariva cistercitima neke samoborske zemlje. No uskoro je na mjestu Ivana Radoslav Babonić, oduzima mu i Samobor i Želin (veliko vlastelinstvo u Turopolju, do tada Ivanovo vlasništvo), a Lipovac mu Ivan prodaje 1283, vjerojatno, ne od dobre volje. Andrija III dariva 1283. Radoslavu Baboniću zemlje *okičke*, vrbaskе, galaške, petrinjske, vinodolske, želinske, podgorske, samoborske, sa svim gradovima u njima izgrađenim.⁵ Prigodom diobe među mnogobrojnom braćom zapao je Okić Ivana Babonića (1314). Ipak se rod Okićkih spominje i dalje: Ivan, sin Ivanov 1349. Zatim sve do pred kraj četrnaestog stoljeća nema vijesti o gradu. Babonići ga zacijelo gube u buni protiv Karla Roberta 1372.

Trebajući mnogo novaca u svojim ratovima, kralj Sigismund je trgovao s krunskim dobrima, pa je tako prodao Ozalj, Steničnjak i Okić 1393. Tomašu, sinu Benvenuta. Tomaš »de Oclych« uredio je i popisao međe svog grada. Bilo je to vrijeme političkih borbi između Sigismunda i Vladislava Napuljca. Kako je Tomaš Sigismundov pristaša, Vladislav daruje 1403. Okić Nikoli Krčkom Frankopan (i potvrđuje mu kupovinu Ozlja), no tom darovnicom Frankopan još nije došao u posjed Okića, već istom 1416, kad mu



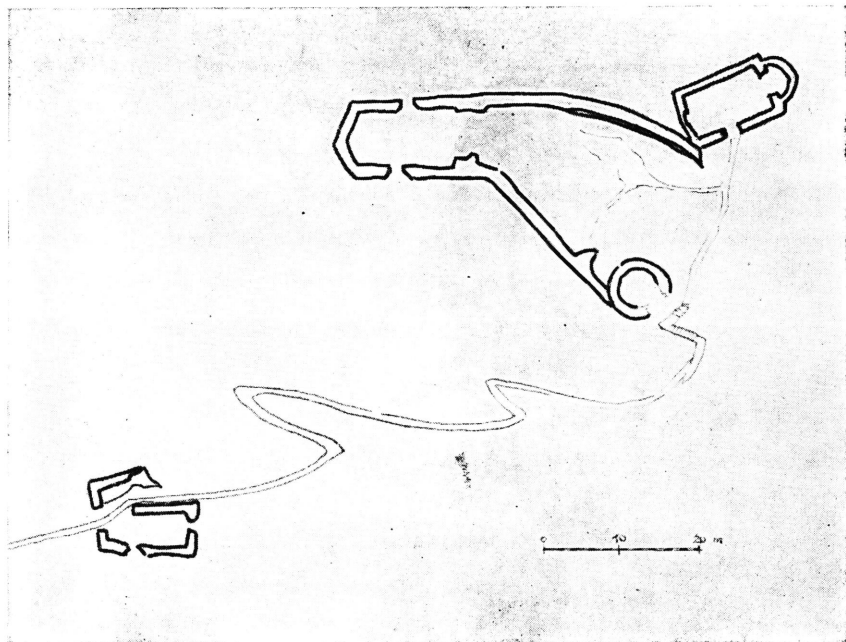
Okić, pogled kroz ruševinu

ga prodaje Benvenut, Tomašev sin, a Sigismund mu potvrđuje taj posjed darovnicom 1419. za stečene zasluge prigodom izгона Turaka. Iza Nikoline smrti (1432) grad drži Martin Frankopan. Za borbe protiv Turaka obdaruje ga kralj Alberto (1439) kunovinom iz predjela Okića i Jastrebarskog, koja je do tada pripadala isključivo kralju. Oko 1470. prodaje Martin pod stanovitim uvjetima grad kralju Matiji Korvinu, a nakon toga drži ga Ivan Horvat od Šaga i Breze. On ga proda 1492. biskupu i kraljevskom kancelaru Tomi Bakaču Erdödyju. Možda se tada na gradu nešto pregrađivalo ili dograđivalo, jer Vitezović u svojoj »Kronici« kaže da je te godine (1492) Okić izgrađen.⁶ To je djelo izdano na hrvatskom jeziku (1696) i izvršilo je znatnu ulogu u prosvjećivanju našeg naroda unatoč krivim podacima.

Porodica Erdödy posjeduje otada Okić sve do devetnaestog stoljeća, ali prestaje u njemu stanovati već koncem šesnaestog stoljeća, nakon izgradnje mnogo udobnijeg Kerestinca. Svakako još 1557. stanuje u Okiću ban Petar Erdödy gdje potpisuje pismenu nagodbu s Kaptolom zbog desetine.

U doba seljačke bune Matije Gupca (1572–1573) i u doba ponovnih turskih haračenja (1592, 1593, 1595) bio je Kerestinac znatno oštećen, pa su, vjerojatno, njegovi vlasnici opet tražili utočište u tvrdom Okiću, ali o tome nema pismenih dokaza. Godine 1616. se Okić spominje kao napušten, a kad koncem sedamnaestog stoljeća nestaje pogibelji od Turaka, napušteni se grad počinje pretvarati u ruševinu. Još godine 1707. dobili su Erdödyjevi od vladara Josipa I potvrdu darovnice za Kerestinac i već odavna napušteni Okić. Grad više ne doživljava obnove zbog svoje vrletnosti i nedostupnosti u vrijeme kad zahtjevi za udobnijim stanovanjem pretvaraju lakše dostupne burgove u dvorce, a napuštaju vrletna gnijezda koja i onako više ne odgovaraju novoj ratnoj tehnici. Za tatarske horde bio je neosvojiv. Kao grad dvanaestog i trinaestog stoljeća Okić »precizno tumači kakvo mjesto odabire srednjovjekovni feudalac da gospoduje svojim imanjima i osjeća se usred svog posjeda siguran« (A. Horvat).

Sena Gvozdanović



Tlocrt ruševine Okič

BILJEŠKE

- * U Hrvatskoj ih je do sada registrirala Andela Horvat oko sedam stotina.
- ¹ Komitati (comitatus) trinaestog stoljeća ostaci su plemenskih ili rodovskih župa u koje su uvedene tuđinske uredbe (»sistem castra«), ali u kojima i dalje žive stare uredbe. Institucija *župa* bila je glavna karika u državnom ustrojstvu, zasnovana na društvenim načelima. Imala je svog izabranog župana i utvrđen grad, sijelo župana. On je vrhovni sudac i vojvoda župske vojske. Biral ga je čitava župa iz pojedinih rodova ili bratstava. Nakon prestanka samostalnog političkog života već su prvi Arpadovići nastojali uvesti u starohrvatske župe uredbe slične ugarskim, po kojima se ukidao slobodan izbor župana (comes), te su ga otada postavljali banovi. Društvenu podlogu samostalnog položaja predstavljale su otada moćne feudalne porodice, koje su – naročito južno od Kupe – poprimile karakter malih dinasta. Kralj je sve češće darivao zemlju licima za obaveznu vjernost, čast nasljednih župana počela se zasnivati također na kraljevoj donaciji, a župski gradovi su postali privatan posjed.
- ² Ilirske gradine su bez izuzetka bile postavljene na manjim visinama, koje se ili kao samačka brda izdižu iznad doline ili se kao izdanci brijega s jedne strane drže masiva iz kojeg su izrasli, a s druge strane strše u dolinu. Prostor je za nastavanje na zaravanku usred brijega, dakle, situacija posve nalik kasnijem srednjovjekovnom burgu.

³ Originalni dokument postoji u Državnom arhivu Zagreba:

Acta Capituli Antiqua, Fasc. 5, № 2.

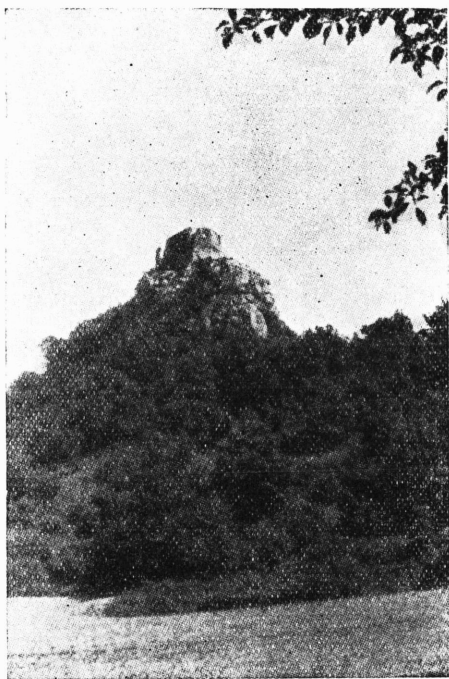
Calanus... totius Dalmatie atque chroatie gubernator... Krapina, *Okich* et pogoria... decimas dari venerabili Dominico zagrabiensi episcopo et eius successoribus...

⁴ Cod. IV, 149, 164, 1242.

⁵ Kukuljević: Regesta, str. 439.

⁶ Pavao Ritter-Vitezović :»Kronika aliti Szpomen vszega szvieta vikov«: »G. 1492: Zidalsze je Okich-grad vu Horvatszkomu Orszagu«.

Jednako kaže Mich. Sabljár u svojoj »Welt-Chronik« (rukopis Drž. arhiva: Msc. v. 78).



Okuč, pogled sa zapada

OSVRT NA URBANIZAM KOPRIVNICE

U NR Hrvatskoj imade niz gradova s dugom prošlosti o kojoj svjedoče do danas ušćuvani brojni arhitektonski spomenici različitih epoha. Oni su većinom u mediteranskom pojasu gdje se gradilo otpornom, kamenom građom. Gradovi u unutrašnjosti manje su uspjeli sačuvati arhitektonskih spomenika iz vremena prije 17. stoljeća. Jedno od onih naših »panonskih« mjestâ koje postaje već u 14. st. kr. sl. grad jest Koprivnica. No ona danas svojom arhitekturom ne odaje da postoji vjekovima. Sa koprivničkih fasada ne možemo danas očitati dugu i burnu prošlost grada. Nešto je drugo što upozorava na dugi vijek grada koji je centar plodne, blatnjave, odnosno prašnjave ravnice. To je nepravilni raspored gradskih površina, nepravilni splet žila tog živog organizma – njegovih ulica. Jezgra grada i taj nepravilni splet više su zanimljivi u smislu dugotrajnog urbanističkog razvoja nego koprivnički arhitektonski inventar. Danas u središtu grada prevladavaju indifereantne građevine s obilježjem historicizma druge polovine 19. st.

Što je to pridonijelo da se tako nepravilno oblikovala gradska površina na ravnici na kojoj je moglo nastati naselje ravnih po-teza kao što je to na pr. u blizom Bjelovaru? Pogled na nekoliko sačuvanih starih urbanističkih osnova grada, koje ga prikazuju kao tvrđavu, objašnjuje da je koprivnička tvrđava onaj danas nevidljiv diktator koji je grad usmjerio na takav razvoj. Historijska analiza urbanističkog razvoja Koprivnice prikazuje grad interesantnijim nego što to danas mogu pokazati brojne bezlične prizemnice u krivudavim ulicama ili još po koja starinska kuća se-ljačkog tipa (jer mali građanin ujedno je ovdje i poljoprivrednik). Vizija razvoja grada koju treba očitati iz njegove historije vodi nas od drvene varošice preko čvrsto oblikovane tvrđave koja je odigrala odlučnu ulogu obrane Podravine do amorfnog urbanističkog organizma. Jezgra grada – iako znatno izmijenjena sačuvala je do danas svoju specifičnu fizionomiju, pa ćemo se njome po-drobnije baviti.

Koprivnica je stoljećima nastajala u nizini između izdužene i iskidane Bilogore i brze Drave na raskršću putova koji vode od Zagreba preko Križevaca u Mađarsku i od Varaždina u Slavoniju. O prošlosti toga grada koji je imao odlučnu ulogu obrane Podravine u doba turskih ofenziva pisalo se u više navrata. Na-pose u člancima dra R. Horvata, E. Laszowskog, dra L. Brozovića možemo naići na niz podataka koji pridonose da možemo upoznati mukotrpní položaj građana tog našeg starog podravskog grada i njegov razvoj. Koprivnica je sve vjekovne nedaće nadživjela. Ta važna raskrsnica i danas u našim danima vrši važnu ulogu kao privredno, političko i kulturno središte gornje Podravine. Pokušat

ću da na temelju razasutih historijskih podataka dadem sliku razvoja urbanističkog naselja koje je među rijetkima u srednjovjekovnoj Slavoniji već od sredine 14. stoljeća kraljevski slobodni grad.

Teren grada doživio je napose tijekom 16. i 17. pa 19. i 20. st. tako radikalne promjene da daje malo sigurnih arheoloških podataka. Kamene sjekirice govore da je tu u prethistoriji boravio čovjek. Revni istraživač M. Sabljar se u svojim zabilježkama o. g. 1860. domišlja da »pod Rimljani biaše Koprivnica pola sata dalje pod briegovi južnimi, nego je sada; nu navalivši Tatari porušise ju, a stanovnici se preseliše stranom na ovo mjesto gdje je sada, a stranom malo podalje za šumu u berege da se lagše braniti uzmognu«.¹ No za sve to arheologija nije dala dokaze pa se počeci organiziranog naselja na tome mjestu gdje je danas grad gube u tami daleke prošlosti. U 14. stoljeću Koprivnicu nalazimo uza stare ceste. Iz popisa župa Ivana arhidakona g. 1334. vidi se da je već tada komarnički arhidakonat, tj. koprivnički kraj bio razmjerno dobro naseljen.² Koprivnica se g. 1356. spominje kao varoš s građanskim pravima, no nema sumnje da je mjesto koje se tada između svih ostalih naselja dovinulo do tog položaja dulje vremena i ranije postojalo kao važnije središte svoga kraja. Na to ukazuje nekoliko vijesti. Ako možemo vjerovati Đ. Ratkaju, Koprivnica bi se spominjala već koncem 13. stoljeća onom prilikom kad je u nju došao g. 1290. tada mladi franjevački red.³

O starijoj prošlosti Koprivnice prikupio je zanimljive podatke E. Laszowski. Prema tim vijestima Koprivnica je već g. 1308. *communitas* – općina – koja ima suca (*villicus*) i župana (*comes*) i plaćala im je bir (*collecta*). Tada se nalazila u županiji šimeškoj da se kasnije nađe u sklopu križevačke županije; imena građana kao npr. Benko, Drugan govore o etničkom sastavu tadašnjeg stanovništva. Kad se g. 1316. spominju međe Koprivnice navodi se: velika cesta, rijeka Koprivnica i crkva sv. Marije. Kako se mjesto tada ne spominje ni kao villa ni kao civitas, Laszowski drži da je Koprivnica već tada bila znatnija »villa« s građanskim stanovništvom, općinski uređena. Jer, g. 1321. spominje se u nekoj oporuci »Nyklyn cive de Caproncha«, dakle građanin.⁴ No u izvorima valja razlikovati dvije Koprivnice: građansku i feudalnu. Kaštelan Koprivnice Ivan, sin Pavla, koji je ujedno župan rovišćanski spominje se g. 1327. i 1331. Ta se vijest bez sumnje tiče burga Stari-grad-Kukaproncha-Kamengrad. (Madž. ku=kö=kamen). Samim imenom ističe se građa burga koji je podignut na znalački odabranoj glavici Bilogore. Ona se nalazi nekoliko kilometara južno od mjesta Koprivnice. S te je točke prostran i informativan pogled na ravnicu u kojoj leži građanska varoš. Strme padine brijege na kojem se dizao burg upućuju na to da je ta točka vjerojatno iza-

brana u 13. st.: na škrtom platou glavice ekonomiziralo se s malom površinom. Tu se dakle mogao podići mali, ali čvrsti burg što je karakteristično za vrijeme opasnosti od Mongola. Danas samo oskudni ostaci govore o moćnome gradu; od njegova imanja je početkom 15. st. polovina prihoda išla za izgradnju gotičke katedrale u Zagrebu.⁵ U tom su teško pristupačnom gnijezdu kraljevi i velikaši izdavali povelje. Već g. 1446. grad je postradao u ratu između Fridrika Celjskog i Ivana Hunjadija. Kao razvalina spominje se g. 1461.

Otpornijom se pokazala građanska Koprivnica o kojoj ima naročito iz 14. st. nekoliko značajnih podataka za urbanistički razvoj. Pošto se s vjerojatnošću g. 1290. franjevci spominju u Koprivnici, imamo g. 1321. sigurnu vijest da su oni tu, jer je tada u nekoj oporuci neki vinograd legiran maloj braći u korist gradnje njihove crkve.⁶ Da je crkvu sv. Marije kojom su se služili franjevci podigao Ivan Gising, vlasnik Kamengrada, spominje se g. 1337. *Communitas Koprivnica* morala je biti uglednije mjesto jer je u njezinom samostanu g. 1341. bio održan kapitul franjevačke provincije,⁷ a prema listini koja je postojala još g. 1780. taj samostan dade obnoviti član kraljevske kuće Jelisava Kotromanić, žena Ludovika I.⁸ Osim franjevačke crkve u Koprivnici se g. 1334. spominje crkva sv. Ane s hospitalom koju je utemeljio čanadski biskup Grgur.⁹ Važnost mjesta u 14. st. naglašava i ta činjenica da su tada u Koprivnici bile dvije župne crkve. God. 1332–37. spominje se župnik Martin koji papi plaća desetinu,¹⁰ a g. 1334. »*ecclesia beati Nicolai de Koproncha*« i »*ecclesia sancti Mychaelis de Koproncha*«. ¹¹ Jedna od njih bila je porušena već u 16. st. zbog pojačavanja tvrđave. U stručnoj literaturi bilo je donedavna otvoreno pitanje gdje se nalazila župna crkva sv. Mihovila. Pošto je dr L. Brozović upozorio na toponim »Miholansko polje« koji se nalazio još g. 1766. južno od naselja Miklinovca postaje jasno da je taj toponim sačuvao ime tog patrocinja i da je ta crkva bila izvan tvrđave, a da je zbog utvrđivanja grada bila porušena crkva sv. Nikole, a ne obratno, kako se donedavna mislilo.¹²

Izvori 14. st. sačuvali su, dakle, spomen na javne građevine Koprivnice: hospital, samostan i četiri crkvene zgrade. Kakve su bile, ne znamo, jer su davno nestale. No ako nemamo predodžbe kakvi su bili važniji arhitektonski elementi Koprivnice 14. stoljeća, historijska vrela ostavila su vijesti na temelju kojih imamo uvid u urbanistički ambijent – okvir tog podravskog naselja. Ban Mikac iz Prodavića (Virja) izdaje Koprivnici povelju 3. V 1338. u kojoj dopušta utvrđivanje mjesta. Točka 7. kaže: »Varoš koprivničku okružiti odasvud drvenim utvrdama ili zidovima radi čvršće njihove ograde i na mjestima izlaza iste varoši iznad dvaju vrata također udesiti i izgraditi tornjeve od drvene građe«. Ima više

razloga za mišljenje da je takva tvrđava bila i izvedena. Da je pak Koprivnica i prije toga na neki način bila utvrđena, razabira se iz toga što se želi da njezine ograde budu »čvršće«. Za utvrđivanje je važnu ulogu imalo drvo. Zato je od ne male važnosti bilo za koprivničke građane da uživaju pravo drvarjenja u šumama Kamengrada. To pravo podijelio je građanima herceg Stjepan u Zagrebu 7. I 1354. s time da se njime koriste za gradnju zgrada i za svoju potrebu, ali prodavati drva nije im dopustio. Kako je to pravo bilo važno građanima, vidi se po tome što je i žena hercega Stjepana Margareta naložila iz Budima g. 1355. da Koprivničani uživaju slobostine koje je njezin pokojni muž podijelio,¹³ a sam je kralj Sigismund izdao povelju g. 1423. da se koprivnički građani i nadalje služe za svoje potrebe kamengradskim šumama.¹⁴ Utvrde za koje dobivaju koprivnički građani dopuštenje g. 1338. bile su vjerojatno i izvedene zbog toga što je razvoj tog naselja iziskivao da ono bude utvrđeno. Da su pak bile izgrađene od drvenog materijala najvjerojatnije je zbog toga što se ta građa sugerira u samoj povelji, što je tu građu davala priroda Bilogore i što zapažamo da koprivnički građani polažu veliku važnost na pravo drvarjenja.

Kako napreduje to mjesto? God. 1308. Koprivnica je općina, *communitas*. God. 1337. ima pravo trga (*privilegium fori*). Iz g. 1338. potječe zanimljiv podatak da u mjestu postoje hospites; došljaci su vjerojatno pojačali obrtnički stalež, a između njih i građana došlo je do razmirica.¹⁵ Iste godine dobila je Koprivnica od bana Mikca povlastice o izboru svog suca i prisežnika (»kako se to čini od pamtivjeka«) i pravo utvrđivanja. God. 1353. koprivnička je općina ponovno dobila pravo iskopa graba i drvenih utvrda, ovaj put od hercega Stjepana. Tri godine nakon dobivanja prava drvarjenja Koprivnica postaje varoš na temelju povelje kralja Ludovika I. (od 4. XI 1356). Koprivničani su zamolili da dobiju one i onakve slobostine kakve uživa Gradec (danas Gornji grad u Zagrebu). Da je kralju bilo stalo da jača građanski stalež, vidi se po tome što želi »da se njemu tako vjerni građani Koprivnice brojčano povećaju poput ostalih kraljevskih gradova«.¹⁶ Varoš je dobila i *ius gladii*,¹⁷ simbol punog pravosuđa – ruka s mačem – i danas na javnome mjestu u Koprivnici evocira to davno pravo ovoga grada koje pravo je imalo malo naših gradova. Grad s takvim slobostinama bez dvojbe je morao biti utvrđen. Važnost građanske Koprivnice još je više porasla otkako je sredinom 15. st. u ratnom sukobu postradala feudalna Koprivnica koja kao da već svojim imenom »Kukaproncha« želi istaći razliku od građanske »drvene« Koprivnice.

O stambenoj arhitekturi Koprivnice ima vijesti iz 16. st. iz vremena prije nego je preuređena srednjovjekovna utvrda. Drven,

ali prostran dvor spominje se u varoši g. 1519. Držala ga je moćna porodica Ernušta. U tom je dvorcu hrvatski sabor 23. IX 1526. nakon mohačke bitke jednoglasno zaključio da hrvatskim kraljevstvom kao »tutor i protektor« upravlja Krsto knez Frankopan.¹⁸ Pošto je najuglednija stambena zgrada u mjestu bila od drva, nema sumnje da su i ostale kuće građana bile također građene od drvene građe.

Međutim su se već nepregledne mase osmanlijskih četa valjale Slavonijom i srednjim Podunavljem. Koprivničani su prvi put vidjeli tursku vojsku g. 1532. kad se vraćala od Kiseka. Nije napala na grad jer nije imala topova. To dokazuje da je Koprivnica bila uistinu na neki način utvrđena. Otada pitanje golog opstanka dolazi u prvi plan. Trebalo je pojačati gradska utvrđenja. Odlučnu riječ dobila je u to vrijeme u Koprivnici ženidbenim vezama s porodicom Ernušt obitelj Keglević. Sinovi bana Petra Keglevića preuređivali su srednjovjekovne utvrde g. 1542–46. Tom je prilikom porušena prije spomenuta stara župna crkva sv. Nikole, jer se na tome mjestu kopao obrambeni jarak varoši.¹⁹

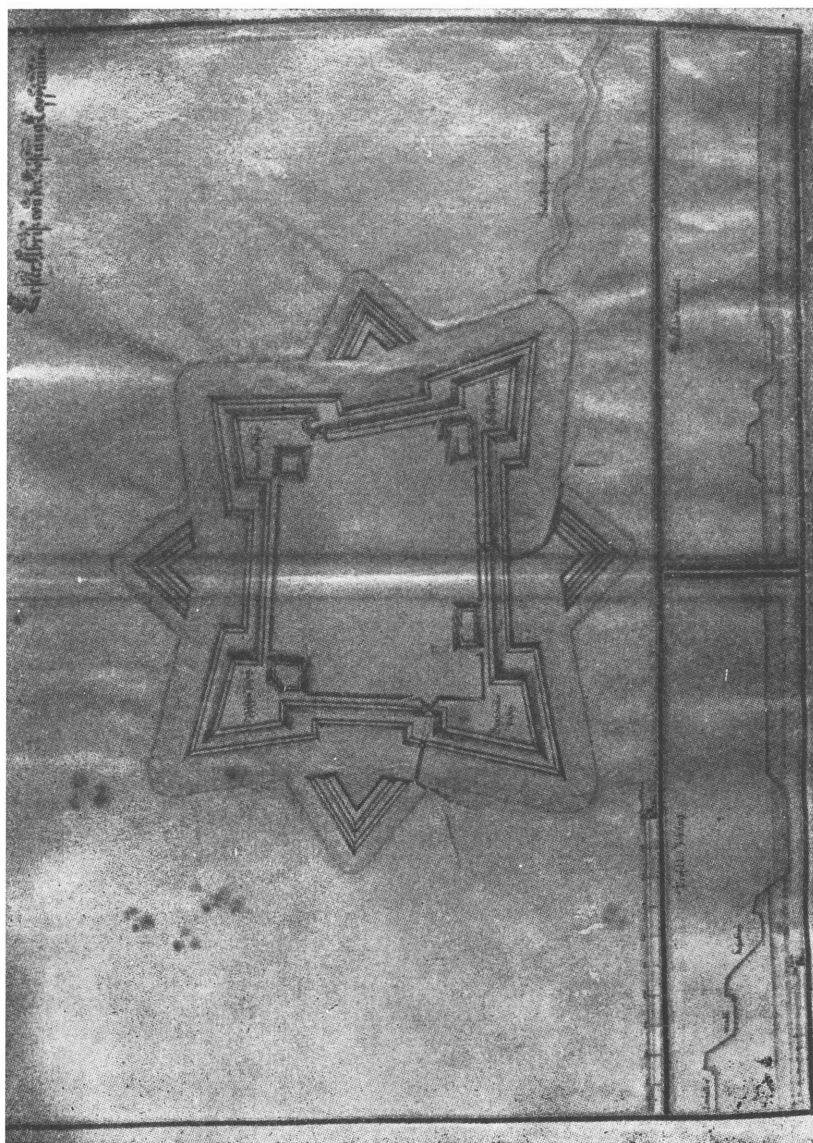
Otada je čitavo krvavo 16. stoljeće, puno ratnih pohoda, ispunjeno time, da se u bojazni pred nadmoćnom turskom velesilom posvećivala posebna pažnja utvrđivanju grada. Glavnu su ulogu imali: zemlja, voda potoka Koprivnice i drvo okolnih šuma. Sada se nije više radilo samo o čuvanju građanskih slobodina. Koprivnica u drugoj polovini 16. st. postaje tvrđava koja brani kraljevinu. Ona je u sistemu manjih utvrđenja glavna obrana Podravine, a time ujedno i njezinog zaleđa – slovenskih i austrijskih krajeva. Kapetan Luka Sekelj imao je odredbom kralja Ferdinanda I od g. 1548. dužnost da brani Podravinu te da održava utvrde. Kraljevskim novcem popravljena je koprivnička tvrđava g. 1550. To je bilo učinjeno pravovremeno, jer već g. 1552. nakon pada Virovitice Ulama beg je pustošio podravska sela, a nije se usudio napasti Koprivnicu. O održavanju tvrđave vodi brigu sam Sabor. G. 1557. Sabor u Zagrebu odredio je kmetove koji će pojačavati koprivnička utvrđenja. Kopale su se šire i dublje grabe za vodu, dizali zemljani bedemi. Iste godine napali su Turci dva puta Koprivnicu, ali ona se održala.²⁰

No građani nemaju samo pritisak izvana. Branitelji koji inače vode uspješne borbe protiv vanjskog neprijatelja – agresivnih Osmanlija – podgrizaju stare pravice građana unutar tvrđave. Već g. 1556. i 1560. kralj ima priliku da ustaje na obranu građanskih prava koja su ometale vojne vlasti. A kad je g. 1559. varoš postradala od požara, koji je podmetnuo neki turski prebjeg, kralj izilazi ususret građanima time što ih oslobađa za devet godina poreza.²¹

Nakon pada Sigeta g. 1566. znatno se pojačala pogibao za Koprivnicu i Podravinu. Zato je Sabor zaključio da utvrde grada treba opet pojačati: šančevi se proširuju i produbljuju, povisuju se zemljani bedemi. To se ovdje vrši prije nego je ostvaren na drugom ranjivom boku giganski pothvat – Karlovac. Sam Sabor oko 50 godina šalje kmetove za čišćenje graba zbog nakupljanja mulja, a obale su se održavale fašinom – šibljem. Pojačana utvrda odolila je napadima 1574, 1575. i 1578, makar – kako doznajemo – g. 1580. kapetan Globitzer ima u njoj samo 441 vojnika. Turci pale okolna sela, odvođe roblje, a tvrđava ostaje neosvojena. Nego opetovani napadi 1586. i 1595. pokazali su, da se zbog šuma neprijatelj može utvrdi približiti neprimjetno; štajerski vojvoda Ferdinand g. 1597. traži od Sabora da dade kmetove koji bi iskrčili šume oko Koprivnice. Te je godine iznenada bilo odvedeno u ropstvo 70 Koprivničana.²²

Tvrđava koja je nastajala i bila budno održavana tijekom 16. st. poznata nam je iz niza prikaza koji su rađeni tijekom 17. st. Najtočniji među njima je plan pedantnog vojnog ing. Martina Stiera. Nastao je između g. 1657. i 1660. Na tom planu koprivnička tvrđava ima oblik pačetvorine. Opasana je širokim šančevima i bedemima koji su pojačani s pravilno raspoređena četiri bastiona (»florijanski«, »dvorski«, »Genssbuller« i »popovski«) i četiri ravelina.²³ Konceptija tvrđave odaje nastojanja renesansnog načina utvrđivanja grada. Tu se međutim renesansna pravilnost morala prilagoditi ranijem stanju naselja. Pačetvorina s jasno naglašenim osima nema pravilni oblik. Iako se tvrđava gradila u ravnici, moralo se odstupiti od stroge kompozicije koja je očita npr. u renesansno koncipiranom urbanizmu Karlovca. Taj je grad čitav nastao na novo odabranome mjestu odjednom.^{23a} Nije isključeno da je pri izvođenju koprivničke tvrđave također posredovao Graz, kojem je g. 1546. počeo podizati talijanski graditelj Domenico dell'Allio nove utvrde tada suvremenog tipa.

Stierov plan daje dragocjen podatak samo o ljuški naselja – o tvrđavi. On je za nju dao i prijedlog kako da se pojača i kako da se popravi njezino stanje. No u njegovim planovima nema nažalost podataka kako je raspoređen gradski prostor; nije označio blokove kuća, trgovu, ulice. Te podatke donosi istom plan iz katastarske mape g. 1863. koji je publicirao dr L. Brozović. On potvrđuje da je Stier točno snimio utvrđenje u 17. st. Ali nakon mnogih promjena koje je Koprivnica unutar tvrđave doživjela, na temelju tih kasnih podataka teško je zasad nešto zaključiti o srednjovjekovnom rasporedu gradskog prostora. Ta on je zbog opasnosti koja mu je prijetila već u 16. st. bio stiješnjen tako da se morala rušiti čak i s obzirom na grad značajnija građevina kao što je bila stara župna crkva.

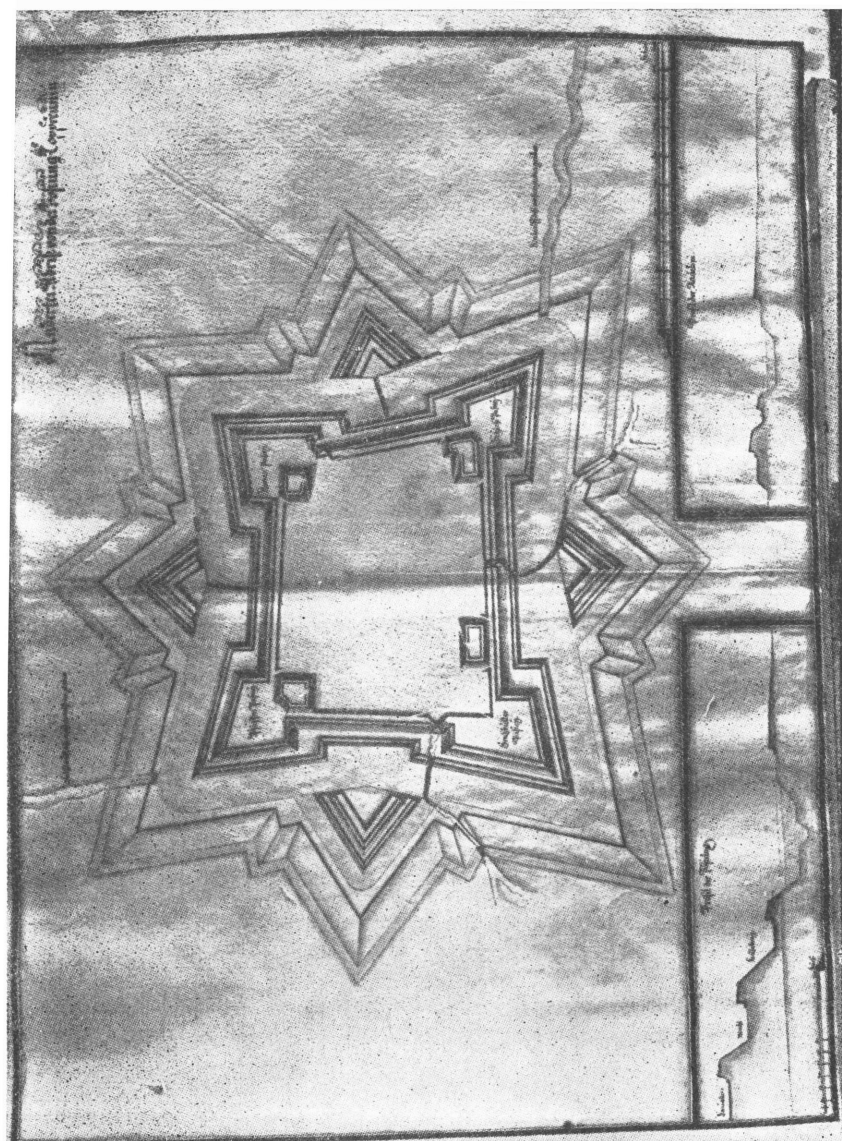


Martin Stier, Tvrđava Koprivnica o. g. 1650

Tjeskobne dane proživljavala je Koprivnica i početkom 17. st. G. 1600. Turci su zauzeli preko Drave ugarsku Kanižu odakle su se g. 1603. tatarske čete zalijetale da pale sela u okolici. Kad pak tijekom 17. stoljeća počinje jenjavati turska opasnost, koprivnički građani morali su razračunavati s protivnikom protiv kojeg nisu koristili čvrsto nabiti bedemi ni bastioni, jer se nalazio između njih samih. To su bili veliki kapetani Vojne krajine koji su stalno nastojali da što više umanje prava građana.²⁴ Međutim kralj i nadalje pomaže pridizanje građana. Ferdinand III g. 1638. daje dopuštenje za dva sajma, a g. 1652. i za treći. Godinu prije toga izdao je gradu povelju za maltarinu kakva se plaćala u križevačkoj županiji.²⁵ Da je u gradu bilo različitih obrtnika, vidi se iz potvrde Ferdinanda III. kojom je potvrdio pravila ceha g. 1655. Ona je načinjena na zamolbu koprivničkih obrtnika prema zagrebačkom uzoru.²⁶

Iz tih dana imamo i prve točnije podatke o broju kuća u Koprivnici. Vizitator Vinković zabilježio je da je g. 1659. u tvrđavi bilo 80 kuća, a izvan tvrđave bile su tada 62 kuće u šest ulica (Jambo-rica, Pijačna, Duga, Ciglenička, Gibanička i Špoljarska). Osim toga grad je imao deset predgrađa (Banovci, Dubovec, Miklinovec, Bregi, Futakovci, Krupčina, Popovci, Severovci, Veliki i Mali Brežanci).²⁷

Tek od sredine 17. st. na dalje pratimo građevnu djelatnost u tom starom gradu od koje su ostali – iako izmijenjeni – neki spomenici sačuvani do danas. Tako u to doba gradski župnik N. Poderković gradi župnu crkvu sv. Nikole na mjestu nekadašnje franjevačke sv. Marije, a uz nju snažnu vertikalnu zgradu, visoki zvonik.²⁸ U njemu se do danas sačuvao najstariji spomenik u Koprivnici koji je još u funkciji: zvono iz g. 1587, ukrašeno renesansnim maskeronima, koje je još bilo svjedok tjeskobe za turskih upada pod koprivničke bedeme. Stambenu arhitekturu tog vremena – prema sačuvanim izvorima – u koprivničkoj tvrđavi najbolje tumači župni dvor, pa ćemo se na tom primjeru zadržati. Sagradio ga je – većinom svojim troškom – isti onaj Poderković koji je gradio župnu crkvu. Taj dvor koji se spominje već g. 1659. podigao je tik do same crkve i nasipa na starim ruševinama. Leder koji ga je vidio g. 1680, piše da su u njegovu donjem zidanom dijelu pivnice, komora i stan za družinu. Na katu, pak, koji je građen od pletera blatom omazanog i pobijeljenog nalazile su se dvije sobe, dvije komore i hodnik sa stubištem. Kuhinja je posebno bila smještena u dvorištu kod tornja. Zgrada je bila 17 hvati duga, a 5 i 1/2 široka. Za njezino novo krovište spremala se još g. 1738. šindra. Pojedine zgrade mora da su bile ekonomično utisnute u zaštićenom gradskom prostoru, kad se u gornji sprat te kuće ulazilo s nasipa tvrđave hodnikom. Dvor je bio samo prema istoku otvoren,

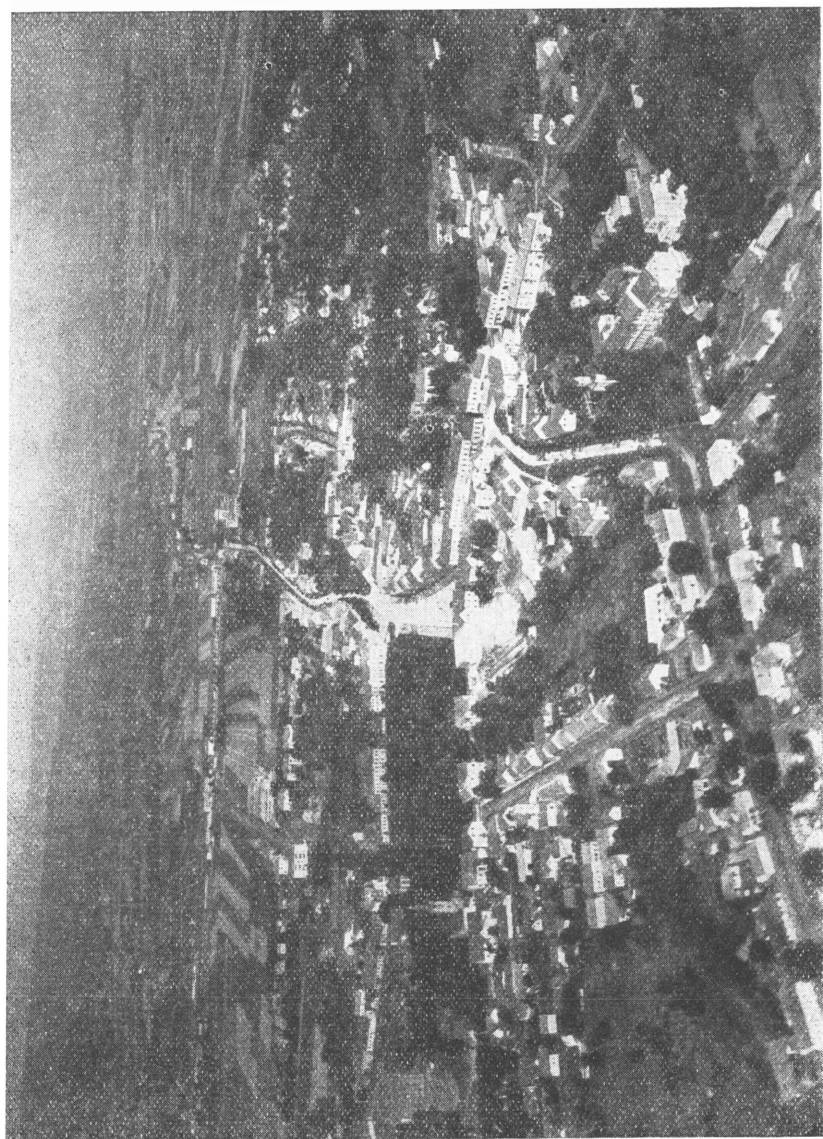


Martin Stier, Prijedlog za preuređenje kopirničke tvrđave o. g. 1650

gdje je cesta vodila od gradskih vrata u tvrđavu. Značajno je da je taj župni dvor g. 1659. u izvještaju Vinkovića znamenita zgrada koja nadilazi sve kuće u Koprivnici. A već g. 1778. – koliko se gledanje u međuvremenu izmijenilo! – ta se zgrada smatra rušlom grada »jer da je više slična tamnici nego župnom dvoru«. ²⁹

U međuvremenu vratio se u Koprivnicu i onaj faktor koji je pridonio prvotnom razvoju Koprivnice – franjevci. Grad su napustili oko g. 1552. Usput spominjem da iz njihove srednjovjekovne crkve po predaji potječe drveni gotički kip Madone koji je od koprivničke Male braće došao zaobilaznim putem do franjevaca u Osijeku, gdje se to kvalitetno djelo 15. stoljeća nalazi pod imenom Marija Jud. ³⁰ Kako franjevci po povratku nisu uspjeli zanosjesti razvaljeni samostan ni podrškom kralja, g. 1660. se spominje da stanuju u nekom »hypocaustumu«. Tako slučajno doznajemo da je u staroj Koprivnici postojalo neko kupalište; bilo je pripojeno bivšem zatvoru u koji su se smještali zarobljeni Turci. ³¹ Na ruševinama nekadašnjeg franjevačkog samostana krajiška je oblast podigla oveću zgradu za vojni magazin koja je kasnije služila kao »špital« i ubožnica. Svoj posjed uz južne bedeme u tvrđavi ostavila je još g. 1657. franjevcima neka udovica. Tu je za gvardijana Ljudevita Laknera nikla nova barokna crkva sv. Antuna Padovanskog, a uz nju je – umjesto ranijeg, privremenog i drvenog – sagrađen zidani samostan koji i danas djelomično postoji. Gradnja je uglavnom dovršena g. 1685, no kompleks je naknadno bio obogaćivan. Prvi kat samostana nadograđen je g. 1729. U vezi s kugom nastao je g. 1744, najprivlačniji barokni prostor Koprivnice: zavjetna kapela Salvatora, prizidana franjevačkoj crkvi, a odijeljena od nje majstorskom željeznom rešetkom. Skladnu prigradnju kruni uvrh krova lanterna, a u kapeli je bujno oblikovan retabl oltara s odrazom raskoši srednjoevropskog baroka. Likovno bogatstvo tog vremena u inače – s toga gledišta – ogoljeloj Koprivnici još danas tu podsjeća na moćnog donatora, na generalat varaždinski. On se bar time odužio Koprivnici koja je od njega mnogo pretrpjela. ³²

Vidjeli smo da su i u 17. st. u Koprivnici unutar tvrđave – koliko znademo – samo javne građevine bile podignute od trajnijeg, zidanog materijala, a najviđenija zgrada tj. župni dvor da je na katu bio od drvene građe. Prema tome sa sigurnošću možemo pretpostavljati da su i građanske kuće bile drvene. Ako je tako bilo unutar tvrđave, to više moramo Koprivnicu izvan bedema i šančeva zamišljati u to vrijeme kao pretežno drveno naselje. Već sredinom 17. st. tu bijaše najuglednija četvrt »na Piazzii«. Tako je tamo g. 1664. knez Mikula Natulia imao svoj dom. ³³ Očito bijaše drven. Obilni podaci govore naime rječito o tom da je u 17. st. Koprivnica imala izvan tvrđave 8 kapela koje su sve od reda bile

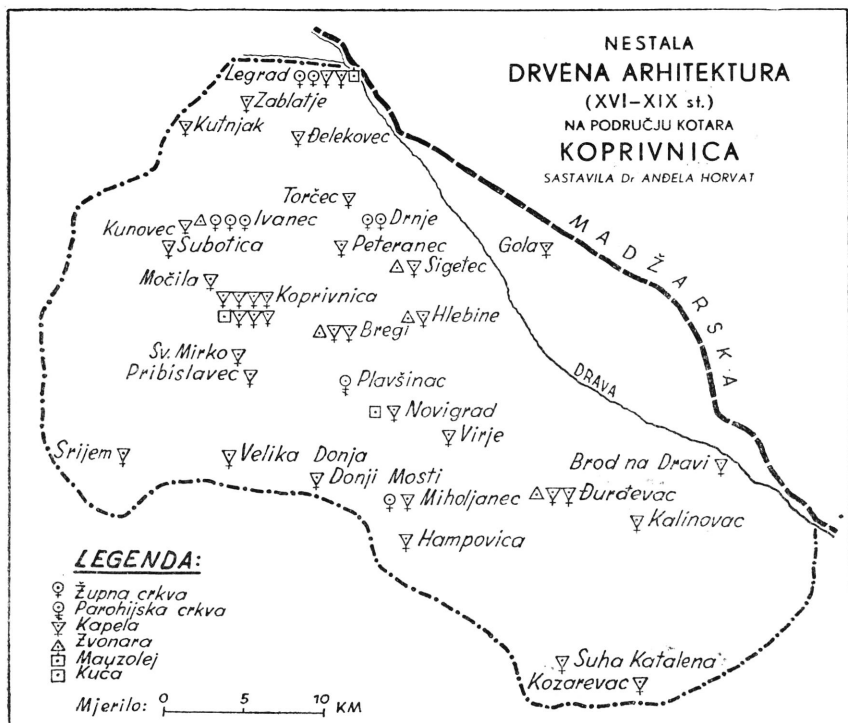


Koprivnica

drvene građevine, građene kanatnim sistemom. Podignute od hrastovih greda, s uložnim šibljem omazanim blatom, bjelasale su se nad blatnjavim putovima pobijeljene tako da se činilo kao da su zidane. Pet od njih nalazilo se na grobljima koja su bila raspoređena izvan tvrđave. Kapelu sv. Duha spominje već g. 1659. Vinčević. O tradiciji građenja tim materijalom u tom kraju govori njegova opaska: činilo mu se da će se srušiti od starosti. Tri puta veću od nje dao je graditi 1657. kapetan Jakob Wucherer. Oko g. 1700. u njoj se spominju naslikani prizori muke Kristove.³⁴ Kapela sv. Mirka u starigradskim vinogradima spominje se g. 1700. na groblju okruženom jarkom.³⁵ Kapela Marije Magdalene u polju Brežanec građena je g. 1649. na groblju. Kasnije je dobila predvorje i zvonik s kupolicom od šindre obojene crveno.³⁶ Za kapelu sv. Vida tradicija znade da je od g. 1620. na Pribislavcu. Bila je podignuta zaslugom Vida pl. Zdeličića. I ona je kasnije imala atrij.³⁷ Kapela sv. Tri kralja bila je podignuta na groblju opasnom grabom i nasipom kod ceste za Križevce ispod brežuljka »Pri Galge«. G. 1680. spominje se da je na zidanom temelju građena kanatima.³⁸ Kapela sv. Lucije građena je g. 1658. na groblju u blizini bedema tvrđave (na mjestu gdje je danas bolnica). Kapa drvenog zvonika bila je crvene boje. Na tom su se groblju pokopali pokojnici iz tvrđave. Tu se još g. 1659. posebno spominje čestica za heretike (protestante) koja je tu od starine.³⁹ Njemački plaćenici Vojne krajine – prilagođeni prilikama – na isti su način kanatima izgradili kapelu sv. Ivana Krstitelja. Bila je na groblju pred »velikim vratima« kojima se ulazilo u tvrđavu.⁴⁰ No isti taj društveni sloj ostavio je, međutim, unutar koprivničke tvrđave spomen na prodor sjeverne renesanse kvalitetnim reljefom djeteta Gotthardta na epitafiju iz g. 1608. koji je uzidan na današnjem župnom dvoru.⁴¹ Kanatima je bila izgrađena i kapela sv. Marije u Močilima prije nego je podignuta današnja skladna prostrana zidana crkva s baroknim inventarom kojoj pročelje ožiljava slikovit trijem.⁴² Ta se tradicija građenja drvom ovdje nastavljala i nadalje tako da se u 18. st. spominje samo nekoliko novih zidanih građevina. Među njima se ističe Oružana za krajiške vojnike iz g. 1714. koja i danas postoji.

Turska opasnost već davno ne prijeti, no Koprivnica igra i nadalje ulogu važnog vojnog centra, jer tako odgovara Vojnoj krajini, a ne zemlji u kojoj se nalazi. Od g. 1691. zapovjednici tvrđave stavljaju protiv svakog prava unutrašnji grad pod vojnu sudbenost. Sakaćenje tih građanskih prava dovelo je do toga da kr. sl. grad nema slobodne ruke uprkos svom nazivu; do g. 1749. pod jurisdikciju gradskog suca u tvrđavi potpadala je samo gradska vijećnica i župna crkva sa župnim dvorom. Gradski šančevi, koji su odigrali častnu ulogu u obrani ne samo Koprivnice nego i

NESTALA
DRVENA ARHITEKTURA
(XVI–XIX st.)
NA PODRUČJU KOTARA
KOPRIVNICA
SASTAVILA Dr. ANDELA HORVAT



Podravine, nisu više strateški bili važni. Oni su služili lokalnim interesima građana koji su tu od davnine imali pravo loviti ribu, sjeći led, napajati stoku, prati rublje, držati guske i patke. Početkom 18. st. zapovjednici tvrđave zabranjuju te povlastice. Iz higijenskih razloga? Mogli bismo i taj motiv uzeti u obzir, iako nije bio jedini, jer kad postoji opasnost da koprivnički čohaši koji su odilazili u ugarsku Papu ne donesu odanle kugu, u obližnjem se Drnju uređuje g. 1712. karantena,⁴³ a iz toga se vidi da se ovdje u to doba poduzimlju preventivne mjere protiv zaraznih bolesti.

U taj ambijent koprivničke tvrđave preselio je iz već baroknog Varaždina general Galler g. 1731. Nizale su se pritužbe građana koje ispituje g. 1749. Marija Terezija, u vrijeme kad se reformirala Varaždinska krajina. Žarka želja koprivničkih građana ostvarena je g. 1765. kad je iz tvrđave preselio general Kleffeld u novoosnovani grad Bjelovar koji se po odredbi Marije Terezije počeo graditi po planu g. 1756.⁴⁴ Dva i po vijeka Koprivnica je imala važnu ulogu tvrđave, a sada bez vojne posade dobiva nov sadržaj. Grad izuzet od vojne vlasti postaje u Podravini važno središte obrta i trgovine. Kako se to odrazilo u urbanističkom razvoju grada?

Već koncem 17. st. građani su gradili svoje drvene kuće »pod Pikom«, tj. na ravnom terenu izvan tvrđave -- na glasijama. To ime podsjeća na palisade koje su se zabijale u jame izdubene željeznim šiljkom »pikom«.⁴⁵ Među tim drvenim zgradama počinju se dizati izvan bedema i šančeva i zidane građevine: g. 1735. kapela sv. Florijana, koja je imala kao i moćilska crkva zeleno obojenu lukovicu kape zvonika, a g. 1737. kapela Žalosne Marije u Grantulama. Nju građani dižu umjesto edikule s kamenim kipom.⁴⁶ Mali urbanistički zahvat načinjen je g. 1748. Zapovjednik tvrđave Mihajlo Mikašinović dao je na trgu kod kapele sv. Florijana porušiti drvene kuće da tu sagradi zidanu kuću.⁴⁷ Ali zamašnije urbanističke osnove Koprivnica – grad brojnih cehova i malih obrtnika – nije u 18. st. sprovodila. Koprivnica nije grad baroknih palača imućnih feudalaca koje su u to doba sve to više počele davati fizionomiju srednjoevropskoga grada npr. Zagrebu ili Varaždinu. Mirniji razvoj Koprivnice nakon g. 1768. bio je u skladu s potrebama maloga građanina, među kojima ima g. 1783. trideset vrsta obrtnika. Tada Koprivnica ima 2.677 stanovnika.⁴⁸ Karakteristično je da se u tom popisu obrtnika spominje 13 tesarških majstora, a zidarskih nema, nego samo šest pomoćnika. To je grad koji ima dobro tumačenje u zemljanom vrču iz g. 1786. u koprivničkome muzeju. On je rad gradskog majstora »Josephusa Daniela Lonchara sztojecheg vu dugi Vuliczi«, a na njemu je dekoracija bliza seoskom čovjeku.⁴⁹

Grad je teško stradao od požara g. 1736. Tada su u tvrđavi izgorjele 33 kuće s gradskom vijećnicom.⁵⁰ Bila je to prilika da u Koprivnici nastane preokret u izgradnji, kao što je to npr. bilo u Varaždinu nakon g. 1776. No kad je doskora g. 1746. bio porušen stari hospital za koji G. J. Bistrički g. 1733. kaže da je »ex virtutis« i da ima krov sa šindrom, grad podigne novi koji je opet bio građen od šiblja omazanog blatom, kao što je bio i onaj prijašnji.⁵¹

God. 1778. Koprivnicu je znatno oštetio potres. Nakon tog događaja zapaža se veća građevna djelatnost. Iduće godine obnavlja se gradska vijećnica i počinje se graditi novi župni dvor. Nekadašnja dika Koprivnice 17. stoljeća, dotrajala župna kuća ustupila je mjesto baroknoj zgradi koja je zbog male parcele izgrađena na dva kata, a postoji i danas. No i tada su prizemno smještene gospodarske prostorije, na katu kuhinja i sobe, a »palača« čak na drugome katu. Župni dvor je još g. 1804. bio pokriven šindrom.⁵² U oštećenoj franjevačkoj crkvi gradio je novi svod varaždinski majstor Ivan Fakster g. 1779., a g. 1780. su varaždinski tesari podigli novi krov.⁵³ Od značajnijih kasnobaroknih građevina sagrađena je izvan gradskih bedema g. 1793. pravoslavna crkva sv. Duha.⁵⁴

Već sam spomenula da Koprivnica nije grad baroknih palača. Nešto drugo je što – osim crkvenih građevina – rječito predstavlja barokno doba u Koprivnici. To su javne plastike koje većinom ovdje građani dižu kao i u ostalim nekim našim krajevima, napose u Međumurju i u varaždinskoj okolici tijekom 18. i 19. st. Na malom trgu u tvrđavi kontemplativno zastrtom zelenilom okupljena skupina od pet pilova zaista je lijepo iznenađenje. Volja za podizanjem javnih plastika ima i ovdje dulju tradiciju. Tako se npr. početkom 18. st. postavlja kip Sedam žalosti Marijinih – kao preteča kapele na Grantulama. Nekih kipova koji se u izvorima spominju više nema, a vitki pil Tužnog Krista skladno je smješten uz neogotičku kapelu sv. Florijana. Pod krošnjama parka danas se krije kip Ivana Nepomuka. Taj je kip podigao g. 1747. general Ivan Nep. Mienitzki. On svojim patrocinijem podsjeća na drveni most koji je nekoć vodio u tvrđavu, a kip je bio smješten na njemu. Tek g. 1837/38. umjesto drvenog mosta bio je građen zidani.⁵⁵

Te iste godine koprivnički su trgovci – među kojima se osim ostalih g. 1821. u zadruzi spominju i pravoslavni i židovski članovi – imali smionu namjeru: izgraditi most preko brze Drave. Taj plan ilustrira jakost građanskog trgovačkog faktora u to vrijeme u Koprivnici. G. 1787. A. Pizetty bilježi da grad ima 2464 stanovnika, a predgrađe Bregi 998, dakle u vrijeme kad Zagreb ima ispod 3.000 ljudi Koprivnica ima ukupno 3.462 stanovnika. U gradu su tada bile 534 kuće, a u Bregima ih je bilo 159. Za na-

poleonskih ratova žiteljstvo se u gradu smanjilo. Vadon navodi da Koprivnica g. 1810. ima 2016, a Bregi 1501 stanovnika. No 1847. grad ima već 3.270, a Bregi 1371 žitelja, a g. 1857. kad Koprivnica ima 1 četvornu milju, grad zajedno s Bregima ima 4.133 stanovnika.⁵⁶

Velikim dijelom Koprivnica je izgrađena tijekom 19. st. kad su u gradu nastale radikalne promjene. Zatrpavani su šančevi, rušeni bedemi, nestajale su ranije navedene drvene kapele, ukidana su stara groblja. Na te kapele podsjeća još samo ikonografija oltara u kapeli sv. Duha na groblju koje je uređeno sa šišanom vegetacijom. Centralno groblje osnovano je g. 1873.⁵⁷ Tko danas prošeta brojnim krivudavim ulicama s građanskim kućicama Koprivnicom vidjet će da se tu inicijativa pojedinaca nije podredila određenom planu razvoja grada. Karakterističnu opasku na ovu temu dao je g. 1869. muzikolog Franjo Kuhač za svog boravka u gradu kad veli: »Koprivničani ne pitaju ratno ministarstvo, da li smiju graditi ili gdje smiju graditi, sami su si uzeli pravo«.⁵⁸ Sve to više je nestajala »drvena« Koprivnica, pa je g. 1854. ukinuta institucija noćobdija.⁵⁹ Koprivnica u drugoj polovici 19. st. i u 20. vijeku stalno postepeno napreduje i stanovništvom i brojem kuća; pogoduje joj što se 1868–1870. našla uz željezničku prugu Zagreb–Zákány–Budapest, a to je podiglo trgovinu, i što je od g. 1875. centar podžupanije. No u to vrijeme nastaju zgrade među kojima imade malo arhitektonski vrijednih objekata.⁶⁰

Još o. g. 1860. – prije nego se započelo rušenjem tvrđave – Sabljar opisuje Koprivnicu koja je tada imala 639 kuća, dok ih je u Bregima bilo 320. U tvrđavi osim crkava ima tada 27 privatnih kuća i jedna općinska. Spominje da grad ima dvije svilare, šest mlinova i pivovaru. On se osvrće i na problem poplava o čemu kaže: ... »oto zlo jedino sa čišćenjem potoka Koprivnice udaljiti se može – i taj posao jest sada u pretresivanju«. Staru tvrđavu ovako opisuje: »U sredini grada Koprivnice jest tvrđava iz nasipa zemlje naređena i vodom okolo obkoljena, imade dva mostove i dvoje starinsko stanje najmre ulazna vrata u tverdjavu i oružanu – ova stanja su sa Nasipom skupa naređjena. Nasipi kao i takaj gore napomenuta dvojica stanja su u veoma dobrem stanju, uzdržavaju se po občini sl. i kr. grada Koprivnice koja u svojoj tverdjavi osobujnu dopadnost nahadja; za inostranog pako uspomenika pruži (od) turskih ratah«.⁶¹ Tvrđava renesansne koncepcije stoji dakle još tada u dobrome stanju, a općina je svjesna njezine specifične osebujnosti. Pa ipak, makar je spoznata njezina urbanistička vrijednost i historijska važnost, iako Sabljar vidi da se poplave mogu otkloniti čišćenjem potoka Koprivnice, evo što se domalo događa!

Pošto šančevi nisu imali svoju prvotnu funkciju, u njima se nakupljalo mulja. Već na Stierovu prijedlogu iz sredine 17. st. vidimo kako treba popraviti stanje šančeva. Njega nije zanimalo samo kako vodu dovoditi u jarke, nego kako je i odvoditi. Kako se međutim jarci nisu čistili kako treba, liječnici su bili oni koji su savjetovali da se zatrpaju zemljom tvrđavnih nasipa, da voda ne okužuje zrak. To su bili higijenski razlozi izneseni jednostrano. No R. Horvat navodi da su neki građani to zatrpavanje tražili iz estetskih razloga.⁶² Iz estetskih? Otkuda to? Prije tri godine Koprivnica se još ponosi osebujućošću svoga grada. To će vjerojatno biti krivo shvaćen recept iz Beča. Od g. 1857. niveliraju se velika bečka utvrđenja, ali na njihovu mjestu prema znalački planiranoj regulacionoj osnovi nastaje Ring s revijom arhitekture koja reprezentira razdoblje u kojem je nastala. A ovdje u Koprivnici?

Zatrpavanjem gradskih šančeva započelo se g. 1863. zemljom bedema koji su vjerno stoljećima branili i obranili grad i zemlju, na mjestu gdje je danas gimnazija. Građani su u vezi s razvoženjem zemlje imali troškova pa su tu akciju osuđivali do g. 1877. kad su zasipani jarci na zapadnoj strani. G. 1892. zasut je šanac kod šetališta. Tako se sa sjeverne strane otvorio pogled na nekadašnju tvrđavu koja je nekoć svojim zgradama samo provirivala iza visokih bedema da draška znatiželju što li se iza njih krije. Time se Koprivnica – kako se to tada smatralo – »modernizirala«, jer da je dotle više sličila selu nego gradu... No naša čitava zemlja izgubila je tim neznačajnim urbanističkim zahvatom osebujni spomenik urbanističko-strateškog značenja koji bi svaki kulturni posjetilac doživio kao jedinstven doživljaj. To su još slutili Koprivničani o. g. 1860. koji su »u svojoj tvrđavi osobujnu dopadnost nahadjali«. Samo fragmenti tih utvrda u koje su silne napore uložili i grad i zemlja u kritičnim časovima naše prošlosti u 16. i 17. st. još stoje i čekaju na ispravno vrednovanje.

Za izgubljene urbanističke vrednote: šančeve s bedemima koji su bez riječi tumačili dugotrajnu i trpku ulogu toga grada na udaru velesila došla je nadoknada sasvim druge kategorije – park, lijep i prostran. No stvar je u tome da je moglo biti oboje. Čini se da je to shvatio kotarski predstojnik Gligorije Rosandić koji je dao g. 1856. uz obalu šančeva zasaditi dvije aleje javora, kao zametak parka.⁶³

Da se sačuvao sistem utvrda koji smo upoznali kao naročito vrijedan i dosad premalo zapažen i taj sklop oplemenio suvremenim zahvatima, ne bismo danas morali tragati za urbanističkim vrijednostima Koprivnice ovakvom analizom historijskog urbanizma, nego bi to Koprivnica sama tumačila svojim postojanjem i spomenicima.

- ¹ M. Sabljär, O Koprivnici, o. 1860. u arhivu rukopisa Konzervatorskog zavoda u Zagrebu. – Za prethistoriju vidi kartu Arheološka nalazišta u Jugoslaviji, Enciklopedija Jugoslavije 1, Zagreb 1955. uza str. 160.
- ² Dr J. Buturac, Popis župa zagrebačke biskupije od g. 1334, Zbornik zagrebačke biskupije 1094–1444, Zagreb 1944, – vidi kartu uza str. 416.
- ³ Dr R. Horvat, Koprivničke crkve i kapele, Hrvatska prošlost, 4, Zagreb 1943, p. 130.
- ⁴ E. Laszowski, Počeci razvoja grada Koprivnice (do g. 1356), Zbornik muzeja grada Koprivnice, I/3, Koprivnica 1946, p. 41.
- ⁵ O Starom gradu vidi: Dr R. Horvat, Starigrad u hrvatskoj Podravini, Hrv. prošlost, 5, Zagreb 1943, p. 191. i sl. Rudolfa Albena kralj Sigismund opominje čak iz Basela da izruči pola imanja. – O dvjema Koprivnicama piše i Gjuro Szabo, Sredovječni gradovi u Hrvatskoj i Slavoniji, Zagreb 1920, p. 99. On još tada stoji neodlučno pred tim da li da burg »Kuwar« ili »Kukaproncza« smjesti na položaj Staroga grada ili u samo mjesto Koprivnicu. Iz niza isprava koje u originalu donosi E. Laszowski: Podaci o srednjem vijeku, Vjestnik zem. arkiva II, Zagreb 1900, izlazi da to treba razlikovati.
- ⁶ E. Laszowski, Počeci... o. c. p. 42 i Smičiklas, Cod. dipl. IX, 39–41.
- ⁷ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 130.
- ⁸ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 131. – Tradicija zna da je ta kraljica narodne krvi poklonila župnoj crkvi u Koprivnici dragocjenu kazulu s biserima. Za nju kaže Sabljär (o. c.) da »vrijedi do 4.000 f. srebra, koja se (kazula) i sada (o. 1860) u njoj nalazi«. Danas je više tamo nema.
- ⁹ E. Laszowski, Počeci, o. c. p. 43.
- ¹⁰ Smičiklas, Cod. dipl. X, 48–55. i Laszowski, Počeci, o. c. p. 42.
- ¹¹ J. Buturac, o. c. p. 432. Ovdje je još crkva sv. Nikole ubicirana u Miklenovac. Kasnije se spominje 1352, 1355, 1405, 1467. i 1504. – O crkvi sv. Mihovila, p. 434. Ovdje je još ubicirana unutar tvrđave.
- ¹² Dr L. Brozović, Velika i mala Koprivnica, Zbornik muzeja grada Koprivnice, I/1, Koprivnica 1946, p. 16.
- ¹³ O tom i o dozvoli građenja tvrđave vidi podatke: Laszowski, Počeci, o. c. p. 44.
- ¹⁴ Dr R. Horvat, Iz prošlosti grada Koprivnice, Hrv. prošlost 5, Zagreb 1943., p. 10–11.
- ¹⁵ Laszowski, Počeci, o. c. p. 42.
- ¹⁶ R. Horvat, Iz prošlosti..., o. c. p. 7–8; – O dozvoli utvrđivanja g. 1353. vidi ispravu: E. Laszowski, Podaci. Vjestnik, o. c. p. 172.
- ¹⁷ M. Kostrenčić, Ius gladii, Zbornik muzeja grada Koprivnice I/1, Koprivnica 1946, p. 4–7.
- ¹⁸ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 4–5
- ¹⁹ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 5. i 10
- ²⁰ O tom: R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 6–7.
- ²¹ R. Horvat, Iz prošlosti, o. c. p. 12. i 14.
- ²² Podaci o tvrđavi u Koprivnici: R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 7–9.
- ²³ Dr Leander Brozović, Stare slike grada Koprivnice, Narodna starina 16, Zagreb 1928, p. 97. Autor donosi zanimljive prikaze Koprivnice od Stiera iz sr. 17. st. na dalje. – Vidi i Gj. Szabo, Sredovječni gradovi u Hrvatskoj i Slavoniji, Zagreb 1920, p. 99. Na strani 104. on donosi Stierov plan s ko-

mentarom »na mjestu te tvrđave stajao je valjda stari koprivnički burg«. S tim se ne bih složila. Smatram da je burg Kukaproncza na mjestu Stari-grada, odnosno Kamengrada, kako sam to već istakla. Na samome pak području grada u nizini uz potok Koprivnicu moglo je prije gradskog utvrđenja biti gradilište. Kao da mu ulazimo u trag Kuhačevom bilješkom: »brežuljak u tvrđavi većim dijelom već je planiran«. (Vidi Dr M. Stahuljak, Kuhač u Koprivnici g. 1869, Zbornik muzeja grada Koprivnice I/3, Koprivnica 1947. p. 92). Unutar bivše tvrđave i danas možemo primijetiti kosinu terena uz župnu crkvu koja je neobična u ravnoj Koprivnici. Osim toga treba imati na oku i položaj kod Koprivničkih Brega u »berekima« na kojem je prilikom kopanja kanala g. 1953. zapažena prema izvještaju Borisa Kelemena od 13. V 1954 (u arhivu Konzervatorskog zavoda u Zagrebu) prethistorijska i srednjovjekovna keramika.

- ^{23a} Vidi: A. Horvat, Karlovac – spomenik kulture, ČIP 1/4 1. IV 1954, p. 3.
- ²⁴ Najgori među njima Fridrik Menspergh oteo je građansko pravo biranja suca i župnika. Građani su ga tužili Saboru u Požunu g. 1643. O tom: R. Horvat, Iz prošlosti, o. c. p. 39–41.
- ²⁵ R. Horvat, Iz prošlosti, o. c. p. 36.
- ²⁶ Dr I. Bach, Najstarija koprivnička cehovska povelja, Zbornik muzeja grada Koprivnice II/2, Koprivnica 1947, p. 79. Za razvoj cehova u gradu vidi dalje povelje: Dr L. Brozović, Osnutak čizmarskog ceha u Koprivnici, Zbornik m. gr. Koprivnice I/2, Koprivnica 1946, p. 21; K. Filić, Koprivnički mesari prepisuju pravila varaždinskoga mesarskoga ceha godine 1697, Zbornik m. gr. Koprivnice, I/1, Koprivnica 1946, p. 13.
- ²⁷ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 11, i Dr K. Dočkal, Dijecezanski muzej II, Zagreb 1944, p. 145.
- ²⁸ U izjavi Natulija g. 1660. spominje se da su porušene dosta velike ruševine lade crkve od koje je bilo sačuvano samo svetište, a na tome mjestu da su grabe i nasipi (R. Horvat, Iz prošlosti, o. c. p. 38). Pregledom tavana današnje župne crkve nije se moglo ustanoviti da li je od te zapravo nekoć franjevačke i po svoj prilici značajnije koprivničke srednjovjekovne sakralne arhitekture što preostalo, jer ravni strop tog pačetrovinastog prostora stoji visoko. Tu knjuv crkvu vidio je 25. I 1615. Vinković (R. Horvat, Koprivničke crkve, p. 10).
- ²⁹ Podaci o zgradi: R. Horvat, Iz prošlosti, o. c. p. 32–35.
- ³⁰ Prof. o. M. Barbarić, Die Muttergottesstatue Marie Jud in Osijek, Osijek 1927, p. 6; Lj. Karaman, O umjetnosti Srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji, Historijski zbornik III, Zagreb 1950, p. 152.
- ³¹ O tom: R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 131–133, isti: Iz prošlosti, o. c. p. 37.
- ³² Podaci o tom: R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 133–135.
- ³³ A. E. Brlić, Prilozi za povijest obitelji Natulija, Zbornik muzeja grada Koprivnice III/1, Koprivnica 1948, p. 108.
- ³⁴ O kapeli: R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 107. i sl. Dr L. Brozović, Uništena spomen-slika iz 1657. godine, Zbornik m. gr. Koprivnice, I/1, Koprivnica 1946, p. 12.
- ³⁵ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 95. i sl.
- ³⁶ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 64. i sl.
- ³⁷ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 86. i sl.
- ³⁸ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 81. i sl.
- ³⁹ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 71. i sl. – O protestantima ima vijesti u Koprivnici od g. 1579. do 1659. Vidi: Dr F. Bučar, Reformacija u XVI stoljeću u Koprivnici, Zbornik muzeja grada Koprivnice II/1, Koprivnica 1947, p. 62–63.

- ⁴⁰ Podaci o tom: R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 78. i sl.
- ⁴¹ O njem: Lj. Karaman, O umjetnosti, o. c. p. 167.; I. Kukuljević Sakcinski, Nadpisi..., Zagreb 1891, p. 98.
- ⁴² O njoj: R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 42. i sl.
- ⁴³ Podaci o tom razdoblju: R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 13–15.
- ⁴⁴ O tom: R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 15–16.
- ⁴⁵ Ibidem.
- ⁴⁶ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 59. i sl. i p. 100, i sl.
- ⁴⁷ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 125.
- ⁴⁸ Podaci o stanovništvu: Dr L. Brozović, Popis žitelja Slob. i kralj. grada Koprivnice godine 1783, Zbornik m. grada Koprivnice, I/3, Koprivnica 1946, p. 48.
- ⁴⁹ Vidi sliku u Zborniku muzeja grada Koprivnice, I/3, Koprivnica 1946, p. 35. i u publikaciji Muzeji sjeverne Hrvatske, Varaždin 1956. na tabli uza str. 10.
- ⁵⁰ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 16.
- ⁵¹ R. Horvat, Iz prošlosti, o. c. p. 72. i sl.
- ⁵² R. Horvat, Iz prošlosti, p. 66. i 35.
- ⁵³ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 137–8. Od 1779. radio je za franjevačku crkvu propovjedaonice drvorezbar fra Petar Morić.
- ⁵⁴ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 129–130.
- ⁵⁵ O Grantulama: R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 100. O ostalome isti; Iz prošlosti, o. c. p. 96. – G. 1308. spominju se u Koprivnici tri mosta (Laszowski, Počeci, o. c. p. 41).
- ⁵⁶ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 16. i sl. – Koprivnički Bregi odijelili su se od župe Koprivnica g. 1790. Umjesto dotadašnje drvene kapele sv. Roka sagrađena je kasnobarokna zidana župna crkva koja i danas stoji.
- ⁵⁷ O kapei i groblju: R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 112. i sl. Osim što je Koprivnica ranije imala izvan tvrđave 5 groblja mnogi odličniji pokojnici sahranjivali su se u kripti franjevačke crkve. Tamo je pretposljednji ukopan kompozitor fra Fortunat Pintarić. Vidi Popis umrlih svjetovnjaka pohranjenih u kripti franjevačke crkve u Koprivnici od g. 1747, Zbornik m. gr. Koprivnice, I/2 i sl. i R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 145.
- ⁵⁸ Dr M. Stahuljak, Kuhač u Koprivnici g. 1869, Zbornik m. gr. K., II/3, Koprivnica 1947, p. 92.
- ⁵⁹ R. Horvat, Iz prošlosti, o. c. p. 32.
- ⁶⁰ Podaci o stanovništvu i kućama u tom razdoblju: G. 1869. Koprivnica ima 3224 stanovnika, 639 kuća, a Koprivnički Bregi 1317 žitelja i 320 kuća. (R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 19), g. 1880. Koprivnica ima 4627 stanovnika, 720 kuća, a Koprivnički Bregi 1400 stanovnika i 304 kuće. (R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 22). G. 1890. Koprivnica ima 5089 stanovnika i 756 kuća, a Koprivnički Bregi 1396 žitelja i 304 kuće (R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 24). G. 1910. Koprivnica ima 8018 stanovnika na 61,5 km² (R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 26). God. 1921. Koprivnica ima 8096 stanovnika (R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 27). Oko g. 1925. ima 8115 stanovnika (Modestin, Stanojevićeva Nar. enciklopedija II, Zagreb, p. 418), a g. 1931. Koprivnica ima 9472 stanovnika, 1705 kuća na 61,55 km². Od g. 1912. Koprivnica je povezana prugom s Virjem, a od g. 1937. s Varaždinom (R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 27). O pruži 1868. o. c. p. 19.
- ⁶¹ Rukopis u arhivu Konzervatorskog zavoda u Zagrebu.
- ⁶² R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 22. i sl.
- ⁶³ R. Horvat, Koprivničke crkve, o. c. p. 18–19.

Andela Horvat

SPOMENIK, MATERIJAL I ČOVJEK

Razmišljanje uz popravak posljednje zagorske drvene kurije

Nekoliko škrtih redaka napisano je do sada o kuriji Gornje Škarićevo kod Krapine, ali ni iz njih nije očita činjenica koja s jedne strane obavezuje, a s druge zabrinjuje: Škarićevo je posljednja drvena kurija u Zagorju. Sreća je, zapravo, što još danas možemo ovo napisati u prezentu! Protekle je godine, u dvanaestu uru, Konzervatorski zavod Zagreb bio izvršio u Škarićevu spasavalačke poslove. Osigurao je kuriju od oborina, vatre i urušenja. Radovi izvršeni 1960. godine bili su protetske naravi. Odnosili su se na mehaničko povezivanje konstrukcija koje su bile u raspadanju. Zapadna i sjeverna stijena popustile su naročito jako pri dnu, pa su zbog toga kroz 2 kata učvršćene stupom. Nazidnice su povezane novim komadima greda, a »tram« – glavni konstruktivni elemenat cijele zgrade u I. katu, izvađen je u cijelosti i zamijenjen novom, smoždenom, gredom. Osim toga su još sazidana 2 dimnjaka, zgradi je obnovljen pokrov, a u toku je postupak za obnovu stropova.

Obavezuje nas, prije svega, činjenica da se ubrajamo u kulturne narode.

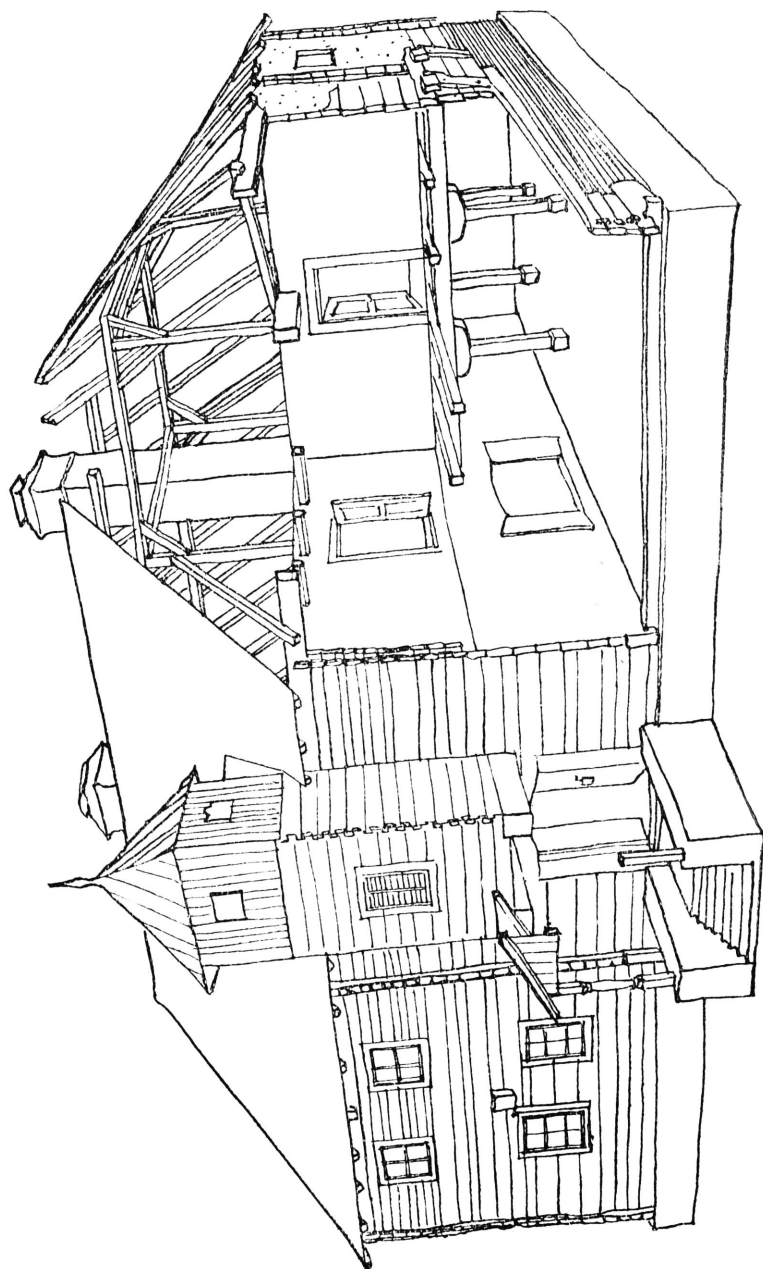
Zabrinjuje nas druga činjenica da je propadanje uopće bilo došlo do tako kritičnog stadija.

*

Imajući na umu te dvije stvari, moramo se pobrinuti oko toga da podignemo opću razinu stanja sačuvanosti naše drvene arhitekture. Ključ tog pitanja ne drže u rukama samo uži stručnjaci iz konzervatorskog kruga, kako se to popularno smatra, niti je ovdje odsutno pitanje novca, kako se to često – posve pogrešno – misli. Ne smiju se, naravno, ni podcijeniti ta dva činioca, jer su oba nužna. Ali nemamo pravo ni da ih precjenjujemo, jer u proces spomeničke zaštite ulaze još dva bitna činioca o kojima upravo želim nešto objasniti, baš na slučaju Škarićeva.

Kuriju su, u one dane, bile podigle seljačke ruke. Čvrste, snažne, čvorave. Plosnatim »širočkama« otesavale su divovske oblice u prizmatične grede i platnice. Svaki udarac sjekirom po gredi, zasječen prije dva stoljeća, vidljiv je i danas. Od takve je građe morala izrasti arhitektura puna snage poput Henry Moorove plastike. Plastike koja je u dobroj mjeri sama adaptirana priroda.

Da, onaj sklad koji u sebi nosi svaka prirodna tvorevina, ono prožimanje namjene i oblika: strogo racionalnog i potpuno likovnog; ono jedinstvo bez protivurječja, ona suverenost rješenja cjelokupnog zadatka i zadovoljavanje svih uvjeta koje u sebi sadržava građevni program – sve je to postalo opipljiva stvarnost u ovoj kuriji.



perspektivni presjek kurije Gornje Škaričeve

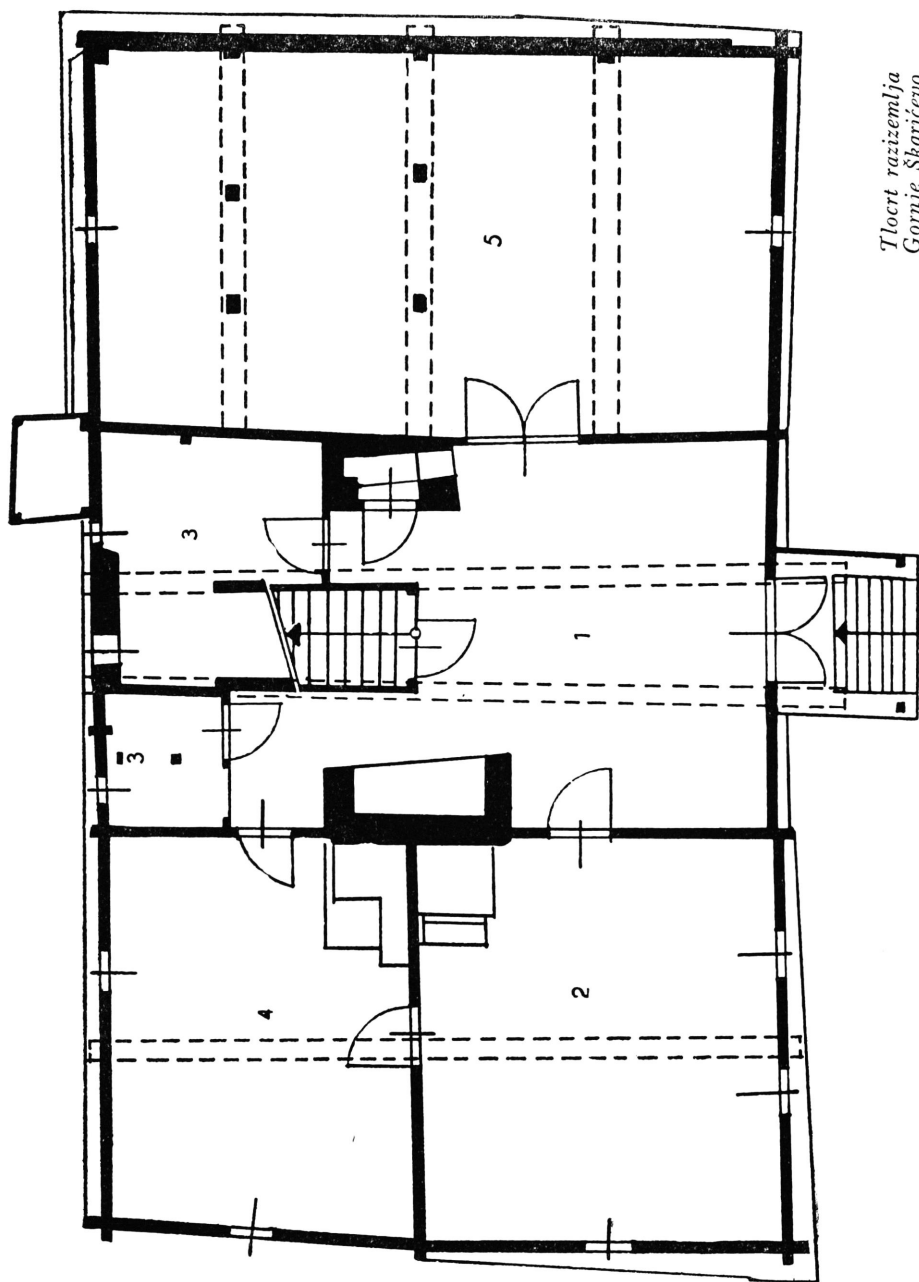
Budemo li dosljedno htjeli čuvati tu stvarnost, taj duh kulturne baštine, nećemo se dati zavarati od tlapnji, samozadovoljnim zaključcima da smo – u granicama realnog i mogućeg – učinili sve. Poenta je baš u tom što se gradivo kojim popravljamo spomenik, nerijetko i u mnogočemu razlikuje od onog od kojeg je on sagrađen, a isto tako da su često i popravljajući po svojoj naravi strani spomeniku, pa ih za gradnju veže jedino slovo ugovora i – broj tekućeg računa!

Gradivo kojim se danas služimo pri popravcima plod je posve drugačijih proizvodnih postupaka i dobiva se drugačije nego što se je dobivalo u vrijeme gradnje spomenika. Osim toga su pojedine prijeko potrebne vrste materijala potpuno nestale. Tim je stvoren nepremostiv tehnički jaz između namjera s jedne, a mogućnosti s druge strane.

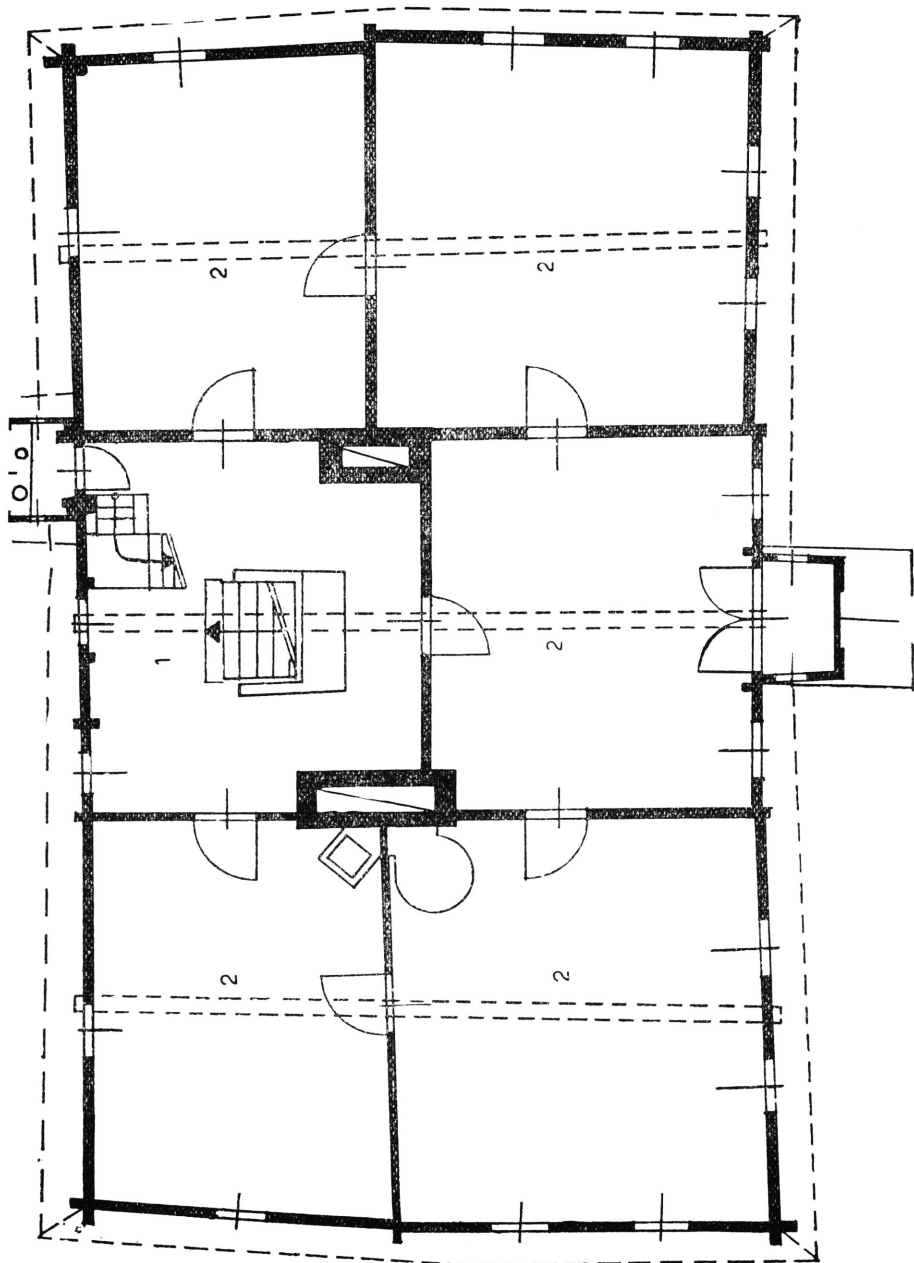
Isto se može reći i za pojedine obrte koji su radi općeg tehničkog razvoja izumrli. Još jedna važna razlika je u heterogenosti izvora građe, drugačijih fizikalnih svojstava i konačno novih standardiziranih dimenzija, koje počivaju na apstraktnom metarskom i decimalnom sustavu. Sve te nabačene razlike zbrojene i ujedinjene daju predodžbu o odstupanju koje u sebi nosi sama materija. Dakako da ono individualno, što u dobroj mjeri upravo spomenik čini spomenikom, blijedi sve više što se više primjenjuju ta sredstva. To ga sve više odalečuje od njegovih prouzroka, otuđuje ga duhu koji ga je stvorio i oblikovao.

Pri takvom stanju stvari vidimo da je na mjestu pitanje kako da tome doskočimo. Nema sumnje da je zadatak budućnosti stvaranje izbora u građevnoj industriji. Izbora koji će se protezati na znatno proširen broj proizvoda potrebnih pri popravku spomeničkih objekata. Tu su ne samo kalane pokrovne dašćice »šindra«, i tesana građa, nego i kovani čavli, plosan crijep, opeke starih formata, pećnjaci, parketne ploče, oplatica, razne vrste okova, mjehurasto staklo itd. Kod radova koji su u toku, morat će se – zbog borbe s vremenom – nastaviti posao u sadašnjim uvjetima i gipko se prilagođavati stvarnosti. Idealne uvjete pomoći će stvoriti tek neposredno i trajnije povezivanje naručitelja radova, konzervatora i vlasnika s građevnom industrijom, isključujući posredovanje trgovine. (Ona neće htjeti prihvatiti te proizvode u prodaju redovitog karaktera, jer će ih – ne bez prava – smatrati nekurentnom robom zbog male potražnje. Posredovanje trgovine, uostalom, nije ni poželjno, jer ona – posredno – povisuje troškove popravka, a to je obrnuto od našeg cilja.)

Vidimo da će proces biti prilično dug i ovisan o nizu uvjeta; ali da ga inicijativom stručnjaka treba započeti, o tom zaista nema sumnje.



*Tlocrt razizemlja
Gornje Škaričevo*



Tlocrt prvog kata Gornje Škaričevo

Pozabavimo se sada s drugim činiocem: čovjekom.

Na popravku kurije Gornje Škarićevo radili su domaći tesari. Njihovi su djedovi pred dva stoljeća podigli zgradu. Oni, njihov porod, popravljali su je, u naše dane. Upravo ova posljednja činjenica djeluje utješno. Možemo i na drugim gradnjama biti zadovoljni ako uspijemo da se na arhitekturi ove vrste nađu na radu ljudi kojima je obrtna predaja živa kroz generacije. Oni ne znaju čitati nacрте, ali znaju osjećati statiku i konstrukciju, svojstva materijala i mogućnosti oruđa. Oni i danas žive u svojim drvenim kućama. Sami ih izrađuju i popravljaju po starim iskustvima koja su se nataložila i usavršila tokom stoljeća. Ne razmeću se sa svojom baštinom. Doživljavaju je kao nešto što se samo po sebi razumije. U njoj su se rodili i s njom su se srodili onako prisno i lako kao s vlastitim dijalektom.

Te prednosti treba uočiti i prihvatiti. Sistematski. Kao metodu. Bio bi ludi propust zaboraviti na autentične nosioce drvene arhitekture i zaboraviti na to da su oni potencijalni kapital zaštite spomenika ove vrste. Želio bih iznijeti da sretni slučaj u Škarićevu bude poticaj u daljnjim naporima konzervatorske službe da se popravljajući uzimaju iz domaćeg stanovništva.

Mladen Fučić

O BAROKNOM KLASICIZMU U POGANČECU

Među brežuljkastim vinorodnim ograncima Kalnik planine smjestilo se seoce Pogančec, udaljeno desetak kilometara sjeverozapadno od Vrbovca (kotar Križevci). U njem je prostrana, u našoj povijesti umjetnosti dosad nezapažena, crkva Marije Lauretanske, koja na prvi pogled odaje onu građevnu djelatnost koju općenito nazivljemo kasnobaroknom. Objekt s bogatije oblikovanim glavnim pročeljem postaje zanimljiv tim više jer ga nalazimo u zabitnome selu gdje to ne bismo očekivali. Počinje nas interesirati tko i kada se ovdje dao na taj podvig u kasno 18. st., kad je njaju mogućnosti koje su dopuštale da budu ostvarivana takva djela.

Otvaramo vrata. Prva impresija tog prostora iznenađuje: pred nama se ne otvara uobičajen pogled na unutrašnjost seoske crkve kakve se grade u doba utilitarističkog jozefinizma. Radi se o ambicioznijoj arhitekturi kod koje u unutrašnjosti imaju važnu ulogu naročito raspoređeni stupovi.

Tlocrtno je to jedinstven izdužen prostor (26,5 × 10,5 m) sa zaobljenim svetištem, do kojeg je na strani evanđelja sakristija. Svetište – neznatno uže od dosta široko zasnovane lađe (oko 8 m) – povišeno je za stepenicu. Vanjski zidovi – osim južnoga, glavnog



Kapela Marije Lauretanske u Pogančecu (nakon potresa)

pročelja– krajnje su jednostavni za razliku od unutarnje ljske, koja je suzdržljivo razgibana. Četiri četvorougona stuba s profilacijama mirnih linija nose svod svetišta, a četiri vitka obla stupa s kapitelima, koji su zakićeni volutama i akantusom, nose s izduženim profiliranim nadglavcima kupolu nad lađom, nad prostorom za puk. Ispeta kupola prekida ritam svodova, koji se nižu u izjednačenoj visini (oko 8 m) od svetišta do pjevališta. Ono je smješteno sučelice svetištu uz glavno pročelje, a počiva na tri luka i dvije oble kolumne s lisnatim kapitelima. Iako u tom prostoru imaju konstruktivnu ulogu (osim dva ubičajena stupa koji nose pjevalište) četiri stupa koji nose kupolu još i četiri stupa sa svodom svetišta, ovdje se ne može govoriti o trobrodnoj građevini u punom smislu riječi. U prostoru koji je koncipiran jedinstveno oni su za takvo poimanje i suviše blizu zidovima. Ovdje, dakle, nisu sami zidovi više aktivni elemenat, što je karakteristično za barok, nego vidnu ulogu preuzimlju stupovi, što je karakteristična pojava klasicizma. Tri plošno komponirana rokoko retabla čedan su ukras tog – za naše prilike – bujnije oblikovanog interijera, koji je obilno osvijetljen visokim prozorima. Na vanjštini te građevine naročita je pažnja posvećena glavnom, južnom pročelju, koje je još na barokni način raščlanjeno u vertikalnom i horizontalnom smjeru zaobljenim polustupovima s bujnim kapitelima i izduženim nadglavcima, velikim prozorom povrh rokoko vratiju, nišama s plastikom, višestruko profiliranim vijencem. Na trougaonom zabatu s konkavno zasječnim pobočnim linijama sa svake je strane po jedna kamena statua, podno kojih zabat svršava prignječenim volutama koje nagovještaju uglate linije klasicističkog vremena. Kao iza kulise izdiže se iz tog zabata glavnog pročelja zvonik s kapom baroknih oblika, koji djeluje kao da je kasnije nakalamljen.

Taj vrlo poučni arhitektonski spomenik, podignut u malome selu, na kojem se – kako vidimo – isprepleće barok s klasicizmom daje mi prilike da u nekoliko riječi pokušam skicirati kako se klasicistička djelatnost odrazila u kontinentalnom dijelu Hrvatske prema onome što nakon novijih istraživanja možemo danas sagledati.

U našoj stručnoj literaturi pisalo se u više navrata o klasicizmu – ponajviše u vezi s imenom Bartola Felbingera, koji je svojom nadarenosti dao specifični pečat napose slikovitim zakucima Gornjega grada u Zagrebu. No sistematskom evidencijom spomenika kulture pokazalo se da se u Hrvatskoj klasicistička djelatnost javlja ranije nego što je prije bilo zapaženo. Ona je naročito u kontinentalnom dijelu Hrvatske – a napose u Slavoniji – mnogo opsežnija i raznovrsnija od onoga što je dosad bilo poznato, osobito na području arhitekture. Doktrinarni klasicizam, koji prekida

svaku vezu s barokom kako ga reprezentira npr. La Madeleine u Parizu ili Brandenburške dveri u Berlinu, ovdje nije ostvaren. Ono što momentano znamo o tom još nedovoljno istraženom razdoblju pokazuje da klasicizam u sjevernoj Hrvatskoj slijedi umjereniju struju koja je karakteristična za bečki krug. Tu u posljednjim decenijama 18. st. ne nastaju djela koja su u strogoj opoziciji prema baroku. Arhitektura tog vremena nadovezuje s mirnijim ugođajem na duboko ukorijenjene barokne tradicije. Zbog toga je rani klasicizam srednjeg Podunavlja životniji nego u drugim evropskim zemljama. Taj se smjer javlja u posljednjoj četvrtini 18. st. istovremeno i u Hrvatskoj.¹ U tom je razdoblju izgrađeno nekoliko dvoraca i tridesetak crkava. Među sakralnom arhitekturom istaknutije primjere tog stilskog pretapanja predstavljaju npr. ovi spomenici: crkva u Draškovcu (1774–1779), koju je utemeljio grof Mihovil Ivan Althan,² blizak bečkim krugovima, zatim crkve u Bedekovčini (1776–1786), koje su kolatori Nikola pl. Bedeković i Franciska Cindri,³ u baranjskoj Duboševici (1794) i u turopoljskoj Vukovini (o. 1799).⁴ Ovo navodim jer se iz toga vidi da se u kasnobarokno doba klasicistički smjer javlja na širokom prostranstvu od Hrvatskog Zagorja do Baranje. Dok se npr. klasicistički smjer u Duboševici očituje na portalu koji je izveden u duhu »Zopfstila«, u Bedekovčini se odražuje u kasetiranoj kupoli; a vukovinska arhitektura s kupolom nad lađom zadovoljava najistaknutijeg mecenu na području umjetnosti u tadašnjoj Hrvatskoj Maksimilijana Vrhovca, jer za nju kaže »elegans et bene instructa«.⁵

Općenito je umjetnost tog vremena kod nas – koja produžuje svoj vijek i u prvu polovinu 19. st. – okarakterizirana kao kasnobarokna i to s pravom.⁶ Međutim, u arhitektonskoj djelatnosti koja nadovezuje na barokne tradicije možemo zapaziti i u Hrvatskoj – kao i u Austriji, s kojom je tada u uskim političkim i kulturnim vezama – tri stepena, od kojih neki traju paralelno. Mogli bismo ih označiti ovako:

1. rani (odnosno barokni klasicizam)
2. klasicizam
3. kasni (odnosno romantički) klasicizam.

Prvi karakterizira jaka primjesa baroknih tradicija, u drugome, koji se javlja oko g. 1800, očit je i dominantan klasicistički smjer (dosad kod nas često neispravno i za arhitekturu nazivan ampir kao npr. za dvor Januševac ili za crkvu u Suhopolju), a treći, koji obuhvata i doba bidermajera, osim baroknih i klasicističkih tradicija sadrži i elemente historicizma (Sv. Vinko u Zagrebu). Crkva u Pogančecu, o kojoj ovdje govorimo, pripada prvoj fazi – baroknom klasicizmu.

Što se dosad znalo u našoj literaturi o crkvi u Pogančecu? Dr R. Horvat objelodanio je podatak da je Nikola pl. Petričević de Miketinec (umro 1756) na svoj trošak sagradio Marijinu kapelu u Pogančecu, koja postoji još i sada.⁷ Da to ne stoji, tj. da se to ne odnosi na ovu građevinu kojom se u ovom času bavimo, vidi se ne samo iz stila same građevine, nego i iz podataka koje pružaju kantske vizitacije.⁸ Jer od g. 1761. Juraj Rees spominje u Pogančecu novo sagrađenu kapelu Marije Lauretanske kao drvenu građevinu sa zvonikom i sakristijom i navodi da je podignuta sredstvima pokojnog Nikole, tako da se pričinjala kao zidana. Potpadala je pod župu Preseka.⁹

Tog donatora поближе objašnjava Ivan Škrgatić 1771, koji kaže da je tu drvenu kapelu dao podići u Pogančecu, u selu s 10 kuća i 119 stanovnika, zagrebački kanonik i čazmanski prepošt Nikola Petričević g. 1752.¹⁰ Ta drvena kapela koja je u unutrašnjosti imala tabulat postojala je još g. 1771.¹¹ U njoj su bila tri oltara. U toj drvenoj građevini vizitator ističe bogato pozlaćen i posrebrren tabernakul glavnoga oltara povrh kojeg bijaše – osim slike Marije Lauretanske – minijaturna loretska kućica.¹²

Kada nestaje drvena prethodnica današnje crkve u Pogančecu, ne zna se tačno, kao ni to kad se počela graditi nova, današnja. Predaja kaže da je dovršena g. 1780. kao zavjet vlastelina iz Pogančeca, majora Antuna pl. Petričevića, koji je – kao i mnogi drugi Hrvati – sudjelovao u sedmogodišnjem ratu¹³ (1756–1763).

Nije isključeno da je i ovu novu, današnju kapelu dao graditi, kao i prvotnu drvenu, član porodice Petričević, jer I. Škrgatić izričito navodi da pravo patronata nad njom ima plemićka porodica Petričević de Miketinec.¹⁴ Emerik Raffay, izaslanik M. Vrhovca, koji inače opširno opisuje novu crkvu – a po tom se opisu vidi da je to današnja građevina – ne spominje kao donatora tog majora Antuna koji je iz dalekih ratnih poljana kući donio živu glavu. Ali Raffayev opis bitno dopunjuje naše znanje o toj danas jednostavno okrećenoj arhitekturi koja stoji napola bez krova. Te podatke naročito dobivamo iz deskripcije pročelja, koje je ukrašeno polustupovima s kapitelima, kamenim kipovima sv. Apolonije i Lucije, kamenim statuama anđela na zabatu – što se i danas vidi; no on navodi i to da su na tom južnom pročelju freskama naslikane Marija Lauretanska i sunčana ura. (Neke zidne slikarije razabiru se još na staroj fotografiji Ž. Breyera, koji je kapelu fotografirao nakon oštećenja od potresa.) Sasvim drugu sliku o objektu daju također Raffayevi podaci koji kazuju da su »kopula« zvonika kao i čitav krov »recenter« bili pokriveni crveno obojenom šindrom, da je nad ladom kupola s lanternom (koje danas nema kao ni šindre) i da je u unutrašnjosti pod bio popločen opekom kvadratnog oblika (danas su na podu crvene, sive i plave pločice).

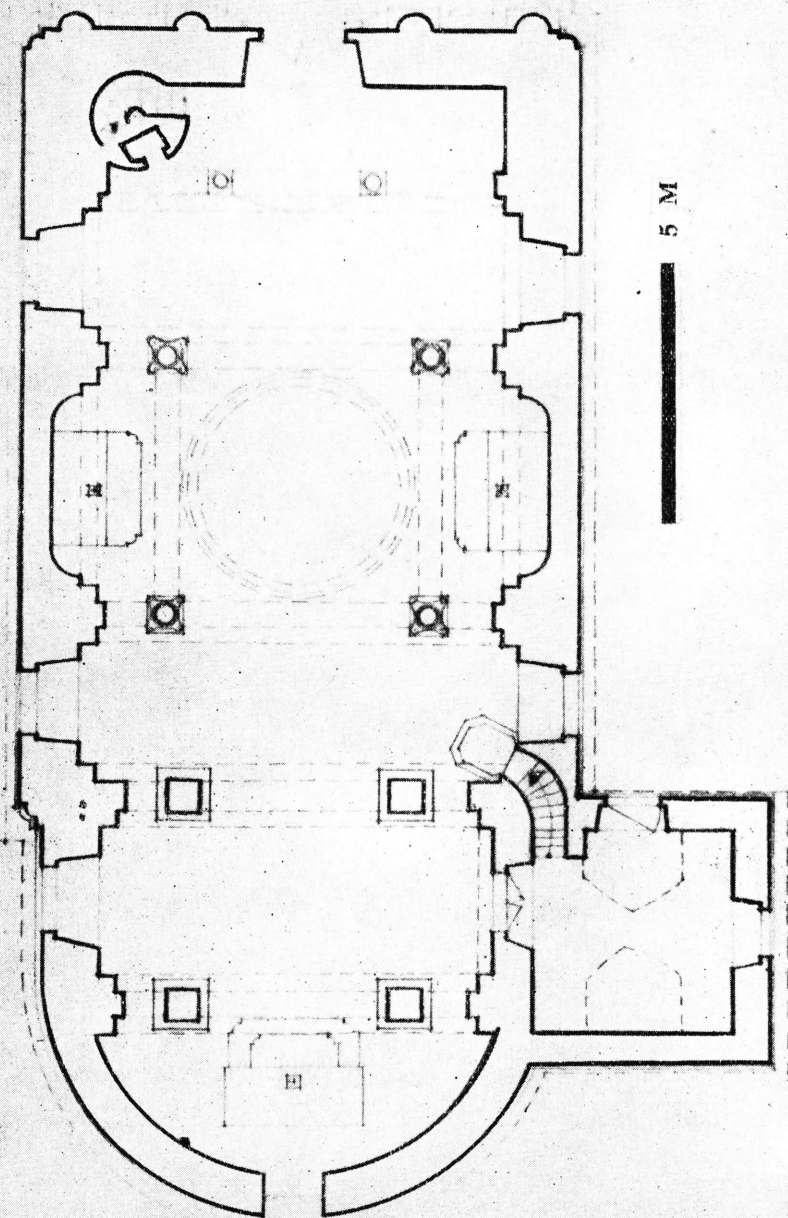
Ranije sam spomenula da su u toj arhitekturi, koja pokazuje ambiciozne tendencije, tri plošno koncipirana čedna rokoko oltara. Moglo bi se pomisliti da je u građevini takvog karaktera prvotno bio mnogo bogatiji inventar, koji je vremenom nestao. Međutim nije tako. Ovdje barokna fasada obećava da ćemo u unutrašnjosti naći ono što više nije bilo moguće ostvariti jer je to vrijeme prošlo: dojam univerzalne umjetnine kod koje se djela kipara, slikara i predmeti različitih struka umjetnog obrta stapaju u kongenijalnu cjelinu zajedno s arhitekturom. Tog duha cjelovite umjetnine iza te barokno koncipirane fasade nema u tom prostoru ni sada, a prema opisu suvremenika nije ga ni u početku bilo. Duh klasicističkog purizma očituje se dakle i u tome. Raffay g. 1795. spominje – osim ostalog uobičajenog, jednostavnog inventara – tri oltara, koji su i danas u crkvi: Marije Lauretanske s tabernakulom u obliku kućice, oltar 14. pomoćnika i oltar sv. Roka.¹⁶ Ova dva posljednja naknadno su ikonografski izmijenjena.¹⁷

Da li je moguće pobliže odrediti kada nastaje crkva u Pogančecu – zapravo kapela župe u Preseki?

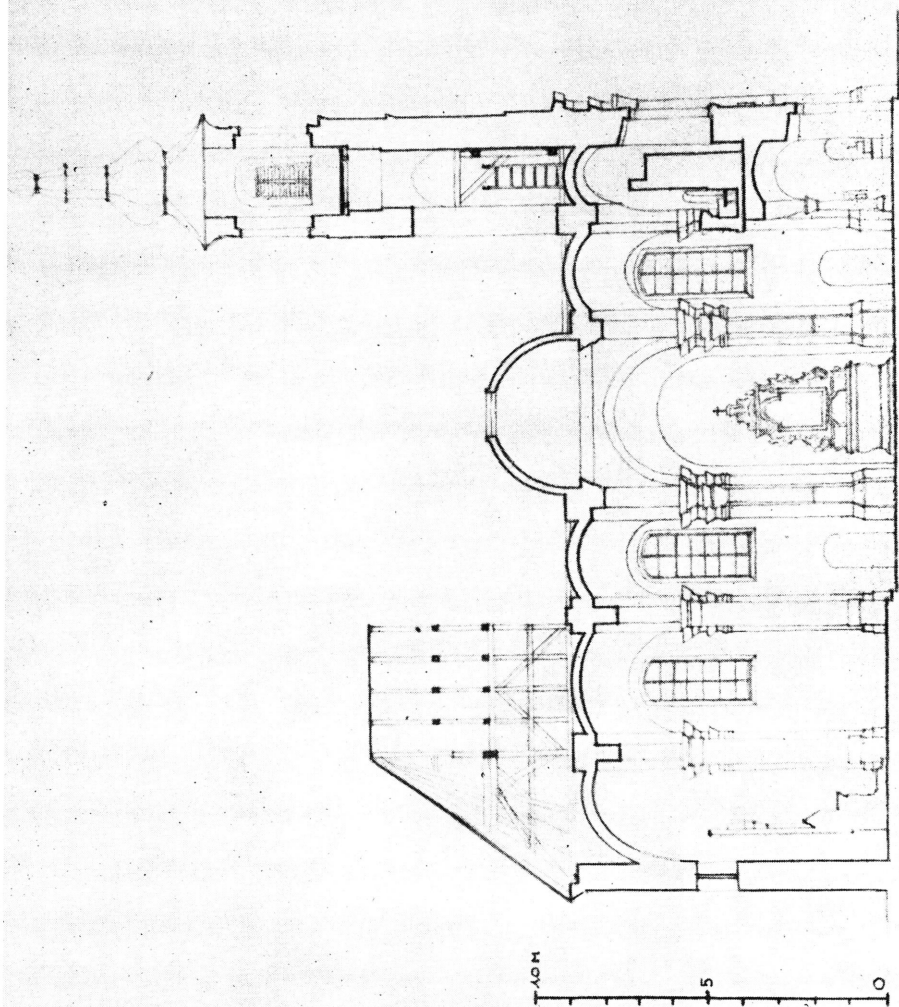
Još 1771. spominje se da postoji drvena kapela. Tradicija kaže da je zidana dovršena g. 1780, no to nisam mogla provjeriti. Raffay navodi 1795. da je »recenter« pokriven crveno obojenom šindrom. Vrata na sakristiji i na glavnome pročelju s motivima uvelog rokokoa govore o kasnom 18. stoljeću. To potvrđuje i godina 1790. urezana na vratima glavnog ulaza, a ona su vjerojatno nastala prilikom dovršetka gradnje objekta. Tradicija navodi još i zanimljivu okolnost da je tadašnji župnik Švagel odobrio namjeru majora Petričevića da gradi crkvu i da je sam pošao u Loreto da prema loretskoj proštenjarskoj crkvi dobije nacrt za kapelu u Pogančecu.¹⁸ Da je kapela uistinu građena u vrijeme kad je župnikom u Preseki bio Mihovil Švagel, to potvrđuje svojim izvještajem Mihovil Maks Vucić, koji već g. 1840. govori o njezinu lošem stanju zbog slabih temelja kao i o tome kako se zgrada ne može uzdržavati od svog posjeda.¹⁹ M. Švagel, sin suca, školovan u Beču i Bologni, postao je župnikom u Preseki g. 1771, a tu se spominje još i g. 1795.²⁰ Prema tome u navedenom vremenskom razmaku nastaje ta arhitektura, koja je s obzirom na godinu na vratima dovršena u doba jozefinizma, u vrijeme kad je u našim stranama rjeđe ostvaren koji skuplji pothvat.

Da li se gradila u ovom obliku u kojem danas postoji po želji donatora Petričevića ili Švagela, koji se zauzeo za tu gradnju, teško je reći; oba su imala prilike da u svijetu vide mnoge građevine koje su mogle utjecati na takav izbor. Da li je uzor iz Loreta imao ovdje odraza pokazat će možda tek detaljniji studij.

Dokora je ta velika građevina postala teško opterećenje za malo i siromašno selo. Kult Marije Lauretanske, koji je u Hrvat-



Tlocrt kapele u Pogančecu



Preraz: kapele u Pogančevu

skoj popularan u toku 18. st., jenjava.²¹ A kako se čini da donator nije osigurao sredstva za održavanje te građevine, već je g. 1846. bila ruševna i bez krova.²² Između g. 1896. i 1912. bila je crkva doduše obnovljena,²³ no danas ta u Hrvatskoj tipološki osamljena arhitektura koja tumači – kao djelo zasad nepoznatog arhitekta – drugi osjećaj za prostor od dotadašnjeg i preorijentaciju u arhitekturi kasnog 18. st., opet stoji djelomično bez krova.

BILJEŠKE

- ¹ O tim zapazanjima vidi A. Horvat, O urbanističkoj jezgri Virovitice, *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU*, Zagreb, 1958, br. 3, p. 166–167. – O tom u Austriji vidi E. Schaffran, *Kunstgeschichte Österreichs*, Wien, 1948, p. 286. i sl.
- ² O njoj A. Horvat, *Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Medumurju*, Zagreb, 1956, p. 125–127.
- ³ O njoj Gj. Szabo, *Spomenici kotara Krapine i Zlatar*, *Vjesnik HAD*, Zagreb, 1913–1914, p. 139–140.
V. Noršić, *Povijest župe Sv. Barbare u Bedekovčini (1726–1926)*, Samobor, 1926, p. 17. i sl.
- ⁴ O njoj J. Barlè, *Povijest turopoljskih župa*, Zagreb, 1911. p. 142. i sl. na strani 135.
- ⁵ Barlè, o. c. p, 190.
- ⁶ O tom Lj. Babić, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, 1943, p. 33.
- ⁷ Prof. Dr R. Horvat, *Gradec kod Križevaca, Hrvatska prošlost* 3, Zagreb, 1942, p. 41.
- ⁸ *Archidiaconatus Kemlek*, *Nadbiskupski arhiv u Zagrebu* br. 130/I od g. 1761. na dalje. (Dalje citiram *Vis. can. s* godinom).
- ⁹ *Vis. can. 1761*: »De capella Lauretana B. V. Mariae. Est haec Sumptibus Illi olim Nicolai Pede Nova erecta, lignea, quid ita tamen affabre facta, et linita ut murata esse videatur. Turrim habet ligneo... Sacristia lignea.«
- ¹⁰ *Vis. can. 1771*: *Primam filialem Ecclae... sub Titulo B. V. M. Lauretanae a Illsimo D^o Nicolao olim Petrichevich canonico Zagrabien. ac Praeposito Chasmensi A^o 1752. erectam in Pago Poganchez qui continet Domus Nro 10, confessionis capaces Nro 94, Paria conjugator. Nro 33, Universim catholicos Nro 119. Distat haec filialis à Matre ³/₄ horae.*
O Nikoli Petričeviću vidi St. Matković, *Recensio episcoporum, archiepiscoporum, praepositorum majorum et canonicorum, Zagrabiae*, 1887, p. LXXXVIII–IX.
- ¹¹ *Podaci o kapeli Vis. can. 1771*: »Structura Ecclae tota est Lignea in Basibus ruinae obnoxia muratis fundamentis proximae admoventis magnopere agens. Cacterum tecto et Tabulato prouti etiam interno altarium ornatu novo, et gratioso provisus.«
- ¹² *Vis. can. 1761*: »In ea Altaria numerato Tria. Majus B. V. M. Lauretana, tabernacul. altare ligneum arcularii elegantis laboris, plus auro et argento, quam coloribus exornatum, ejus fundamentum est muratum, super quo e primo tabernac., per modum Domumculae Lauretanae domum praesentatis a 2bus angelis Sustentat. aliis duobus angelis luminaria tenend. stipat«... (O malo! »Domus Lauretana« iz g. 1768. u medimurskome Sv. Jurju na Bregu vidi A. Horvat, *Spomenici arhitekture*, o. c., p. 116, bilješka 491) ... »Imago

B V M Lauretanae in vitro superbe inaurata«. – Drugi oltar bio je posvećen četrnaestorici pomoćnika. a treći sv. Roku. Osim toga u inventaru te kapele spominju se ovi predmeti: dvospratni ormar, 4 kaleža, ciborij, dva pacifikala, zvono, a u Vis. can. 1771. pet kazula.

- ¹³ To donosi Dr O. A. Crnica, Hrvati i Marija, nacrt za djelo Gospina Hrvatska, ruk. Zagreb, 1953, p. 45.
- ¹⁴ Vis. can. 1771: »Ius Patronatus habet Nobilis familia Petricevich De Mike-tincez«.
- ¹⁵ Vis. can. 1795: »Ecclesia filialis sub Titulo B. V. Lauretanae, tota murata sub fornice habens in frontispitio turrim supra murum Ecclae prominentem in altitudine orgiar. 3. tectam in formam copulae asscribus quercinis colore rubro tinctis, tectam in qua campanulae... Ecclea habet frontispicium ad meridiem versum totum al fresco depictum cum 4, columnis cum suis capitulis duabus statuīs lapideis unam Stae Apoloniae aliam Stae Luciae intra columnas in superficie alias statuas ex lapide angelor. in medio depicta B. V. Maria Lauretana cum Solari horologio, ex hac parte est major porta, minor per Sacrarium qvōd est ad occidentem habens unam fenestram versus occidentem latitudinis orgiar. 2 ac totidem longitudinis, ex sacrario est accessus ad cathedram«... »habet fenestram unam ad orientem habet in longitudine orgias 4. in latitudine 3½ cum 4. liberis columnis muratis ac desuper capitulis altitudo muri est orgiar. 4 in corpore Latitudinis orgiar. 4. longitudinis 8. altitudinis 4. in medio copula cum lanterna supra quatuor Columnas lapideas cum suis desuper capitulis operis statuarii cum fenestris ad orientem 2 occidendo 2, supra chorum«... »Strata quadratis lateribus, gradus ad Sanctuarium ex lapide albo duos ad maiorem aram 2. ad collaterales unum infra singulam fenestram habet confessionale. Chorum ex muro incrustata ab intus non est tota, à foris est maxima ex parte. Ecclea haec recenter tecta est asscribus quercinis colore rubro tinctis.«
- ¹⁶ Donosim o inventaru podatke u cijelosti da se vidi razmjerno skromna oprema nove crkve tog vremena. Vis. can. 1795: »Ara major ad interim operis statuarii mediocris cum tabernaculo in formam Domus facto, habens fenestram unam ad orientem... Supra chorum ad meridiem habet aras duas unam 14. auxiliator. aliam scti Rochi... confessionale ex ligno nuceo cum porta arcularii laboris seu Nro 4. in angulo ad occidentem est cathedra nova ex ligno nuceo nova cūjus ornatus seu Czirade sund inaurata bene. Inventarium In sanctuario existit armare 1 colore aeneo tinctum habens desuper praeclusuras pro calicibus tres cum seraturis, ab intra sub una Seratura ladulas 4 pro casulis... item in medio ladulas minores pro velis et corporal 3. cista ... scamnum ... calices ex argento cuppa reliq. ex Lamina 3... Ciborium 1 casulae 5, crucula seu Pacificatorium ex Lamina 1, urceol. ex vitro 3 par. Turibulum aeneum cum navicula et coleari ex laminae Pulvinaria ... tela depicta 4 campanulae 2 Lebes 1 Selae lignae bonae 3, capsula seu ostensorium parvum ex Lamina inaurata Stae Crucis cum authentica 1 ... campanulae duae parvae fractae vix 40 pond. Ecclea habet«.
- ¹⁷ Vis can. 1840: »Ara Major B M Virg. Lauretanae; S. Jacobi Ap., S. Barbarae« (a danas Marije Lauretanske, lijevo srca Isusova, desno sv. Ilije sa slikama bez umjetničke vrijednosti). 1840. spominje se još ... »Organum cum 6 Mutationibus sat bonum. Nec cruces nec statuas Sanctorum habet... 1 Campana 120 Mt«.
- ¹⁸ Crnica, o. c., p. 45.
- ¹⁹ Vis. can. 1840: »Capela in Poganczcz fundata in honorem B. M. Virginis Lauretanae per A. R. Michaelēm Svagell Parochum condām Preszekensem



Pogančec, Marija Lauret. (detalj kupole nad ladom)

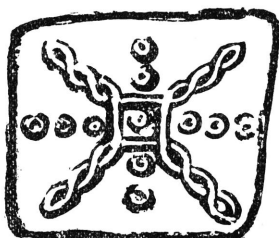
errecta, 14 orgias longa, 6 orgias lata, murata sub fornice, strato lateritio provisā, quotidianam ruinam ob debile fundamentam minans; est tantum benedicta...

Kapella ... sum propter rupturas ruinam minetur, ex propriis autem capitalibus reparari non possit, Parochus provocabit Populum ut ad ejus restorationem suis Symbolis concurrant, Secus ob periculum ruinae claudenda veniet, et Parochus ipsum capitale 100 f a creditore indi late levet». (To se odnosi na Nikolu Čikana).

- ²⁰ Vis. can. 1795: »Michael Svagell Parochus resignans filius Steph. Svagell I. Cottus Crisiens. Judicium ex Nobili Catharina Habianecz progenitus natus Anno 1746 Die 25 7br Humaniores Scholas à Sintaxi inclusive absolvit in seminario Philosophiam Viennae Theologiam Bononiae ... Parochum a 12 May 1771. Instalatus Anno eodem die 22 7br Sacerdos 1769 mense Septembri.

U Vis. can. 1771. prijašnji župnik P. Brletić spominje se kao mrtav, a u Vis. can. 1802. spominje se kao župnik u Preseki Antonius Spelletich.

- ²¹ U prvoj polovini 19. st. vraća se na pr. crkva Marije Lauretanske starom patroniniju u Sv. Jurju na Bregu. Vidi A. Horvat, Spomenici arhitekture, o. c., p. 116.
- ²² Vis. can. 1896: »Dok je kapela u dobrom stanju obstojala, uzdržavala se je milostinjom naroda. Patrona neima. Ista je bez krova, bez obloka bez vrata, bez orgulja, razpucana, a tarac razrovan, oltari i sve opustošeno već od god. 1846. Kapelica je u razvaljenom stanju, pak se neobavlja nikakva pobožnost niti služba. Kapela ima 994 f 34 n bez kamata od više godina, koji se glavnicu pridodaju«.
- ²³ Nakon vizitacije g. 1896: Vis. can. 1912: »Kapela patrona nema. Izvana i iznutra ponovljena ... Nema klupe, a u sakristiji nema ormara. Kapela je iznutra vrlo prostrana, veća od župne crkve, a po mnijenju mnogih jedna od najljepših crkva u ovoj diecezi« ...



BUTONIGA

Butoniga je skup od osam zaselaka i kućišta u srednjoj Istri, 6 kilometara Pazinu na sjever, s onu stranu hrptine što velikim zelenim naborima dijeli ovaj kraj od pazinske kotline. Na padinama lapora što valovito slaze u dolinu kojom protječe butoniški potok prema rijeci Mirni, među vododerinama, među šumarcima, sjenokošama, vinogradima i njivama žive seljaci, težaci, nekada kmetovi pazinske grofovije.

Jedna od društvenih veza što je od starine udruživala raštrkana kmetska selišta bilo je zajedničko butoniško groblje sa crkvom sv. Križa na brežuljku ponad gaza gdje se napaja stoka. Izdaleka zapazit će je putnik po crnim čempresima – monimentum pro monumento – što izviruju iz zelenih i sivih krošnji hrastova i maslina.

Ta mala srednjovjekovna seljačka crkva što pročeljem gleda u zapad tipična je romanička tlocrta, jednobrodna, s izbočenom polukružnom apsidom. Tipična je i tekstura njena zida od ploča lapora što su ih zidari vjerojatno u XIII stoljeću slagali i slojevali u neprekinute vodoravne pasove. Geološki slojevi sinjeg i njadog lapora što se kalaju u debljim i tanjim pločama nailaze se svuda u tome kraju. Od davnine su se tom od prirode danom i pogodno oblikovanom građom koristili i za gradnju seoskih kuća, a kako je vapneno vezivo bilo skuplji i tehnički složeniji postupak, na kmetским se je domovima zide lapornih ploča vezivalo blatom. Gradilo se prirodnim i autohtonim materijalima koji su ležali na dohvat ruke. Klasična tehnika vapnenog veziva upotrebljavala se prvenstveno na istaknutoj arhitekturi trajne namjene, – tako i na butoniškoj crkvi, na tome objektu kolektivnog i jednokratnog napora seoske zajednice.

Historijsku sliku o našoj pučkoj, seoskoj, nekada izrazito autarhičkoj arhitekturi, – tu je povijesnu sliku u mnogim potezima sačuvala upravo seoska crkva u siromašnijim i zabitnijim krajevima. I tu u Butonigi, gdje se danas žute i crvene krovovi seoskih kuća i staja pokriveni crijepom iz obližnje ciglane u Cerovlju, apsida crkve sv. Križa svojim izvornim krovnim pokrovom od kamenih ploča, od domaćih »škrila«, posljednji je prežetak starinske tehnike i samorodna, lokalnog materijala, kojim su nekada bili pokriveni i seoski krovovi. U začelni zid zidar je uložio niz tanjih škrila gradeći iznad krova apsida strmu dvostrešnu okapnicu da bi od oborina štitila sljubnicu krova i zida; gradio ju je onako kako se to još ponekad vidi na najstarijim seljačkim kućama.

U jednostavnosti zdanja od poluobrađena kamena, jedini plastični ukras vanjštine nalazi se na pročelju da bi akcentuirao ulaz. Nad portalom – romanički srpolika polukružna luka – umetnut je

u zid kamen s plitko uklesanim reljefom. Čini mi se – taj reljef – kao daleka reminiscencija motiva *crux gemmata*, ukrašena dijagonalama jednotračnih romaničkih pletenica.

Sav čar ovog seoskog hrama, sive neožbukane vanjštine, bio je u opremi njegove unutrašnjosti.

Bile su to zidne slikarije, šarene i žive, izvedene na tankom sloju fine, uglačane žbuke koje su zaodjele sve zidne plohe.¹

Godine 1909. otkrio ih je pod novijim premazima vapna arhitekt Kornelije Budinić.²

Godine 1942., gađajući butonišku crkvu, razotkrili su ih do kraja njemački bacači mina. Od eksplozija koje su razorile i zapalile kroviste oljuštili su se crkveni zidovi i pokazale se fragmentarne plohe starinskih slikarija. U toku pet poslijeratnih godina, do 1951, dok je oštećena građevina bila bez krova, pred našim očima runile su se i nestajale te plohe pod izravnim, razornim udarom mrazova i oborina. Konačno, godine 1950, Jugoslavenska akademija pristupila je preventivnom skidanju najugroženijih fragmenta (restaurator prof. Lončarić).³ U jesen 1951. godine, neposredno pred projektiranim rušenjem i rekompozicijom nagnutog i izvitoperenog južnog zida, skinuo sam sa tog zida sve preostale fragmente, a sa ostalih zidova one, odlupljene, kojima je prijetila opasnost uništenja. Sve skinute fragmente montira na ponovno sagrađeni zid i na druge zidove, na izvorne položaje, Savezni institut za zaštitu spomenika kulture (restaurator Mihajlo Medić) u zaključku svojih radova na restauriranju arhitekture i konzerviranju slikarija.⁴

U međuvremenu, godine 1951, proveli su zagrebački restauratori (Ivan Tomljanović i Božidar Jušić) konzerviranje slikarija u apsidi.

Te butoniške slikarije na pazinskom ladanju, u nutarnjoj Istri, čine nam se kao medaš u historijskom stvaranju istarskog zidnog slikarstva. Na njima se – ma da još puna romaničkih tradicija – pomolila gotika, i to u rukama provincijalnog slikara koji je razinom svoje naivne kreativne svijesti preradio više stilske pobude i pretočio ih u pučku i lokalnu umjetničku materiju. Tako se s ovim spomenikom negdje pod konac XIV stoljeća otvara onaj period domaćeg, s tlom i društvenom sredinom povezanog, istarskog ladanjskog stvaralaštva koje će od sada – kao pretežni udio istarskog umjetničkog fonda – ispunjati zidove sakralnih prostora kroz gotovo stoljeće i po.

U Butonigi se prije svega fiksirala u programatskom opsegu i u topografskom vezu ona ikonografska cjelina koja se počela redigirati još u romanici da bi od sada – u takovu sastavu i rasporedu – ostala mjerodavnom u istarskim oslikanim prostorima.

Pokušat ću, stoga, rekonstruirati taj ciklus iz Butonige na temelju ranijih bilježaka i snimaka kada su fragmenti na zidu bili i brojniji i čitljiviji.

Svi zidovi podijeljeni su mrežom bordura u dva pojasa, gornji i donji, u kojima se nižu odijeljena polja s pojedinim prikazima. Između donjeg pojasa i tla teče uokolo crkve oslikana zavjesa.

Idejno središte butoniškog ciklusa fiksirano je u apsidi, gdje je u gornjem pojasu prikazana *Maiestas Domini*, Krist na prijestolju, obavijen mandorlom i okružen simbolima četiriju evanđelista (2). Pod njim, u donjem pojasu, nižu se likovi 12 apostola među oslikanim arkadama (5). Duž četiri zida lađe glavna je tema usredotočena na život Kristov. Redom evanđeoskog kazivanja prizori kruže od lijeva na desno najprije svim gornjim, a zatim donjim pojasima zidova. Tako se na istočnom zidu, lijevo i desno od apside, nalazi Navještenje s anđelom (1) i Marijom (2).

Gornjim pojasom južnog zida niže se Rođenje Kristovo (7), Poklonstvo triju kraljeva (8) i – sudeći po sekvenciji scena i po fragmentu na kome je prikazan opločeni pod i nutrašnjost arhitekture slijedilo bi – Prikazanje u hramu (9).

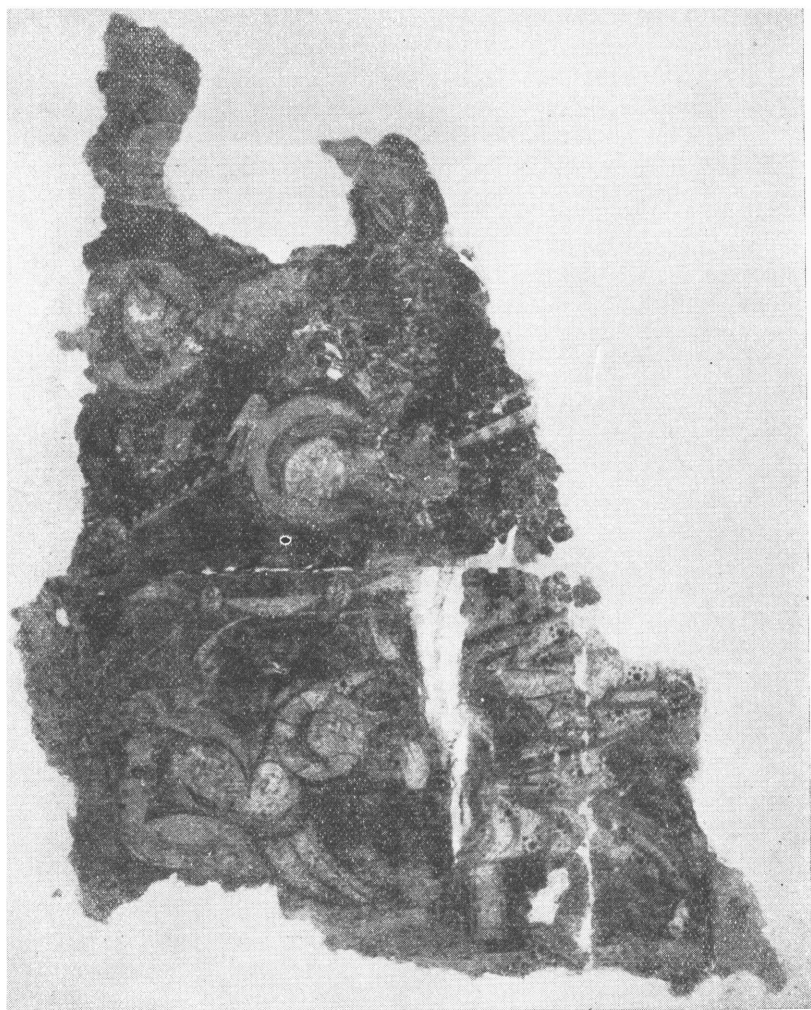
U gornjem pojasu zapadnog zida nalazi se Pokolj nevine djece (10). Na fragmentu vidi se kralj Herod (muški lik s krunom na glavi i žezlom u ruci što sjedi u konvencionalnoj pozi suca i naredbodavca, tj. prekrštenih nogu). Slijedio je vjerojatno prizor Bijega u Egipat (11), a možda i prizor *Dispute* u hramu (12).

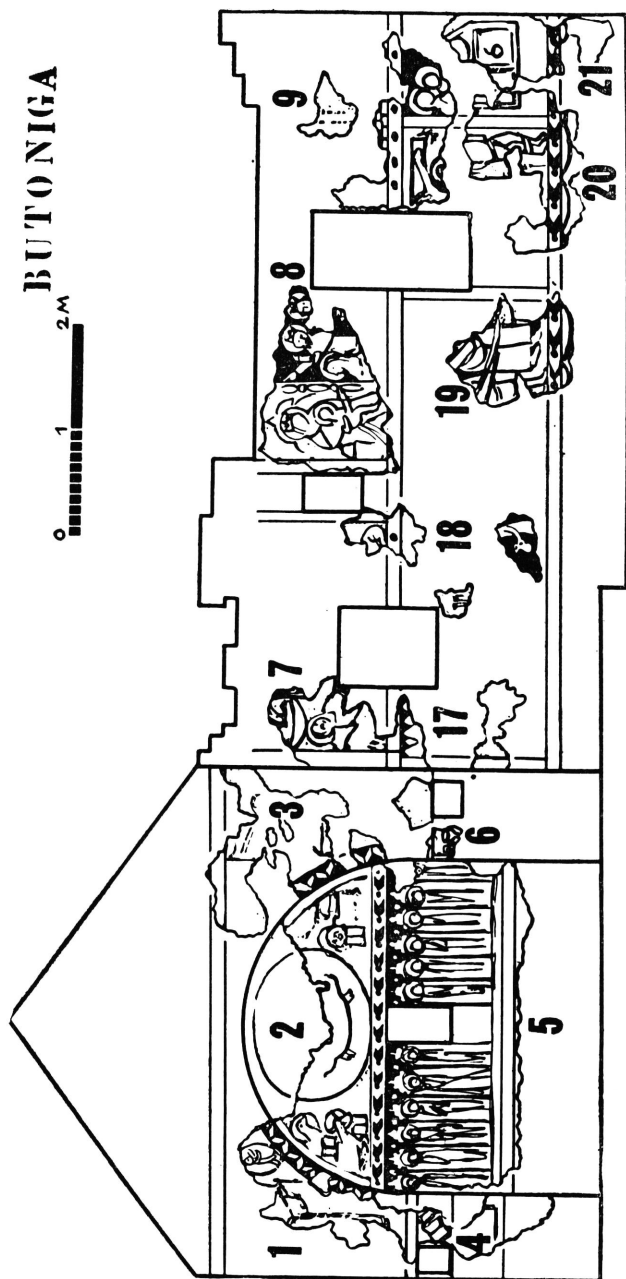
U gornjem pojasu sjevernog zida teku prizori Krštenja u Jordanu (13) i Ulaska u Jeruzalem (14). Prizor Posljednje večere (15), koji je zauzimao dvostruku širinu polja, danas je razoren; od njega je ostao samo omanji fragmenat što prikazuje platneni prostirak na dugom četverouglatom stolu. Za njim slijedi Molitva na Maslinskoj gori (16).

Kazivanje se nastavlja u donjem pojasu južnog zida gdje se – po malom sačuvanom detalju vojničkih kaciga i kopalja – može utvrditi prizor Judinog poljupca (17) i do toga, po fragmentu služe koji drži vrč i ubrus, scenu Krista pred Pilatom (18). Iduće scene: Nošenje križa (19), Raspeće (20) i Polaganje u grob (21), sačuvane su u bitnim dijelovima i potpuno su jasne.

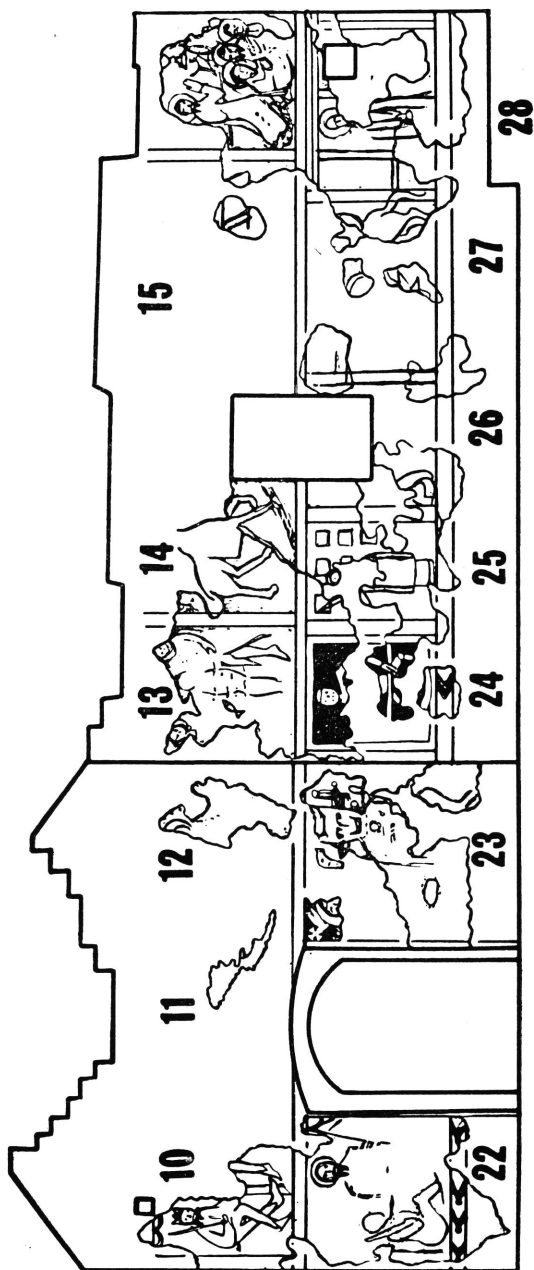
U donjem pojasu zapadnog zida završava ciklus scenom Uskrsnuća (22) i scenom Silaska u Limb (23).

Donji pojas sjevernog zida rezerviran je didaktičkom prizoru Smrti-kosca (24) i svetačkim likovima lokalnoga kulta (25–28). Tu je sv. Jelena Križarica (25) kojoj je kult bio ovdje vezan uz titulu crkve (»Sveti Križ«). U fragmentarnoj sceni s likom što kleči u lijevom uglu polja (26) možda se krije ostatak prizora Našašća





Ciklus iz Butonige (apsida i desni zid)



Ciklus iz Butonige (ulazna stijena i lijevi zid)

i adoracije pravog križa. Slijedi scena sa sv. Jurjem, konjanikom, što ubija zmaja (27) i lik sv. Antuna opata (28), seljačkog sveca, zaštitnika stoke i zdravlja od zaraznih bolesti.

Konačno, na istočnom zidu, kao ilustracija funkcija dviju niša, koje su služile za pohranu liturgijskog suđa i liturgijskih knjiga, oslikane su kraj njih dvije mrtve prirode, – lijevo: nekoliko knjiga (4) i desno: kalež i vrčić (6). Ti najraniji primjeri samostalne teme nature morte u našem slikarstvu čekat će u Istri jedno stoljeće da se opet pojave na crkvenom zidu, u Hrastovlju, godine 1490, na slikarijama majstora Ivana iz Kastva.

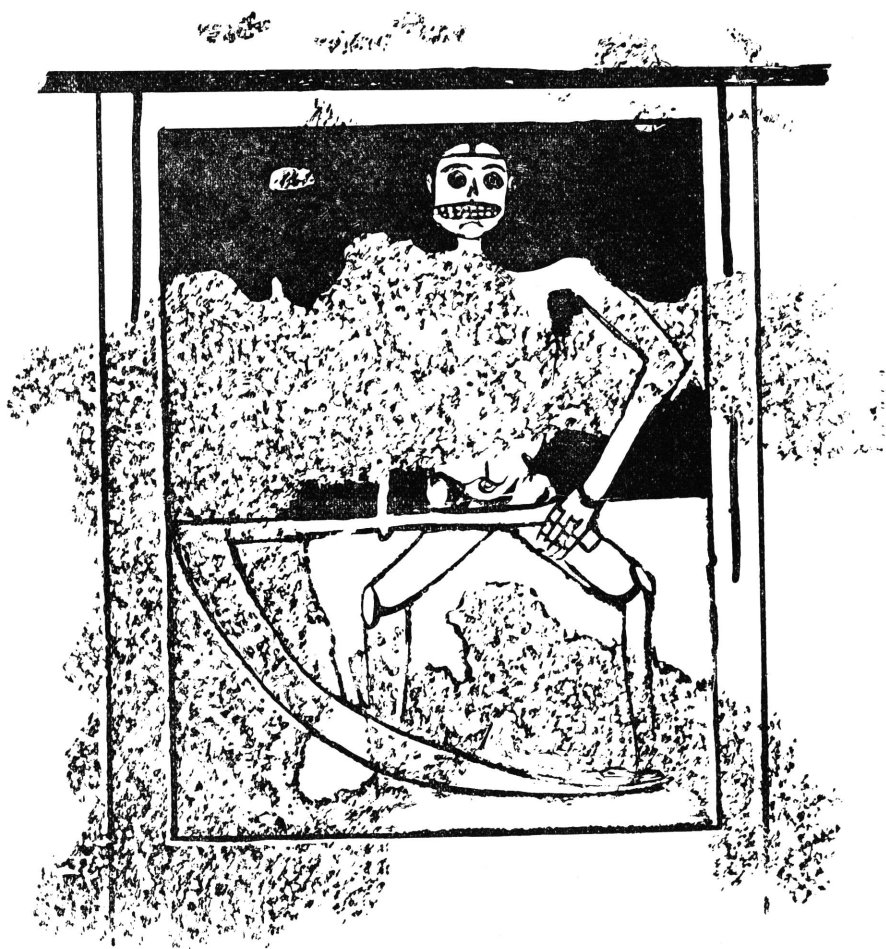
Iako butoniški ciklus ne možemo neposredno povezati ni s jednim sačuvanim istarskim spomenikom zidnog slikarstva, najbliže mu dodirne točke – s obzirom na razvojni stupanj, pučki karakter i slikarski postupak – nalazimo na zidu crkve sv. Katarine u nedaleku Lindaru, na slikariji »Živog križa« što je nastala otprilike u vrijeme butoniškog ciklusa, tj. godine 1409, kako je lindarsko djelo izravno datirao jedan oslikani glagoljski natpis na njemu. Ono što do izvjesne mjere luči ova dva djela jest osjetan udio apeninskih utjecaja u Lindaru od karakteristično kontinentalnog udjela u Butonigi.⁵

U djelu butoniškog majstora još je živo istarsko romaničko naslijeđe u repertoriju bordura koje poznajemo na starijim spomenicima Poluotoka u XIII i prvoj polovici XIV stoljeća,³ a romanički duh je prisutan i u ikonografskim obrascima.⁷

Prizori u Butonigi još se odvijaju u jednom planu pred jednoličnim plohamu pozadina koje – uz minimalna scenska tumačenja – u principu isključuju prostornu dubinu. No naslikana arhitektura je gotička, kao što je arkada u kojoj je impostiran ritamski niz dvanaestorice apostola (u donjem pojasu apsida), s motivima trijeba i kružišta (Masswerk). S tim se motivima javlja i na baldahinskom prijestolju Bogorodice u sceni Poklonstva kraljeva.

Kao i na lindarskoj slikariji i ovdje je još u znatnoj mjeri slobodnim rukopisom ispisan ukras vitica na tektilu (dosljedno je svuda izveden na zelenoj Kristovoj haljini), ali uza to – kao i u Lindaru – majstor već mehanički aplicira kako na oslikani tekstil tako i na okvire polja onaj niz raznovrsnih uzoraka, otisnutih pomoću papirnatih šablona kojom se od sada obilato služi gotički obrtnik.

Nov je na tim slikarijama onaj svjež dah života, ona živost koja i bez suptilne mimike giblje naslikana lica okrenuta većinom u tročetvrtinski profil i koja je i s konvencionalnim rječnikom gestikulacije znala međusobno povezati svetačke likove u uzajamnu ritmičku i glumačku akciju, u neposredno čitki govor scene. Slika-
reva rustična ali monumentalna arhitektonika dvanaestorice apostola, utkana u graditeljevu arhitekturu apsidalne školjke (osje-



Butoniga – smrt kao kosac

čajem što ga ima samo slikarstvo koje tradicionalno obrađuje zid i arhitektonski prostor) prodahnula je tu monumentalnu čvrstinu životom konverzacije u konvergentnom obrtanju glava pojedinih apostolskih parova i u pantomimičkoj diskusiji njihovih prstiju.

Treba zatim pogledati na sceni Pokolja nevine djece s kolikim je koreografskim smislom interpretiran stari ikonografski rječnik, – lik kralja, prekrštenih nogu, u času dok nalaže –, kako je Herod, modno i mondeno kostimiran poput suvremenog plemića, sugestivno dan sa svom izvještačenom elegancijom gosparskog kaćipera druge polovice XIV stoljeća.

Konačno, na Poklonstvu triju kraljeva taj osjećaj za život scene u povezanoj, razgibanoj akciji kraljeva i djeteta (dijete blagoslivlje i prihvaća dar što ga donosi poklekli stari kralj, srednji kralj pokazuje rukom zvijezdu i obraća se mladom kralju), taj dinamični osjećaj igre otkriva teatarsko porijeklo butoniškog Poklonstva.⁸

Nova je i didaktika eshatološke misli, pretočena u zornu i sugestivnu sliku Smrti-kosca,⁹ didaktika koja će u XV stoljeću pratiti istarske cikluse velikim povorkama mrtvačkih plesova (Beram 1474, Hrastovlje 1490) ili panoptikumom lova smrti na predstav-nike ljudskog društva (Vranje, konac XV st.).

Nova i posve suvremena je tu moda plemićkog društva koja je slikaru stajala pred očima kao konkretni domet sjaja i raskoši i u tome su njegovi likovi Heroda i triju kraljeva bili aktualni. Taj aktualni doživljaj mode zapisan je i u detaljima: u tijesnom kroju kratkih haljetaka, u feminiziranom ukusu nadjevenih prsiju kod muškaraca (Herod, Pilatov sluga), u bogatoj upotrebi dugmeta, u šiljastim cipelama, u velikim izrezima haljina oko vrata (apostoli), u uzorcima tkanina na odjeći i u mi-partie-ju odjeće, u podstavama iz drugog materijala i boje, u porubima od hermelina (stari kralj, carica sv. Jelena), štoviše pomodna dvodijelna »Većeslavova brada« javlja se kako na profanim licima (Herod, Pilat) tako i na svetačkima (tri kralja. Ivan Krstitelj), čak su i neke apostolske figure pa i sam Krist (Uskrsnuće) bili podvrgnuti svemoćnom diktatu nove modne elegancije.

Ta je moda i u kroju, i u tekstilu, i u poženstvenjenom idealu fizičkog lika, njegove konture i njegova habitusa – na proteste i zgražanje suvremenih moralista – nezaustavno prodirala iz galantne Francuske transmisijom Luksemburgovaca u Češku da se u drugoj polovici XIV stoljeća razlije feudalnom pa i građanskom Evropom. Tako se je, noseći oznake prekoalpskog Sjevera, mogla negdje pod konac XIV stoljeća pojaviti i odraziti i u slikarstvu rustičnog majstora na pazinskom feudu. Upravo ta moda i put njene ekspanzije predstavljaju materijalno uporište i za preciznije datiranje butoniških slikarija.¹⁰

Aktualni uzori feudalne i dvorske internacionalne duštvene i likovne kulture pobudno su djelovali na ovog rustičnog majstora iz provincije. On je uhvatio dah njene živosti i sjaja, no njegovoj pučkoj priprostosti bila je strana i nedohvatljiva njena suptilna formalna estetika. Evidentno o tome govore tipovi njegovih lica i grubi, nerazvijeni nabori na tkaninama gdje slikarski sluh butoniškog rustika nije čuo muzikalitet u duktusu i strukturi draperija.

Bio je, međutim, taj težački majstor radoznao talenat, otvorenih očiju, zapažać koji je lapidarno, u jednom dahu, gotovo improvizirajući znao težačkim rukopisom zapisati svoje mnogolike predodžbe. Kolika li raspona u njegovoj želji za karakteriziranjem situacija i likova na primjer na onim apostolskim obrazima u apsidi, od lirske glave golobradog sv. Ivana do tvrde, seljačke Petrove lubanje ili do pustinske zapuštene fizionomije Krstiteljeve ili do staračke glave prvoga kralja! Tvrdi san učenika na Maslinskoj gori i arhaizirajući smiješak Bogorodice na Poklonstvu kraljeva! Do verizma se penju njegovi zapisi detalja na aktu razbojnika na križu (bruces) a do bizarnosti zelene suze na licima žena sa scene Polaganja u grob.

Bio je to crtač kome je kist gotovo bez otpora pisao po glatkoj žbuki naivnu težačku sliku. Brzina njegova poteza a la prima još diše u svježim tragovima kista i u omaknutim kapljicama boje na butoniškom zidu. Nije se služio pretcrtežem i spravama osim šestarom kojim je konvencionalno izvodio obod svetačkih aureola i puncom kojom je u svježu žbuku upečatio broš na Bogorodičnim prsima. U povojima su ostali pokušaji njegove modelacije; u tustom impastu dao je oblinu simboličnom volu evanđeliste Luke u apsidi, a u gotovo lazurnim potezima široka kista bilježio je nabore na bijelim tkaninama i šematski opisivao forme uz iscrtane konture obraza. U biti njegova slika bila je organizirana grafičkim sredstvima. Njegovo djelo gotovo je crtež, koloriran crvenim i zelenim zemljama, okerima, crninom, sivlom i vapnom u jednoj dekorativnoj, vedroj polihromiji na zidu seoske crkve.

Branko Fučić

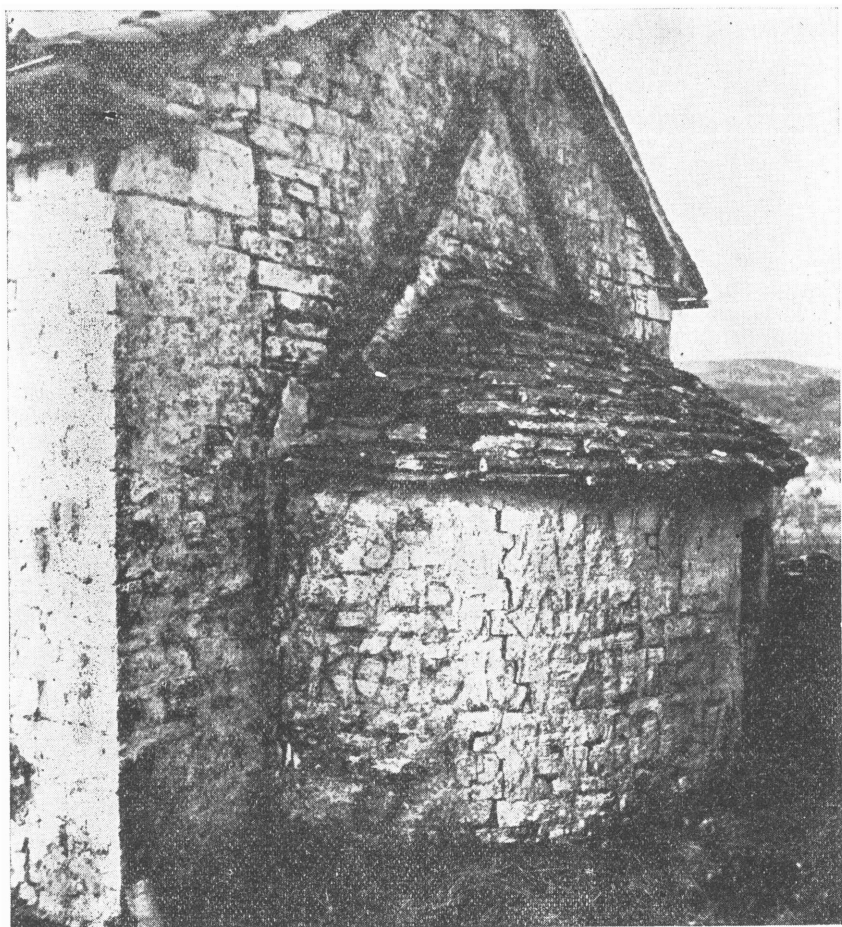
BILJEŠKE

¹ Restaurator-konzervator Saveznog instituta za zaštitu spomenika kulture Milorad Medić me upozorava da je na zidu butoniške crkve ustanovio pod oslikanom žbukom dva vapnena premaza. To je znak da je crkva nakon dovršenja bila relativno dulje vremena bez zidnih slikarija.

² Budinich Cornelio, *Spitzbogige Bauwerke in Istrien und den angrenzenden Gebieten. Jahrbuch des Kunsthistor. Institutes der k. k. Zentralkomm. f. D. Beč 1916. Beibl., str. 12–14.*



Butoniga (Rodenje)



Butoniga (apsida izvana)

³ Fučić B., Freske u Butonigi. Riječki list, 19. VIII 1951, str. 3.

⁴ Perčić Iva, Konzervatorski radovi u Istri i Hrvatskom Primorju od 1955. do 1958. godine. Zbornik zaštite spomenika kulture, knj. X, Beograd 1959, str. 334.

⁵ »Kontinentalnu«, prekoalpsku orijentaciju za razliku od apeninske, talijanske, zapažamo u karakterističnim ikonografskim momentima:

Molitva na Maslinskoj gori. Desno grupa usnulih apostola, lijevo na hridini Krist klečeći moli sklopljenih ruku. U sredini na hridinastom vrhu stoji veliki kalež. Ne prinosi ga anđeo u rukama kao na talijanskim prikazima.

Silazak u Limb. Na fragmentima izbljედjele slikarije mogu se zapaziti dva lika: lijevo Krist s pobjedonosnim križem na koplju, desno đavao u životinjskom liku (kljove, uške, rogovi, dlake, kozje noge, ptičji čaporci). On stoji nogama u profilu a tijelom i glavom u čeonom položaju. Rukama steže na prsima mali ljudski akt (dušu) što se gestikulacijom obraća Kristu. Uokolo, na crvenoj pozadini ognja, nekoliko malih aktova. Ovakva formula pripada krugu fantastičnih kontinentalnih predodžaba i potpuno je tuda bizantinskom i talijanskom konceptu Anastasis.

Na *Poklonstvu triju kraljeva* prvi, »stari« kralj ne ljubi Djetetu nošuu kako je to uobičajeno na talijanskim prikazima.

⁶ Bordure s motivom zubaca i »čunjeva« ili »lastavica«. Sv. Elizej u Draguću, Sv. Magdalena u Bazgaljima. Sv. Stjepan u Labinu.

⁷ Romanički je obrazac *Krštenja Kristova* uronjenjem u vodu (per immersio-nem). Kristovo tijelo je do slabina u vodi. Vodu indiciraju ribe a shematski prikazuju valovite linije preko njegova tijela. Lijevo je anđeo (?), desno je zakoračio Ivan Krstitelj, obučen u kostijet. Lijevo je ruku položio na Kristovu glavu, a u desnoj, savijenoj do visine trbuha, drži neki predmet. Lj. Karaman je sličnu pozu i predmet u Krstiteljevoj ruci na pluteju XI–XII st. iz Sv. Nedjelje u Žadru interpretirao tako da Ivan drži posudicu za noviji liturgijski oblik krštenja polijevanjem vodom (per infusionem). Vidi: Lj. Karaman, Još o ogradnim pločama sa skulpturama iz Sv. Nedjelje u Žadru. Bulletin, god. V (1957), br. 3. Romanička je formula i *Polaganja u grob* s Kristovim tijelom, obavijenim povojima u času polaganja u grob (sarkofag). Prisutne su i tri Marije, koje – sudeći po fragmentu – stoje, i – kao na starijim prikazima – ne dotiču se još Kristova tijela. Na *Rodenju Kristovu*, koje se odvija pod štalicom (slamnati krov na četiri drvena stupa) a ne u (bizantinskoj) pećini, Marija vodoravno leži na ponjavi, s vezanim jastukom pod glavom, pokrivena gunjem, opruženih ruku niz tijelo. Njena poza odaje stari koncept počivanja poslije poroda. Manjka novija »sentimentalna« koncepcija milovanja djeteta.

U *Molitvi na Maslinskoj gori* maslinik je indiciran pomoću dva još na romanički način, poput češera, oblikovana stabla.

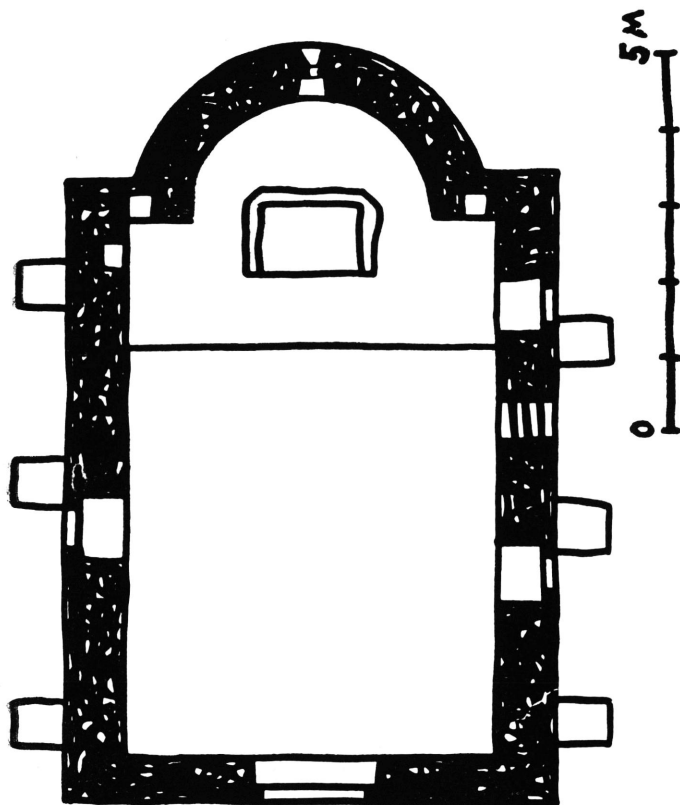
⁸ Ikonografija butoniškog Poklonstva kraljeva razvila se pod utjecajem sred-njovjekovnih skazanja (Schauspieltypus) koja su se igrala u samom crkvenom prostoru. U razvoju tog ikonografskog tipa elementi koji dolaze na butoniškom prikazu karakteristični su za XIV stoljeće: dijete *hvata* rukama dar a prvi kralj *kleči*.

⁹ Smrt prikazana kao kosac didaktički je motiv koji želi potcrtati neumitnost i nenadanost umiranja. Na prikazima se atribut kose ne javlja prije početka XIV stoljeća (zidna slikarija u dvorskoj kapeli u St. Kathrein u Tirolu), no taj motiv se širi i učestaje poslije masovnih umiranja za velike epidemije kuge 1348. godine. (Prikaz u Campo Santo u Pisi, 1350. U našoj umjetnosti smrt nastupa s kosom na minijaturi uz tekst Dies irae u beramskom glagoljskom misalu iz prvog decenija XV stoljeća i na zidnim slikarijama u Sv. Jakovu u Barbanu iz druge polovice XV stoljeća).

¹⁰ Osim datiranih likovnih prikaza, pojavu nove, tijesne i kratke muške mode, koja se poslije 1320. počinje širiti iz Francuske, opisuju i datiraju: opomene i ograničenja crkvenih i svjetovnih vlasti te pojedini kroničari. Njenu pojavu u Češkoj utvrđuje kroničar Hagecius godinom 1367, a precizan i iscrpan opis te mode u Stajerskoj, što ga u svojoj kronici daje Leobenski anonim, odnosi se na vrijeme otprilike poslije godine 1350.

O pojavi te mode u Istri svjedoči jedan figuralni grafit na zidnim slikarijama u Rakotolama i odjeća donatora na reljefu Bogorodice s djetetom iz koparskog muzeja gdje i dijete Isus nosi istu modno podešenu »kaftansku« košuljicu kao i na butoniškom Poklonstvu triju kraljeva. Koparski reljef je datiran godinom 1401. (magister Iohannes de petao). Nadalje, u modnoj tijesnoj odjeći s pucetima na prsima i duž podlaktice prikazan je i starozavjetni kralj na minijaturi s fol. 135v. u glagoljskom brevijaru iz Draguča u Istri, koji je napisan god. 1407. (Kodeks u Arhivu Jugoslavenske akademije III b 25).

Svi nas ovi momenti navode na datiranje butoniških slikarija najranije koncem XIV. stoljeća.



Butoniga: Tlocrt

POLIPTIH GIROLAMA DA STA CROCE NA KOŠLJUNU

Otočić Košljun u košljunskoj dragi na Krku sušta je protivnost Böcklinovom »Otoku mrtvih«. Nizak, ravan, obrastao gustom visokom šumom, nema Böcklinove tajanstvenosti ni mistike. Prije je to raj za žive ili, kako to reče slikar Bulić, »džepni raj bez zmijske i žene«. Ipak ga je za posljednje počivalište izabrala Katarina Frankopan, kći posljednjega krčkog kneza Ivana Frankopana (Ivan VII) koji također na Košljunu počiva, a misiju da mole za njezinu dušu, što ju je košljunskim franjevcima ostavila Katarina bogato nagradivši samostan, oni i danas vrše.

Najstarija povijest Košljuna i košljunskog samostana ovita je legendama koje u narodu okolnih mjesta još i danas žive. Sigurno se znade da su do polovice XV st. otočić držali benediktinci. Prvi benediktinski opat opatije sv. Marije Ivan spominje se u starim ispravama iz 1186. g. Od te benediktinske opatije sačuvala se do danas samo kapela sv. Bernardina, iako dosta izmijenjena. U kasnije je, naime, vrijeme nad njom dozidana kula, a između dva prošla rata je dosta neuspjelo restaurirana. Godine 1447. dovela su braća Martin i Ivan Frankopan na otočić franjevece, jer su benediktinci zapustili i crkvu i samostan. Sadašnja samostanska crkva »Marijinom navještenju« zadužbina je kneza Ivana koji je sporazumjevši i nagodivši se sa svojom braćom 1451. g. postao jedinim gospodarom grada Krka a i cijeloga otoka. Crkva je započeta 1486. g., godine u kojoj je nesretni knez Ivan umro skupo plativši svoje simpatije i naklonost prema Mlečanima. U to vrijeme u gradu Krku otokom upravlja mletački providur Vinciguerra, ogorčeni protivnik i klevetnik kneza Ivana. Da je crkvu dao graditi knez Ivan, svjedoče nam do danas dobro sačuvani grbovi obitelji Frankopan, uklopljeni u ornament na gredama otvorenog krovista te jednobrodne bazilike. Završena je 1523. g. Završiti ju je vjerojatno dala Katarina, kći kneza Ivana, koja je u Mlecima bila dva puta udata. Prvi put za mletačkog patricija Franju Dandola, a nakon njegove smrti za Andriju Foscola. No iako je ona u Mlecima dugo živjela kao mletačka patricijka, pred smrt je izrazila želju da bude sahranjena u svom dragom rodnom kršu. Bila

je još uvijek više kneginja krčka nego mletačka patricijka. Podataka o njezinoj suradnji na završetku gradnje crkve nema, ali se još danas čuva u košljunskom samostanskom arhivu prijepis ugovora o gradnji poliptiha za glavni oltar u toj crkvi što ga je 5. kolovoza 1534. pred mletačkim javnim bilježnikom Ivanom Marijom Canavitisom sklopio gvardijan košljunskog samostana o. Franjo Šubić s majstorima: stolarom Bartolomejom, rezbarom Sebastijanom, zlatarom Franjom Bragadinom i slikarom Jerolimom da Sta Croce. Na poliptihu je imalo biti prikazano oko 30 što većih što manjih likova, a imao je biti izgrađen prema modelu i nacrtima što ih je gvardijan o. Franjo Šubić dao majstorima. Za radove je prema ugovoru imao dobiti stolar Bartol 36 dukata, rezbar Sebastijan 26 dukata, zlatar Franjo Bragadin 57 dukata, a slikar Jerolim 56 dukata. Novac se je imao isplaćivati na obroke i na račun legata od 1000 dukata što ga je košljunskom samostanu ostavila Katarina, pa je stoga i okvirni dio poliptiha urešen grbom obitelji Frankopan. Poliptih je na vrijeme završen i već koncem 1535. postavljen na oltar. Gvardijan o. Franjo Šubić je zasigurno radom bio zadovoljan, jer je majstorima: slikaru Jerolimu, zlataru Franji Bragadinu i rezbaru Sebastijanu dao po dva dukata nagrade, a stolaru Bartolomeju jedan dukat. Iz ovog se jasno vidi da se majstor Jerolim nije ničim isticao ni uzdizao nad ostalim majstorima s kojima je surađivao, nego da je cijenom i zaostajao za zlatarom, iako je njegov rad na poliptihu bio možda najzamašniji.

Poliptih je na svome prvotnom mjestu, nad oltarom u dnu apside, ostao sve do 1718. g. Te je godine unutrašnjost crkve pregrađena, barokizirana, a glavni oltar premiješten pod triumfalni luk što dijeli lađu od apside i poliptih postavljen nad novom mramornom menzom gdje i danas stoji. U to su vrijeme i posmrtni ostaci Katarine Frankopan preneseni iz rake pred glavnim oltarom u kapelu sv. Bernardina.¹

Restauriran je 1893. g. Restaurirao ga je talijanski slikar Acquaroli uz honorar od 225 forinti. O toj restauraciji svjedoči i zapis na poledini platna centralne, najveće slike, a glasi DOMCO ACQUAROLI RESTAURO 1893.

Sastoji se od 11 slika. Pet velikih, rađenih uljenim bojama na platnu, i šest malih, s donjega dijela retabla, rađenih temperom na drvu. Centralna, glavna slika, velika 296 × 123 cm, prikazuje u gornjem dijelu Bogorodicu okruženu anđelima, a u donjem sv. Franju Asiškog, sv. Antuna Padovanskog, sv. Bonaventuru i sv. Ljudevita. U gornjem dijelu poliptiha smještene su dvije slike veličine 80 × 77 cm na kojima je prikazano navještenje. Ispod njih se nalaze dvije slike veličine 184 × 77 cm. Na lijevoj su prikazani sv. Kvirin (zaštitnik grada Krka), sv. Ivan Preteča (patron kneza

Ivana) i sv. Katarina (patron Katarine Frankopan). Na Košljunu postoji vjerovanje da su to portreti Ivana i Katarine Frankopan, no držim da je to samo plod bujne mašte. Slike su rađene petnaestak godina nakon Katarinine smrti i skoro 50 godina poslije smrti kneza Ivana. Na desnoj su prikazani sv. Jerolim, zaštitnik i patron zadarske franjevačke provincije, sv. Elizabeta i sv. Josip. Na najdonjim, malim slikama rađenim temperom na drvu, prikazano je »Začće«, »Porodenje«, »Obrezanje«, »Prikazanje u hramu«, »Pohodenje« i »Uznesenie«. Na centralnoj slici poliptiha u desnom donjem uglu nalazi se zapis crnom uljenom bojom IHERONIMO. DA STA CROCE. MDXXXV.

Mislim da sve slike neće biti rad ruku samoga majstora, nego da su samo izašle iz njegove radionice. Iako su znatno bolje od poliptiha istog majstora u Portu na Krku, pokazuju ipak neku tvrdoću u izvedbi draperija, odjeće i pozadine. Kompozicija i crtež odaju nesumnjivo sve kvalitete tog poznatog venecijanskog majstora prve polovice XVI st., no izvedba sporednih dijelova nije nikako na visini kompozicije i crteža. Mislim da je sam majstor izveo kartone za slike, možda je radio i na pojedinim licima svetaca, no izradu ostalog je vjerojatno povjerio svojim pomoćnicima. Napose se donje manje slike, rađene temperom na drvu, razlikuju od gornjih, velikih. Te su neposrednije slikane, vjerojatno direktno na dasci, a da nisu za njih izrađeni kartoni, dok se na velikima jasno zapoza više-manje šablonsko popunjavanje bojom ploha unutar crteža, prenesenog s kartona na platno. Mislim da će u prilog toj pretpostavci govoriti i monogram upleten u ornament što teče uzduž donjeg ruba haljine sv. Katarine. Izrađen je istom bojom kojom i ornament, a upleten je u nj tako diskretno da je do danas ostao nezapažen. Sastavljen je iz slova S V T. Bit će to vjerojatno početna slova imena pomoćnika koji je na slici surađivao.

Donje, male slike poliptiha restaurirane su u Restauratorskom zavodu Jugoslavenske akademije 1959. g., a velike slike, rađene uljenim bojama na platnu restaurirali su Akademijini restauratori 1960. g. u Košljunu.

Zvonimir Wyroubal

¹ Na zimsko Ivanje 1920. g. provalili su arditi u kapelu i, tražeći sakruto blago, razbili pokrov na raki a lubanju izbacili. Za vrijeme restauriranja kapele, negdje pred drugi svjetski rat, kosti su prenesene natrag u apsidu crkve i pokopane podno glavnoga oltara.

NAŠA UMJETNOST U LONDONSKIM GALERIJAMA

Začudit će se netko kad se kaže da Velika Britanija, koju su dosad najmanje spominjali kao zemlju u koju bi naši ljudi trebali da putuju da vide djela svojih likovnih umjetnika, da baš ta Velika Britanija ima u svojim muzejima, galerijama i knjižnicama nekoliko djela koja su u pojedinim slučajevima ono najbolje što su neki, i to baš bez sumnje najvrijedniji likovni umjetnici naše zemlje od svog stvaranja ostavili.

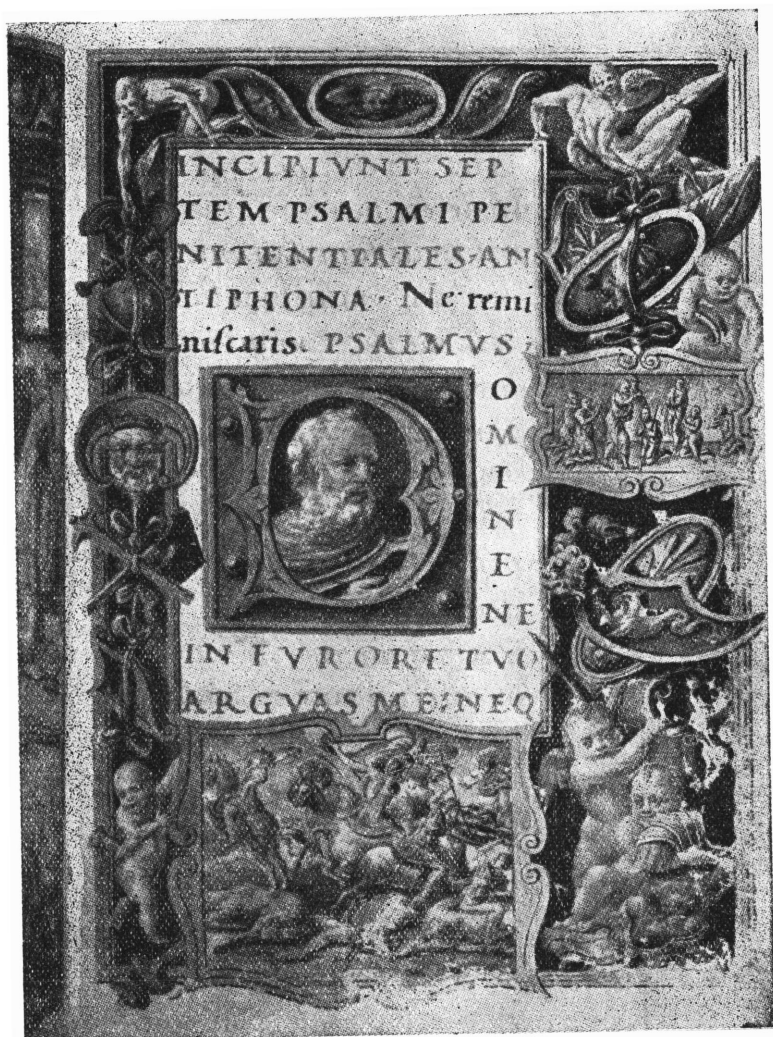
Ne oklijevajmo mnogo. Kad smo stigli u London i zaželjeli u njemu vidjeti ono najvrednije što su stvorili naši likovni umjetnici, otvorimo vodič i potražimo na kraju knjižice pod slovom S Soane Museum. Zatim otvorimo plan Londona i podimo prstom malo oko New-Oxford Str. i Holborna dok se ne pojavi tračak zelenila: Lincoln's inn Fields. Sjećam se jutro kad sve ovo spomenuto učinih. Podzemnom željeznicom dovezao sam se u lijepi park, koji po platanama zasađenim uokolo i paviljonom podignutim u sredini pomalo sjeća na zagrebački Zrinjevac. I kao što se u Zagrebu kroz platane vidi velika zgrada Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, ovdje u Londonu kroz platane se vidi mali Soane Museum. Zašto smo pri traženju djela naših likovnih umjetnika odabrali baš ovaj, jedan od najmanjih londonskih muzeja? Zato što baš taj mali muzej čuva djelo jednog od najvećih naših likovnih umjetnika koje smo uopće do danas dali – Julija Klovica.

Podoh, dakle, iz parka pred tu bijelu zgradu s dva kipa na pročelju. Pozvonih. Mala vrata, prije vrata privatnog stana nego vrata javne galerije, intimno se otvoriše. Ne učinih ni korak dva, a službenik mi pruži pero da se upišem u gotovo metar visoku knjigu posjeta. Potpisah se. Prolistam usput nekoliko stranica sa željom da ugledam potpis kojeg svog sunarodnjaka. Opazih potpise ljudi sa svih strana svijeta, od kojih su poneki prešli i oceane da stignu ovamo u ovaj prostor. Listajući ogromne listove te muzejske knjige, mislio sam: valjda ni od jednog od svih tih ljudi potpis tu ne bi trebao da bude toliko kao baš od čovjeka iz naše zemlje, jer je najvrednije umjetničko djelo koje ovaj muzej ima djelo našeg čovjeka.

Odlazeći pero zamolih čuvara da mi kaže u kojoj se dvorani nalazi jedna knjiga minijatura Julija Klovica. Znao sam da ću mu olakšati traženje, ako nazovem Klovica imenom kojim su ga zvali njegovi renesansni suvremenici – Giulio Clovio. No čuvar me začuđeno pogleda. Ponovih, a on je i dalje samo govorio čas meni: Giulio, a čas sebi: Clovio. Na kraju zaključi da tog slikara ovdje nema. Ali, ipak, prisjeti se neka odem do drugog čuvara koji u



Julije Klović, Beatissime Mariae officium



Julije Klović, Beatissime Mariae officium

svom prostoru čuva i nekoliko vitrina s knjigama. Rekoh ovom ime svog slikara, a on me nemoćno povede k jednoj vitrini, u kojoj ugledah mnogo rijetkih izdanja talijanskih arhitekata, koja je nekad u ovim sobama listao Sir John Soane. Videći, valjda, trenutno razočaranje na mom licu, čuvar se nešto dosjeti. Podigavši pri ulazu na jedno maleno drveno stubište vrpcu koja je ostalim posjetiocima Soane Museuma branila kretanje u taj prostor, povede me u jednu sobu u najvišem dijelu zgrade. Tu je stajao čovjek visok, smirena osmijeha – kustos Soane Museuma. Još nisam ni rekao što tražim, a on je već znao o čemu se radi. Rekao je da sjednem. Tek kad je došao s velikim ključem u neki prostor dokog su vodili metri i metri dubokog saga, spoznah da je djelo Julija Klovića za taj britanski muzej tolika dragocjenost da ga ne izlaže u vitrini, nego ga čuva u trezoru i pokazuje tek uz prisustvo službenika muzeja.

Nije potrajalo ni pet minuta. Preda mnom na stolu stajala je knjiga ukrašena rukom našeg velikog minijaturista Julija Klovića, umjetnika koji je rođen 1498. godine u Grižanima u Hrvatskom Primorju i koji je naš najveći slikar što smo ga do danas uopće imali. Već u svoje doba bio je toliko cijenjen da su ga suvremenici nazivali »Mali Michelangelo«. Vasari, slikar i pisac XVI stoljeća, autor poznatih »Vita«, knjige životopisa slavnih renesansnih arhitekata, kipara i slikara, rekao je za nj da u prošlosti nije bilo, a niti će vjerojatno u budućnosti još dugo biti tako velikog majstora minijature kao što je bio ovaj naš umjetnik. Nekad je u napuljskom muzeju postojala jedna knjižica minijatura, čudesni plod dugogodišnjeg Klovićeva rada, koji je Vasari detaljno opisao. No ona je, nažalost, netragom nestala. Danas da čovjek može dobiti predodžbu kako je u toj knjižici izgledalo ono veliko Klovićevo umijeće crtanja ljudi u veličini mrava, kako kaže Vasari, danas se to može znati jedino zahvaljujući ovoj knjizi Klovićevih minijatura u Soane Museumu. Ta knjiga je za nas od najvećeg značenja. Ona je polazna tačka od koje treba polaziti svatko tko se počne zanimati za slikarstvo tog velikog slikara. Ima Klovićevih minijatura i u New Yorku i u Parizu, Beču, Veneciji i u Münchenu, Rimu i Ravenni, no sve one nemaju tako veliku mjeru pikturnalne vjerodostojnosti kao ta knjiga u Soane Museumu. U ovoj knjizi može se vidjeti sva slikarska visina tog majstora koji je vrškom kista slikao često tek nekoliko milimetara visoke ljude, životinje i biljke. U toj knjizi se najbolje vidi sva ona originalna veza Klovića s Rafaelovim dekoracijama u vatikanskim Loggiama, a nadasve ona veza s Michelangelom o kojoj govori stari Vasari. Jedna osobita dragocjenost koju ima ta knjiga jest Klovićev potpis. U desnom donjem uglu jednog minijaturiranog lista koji prikazuje obraćenje



Julije Klović, Pobjeda Karla V.



Julije Klović (1498–1576), Pobjeda Karla V. (British Museum, London)

Pavlovo stoji kraj malog lijepo slikanog putta pločica sa zlatnim slovima među kojima se mogu pročitati i riječi: Ivliivs Crovata. . . pingebat.

Zamjenjujući svoje prezime imenom svog naroda i stavljajući ga u svoj potpis Klović je pokazao da i u tuđini slikajući ne zaboravlja da pripada svojoj domovini.

Poslije posjeta malome Soane Museum u Londonu može se posjetiti veliki British Museum. On također čuva u svom odjeljenju rukopisa dvije knjižice minijatura od kojih manja ne zaostaje za knjigom u Soane Museumu. Ovdje ne treba tražiti. Signatura koju donesoh zapisanu u svojoj bilježnici iz Zagreba bila je dovoljna. Samo sam napisao na formularu: Add. 33733 – i za nekoliko trenutaka na malom postolju za čitanje stajala je u ljubičast baršun uvezana knjiga kvadratnog formata za koju se smatra da ju je minijaturama ukrasio Julije Klović. Zlatnim slovima na prvoj stranici doista je napisao: Giulio Clovio »L'Aquila triuphante de Carlos Quinto«. No tih 12 minijatura koje prikazuju razne vojničke i diplomatske pobjede Karla V ne mogu se baš tako sigurno pripisati Kloviću kao što se to mnogo pouzdanije može učiniti s knjigom njegovih minijatura u Soane Museumu. No uza svu očiglednost da su u soanskoj knjizi detalji upotrebljeni s više slikarskog duha, a u ovoj s više ilustratorske duhovitosti, ovo će djelo ipak još dugo biti zanimljivo polje za bitke mišljenja raznih povjesničara umjetnosti.

Kad sam na drugi jedan formular za naručivanje rukopisa stavio signaturu: Add. 20927, preda mnom se ubrzo pojavila knjižica koja je tako malog formata da ga treba zabilježiti. Preko cijele stranice slikane su pojedine minijature visoke tek 12, a široke tek 8 cm. No sva ta površina ne pripada samo jednom prikazu. Podijeljena je u pet polja. Glavno polje u sredini visoko je oko 7 cm, a desno i lijevo, gore i dolje od njega kao loza ovio se vijenac slika. Naročito baš u tom vijencu sastavljenom od vitica cvijeća, ptica, lavova, putta, satira, medaljona, malih oklopa i grbova slikanih na zlatnoj ili modroj pozadini očituje se sva blizina Klovićeva Michelangelu. Sjedeći uz ovu knjižicu u londonskom British Museum čovjek ima osjećaj da zapravo sjedi u vatikanskoj Sikstinskoj kapeli. Ova knjižica je doista mala Sikstina! I neke male Rafaelove Loggie! Ima prizora naslikanih s desetak figura na formatu jedva od tri četiri centimetara. Ima ljudi kojima je slikar naslikao glavu tako da je za to često upotrijebio površinu tek od jednog milimetra! Ima tu, jednom rječju, detalja za koje čovjek jedva može shvatiti da ih je tako precizno mogla definirati ljudska ruka.

U drugim se londonskim muzejima mogu također naći i djela drugih naših likovnih umjetnika. Tako u prizemlju Victoria and

Albert Museumu stoji izložen lijep mramorni reljef koji se s vjerojatnošću pripisuje Ivanu Duknoviću (1440–1509), onom istom majstoru kojeg se susreće s Lauranom u pariskom Louvreu. Reljef prikazuje Francesca Cynthija, poeta laureata iz Ancone, koji je služio kao ambasador hrvatsko-ugarskog kralja Matijaša Korvina.

U National Gallery, odmah pri ulazu kraj Crivellijevih slika, nalazi se jedna slika koja se pripisuje Jurju Čulinoviću (1436–1504), našem slikaru kojeg se također susreće u Parizu u muzeju Jacquemart André na boulevardu Haussmann.

Kad čovjek to sve vidi u Londonu, onda dolazi do zaključka da u tom gradu ima isto toliko, ako ne i više, djela naših likovnih umjetnika, kao u mnogim gradovima svijeta. U pogledu našeg renesansnog kiparstva Pariz je – imajući dva Lauranina kipa i jednog autentičnog Duknovića – pred Londonom. London je pred Parizom u pogledu našeg renesansnog slikarstva. Dok Pariz ima jednog neosporno autentičnog Čulinovića, London ima uz djela ostalih naših spomenutih slikara i jednog autentičnog Klovića. No, ako Pariz ima prednost u našem renesansnom kiparstvu, London ima prednost s djelima naših modernih kipara. Za razliku od pariskog Musée d'Art moderne londonska Tate Gallery ima kipove Meštrovića i Kršinića. Ova galerija je Meštroviću odala puno priznanje. Majstorov Strahinjić ban postavljen je u središtu prve dvorane. Slijeva mu je Rodinov glasoviti mramorni Poljubac, zdesna brončana Glava Balzacova, pred njim čitav red vrijednih kipova Mailolla, Renoira i drugih. Kršinićeva Studija djevojke nalazi se među kipovima Marinija, Moora i Zadkina.

Na kraju treba spomenuti jednu dragocjenost u Londonu koja, istina, nije djelo naših umjetnika, ali se neposredno tiče naše umjetnosti. To je El Grecova slika Istjerivanje iz hrama u privatnom posjedu lorda Yarborougha. Na toj je slici slavni španjolski slikar odao kistom onakvo priznanje svom dobrom prijatelju Kloviću, kakvo mu je odao Vasari perom u svojoj knjizi – stavio ga je u društvo najvećih umjetnika renesanse. Ne bi trebalo izići iz British Museuma, a da čovjek ne vidi i jednu renesansnu brončanu medalju na kojoj se može prepoznati lik velikog umjetnika iz Hrvatskog primorja. Isto tako odjel za grafiku i crteže u British Museumu pruža našim ljudima veliko polje rada. Tu su grafike Corneliusa Corta i drugih grafičara koji su nekad gravirali na osnovu Klovićevih djela. Zanimljivo je reći da su pojedina Klovićeva djela nestala, pa ipak nam kao daleka jeka stoje zadržana donekle u grafikama ovih majstora.

Ne samo u Londonu nego i u okolici Londona ima djela naših likovnih umjetnika. U Oxfordu, u Bodley Library, može se naći pod brojem Add. 29. jedna knjižica slikana za Eleonoru Ippolitu

Gonzagu, drugu ženu Francesca Maria della Rovere, vojvode od Urbina, za koju se vjeruje da je možda djelo Klovijevo. U istoj biblioteci postoji uz to jedna velika rijetkost naše povijesti: Evanđelistar Večenege, rođakinje hrvatskog kralja Petra Krešimira. U St. Anthony Collegeu u Oxfordu nalazi se i jedan Meštrovićev kip.

Vrijednost svih tih naših umjetničkih djela u muzejima, galerijama i knjižnicama Londona i njegove okolice zaista je umjetnički i znanstveno tolika da na nju vrijedi upozoriti jednako ljude koji dolaze u London iz naše zemlje kao i one iz drugih zemalja svijeta.

Matko Peić

BERAMSKI RELJEF

Nije po prvi put da nam se na jednoj istarskoj plastici prvi dojmovi zamrsuju u splet kontradiktornih i indatabilnih podataka. Nakon toga se analizom kristaliziraju vrlo često iste osobine koje se kao konstanta provlače kroz istarsku srednjovjekovnu produkciju, dvije dionice ukrštene u raznim omjerima: pučki izraz i elementi stila vremena. Stara urođena potreba za umjetničkim oblikovanjem, samonikla i praiskonska, živa nužda izražavanja putem crteža i forme u okvir kojih su urašteni i uciepljeni, katkad nakalamljeni stilski oblici epohe. Ne možemo te produkte po duhu i genezi odijeliti od čitava sklopa ostalih životnih emanacija, od nastambe, od šare na posudi i uparanog reza na preslici.

Te umjetničke komunikacije kao i taj rustički skulptorski izraz, nezgrapan u formulaciji, grub u izvedbi, naivan u zapažanju, u kontaktima sa stvarnošću, podložan je konvencijama svih primitivnih likovnih manifestacija. No, on označuje i dimenzije svijeta u kojem nastaje i obrtničko-umjetnički profil autora.

U razgranatoj produkciji istarske srednjovjekovne plastike impresionira vitalnost figuriranja, ustrajna životnost umjetničkog napora. Njeno izražavanje i formulacije plod su kompromisa stilskih tokova i jedne drevne, nepromijenjene svijesti, zato postoje, kroz to zajedničko porijeklo, artistički dodiri u širokim rasponima vremena i prostora. Ukoliko je to konzervativnost, arhaizacija, respekt tradicije, još je ono više ista rustična plastična vizija, ista klesarska manira, ista svijest i volja koja povezuje to stvaralaštvo. To je opći i trajni pučki figurativni jezik nikao iz jednog seljačkog poetskog korijena, jedne osebuje senzibilnosti koja je uvijek prostodušna u traženju izraza, teška i škrtu u izražavanju i gruba u izvedbi. Radi svoje rudimentarnosti i osebujućnosti ovaj je izraz ostao dugo van umjetničko-historijske evidencije.

Domaćem istarskom klesarskom kontinuitetu pripada i *beramski reljef* s prikazom sv. Martina. To je skromna provincijalna redukcija jednog kasnogotičkog uzora.¹

Prizor sa akcijom sv. Martina bio je nesumnjivo složen tehnički zadatak za domaćeg klesara, ali anegdotski bogata tema o darežljivom svecu i stari patronat Martinov² mogli su potaknuti pučku maštu na taj likovni podvig.

Beramski reljef (kamena ploča dimenzije 95 × 95 cm, izbočenost 8–9 cm) od domaćeg istarskog vapnenca, premješten je gotovo sigurno na svoje sadašnje sekundarno mjesto (uzidan u lijevi začelni zid uz oltar u župnoj crkvi) sa centralnog oltarnog mjesta (crkva je posvećena sv. Martinu). U koso prirezanom okviru sa stiliziranim vegetabilnim motivom – stabljike s krnjetcima grana i peterolisnim cvjetovima – sabit je lik sveca na konju koji po staroj ikonografskoj formuli, okrenuvši se u sedlu, mačem siječe dio svog plašta što se spušta na ramena prosjaka. Martin je okrenut licem i tijelom prema prosjaku (lice je danas posve oštećeno), dok su noge ostale u profilu. Dijagonalu konjske orme nastavlja isukani mač, a o svečevu pojasu vise ploštice okrenute korice mača. Mali prosjak velike oble glave sa štapom u desnici i bačvicom obješenom o pojasu jedva doseže visinu konjskog trupa.

Naš je majstor proveo prizor i razvio radnju sa svim konvencionalnim pokretima, smještajem i proporcijama. Prizor je na mnogim prikazima u Istri dobivao izvjesnu monumentalnu konjaničku notu (tako i u freskama u Bermu u crkvi sv. Marije na Škrilinama i na zidnoj slikariji u staroj apsidi crkve sv. Martina), dok je na reljefu taj karakter posve izostao. – Prostor scene je čvrsto ograničen podlogom, tako da je zbivanje posve usmjereno prema gledaocu. Dubina nije probijena, pa su likovi nalijepljeni na podlogu i ne kreću se slobodno. Normalne se kretnje radi toga pretvaraju u iskrivljenja. Tako se pokret Martinove ljevice koja diže plašt lomi na otporu podloge i ostaje fiksiran u nekom čudnom neprirodnom položaju. Ipak je prema rasporedu planova očito da je majstor nejasno osjećao potrebu da prizoru osigura prostor. No kako nije bio vješt toliko da reduciranjem izbočenosti stvori dojam poredanosti figura u dubinu, ostavio je u prosjeku u prvom planu posve nezavisnu i nelogičnu vlastitu pozadinu između njegova štapa i lijeve stražnje konjske noge. Tako je izbjegao opasna presjecanja.

Čitav njegov postupak govori o tome da volumen svojih figura ne osjeća kao tjelesnost, već kao izdignutost, izbočenje sa osnovne plohe. Stoga i plastične vrijednosti nisu odvojene u međusobnom odnosu, već su osnovni odnosi volumena određeni jednom naivnom.



Beramski reljef

i nemoćnom težnjom da se što vidljivije likovi opišu. Isturenja i upadanja, svijetla i sjene nižu se bez balansa. I tok se linija zamrsio uslijed nemoći da se izluče oblici čistim konturama i izdvoje plasticiteti. Uslijed toga je dinamična akcija u tom pokrenutom prizoru ostala statična.

Ritmizacija, koju bismo očekivali kod nizanja nogu, pretvorila se u mrtvi paralelizam cilindričnih udova. U detaljima, na valovitoj konjskoj grivi ritam je ipak uhvaćen u urezima i pravilnim kovrčama na završecima. Na tijelu životinje dlaka je naznačena sitnim vibrirajućim udarcima dljeteta, koji su se složili u romboide. Na plaštu je dispozicija nabora mutna i nerealna. Nejasni nabori široke draperije ovijeni o ruku Martinovu nisu složeni već zgružvani u nekom neuspjelom naporu da se odijele od podloge i zalepršaju prema prosjaku.

Konj, koji se osjeća kao jaka horizontalna komponenta prema vertikalima koju tvore prosjak i Martin, nameće se gotovo kao statično postolje za akciju konjanika. Teški konj, vrlo daleko od uobičajene viteške elegancije, kasa umorno, iako je desnu nogu morao dići u paradnom koraku i ponijeti gibanje naprijed. U teškom je kroku opuštena glava. Rep je svezan (kao i na freski u istoj crkvi), a tretiran je kao gotički dekorativni motiv tordiranog užeta.

Neobično rustičan biljeg daju i disproporcije: malena figura prosjaka uobičajena je još u to doba u takvim dimenzijama, ali velika jajolika glava i preveliki trapez konjske glave s ogromnim udubinama nozdrva i izbočenom jagodicom oka, osjeća se kao snažan biljeg rustike. U nemogućnosti da naznači skraćčenja, sve je naš meštar okrenuo ploštimize: ruke, mač, pa čak i konjska kopita. U izradu pojedinosti se ne upušta, ali je radost ukrašavanja nanižala na ormi punce, slične onima na opremi konja na zidnoj slikariji na Škrilinama.

Okvir je tijesno obavio scenu u potrebi da se prizoru dade čvrsta obodna kontura i zatvoreni prostor u koji gotika obično uklapa scene. Motiv stilizirane vegetacije na okviru pripada kasnogotičkom uzorku. Taj uzorak potječe iz onog antistruktivnog sistema koji u kasnom gotičkom periodu pretvara tektonske elemente u vegetabilne i u sklopu općeg bujanja ornamentalnog ukrasa i sve izrazitijeg dekorativnog aranžmana razrešuje suvisli gotički konstruktivni red. Briše jasnoću discipline arhitektonske razdiobe i naglasak stroge funkcionalnosti pojedinih arhitektonskih elemenata.

Tom biljnom kompleksu, u istoj funkciji i posve sličnoj stilizaciji kao na Bermu, pripada u istarskoj plastici i okvir gotičke kustodije feudalne obitelji Walterstayn u Pazu kraj Pazina. Kusto-



Paz: Gotička kustodija

dija (veličine 80×32 cm), sekundarno uzidana u sjeverni bočni zid župne crkve, nosi grb obitelji, kulu iznad triju brežuljaka i s druge strane orla rastvorenih krila. Između obaju reljefa i vratašca kustodije provlače se grane sa poznatim nasuprotnim redom krnjetak, a u sredini kustodije se spajaju i tako iznad otvora zatvaraju u šiljasti luk. Uz ime gospodara Paza »Waltaser Walterstay« uklesan je na kustodiji i datum »1496«. On suzuje dataciju našeg beramskog reljefa.³

Isti vegetabilni motiv se u Istri ponavlja i u tehnici srednjovjekovnog zidnog oslikanja. Ista se biljna ornamentalna dekoracija razgranala na freskama u Humu, ponovno u funkciji okvira oko prizora na gornjem sloju gotičkih fresaka koje su prikrile dio romaničkog oslikanja.

Župna crkva u Bermu je danas pregrađeni gotički objekt. Od njega su još vidljivi neki arhitektonski dijelovi, zidne slikarije, reljef s Martinom i jedan glagoljski natpis koji datira raniju crkvu 1431. godinom.⁴ Reljef je svakako znatno kasniji od gradnje. Uz vegetabilni motiv, koji nas vodi u konac XV stoljeća, smještava nam prizor u kasni period stoljeća: koncepcija u cjelini, tendencije pokreta, obrada nekih detalja (griva, rep, orna, odjeća itd.). Ne smijemo vjerovati mnoštvu retardacija koje bi nas mogle zaustaviti na mnogo ranijem vremenu. Ono što je odlučno za ocjenu ovog reliefa jest njegov pučki karakter. Po njemu je povezan sa nizom analognih primjera rustifikacije u istarskoj plastici. Ekonomična sredstva, skromno znanje i dah pučkog ukusa pretvorili su ovdje biblijskog katekumena i rimskog konjanika, kasnije srednjovjekovnog viteza Martina, u dobričinu na sustalom seljačkom kljusetu kraj punoglava ubogara koji će se odmoriti na pragu prve seljačke kuće.

Vanda Ekl

BILJEŠKE

¹ Mittheilungen der Zentralkommission für Denkmalfpflege. Wien 1909, str. 548, navodi da se iznad relativno dobro sačuvane zidne slikarije u župnoj crkvi u Bermu, sa prikazom madone s djetetom koji ima povijesno-umjetničku vrijednost, nalazi kameni reljef »eine belanglose Arbeit«.

² Mâle, L'art religieux du XIII siècle, Paris 1948, str. 331.
Mâle, L'art religieux de la fin du moyen age, Paris 1949, str. 196.

³ Obitelj spominje Camillo de Franceschi, I castelli della Val d'Arsa, Atti e memorie della soc. istriana, vol. XV, fasc. 1-2, Parenzo 1899.

⁴ Čitanja se natpisa razlikuju (Kukuljević, Arhiv Jug. akad. XVI-44, 2/44; Milčetić, Bilježnica II, Arhiv Jug. ak. XVIII, 155; Šurmin, Acta croatica I br. 66), ali se podudaraju u početku teksta: Č. U. J. i A. (1431) bje zidan sveti Martin...



O TRAJNIM VREDNOTAMA

(Velika Poussinova izložba u Louvru 1960.)

»Poussin sadržava u sebi totalnost svega onog što uopće može slikarstvo dati a što su sveli suvremeni modernisti jedino na senzaciju.«

Germain Bazin

U današnjici, kad se silom nameću kao jedino vrijedni i likovno progresivni izrazi našeg atomskog i tehničkog vijeka umjesto slika raznoobrazni znakovi, čas ukrućeni u geometrijske šare,¹ a čas opet razliveni u svim mogućim mrljama pigmenta na različitim materijalima,² priredio je ove godine pariški Louvre u svojim glavnim prostorijama, gdje su bile odmah poslije rata rasporedene slike francuskih majstora klasicizma, romantike i realizma XIX stoljeća, dugo spremanu veliku i obuhvatnu izložbu Nikole Pous-

sina. Ta se izložba spremala više godina uz suradnju najvažnijih pusenista i stručnjaka gotovo čitavog svijeta. Obuhvatila je po izbor stotinu i dvadeset Poussinovih slika, što velikih što manjih. Sva najvažnija djela bila su u Louvru na okupu tako da se takva kolekcija mogla prvi put uopće na jednom mjestu vidjeti i prema tome ta majstorska djela u svome nastajanju ne samo pravilno ocijeniti već pod sasvim novim i neočekivanim vidovima doživjeti. Sa slika je naime skinuto vjekovno velo starih firnisa i stare prašine tako da se pojavila originalna svježina boja te se Poussin, ta velika slava francuske umjetnosti XVII stoljeća, pojavio pred sadašnjicom u neočekivanom ruhu pravog i izrazitog koloriste, što su velikim dijelom obično pisci prošlih epoha nijekali. Taj Poussinov posební kolorizam još više su potvrdili njegovi po izbor crteži u tušu, jer te i takve crteže mogao je stvoriti samo veliki kolorista koji je i u crno-bijelom sredstvu ostvario i u najmanjoj skici tonske vrednote,^{12, 13} a ne samo linije i oblike, kako se to događa redovno kod onih slikara koji koloriraju i koji ukrašuju svoje oblike, a ne slikaju. Tih Poussinovih crteža bilo je sabrano također sto dvadeset.³ Upravo oni su bili na toj izložbi jednako važni, ako ne važniji od slika po svojem skladu, gotovosti i živosti, a prije svega po svojoj izvornosti i neposrednosti. Svakako, ukazivali su jasno i očito kojim se načinom (metodom) N. Poussin služio, da bi od svoje prve zamisli (*première pensée*) postepeno dosezao savršenu skladnost. Ti su klasični njegovi crteži otkrivali ponajbolje i ponajviše kako je u tim Poussinovim skladnostima ostvarena prava mjera: ona ravnoteža između emotivnosti i intelekta, između imaginacije i predanog studija same stvarnosti. Ta je Poussinova značajna vrlina spoznavanja prave mjere i ostala kao tradicionalna za čitav dalji tok francuske umjetnosti. Doba Luja XIII i Luja XIV, poznato kao velika epoha u povijesti francuske kulture, bilo je i doba djelovanja Nikole Poussina (1594–1665).

Promatrajući u perspektivi stoljeća upravo tu epohu Francuske i njena ponajglavnijeg predstavnika, može se i mora se utvrditi činjenica da je Poussinovim likovnim djelom preuzela stvarno francuska umjetnost likovno vodstvo u čitavom evropskom slikarstvu poslije vodstva i dominacije talijanske. Od tog je vremena francuska umjetnost zadržala vodstvo gotovo tri puna stoljeća tako reći sve do naših dana – do likovnog sveopćeg meteža. Utvrdila je to vodstvo tokom XVII stoljeća i protekla svoju dominaciju Evropom isključivo čitav osamnaesti vijek, a faze francuskog likovnog razvitka u XIX vijeku odražavaju se širom Evrope kao neki provincijalizmi prema centrali Parizu. Izuzetak čine od tog pravila jedino inzularna Engleska početkom XIX stoljeća svojim portretnim umijećem i Španija po vulkanskoj pojavi velikog Goye na prekretnici vjekova.

Valja naročito istaknuti prigodom početka francuskog likovnog vodstva s pojavom Poussina da su suvremenici N. Poussina na sjeveru nešto mlađi Rembrandt (1606–1669) i na jugu Evrope Velasquez (1599–1660); ali ni jedan ni drugi ne iniciraju svojim izuzetnim djelom dominaciju poput N. Poussina. Istina, obojica su grandiozne pojave – vrhovi cjelokupnog baroknog slikarstva Evrope i nesumnjivo su njihovi zahvati dublji i snažniji u ostvarenju »nevidljivoga vidljivim«, što je u biti magija slikarstva, nego što je to mogao zahvatiti sam Poussin. On u poredbi s tim baroknim velikanima, tim magioničarima kista ostaje, istina, skladan ali hladan. Uza sve svoje odmjereno savršenstvo zadržava svoj posebni stav. Racionalan i klasičan, stvara svoj posebni imaginarni svijet: mit o ljepoti i skladu. Uživljava se u imaginiranu antiku mada poznaje jedino trećorazredne antikne primjere i uzore. Uspijeva uza sve to doći na svojim platnima harmonične cjeline po kompoziciji, po živom ritmu linija, po savršenosti idealiziranih oblika i konačno po posebnoj pročišćenoj skali boja. Upravo po tom skladu boja Poussin je istiniti predstavnik Francuske. Sve to navedeno nije uspjelo nikomu od baroknih majstora ni prije ni poslije N. Poussina kao što je to njemu uspjelo. A tvrdnja Berninija o Poussinu što se stoljećima provlači kroz sve priručnike i napise o francuskoj umjetnosti XVII st. samo je donekle tačna. Taj sud glasi: »Veramente quel uomo è stato un grande istoriatore e grande favoleggiatore«. Jest! Poussinova je tematika epske naravi, ali njegova »fabula«, njegovo »pričanje« nije opisivanje, nije pusta ilustracija, već je čista interpretacija, i to likovna i kod njegovih ponajmanje uspjelih slika, među koje treba ubrojiti neke velike slike religioznih sadržaja koje su i onako rađene na zahtjev pojedinih naručitelja, a nisu nastale od majstorove slobodne volje, kako je to slučaj kad Poussin »fabulira«, bolje rečeno, poetizira mitološku tematiku. Tada on stvara upravo dragocjene likovne vrednote, i to po samoj obradi pikturalne materije. Stvara bez obzira na bilo kakav sadržaj.

Svoje je sadržaje crpao Poussin iz Plutarha, Ovidija, Vergilija, Tita Livija i ponekad iz Tassa i iz biblije Starog i Novog zavjeta. U njemu je živio humanista, koji je nastojao sagraditi svoj izraz povezujući plemenitost antiknih uzora s tradicijom renesanse. On predano preuzimlje statuarne likove od antike, a od renesanse kolor, zadržavajući kod usklađivanja samih boja svoju francusku osebnost. Odbija brutalne kontraste jednog Caravaggia kao i drugih tadašnjih baroknih slikara Rima, Bologne i Napulja. Jedinim od tih brojnih slikara utječe na Poussina Domenichini, kako to svjedoče pojedine Poussinove slike. Očit je i veliki Rafaelov utjecaj, jer ne samo da Poussin izabire iste statuarne uzore iz antike kao i Rafael već on parafrazira pojedine njegove slike, tako na

primjer Poussinov »Parnas« (danas u Pradu) nije drugo nego parafraza Rafaelova u Vatikanu. Taj Rafaelov utjecaj bio je najveći na kraju Poussinova djelovanja, dok je naprotiv za mladosti i u njegovoj zreloj dobi bio odlučan utjecaj venecijanskih majstora. Tu je činjenicu vrlo jasno prikazala izložba u Louvru gdje su se prvi put našle na okupu u tako velikom broju Poussinove slike kako ih ni sami njegovi suvremenici nisu mogli kao cjelinu doživjeti.

Kako je taj veliki opus nastajao, opisuje jedan od Poussinovih suvremenika M. de Vigneul-Marville 2 vol. (1699: 1700): »Često sam se puta divio ljubavi toga izvrsnog slikara kojom je on tražio savršenstvo u svojoj umjetnosti. Još u visokoj dobi koju je dosegaao sretao sam ga među ruševinama starog Rima, a nekada opet u rimskoj Campagni ili na obalama Tibera gdje crta ono što je pronašao da je za njega važno.^{12, 13} Također sam ga vidio kako u svoj zavežljaj pribire kamenčiće, mahovinu, cvijeće i druge slične stvari, da bi ih što tačnije naslikao prema prirodi. Kad sam ga jednog dana zapitao na koji je način dospio do tako visoke razine koja mu osigurava važno mjesto među najvećim talijanskim slikarima, odgovorio je skromno: »Ništa nisam zanemario«.

Koliko je francuskih a i talijanskih slikara ne samo u XVII vijeku već i kasnije nastojalo da ništa ne zanemare u svom radu, pa ipak nisu dostigli ono što je dostigao Poussin. Velika je većina tih navodnih sljedbenika Poussinovih ostvarila jalov akademizam, pozivajući se upravo na Poussina. Tako su osnivaču akademije (1648) i nasljedniku Poussinovu u tituli »prvog kraljevskog slikara« (premier peintre ordinaire du roi aux gages de 1000 écus) Le Brunu u svim akademskim enuncijacijama puna usta hvale i uzrečica Poussinovih o umjetnosti. Taj je naime patetični dekorater bio istovremeno i likovni diktator koji je nametnuo svoju dogmatiku i svoj akademizam, izazivajući već pri svojoj početnoj vladavini oštru opoziciju. Toj borbi, nametanju i običnim intrigama izmakao je Poussin u Rim nakon kratkog boravka u Parizu na dvoru. Njegov boravak nije trajao ni pune četiri godine, bio je gotovo prisilan. Njegov povratak u Rim značio je za Poussina oslobođenje.

Poussinov zahvat sušta je protivnost Le Brunovu dogmatskom akademizmu što se izživljavao u pompoznom i patetičnom načinu primjenjujući antikne oblike kao jedine vrijedne u oblasti umjetnosti. Naprotiv, Poussinov izraziti klasicizam nije akademizam. Poussin je naučno i djelom potvrđivao da valja učiti od antike, ali takvo učenje ne smije zatajiti prirodu. Prema Poussinu antika otvara oči da bi se priroda spoznala što bolje i što ispravnije. I u tom svom naučavanju i njegovu ostvarivanju nije Poussin stvarno ništa zanemario.



N. Poussin: L'inspiration du poète (détail Louvre)



N. Poussin: San Venerin (detalj)



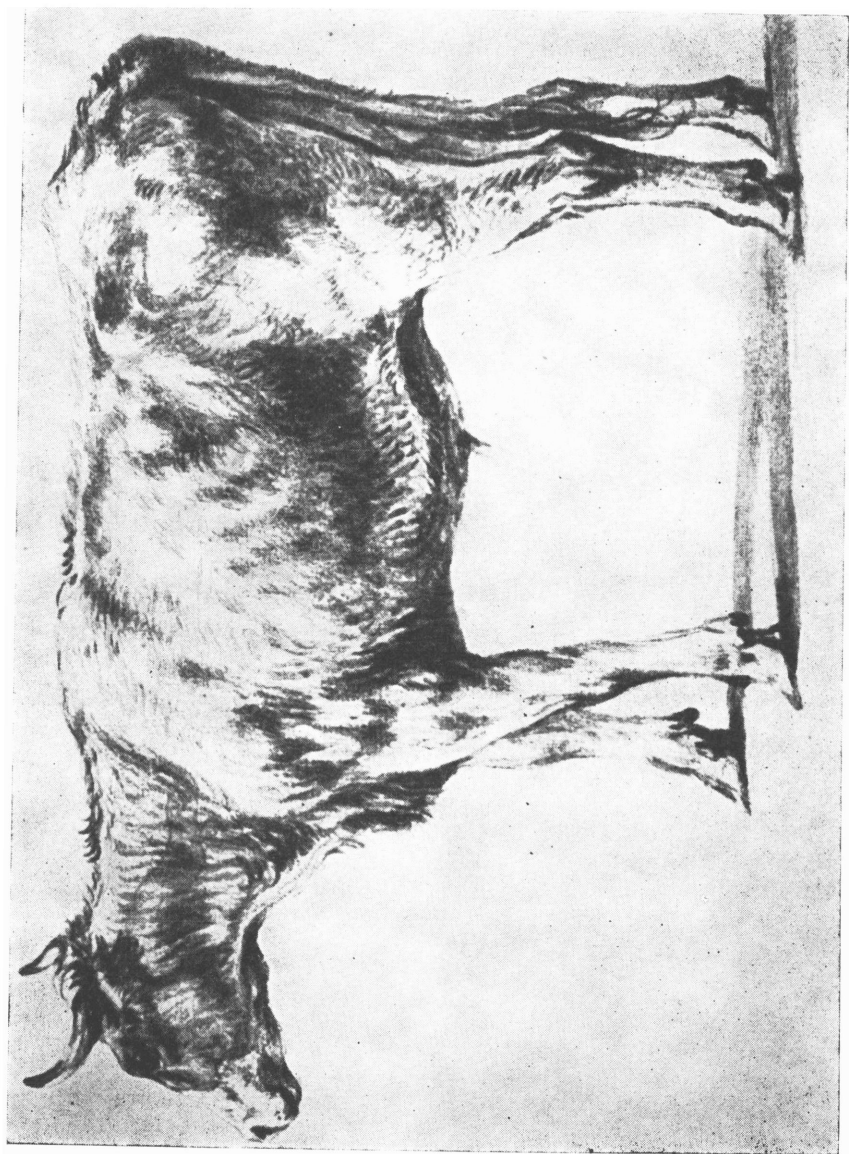
Rembrandt Harmensz van Rijn: Poreski novčić



Rembrandt Harmensz van Rijn: Ezav prodaje pravo prvorodstva



Rembrandt Harmensz van Rijn: Simeon u hramu



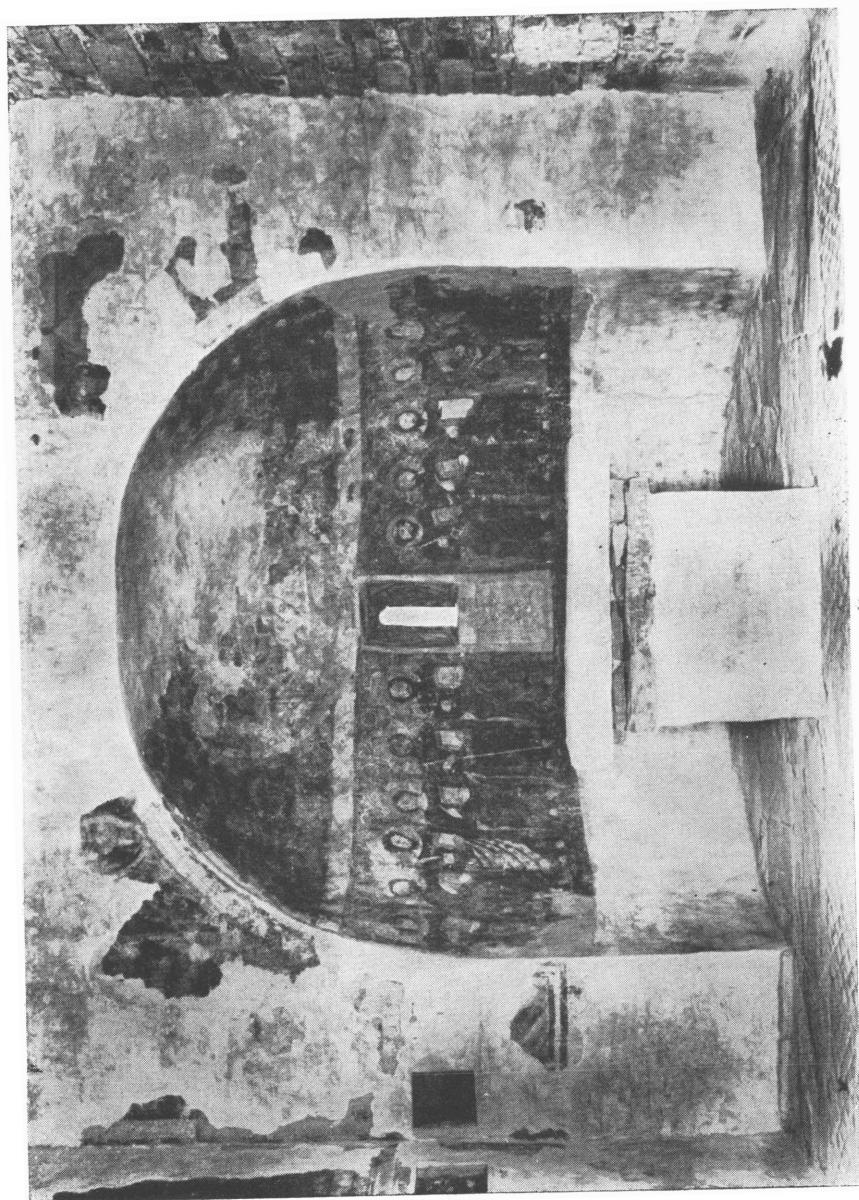
Albert Cuyyp: Vol



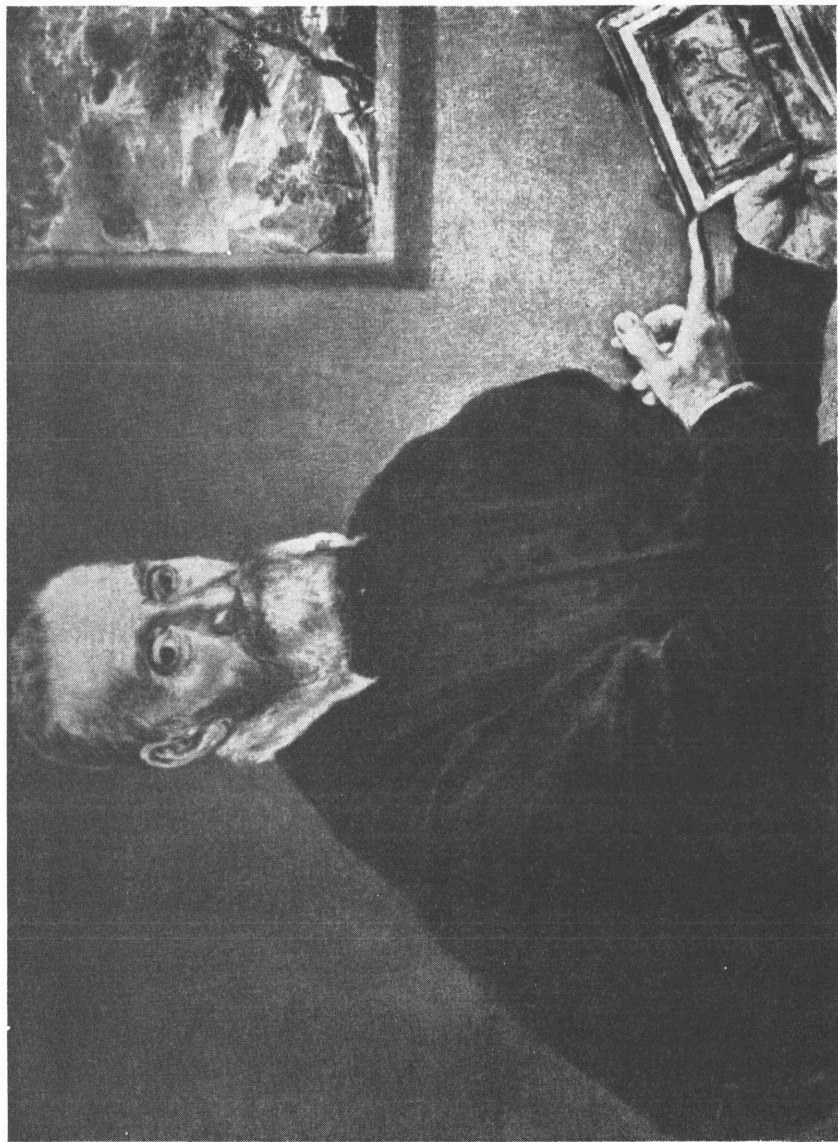
Okić, pogled s višeg nivoa grada na kapelu



Butoniga (detalj zidne slikarije)



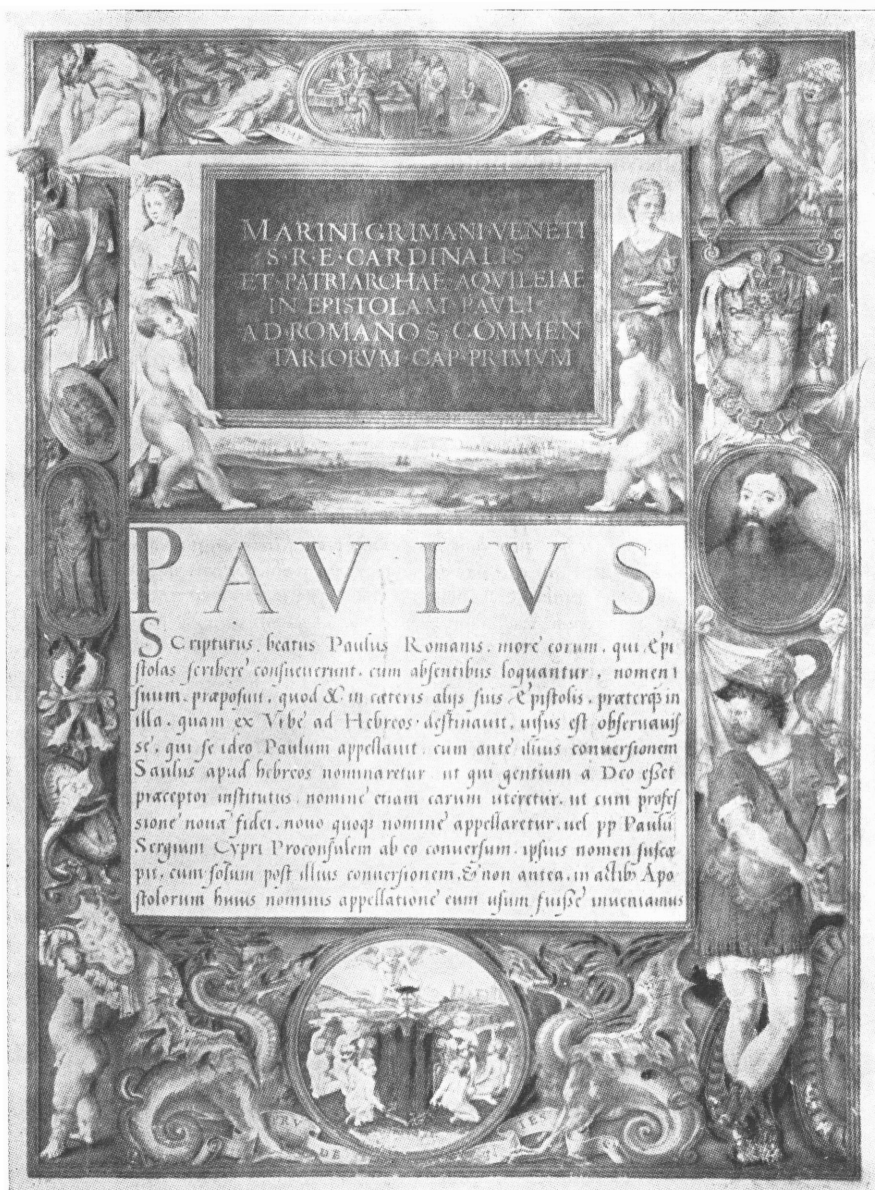
Butoniga (apsida)



El Greco: Portret J. Klovica



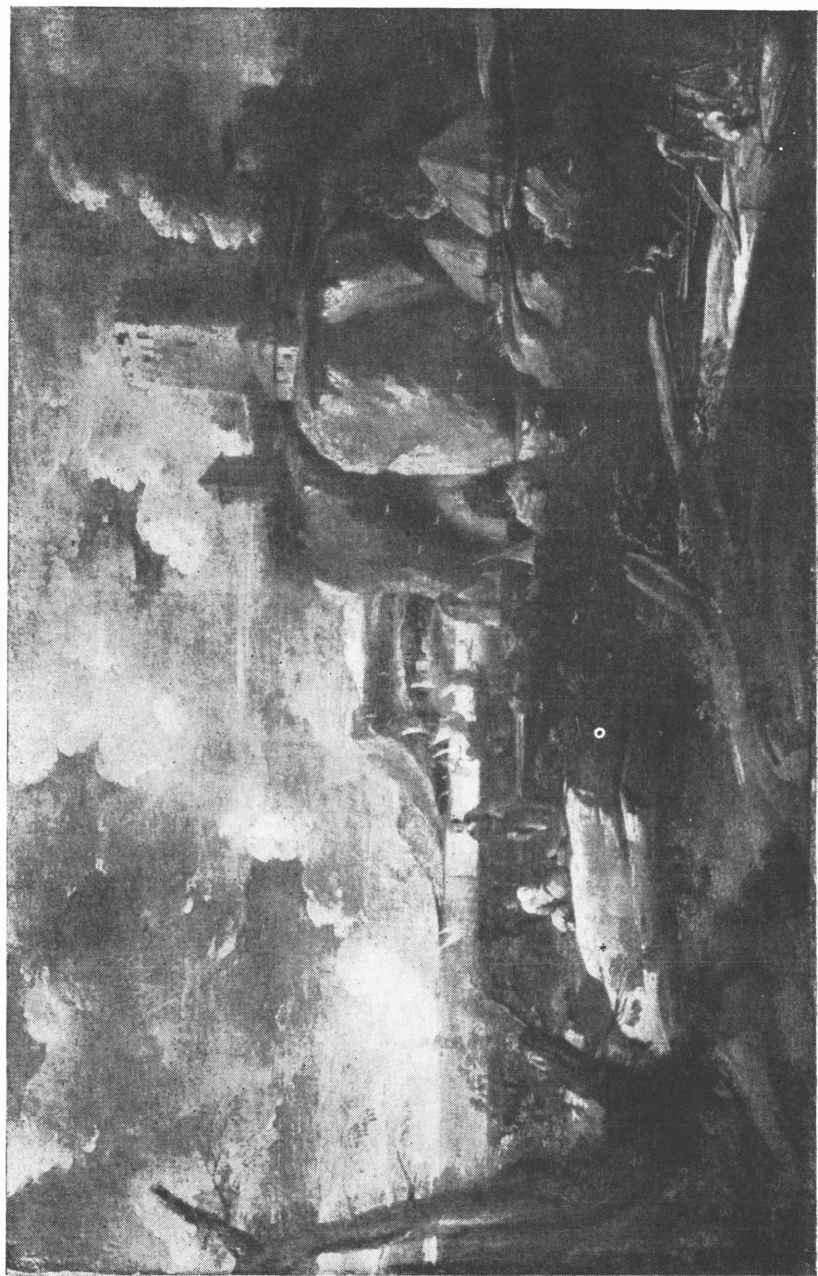
El Greco: Izgon iz hrama (detalj) s portretima Tiziana, Michelangela, Kloriča i Rafaela



Julije Klović: »Marini Grimani Veneti S. R. E. Cardinalis ac Patriarchae Aquileiae Epistola in Commentarios Epistolarum Pauli«
(Soane Museum, London)



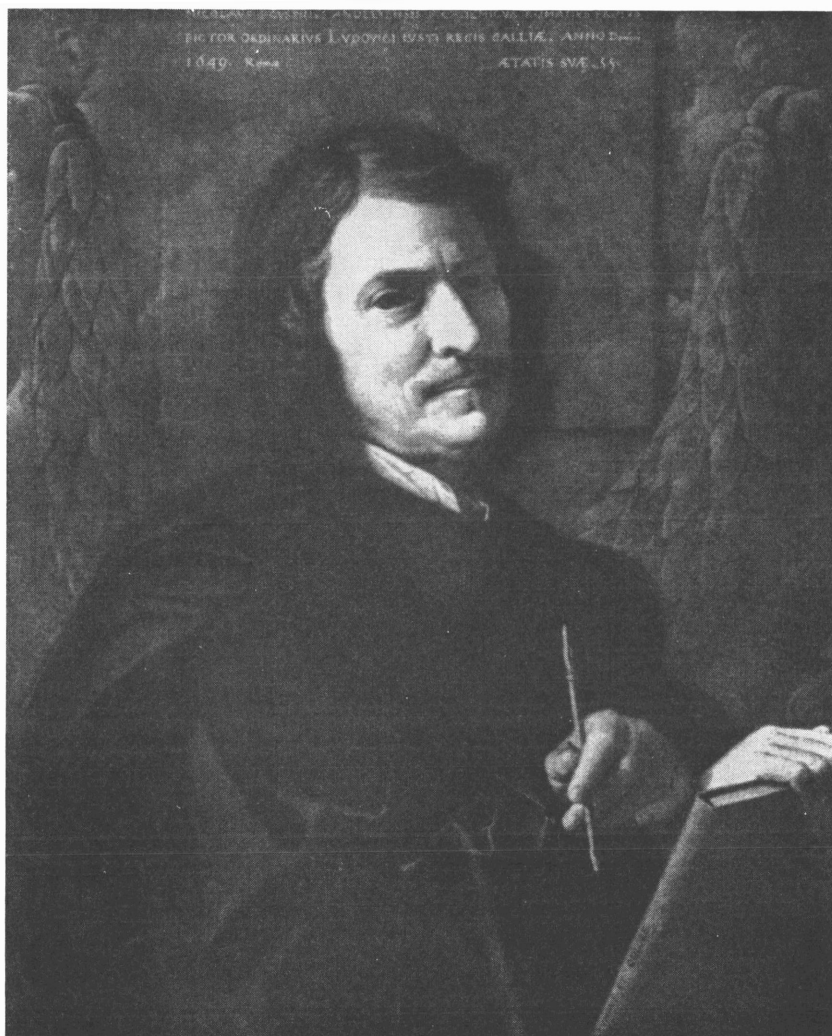
Julije Klovič: »Marini Grimani Veneti S. R. E. Cardinalis ac Patriarchae
 Aquileiae Epistola in Commentarios Epistolarum Pauli«
 (Soane Museum, London)



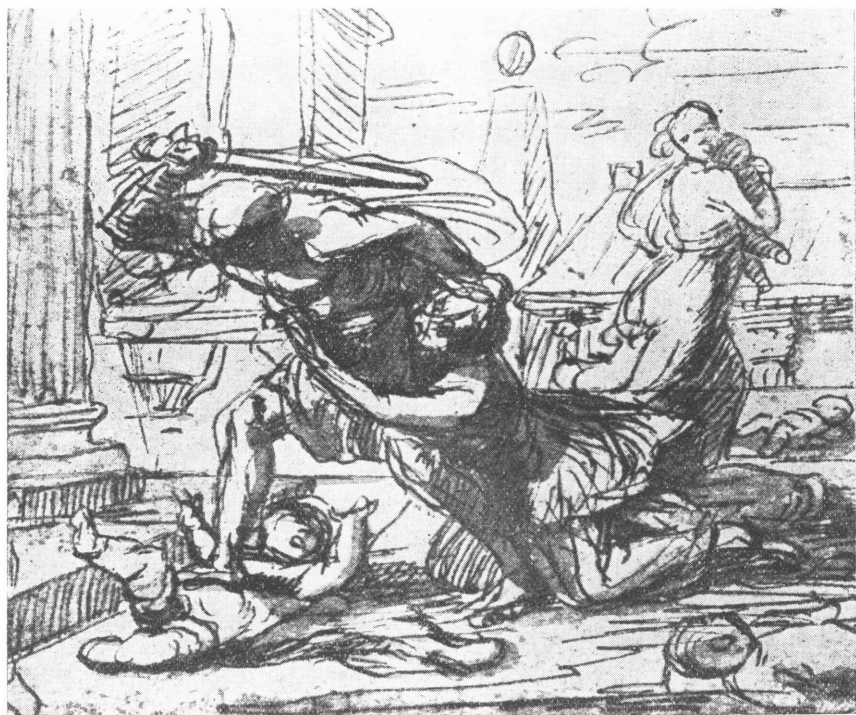
Salvator Rosa: Pejzaž



*Girolamo da Sta Croce:
Sv. Kvirin (dio poliptiha)
Košljun,
Franjevački samostan*



N. Poussin: Autoportrait 1649



N. Poussin: Pokolj nevinih (crtič)

Stoljećima su se miješali i poistovjećavali pojmovi: akademizam i klasicizam, ali je naprijed istaknuta suprotnost trajala pod različitim nazivnicima.¹⁴ Bila su i jesu dva pola: jedan pol formula, dogma i kanon bilo kojeg vremena, koji nužno završava neminovno u jalovosti daleko od života, a drugi pol znači u likovnom stalna nastojanja ostvariti trajne vrednote i mimo formula ili protiv tih vremenskih formula iz samog života upravo na temelju tog istog života. Nadvladati uslovljenu časovitost vremenski i ne biti klasicist već klasičan, to znači ostvariti trajnu vrednotu, a ne možda efemernu od jučer ili od danas. Razvitak francuske umjetnosti dokazuje gotovo kroz tri stoljeća da je taj drugi pol bio ne samo važan već u čitavom francuskom razvitku i odlučan. I zbog toga razloga bio je u Evropi i dominantan.

Većina je Poussinovih jednokratnih cjelina nastala zaista iz njegova predanog nastojanja realizirati trajnu vrednotu. On je stvarno po svom opusu klasičan. Izmjenjuju se na njegovim »bajkama i pričama« iz umišljenog antičkog svijeta veličanstvena smirenost (»Pogreb Fociona« ili »Arkadijski pastiri«) sa živošću pokreta njegovih trijumfa bakanala i kola nimfa i satira. Klasičan je Poussin i kod prikazivanja starobiblijskih tema kao i kod prikazivanja »Otmice Sabinjanki« ili kod poetskih scena »Florina trijumfa«. Posebnu draž u njegovu opusu znače savršeno usklađeni oblici, bolje rečeno pomireni i svedeni u sveobuhvatni tok u slikama na kojima se priča o »Ehu i Narcisu«, o smrti Adonisa ili o »Tankredu i Hermioni« ili opet o »Eleazaru i Rebeki«. Biblijska tema o Mojsiji i njegovu spasenju dala je Poussinu mogućnost mnogih varijanata kao i tema o djetinjstvu Jupitera i Pana. Uz Apolona vežu se mnoge slike Poussinove. Od tih je sigurno najznačajnija ona u Louvru pod naslovom »Inspiration du poète«. Bez obzira na raznolika tumačenja te slike nesumnjiva je činjenica da ta jednokratna realizacija predstavlja jedan od vrhova njegova stvaranja. Kod te je slike sve do onog najmanjeg detalja usklađeno u sažetu veliku cjelinu. Majstor nad majstorima kompozicije, ostvario je na krhkom platnu u toj slici trajnu vrednotu u savršenom rasporedu linija, oblika i boja. Ta bespogrešna skladnost znači jednokratni slučaj u čitavoj povijesti slikarstva.

Porede li se s tim vrhuncem iz barokne epohe vrhunci iz iste epohe koje predstavljaju s jedne strane Rembrandtova »Noćna straža«, a s druge strane Velasquezove »Las Meninas«, tad se može vrlo lagano uočiti u čemu je i kakva je ipak posebnost i prednost Poussinova uza sve prednosti koje imaju pred Poussinom i Rembrandt i Velasquez.

Njegov naime harmonični tok i splet linija, njegovo organsko usklađivanje oblika ritmički povezano i uvjetovano i konačno nje-

gove boje što između svjetla i sjene u profinjenim nijansama žive i traju na osnovu kontrasta s izrazito postavljenim i savršeno odmjerenim akcentima, u svojoj su suštini čisti muzikalitet.

Taj i takav rezultat postigao se na način kako je to Domenichino od svojih đaka tražio: »Ruka pravog slikara ne smije proizvesti nikakvu liniju, koja ne bi bila prethodno formirana u njegovu duhu«. Domenichino je bio jedini talijanski slikar koga nije Poussin omalovažavao i koji je njegove uzrečice o pitanjima umjetnosti štaviše preuzimao i ponavljao u svojim razgovorima o umjetnosti, koji su su se vodili gotovo svakog dana u kasne popodnevne sate kad je Poussin završio svoj dnevni pensum ispod Trinità dei Monti na Piazzzi di Spagna. Tamo su se skupljali i domaći rimski i strani umjetnici oko Poussina i slušali samotara majstora kako govori o svojim iskustvima i o svojim shvaćanjima. Ti razgovori te peripatetične škole bili su zabilježeni i kasnije izdani, a prigodom velike Poussinove izložbe od mnogih stručnjaka obrađeni (*Actes du Colloque Poussin*, Paris 1960).⁶ U tim su aktima obradili stručnjaci tzv. pusenisti iz raznih krajeva i zemalja ne samo život i djelo N. Poussina, već su iznesena nova svjedočanstva o njegovu životu i djelu, popunjen je tim još neobjelodanim dokumentima katalog djela. Ispravljene su brojne pogrešne atribucije. Obradene su veze i utjecaji kao i značenje koje je imalo Poussinovo djelo, tako da je pojava Poussinova i njegova opusa uskrsla u savsim novom i posvema drugačijem osvjetljenju nego što je bila dosada. Izvanredan omašni katalog dao je sažeti resumé tih stvarnih otkrića. Predgovor je napisao G. Bazin, a sam katalog A. Blunt,⁴ jedan od prvih engleski pusenista, dok je biografiju i iscrpnu bibliografiju sastavio Charles Sterling, a katalog radiografskih izložaka uprava znanstvenog laboratorija u Louvru. Takvi uloženi golemi skupni naponi za tu veliku priredbu urodili su neočekivanim rezultatom. Nezapamćen je bio odziv tisuća i tisuća posjetnika ne samo stranaca već uglavnom Francuza. Ta je izložba postala pravim hodočašćem, kakvo u svoj svojoj povijesti Louvre nije zapamtio.

Dogodilo se i to da je taj Poussin, ta velika slava Francuske koja je u svim priručnicima i leksikonima i koju svi po imenu znaju, ali nitko pravo ne mari a još manje poznaje osim uskog kruga stručnjaka, odjedared upravo u današnjici spoznat, i to plebiscitarno kao aktuelna vrednota, štaviše da je ta vrednota ne samo nada sve važna i privlačna već i aktuelnija, življa i ljudskija od većine suvremenih efemernih pojava na slikarskom polju. Dogodilo se pravo čudo da se i sred općeg likovnog meteža opet jedared spoznala i afirmirala trajna likovna vrednota nasuprot svim apсурdim i monstruoznosti što ih nameće gotovo svake nove sezone konformistički akademizam podržavan od tisuća i tisuća adepata

po svim velikim i malenim likovnim središtima čitavog svijeta.¹⁵ Ti se adeпти ne natječu u »dostignućima« (kako se to danas zove) likovnog kvaliteta, nego se cijela ta utakmica vrši u pronalaženju i iznalaženju (izmišljanju) novih načina i smjerova. Kod svih takvih »otkrića« presudno je izmišljanje, dovijanje, iznalaženje neke »kombine«, nekog »procédéa«, koji bi imao biti nov i naravno senzacionalan.¹⁶ Razapinju se prošupljene vreće na koje se mažu mrlje crvenila, uzimaju se stare trule daske po mogućnosti crvljive pa zardale kuke, miješaju se sadra i uljene boje i maže se katranom, služi i stari lim za takve domete kao i krhotine stakla uz simfoniju čavala i žica, pleše se po velikim ploham platna u cipelicama namoćenim u razne boje, bacaju se sportski, po svim pravilima, spužve pune plavičastih pigmenata na stropove da bi se neposredno i prodorno kreirao kaos kosmosa sa svim svojim dubinama i daljinama među galaksijskim putanjima izvan međa ljudske pameti.

Uza sve te i takve napore nastaje i traje na tisućama i tisućama tih jednakoobličnih »kreacija« ne neki možda internacionalni novi stil, nego besadržajni konformizam – obična prazna formula, istina vremenski dokumenti, ali daleko od svakog likovnog kvaliteta, štaviše i onog dekorativnog primijenjenog umijeća. U stvari nastaje po svojim ropskim imitacijama tog nazoviljevičarstva novi neki akademizam u svojem grotesknom i najlošijem izdanju, i to na gotovo svim tačkama našeg globusa. U našim stranama shvatiti podlijeganje i podražavanje tom i takvu novom akademizmu nekim poništavanjem razmaka s velikim svijetom može se jedino, blago rečeno, nazvati običnom naivnošću.

Sigurno nije moguće ni u jednom slučaju, ni u jednom obliku poređivati trajne vrednote opusa N. Poussina s bilo kojom ili kakvom efemernom pojavom savremenog avangardističkog akademizma, mada su se konformistički predstavnici prečesto i pozivali na samog Poussina, to se može i mora tvrditi da su njegove trajne vrednote u svojoj biti negacija svakog akademizma, i onog što se širio Evropom za njegova vremena, kao i svih onih akademizama kasnijih perioda sve do današnjice.¹⁴ Kritična postava njegove velike retrospektive kroz dvorane Louvra mogla je tu činjenicu ponajbolje demonstrirati. Vidoviti je romantik Delacroix⁹ još prošlog stoljeća zapisao u svoj dnevnik da je Poussin revolucionar, a na početku ovog stoljeća ponavljao je isto tako vidoviti Cézanne da on uvijek ponovo nastoji da pred motivom ostvari vrednote kao što su Poussinove, to znači trajne, ne efemerne.

Prigodom te retrospektive mogle su se iz novih do sad neobjavljenih dokumenata popuniti neke praznine u biografiji te spoznati kretanja Poussinova od najranijih dana, dokumentirati utjecaje i utvrditi pojedine faze njegova rada i života, tako da su mnoga



dosele sporna pitanja o autentičnosti pojedinih slika i crteža nedvoumno riješena.¹⁷ Na taj je način uskrsla u današnjici Poussinova pojava sasvim u novom svjetlu, ne više daleka i nepristupačna, već puna živosti i aktuelnosti i za današnjicu, a realan se njegov život bez legenda i anegdota prikazao sa svim njegovim vrlinama kao i slabostima, kao život čovjeka samotara i melankoličnog mudraca. Kritična ocjena na osnovi nesumnjive dokumentacije uklonila je proizvoljna tvrđenja poput onih Ruskinovih, a taj isti kritički stav nije ni obašao ni prešutio činjenično stanje njegove bolesti. Poussin je bio zaražen francuskom bolešću (sifilis) na svojim mladenačkim lutanjima Francuskom i Italijom. Ta, naime, bolest tumači pojedine prekretnice u njegovu životu. Nisu bile jedine one intrige od dobrih drugova što su ga izgrizle iz Pariza sa dvora, bila je i njegova bolest što se počela javljati; zbog fizičke slabosti Poussin se nije usuđivao izvoditi na stropovima Louvra svoje kartone. Drhtale su mu ruke, i on je napustio Pariz i vratio se u Rim. Bolest ga je tamo povremeno mučila i značila prekid rada. Ma da je ta bolest slabila njegovo tijelo, ruke su mu sve više drhtale, bio je do zadnjeg svog daha priseban, kako to dokazuje velika korespondencija i njegove bistre i mnogobrojne izjave o umjetnosti što su njegovi poklonici zabilježili. O njegovoj lucidnosti svjedoče i posljednje njegove slike kao veliki *Adieu*, koje pripadaju među najznačajnija njegova djela; to su luvarske dragocjene alegorične slike: »Proljeće« ili »Paradis« (Adam i Eva), »Ljeto ili Rut i Boz«, »Jesen ili grozdovi obećane zemlje« i konačno »Zima ili opći potop«.

Još pred smrt Poussin, istovremeno kad Corneille u starosti javlja »da mu ruka još dopušta da iscrta duh velikog Pompeja«, piše 15. travnja 1658: »Da mi se još ruka pokorava, htio bih reći ono isto što je Temistokle izdišući na kraju života prošaptao: da čovjek umire i nestaje, kad je najsposobniji ostvariti ono najbolje. (Ch. Jouanny, *Corresp.* 1911).¹¹ A nekoliko tjedana pred svoju agoniju piše drhtavom rukom svom prijatelju u Pariz: »Zauvijek sam napustio svoje kistove. Ne preostaje sada za mene ništa drugo nego umrijeti, što će biti jedini lijek za moje boli, koje su me snašle. Bože daj da to bude uskoro, jer me življenje suviše muči.« (J. Adhémar, *Premier Cahier Poussin* 1947).

Posljednja mu je bila slika 1664. nedovršena »Apolon i Dafne«, bila je u Francuskoj akademiji u Rimu. Kad je mladi Ingres bio stipendista te Akademije, mogao je tu sliku studirati. Studije su Ingresu poslužile kad je u fresku izrađivao »Zlatno doba« u dvorcu Dampierre u polovici prošlog stoljeća.

Poussin je izdahnuo 19. novembra 1665. Pokopan je u San Lorenzo in Lucina. Prvotno je skroman grob označavala jedino ploča s epitafom Bellorija. God. 1780. d'Agincourt je dao izraditi

Poussinovu bistu te je postavio u rimski Panteon kraj Rafaelove. A kad je opustošen grob u San Lorenzu, dao je podignuti od bijelog mramora spomenik s bistom od Lemoyna Chateaubrianda (1829).

»Njegova će izvanredna umjetnost trajati tako dugo dok bude uopće živ studij slikarstva i dok budu njegova djela služila uzorom i poukom najplemenitijim duhovima, da bi dosegli vrh na koji se samo mali broj uzdiže«. Te riječi Bellorijeve (1672)⁵ potvrdila je u cijelosti retrospektiva N. Poussina u Louvru, a nezapamćene stotine i stotine tisuća posjetnika nisu privukle nikakve časovite senzacije, a još manje nametljive reklame, već umjetnost trajnih vrednota, koja je jednako živa i aktuelna, ako ne i aktuelnija, u današnjici kao i pred tri stotine godina.

Lj. B.

BILJEŠKE

¹ Cesare Brandi, *Segno e immagine* («Il saggiatore», Milano 1960.)

² Herbert Read, *Icon and Idea*, Cambridge (U. S. A.) 1955.

³ A. Blunt, «The French Drawings at Windsor Castle», London–Oxford, 1945.

⁴ Exposition Nicolas Poussin (Musée du Louvre). Preface Germain Bazin. Catalogue A. Blunt. Biographie Ch. Sterling, Paris, 1960.

⁵ Bellori G., *La Vite de'pittori, scultori ed architetti moderni*. Roma 1672.

⁶ Loménie, Louis-Henri conte de Brienne, publie par L. Hourticq en 1937. »Jeunesse de Poussin« text plus complet in Actes du Colloque Poussin, 1960.

⁷ Lepicié, F. B., *Vie des Premières Peintres du Rois depuis M. Le Brun jusqu'à présent*, Paris, 1752, 2 vol.

⁸ De Murville, *Le paysage de Poussin ou mes illusions, épître à M. Bonnière, peintre du roi, et de son academie; et Dioclétien à Salone, ou Dialogue entre Dioclétien et Maximilien*. Paris 1790.

⁹ Delacroix, Eugène, *Essai sur le Poussin*, dans le *Moniteur universel* 1853.

¹⁰ Stendhal (Beyle, H.), *Histoire de la Peinture*. Paris, 1854.

¹¹ Jouanny Ch., *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris 1911.

¹² Friedlaender W., *Nicolas Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst*, München, 1914.

¹³ Friedlaender W. et Blunt A., *The Drawings of Nicolas Poussin. A Catalogue Raisonné*, Londres 1939.

¹⁴ Actes du Colloque Nicolas Poussin, Paris 1960. Chastel A., »Poussin et la posterité.« Francastel P., »Les paysages composés chez Poussin: Académisme et Classicisme«, Jullian R., »Poussin et la Caravagisme«.

¹⁵ Georg Lukacs, *La destruction de la raison*, Paris 1958.

¹⁶ M. Scuphor: »Ta umjetnost (apstraktna) pretendira, da ispovijeda jedino afektivnost autora, ali jao! ona je uvijek ista. I tisuće slika i informela u dvadesetak zemalja svijeta reproducira tisuću puta onu istu holost kože koja podaje svima slikarima isto lice.« (Iz diskusije o formi 1960.)

IZLOŽBA ZBIRKE FODOR

Povijest nizozemskih pokrajina u XVII stoljeću pruža najeklatantniji primjer tijesne uzajamne i uzročne povezanosti ekonomskog i političkog prosperiteta s umjetničkom produkcijom i snažnim kulturnim razvojem. Široke slobode, osvojene na početku stoljeća, bogatstvo vještih pomoraca i trgovaca i opća želja za aktivnošću i stvaralaštvom omogućili su ne samo radanje i cvat originalnih umjetničkih invencija nego i takvu masovnost slikarskog oblikovanja da i samom nizozemskom seljaku umjetničko djelo služi kao platežno sredstvo na tržištu. Ponuda i potražnja umjetnina brzo su razvili smisao za lijepo u našim slojevima građanstva, a vještina slikanja i realističkog odražavanja objektivne realnosti dosiže zamjernu visinu. Paralelno s procvatom uljenog slikarstva bila je visoko cijenjena crtačka vještina, pa cijeli niz nizozemskih umjetnika poznajemo općenito samo kao crtače. U njihovim intimnim i najneposrednijim bilješkama našlo je XVII stoljeće svoj najvjerniji odraz i njegov davno minuli život nije ugasnuo s momentom svoje fizičke smrti.

Imali smo sreću da u našem gradu upoznamo veći broj originalnih nizozemskih crteža XVII stoljeća, na izložbi crteža zbirke Fodor iz Amsterdama, priređenoj u prostorijama Moderne galerije Jugoslavenske akademije u vremenu od 30. VI do 24. VII 1960. Ne samo velikim brojem zastupljenih autora (51 umjetnik) i bogatom raznovrsnošću brojnih eksponata (98 crteža kredom, perom, laviranim tušem, akvarelom i drugim crtačkim tehnikama) nego prvenstveno visokom umjetničkom razinom svih prezentiranih radova ova je likovna manifestacija predstavljala jednu od najljepših i najinteresantnijih priredaba što ih je organizirao Odjel za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije u zajednici sa Komisijom za kulturne veze FNRJ sa inozemstvom. Odati treba najiskrenije priznanje vlasniku kolekcije, koji je znalački odabirao umjetnine i nepogrešivim kriterijem dobrog poznavaoa i stručnjaka uvrstio u svoju kolekciju samo evidentne likovne vrijednosti. Tako je stvorio jednu cjelinu koja izvrsno ilustrira kreativne mogućnosti jednog zatvorenog kulturno historijskog razdoblja i visoki nivo likovne produkcije u njegovoj cjelini. Samo je na

taj način postalo jasno da sva raznovrsna stremljenja, pokušaji i nastojanja da se vlastitim doživljajima objektivne realnosti podari što originalniji umjetnički vid u okviru određenih društvenih, historijskih i kulturnih uvjeta vode jedinstvenom cilju: na način jedinstven i specifičan za određeni momenat fiksirati duh i atmosferu svoje epohe. Za majstore nizozemskog područja, bez obzira da li se radi o onima sa sjevera iz današnje Holandije ili o slikarima flamanskog umjetničkog kruga, karakteristično je da su neposredno i vjerno, bez zalaženja u dubinu i postavljanja bilo kakve ozbiljnije problematike, osim one čisto likovne, na krajnje realističan način opisali svoje vrijeme. Motivi njihovih grafika i crteža uzimani su direktno iz života i bez uljepšavanja i dotjerivanja prikazani na umjetninama. Pejzaži s dalekim vidicima, kuće uz mutnu vodu kanala, ulice i ljudi u njima, krčme i njihova dvorišta, seljaci, građani i njihove obitelji, to je krug tema koje su zaokupljale nizozemske majstore i koje smo imali prilike upoznati na izložbi kolekcije Fodor. Iako smo u tom zboru naišli pokatkad na imena skoro sasvim strana gotovo ni jedan izloženi rad nije nas razočarao. U svima smo mogli otkriti i otkrili smo određenu draž iskrenog likovnog saopćenja i poštovanja vrijednu zanatsku solidnost. Jednako nas je veselilo minuciozno dotjerivanje crteža na »Krmi jedrenjaka« Ludolfa Bakhuyzena i prozračni akvarelni namazi na prikazima kanala, mostova i gradskih veduta, kao i jednostavna ilustrativnost prizora 12 mjeseci Allaerta van Everdingena. Goltziusovi crteži crnom i crvenom kredom poučni su primjeri virtuoznog reproduciranja materije i fiksiranja individualne karakterizacije, dok nam je »Portret muškarca« A. van Dycka prikazao suptilnu građu svog crteža. Aelbert Cuyp, Paulus Potter i Jacob Jordaens predstavljeni su nam kao autori životinjskih likova, ali se, unatoč njihovu realističkom konceptu, osjeća velika razlika u interpretaciji lika. Dok je Jordaens na svom crtežu »Dvije svinje« podvukao snagu njihovih tjelesa i čvrstoću fizičke konstrukcije, Potterove su životinje finije građe i lirski interpretirane.

Posebnu vrijednost Fodorove zbirke predstavlja niz od 12 Rembrandtovih crteža prodrone izražajne snage, koji nezavisno od svog malog formata i karaktera bilješke dovoljno jasno govore o umjetnikovom izuzetnom položaju unutar kompleksa nizozemske umjetnosti. Zatvoreni u sebe i osamljen u tužnoj izolaciji siromaštva i intimne tragedije, izgradio je ovaj čarobnjak slikarskog umijeća svoj originalni svijet sadržaja i oblika, svijet prožet plemenitošću i impresivnom moralnom ljepotom. Pod njegovom rukom i male, beznačajne odbačene stvari dobivaju sasna novi smisao, a čovjek, bez obzira na njegova fizička svojstva i društvenu funkciju, duboko humanu i plemenitu afirmaciju. Rembrandtovi crteži iz kolekcije Fodor kreću se, s obzirom na temu, u okviru religiozne i

mitološke legende, a svojim rukopisom, nervoznim i istrганим, površnim kod nevažnih detalja a konciznim i sugestivnim na licima nosioca radnje, pokazuju da su svi ti iz realnosti uzeti likovi samo pomoćno sredstvo umjetniku da oblikuje svoju viziju. Od smirene kontemplacije njegovih likovnih prikaza razlikuje se i osnovnim ugođajem i slikarskim sredstvima pet Rubensovih crteža. Virtuozan tok linija i živa pokrenutost masa na njegovim kompozicijama otkrivaju ne samo njegov temperamenat pun vedrine i optimizma i narav sklonu dnevnim radostima i intenzivnim uzbudanjima, nego to slikarstvo u jednakoj mjeri odražava ugođajnu atmosferu čitave epohe. Rubensovi crteži zapravo odišu onim istim duhom što ga poznajemo s njegovih velikih platna, jer tom umjetniku crtanje nikada nije bilo samo sebi svrhom; njegovi su crteži redovito ili studijske bilješke prema slikama starijih majstora, rađene radi vježbe ruku, ili nabačene skice za vlastite velike kompozicije. Taj im fakat, međutim, ne oduzima ništa od njihove vanredne likovne ljepote i visoke vrijednosti. Linija je njegova profinjena i elastična, u elegantnim krivuljama zatvara volumene lijepih ljudskih tjelesa. Sigurna i odmjerena, s lakoćom oblikovana, ali puna izražajne snage, ona daje potrebnu dramatiku golim tjelesima braće na slici »Kain i Abel«, ona ta tijela pokreće, napinje i iskrivljuje u golemom naporu borbe na život i smrt. Jednaku su živost i pokrenutost, jednaku nepogrešivu odmjerenost komponiranja i ležernu lakoću izgradnje slike ilustrirali ostali eksponirani Rubensovi radovi.

Izložba kolekcije Fodor pružala je idealnu priliku da se naše znanje o nizozemskom slikarstvu proširi i dopuni, da upoznamo nova imena i raznorodne tehničke realizacije. Pa ipak su prostori Moderne galerije, koja je pružila gostoprimstvo ovom umjetničkom blagu, bili sasvim skromno posjećeni. Nije bilo đaka, nije bilo grupa učenika i studenata. Izostala su vodstva i predavanja. Teško je reći gdje treba tražiti uzroke ovoj nezainteresiranosti publike i tko je kriv što nije maksimalno iskorištena ova idealna prilika da se, koristeći se konkretnim umjetničkim materijalom, progovori opširno o ovom značajnom kulturno-historijskom i umjetničkom razdoblju. Možda je malu zabunu unijela u čitavu situaciju činjenica što su crteži starih nizozemskih majstora bili izlagani u prostorijama Moderne galerije, umjesto da su smješteni u dvoranama Stare galerije Jugoslavenske akademije, za koje publika zna da predstavljaju stjecište starih majstora. Time bi bila otklonjena svaka sumnja o karakteru ove likovne manifestacije i njena bi pouka bila potpunija.

Ueno Zlamalik

JEDINSTVO STILA

(uz izložbu slika Z. Šulentića)

Izložba slika Zlatka Šulentića je došla u pravo vrijeme. Naime, u ljetnoj sezoni ovogodišnjeg likovnog života, punoj likovne spekulacije pa i krivotvorstva, donijela je dvije osnovne vrednote svake umjetničke kreacije: neposrednost i autentičnost. Naša likovna kritika navikla u većini, da ocjenjuje slikara prama tome koliko mu je slika ropskije ispunjen formular nekog slikarskog smjera, a ne koliko je originalno djelo slobodne umjetničke ličnosti, reagirala je na tu izložbu, da se poslužimo Šulentićevim riječima, »galimatijašom«. Za razliku od tolikih naših suvremenih slikara, koji su, možda, fauvisti, nadrealisti, apstrakisti ili tašisti, ali sigurno nisu slikari – Zlatko Šulentić je u prvom redu: *slikar*, kojeg historičari umjetnosti mogu sutra po miloj volji metnuti u sarkofag bilo kojeg slikarskog smjera, ali svakako uz oznaku da je u svoje doba bio originalan slikar, među ostalim, po tome što nije slikao slikarski smjer, nego što je slikao *slikarstvo*.

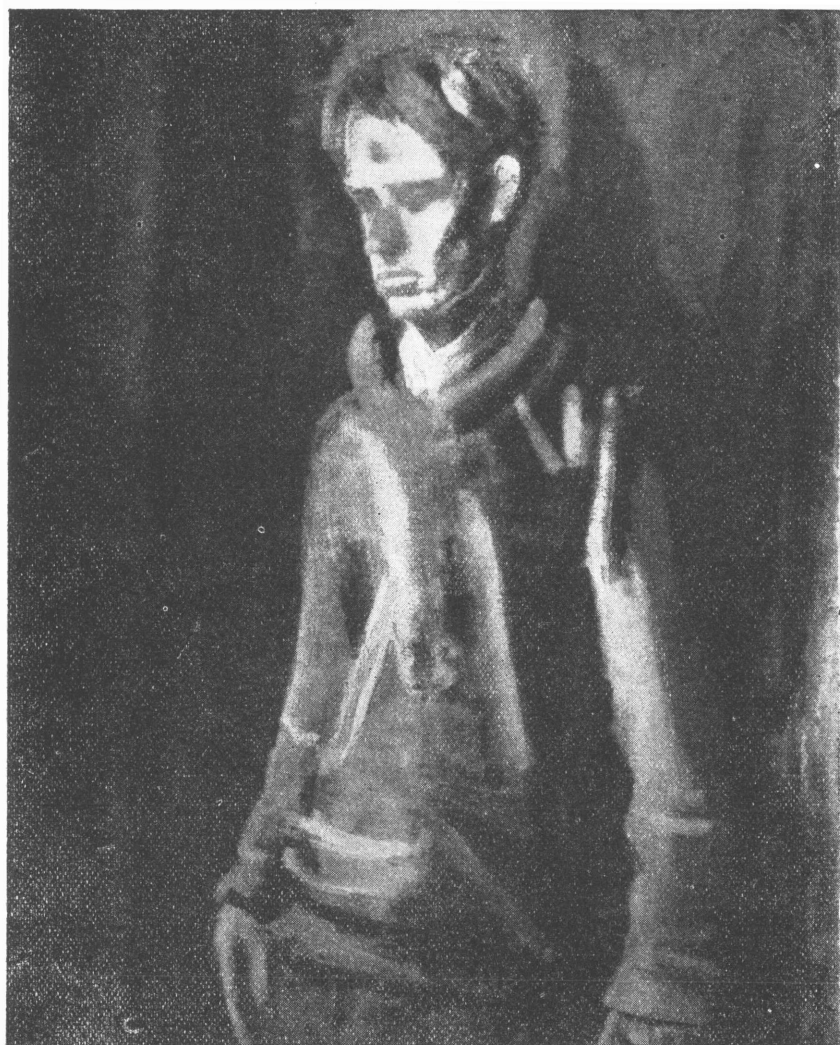
Slikarstvo Zlatka Šulentića je nastavak one komponente hrvatskog modernog slikarstva koju su naročito intenzivirali Josip Račić, Miroslav Kraljević i Vladimir Becić. Prateći tu komponentu od Quiquereza i Mašića preko najboljih trenutaka Medovića, Csikosa i Crnčića (pa do Ljube Babića i Šulentića), opaža se da je ta minhenska (nazovimo je tako) komponenta u stvari dominantna hrvatskog slikarstva XIX i početka XX stoljeća.

Dvije bitne stilističke oznake slikara te dominante kad stvaraju u punom zamahu: rafinirani doživljaj i jednostavan izraz – bitne su oznake i Šulentićeva stila. U svojim najjačim trenucima taj stil djeluje kao svjež paradoks: slikar širinom donosi nabijenost, jednostavnošću bogatstvo, mirom uzbuđenje, prigušenošću boje jasnoću vizije i – što upravo frapira: tehničkim minimumom estetski maksimum.

Zato, da ponovimo, ovakav Šulentićev likovni tekst voli onaj gledalac koji u slici traži u prvom redu slikarski govor ličnosti, a nikako ne traži u njoj pikturalnu garažu u koju razni iz trke s modom ispali slikarski smjerovi sklanjaju svoje olupine.

Z. Študent: Park





Zl. Šulentič. Portret

Kod Šulentića danas više nije pitanje potencijala njegova originalnog slikarstva, nego je pitanje motiva koji se treba, da tako kažemo, slikaru sretno podmetnuti kad na njemu razvija svoj slikarski tekst. Šulentićeva originalna metoda slikanja, naime, traži baš takve motive koji će joj najviše odgovarati. Čini se da joj najviše pričaju baš oni motivi koji su najslikličiji slikarevu rodnom kraju: Lici. Elementarna širina i monumentalan rafinman – te kvalitete velebitskog masiva, kad nađu bližu ili dalju vizuelnu jeku u zagrebačkom snijegu, zadarskim ruševinama, u plješivičkom gorju ili, osobito, u zelenilu slikareva vrta, onda postaju naj sretniji motiv.

No, suprotno tome, kad Šulentić traži motiv koji je geografski i estetski dalek njegovu rodnom kraju, on gubi glavno uporište originalnom svom stilu. Ove konstatacije nisu nikakav literarni izvod iz teorije o utjecaju sredine na umjetničko stvaranje na osnovu Tainea, Barrèsa ili Matoša, nego su te konstatacije na samim Šulentićevim slikama čiste likovne dokumentacije.

Nepopustljivi vitalitet Zlatka Šulentića donio je njegovu jedanaestu samostalnu izložbu slika u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu, koja je trajala od 26. svibnja do 8. lipnja. Ono što je na njoj bilo osobito vrijedno, to je u prvom redu prisustvo jedinstva stila. Naime, ovakav organski kontinuitet, kakav postoji u Šulentićevim slikama, od onih prvih do ovih današnjih, hrvatsko slikarstvo XIX i XX stoljeća je poznalo tek u djelu nekoliko svojih najautentičnijih ličnosti.

M. Peić

GOVOR AKAD. CVITE FISKOVIĆA

prigodom otvorenja retrospektivne izložbe Lj. Babića

Retrospektivna izložba Ljube Babića nije banula pred nas kao nepoznato djelo. Mi poznamo skoro sve radove na njoj izložene, gledali smo ih tokom godina, diskutirali o njima, doživljavali ih. Ova izložba izabranih radova nam, dakle, samo obnavlja mnoge doživljaje koje novo vrijeme i suvremena previranja nisu potisnula u zaborav, jer bijahu izražena iskreno, u okviru svoga vremena i uporedo s ondašnjim evropskim i našim zbivanjima.

Kroz ovaj pregled njegova rada jasno izbija pola stoljeća neprekidnog stvaranja, dinamične, široke i mnogostruke umjetničko-kulturne aktivnosti, koja se ispoljava u ustrajnom traženju našega izraza, u fiksiranju naših ljudi i naših krajeva od starih krovova Hrvatskog zagorja do dubrovačkog sklada, u uzgajanju novih naraštaja i obrani vrsnoće umjetničkog zanata, u propagiranju i čuvanju zapuštene i nepoznate kulturne i folklorne baštine.

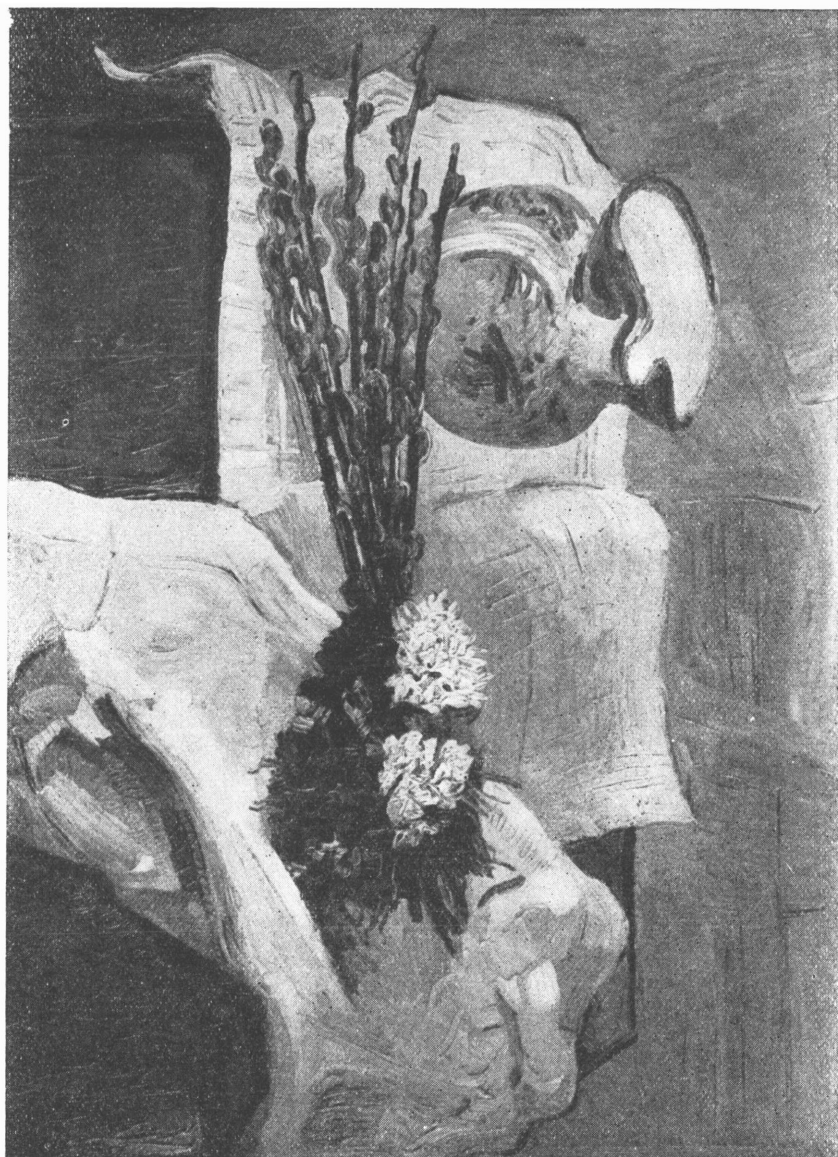
Taj rad ne bijahu, dakle, samo intimne bilješke skrovitih bilježnica, već glasna riječ u svim manifestacijama koja se bori za vrsnoću i razvoj i pokreće i oživljava, dovodeći u pravi tok mnoga likovna i kulturna pitanja.

Uporno traženje vlastitog izraza, potaknuto bujnošću jakog doživljaja i pravog umjetničkog temperamenta, nije se samo oslanjalo na suvremeno evropsko slikarstvo, već i na događaje svoga vremena pa i na odlike našega krajolika.

Njegovo se ostvarenje provlači u neposrednim bilješkama olovkom i perom, akvarelom i pastelom, pred mrtvim prirodama u umjetnikovu zagrebačkom atelijeru, pred krajolikom sažganim u maestralu primorskih kanala i na dalekim obalama Arna, pred zagorskim goricama i na ravnicama Kastilije, nad pučinom dvaju kontinenata. Naslućuje se u profinjenim grafikama i ilustracijama, ispoljava se u zvučnim i tonskim kolorističkim kompozicijama uljenih slika, u efektnim i kvalitetnim inscenacijama Shakespearea, Držićeva, Krležina i Vojnovićeva teatra, u portretiranju naših ljudi.

Puna elana, Babićeva aktivnost se očituje i u pisanom tekstu: u putopisima, u studijama i osvrtima na likovna ostvarenja od antičke do moderne umjetnosti, u razgovorima sa Nikolom Božidarevićem, Tintoretom, Velasquezom i Daumierom. Sažme se i stiša u nastavnim programima Akademije, da se ponovno smiono i glasno istakne u kritici i polemici koje svojom tačnom ocjenom, uprkos neshvaćanja, ipak poticahu na rad i na budnost da se darovitost darovitih i mladih ne izgubi u praznim efektima trenutne pomodnosti i pod tuđim uplivom, te da ne zavlada diletantizam i kič.

Ta svestrana aktivnost, taj ustrajni rad, od glasnog raspravljanja u časopisima i na javnim predavanjima, u jasnim postavama galerija i izložbi do povučenog i sabranog slikanja pred tihim zrenjem zagorskih oranica i primorskih maslinika, ne gubi se niti kida, već se postepeno i konačno ocrtava i zaokružuje u jedinstveni profil koji nije izbljedio na pustoj pozadini izoliranog stvaranja, već se utkao u razvoj našeg likovnog, kazališnog i publicističkog stvaranja tokom čitavog jednog nemirnog polustoljeća punog političkog, kulturnog i umjetničkog previranja.



Lj. Babić: Nature morte (Mod. Galerija, Beograd)



Lj. Babić: Portret M. K.

Ljubo Babić je, dakle, uočljiva ličnost, koja je u toku pet desetljeća živo doprinosila uzdizanju našega kulturnoga života.

Potrebno mu je stoga, danas kada se valorizira rad, odati priznanje, a i ova izložba će nam pokazati, ovdje i u Grafičkom kabinetu Jugoslavenske akademije, da umjetnik i neumorni kulturni radnik zaslužuje to priznanje za svoj dugogodišnji rad u kojem je ustrajao u teškim prilikama našeg kulturnog uspona.

Imam čast da ovu značajnu izložbu proglasim u ime Jugoslavenske akademije otvorenom.

Cvito Fisković

S J E Ć A N J A

(Govor održan na beogradskom Radiju prigodom retrospektivne izložbe Lj. Babića)

U kolopletu sjećanja, onih mutnih kao i onih jasnih kroz pedeset godina mog života, neizbrisivi su spomeni koje sam ponio iz Španije. Još prije nego što mi je bilo moguće preći granicu te zemlje, značila je i sama riječ Španija čežnju za svim onim sakritim i čudesnim što se ne da lagano dokučiti. Sjećam se živo kako sam još kao dječak s oduševljenjem putovao prstom po karti Španije u očevu starom leksikonu, a sama imena mjesta bila su neki poem mojih snova. Na školovanju kasnije, kad sam pohađao velike zbirke i galerije, privlačila me posebno i naročito umjetnost španjolskih majstora bilo to u Münchenu pred Goyom, bilo u Beču pred čudesnim portretima Velasqueza ili opet u pariškom Louvreu pred Zurbaranom, Grecom i Riberom. Sve te likovne realizacije tada su me uvijek ponovno pozivale da vidim i da doživim na svoje vlastite oči tu zemlju, koja je to veliko slikarstvo ponijela. Konačno su se moji dječaćki snovi pretvorili u stvarnost: putovao sam od sjevera, od S. Sebastijana, na jug Španije, i osebujna se krajina sve više otkrivala preda mnom. Već prvih dana toga puta utvrdio sam da ta Španija nije onakva kakvu sam sanjao i kakvu sam zamišljao. Ova se razastirala u svojoj stvarnosti pod pustim velikim horizontima i bila zanimljivija i ljepša od one moje umišljene Španije. Na svakom se tamo koraku osjeća, što se dublje ulazi u samu Španiju, ta posebnost kao i razlika prema drugim krajinama kroz koje sam do tada prolazio. Naročita je atmosfera; ona kao da zamagljuje nekim posebnim sivilom velika i gola prostranstva,

neke pješčare na kojima izniču pojedinačni oblici vegetacije, neke oaze s naseljima. I pitam se već nakon prvih dojmova da li je ta zemlja još Evropa?

Tada nisam imao vremena da odgovoram sam sebi na sva pitanja. Moja se bilježnica, naime, punila i crtama, i oblicima, i prigušenim bojama fluidnog tuša i akvarela, a konačno i riječima što su bile podsjetnik svega doživljenog, shvaćenog i neposredno zapaženog. Tada se čitav moj napor usredotočio ne možda u traženju ili iznalaženju pitoresknosti ili, možda, u zahvatu časovite slike, već u što neposrednijem, u što direktnijem fiksiranju fluidne vizije što ju je taj za mene sasvim novi realitet sa svojim oblicima, i bojama, i pokretima donosio.

Tako su nastajale te bilješke, te skice, ti znakovi na papirima mojih bilježnica od S. Sebastijana preko Burgosa, Madrida, Tolada, Sevilje, sve do Malage. Mekana podatna litografska kreda kao i akvarel što se prozračno prelijeva, čas sasvim gust, a čas sasvim transparentan, bila su pogodna sredstva da ta bilježenja zadrže svježinu i živost uza svu sumornu i prigušenu, ili bolje rečeno, jednostavnu paletu, u kojoj su tamni tonaliteti zemljanih pigmenata bili glavna dionica. Ti tamni tonaliteti bili su mi vrlo korisni kod samog rada i studija španjolske umjetnosti u madridskom Pradu, gdje sam izrađivao bilješke i kopije naročito po Goyi, koje su sada po prvi put izložene u cjelini nakon 40 godina na mojoj retrospektivi, što ju je sada priredila Jugoslavenska akademija u »Umjetničkom paviljonu«, a broji čitav ciklus preko 40 akvarela i litografija. Pisane bilješke o tom studiju upotrijebljene su za moja predavanja, što su poslije složena u svesku »Zlatni vijek španjolske umjetnosti«, sve zajedno kao slabi odraz mojih zanosa, doživljaja i saznanja što mi ih je ta velika umjetnost podarila u mom životu još od moje mladosti.

Lj. B.

PEJZAŽI LJUBE BABIĆA

Živim u kraju sazdanom od kamena, od mora, od velikih obzora – od jasnih elemenata. U kraju plastičnih, davno, pradažno dovršenih oblika i davnih, od sunca ubijeljenih, od kiša pranih, od dugog vremena patiniranih boja.

Od najranijeg djetinjstva leži u meni slika moga kraja što ga danomice gledam u blistavom sivilu Kvarnera, u kraškoj gromadi Učke, u sinjem stijenju i čupercima sivih aromatskih trava, u otocima koji plutaju prema jugu.

I uvijek na povratku s bilo kojeg putovanja doživim pred tom zemljom onu istu senzaciju što je generacijama doživljuju pomorci iz mog kraja. Ti što tuku sve valove svijeta, a oči im snimaju hiljade slika žutih, crvenih, bijelih i crnih mora, šarene slike luka, gradova, otoka i neobičnih sazviježđa nad glavama, vraćaju se kući da uplove pomireno u staru sliku koja ih je upečatila odavna.

Kao materinji jezik što smo ga usvojili u djetinjstvu, što smo ga ugradili u sebe, u vlastiti dah, u ritam, u boju, u temperaturu svog izraza toliko da – kada progovorimo drugim nekim, naučenim jezikom – odmah osjetimo kako se moramo prebaciti u sasvim drugi dah, u drugi ritam, u drugu emotivnu temperaturu, – tako, upravo kao taj materinji jezik naš, ucijepio se u naš vid i rodni pejzaž.

I čini mi se da nas taj pejzaž kao metar i kao osnovni odnos, ugrađen u nas, prati cijeli život.

Doživljaji, što nam ih daju putovanja, nenadana otkrića drugih i drugačijih situacija, nove slike viđenoga svijeta, tuđi neki izvanredni krajevi – sve se to upravo podsvjesno stavlja u neke odnose, u neke nesvjesne usporedbe s onom vizuelnom gramatikom struktura, oblika i boja koju smo upili u doba našeg prvog rasta i razvoja.

Nikada neću zaboraviti mladoga Holandeza što sam ga upoznao jednoga ljeta u Baški, na otoku Krku. Stajao je u blještavilu sunca stisnutih zelenih očiju, u kojima se usjekla zelena horizontala njegove domovine, stajao je pred kamenim visovima naših krčkih prodora, pred kamenim glečerom otoka Prvića, pred slikom ogromnog velebitskog masiva u pozadini:

»Ja sam očaran – i pomalo izgubljen«.

Sjećam se, konačno, i sebe i svoje mladosti, provedene u Zagrebu. – Mojih đачkih dana na ustalasanima, u glini modeliranim, zadnjim obroncima Medvednice – tamo gore, iznad gradskih krovova, od kuda se pogled slijeva u sočni, vođeni largo Turo-polja.

Sjećam se šetnja po mekanoj plastici Mirogoja i Ksavera, sjećam se izleta u beskonačni geografski ornamenat zagorskog tla, u onaj čudesno lijep ritmizirani kajkavski kraj.

Bio je tada taj pejzaž, meni tvrdoglavom Bodulu i Primorcu, godinama nekako tuđ i stran. Bit će da ga moje oči nisu znale sažeti, da se u njemu nisu znale orijentirati, da su im u njemu nedostajale one markantne, snažne, ekskluzivne dominante koje u mome dovršenom i kristaliziranom primorskom i kraškom pejzažu svagdje pronalazim i koje u viđenoj slici oblikuju ono što se zove motiv, ono što predstavlja jezgru i uporišnu tačku kadra, okosnicu oko koje se konstelira i vezuje sve u stabilan svijet.

Možda upravo u tome danas otkrivam i razlog zbog koga se većina mojih prijatelja i vršnjaka s mora što su tada studirali na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu nerado odlučivala da pođu slikati taj mekani »kajkavski« pejzaž.

No upravo ovi na Babićevoj retrospektivi predstavljeni pejzaži, te slike njegova užeg zavičaja tada su meni otvarale oči pročišćenom jasnoćom svoje interpretacije i sugerirale mi ključ za razumijevanje i doživljavanje tog krajolika.

Bio je to onaj Babićev modulirani plasticitet te »zemle horvatske«, koja se ritmičkom i melodičkom linijom svojih masa nadi mlje i talasa, sva nova i puna, i koja se, nabrekla i dinamična, iz svog neprestanog stadija stvaranja slaže u red, da bi potekla u jasno muzicirane Babićevih slika.

Bile su to, naime, slike gdje pejzaž nije ostao sirovom vedutom i panoramom; naprosto nekim viđenim, nekim spretno i s ukusom odabranim i prenijetim izrezom jedne primarne stvarnosti. To nisu bili izrezi, bili su to izrazi. Bile su to dugo dozrijevane sinteze doživljaja i oka, koje su u licu zemlje pogodile i izrazile ono što je bitno, bili su to portreti njegove rođene zemlje.

U tragu olovke, u prašini pastela, u temperi, u impregnaciji podloge pigmentom, ili u žitkoj pasti pod potezom noža i spatule gradio je i sređivao je Babić u njima zdanje svoje glinene zemlje, modelirao i modulirao njene uspone i obline, brazdao i vodio prostorne i muzičke izvodnice tog organiziranog i preglednog tkiva, fiksirao te velike i sažete vizije kajkavske Hrvatske.

Iz tektonske dinamike viđene i doživljene svoje zemlje prenio je ritam i muzikalitet u svoje slike, a iz tektonske materije svoga tla ekstrahirao je – namjeni tog izraza toliko adekvatnu – svoju slikarsku materiju. Izvodio se tako, izdvajao se i definirao onaj za Ljubu Babića karakterističan i njemu svojstven sklad u tonski temperiranom rasponu sirove i pečene zemljane ljestvice, sklad koji je bio zapažen i doživljen, spoznat i programatski usvojen iz boja rođenog tla: iz glina, iz njiva, iz brazda, iz ugara, iz vegetacije, iz atmosfere.

Do lirskih protanjenosti ugođena je tu ta fina temeljna zemljana tonska potka što je zelenim maškom obnavljaju kontinentalna proljeća, filtrira podneblje, a zarude i zagasnu jeseni. U tim tonskim vrednotama – bez herojskih kontrasta Juga, bez žarkih sudara sunčanih boja, bez kristaličnih zgusnuća kraških formacija – uranja taj melanholični kraj u oblačno nebo, u koprene atmosfere, u harmonije obojenih sivila. Melanholičan kao jezik kojim se tu govori, mekan i glineno podatan kao somatska plastika ljudstva što je začeta i modelirana iz te tvari.

Taj osjetljivi slikar, što je sa toliko kultivirana sluha znao izraziti građu i lice i duh svoga rodnog kraja, imao je sluh rijetkog raspona. Sluh da čuje i da izrazi govor pejzaža drugih i različitih skala, zemlje drugog zvuka, drugog ritma i drugih struktura. Za pejzaže uopće.

Bio je putnik. Mnogo je putovao ne samo dalekim i bizarnim krajevima nego i krajevima još neobičnijima i nepoznatijima, ovim našima, tu blizu, po neotkrivenoj domovini.

Učinili bismo krivo kada bismo rekli da mu je pejzaž bio opsesija, – kako se to već običaje reći kada se govori bilo kada i o bilo kojem umjetniku. Tom misaonom i osjetljivom artisti pejzaž je bio svjesni studij i program.

Tako smo kroz njegov opus dobili i likovnu interpretaciju Li-jepe naše.

Godinama, polovicu stoljeća svoje umjetničke aktivnosti, promatrao je zemlju.

Gotovo bi se to moglo i doslovce tako uzeti. Taj pogled na zemlju kao da je bio fiksiran čak i fizičkim očistom na većini Babićevih pejzaža, gdje je horizont postavljao visoko, a stajalište odabirao s neke poviše tačke promatranja ili pak tako da su mu se strukture terena izgradile u postupnoj i preglednoj elevaciji plana. Često je to pronicanje u tlo izuzelo iz kadra nebo pa su četiri stranice njegova oslikana polja hvatale isključivo zemljina tkiva.

Mislim da se ne varam ako kažem da je primarno bilo u odgovornosti njegova duha to što pejzažu nije pristupao kao slikovitom »zahvalnom« motivu ili kao podsjetniku ili povodu za svoju, od gledanog sadržaja neovisnu, artistsku igru, već da je ponajprije tražio ono naročito i posebno po čemu nas se jedan kraj tako specifično doima. Njegovi su napori težili za tim da izraze karakter nekog određenog pejzaža. Nije slikao poput nadraženog igrača ili talentiranog barbara u pejzažu, nego je pejzaž interpretirao. Interpretirao ga s onom odgovornom zainteresiranošću i s onom discipliniranom osjećajnošću kojom su majstori portreta pristupali ljudskom obličju.

Pažljivi promatrač zapazit će na njegovim ponajboljim pejzažima kako je znao osjetiti tektonsku dinamiku i prostorne ritmove viđenoga kraja, i kako ih je pretakao u likovnu dinamiku i u ritam kojim je organizirao sliku. Otkrit će kako je studiozno razlučivao tektonske strukture krajolika i površinske teksture tla i flore, pa ih sažimao i transponirao u čitka i razgovijetno diferencirana pikturna tkiva kojima je tkao svoje grafike i gradio svoja ulja. Znao je okom definirati hromatsku konstituciju promatranoga

kraja – boju i karakteristične filtre rasvjete, pa te senzacije, toliko očigledne i zamamne za oko svakoga slikara, suzdržati, stišavajući njihovo obilje, da bi u promišljeno selekcioniranoj harmoniji preveo govor njihove biti.

I u svojim najpoetičnijim uzbudjenjima, kada su ga privukla i ponijela otkrića novih krajolika, on je zanos znao sabrati u žarište svoje svijesti i unutar osobnih kreativnih mogućnosti znao je odmjeriti i akcentuirati udarnost izraza i dojma i znao birati i odabrati svoj likovni postupak kojim je gradio taj izraz.

Artistička majstorija na Babićevim pejzažima sastojala se prije svega u tome da je zbir viđenih iskustava i konkretnih tekstova znao filtrirati i reducirati. Nije se dao voditi sirovinom viđenog predmeta niti zavesti pojedinostima. Izražajnost slika gradio je angažiranjem malobrojnih ali najkarakterističnijih, dominantnih elemenata.

Tako je već pri samom kadriranju slike proračunato eliminirao sve što bi moglo da gledaocu rastrese intenzitet i usmjerenost gledanja.

Tako je u organizaciji slike čistio kompoziciju do preglednosti okosnice, a likovno tkivo reducirao – katkada gotovo do granica čitljivosti.

Tako je i samu boju svodio u jasnoću akorda, ili – kao na nekim svojim pastelima – prevodio u sugestiju jednoga, dva, tri tona, a gdje gdje je štoviše (na tim pastelima) dominantu pejzažne hromatike prepustio viešto odabranom tonu same podloge.

Bio je najjači tamo, gdje je s najmanjim sredstvima nabijao u sliku najviše izražajne učinke.

Godinama je ovaj slikar bio scenograf i književnik. Vladao je govorom scene i disciplinom stila.

S tim iskustvima, – iskustvima predavanja i komuniciranja, – gradio je i režirao ono sugestivno scenično u svojim pejzažima, a kao stilista i u slici, i na sceni, i na peru majstorski je znao dvije stvari: stilsku koherentnost – ono dosljedno podređivanje svih izražajnih elemenata nekoga djela jedinstvenome ključu, i drugo: tajnu psihološkog učinka što ga ima akcenat. Taj akcenat temeljio je na antitezi i na iznenađenju. Jedamput je to blijedi rahli crtež i u nj ubačena parcela boje, drugi put je to vođena prozračnost akvarela i u njoj kondenzacija jedne mrlje, treći put je to zasićenost cijelog oslikanog polja i u njemu ražareni otok ubačene rasvjete ili boje. Kvaliteta tog akcenta kod ovog autora – koliko afektivnog toliko i misaonog – kreće se katkada na granici između fiziološke senzacije očnog živca i apstraktnog simbola ideje.

Zaključimo.

Kada bih morao pred vama sažeti dojmove o postupku kojim je Babić slikao, mislim da bih se odlučio za pet telegramske natuk-nice:

karakterizacija
redukcija i akcenat
ritam i muzikalitet.

Rijeka i Zagreb, rujan 1960.

Branko Fučić

GOVOR AKAD. CVITE FISKOVIĆA PRIGODOM OTVORENJA JUBILARNE IZLOŽBE JEROLIMA MIŠE U SPLITU

U dugom razdoblju slikarskog stvaranja Jerolima Miše od line-
arne plošnosti i oskudnih šara preko nemirnog traganja za bojama
do punog kolorističkog volumena neizbježni su mu bili susreti s
austrijskom secesijom, s njemačkim ekspresionistima i francuskim
postimpresionistima. Ti susreti nisu ugušili, već su poticali nje-
govo vlastito umjetničko pulsiranje. On im je prilazio i ostavljao
ih kročeći uvijek svojim putem.

Od njegova mladenačkog odlaska u Rim 1911. godine do ne-
davnog povratka sa kaotičnog mletačkog Bijenala mogu se na
njegov rad primijeniti još i danas Babićeve riječi, koje se odnose
inače na umjetnikovo mladenačko doba: »Jerolim Miše je uprkos
toj konfuziji ipak radio.« Iako je živo sudjelovao u previranju
evropskog i našeg likovnog i kulturnog života, nije sustao u traga-
nju za vlastitim izrazom, pak se pred njegovim najnovijim slika-
ma još i danas, kada se mnogi zreli umjetnici lome pred navalom
krajnjih i bezočnih hirova u umjetnosti, mogu opetovati Krležine
riječi izrečene tačno pred trideset godina: »Miše se ne povodi za
posljednjim trikovima svakodnevnice na slikarskom tržištu.«

Ni novi ga vihuri nisu slomili u njegovoj dosljednosti, jer se on,
koji je i sam nekoć naginjao dekorativnosti, uvjerio da pravi sli-
kar ne može nikada izreći svoje sve novije i bujnije doživljaje i
završiti svoj umjetnički razvoj improviziranim dekorom. Opisu-

jući proces likovnog stvaranja u katalogu ove izložbe, on je zapravo svjesno progovorio, usprkos srljanju za originalnošću i hirovitosti današnjeg slikarskog umijeća, o sebi, kako treba »polagati račun o temeljitosti razvitka, o vidovitoj primjeni saznanja, saznanja koja odgovaraju bremenitosti trenutka i susretima s novim sadržajima koji će iznenadno pokrenuti latentna stanja.«

Jerolim Miše nije samo utirao svoj vlastiti put. On se i perom iskreno i otvoreno borio za razvoj naše umjetnosti kroz kritike, prikaze i publicističke natpise najznačajnijih zagrebačkih časopisa, od svog mladenačkog članka u Marjanovićevu »Zvonu«, zbog kojega je bio otpušten iz zagrebačke Više škole za umjetnost i obrt, do izjave koju je dao uoči otvaranja ove svoje splitske jubilarne izložbe u »Slobodnoj Dalmaciji«, ne osuđujući traženje suvremenog izraza, već propadanje slikarskog zanata i lakomišljenost umjetničkog poziva: »Vrijeme je gadno, likovno razdešeno sve se svrstalo u frontove i na svoj način svojata oblasti duha i brani ih sredstvima koja nisu ni u stilu s tekovinama vjekova ni u stilu sa slikarskom profesijom. Nitko ne poriče »modernistima« ni invenciju, ni oštroumnost, ni logiku, ali im se s pravom poriče pravo na naziv slikara ili skulptora.«

U upornom radu Jerolima Miše iz godine u godinu jačali su oblici njegovih figura, sve su jasnija bivala psihološka zapažanja u njegovim prođuhovljenim portretima, sve zvučnija sazvučja boja njegovih krajolika, figurativnih kompozicija i mrtvih priroda. Te rezultate je postigao analizirajući svoj potencijal, njegujući poput starih majstora svoju vještinu, ponirujući za svojim saznanjem u neprekidnom dodiru s realnošću.

Postao je jedan od najboljih naših portretista i izrazio u portretima čistim likovnim načinom mnogostruki izraz ljudske psihe, fiksiravši potajnu djevojačku ili dječaćku radost, mladenačku sjetu i zabrinutost, melankoliju ljudi svoga vremena, postao je pejzažista bujnih i vedrih južnih krajolika povezanih s figurama, intimni slikar sažetih i svježih mrtvih priroda.

Ostvario je svoj izraz bez velikih raspona, vrludanja i pretenzionih htijenja, ostajući pri crtačkoj bilježnici i pred platnom malog formata, zaustavljen pred čovjekom i zemljom, čisteći iz svoga djela literarne natruhe koje su ga mučile u nemirnoj mladosti. Postigao je čistoću izražavanja i obilježio u trajnom porastu svoj put i mjesto u jugoslavenskom i hrvatskom slikarstvu.

Pri tomu mu je mnogo više od velikih i stranih uzora pomogao neposredni i stalni dodir s rodnom primorskim krajem, s kojim se suočavao svakog ljeta i jeseni povučen u osami bračkih borika, šoltanskih maslinika, vrničkih kamenoloma i trsteničke drage, da motri plamsaj i smiraje boja, te da iz toplog zrenja obasjanih ju-



J. Miše: Haringe III.



J. Miše: Portret slikara I. K.

žnih krajolika sažme zatim u mirnoj svjetlosti svoga zagrebačkog ateljea sve zrelije plodove svoga pedesetogodišnjeg rada, koji pri kraju 1960. godine pokazuje svom rodnom gradu, kojemu se otkrivao u svim fazama svoga tihog napredovanja.

U prvoj svojoj splitskoj samostalnoj izložbi 1914. godine priređenoj u uzbudljivoj atmosferi Principova atentata pokazao je svoju mladenačku darovitost, koja se lomila u okvirima bečke secesije i u mučnom preplitanju literature i slikarstva onih predratnih godina. Na drugoj svojoj splitskoj izložbi uoči loma dotrajale Austrijske Monarhije 1918. godine vidjelo se kako je osjetljivu umjetničku narav ovog rođenog portretiste prožela strahota rata, nakon kojega se na manifestacionoj Medulićevoj izložbi 1919. godine i on pridružio dalmatinskim umjetnicima koji su jasno protestirali protiv Londonskog pakta. Godine 1934. s Babićem i Becićem u grupi »Trojice« izložio je u Splitu svoje jasne kolorističke kompozicije, a četiri godine zatim pokazao svoje puno shvaćanje kolorističkih vrednota.

Ova jubilarna splitska izložba pokazuje kako je Miše doista u kolorizmu našao svoj pravi izraz i uspio ostvariti svoj umjetnički doživljaj kao još dva istaknuta splitska slikara, Emanuel Vidović i Marin Tartaglia. Sva trojica su prošli istim putem. Kao što se Vidović oslobodio svojih literarnih sadržaja i postigao slikarsku senzibilnost, a Tartaglia stišao svoje mladenačke nemire rafiniranim tonalitetom, tako je i Miše razbistrio i razigrao u bogatoj skali svoju paletu i zaokružio dosljedno kao i oni, svoj stvaralački put. Nije stoga slučaj da je on upozorio na mladenački trzaj starog Vidovića niti da ga od mladosti vežu s Marinom prijateljske veze i slično gledanje na umjetnost.

Sva trojica su nikla iz zajedničkog kulturnog ambijenta, pa im i razvojni put i djela nose slične oznake postepenog sazrijevanja, odanosti slikarskom zanatu, a i postignutih kvaliteta. Stoga je bilo potrebno da u ovom ambijentu gdje se začelo slikarstvo te trojice, splitski ULUH priredi ovu jubilarnu Mišinu izložbu.

Cvito Fisković

LJEPOTA KNJIGE

Osjećajući knjigu kao – sve do sada – najsnažniji i najdjelotvorniji instrument ljudske kulture i cjelokupnog napretka, ljudi su oduvijek težili da joj kao materijalnom fenomenu, kao predmetu, dadu ne samo što prikladniji, što praktičniji nego i što estetskiji oblik. Taj proces možemo pratiti na tako zvanim embrionalnim oblicima knjige u raznim starim i savremenim civilizacijama na nižim stupnjevima razvitka; na knjigama od palminih listova, pločicama od pečene gline, knjigama od daščica, kora od drveta i lika, na knjigama od tekstila i rotulusima ili svcima od papirusa i pergamenta.

Na ovim posljednjim materijalima – papirusima i pergamentu – kao i na tadašnjim papirima umjetnost opreme knjige, umjetnost opreme knjige u našem evropskom kulturnom krugu u srednjem vijeku dostiže svoje najviše domete i svoj najveći raskoš u tzv. kodeksima, a to su oblici knjiga za koje možemo reći da se ni po čemu ne razlikuju od naših savremenih knjiga osim po svojoj glomaznosti. Solidniji produkti srednjovjekovnog knjiškog umijeća dostizali su cijene kakvog tadašnjeg feudalnog dvorca. U pariškoj *Nacionalnoj biblioteci*, npr. čuva se jedna *Biblija*, koja se sa svoje 5122 minijature, inicijala, frontispisa i raznih ornamenata, vinjeta i drugih ukrasa smatra za umjetnički najobrađeniju i najskupocjeniju knjigu na svijetu. Bezbroj takvih skupocjenih i prekrasno ukrašenih knjiga nalazimo i izvan evropskog kulturnog kruga, prvenstveno u krugovima arapske, indijske i kineske kulture.

Iz takvog odnosa prema rukopisnoj knjizi neki autori su došli na ideju da postave pitanje da li se pronalaskom štamparske tehnike – pred nešto više od petsto godina – zapravo ne svršava i umjetnost opreme knjige? Ma kako to pitanje, ovako postavljeno, bilo apsurdno, ono je ipak našlo jak odraz i u tako autoritativnom i tako rasprostranjenom djelu kao što je npr. zadnje predratno izdanje *Britanske enciklopedije*.

Dakako da se tu radi o dvjema stvarima, o dvjema kvalitetima, koji se ne mogu i ne smiju miješati; po prilici isto onako kao što se ne može postavljati pitanje da li su djela, recimo, uljenog slikarstva veća umjetnost od produkata, npr. tehnike pastela ili akvarela, da li je veća umjetnost drama ili poezija.

Međutim, ostavljajući po strani sva ta pitanja, ja bih se danas želio malo zadržati na pitanju štampane knjige, na pitanju ljepote štampane knjige. Ono što u prvom redu karakterizira tu polumilenijsku historiju, je to, da knjiga od skupocjenog i neobično rijetkog privilegija samo najbogatijih postepeno postaje sve više i više sredstvom prosvjete sve širih i širih krugova, a kroz to i sve djelotvornijim instrumentom ne samo kulturnog preobražaja nego i socijalnih transformacija ljudskog društva, bolje rečeno ljudskih zajednica.

Od one, za naše današnje pojmove, fantastične vrijednosti knjige, koja se gdje – kao što rekoh – mjerila vrijednošću srednjovjekovnih dvoraca, kupovna vrijednost je do naših dana spala toliko da kod manjih knjiga često ne premašuje ni cijenu kilograma voća ili nekoliko jaja. Na tom plemenitom putu, do ruku sve širih i širih krugova, ka sve manjoj i manjoj prodajnoj cijeni, knjiga se, dakako, morala odreći kako svog skupocjenog materijala tako i mnogih svojih ukrasa. U tom pogledu se često odlazilo u drugu krajnost i knjiga je često izgubila attribute i najminimalnijeg prisustva estetike. Zadatak koji je pred nama i koji ostaje pred svim budućim generacijama jest da ta dva nesumnjiva antagonizma – što jeftiniju cijenu knjige i njenu što plemenitiju, što estetskiju formu – što više izmirimo. To je problem koji izgleda nerješiv samo onda ako ga promatramo površno.

*

U tradiciji lijepo štampane knjige mi Hrvati, iako teritorijalno i brojčano malen narod, imamo zaista bogata i vrijedna iskustva, kojih, čini mi se, nismo ni dovoljno svjesni. Već prvo štampano djelo na našem jeziku – glagoljaški *Misal* iz god. 1483 – tako je grafički savršeno izrađeno da se sve do sada samo zbog toga smatralo, da je svakako moralo biti izrađeno negdje vani, u prvom redu u Veneciji. Naši stariji historičari nisu mogli ni pretpostaviti da bi naši ljudi tadašnjim oskudnim sredstvima grafičke tehnike mogli izraditi tako savršeno djelo. Tom *Misalu*, kad ga uzmemo u ruke, još se i danas moramo diviti zbog ljepote i skladnosti njegovih slova, rasporeda grafičkih masa, oštine štampe, mjere u ukrasavanju i intenzitetu štamarske boje, koja i danas još, nakon 476 godina, ništa nije izgubila od svoje svježine i sjaja. Sve je to doseglo takav stupanj grafičke tehnike kakav bi iskreno mogli zaželjati i najboljim produktima naše savremene grafičke vještine.

O tom *Misalu* pred desetak godina kazao je jedan naš autor: »... s obzirom na uglednost izdanja uopće, a svakako na čitkost i ljepotu samih slova, sva literatura uzima kao sigurno da je prvi

glagoljski *Misal morao* (podvukao Z. K.) biti štampan u tadašnjem središtu tipografske vještine, tj. u Veneciji. S tim se mišljenjem možemo složiti jer za nj govore sve okolnosti.«

Međutim, »sve okolnosti« govore sasvim drugačije. Uprkos tome što je, nevjerujući kreativnoj moći naših ljudi, sva naša starija literatura taj *Misal* silom gurala u Veneciju, najnovija istraživanja veoma uvjerljivo govore da je on bio tiskan u najstarijoj štampariji na slavenskom jugu, u Kosinju. Uostalom, i prije toga je trebalo više važnosti dati mogućnosti da je taj *Misal* svakako djelo nekog našeg čovjeka, jer je nemoguće i pretpostaviti da bi neki Talijan mogao štampati tako golemo djelo na nepoznatom mu hrvatskom jeziku i s nepoznatim mu, glagoljskim slovima.

*

Takvih veoma svijetlih i ohrabrujućih primjera iz historije naše knjige, kao što su npr. tipografska djela Pavla Rittera Vitezovića, štamparije Ljudevita Gaja, Kuglija i Matice Hrvatske, mogao bih navoditi još veoma mnogo, ali bi nas sve to na ovom mjestu svakako odvelo predaleko. Zbog toga ću se ograničiti samo na neke najvažnije činjenice, koje imaju neposrednog utjecaja na takvo djelovanje majstora pred čijim se djelima upravo nalazimo, a preko njega i na čitavu našu savremenu opremu knjige.

Kad se naš majstor Ljubo Babić, tamo negdje prvih godina ovog stoljeća, još prije mature, počeo sistematski izgrađivati kao umjetnička ličnost kod starog likovnoumjetničkog pedagoga Klementa Menci Crnčića, dopirali su i k nama u ovaj naš Zagreb valovi onog općeevropskog pokreta obnove umjetničke opreme knjige, koji je započeo tamo negdje krajem prošlog stoljeća.

Ako apstrahiramo Laupertove ilustracije *Basnama*, izašlim u Karlovcu god. 1844, koje ni u kom slučaju ne treba potcjenjivati, mi smo do tog doba imali već dva značajnija – iako uglavnom neuspjela – pokušaja da oplemenimo knjigu umjetničkim elementima. Prvi takav pokušaj bio je likovnoumjetnički almanah *Hrvatski salon* god. 1898, a drugi avangardistički književni časopis hrvatske moderne *Život*, koji je izlazio god. 1900/01. pod uredništvom Milivoja Dežmana i Srđana Tucića.

Upravo u zadnju godinu srednjoškolskog obrazovanja Ljube Babića, prije mature, pada i naš prvi ozbiljni pothvat na planu ostvarenja lijepe knjige. To su *Pjesme* Silvija Strahimira Kranjčevića, divot-izdanje Društva hrvatskih književnika izdano povodom pjesnikove dvadesetpetogodišnjice djelovanja. Slaganje tog djela u štampariji Kranjčević je pratio sa samrtničke postelje, ali ga nažalost nije doživio. U tom izdanju pored Čikoš-Sesije, Miho-

vila Krušlina, Branka Petrovića i Line Virant sudjeluje i maturant naš današnji akademik Ljubo Babić, sa četiri monotipije. To je bio veoma dobar start, koji znači i nešto više – početak umjetničkog preporoda naše knjige.

Tri godine kasnije, god. 1911, Ljubo Babić ilustrira Matičino izdanje *Narodnih pjesama*, a dvije godine nakon toga Livadićevu *Legendu o Amisu i Amilu* u izdanju Društva hrvatskih književnika, preuzevši taj posao od Miroslava Kraljevića, koga je smrt spriječila da ode dalje od samog početka. Uz Kraljevićeva tri inicijala Babić je za to izdanje izradio još 14 inicijala u drvorezu, dao raspored grafičkih masa i čitav slog riješio dvobojnim crno-crvenim verzalijama na krucem rebrastom papiru, imitaciji rukom proizvedenog papira. Čitavo to djelo je riješeno u stilu srednjovjekovnih kodeksa da bi se na taj način ta oprema što više stopila sa samim sadržajem i stilom tog književnog djela. To je svakako cilj kojem bi trebao težiti svaki kreator dobro i lijepo opremljene knjige – i uza sve zamjerke koje danas možemo učiniti tom djelu mladog Ljube Babića, to je svakako jedno od naših najuspješnijih bibliofilskih izdanja, koje možemo sasvim ravnopravno staviti uz bok i najboljim tadašnjim ostvarenjima sličnog žanra u Njemačkoj, Francuskoj ili Engleskoj. I do danas to je ne samo jedno od veoma rijetkih nego i najuspjelijih naših divot-izdanja. U prilog tom svom mišljenju mogao bih citirati i mišljenje pokojnog Artura Schneidera – i utoliko mi je čudnije što majstor Babić to svoje djelo nije ovdje izložio.

To je bio početak, a do punog razmaha Ljube Babića na tom sektoru, na sektoru opreme i ilustracije knjiga, doći će za nekoliko godina, u onom sveopćem bujanju mladih snaga do kojeg je tako snažno došlo pred sam slom austro-ugarske monarhije i neporedno iza njega. Tih godina Ljubo Babić je opremio prvu Krležinu knjigu *Pan*, tri knjige njegovih *Pjesama* i *Hrvatsku rapsodiju*, Krklećevu *Liriku*, Andrićev *Ex Ponto* i niz drugih djela, koja sad ne bi imalo puno smisla nabrajati na ovom mjestu, a među njima se nalazi i Begovićeva *Dunja u kovčegu*, koja spada svakako među Babićeve najviše domete na tom polju djelovanja.

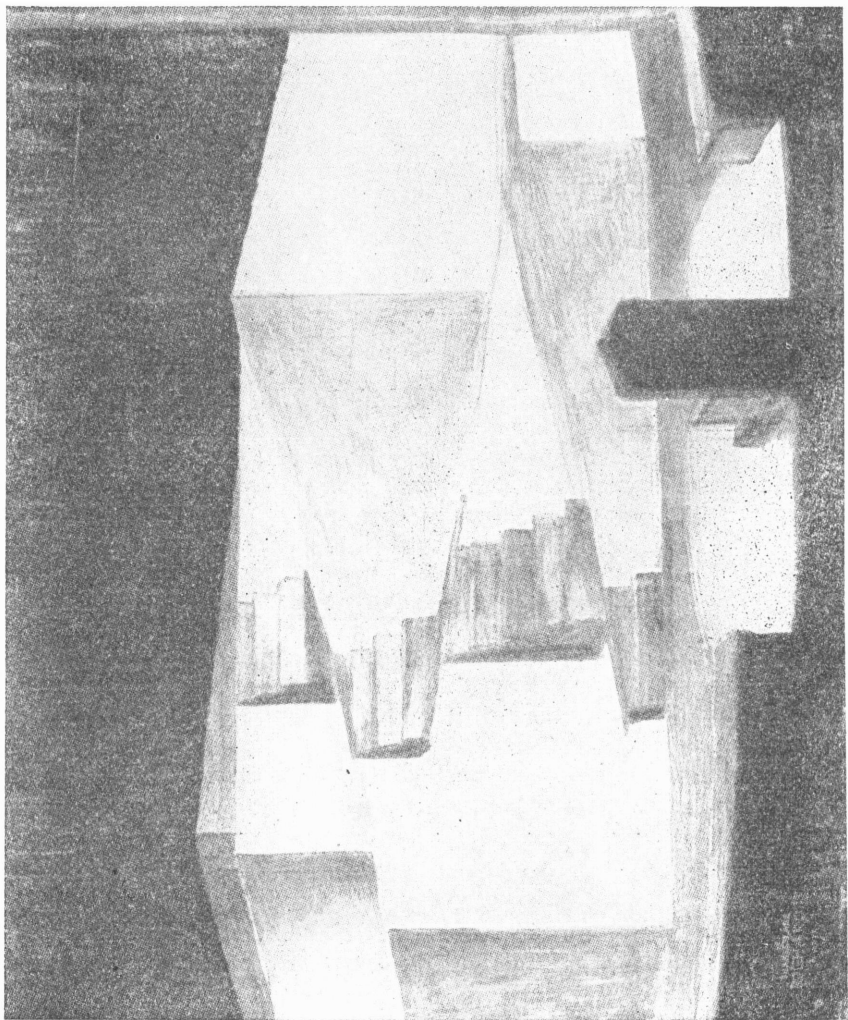
Ali Ljubo Babić nije pokazivao svoj precizni umjetnički afinitet samo prema djelima koja će kasnije ući u našu književnu klasiku, on nije bio samo puki artista koji se izživljava u jednom uskom krugu šengajstera nego je on već tada, prvi među našim tadašnjim umjetnicima, praktički proklamirao da i knjiga za najšire slojeve naroda mora biti isto tako solidno umjetnički opremljena. Skromno, jeftino, ali solidno. I tako on paralelno s Krležinim, Andrićevim, Begovićevim i Krklećevim knjigama oprema i izdanja *Popularne biblioteke Hrvatskog prirodoslovnog društva*, među kojima

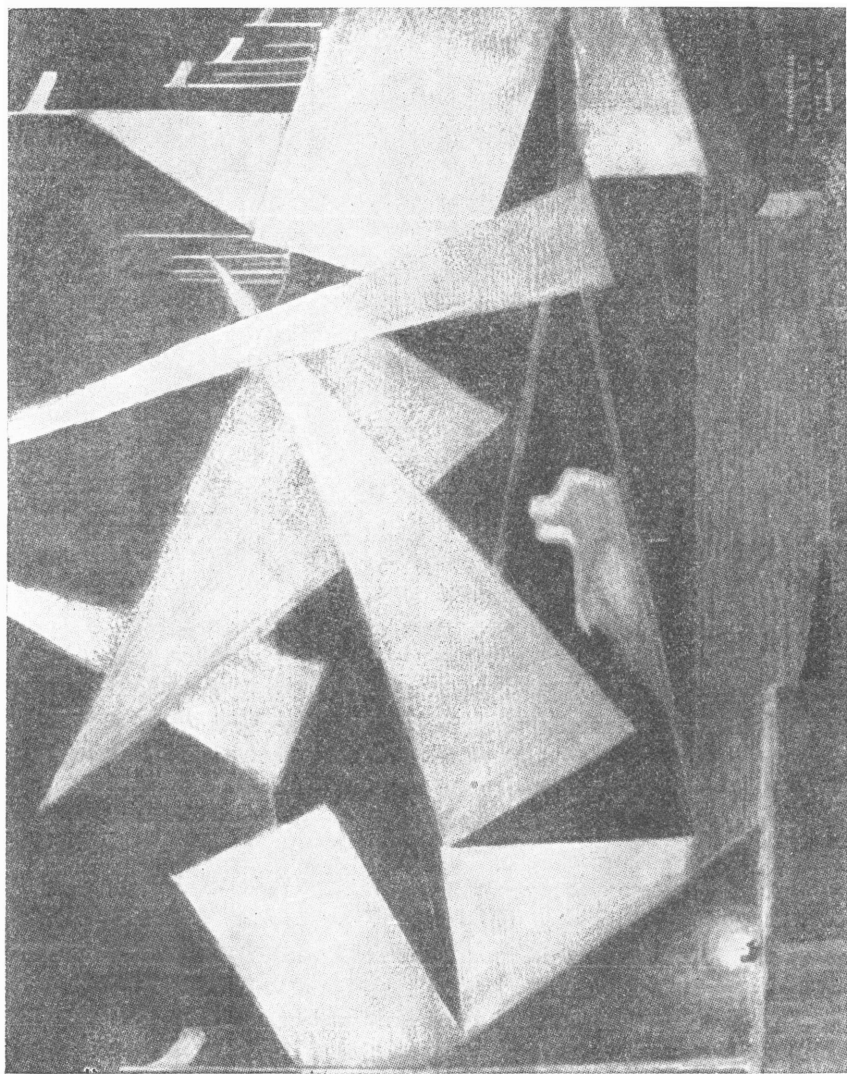
se ističu Ewaldov *Dvonožac*, dvije Thompsonove knjige, *Arno i Lobo*, Finkov *Razvitak živih bića* i neka slična djela. Istovremeno Babić postavlja još jednu veoma značajnu teoretsku postavku koja je u tadašnjim našim artističkim prilikama zvučala svakako malo čudno: da i školske knjige, koje prve dolaze u ruke budućim ljudima, moraju biti opremljene tako da one već samom svojom pojavom djeluju u estetskom smislu odgojno na svijest omladine. Realizirajući te svoje teoretske postavke, Babić ostvaruje niz umjetničkih oprema tadašnje Zaklade školskih knjiga (uz suradnju Olge Höcker), niz Čajkovčevih *Čitanki*, *Računica*, *Pjesmarica*, pa čak i omota bilježnica ili teka.

Uza sve to, pripadajući zagrebačkoj umjetničkoj naprednoj mladosti Ljubo Babić sa svojim opremama sudjeluje i pri pokretanju tadašnjih naših najnaprednijih – preciznije rečeno – najrevolucionarnijih – književnih revija: *Ujavnice* A. B. Šimića god. 1917, *Juriša* 1919, Krležina i Cesarčeva *Plamena* 1919. i nešto kasnije Krležine *Književne republike*.

Međutim, da skratim: Ljubo Babić je kroz pedesetak godina svog tako plodnog rada do danas opremio i ilustrirao preko tri stotine raznih knjiga i časopisa, naših i stranih autora, od klasika do pisaca popularnih brošura, od najsuptilnijih literarnih ostvarenja do, recimo, reprezentativne *Revije uvoznika i izvoznika* u izdanju *Zagrebačkog velesajma*. Nabrajati dalje značilo bi ne samo zloupotrebljavati vašu strpljivost. Zbog toga ću iz tog bogatog opusa spomenuti samo nekoliko njegovih – dakako, po mom gledanju – najznačajnijih ostvarenja. To bi bile Krležine dvije knjige, *Uučjak* i *Uražji otok*, Nazorove dvije knjige, *Hrvatski kraljevi* i *Nove pjesme*, Šimunovićev *Tuđinac*, Wildeov *Mladi kralj*, Tolstojeve *Narodne priče* u izdanju Matice hrvatske god. 1922, zbirka *pjesama o Kraljeviću Marku* god. 1922. *Ljetopis Popa Dukljanina* u izdanju Matice hrvatske god. 1950. i poznate *Priče iz Šekspira* u obradi brata i sestre Lamb.

Na ovoj zadnjoj knjizi želio bih se malo zadržati jer smatram da ona spada svakako u najbolja ostvarenja majstora Babića, da je on tu ne samo idejno nego, i više od toga, grafički veoma uspješno povezao crteže sa samim tekstom. To je čista grafika bez ikakvih slikarskih elemenata, bez tonova, u kojoj linija crteža govori sama za sebe, a po svojoj fakturi ona kao da izlazi iz tipa i linija slova kojima je složen tekst. Tu crtež nije apliciran na tekst, nego je s njim organski povezan i čini veoma uspješni grafički sklad. Ta sretna usklađenost teksta sa crtežom mjestimično je provedena dotle da se dobija dojam da je majstor nastojao da i same linije kao takve tačno dimenzionira prema linijama slova. Uz virtu-





*Lj. Babić: Richard III.
(Izloženo prigodom retrosp. u Grafičkom kabinetu)*

oznost tehnike i primarnu ekspresiju te crteže karakterizira i ona maksimalna klasična jednostavnost, koja odlikuje sve velike i prave umjetnine.

Međutim, Ljubo Babić nije kulturi naše knjige dosada dao samo tako impozantan broj grafičkih oprema nego je njegovao još jednu njenu granu, granu koja je ostala široj javnosti uglavnom nepoznata, koja je ostala po samoj svojoj prirodi intimno njegova. Radi se o nizu veoma uspješnih unikalnih uveza, koje je po njegovim nacrtima izradila u prvom redu profesorica Anka Martinić, koja je umrla pred dvije godine. Ona je već kao svršena akademska slikarica otišla u Prag da izučiti umjetničko knjigoveštvo, i, ako se ne varam, tako je postala našim jedinim akademski likovno-umjetnički obrazovanim knjigovežom. Danas, kad više nije među nama, možemo samo požaliti što je ona svoje sposobnosti u borbi za kruh istrošila na anatomske i slične crteže u nekom institutu našeg Medicinskog fakulteta umjesto da su one bile iskorišćene za oplemenjivanje uveza naših knjiga, koji je, iskreno rečeno, na veoma primitivnom nivou.

Ono što karakterizira sve te uveze, to je prije svega maksimalno iskorišćavanje ljepote sirove kože. Materija neobojene kože govori tu sama za sebe, bez nametljivih ukrasa, bez bojenih mrlja, uz najminimalniju i veoma diskretnu – a i to veoma rijetko – upotrebu zlata. Jedinu ukrasi na tim kožama prirodne boje su mirne, upregovane i toplim metalom potamnjele vertikalne i okomite linije uz veoma škrtu upotrebu poneke vinjete ili ornamenta.

Ti uvezi, koji svakako treba da kao cjelina nađu svoje mjesto u nekom našem muzeju, ostat će budućim pokoljenjima dokazom o još jednom Babićevu dugogodišnjem nastojanju, o jednom njegovu neostvarenom životnom cilju, o neostvarenom *Bibliofilskom društvu*, koje bi kod nas njegovalo i propagiralo lijepu knjigu. Iako je to često pokušavao, nikad nije našao dosta suradnika i suradnika, s kojima bi tu ideju proveo u djelo.

Isto tako je – da se zadržim samo na ovom uskom sektoru Babićeva djelovanja u vezi s knjigom – dosada ostala neostvarena i njegova knjiga *Crna magija*, prikaz svjetskog i domaćeg grafičkog umijeća, u kojoj je trebalo da nađu mjesto i monografijski prikazi naših grafičara i trudbenika na umjetničkoj opremi knjige, od Crnčića, Krizmana, Tomaševića i Hegedušića do hrvatskih mladih grafičara.

*

Boreći se decenijama, ne samo pisanom i govorenom riječju, ne samo kao pedagog nego i praktično, cjelokupnim svojim djelom, za naš autohtoni hrvatski likovni izraz, Ljubo Babić je pred dva-

desetak godina u svojoj raspravi *Boja i sklad* proklamirao: »U trajnoj borbi za naše narodno samoodržanje bilo je naše najmoćnije oružje naša vlastita spoznaja o nama samima. Naše samoodržanje ne bi bilo moguće bez te samosvijesti. Kako ta spoznaja vrijedi za sva područja našeg života, tako vrijedi i za likovno područje. U likovnom je pitanje našeg samoodržanja, pitanje naše kulturne individualnosti ujedno i pitanje naše likovne nezavisnosti.«

Govoreći o našem romantičarskom ilirskom preporodu, naglasivši da su se njegovi rezultati i ostvarenja »ograničili uglavnom na političko i na književno područje«, Babić nastavlja: »Likovnog područja kao da naš preporodni period uopće ne dotiče, i koliko to i čini, nije to nikako prepoznavanje vitalnih i primarnih snaga koje se očituju kod posebnih narodnih umjetnosti u njihovu nastajanje i njihovu trajanje. Takva bi spoznaja vodila do izvora jer bi se ispod taloženja stranih kulturnih slojeva otkrilo, istina primitivno, ali i primarno stanje same bitnosti. Spoznalo bi se u čemu je posebnost i u čemu se krije vrijednost te posebnosti u poredbi s drugima sličnim ili istovjetnim likovnim ostvarenjima različitih naroda ili narodnih grupacija... Ta velika činjenica stvarno govori o tome na koji bi način mogao biti naš cjelokupni likovni život ostvarivan da dostigne ne efemerne već pozitivne i trajne vrednote kao izraz posebne, originalne likovne volje.«

To je bio Babićev teoretski *credo*, koji je on svjesno i uporno provodio u čitavom svom umjetničkom djelovanju do danas. Te iste svoje misli i ideje Babić je svjesno i konsekventno primjenjivao i u svojim umjetničkim opremama knjiga i u svojim teoretskim raspravama. U jednom svom članku u *Grafičkoj reviji* na početku godine 1928. on rezonira ovako:

»Naši pak majstori bili su i onako na nauci u tuđini, odanle su donosili i slova i ukras i uopće cijeli tiskarski alat. Tako je sasvim razumljivo da se među tim starim izdanjima nalaze ukusno složene knjige; njihovi inicijali, prve stranice i ilustracije pokazuju jasno odakle je štampar povlačio svoje matrice. Ta slova i ukrasi, doneseni bilo iz Italije bilo iz Njemačke, nemaju dakako posebnog našeg ili izrazito domaćeg ili individualno umjetničkog karaktera, a pogotovo nemaju te knjige po svojoj spoljašnjoj opremi karaktera slavenskoga. Stari su naši štampari sve svoje potrebe nabavljali u tuđini, tako da je naša tipografija bila posve zavisna od stranoga svijeta. Tako je ostalo sve do danas, pa se i današnji naši tiskari opskrbljuju u tuđini. Mi svoje knjige slažemo tuđim tipovima slova, i naša se štampa, iako je jezična potreba posve druga, ne razlikuje ničime od njemačke latinice na njemačkom latinskom području ni od ćirilice na ćirilovskom području izvan

naših granica, jer se naša ćirilaska slova lijevaju u Njemačkoj... Svakako bismo morali stvoriti svoj tip slova, kao što ga imaju Nijemci, Talijani, Francuzi i Englezi, kojima je vjekovna tradicija pomogla da izrade svoje karakteristike i da nađu izražaja za svoj poseban ukus. Osjećaj za taj svoj posebni originalni izraz prisilio je i narode bez sličnih tradicija da pronađu svoje karakteristike u tipografskoj vještini. Moderni Rusi i Poljaci, a osobito Česi uspjeli su tipografiji udariti svoj pečat, tako da vidimo jasno kod nekih, npr. čeških izdanja izrazito originalni tip slova, koja su lijepa i ukusna, a osim toga i prilagođena slavenskom jeziku premda su građena na podlozi starih latinskih tipova i velikog iskustva starih tipografskih vještina. Prije ili kasnije čeka nas taj posao jer bez našeg originalnog tipa slova nema potpuno naše karakteristične lijepe knjige.«

Tom Babićevu rezoniranju, danas nakon protekle trećine stoljeća, ja lično mislim da se ne bi nažalost imalo šta dodati, da bi se moglo samo potpisati.

*

Govoreći o našoj knjiškoj umjetnosti povodom velike internacionalne izložbe opreme knjige u Leipzigu god. 1927, dakle pred 33 godine, tadašnji profesor historije umjetnosti na zagrebačkom sveučilištu, dobar poznavalac svog zanata, dr Artur Schneider je rekao: »Dobar će ilustrator nastojati da pjesmotvor prodube, da razotkrije one tajne pjesnikove zamisli koje se riječima ne dadu izraziti, inspirirat će se jednom, naoko možda i sasvim nevažnom riječju, ukratko, dat će duh i smisao, a ne sadržaj pjesničkog djela. Prvi je u nas u tom smislu počeo stvarati Babić. Već u svojim *Narodnim pripovjerkama* odvaja se on smjelo od dojučašnjih ilustrativnih šeme i daje prvi umjesto uobičajenih u naš narodni kostim prerusenih likova njemačkog Märchena opori etos naše narodne pripovjetke.«

Precizirajući svoju misao, Schneider je već tada rekao da je Ljubo Babić, kome je tada bilo tek 37 godina, »jedan od najznačajnijih predstavnika hrvatske knjiške umjetnosti«.

Po onom što je on stvorio od onda do danas, mislim da to Schneiderovo mišljenje treba ne samo da prihvatimo nego da ga i korigiramo utoliko što ćemo naglasiti da je Ljubo Babić *svakako* do danas naš najznačajniji predstavnik hrvatske knjiške umjetnosti – a taj dio njegova golemog poluvjekovnog djelovanja na planu likovne umjetnosti i likovnoumjetničke kulture da nije najmanje značajan.

Zvonimir Kulundžić

IZ GRAĐE ZA POVIJEST STARE GALERIJE
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE
(STROSSMAYEROVE)

Rački – Kršnjavom

U Zagrebu, 28. rujna 1881.

Velepoštovani prijatelju!¹

Na Vaše prvo pismo niesam znao kamo odgovoriti. U drugom iz Cerne od 24. t. m. upućujete me na Vinkovce.

Vi sve crno vidite; a ja mislim, da nije tako crno. Pejačević² je sada ovdje, gdje je Rauch³ prije pada bio. Izgubio je svaki ugled. Ne treba da nas zavarava Pyrhova pobjeda kod izbora. Pače kada je uz ovakova sredstva, kakova su upotrebljavana opozicija tako jaka izašla (k tomu slabo organizovana): pokazuje, da sadašnja vladavina ne ima u zemlji korjena. Nije to optimizam, ali ja dolazim na taj zaključak, kada god. 1881 s god. 1868⁴ prispodobim. Žalost je da kako, kada se te prispodobе namiću; ali šta ćemo, kada je tako sudjeno.

S te dakle strane nije me za biskupovu galeriju straha. Vi znate, da je i moja želja, da se ona čim prije ovamo prenese, ne radi sekvestra,⁵ u koj nevjerujem, i ni radi požara, koj se dogoditi može, kano što je nedavno bio u nadbiskupskom dvoru i kano što može biti u akad. palači, ali za to, da se galerija privede svojoj svrsi, koju joj je i veledušan darovatelj namienio, i da nije potresa⁶ bilo, bila bi galerija već ovdje. Ali kada to nije moglo biti, ne treba sada seliti.

Kada bi slike ove jeseni došle ovamo, morale bi ostati u sanducih do proljeća. A zašto? jer ni *do danas* [podcrtao Rački] uz sve nastojanje moje nije zgrada potpunoma popravljena. Sada se još izmjenjuju kameni na prozorih. Osim toga valja prirediti drva za slike, za to treba novaca, koje *za sada* [podcrtao Rački] akademija ne ima; ali namaknuti će ga do zime, da se kroz zimu drva, sobe,

prirediti mogu. U proljeću mogu sve slike ovamo doći. Biskup će jih (o tom ne dvojim) odmah ustupiti, jer mi je opetovano obećao, i jer imam iskustvo, da biskup na svaki moj opravdani predložak pristaje. On će nam ustupiti i oveća djela o umjetnosti. Nebi pako bio za to, da se pošiljanje slika ciepa t. j. da jedan diel dodje sada a drugi na godinu. Sve slike moradu se u galeriji urediti, pak onda ona otvoriti. Ja dakle ostajem kod toga, da Vi vrativši se u Djakovo, a poznavajući prostorije u našoj zgradi, izmjerite pojedine slike; da prema tomu vrativši se ovamo izradite potanku osnovu o uredjenju Galerije i da se ta osnova tečajem zime izvede, pa da na godinu u Uskrsu idete u Djakovo primati slike i ovamo jih odpremati.

Svečanost posvedbe crkve jest relativna. Svečanost će biti svakako, pa i ne bila oficiosna. Mnogi štovatelji prijatelji biskupovi doći će u Djakovo. Spremaju se čak Česi i Poljaci. Inače ne može ni biti. Ni ja ne bi dao pečat oficiosnosti toj svečanosti, ali primamit će ona k sebi mnoge, koji se dive djelu, što no je jedan čovjek stvorio. Kada govorite o sekvestru, sjećam se prirečja: »Alles schon da gewesen«. Tiem su se grozili i god. 1868–1870, pače slali pod rukom iztražitelje u biskupove šume. Ali dalje nije došlo. Uprava djakovačkog vlastelinstva nije ništa gora od uprava nadbiskupskih i kaptolskih, pače (uz veoma riedku iznimku) i drugih hrv[atских] star[ih] vlastelinskih dobara. Velika je pače između njih razlika, što ova su sva zadužena, a djakovačka ni pare; što biskup gradi crkvu, diže akademije itd, podupira umjetnost itd, a nadbiskup⁷ i kaptol i hrv[atска] vlastela ne mogu *bez zajma* [podcrtao Rački] ni potresnih posljedica pregorjeti, pa ne daju ni pare na obćenite svrhe. Jedan pače veliki slavonski vlastelin, kojega je gospodarstvo na glasu, ima, kako čujem, velike porezne zaostatke.

A nije ni tako lasno biskupu sekvestar nametnuti, jer to neide tako na brzu ruku. S te strane možete biti mirni.

Šta dakle? mi ćemo i nadalje dosljedno raditi. Gledajte, da za izložbu⁸ što ljepših stvari pribavite. U povratku u Djakovo učinite ono, što rekoх. Biskupa odobrovoljite. Ovdje ćete do božića imati dosta posla s izložbom. Onda će se nastojati, da za umjet. obrtni muzej⁹ stvari, i kroz zimu za galeriju sve priredi. Tada će se ova dopremiti ovamo i urediti.

Evo za punu godinu, i više, dosta posla! Sve svojim redom. A gdje su književni poslovi? Moram Vas izviestiti, da naše društvo,¹⁰ šta se broja članova tiče, ide račjim hodom. Izstupljaju neki, što niesu zadovoljni s ovogodišnjom premijom, o kojoj vele, da nije ni toliko vriedna koliko okvir, koji bi se za nju naručio. Prof. Kodrić poslao ju natrag.

Nije mi, žali bože, moguće doći ove godine u Djakovo.

Kada ste u Zemunu, nebi li skočili u Beograd? U tom slučaju posjetite ministra Novakovića,¹¹ bibliotekara Dučića¹² itd pogledajte si muzej, sbirku starih srbskih gragjevina (prof. Vasterovića), nagovorite jih, da i ondje ustroje umjet-obrt-muzej, nadovežite svezu s našim itd. Ne pustite toga nikako.

Vaš štovatelj

Fr. Rački

U Zemunu pozdravite župnika i odvjetnika Ivića

BILJEŠKE

- ¹ Pismo koje objelodanjujemo čuva se danas među rijetkostima u sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu pod signaturom R-5560 u skupini pisama Izidora Kršnjavog.
- ² Pejačević Ladislav, ban hrvatsko-slavonsko-dalmatinski od godine 1880–1883. U vrijeme Bachova apsolutizma od 1850–1860. držao se veoma rezervirano, pristupivši nakon povratka ustava unionistima. Poslije pada nagodbenačkog bana Levina Raucha odbija ponudenu mu bansku stolicu, primivši je tek nakon odstupa Ivana Mažuranića. Pejačević je za vrijeme svog banovanja obnovio financijalnu nagodbu s Mađarima, a g. 1881. je pod njegovom upravom proglašeno sjedinjenje Vojne Krajine s Hrvatskom.
- ³ Rauch Levin, ban hrvatsko-slavonsko-dalmatinski od 1868–1871. Bio je jedan od osnivača »mađaronske« stranke u Hrvatskoj.
- ⁴ Odnosi se na ugarsko-hrvatsku nagodbu, koja je bila sklopljena godine 1868. i koju je 24. IX i. g. prihvatio i hrvatski sabor.
- ⁵ U vezi sa sekvestracijom Strossmayerovih posjeda, tj. privremenog upravljanja njegovom imovinom zbog navodnog neplaćanja poreza, trošenja novaca u »beskorisne« svrhe itd. ima podataka i u korespondenciji Rački–Strossmayer koju je objavio prof. Ferdo Šišić.
- ⁶ Radi se o velikom zagrebačkom potresu koji je bio 9. XI 1880.
- ⁷ Zagrebački nadbiskup je tadašnji kardinal-nadbiskup Josip Mihalović.
- ⁸ Riječ je o »Izložbi seljačkog i domaćeg obrta« koju je zagrebačko »Društvo umjetnosti« nakon nekih teškoća priredilo potkraj novembra 1881. u Zagrebu. O izložbi postoje vrlo detaljni prikazi u suvremenoj zagrebačkoj štampi, pa je uz ostalo i »Obzor« s velikim zanimanjem pratio tu našu »narodnu« manifestaciju. V. Obzor, 1881, br. 56, 65, 69, 70, 72, 76, 81, 84 i 85.
- ⁹ Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu osnovan je mjeseca februara godine 1880. i predan javnosti mjeseca juna iste godine.
- ¹⁰ Odnosi se na »Društvo umjetnosti« u Zagrebu za koje su prvi prijedlozi bili izneseni u zagrebačkim Narodnim novinama već godine 1866. (Narodne novine, 1866, br. 245), ono je ostvareno tek godine 1879, pa je krajem iste godine s velikim uspjehom održalo i svoju prvu ovčju samostalnu umjetničku izložbu koja je vrlo pozitivno ocijenjena i u tadašnjoj suvremenoj zagrebačkoj štampi, Obzoru, Narodnim novinama i Agramer Zeitungu.

- ¹¹ Novaković Stojan (1842–1915), poznati naučni radnik i političar. Svoju političku karijeru započeo je kao ministar u vladi Jovana Ristića, postavši, međutim, krajem 1880. ponovo ministrom prosvjete u Piročančevoj vladi.
- ¹² Dučić Ničifor (1832–1900), srpski arhimandrit i historičar. Uz ostalo vrši neko vrijeme i dužnost bibliotekara Narodne biblioteke i čuvara Narodnog muzeja, koji je nastao 40-tih godina XIX stoljeća pod utjecajem »Društva srpske slovesnosti«, koje je bilo osnovano godine 1842. u Beogradu.

Miroslava Despot

KROZ STARU GALERIJU

(govor na beogradskom radiju)

U likovnom metežu što traje već desetljećima našeg vijeka širom svijeta sred brzoplete izmjene časovitih likovnih moda, koje se nadbijaju svojim novostima sve do apsurdna i koje bi sve redom mogle opravdati bojazan vidovitog Baudelairea »da će sami slikari dotući slikarstvo«, u tom kolopletu sluša se već desetljećima jedan te isti zov na gromoglasnim zvučnicima u svim mogućim varijantama što ga je prvi zaurkao još futurista Marinetti: »Il faut bruler le Louvre«. Treba spaliti Louvre, treba likvidirati sve galerije, jer što će nam ti stari majstori, oni su i onako demodé! Samo smetaju porođaju one prave velike umjetnosti budućnosti.

Sred takvog stanja stvari treba se zapitati što su u biti te galerije starih majstora upravo danas? Kad one toliko smetaju već samim svojim postojanjem likovnom progresu svih naših avangarda sve do dade i neodade.

Sigurno je da te zbirke i galerije starih majstora ne predstavljaju samo prošlost, one nisu jedino neka čarobna slikovnica, već one čuvaju i ukazuju na trajne vrednote, one ukazuju na konstante danas uočljivije nego jučer upravo zbog sadašnjeg likovnog meteža. Te vrednote sadržavaju u svojim najboljim primjerima živ i jasan tumač koji je svakom pristupačan, tumač ravnoteže između stvarnosti i apstrakcije, između čutilne impresije i plastične problematike, između emocionalnosti i skladnih odnosa i, konačno, ravnotežu između osjećanja i intelekta na osnovi savršene majstorije u aspektima stoljeća.

Takvu usklađenost i takvu ravnotežu naći ćemo i doživjeti pred djelima starih majstora i u Galeriji Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Ta dragocjena zbirka sadržava djela talijanske, flamanske, holandske, njemačke, austrijske i francuske umjetnosti, kao i slike, crteže i gravire starih majstora naše krvi, i to Hrvata

Klovića, Andrije Schiavonea Meldolle i Benkovića. Izložena su djela raspoređena u 9 prostora po pojedinim srodnim jedinicama. Obuhvaćaju razdoblje od IX stoljeća pa sve do polovine XIX stoljeća s donacijom markiza de Pienna. Najraniji su eksponati karolinški reljefi na slonovoj kosti među skupinom bizantinskih hijeratskih ikona od XV–XVIII st. Zatim dolaze majstori trećenta predivni Sassetta, Daddi, Giovanni dal Ponte i drugi kasniji majstori a pred svima njima Beato Angelico u čijoj je slici prije istaknuta ravnoteža emocionalnosti i skladnosti upravo savršeno dostignuta. U drugoj su dvorani talijanski majstori kvatroćenta Catenà, Solario, Maineri, Lorenzo da San Severino i drugi, i značajne minijature Mattea da Milano izrađene za ferarski dvor. U trećem su prostoru slikari XV i XVI vijeka s Giovannijem Bellinijem na čelu, zatim Asola, Albertinelli, Palmezzano, Mazzola i, uz ostale nepoznati mletački slikar, koji je na Raspeću naslikao kao donatora bosanskog kralja Tomaševića. U srednjoj i najvećoj dvorani su djela venecijanskih majstora visoke renesanse. Glavna su djela Paola Veronesea, Palme mladeg, Beccaruzzija i Tintoretta uz djela Andrije Schiavonea, Klovića i Bonifazija de Pitati Veronesea. U petoj se dvorani nalaze djela chiaro-scuro baroka. Majstori su ovdje Jacopo Bassano i mladi Francesco, Giulio Campi, Salvator Rosa, majstor škole Caravaggia i Ribera. A u susjednoj dvorani dominira F. Benković i kraj njega Piazzetta, Ghislandi i Bombelli. U sedmoj su dvorani holandski i flamanski majstori kao i škole srednje Evrope. Naročito se tu ističe majstor slike »Virgo inter Virgines« sa svojim »Trojstvom«, zatim Robert Campin (Maitre de Flemalle), de Cock i Frans Pourbus st. izražajnim portretom, kao i niz slika iz alpskog kruga. U osmoj dvorani raspoređene su slike flamanskih i holandskih majstora XVII stoljeća kao što su Nikola Maes, Molenaer, van Ceulen sa značajnim portretom, David Teniers, Bloemart, Ostade i ostali. Zaključna dvorana obuhvaća francuske majstore XVII–XIX stoljeća kao što su Paul de Saint-Ours, Prudhon s portretom kraljice Hortenzije, David i Gros s remek-djelom francuske umjetnosti, portretom Madame Recamier, i konačno, Jean Baptiste Carpeaux s mramornim portretom donatora zbirke de Piennesa. U takvom rasporedu omogućeno je svakom posjetitelju pratiti tok i razvoj pojedinih jedinica što prikazuju pojedine epohe evropskog likovnog života u primjerima djela trajnih vrednota, te doživjeti sklad i ljepotu pred originalima starih majstora usuprot svim apsurdima današnjih likovnih meteža.

Lj. Babić

OBOGAĆENJE STARE GALERIJE

Nije prošla ni puna godina dana što je Stara galerija (Strossmayerova) obogaćena umjetninama visoke likovne vrednote, zahvaljujući izdašnoj financijskoj pomoći Savjeta za nauku i kulturu. Prva od tih umjetnina je »Veliki pejzaž« (0,800 × 1,200) iz kruga napuljskog slikara, grafičara, pjesnika i muzičara Salvatora Rose (1615–1673). Pripada nesumnjivo svojim značajkama ako ne samom začetniku te posebne napuljske škole XVII vijeka to svakako njegovom najužem krugu, koji je njegovao takvo posebno pejzažno slikarstvo. Pune su svjetske galerije umjetninama ove vrste, koje se s manje opravdanja vežu uz ime S. Rose nego što je to slučaj pejzaža koji je sad uvršten u izložbeni broj slika popunjujući jednu osjetnu dosadašnju prazninu u našoj galeriji.

Druga je velika prinova slika »Sv. Margarita« (ulje na platnu, 1,870 × 1,185 m), koja će isto tako kao i ona prva ispuniti još osjetljiviju prazninu u Nizozemskoj dvorani Stare galerije. I ona je iz XVII vijeka kao i prva, što potvrđuju sva dosadašnja ispitivanja, a naročito ona rentgenska, otkrivajući starinsku strukturu platna s nejednakim ornamentalnim šarama. Provedena zračenja nisu mogla potvrditi sumnju o nekoj signaturi, koja bi bila kasnijim retušima uklonjena. Po stilskim se značajkama, po onom posebnom koloritu, a napose po tipičnim elementima flore i faune u velikom pejzažu mora ta slika očigledno staviti u krug Jana Brueghela mlađeg, nazvanog u povijesti umjetnosti »Brueghel de velours«. On je bio sin velikog Petra Brueghela i mladi brat Petra Brueghela mlađeg, koji je predano polazio stopama svog velikog oca, preuzevši i očevu radionicu. Godinu dana prije očeve smrti (1568) rodio se Jan Brueghel, koji je suprotno svom starijem bratu ostvario svoj posebni likovni svijet, unoseći originalne značajke u čitavu flamansku umjetnost svojim dubokim pejzažima, svojim prikazima iz životinjskog carstva i konačno svojim jednokratnim interpretacijama cvijeća. Za Rubensa je Jan izrađivao pejzažni dio u koji je majstor slikao figuralni dio, jednako je i slikao za Rubensa cvjetne girlande uokolo likova njegovih madona. Sin Janov zvao se također Jan (II) ponavljao je i varirao očeve slike, jer su se one mnogo tražile, naročito u Italiji, gdje je Jan prvi

imao utjecajne mecene. Među mnogobrojnim Janovim slikama najznačajnije su ove: »Poklonstvo kraljeva« (Antwerpen), »Cvjetni nature morte« (München–Pinakoteka), »Četiri elementa: zrak, zemlja, vatra i voda« (Louvre, Paris), »Paradis« (Haag) i »Bitka kod Arbele« (Louvre, Paris).

Slika koja je sada uključena među galerijske eksponate nosi u sebi sve značajke tog posebnog svijeta Jana Brueghela I. Istovjetna se slika ovoj našoj slici po svom motivu i svom rasporedu nalazi u Cremoni, ona je manjeg formata od naše, i mogla je služiti kao modeletto našoj. Bez obzira čije su sve ruke na tom vrijednom eksponatu radile, slika nije samo visoke galerijske razine već ona unosi svojom naročitom draži jednu važnu dionicu u nizozemsku i flamansku jedinicu naše galerije.

Nabavom te velike i reprezentativne slike popunila se osjetna praznina i obogatila naša galerija vrijednom umjetninom visokog likovnog kvaliteta.

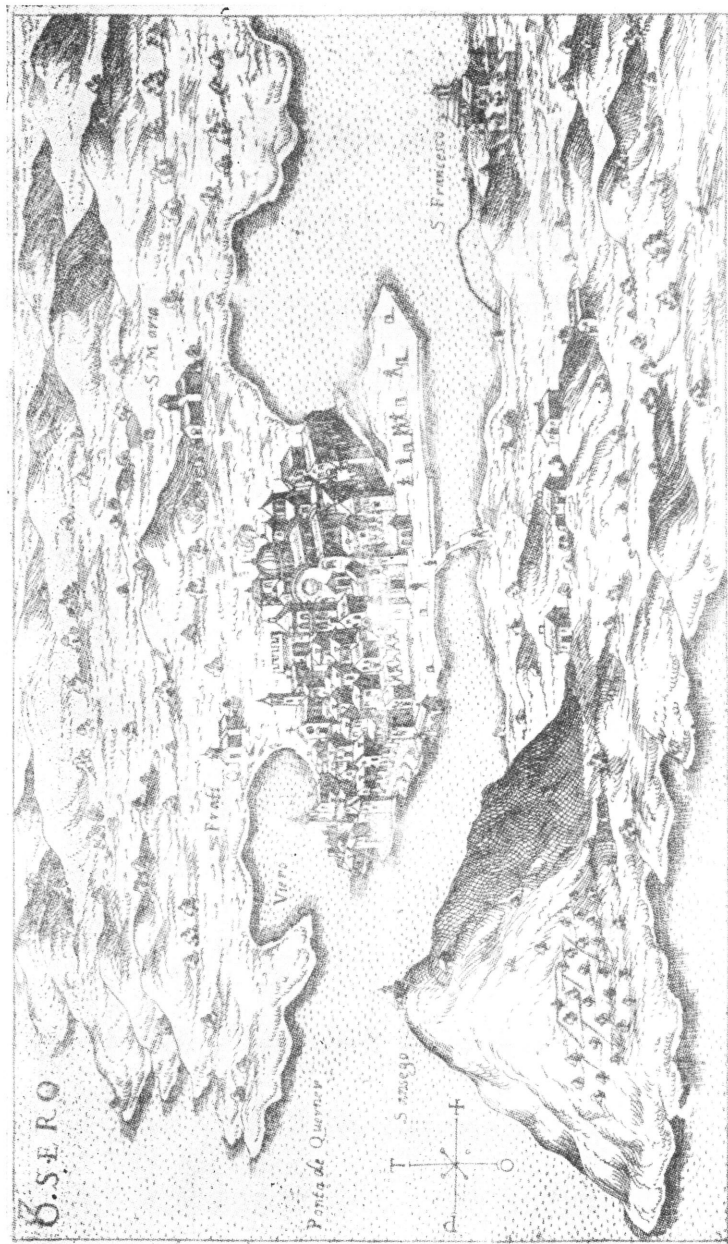
Lj. B.

OPIS NAŠE OBALE U DJELU GIUSEPPEA
ROSACCIIJA

Godine 1606. objavljeno je u Veneciji putopisno djelo talijanskog geografa i liječnika Rosaccija.¹ U njemu je autor objelodanio dojmove svoga puta od Venecije do Carigrada. Knjiga je prema stilu svoga vremena – XVII stoljeća – nosila kićen i opširan naslov² i bila je ukrašena brojnim ilustracijama naših krajeva³ i sredozemnih lokaliteta.⁴ Rosaccio je krenuo na put iz Venecije, zadržavajući se gotovo u svim većim mjestima naše obale, pa je mjestimično dao veoma zanimive opise i zapažanja. Osim toga, ovo je djelo značajno i s političkog aspekta s obzirom na to što je njegov sastavljač, mada Talijan, istakao slavenstvo naših krajeva, opisujući ih pod jednim skupnim naslovom »Della Schiavonia con sue città e terre principali«.⁵

U uvodu knjige označio je pisac međusobne udaljenosti propotovanih mjesta, dok je u daljem tekstu opisao sama mjesta. Ponajprije se Rosaccio zadržao u Istri, i to u Kopru, Piranu, Rovinju i Puli. Za Pulu ustanovljuje »... da njeni počeci sežu u davnu prošlost, što potvrđuju i brojni ostaci među kojima se starinom i ljepotom ističe rimski amfiteatar.« Iz Pule je prešao na otok Cres, zadržavši se najprije u istoimenom mjestu, a kasnije u Osoru. Uočio je šumovitost otoka uz veoma razvijeno ovčarstvo. Naglasio je da Venecija izvozi velike količine drva, dok tamošnje ovce daju veoma kvalitetnu vunu koju mještani također prodaju. Ponešto je prema autorovim navodima bilo razvijeno i vinogradarstvo, dok je samo vino bilo pretežno namijenjeno »domaćim potrebama«; osim toga je Rosaccio primijetio veliki nedostatak žitarica i slabu naseljenost otoka. Najnapučenije mjesto je bio sam Cres, gdje je bio i bolji zrak negoli u Osoru, u »kome je imao svoje sjedište i osorski biskup«.

Sa Cresa je Rosaccio krenuo na Rab, gdje ga je najviše oduševilo »izvanredno vino«, s Raba je skoknuo na Pag, koji ga je rastužio zbog toga što je »taj kraj veoma opor i hladan, osim toga je slabo pošumljen i slabo napučen. Jedino vrelo priroda malo-brojnog stanovništva su velike i bogate solane koje donekle pod-



Osor (1606)

miruju potrebe domaćeg življa.« Rosaccio je posjetio i Zadar i Šibenik, opisavši posve lakonski šibensku katedralu, dok o zadarskim građevinama ne spominje ništa. Osim toga je naveo da je »Šibenik, kao i ostali gradovi, veoma siromašan i da u njemu ne postoji nikakva trgovina.« Nije ga oduševio ni Trogir, »biskupsko sjelo«, pa ni Split, »grad ni bogat ni siromašan, ni velik ni malen.« Otoke Hvar i Korčulu spominje samo mimogred, dok je i njega kao i tolike druge strane a i domaće putnike najviše oduševio Dubrovnik,⁶ i to zbog svog velikog prometa i razvijene trgovine. Uočio je osebujnost češljanja dubrovačkih muškaraca koji su prema njegovim navodima početkom XVII st. nosili dugu kosu začešljanu na neki osobiti način, a istovremeno su dubrovačke žene nosile kraću kosu uočljivo »crno bojadisanu«. Prema njegovim daljim navodima »Dubrovčani su izvanredni pomorci i nema na daleko i široko boljih mornara i veslača. Isto se tako ističu kao izvanredni trgovci, posjedujući brojno brodovlje pomoću kojeg zarađuju velike svote novaca.« Osim toga, Dubrovčani su postizavali svoje velike uspjehe na trgovačkom polju i pomoću privilegija, koji su im, prema riječima Rosaccija, naročito olakšavali trgovinu s Turskom.

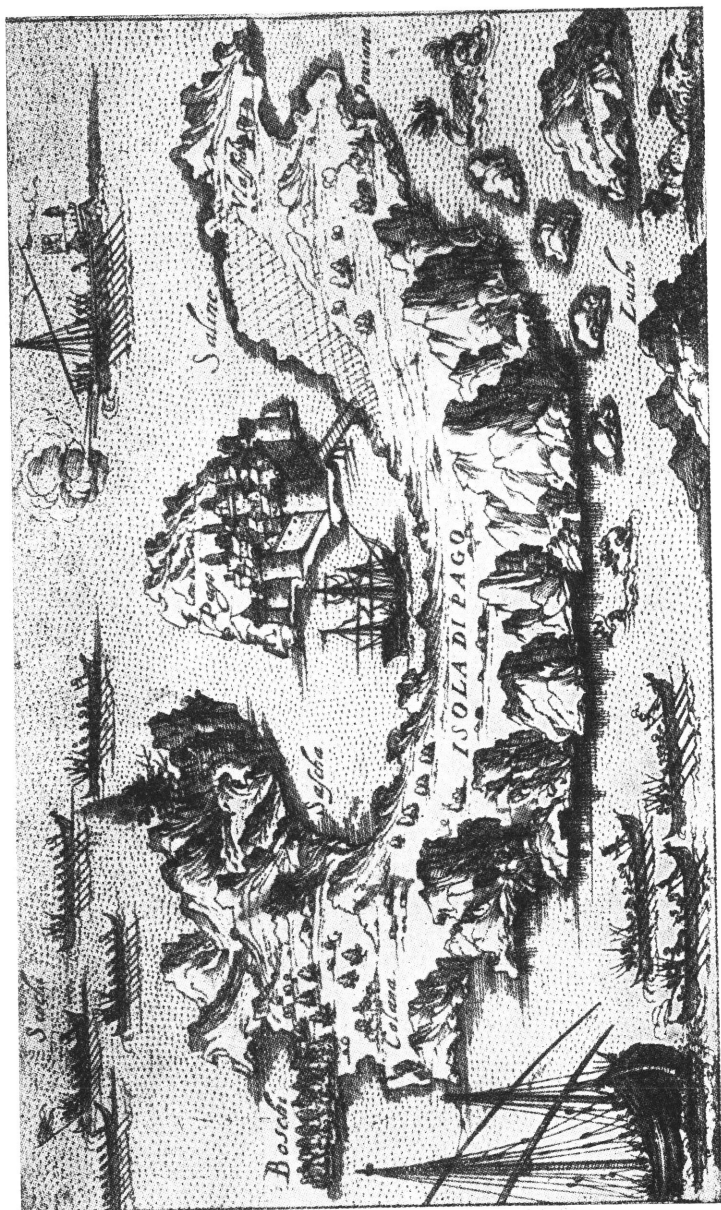
Putovanje po našoj obali dovršio je Rosaccio u Boki Kotorskoj, zadržavši se kraće vrijeme u »utvrđenoj Budvi« i Ulcinju, nastavivši put preko Albanije i Sredozemlja u Jerusalem i Carigrad, koji mu je bio glavni cilj i posljednja etapa.

I danas nakon tri stoljeća Rosaccijevo djelo ima svoju kulturno historijsku vrijednost i može da posluži kao vrijedan suvremeni dokumenat u svrhu proučavanja naše obale u XVII stoljeću.

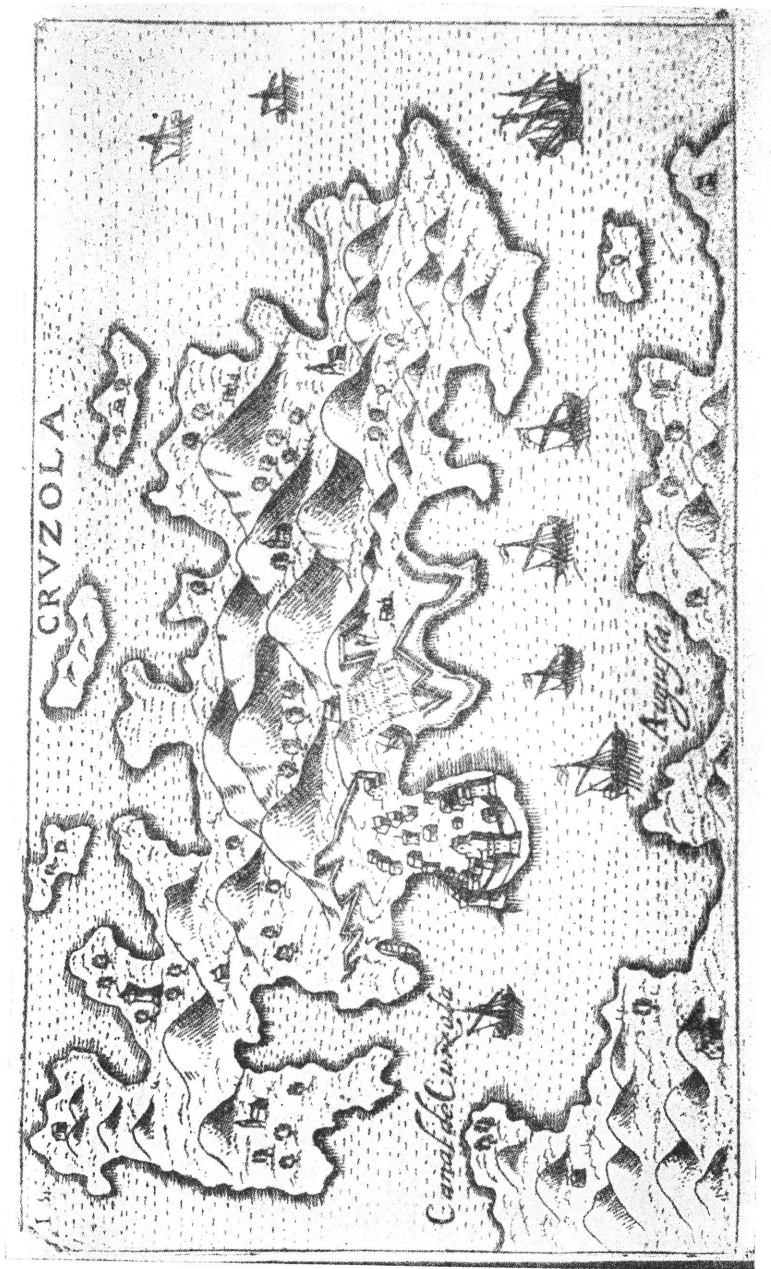
BILJEŠKE

¹ Giuseppe Rosaccio (Pordenone 1530–1620), poznati talijanski geograf. Među njegovim geografskim djelima zavređuju pažnju slijedeća: *Il mondo e le sue parti*, cioè Europa, Affrica, Asia, et America, Verona 1596; *Il microcosmo*, Firenze 1600; *Discorso sulla nobiltà ed eccellenza della Terra*. Firenze s. a., u posljednjem je Rosaccio objavio popis svih svojih radova. Osim toga je Rosaccio pokrenuo izdavanje Ptolomejeve »Geografije« i bio izdavač geografskih karata; v. o njemu Miroslava Despot, *Strani putopisci o Istri*, Jugoslovenski Mornar, 1953, br. 1, str. 24.

² Naslov glasi: *Viaggio da Venetia a Constantinopoli. Per Mare, e per Terra, et insieme quello di Terra Santa*. Da Giuseppe Rosaccio con breuità descritto. Nel quale, oltre à settantadui disegni, di Geografia, e Corografia si discorre, quanto in esso Viaggio si ritroua. Cioè. Città, Castell, Porti, Golfi, Isole, Monti, Fiumi, e Mari, Opera vtile, à Mercanti, Marinari e à Studiosi di Geografia. In Venetia, Appreso Giacomo Franco 1606. Stampata in Calle dalle Vele Appreso Nicolo Moretti.



Pag (1606)



Korčula (1666)

³ U djelu su objavljene vedute i geografski prikazi ovih naših mjesta: Rovinj, Pula, Osor, Rab, Pag, Zadar, Šibenik, Skradin, Trogir, Split, Hvar, Klis, Korčula, Dubrovnik, Novigrad, Kotor, Budva i Ulcinj. Mada su mnogi lokaliteti netočno prikazani, ipak imaju ti slikoviti prikazi svoju kulturnu i historijsku vrijednost, a u svoje vrijeme su izvršili i odličnu propagandu za naše krajeve.

⁴ Skrećemo pažnju na izvanredno dobro izvedenu vedutu Rodosa.

⁵ Rosaccio, *Viaggio...* o. c., str. 11.

⁶ Sliku Dubrovnika iz Rosaccijeva djela objavio je Milan Rešetar u svome članku »Slike staroga Dubrovnika«, *Narodna Starina*, 1924, br. 8, knj. III, br. 2, str. 180.

Miroslava Despot



Paul Klee (1879–1940). Autoportret 1911

AUTOBIOGRAFIJA

Rodio sam se 18. decembra 1879. u Münchenbuchseeu. Otac mi je bio nastavnik glazbe u kantonskom učiteljskom seminaru u Hofwylu, a majka je bila Švicarkinja. Kada sam pošao na školovanje u proljeće 1886, stanovali smo u ulici Länggasse u Bernu. Pohađao sam prva četiri razreda tamošnje osnovne škole. Zatim su me

roditelji poslali iz državnog Progymnasiuma, gdje sam apsolvirao četiri razreda, u Literarschule istog zavoda. Svoje opće obrazovanje završio sam ispitom zrelosti, koji sam položio u jesen 1898.

Izbor zvanja prošao je bez naročitih poteškoća. Premda mi je maturalna svjedodžba pružala mnoge mogućnosti, ipak sam htio pokušati da se usavršim u slikarstvu i da se odlučim za likovnu umjetnost kao svoj životni cilj. Ostvarenje toga upućivalo me je tada, kao djelomično još i danas, u inozemstvo. Trebalo se samo odlučiti za Pariz ili Njemačku. Njemačka me više privlačila.

I tako sam se dao na put u bavorsku metropolu, gdje me je Umjetnička akademija najprije uputila na prednaobrazbu u privatnu umjetničku školu kod Knirra. Ovdje sam vježbao crtanje i slikanje, a zatim sam stupio u Umjetničku akademiju u klasu Franza Stucka.

Tri godine svog minhenskog studija proširio sam jednogodišnjim studijskim putovanjem u Italiju (naročito Rim).

A tada je trebalo u povučenom radu stečeno znanje primijeniti i unaprijediti. Za ovo je najbolje odgovarao grad moje mladosti, Bern. I danas još mogu kao plodove toga boravka pokazati niz crteža iz 1903–1906. godine, koji su već tada bili zapaženi.

Raznovrsna poznanstva koja sam u Münchenu stekao dovela su među ostalim i do braka s mojom sadašnjom ženom. Budući da je ona bila zaposlena u Münchenu, to je za mene bio važan razlog da ponovno preselim onamo (u jesen 1906). Kao umjetnik probijao sam se polako, i svaki korak naprijed u ovom umjetničkom centru bio je za mene značajan.

S prekidom od 3 godine za vrijeme svjetskog rata, kada sam služio u garnizonima u Landshutu, Schleissheimu i Gersthofenu, živio sam u Münchenu do 1920. godine. Odnosi s Bernom nisu se prekinuli već zbog toga što sam svake godine proboravio 2–3 mjeseca na ljetovanju u roditeljskoj kući.

God. 1920. postavljen sam za nastavnika na Bauhausu u Weimar. Tu sam djelovao do preseljenja te visoke umjetničke škole u Dessau god. 1925. Konačno sam 1930. godine primio poziv da budem upravitelj jedne slikarske klase na Pruskoj akademiji u Düsseldorfu. Tamo se ispunila moja želja da svoje djelovanje nastavnika ograničim na meni svojstveno područje, i tako sam na toj visokoj umjetničkoj školi podučavao između 1931–1933. god.

Nove političke prilike u Njemačkoj djelovale su i na područje likovnih umjetnosti i prigušivale su ne samo slobodu nastave nego i djelovanje privatnog umjetničkog stvaranja. Moj slikarski renome proširio se u toku vremena i preko državnih, čak i kontinentalnih granica, tako da sam se osjećao dovoljno jakim da bih mogao živjeti i bez državne službe, u slobodnom zvanju.

Pitanje kako da se to ostvari riješilo se samo po sebi. Samim tim što dobri odnosi s Bernom nikada nisu bili prekinuti osjetio sam potpuno jasno i snažno privlačnost svoga, u stvari, rodnog mjesta. Od tada ponovno živim ovdje, a imam samo jednu želju: da postanem građanin ovoga grada.

Bern, 7. januara 1940.

Paul Klee

SEVERINI, BIVŠI FUTURISTA, GOVORI O PARIŠKOM »BIJENALU MLADIH« 1959.

Severini G. (rođ. 1883), najprije je u mladosti verista, zatim pristaje uz futuriste, potpisuje njihov manifest. U Parizu se priklanja sezanstima i konačno je pobornik talijanske tradicije. Publicirao je knjigu »Du cubisme au classicisme« (Paris). Vrlo je značajno njegovo djelo »Ragionamenti sulle arti figurative« (Milano 1934). Nakon posjeta pariškom »Bijenalu mladih« 1959. zamoljen je da kaže svoje mišljenje o toj priredbi. Njegovo mišljenje je sadržaj niže prevedenog pisma, koje je uprava Bijenala publicirala u svojem biltenu »Perspective«. Kako je to pismo vrlo karakteristično u općoj velikoj diskusiji o problematici savremenog stanja u slikarstvu, prenosi ga redakcija našeg Bulletina kao interesantan dokumenat. R.

Ne bih mogao bolje iskoristiti božićne praznike nego da Vam pišem, kao što sam Vam obećao odlazeći s Vašeg »Bijenala mladih«, čija su me djela, a još više govori o njima, ostavili perpleksnim. Izreći svoje mišljenje nakon izlaska s izložbe, i to izraziti ozbiljno, za mene, slikara od god. 1910, vrlo je teško. Kako vidite, pustio sam da prođe dosta vremena, ali se moja perpleksnost nije mnogo izmijenila.

Još uvijek se pitam: što hoće svi ti mladi slikari? Koji je cilj što ga oni nastoje dostići? Interestantno je konstatirati da oni u velikoj većini nastoje dostignuti jedno te isto. I nesumnjivo je da gotovo svi postupaju na isti način, služeći se istim »procédéom«. (Ne upotrebljujem riječi tehnika ili métier.) Već zbog toga je rezultat izvjesna monotonija, dosta analogna onoj koja je postojala na izložbama godine 1910. ili 1912. u Salonu des Artistes Français... A mi, tada mladi, ismijavali smo mnogo tu monotoniju kao i onaj očiti manjak ličnosti, koji se vide i na Vašoj izložbi. I, evo, danas su uloge izmijenjene – mi stari gledamo istu činjenicu: monotoniju, manjak ličnosti kod Vaših mladih slikara. Ali

meni nije do ismijavanja. Daleko od toga. Ta tužna konstatacija postavlja sasvim druge probleme rješenje kojih je vrlo teško, a nerješavanje tih problema je za umjetnost, i ne samo za umjetnost, naročito presudno.

Ono što mi se čini posebno teško je to što se silom izvlači sni-sao pojedinih riječi i pojmova, kojima smo se mi služili u svoje vrijeme, tako da se uopće ne možemo razumjeti. Na primjer, riječi kao što su: kreacija, umjetnost, slika, narav, sloboda, kompozicija... sve su to riječi, kao i mnogo drugih, kojima današnja generacija daje smisao često proizvoljan, u svakom slučaju drugačiji nego što im ga mi dajemo.

Tako bi o pojmu »sloboda« bilo mnogo da se kaže, ali ograničimo se samo na to da utvrdimo da nije ni tačno ni istinito hvalliti današnju generaciju da je ona, što se tiče pikturalne kreacije, tek sada osvojila slobodu, jer:

1. istinitu slobodu je utvrđivala i prakticirala naša generacija;
2. današnja sloboda je kriva interpretacija istinite slobode.

Takva kriva interpretacija u današnjoj generaciji upravo je jednaka Ivanovim mislima o slobodi u mentalitetu Šmerdjakova. I ne treba se čuditi da se dospjelo do »Informela« (L'art abstrait). Naprotiv, čudno je što čovjek kulturni, inteligentan i stvaralac u svojoj vlastitoj aktivnosti, kao što je Malraux, može nama govoriti da »nikakvi vladajući utjecaj ne postoji« u sadanjem stanju »Informela«.

S takvim se tvrdnjama, uza sve moje poštovanje prema Malrauxu, ne mogu složiti. Postoji stvarno utjecaj koji traje bez prestanka a taj se sastoji, koliko mogu procijeniti, u anglosaksonskom konformizmu, a iz tog konformizma proizašlo je u većini američko slikarstvo. Svesilna propaganda koja se širi svijetom preko različitih organizacija, kao što je »UNESCO«, izmijenila je lice stvari. Nepotrebno je tu činjenicu prekrivati. Odatle monotonija i uniformnost ovog Bijenala mladih. Monotoniju, uniformnost i neprisutnost ličnosti i istovetno značenje po čitavom svijetu proizvode stotine i stotine pozivnica na izložbe.

Nedavna izložba američkog slikarstva u Parizu (siječanj 1959) otkrila nam je da se sva tadanja »publicité« oko te izložbe nije vršila za sve slikare od vrijednosti, već da su se tom reklamom koristili samo pojedinci, i to najviše i na prvom mjestu Pollock.

Vi znate isto tako dobro kao i ja da postoje američki slikari autentičnih vrednota, ali od njih nije na toj izložbi nitko sudjelovao, osim Gorkog, koji je svakako u toj manifestaciji bio i najinteresantniji. Evidentno je da su ti vrijedni slikari isključeni zbog toga što bi oni jedan više a drugi manje dokumentirali svoju

srodnost s pariškom školom. Dok su, naprotiv, svi izlagači na toj izložbi, kao što su Rothko, Barnett Newman i Jack Tworkow, uvjereni da polazeći od *ništice*, niječući uopće stvarni svijet i sve ono što je učinjeno kao poetska ekspresija toga svijeta, mogu ostvariti neku apsolutno originalnu umjetnost, oni su, nažalost, u svojim eksponatima dotukli svaku umjetnost. Bez sumnje, svi su oni iskreni i ozbiljni kao što je to bio i Smerdjakov koji je smatrao da ima pravo ubiti vlastitog oca kad Boga nema, a za naše mlade slikare, od časa kad se više ne priznaje postojeći svijet, sve je dozvoljeno, šta više, dozvoljeno je namazati čitav panneau jednim uniformnim tonom i izložiti to kao sliku, kao što je učinio Yves Klein u francuskoj sekciji Bijenala mladih. Taj je mladi slikar iz Nice. Draže bi mi bilo da je iz Chicaga ili New-Yorka, jer bi bilo razumljivije i snošljivije da je to učinio neki mladi Amerikanac, ali da je to učinio mladi Francuz nije mi shvatljivo ni oprostivo.

To dokazuje utjecaj što ga vrši anglosaksonski konformizam čak i u samom Parizu. Ujedno to jasno demonstrira koliko je danas, prema izvjesnim američkim kritičarima s kojima se slažu i francuski kritičari, utjecajna i nadmoćna njujorška škola nasuprot pariškoj koja bi, prema tim istim kritičarima, završila svoje postojanje. Svakako bi takvi kritičari imali, provizorno, pravo. Prije to nisam mogao vjerovati, ali poslije »Bijenala mladih« moram tim kritičarima, što se tiče te priredbe, svakako priznati da imaju pravo!

Preveo Lj. B.

PREGLED

izložaba, koje je priredio Odjel za likovne umjetnosti u 1960. godini

Naziv izložbe	Mjesto izlaganja	Trajanje	Broj posjetilaca
Britanski crteži i akvareli XX. stoljeća	Kabinet grafike	6. – 19. III.	1.444
Suvremeno indijsko slikarstvo	Moderna galerija	13. – 27. III.	2.298
Izložba grafike Zao-Wou-Ki	Kabinet grafike	10. – 30. IV.	1.677
Izložba Jerolima Miše	Moderna galerija	24. IV. – 5. VI.	4.150
I. Zagrebačka izložba grafike	Kabinet grafike	9. V. – 5. VI.	2.576
Izložba grafike iz Kolekcije Taevernier	Kabinet grafike	12. VI. – 3. VII.	1.498
Izložba crteža iz kolekcije Fodor	Moderna galerija	1. VII. – 22. VII.	1.730
Izložba slika A. Marquet	Moderna galerija	10. VII. – 24. VII.	1.969
Retrospektivna izložba Ljube Babića	Umjetnički paviljon	11. IX. – 9. X.	9.553
Izložba grafike J. Bernik	Kabinet grafike	11. XI. – 27. XI.	562
Izložba »Nizozemska i flamanska grafika XVI, XVII i XVIII st.« (I)	Kabinet grafike	3. XII. – 24. XII.	1.015

Summary

SENA GVOZDANOVIĆ

OKIĆ

The ruins of old and craggy Okić Castle are likely to belong to the period of Old-Croatian parishes, while judging by archaeological finds they must have been preceded by a structure of prehistoric date. Boasting of a strategically magnificent location, with broad views over the plains of the Sava and Kupa Rivers, Okić will have surpassed the significance of a local defence of mediaeval feudal holders, thus representing an important link in the chain of fortresses in this region. As one of the most ancient mediaeval castles in Croatia, Okić played an important part in the struggle against the Tartars, for whose hordes it was impregnable; such it was likewise as a rival of the Czech Ottokar II; later it was the target for the Turks; while already at the end of the 16th century the castle was being abandoned owing to its difficult approaches, at a time when requirements of more comfortable dwelling commenced rejecting such high-perched nests that met the demands of new warfare techniques no more.

Additional historical data on Okić: For the first time it is mentioned in 1193 – the original document is kept at the State Archives in Zagreb; while building remnants as well as written information from the period of 100 years ago testify to the castle's having belonged to the rarely preserved Romanesque monuments.

ANDELA HORVAT

ABOUT THE BAROQUE CLASSICISM AT POGANČEC

In the small village of Pogančec (district of Križevci) is sited the typologically lone chapel of St. Mary of Lauretan, which bears the characteristics of the baroque and classicism: behind a baroque-like façade there is a unique space in which the burden of the arched ceiling and of the cupola above the nave is borne, besides the walls, also by pillars distributed in such a manner that it is impossible to speak of a three-nave structure.

In studying this monument the author made efforts to sketch the developmental line of classicism in Croatia. A most varied classicistic activity developed in Yugoslavia (in its northern regions) particularly in the domain of architecture in the continental parts of Croatia. Thus in those times there sprang up representative castles, most especially on the territory of Slavonia, where numerous churches were raised. The whole of this activity has thus far usually been termed »Late Baroque« in our professional literature, and with full justification. Namely, these activities in the time of classicism in Croatia developed in connection with Central Panonian countries, in which was manifested a more moderate current that was not opposed to but continuous with the baroque. In Croatia, in the field of architecture, one can observe three stages of classicism. The first (1775–1800) is characterized by a strong admixture of baroque traditions; in the second, which also embraces the period of Biedermayer, more obvious and in places dominant is a classicistic program (church at Suhopolje, 1802, Januševac Castle, cca. 1820); while in the third, which likewise includes the period of Biedermayer, the classicistic activity contains besides baroque traditions also elements of historicism (church of St. Vinko at Zagreb, commenced in 1841).

The church of Pogančec, which was built in the period of Josephinism, and which was finished around 1790, when Croatia witnessed richer realizations more rarely, belongs in the first group: baroque classicism. Earlier, in 1771, there existed in the same village a church of wooden structure. The new one was built most probably by endeavours of Antun Petričević, who had returned alive from the Seven Year's War, and of vicar Mihovil Švigel, who finished his studies in Vienna and Bologna.

ANDELA HORVAT

KOPRIVNICA – DEFENCE OF THE PODRAVINA PROVINCE IN THE TIMES OF TURKISH WARS

Between the Drava River and wood-covered Bilogora Mountain is sited in a plain the town of Koprivnica, today's prominent centre of the province of Podravina. In the 13th century it is mentioned in connection with a Franciscan monastery, and from 1356 onwards as a royal free town with the rights of »ius gladii«. Many of our towns bespeak their long existence already by their

architectonic monuments, a feature most especially evident in settlements situated within the Mediterranean belt, where much was built using the more resistant stone material. In the continental part of Croatia, where much of the building activity was based on wooden materials, there have been preserved rare architectonic monuments older than the 17th century. Koprivnica is one of them. More than anything else the long existence of this settlement is proved by the irregular arrangement of the streets without a definitely shaped square.

In the available sources we have to differ between two towns bearing the same name: the feudal and the civic Koprivnica. In the case of the feudal Koprivnica the very word »Kukaproncha« suggests a more resistant building material. In a war conflict this fortification was destroyed as early as 1461. More resistant proved the civic portion of Koprivnica, although it was possessed of wooden fortifications – to judge by the available historical data. Until the 19th century the major part of the more prominent buildings in the town were timber-built. Sources reaching us from the year 1519 reveal that even the castle of the mighty Ernušt family was of wood.

Owing to Turkish threats the town's fortifications were strengthened. A strong rectangular fortress with 4 bastions was erected, which was aimed to defend not only the town of Koprivnica but likewise what remained of Croatia, furthermore Slovenia and the Austrian countries. In fortifying the town, the main rôle was played by earth, timber and the water of the Koprivnica Brook. This fortress has never been captured by the Turks. In the 18th century Koprivnica lost its significance as an important base of the Military Province after the building of the town of Bjelovar (1756). It then became a town of numerous small artisans and tradesmen. In the further development of the town private initiative was increasingly felt, but it was not subordinated to any definite or prescribed plan. From the 17th century onwards the town witnessed more intensive building activities outside of the fortress (wooden houses and chapels). Series of buildings were adapting themselves to the external shapes of the fortress. The baroque period has left us in Koprivnica a few churches, houses and public plastic monuments. In the latter half of the 19th century the high earthen fortification walls were pulled down and the deep moats filled in (wit only a small part remaining). The fortification of renaissance conception, which implied such a strong protection of Podravina in the 16th and 17th centuries, is disappearing; in its stead the town is receiving green parks, yet no attempt as been made to harmoniously unite these two positive town-planning values. Instead of a town with a firmly shaped core, one finds today in Koprivnica but an amorphous entity.

MLADEN FUČIĆ

DENKMAL, BAUSTOFF UND MENSCH

Der Verfasser nutzt seine Erfahrungen bei den Instandsetzungsarbeiten eines Holzschlösschen im Hrvatsko Zagorje als Grundlage für eine theoretische Abhandlung über Beziehungen zwischen Denkmal, Mensch und Baumaterial.

Heutzutage ist es schwierig entsprechende Baustoffe für derartige Aufgaben zu finden. Der Werdegang und die maschinelle Bearbeitung des Baustoffes, die Standardisierung seiner Masse nach abstrakten Dezimal- und Metersystemen, seine industrialisierte Herstellungsweise und strenge Typisierung und schließlich seine Lieferungsbedingungen, all das wirkt bei der Anwendung an historischen Bauten befremdend und entfernt das Denkmal von seiner Urquelle und vom Geiste seiner Entstehung. Es ergibt sich daher die Notwendigkeit, die Auswahl der Baustoffe zu erweitern und die Herstellung von Materialien wie

z. B. Schindeln, Bieberschwanzdachziegeln, Ziegelsteine alter Formate, Kacheln und Parkettplatten und ähnliches, wieder aufzunehmen. Alle Beteiligten müsten ihre Bemühungen in dieser Richtung vereinen um zu einem befriedigenden Ergebniss zu gelangen. Besonders bedarf es der Zusammenarbeit von Denkmalbesitzer, Denkmalpfleger und Baustoffindustrie.

Bezüglich der Ausführung der Arbeiten und der dazu nötigen Arbeitskraft, wäre zu beachten, dass einige historische Bauweisen noch heute im Volke angewandt werden. In unseren Dörfern lebt eine Menge begabter Handwerker denen die Methoden ihrer Väter noch vertraut sind.

Aus ihren Reihen sollte die Denkmalpflege ihre spezialisierte handwerkliche Arbeitskraft wählen.

BRANKO FUČIĆ

BUTONIGA

Butoniga ist ein Dorf in Mittel Istrien und liegt 6 Km. nördlich von Pazin. Die Dorfkirche zum Hl. Kreuz, stammt wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert, hat einen romanischen Grundriss und ist aus Mergelstein gebaut, einem Material, das sich in der geologischen Formation des Bodens von Butoniga von selbst in Schichten spaltet. Die Technik ihrer Bauart erinnert in mancher Beziehung an die bäuerliche Wohnbauarchitektur dieser Gegend.

Die Wandmalereien dieser Kirche sind nach Ansicht des Autors am Ende des 14. Jahrhunderts entstanden. Diese Wandmalereien zeigen, trotz starker romanischer Tradition, schon Ansätze der Gotik und zwar einer Gotik in der Hand eines Provinzmalers, der vom Blickfeld seines naiven schöpferischen Bewusstseins ausgehend die höheren Stilanregungen der aristokratischen Kunst des Mittelalters verarbeitet und diese in ein volkstümliches, lokales künstlerisches Material umgeformt hat. Diese Wandmalereien eröffnen das Zeitalter der mit Boden und Umgebung eng verbundenen heimischen istriatischen Landkunst. Von nun an wird diese Kunst fast durch 150 Jahre die Mauern der sakralen Bauten Istriens ausfüllen und den Grossteil der künstlerischen Schöpfung dieses Gebietes darstellen.

Nach den Fragmenten rekonstruiert der Autor themengemäss den ganzen Zyklus. In der Apsis: Majestas Domini, die Symbole der Evangelisten, die zwölf Apostel. An der Ostwand: die Verkündigung und in der Umrahmung der Nischen für das liturgische Zubehör – naturales mortes, Bücher und ein Kelch getragen von einem kleinem Krug.

An der Süd-West, und Nordmauer ist der christologische Zyklus dargestellt: die Geburt, die Anbetung der drei Könige (Schauspieltypus), die Vorstellung im Tempel, der Kindermord, die Flucht nach Ägypten (?), der Streit im Tempel (?), die Taufe am Jordan, der Einzug in Jerusalem, das letzte Abendmahl, der Ölberg, der Judaskuss, Christus vor Pilatus, Christi Leidensweg, die Kreuzigung, die Grablegung, die Auferstehung, die Höhlenfahrt. An der Nordmauer ist auch eine didaktische Szene dargestellt: der Tod als Schnitter. Auch finden sich hier Heilige des lokalen Kultes: die Hl. Helene, die Auffindung des Kreuzes (?), der Hl. Georg und der Hl. Antonius der Abt.

Die Farben der Palette sind: rote und grüne Erde, Ocker, grau, schwarz, gelb und weisser Kalk. Die Malereien beruhen auf Zeichnungen. Die Kleiderfalten sind grad und nach einer Schablone ausgearbeitet. Die Kostüme der drei Könige, des Herodes und der Diener des Pilatus entsprechen der aristokratischen Mode der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

THE BERAM RELIEF

The ancient altar stone relief representing the likeness of St. Martin in the parish church at Beram (Central Istria) is discussed by the authoress as a typical work of home artistry in sculpture. The work in question displays besides the popular naive plastic expression also the iconographic features of the time. In this case they are Late-Gothic, and they ought to date this relief in the end of the 15th century.

ZVONIMIR WYROUBAL

THE KOŠLJUN POLYPTYCH

The Franciscan church and monastery on the islet of Košljun in Košljun Bay, island of Krk, are the pious foundations of the last Krk Prince Ivan Frankopan. The pictures on the main altar are the work of the Venetian early-16th-century painter Girolamo da Sta Croce. They were commissioned at the expense of Katarina Frankopan, daughter of Prince Ivan. In the summer of 1960 restorers of the Restoration Institute of the Yugoslav Academy of Sciences and Arts carried out a number of small repair works on these beautiful and well-preserved works, which are rather poorly known to the public at large. In this article the restorer presents a few interesting details about the pictures under discussion.

M. PEIĆ

OUR ART IN THE LONDON GALLERIES

The article entitled »Our Art in the London Galleries« is a small survey of works of old and new Croatian masters in the London museums and galleries. Besides the National Gallery, where a picture is kept that is attributed to Juraj Čulinović, and besides the Victoria and Albert Museum, where a relief by Ivan Duknović is on display, in the British and Soane Museums are to be found works of the famed Croatian renaissance miniaturist Julije Klović (1498–1578). In his work entitled »Le Vite«, Vasari has presented his life history, while El Greco is responsible for Klović's portrait, which today is to be found in the National Museum at Naples. The British Museum keeps two booklets of miniatures attributed to Klović: »The victories of Charles V«, signed 33733, and »Beatissime Virgini, Mariae officium«, signed 20927. The Soane Museum keeps a book of Klović's miniatures, i. e. »Marini Grimani Veneti S. R. E. Cardinalis ac Patriae Aquilacinae Epistola in Commentarios Epistolarum Pavli«, with the following signature of the painter: »MARINO GRIMANO CAR. ET LEGATO. PERUSINO PATRONO SVO IVLIVS CROVATA PINGEBAT.«

The author of the article gives a description and aesthetic analysis of the works he discusses.

M. PEIĆ

ZLATKO ŠULENTIĆ

Zlatko Šulentić is carrying on with the tradition of Croatian modern painting, which was started by the »Croatian School« at Munich (Račić, Kraljević Becić)). At his recent exhibition in the Art Pavilion, Zagreb, he again displayed the essential traits of his style: a monumental breadth and refined simplicity.

L.J. BABIĆ

ON LASTING VALUES

On the example of a retrospective exhibition in the Louvre of the great figure of N. Poussin, the author draws attention to the existing difference between lasting values and those that are based on sensational fashions undergoing changes in the field of the fine arts as season is followed by season, most particularly in today's chaotic situation in the fine arts. At the same time this brief article underlines the most important facts on the basis of recent documents depicting the life of this great master of the 17th century. Poussin's most conspicuous works are enumerated and the master's working technique described, all of which had led the master from success to success, thus contributing to European art in its entirety.

V. ZLAMALIK

AUSSTELLUNG VON ZEICHNUNGEN DER SAMMLUNG FODOR AUS AMSTERDAM

Der Autor begrüsst die Initiative der Abteilung für bildende Künste der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Zagreb, die gemeinsam mit der Kommission für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland diese Ausstellung in den Räumen der Modernen Galerie in Zagreb organisiert hat und hebt hervor, dass es selten vorkommt, dass eine private Sammlung eine so allumfassende und systematisch abgeschlossene Übersicht der künstlerischen Gestaltung eines bestimmten geografischen Gebietes darbietet. Mit erlesenem Feingefühl für echte künstlerische Werte hat der Eigentümer der Sammlung diese Reihe von Zeichnungen holländischer und flämischer Meister zusammengestellt. Der Besucher erhält dadurch die Möglichkeit, nicht nur die Grösse der künstlerischen Entwicklung in den Niederlanden im 17. und 18. Jahrhundert zu erfassen, sondern auch die verschiedenen Richtungen zu beobachten, die in den Werken der einzelnen Meister zum Ausdruck kommen, sowie die tadellose, erstklassige technische Fertigkeit, die in allen Werken dieser Sammlung augenfällig bekundet wird. Der Autor befasst sich eingehender mit den charakteristischen Merkmalen der ausgestellten Werke der grossen Meister Rubens und Rembrandt, weist aber ausserdem auch auf die echten künstlerischen Werte anderer, weniger bekannter Künstler hin. Eine so hohe Stufe des gesamten künstlerischen Schaffens ist das Ergebnis von wirtschaftlichen, gesell-

schaftlichen und politischen Vorbedingungen, die aus der Befreiung des Landes erwachsen sind und den mächtigen Drang der ganzen Volksgemeinschaft, ein neues, schöneres und glücklicheres Leben verwirklichen.

BRANKO FUČIĆ

LJUBO BABIĆ'S LANDSCAPES

From a conference at the Retrospective Exhibition of Ljubo Babić's works in Zagreb, September 1960 (50th anniversary of the master's activities).

In discussing Man's relation to landscapes, the author treats of Babić's fine-art relation to landscapes, specifically to the landscapes of his native province. In this relation Babić is not concerned with the motives as such but with the synthetic expression of what is essential and characteristic in the constitution of the land – its phenomena and destiny. Thus, by availing himself of a fine-art rhythm, he interprets the tectonic rhythm, while with a well-calculated composition of his palette he seeks an adequate translation of the chromatic composition of the land. In conclusion, the author summarizes Babić's painting method under five headings: characterization, reduction and accent, rhythm and musicality.

Z. KULUNDŽIĆ

THE ART OF THE BOOK

In stressing that the Croats are possessed of a rich tradition in the art of get up, the author states that Academician Ljubo Babić has arranged and illustrated over a period of more than fifty years of his activities upwards of three hundred various journals and books by our own as well as foreign authors – from the classics to writers of popular brochures and school textbooks. Besides illustrations for books and drawings for covers and wrappings, Babić has realized a series of most successful drawings for the bindings, oftenest in the colour of natural leather, with burned-in letters and ornaments, but without any extensive application of gold or another book-binding colour. In addition to all this, Babić has made efforts theoretically to introduce as much as possible into the broad masses of the people a taste for the culture of artistic arrangement of books. With this in view he has delivered a great number of lectures and written several articles. The author's final conclusion is to the effect that Ljubo Babić should be considered our thus far greatest representative of Croatian book art, and that his aforementioned tremendous activity through half a century in the domain of the fine arts and of fine-art culture is not less conspicuous.

CVITO FISKOVIĆ

INAUGURATION-SPEECH

At the opening of the large retrospective exhibition by Ljubo Babić in the Zagreb Art Pavilion, Academician C. Fisković delivered a speech surveying the significance of the event and emphasizing the characteristic features of the master's work in individual sectors of the fine arts.

INAUGURATION-SPEECH

The Zagreb Jubilee Exhibition by J. Miše was transferred to Split, where, at its opening, the academician and chief conservator for Dalmatia, C. Fisko-
vić, delivered an exhaustive speech presenting the important characteristics in the long-time activities of J. Miše. The speech likewise stressed J. Miše's link with the tradition of the fine-art efforts expended in Dalmatia, which are best represented by E. Vidović and M. Tartaglia, with J. Miše proceeding successfully along the same lines.

MIROSLAVA DESPOT

FROM THE MATERIAL FOR THE HISTORY OF THE OLD GALLERY OF THE YUGOSLAV ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

Among letters kept in the Zagreb University Library is to be found under the signature R-5560 also a letter sent by Franjo Rački from Zagreb on the 28th September, 1881, to Izidor Kršnjavi. In his letter Rački reveals the grave political situation brought about by the advent of Ban Pejačević, as well as the difficulties encountered in the transport of pictures from Djakovo – intended for the future »Strossmayer Gallery«. Besides, Rački encourages Kršnjavi also in respect of the pending exhibition of »Peasant and domestic crafts«, which, in spite of some difficulties, was officially inaugurated in November 1881 with great success.

LJ. BABIĆ

INSIDE THE WALLS OF THE OLD GALLERY

A speech delivered on the Beograd Radio for the purpose of popularizing our Old Gallery. This speech refers to the time-honoured futuristic slogan »Il faut brûler le Louvre« and raises the question of what these galleries of old masters in their essence are. They point to lasting values; they are an unquestionable and live proof of the equilibrium between reality and abstraction, between the perceptible impression and plastic problems, between true emotionality and harmonious relations on the basis of a perfect artistry from the aspects of the centuries. And this, in fact, is what one can experience in the fullest sense of the word in the Zagreb Gallery of Old Masters, for the very reason that this invaluable collection includes the masterly works mentioned by the speaker in his brief lecture on the radio.

LJ. BABIĆ

ENRICHING THE OLD GALLERY

Thanks to a special financial aid from the Council for Science and Culture, the Old Gallery has been presented with two important pieces of art. One is the »Great Landscape«, from the circle of the Neapolitan painter, graphic

master and musician Salvatore Rose (1615–1673), the other a rather recent painting, i. e. »St. Margaret«, which, like the aforementioned work, is bound to fill in the rather sensitive blank in the Dutch Hall of the Old Gallery.

M. DESPOT

DIE BESCHREIBUNG UNSERER KÜSTE IM WERKE GIUSEPPE ROSACCIO-S

Im Jahre 1606 wurde in Venedig die Reisebeschreibung des italienischen Geographen Giuseppe Rosaccio veröffentlicht. In diesem Werke beschrieb der Verfasser seine Reiseeindrücke über die besuchten Länder von Venedig bis Konstantinopel, über Istrien, Dalmatien, Albanien und Palästina. Seine Beschreibung unserer Küste ist auch heute ein wertvoller Beitrag, wie auch die vielen Bilderbeilagen mit denen das Buch illustriert ist.

P. KLEE

AN AUTOBIOGRAPHY

The autobiography of Paul Klee is an important contribution to the knowledge of his activities in the fine arts. This contribution clarifies in an outstanding manner the development of his work as well as the individual phases through which P. Klee passed during his lifetime.

G. SEVERINI

A LETTER

G. Severini, the well-known futurist, refers in a letter to phenomena in today's arrangements of modern abstract exhibitions. This letter of his is important to us if we are to explain the whole modern fine-art complexity of problems from various aspects.

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

*Izlazit će u godini 1960, tri puta na godinu
u dosadašnjem formatu i opsegu te u istom rasporedu rubrika*

Tisak, uvez i oprema

IZDAVAČKI ZAVOD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE
ZAGREB

