

ANALI

GALERIJE ANTUNA AUGUSTINČIĆA

GOD. XXI–XXV (2001.–2005.) • BR. 21–25 • STR. 1–480 • KLANJEC 2006.

Simpozij

SKULPTURA NA OTVORENOM

Klanjec, 21. – 23. svibnja 2003.

ZBORNIK RADOVA

$\frac{21}{22}$
 $\frac{22}{23}$
 $\frac{23}{24}$
 $\frac{24}{25}$

ANALI

GALERIJE ANTUNA AUGUSTINČIĆA

GOD. XXI–XXV(2001.–2005.) • BR. 21–25 • STR. 1–480 • Klanjec 2006.

ISSN-0352-1826

UDK 71/77(058)

CONTENTS SADRŽAJ

BOŽIDAR PEJKOVIĆ <i>Symposium on »Outdoor Sculpture«</i>	7–12	BOŽIDAR PEJKOVIĆ <i>Simpozij »Skulptura na otvorenom«</i>	7–12
JADRANKA DAMJANOV <i>Visual and Tactile Concepts and the Classification of Sculpture</i>	13–26	JADRANKA DAMJANOV <i>Vizualno-taktilni pojmovi i klasifikacija skulpture</i>	13–26
LAVINIA BELUŠIĆ <i>On Certain Perceptual Phenomena in the Interaction Between Figurative Outdoor Sculpture and Architecture</i>	27–45	LAVINIA BELUŠIĆ <i>O nekim zamjedbenim pojavama u odnosu skulpture na otvorenom i arhitekturi</i>	27–45
FEDOR KRTOVAC <i>Exhibiting and Hiding the Sculpture</i>	47–56	FEDOR KRTOVAC <i>Prikazivanje i skrivanje skulpture</i>	47–56
BRANKA HLEVNIJAK <i>Statue as Urban Inventory</i>	57–63	BRANKA HLEVNIJAK <i>Kip kao urbani inventar</i>	57–63
JANKA VUKMIR <i>Do We Need Outdoor Sculpture?</i>	65–71	JANKA VUKMIR <i>Treba li nam skulptura na otvorenom?</i>	65–71
VLADIMIR PETER GOSS <i>Public Architectonic Sculpture and »Interesting Times«</i>	73–80	VLADIMIR PETER GOSS <i>Javna arhitektonска plastika i »zanimljiva vremena«</i>	73–80

BRANKA VOJNOVIĆ-TRAŽIVUK <i>Anthropology of a Monument: »Grgur Ninski« in Split</i> 81–99	BRANKA VOJNOVIĆ-TRAŽIVUK <i>Antropologija spomenika: »Grgur Ninski« u Splitu</i> 81–99
NADEŽDA ČAČINOVIĆ <i>The Gender Cross- Over in Representational Sculpture</i> 101–104	NADEŽDA ČAČINOVIĆ <i>Ukrštanje roda u reprezentativnoj skulpturi</i> 101–104
VINKO SRHOJ <i>The Monumental as Totalitarian</i> 105–112	VINKO SRHOJ <i>Monumentalno kao totalitarno</i> 105–112
ŽELIMIR HLADNIK <i>Sculptor's Pains – Vivant Sculptores</i> 113–117	ŽELIMIR HLADNIK <i>Muka po kiparstvu – Vivant sculptores!</i> 113–117
IVO DONELLI <i>Causes of Dilapidation of the Pre- Romanesque Arch of the Altar Partition in the Holy Trinity Church in Split</i> 119–123	IVO DONELLI <i>Uzroci propadanja predromaničkog luka oltarne pregrade iz crkvice Sv. Trojice u Splitu</i> 119–123
JOSIP KOROŠEC <i>Francesco Robba's Fountain and Permanence of Stone in an Urban Environment</i> 125–133	JOSIP KOROŠEC <i>Fontana Francesca Robbe i trajnost kamena u urbanoj sredini</i> 125–133
TONE PAPIĆ <i>Devastation, Restoration and Interpolation – the Osijek Case</i> 135–144	TONE PAPIĆ <i>Devastacija, obnova i interpolacija – osječki primjer</i> 135–144
ŽELJKO KOVAČIĆ <i>Sculptures as Temporal and Spatial Markers</i> 145–152	ŽELJKO KOVAČIĆ <i>Skulpture – markeri u prostoru i vremenu</i> 145–152
VESNA MEŠTRIĆ <i>Triumphal Arch of the Sergi in Pula</i> 153–162	VESNA MEŠTRIĆ <i>Slavoluk Sergijevaca u Puli</i> 153–162
MARIJA BUZOV <i>Public Monuments in Antiquity</i> 163–184	MARIJA BUZOV <i>Javni spomenici u antici</i> 163–184
DAMIR SABALIĆ <i>Venetian Lions of St. Mark in Pag</i> 185–198	DAMIR SABALIĆ <i>Mletački lavovi sv. Marka u Pagu</i> 185–198

<p>DRAŽENKA JALŠIĆ ERNEČIĆ <i>Baroque Columns in the Old Square of Koprivnica</i> 199–207</p> <p>IRENA KRAŠEVAC <i>Columns, Wayside Shrines and Public Crucifixes in Hrvatsko Zagorje</i> 209–225</p> <p>MARIJA IVETIĆ VLADIMIRA PAVIĆ <i>Sacral Baroque Outdoor Sculpture in Central Istria</i> 227–238</p> <p>STANKO PIPLOVIĆ <i>Nineteenth Century Public Monuments In Dalmatia</i> 239–258</p> <p>DALIBOR PRANČEVIĆ <i>The Public Sculpture of Ivan Meštrović in Split</i> 259–275</p> <p>DANKA RADIĆ <i>Sculpture in the Trogir Cemetery</i> 277–308</p> <p>DIANA GLAVOČIĆ <i>Sculpture in Kozala and Trsat Cemeteries in Rijeka</i> 309–329</p> <p>DANIJELA LJUBIČIĆ MITROVIĆ <i>An Overview of Outdoor Sculpture in Slavonski Brod</i> 331–343</p> <p>SILVIJA LUČEVNIJAK <i>A Contribution to Understanding the Relation of Sculpture, Architecture and Landscape Design – Examples of Slavonian Castles</i> 345–358</p> <p>MARIJA IVETIĆ <i>Public Sculpture in Pazin</i> 359–378</p>	<p>DRAŽENKA JALŠIĆ ERNEČIĆ <i>Barokni pilovi sa starog trga u Koprivnici</i> 199–207</p> <p>IRENA KRAŠEVAC <i>Pilovi, poklonci i raspela Hrvatskog zagorja</i> 209–225</p> <p>MARIJA IVETIĆ VLADIMIRA PAVIĆ <i>Sakralna barokna skulptura u otvorenim prostorima središnje Istre</i> 227–238</p> <p>STANKO PIPLOVIĆ <i>Javni spomenici u Dalmaciji iz XIX. stoljeća</i> 239–258</p> <p>DALIBOR PRANČEVIĆ <i>Javna plastika Ivana Meštrovića u Splitu</i> 259–275</p> <p>DANKA RADIĆ <i>Skulptura u trogirskom groblju</i> 277–308</p> <p>DAINA GLAVOČIĆ <i>Skulptura na riječkim grobljima Kozala i Trsat</i> 309–329</p> <p>DANIJELA LJUBIČIĆ MITROVIĆ <i>Skulptura na otvorenom – pregled na području grada Slavonskog Broda</i> 331–343</p> <p>SILVIJA LUČEVNIJAK <i>Prilog poznavanju odnosa skulpture, arhitekture i perivojne arhitekture na primjerima slavonskih dvoraca</i> 345–358</p> <p>MARIJA IVETIĆ <i>Javna plastika u Pazinu</i> 359–378</p>
--	---

<p style="text-align: right;">DAVORIN VUJČIĆ <i>The »Brijuni Nude«</i> <i>20th Century Outdoor Sculpture on the Brijuni Islands</i> 379–404</p> <p style="text-align: right;">ZVONKO MAKOVIĆ <i>Monumental Sculptures of Vojin Bakić: in the Past, Present, and Future</i> 405–420</p> <p style="text-align: right;">IVANA KANCIR <i>The Project of Dotrščina Memorial by Seissel – Bakić project group</i> 421–430</p> <p style="text-align: right;">JERICA ZIHERL <i>Poreč: Sculpture as a Dialogue with History</i> 431–439</p> <p style="text-align: right;">ANDREJA DER-HAZARIJAN VUKIĆ JASENKA FERBER BOGDAN DARIJA ALUJEVIĆ <i>Public Sculpture in Zagreb – Initiatives and Realizations in 1980's</i> 441–463</p> <p style="text-align: right;">DUŠKO KEČKEMET <i>Outdoor Sculpture: the Split Case</i> 465–470</p> <p style="text-align: right;">ROZALIJA LINKE <i>Danica Phelps: »Walking Art« – Verging on Sculpture</i> 471–476</p> <p style="text-align: right;"><i>Index of authors</i> 477</p>	<p style="text-align: right;">DAVORIN VUJČIĆ <i>Brijunski (int)akt</i> <i>Skulptura XX. stoljeća na otvorenom na otočju Brijuni</i> 379–404</p> <p style="text-align: right;">ZVONKO MAKOVIĆ <i>Spomenička plastika Vojina Bakića: jučer, danas, sutra</i> 405–420</p> <p style="text-align: right;">IVANA KANCIR <i>O projektu Memorijalnog područja Dotrščina projektne grupe Seissel – Bakić</i> 421–430</p> <p style="text-align: right;">JERICA ZIHERL <i>Poreč: skulptura kao dijalog s prošlošću</i> 431–439</p> <p style="text-align: right;">DARIJA ALUJEVIĆ ANDREJA DER-HAZARIJAN VUKIĆ JASENKA FERBER BOGDAN <i>Zagrebačka javna skulptura – inicijative i realizacije osamdesetih</i> 441–463</p> <p style="text-align: right;">DUŠKO KEČKEMET <i>Skulptura na otvorenome: slučaj Splita</i> 465–470</p> <p style="text-align: right;">ROZALIJA LINKE <i>Danica Phelps: »Walking Art« – na granici skulpture</i> 471–476</p> <p style="text-align: right;"><i>Kazalo autora</i> 477</p>
---	---

Skulptura na otvorenom

Simpozij *Skulptura na otvorenom*

BOŽIDAR PEJKOVIĆ

Muzeji Hrvatskog zagorja / Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec

U Galeriji Antuna Augustinčića u Klanjcu od 21. do 23. svibnja 2003. održan je simpozij *Skulptura na otvorenom*, koji je u ime Ministarstva kulture Republike Hrvatske otvorila pomoćnica ministra kulture mr. Branka Šulc. Tijekom trodnevna rada održano je 47 od 53 prijavljena izlaganja. Tako velik odaziv sudionika omogućio je široku razmjenu iskustava i mišljenja te potvrđio postojanje ne samo potrebe i htijenja nego i mogućnosti te snaga koje bi mogle izvesti definiciju i diviziju pojma skulpture na otvorenom, a samim time i pojma skulpture općenito, te tako stvoriti alat i nužnu osnovu za kvalitetan stručni i znanstveni rad.

Nije čudno što je upravo Galerija¹ iznjedrila jedan ovakav skup: kao muzej skulpture prirodno je razvila senzibilitet za široku problematiku kiparstva, a kao memorijalni muzej upravo majstora Augustinčića posebno je okrenuta pitanjima skulpture na otvorenom.

Prema prvotnoj zamisli, simpozij je trebao biti dijelom pripremnih radova za izložbu *Skulptura na otvorenom*, koja je trebala prerasti u *Trijenale skulpture na otvorenom*, čime bi se trajno promicalo vrijednosti ovog segmenta kiparstva, uz poticanje i konkretno potpomaganje njegova razvoja. Međutim, zeleno svjetlo dobio je jedino simpozij, stječeći time novu dimenziju i važnost. Stoga se njegovim pripremama pristupilo s pozornošću i vrlo ozbiljno.

Okupljen je vrstan organizacijski odbor², jasno je postavljen cilj³ i definirana okvirna područja/teme.⁴ Obavijest i poziv za sudjelovanje oda-

1 Organizator: MHZ – Galerija Antuna Augustinčića.

2 Organizacijski odbor: dr. Jadranka Damjanov, dr. Radovan Ivančević, mr. Irena Kraševac, dr. Zvonko Maković, Božidar Pejković.

3 Cilj: Pridonijeti utvrđivanju sadržaja, opsega i dosega pojma skulpture na otvorenom te klasifikaciji tog segmenta kiparstva, na osnovi likovnoteoretskih, lingvističkih i povijesnoumjetničkih istraživanja i promišljanja.

4 Okvirna područja/teme:

slani su najširem krugu povjesničara umjetnosti, arhitekata i kipara diljem Hrvatske – bilo da su institucionalizirani na fakultetima, akademijama, institutima, muzejima, zavodima za zaštitu spomenika i restauratorskim zavodima, bilo da su slobodni istraživači – te srodnim strukama i njihovim udrugama. Željelo se doprijeti do svakog stručnjaka koji se izravno ili posredno bavi skulpturom.

Prijave su stizale iz svih dijelova Hrvatske, a zahvaljujući kolegjalnim kontaktima pojedinaca i ustanova, simpozij se prirodno proširio na susjednu Sloveniju i Austriju. Odziv je nadmašio sva očekivanja: pristiglo je osamdesetak prijava, od kojih su 53 uključivale izlaganje.

Sudeći prema prispjelim sažecima, sva izlaganja uklapala su se u zadane okvire – štoviše bez većih sadržajnih preklapanja – te nije preostalo drugo nego produljiti trajanje simpozija. Uzimajući u obzir i teme i pristup temama, načinjen je program simpozija⁵ prema kojemu je, uz

POJAM SKULPTURE NA OTVORENOM

Skulptura – skulptura na otvorenom

PROSTOR

Prostor, okružje, okoliš

Prirodna i urbana sredina

Parkovna skulptura

Skulptura kao urbanistički element

VELIČINA

Veliko i monumentalno

DOSTUPNOST

Intimno i javno

Povlašteni krug i najšira javnost

Javna plastika – javni spomenici

FUNKCIJA

Komemorativna, spomenička, ludička

TEMATIKA

Sakralna i profana

Mitološka i simbolička

ODNOS PREMA ARHITEKTURI

Skulptura kao arhitektura i arhitektura kao skulptura

Skulptura podređena arhitekturi

Sklad/sinteza arhitekture i skulpture

MATERIJALI

Trajanost i trošnost

SOCIOLOŠKI ASPEKTI

Društveni utjecaji i utjecaji na društvo

⁵ Program simpozija:

21. svibnja (srijeda)

Tonko Maroević

Heliotropizam oblika

manja odstupanja, skup i održan. Tehničku podršku pružala je tvrtka Atman v.d., a moderirali su Mario Braun, dr. Ljiljana Kolešnik, mr. Irena Kraševac i mr. Snježana Pintarić.

Prvog dana prevladavale su teme s dominantno teorijskim, filozofskim ili sociološkim pristupom. Drugog se dana preko zaštitarske tematičke logično prešlo na odnose skulpture i arhitekture te otpočelo s temama preglednog tipa, koje su prevladavale trećeg dana simpozija.

Višnja Flego

Pojam skulpture na otvorenom u hrvatskim enciklopedijama i leksikonima

Jadranka Damjanov

Vizualno-taktični pojmovi i klasifikacija skulpture

Lavinija Belušić

Prilozi tumačenju kiparsko-arhitektonsko-prostornih odnosa kroz neke teorije zamjedbe i prikazivanja

Radovan Ivančević

Varijacije na temu skulpture u urbanom i pejzažnom okolišu

Fedor Kritovac

Prikazivanje i skrivanje skulpture

Maro Grbić

Dostupnost i javna skulptura

Branka Hlevnjak

Kip kao urbani inventar

Sandra Križić Roban

Pred zidom: strah od praznine?

Janka Vukmir

Trebamo li skulpturu na otvorenom?

Eugen Franković

Temeljna iskustva: prostor, vrijeme, oblik – hrvatska varijanta javne plastike

Vladimir P. Goss

Arhitektonska plastika i »zanimljiva vremena« – antička, srednji vijek, danas

Branka Vojnović – Traživuk

Antropologija spomenika (»Grgur Ninski« u Splitu)

Nadežda Čačinović

Ukrštanje roda u reprezentativnoj skulpturi

Vinko Srhoj

Monumentalno kao totalitarno

Ljiljana Kolešnik

Između naracije i dekonstrukcije. Problemi suvremene spomeničke skulpture posvećene žrtvama holokausta

Elena Cvetkova

Povjesničar umjetnosti između »podobnih« i »nepodobnih« spomenika

Želimir Hladnik

Muka po kiparstvu. Vivant sculptores

22. svibnja (četvrtak)

Ferdinand Meder

Konzervatorski i sociološki aspekti zaštite skulptura na otvorenom

Mario Braun

Nedestruktivna ili malodestruktivna istraživanja kao metoda utvrđivanja stanja spomenika u funkciji određivanja konzervatorsko-restauratorskog postupka na primjeru spomenika (pila) sv. Trojstva u Požegi

Šefka Horvat Kurbegović

Trajnost materijala: od prevencije do konzervacije

Ivo Donelli

Konzervatorsko-restauratorski zahvati na kamenoj plastici

Josip Korošec

Fontana F. Robbe ili o trajnosti kamena u urbanoj sredini

Tone Papić

Devastacija, obnova i interpolacija – osječki primjer

Stjepan Lončarić

Obnova bastiona kao skulptura – specifični »land art«

Nada Duić – Kowalsky

Ranko Dokmanić

Kamen, iskonski materijal – znak u oblikovanju prostora – kulturnog pejzaža

Željko Kovačić

Skulpture-markeri

Vesna Meštrić

Slavoluk Sergijevaca u Puli

Marija Buzov

Javni spomenici u antici

Vlasta Zajec

Reljeфи lava sv. Marka u Istri

Damir Sabalić

Mletački lavovi sv. Marka u Pagu

Petar Puhmajer

Barokni pilovi u Hrvatskoj – podrijetlo, oblikovanje i očuvanost

Draženka Jalšić Ernečić

Barokni pilovi sa starog trga u Koprivnici

Irena Kraševac

Pilovi, poklonci i raspela Hrvatskog zagorja

Marijana Belaj

Marija Mirković

Skulptura u sakraliziranome krajoliku

Marija Ivetić

Vladimira Pavić

Sakralna barokna skulptura u otvorenim prostorima središnje Istre

23. svibnja (petak)

Stanko Piplović

Javni spomenici u Dalmaciji iz 19. stoljeća

Dalibor Prančević

Meštrovićeva javna plastika u Splitu

Dinka Radić

Skulptura u trogirskom groblju

Daina Glavočić

Skulptura na riječkim grobljima Kozala i Trsat

Danijela Ljubičić Mitrović

Skulptura na otvorenom – pregled na području grada Slavonskog Broda

Podržavajući programsku orientaciju pojedinih dana simpozija, kao neformalan ali značajan prilog sudionicima su (za vrijeme vožnje od Zagreba do Klanjca odnosno u vrijeme odmora) prikazani filmovi Bogdana Žižića *Damnatio memoriae ili Udar na sjećanje* iz 2001. godine (prvog dana) te Petra Krelje *Mediteranski kiparski simpozij Labin – Dubrova* iz 2002. godine (trećeg dana). Uz to, Galerija je u svom Salonu priredila izložbu koja je na najbolji mogući način odgovarala cijelokupnom simpoziju: izložbu Dušana Džamonje, čije ime u kolektivnoj svijesti funkcionira kao sinonim za skulpturu na otvorenom.

Nakon trodnevna rada, pokazalo se da je simpozij uspio. Ne samo zato što je okupio toliki broj sudionika i omogućio iznošenje relevantnih dosegova struke, o čemu dovoljno rječito svjedoče već i same teme izlaganja te knjiga sažetaka koja je tiskana za sam skup (integralni će radovi biti objavljeni u *Analima Galerije Antuna Augustinića*; tek s tim izdanjem simpozij će u potpunosti ostvariti puno značenje i utjecaj). Uspio je prvenstveno stoga što je raspravama i završnim zaključkom unisono upozorenje na glavni nedostatak struke: nepostojanje terminologije odnos-

Silvija Lučevnjak

Prilog poznавању односа скупине, архитектуре и перивојне архитектуре на примерима славонских dvoraca

Grgur Marko Ivanković

Spomenik 78. pješačkoj pukovniji u Osijeku

Marija Ivetić

Javna plastika u Pazinu

Davorin Vujičić

Brijunski (int)akti

Zvonko Maković

Spomenička plastika Vojina Bakića: jučer, danas, sutra

Ivana Kancir

Projekt memorijalnog područja Dotrščine

Snježana Pintarić

Park skulptura Dušana Džamonje u Vrsaru

Jerica Zihrl

Poreč: skulptura kao dijalog s prošlošću

Gorka Ostojić Cvajner

Mediteranski kiparski simpozij Dubrova – Labin

(Od simpozija do muzeja)

Andreja Der-Hazarajan Vukić

Jasenka Ferber – Bogdan

Darija Alujević

Zagrebacka javna skulptura – realizirane inicijative osamdesetih

Duško Kečkemet

Skulpture na otvorenome: primjer Splita

Rozalija Linke

Danica Phelps – Walking Art – na granici skulpture

no tezaurusa te usustavljene klasifikacije, barem kad je riječ o skulpturi. Stoga organizatoru posebno godi što naziv simpozija i ostali izrazi koje je kroz predložena okvirna područja, odnosno teme, diskretno ponudio kao termine, kao i u njima sadržana klasifikacijska stajališta, nisu dovođeni u pitanje, tako da mogu postati jezgrom zahtijevanog sveobuhvatnog rječnika i okosnicom usustavljene klasifikacije.

Ovim se skupom, dakle, pitanje skulpture na otvorenom, odnosno kiparstva općenito jasno postavilo kao problem, kao pitanje vezano uz nužnost odgovora. Što je najvažnije, očitovane su i snage, individualne i institucionalne, koje se mogu i hoće nositi s tim problemom i odgovarati na pitanja. A upravo to i jest bila osnovna namjera organizatora.

Ako se dogodi – kao što je na simpoziju otvoreno nagoviješteno – da doskora budu pokrenuti projekti koji bi trebali rezultirati rječnikom skulpture te širokim registrom kipara i spomenika, moći će se reći da je klanječki skup svakako ispunio pa i nadmašio svoj cilj.

Kako god bilo, simpozijem *Skulptura na otvorenom* pitanje skulpture je otvoreno.*

Summary

SYMPORIUM ON »OUTDOOR SCULPTURE«

Božidar Pejković

Between the 21st and 23rd of May 2003 the Antun Augustinčić Gallery in Klanjec organised the Symposium on Outdoor Sculpture with the aim of contributing to the definition of the substance, scope and range of the term »outdoor sculpture« and to classify this segment of sculpture on the basis of study and deliberation in the fields of art theory, linguistics and history of art. The assistant to the minister of culture of the Republic of Croatia Branka Šulc opened the three-day symposium in which 47 of the 53 registered papers were read. This great response by participants enabled a broad exchange of experiences and opinions and confirmed the existence not only of the need and willingness, but also the possibility and strength to provide a definition and a division of the term outdoor sculpture, and in doing so the term sculpture in general and thus create the tools and necessary basis for proper professional and scholarly work.

* Objavljeno u *Informatica museologica*, 34 (1–2) 2003., str. 89–91.

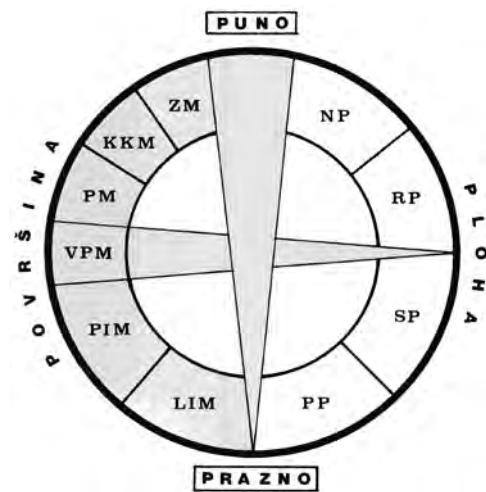
Vizualno-taktilni pojmovi i klasifikacija skulpture

JADRANKA DAMJANOV

Zagreb

Izvorni znanstveni rad

U knjizi *Vizualni jezik i likovna umjetnost*, objavljenoj 1991. godine,¹ sažela sam rezultate svojih vizualno-likovnih istraživanja i likovno-teorijskih promišljanja. Dijagram iz te knjige na vrlo jednostavan način pokazuje rezultate koji se tiču terminologije u području odnosa mase i prostora, odnosno punoga i praznoga (sl. 1). Pokazujem i varijantu istoga dijagrama iz knjige *Umjetnost, Avantura* iz 1999. godine² (sl. 2), te slijed snimaka koji ilustriraju pojmove (sl. 2a, b, c, itd.).

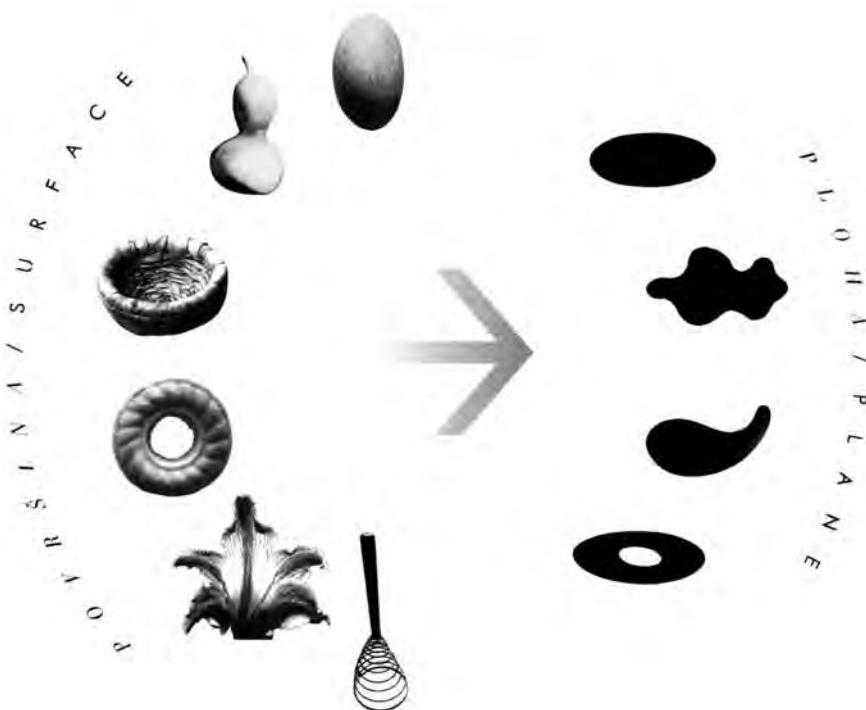


1. Legenda:

ZM	=	zbijena masa
KKM	=	konkavno-konveksna masa
PM	=	penetrirana masa
VPM	=	visoko penetrirana masa
PIM	=	plošno istanjena masa
LIM	=	linijski istanjena masa
NP	=	nerazvedena ploha
RP	=	razvedena ploha
SP	=	savijena ploha
PP	=	probušena ploha

1 Školska knjiga, Zagreb, 1991.

2 *Umjetnost, Avantura*, bilježnica, Art Adventure, notebook, Hermes, Zagreb, 1999.



2. Vizualno-taktilni svijet kao kontinuirana preobrazba odnosa mase i prostora (Ilustracija u: Jadranka Damjanov *Umjetnost, Avantura*, str. 2.)

U vizualno-taktilnom univerzumu suprotni su pojmovi masa i prostora (puno i prazno), površina i ploha. Površina je tu shvaćena najšire, analogno pojmu boje u čisto vizualnom univerzumu.

Po najširoj odredbi *površina je*, prema Jamesu Gibsonu,³ svaka *naspramnost*, ili pak bilo koji aktivni odnos mase i prostora, kako ga ja pokušavam odrediti.

Pod *plohom* podrazumijevamo neutralizirani odnos mase i prostora koji, dakle, predstavlja maksimalnu suprotnost površini, pa u svom idealnom, nikada dostignutom stupnju i ne spada u vizualno-taktilni univerzum.

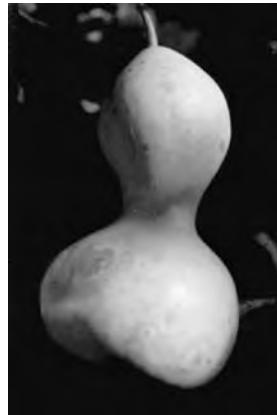
Ovako, najšire koncipirani vizualno-taktilni univerzum omogućuje razradu, dakle, određivanje različitih odnosa mase i prostora kao vizualno-taktilnih pojmoveva, što je naznačeno na dijagramima slijeva i njihovoj odgovarajućoj projekciji, što je pokazano zdesna.

³ James Gibson, *The Perception of the Visual World*, Houghton Mifflin, Boston, 1950

⁴ Jadranka Damjanov, *Vizualni jezik i likovna umjetnost*, ŠK, Zagreb, 1991. str. 52.-54.



2a. Zbijena masa
(foto: D. Janda)



2b. Konkavno-konveksna
masa (foto: D. Janda)



2c. Penetrirana masa
(foto: D. Janda)



2d. Visoko penetrirana masa
(foto: I. Bogavčić)



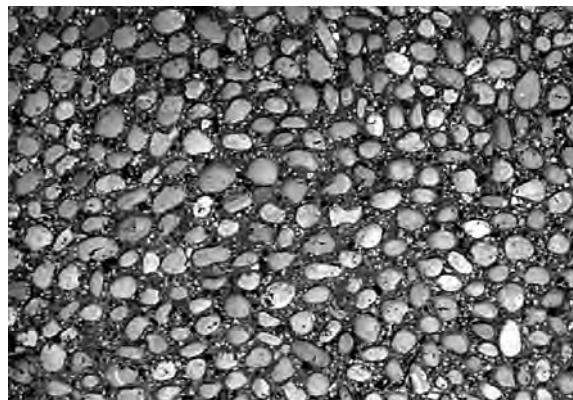
2e. Plošno istanjena masa
(foto: D. Janda)



2f. Linijski istanjena masa
(foto: D. Janda)



2g. Reljef (foto: D. Janda)



2h. Teksturalna površina (foto: D. Janda)

Dopustite da citiram samu sebe iz *Vizualnog jezika*,⁴ uz pokazivanje primjera iz prirode:

»Površina kao vizualni znak *označava* različite promjene u gustoći rasporeda podražaja na mrežnici, prouzročene različitim promjenama intenziteta svjetlosti (bilješka ovdje upućuje na J. Gibsona: *The Senses Considered as Perceptual Systems*,⁵ američkog psihologa čija istraživanja su dala temelj mojim promišljanjima); površina kao mehanička intervencija u tvar *izaziva* promjenu intenziteta svjetlosti i istodobno *označava* postupak intervencije. Površina kao taktilno-kinestetski znak *označava* skup specifičnih promjena na koži u odnosima tetiva i u mišićima.

Kategorizaciju površine izvodimo s obzirom na to što *doslovno vidi-mo*, dakle na odnos punoće (kontinuirane promjene svjetlosti) i praznine (nepromijenjena svjetlost). Odnosi se formiraju u akciji-reakciji punoga i praznoga. Ako akcija praznine uzrokuje jednaku reakciju punoće, rezultat je udubljenje-izbočenje iste snage, *konkavno-konveksna masa*. Ako je u cjelini uloga prostora veća, toliko veća da postaje svrhom i smisлом punoće – riječ je o *penetriranoj masi*. Ako akcija praznine uništi kontinuitet punoće, ako dođe do prošupljenja i uspostavi se slobodno strujanje prostora, govorimo o *prošupljenoj* ili *visokopenetriranoj masi*.

Karakter mase ovisi i o odnosu veličina. Ako je jedna veličina zanemarena, podređena ostalim dvjema, govorimo o *plošnom istanjenju*, a ako su dvije veličine zanemarene i podređene trećoj, o *linijskom istanjenju*. Istanjene mase prihvaćaju, određuju, organiziraju, omeđuju prazninu, koja se primjećuje tek njihovim posredovanjem, ali u cjelini oblika postaje prevladavajućom.

... Premda svijet doživljavamo i vizualno i taktilno, nisu sve pojave podjednako primjerene vizualnom i taktilnom istraživanju. Oblik *zbijene mase* u kojem je praznina posve pasivna, istisnuta, neprisutna, upravo se nudi potpunom taktilnom doživljaju. Samo oplošje zbijene monolitne mase,⁶ koje je posve kontinuirano, može izdržati izostavljanja svojstvena taktilnom istraživanju, a da se pritom ne izgube relevantne informacije. Samo ako je ono što se dodirne najviše slično onome nedodirnutome može se oblik taktilno rekonstruirati. Takav je oblik upravo primjeren taktilnom istraživanju i taktilnom doživljaju. Kada je u cjelini oblika dominantan prostor, na primjer suhi zavrnuti list čija je masa potpuno istanjena i posve malena, primjereno je vizualno istraživanje. Takti-

⁵ Houghton Mifflin, Boston, 1966.

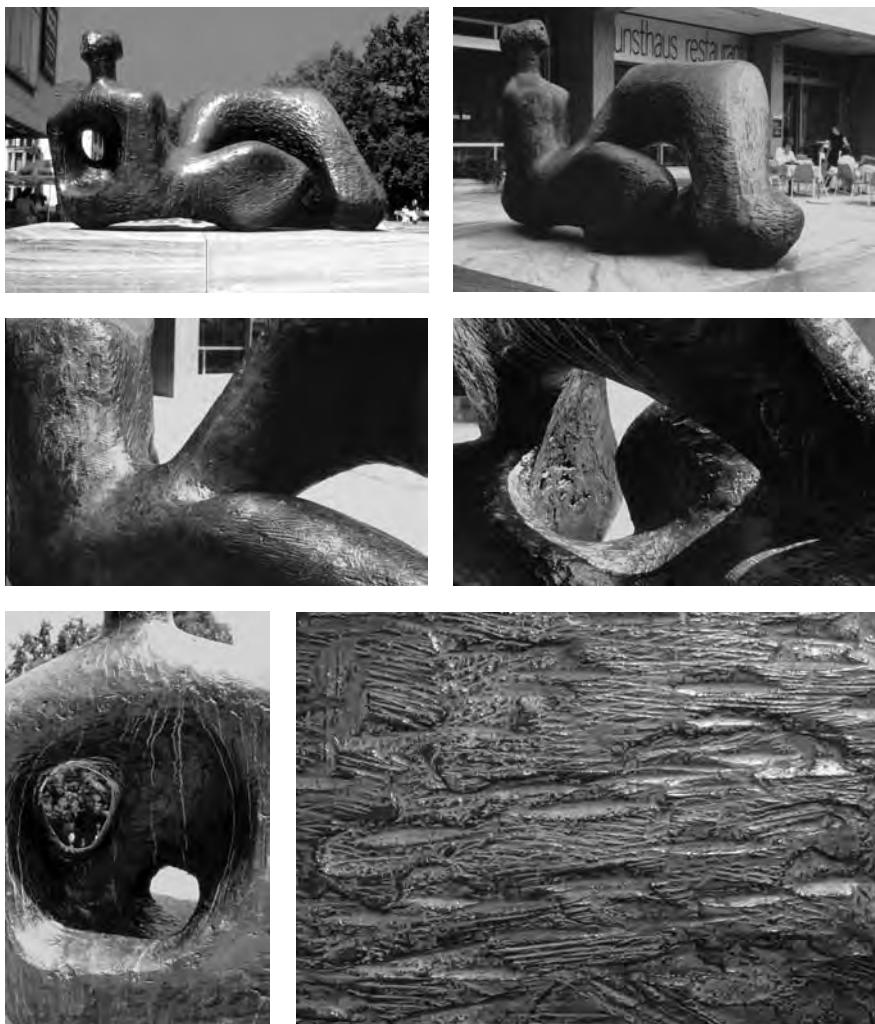
⁶ Bilješka ovdje upućuje na američke teoretičare Stewarta Kranza i Roberta Fishera: *The Design Continuum*, Reinhold, New York, 1966, čija klasifikacija je polazište za odredbu vizualno-taktilnih pojmovova, a o razlikama između njihove klasifikacije i odredbe vizualno-taktilnih pojmovova vidi kasnije.

Ino ispitivanje takva vizualnog oblika neprimjereno je ne samo zbog krhkosti tvari nego i stoga što prsti, prelijecući preko diskontinuiranog oplošja, ostavljaju neistražena područja i ne znajući da su bitna. To su ona područja gdje usitnjena i nagla mijenjanja smjera omogućavaju masi međudjelovanje s prostorom. Jednom riječju, prostor se ne može opipati i, ukoliko je u obliku prevladavajući, poklapa se s prostornošću kretanja ruke u intervalu, pa je ono što se o obliku doznaće malobrojnim dodirima vrlo oskudno i zato krivo.«

Naravno, upali bismo u neoprostivu grešku ako bismo ove apstraktne jezične elemente pokušali izjednačiti s kiparskim umjetničkim djelom. Svako umjetničko djelo je **govorna varijanta jezičnih apstrakcija**. Fo-



3a-f. Henry Moore, *Ležeca figura*, ispred Kunsthalle, Zürich (foto: D. Janda)



3g-l. Henry Moore, *Ležeca figura*, ispred Kunsthalle, Zürich (foto: D. Janda)

tografska analiza npr. Mooreove *Ležecé figure*, pokazujemo samo dio niza snimaka Dubravke Jande (sl. 3a, b, c, d, e, f, g), kao jednostavni obilazak, možda najautentičnije fiksira njenu složenost i više značnost. Pojedini vizualno-taktilni pojmovi pojavljuju se kao polazišni koji među-utječu i koji se pritom transformiraju u djelu, kao i u idealnoj rekonstrukciji koju naš pogled poduzima.

⁷ A. Hildebrand: *The Problem of Form in Painting ad Sculpture*, Stechert and Co, New York, 1932.; L. S. Rogers: *Sculpture*, Oxford University Press, London, 1969.

Između, dakle, primjera iz prirode ili svakodnevnoga života, kojima najjednostavnije ilustriramo vizualno-taktilne pojmove, i složenosti umjetničkog djela postoji zahtjev da se definira *medij*, dakle, *ono kiparsko* i unutar toga pojedine vrste kiparskih djela. Naznačit ćemo raspon između Hildebrandova⁷ pojma **arhitektonskog razvoja** i Rogersove **strukturalne neispravnosti**, čime razlikuju skulpturalno od prirodnog. Riječ je, naravno, o dva izuzetno važna teoretičara kiparstva. U određivanju kiparskog kao medija opet Hildebrand: skulptorova **specifična mentalna materija sastoји se od kinestetskih ideja** i mora slijediti **zakone koji upravlјaju odnosima vizualnih i kinestetskih ideja**, budući da je skulpturalno vizualno-taktilni (prostorni) fenomen.

Posve jednostavna podjela udomaćena u nas jest ova: skulptura se dijeli na *punu plastiku i reljef*. Puna plastika, uključujući prostorni i vremenski moment, dijeli se na *statuu i mobil*, a reljef na *visoki, niski i ulek-nuti*, ostajući u prostornom, odnosno u većoj ili manjoj mjeri vrednujući vizualno na račun taktilnog, odnosno, Hildebrandovim terminom na račun kinestetske ideje. Pokušajmo to pratiti u drugim jezicima. Plastiku francuski i njemački jezik zadržavaju za djela koja se izvode u mekanom materijalu, glini na primjer, ili za djela malog formata (Kleinplastik), a skulpturu koriste za djela izvedena u čvrstom materijalu i većeg formata. Za ono što mi zovemo punom plastikom Francuzi kažu *ronde bosse*, ili *plein relief*, Englezi *sculpture in the round*, Nijemci *Rundbildnerei*. Što se tiče *statue*, ona je naišla na opće prihvatanje u svim evropskim jezicima kao *statua, statue, estatua*. Izraz *reljef*, uz još neke sporedne termine (kao *haute taille, basse taille* npr.), prihvatan je manje-više u svim jezicima.

Da bismo uspješno riješili određivanje novih fenomena u prostorno-vremenskom univerzumu, vraćamo se na vizualno-taktilne pojmove jer su univerzalni, nisu ograničeni, ni posebnim postupcima ni materijalima ni koncepcijama medija. Njima dosižemo i do svih uzročnika fenomena prostorno-vremenskih događanja danas. Vizualno-taktilni pojmovi, prekodirani u verbalne pojmove, omogućuju opis svakog prostornog fenomena. Očito je da zastupamo potrebno razlikovanje jednostavne klasifikacije skulpture od verbalnog opisa složenog fenomena pojedinih skulpturalnih djela kao među-utjecaja vizualno-taktilnih pojnova.

Klasifikacija Kranza i Fishera, kako smo rekli, predstavlja najjevрšće uporište za moguću odredbu pojnova, što sam pokušala i učiniti i pokazati na početku. Ipak, ako se ozbiljnije pozabavimo podjelom Kranza i Fishera u spomenutoj knjizi *Design continuum* (koja glasi: slikarstvo i dvodimenzionalni mediji, teksturalna površina, niski reljef, srednji reljef, visoki reljef, okolišni reljef, okolišna skulptura, skulptura s po-



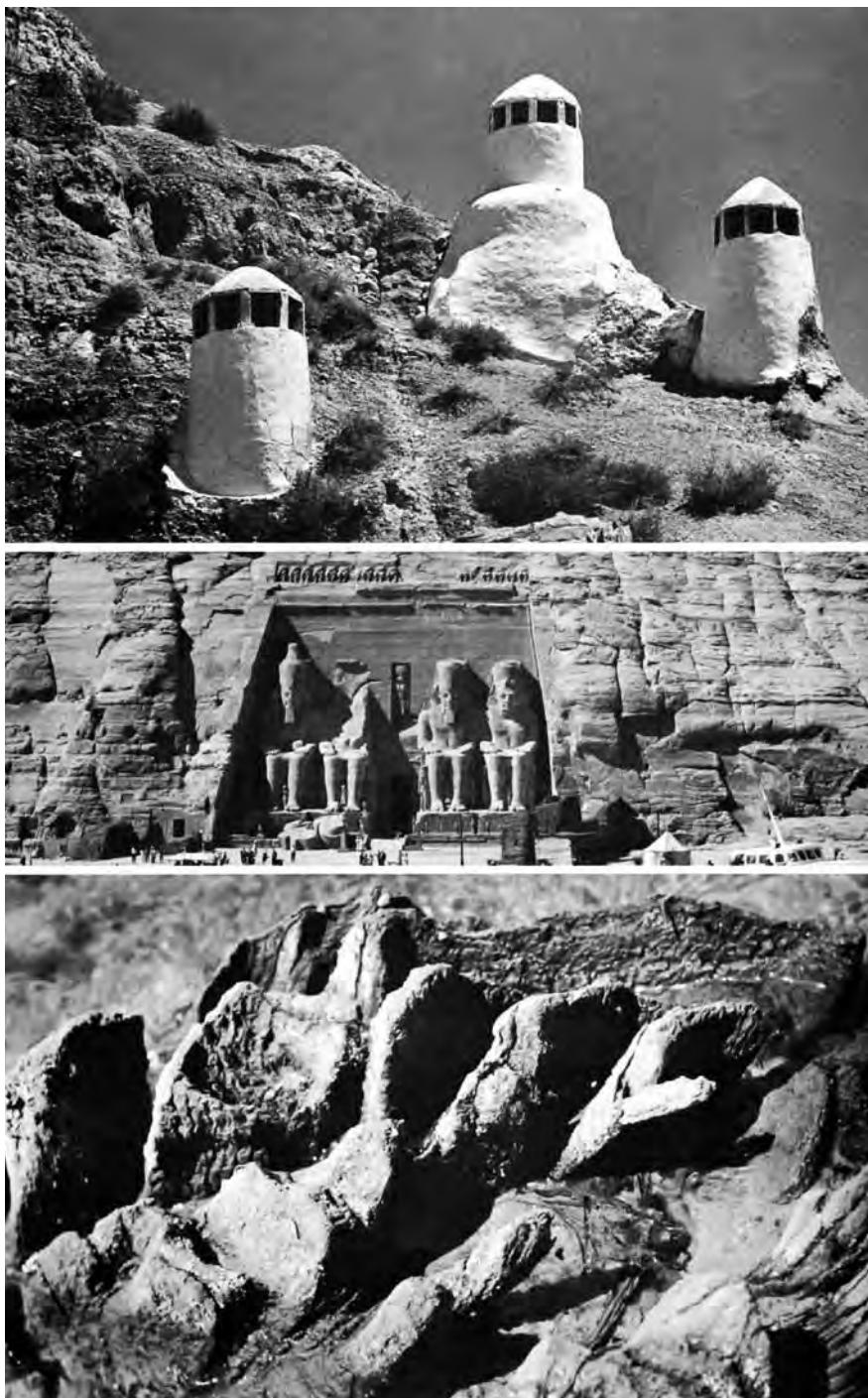
4. Okolišni reljef, ilustracija u S. Kranz i R. Fisher, *The Design Continuum*, str. 76.

stoljem, monolitna masa, konkavno-konveksna masa, prošupljena masa, planarni oblik, planarnolinijski oblik, trodimenzionalni linijski oblik), onda primjećujemo da Kranz i Fisher ne raspolažu pojmom površine kao natpojmom u području odnosa mase i prostora, a što sam ja pokušala učiniti smatrajući to nužnim za mogućnost teoretskog uspostavljanja vizualno-taktilnih pojmoveva, nego taj termin koriste u uobičajenom smislu oplošja. Oni ne razlikuju odnose mase i prostora od *oblika*, kao mjere odnosa mase i prostora, koja je kategorija na drugoj razini i ne odjeljuju medij skulpture od prostorno-plastičnog okoliša u cjelini. Bilo koji odnos mase i prostora je osjetilni pojam, a oblik nadilazi osjetilno, odnosno točnije: nalazi se na pragu osjetilnog i nadosjetilnog. Nema oblika bez osjetilnog, ali, jer mjera izvire iz nadosjetilnog, osjetilno ju ne uspije dohvatići, već samo oblik dohvaća osjetilno. (Omjeri i razmjeri po kojima nešto proglašavamo lijepim su nadosjetilni u svojoj biti, što će reći kao odnos). Dakle, Kranz i Fisher u svojoj klasifikaciji ne razlikuju te dvije razine. Uočljivo je to kod korištenja termina planarni, planarnolinijski i trodimenzionalni linijski oblik. Primjećujemo i to da je u korištenju pojmoveva odredba čas u univerzalnoj sferi masa-prostor, npr. konkavno-konveksna masa, čas u području medija, npr. okolišna skulptura.

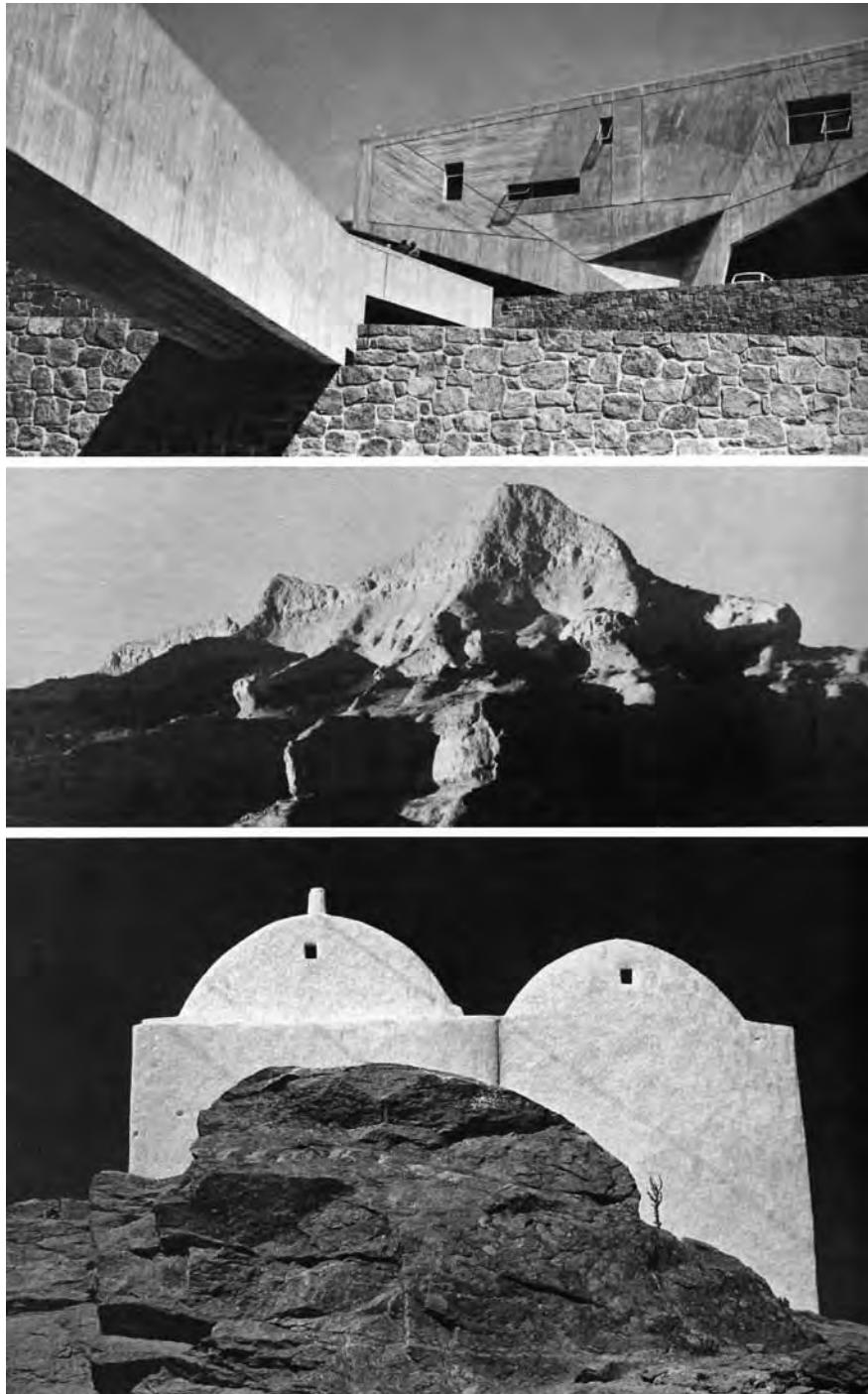
Unatoč terminološkoj nečistoći upravo termini *okolišni reljef*, *okolišna skulptura* i *skulptura s postoljem* pomažu u promišljanju opravdanosti ili neopravdanosti pojma *skulptura na otvorenom*.

»Vizualni uvjet visokog reljefa bio je ranije definiran kao ekstremna deformacija površine. Ali, ono što se promatra još je uvijek površina. U visokom reljefu, iako veliki dijelovi te osnovne ravnine izbijaju ili su pritisnuti, ti dijelovi još uvijek pripadaju površini. Što bi se, međutim, dogodilo da neki od dijelova koji izbijaju počnu poprimati nezavisniji trodimenzionalni karakter? Za potrebe ove rasprave izbočine koje tako nastaju bit će definirane kao osnovni oblici koji postoje u vezi s materijalnim okolišem koji ih okružuje – osnovnom ravninom. Analogni je slučaj odnos između gravidne majke i fetusa koji se razvija. U jednom smislu fetus za život potpuno ovisi o majci, a ipak postoji nezavisno od nje u ambijentu maternice, povezan s majkom jedino posteljicom. Druga jasna analogija je pogled iz zraka na brežuljkasti kraj posut farmama i oblicima stoke koja luta pašnjacima. U takvoj je kompoziciji dominantni oblik valoviti okoliš brežuljaka. Tom je okolišu podložno puno malih, ali nezavisnih osnovnih oblika – u ovom slučaju gospodarske zgrade i stoka. Cjelokupna kompozicija reljefa i osnovnih oblika može se nazvati okolišnim reljefom (sl. 4).

Daljnji razvoj ove premise dovodi do koncentracije na ulogu osnovnog oblika, kada on postaje dominantan element u izmišaćem i pro-



5. Okolišna skulptura, ilustracija u S. Kranz i R. Fisher, *The Design Continuum*, str. 80.



6. Skulptura s postoljem, ilustracija u S. Kranz i R. Fisher, *The Design Continuum*, str. 84.

gresivno podređenom ambijentu. U okolišnom reljefu osnovni su oblici samo sekundarni elementi. Sada, međutim, počinju poprimati aktivniju ulogu u cijelokupnoj kompoziciji oblika i okoliša. Takvi jaki oblici u nastajanju mogu se nazvati okolišnom skulpturom (sl. 5). Ti oblici i okoliš koji ih okružuje postigli su približno jednaki status. Osjećaj za ovaj tip vizualnog izraza može se steći promatranjem obrisa naftonosnog polja. Visoki tornjevi za vađenje nafte kao okolišna skulptura oštro strše u prostor, prekidajući cijelokupnu kompoziciju svojim vertikalnim odnosom prema ravnini na kojoj stoje.

Evolucija oblika napredovala je od stanja jednostavnog reljefa do stanja reljefa i podređenih osnovnih oblika, a zatim do stanja gdje je osnovni oblik ili okolišna skulptura isto tako vizualno značajan kao i okolni reljef. Sada se može anticipirati treća i konačna faza u prijelazu između reljefa i monolitnog oblika – skulptura s postoljem (sl. 6). U ovoj zadnjoj kategoriji naglasak je na nastajućem skulpturalnom obliku, dok materijalni okoliš poprima potpuno podređenu ulogu. U izvjesnom smislu mogli bismo reći da je okoliš pretrpio potpunu inverziju naglaska koji je prije uživao u stanju okolišnog reljefa. Sada postoji kao puki privjesak impozantnom i trijumfalnom skulpturalnom obliku. U likovnim umjetnostima nalazimo brojne primjere tog oblika, kao što su Boccionijeva *Boca u prostoru*, Rodinova serija ruku i skulpturalni likovi Medarda Rossa.⁸

Na temelju ovih navoda posve je jasno da Kranz i Fisher ne razlikuju oblik i odnos mase i prostora međusobno, da ne razlikuju medij od prirode ali da, tumačeći okolišnu skulpturu, tumače je suštinski, što mi se čini relevantno i prihvatljivo. Dakle, rješavanju pitanja postoji li mogućnost za bitnu, rekli bismo primarnu odredbu skulpture na otvorenom, ili je riječ samo o sekundarnoj odredbi, o činjenici smještaja gotova djela, američki teoretičari Kranz i Fisher daju ozbiljan doprinos.

⁸ Cit. djelo. str. 16.–17. Prijevod Vesna Zelić.

SAŽETAK

Određuje se sustav vizualno-taktičkih pojmljiva odnosno njihovo prekodiranje u verbalne pojmove kao univerzalni instrumentarij za viđenje, odnosno osvještavanje viđenja (doslovno vidimo odnose mase i prostora). U nas osvještavanje vizualno-taktičkih pojmljiva i njihovo verbalno imenovanje izvedeno je još osamdesetih godina na temelju teorije *Design Continuum* Stewarta Kranza i Roberta Fishera i objavljeno u Jadranka Damjanov *Vizualni jezik i likovna umjetnost*, ŠK, 1991. Osvještavanje vizualno-taktičkih pojmljiva i prekodiranje u verbalno omogućava univerzalni i točan opis u odnosima mase i prostora cijelog prostorno-plastičnog okvira čovjekova života. Sustav se prezentira na dijagramima i primjerima prirode i skulpturalnih djela. Pritom se ističe asprstraktna jezična (vizualnojezična) bit tih pojmljiva i govorna konkretnost svakog fenomena, a osobito skulpturalnog umjetničkog djela.

Upućuje se na jasno razlikovanje osjetilnog, dakle odnosa mase i prostora i nadosjetilnog – oblika, mjere osjetilnog.

Da bi se u razlikovanju prirodnog i skulpturalnog odredio medij, posije se za mislima najznačajnijih teoretičara skulpture Hildebrand (A. Hildebrand: *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, Stechert and Co. New York, 1932.) i Rogersa (L. R. Rogers: *Sculpture*, Oxford University Press, London, 1969.).

Slijedi prisjećanje na klasifikaciju skulpturalnih djela udomačenu u nas s kratkim osvrtom na terminologiju drugih (velikih) jezika.

Još se jednom posije za klasifikacijom Kranza i Fishera, i to za onim terminima koji nisu rabljeni u uspostavljanju sustava vizualno-taktičkih pojmljiva, dakle okolišnog reljefa, okolišne skulpture i skulpture s postoljem da bi se promišljalo o mogućnosti/nemogućnosti bitne odredbe pojma *skulptura na otvorenom*.

SUMMARY

VISUAL AND TACTILE CONCEPTS AND THE CLASSIFICATION OF SCULPTURE

Jadranka Damjanov

The paper determines a system of visual and tactile concepts and their re-coding into verbal concepts which provide universal instruments for seeing, or rather raise the awareness of seeing (what we really see is a relation of space and mass). In Croatia the process of raising the awareness of visual and tactile concepts and their verbal designation took place in 1980's. It was based on the design continuum theory of Stewart Kranz and Robert Fisher and presented in Visual Language and Visual Art by Jadranka Damjanov, ŠK, 1991. Raising the awareness of visual and tactile concepts and their verbal re-coding enable an universal and precise description of the entire spatial and plastic frame of human life in terms of mass and space relations. The system can be presented by diagrams, sculptures, and examples from nature. The emphasis is placed on the abstract linguistic (visual-linguistic) essence of these concepts as well as on speech concreteness of each phenomenon, particularly sculptural works of art.

Reference is made to a clear distinction between the sensory (the relation of space and mass), and the supersensory (the form, the measure of the sensory).

In order to determine the medium in the distinction between the natural and the sculptural reference is made to works of most prominent theoreticians of sculpture A. Hildebrand (The Problem of Form in Painting and Sculpture, Stechert and Co. New York, 1932) and L. R. Rogers (Sculpture, Oxford University Press, London, 1969).

Classification of sculptural works commonly used in Croatia is reviewed, followed by a brief overview of the relevant terminology in other (widely spoken) languages.

Another reference is made to the classification by Kranz and Fisher; with an emphasis on terms not used in determination of the system of visual and tactile concepts, such as environmental relief, environmental sculpture, and sculpture with base, in order to reflect on the im/possibility of the important definition of the term outdoor sculpture.

O nekim zamjedbenim pojavama u odnosu skulpture na otvorenom i arhitekturi

LAVINIA BELUŠIĆ

Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Odsjek za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad

UVOD

U radu će se pokušati protumačiti neke od ključnih zamjedbenih pojava o kojima ovisi zamjedba figuralne skulpture na otvorenom i arhitekturi u visokosrednjovjekovnom, renesansnom i baroknom razdoblju kroz niz teorija neizravne zamjedbe¹ i kognitivne psihologije, prema kojima je zamjedba rezultat urođenog mehanizma kognitivno-logičkog procesa. Vizualno-kognitivni proces u mnogome je sličan kognitivnim procesima poput pamćenja, maštanja i sl., s osnovnim ciljem što bržeg pronalažeњa značenja.² Najvećim se dijelom temelji na usporedbi informacija dobivenih s mrežnice s uskladištenim informacijama u obliku shema stečenih prošlim vizualnim i taktilnim iskustvima, čiji je krajnji rezultat »unutrašnji prikaz« (neka vrsta unutrašnjeg modela ili sheme), što je ujedno i središnji pojam u kognitivnoj psihologiji.³ Stoga većina autora

1 Izvorni je autor takvog pristupa Helmholtz (1867.), a glavni su predstavnici suvremene teorije neizravne zamjedbe Gregory i Rock. Alternativu ovom pristupu nalazimo u Gibsonovoj teoriji o izravnosti zamjedbe (vidi: Coren–Ward–Enns, 1990: 328–329, Rock, 1983, Gregory, 1998).

2 Bartlett uvodi sintagmu »nastojanje za značenjem« (*effort after meaning*) koju posredstvom Gombricha prihvata još nekolicina teoretičara zamjedbe. Rock (1983: 16) smatra da takvo traženje značenja nije proces svjesno usmjeren prema nekom cilju te da je vjerojatno posljedica evolucijske prilagodbe.

3 »These brain representations are far more than pictures. They include information of what various kind of objects may do, or be used for. For behaviour to be appropriate in a wide variety of situations requires a great deal of knowledge of the world. Knowledge must be selected and accessed within a fraction of a second to be useful for perception, or the moment for action, or survival will pass« (Gregory 1998: 8). Najjednostavnija i najprihvaćenija teorija zamjedbe odnosi se na uspoređivanje konfiguracije dobivene s mrežnice s konfiguracijama pohranjenima u dugoročnoj memoriji. Vrlo je važno naglasiti da se, osim na vizualnim podacima, prethodno iskustvo trodimenzionalnih objekata temelji na pohranjenim podacima stečenim taktilnim iskustvom, odnosno na usporedbi vizualnih i taktilnih podataka istog

koji zastupaju neizravnu teoriju zamjedbe smatra da su zamjedbe konstruirane pretpostavke, odnosno da su informacije dobivene s mrežnice otvorene većem broju mogućih tumačenja, a temelje se na određenim pravilima, stečenom znanju i analogijama. Zamjedbeno (*perceptual*) i pojmovno (*conceptual*) dva su vrlo često razmatrana pojma, oko čijeg su odnosa mišljenja teoretičara i psihologa još uvijek podijeljena, a vrlo su važni u tumačenju vizualno-kognitivnog procesa. Pokušat ću objasniti neke od ključnih zamjedbenih pojava u odnosu skulptura na otvorenom – arhitektura na temelju sheme koju predlaže Gregory. Ta se osnovna zamjedbena shema odvija od zamjedbenog ka kognitivnom, odnosno »od dna prema vrhu« (*bottom-up*) ili od kognitivnog ka zamjedbenom, odnosno »od vrha prema dnu« (*top-down*).⁴

Ovdje se pojam skulptura na otvorenom koristi kao pojam koji obuhvaća svu skulpturu koja se nalazi u ograničenom ili neograničenom vanjskom prostoru. U prvom ću dijelu rada ukazati na određene pojave kod zamjedbe figuralne skulpture na otvorenom koje proizlaze iz njezinog odnosa prema arhitekturi i okolnim objektima, a u drugom na neke specifične pojave kod zamjedbe arhitekture u odnosu na skulpturu na otvorenom.⁵ Takva arhitektura zadobiva značajke skulpture na otvorenom, pa će se ujedno odrediti i vrijednosti na temelju kojih je promatrač tako dozivaljava. Odabrani su spomenici nastali od 14. do 18. stoljeća, jer se upravo u tom razdoblju sve više teži prikazu koji potiče zamjedbu što bližu vjerodostojnoj. Najočitija posljedica tih težnji je usporedni i analogni proces osamostaljivanja figuralne skulpture od arhitekture, pri kojem važniji arhitektonski objekti teže izgledu i odnosu prema okolnim objektima kao skulpturi na otvorenom. Kod razmatranja zamjedbe

objekta (Rock, 1983: 70–71). Riegł prvi uvodi razlikovne pojmove *taktilno* i *vizualno* kao dvije zamjedbene kategorije, koje Norberg-Schulz (1997) odbacuje, a kod tumačenja arhitektonskih oblika uvodi razlikovne pojmove ploha i prostor.

⁴ »The signals are »read« in two ways, to give useful data: through general rules, and by knowledge of objects. Using rules and knowledge can be called cognitive. (...) We may call the signals from the senses »bottom-up« and the application of knowledge (which may or not be appropriate) »top-down«. (...) In general, we may say of phenomenal phenomena that *physiological illusions* tell us about *brain*, and *cognitive illusions* about *mind*.« (Gregory 1998: 247, 248). U kognitivnim je znanostima i znanosti o umjetnoj inteligenciji pojam o procesiranju informacija od vrha prema dnu (*top-down processing*) bio vrlo omiljen već tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina, a tradicionalniji su pristupi općenito skloniji teorijama na temelju kojih se informacije procesiraju od dna prema vrhu (*bottom-up* teorije). (Pinker, 1984: 31; Roth-Frisby 1989: 189)

⁵ Pritom će biti zanemareni ostali čimbenici o kojima ovisi zamjedba bilo kojeg trodimenzionalnog objekta – poput smještaja, udaljenosti, osvjetljenja, veličine, kuta promatranja, selektivnosti pažnje – jer oni ne utječu u znatnijoj mjeri na ovdje razmatrane zamjedbene pojave.

skulpture na otvorenom u odnosu na arhitekturu otvara se pitanje mogućnosti i granica istovremene zamjedbe oba elemenata, uvjeta u kojima je moguća, kao i uvjeta u kojima dolazi do njihova međusobnog utjecaja. To je područje u svjetskoj znanosti, na području psihologije zamjedbe i kognitivne psihologije, još uvijek vrlo slabo istraženo. Naime, dok su se od šezdesetih godina teoretičari zamjedbe najviše zanimali za zamjedbu dvodimenzionalnih iluzionističkih prikaza, tek je u devedesetim godinama poraslo zanimanje za zamjedbu trodimenzionalnih objekata i prostora.⁶

I. ODNOS FIGURALNE SKULPTURE NA OTVORENOM I ARHITEKTURE

Zamjedba jednog predmeta ili objekta je *difuzno pomiješana* sa zamjedbom drugih objekata/predmeta⁷ kao cjelina u kojoj je svaki dio tumačen u odnosu na ostale.⁸ Stvaranje mentalnih topografskih mapa koje sadrže

⁶ Da navedemo samo neke od njih: Tarr i Pinker, 1989; Watt, 1991; Bulthoff i Edelman, 1992; Humfrey i Khan, 1992; Ballesteros, 1994; Ullman, 1998; Tarr i Gauthier, 1998. Teorije zamjedbe oblika možemo najgrublje podijeliti na teorije prepoznavanja oblika i teorije kategoriziranja oblika, a čini se da su tijekom devedesetih najprihvaćenije one strukturalističke. Među njima su strukturalno-opisni modeli prema kojima su objekti/predmeti mentalni prikazi što se temelje na konfiguracijama volumena razloženih na manje dijelove (»*structural-description models*«). (Tarr – Bülthoff, 1998: 1–3). Jedna je od šire prihvaćenih takvih teorija »*Fourierov model*«, a temelji se na pretpostavci da je informacija o predmetu razložena na nekoliko sastavnica, od kojih svaka posjeduje sinusoidalnu promjenu jačine (vidi: Kabrisky, 1966; Ginsburg, 1973; Parsons – Fu, 1973; Ballard – Brown, 1982; Marr – Nishihara, 1982; Pinker, 1984). Druga najprihvaćenija teorija je Marrova teorija o trodimenzionalnom opisu modela (»*3D model description theory*«) prema kojoj je oblik mentalni prikaz u koordinatnom sustavu, čije se središte nalazi u području promatrača (*ego-centered*) i služi za određivanje apsolutne udaljenosti (udaljenosti promatrača od predmeta) ili se može nalaziti u predmetu (*object-centered*) i služiti za određivanje njegove usmjerenošt, veličine, odnosno relativne udaljenosti (udaljenosti među pojedinim predmetima ili među pojedinim dijelovima jednog predmeta). (Marr – Nishihara, 1982; Pinker, 1984: 18, 21, 27–29; Roth-Frisby 1989: 171; Buser-Imbert 1992: 176; Cooper 1994: 215–216). Pinker (1984: 29) ujedno prepostavlja da stalnost oblika može biti posljedica upravo takvog koordinatnog sustava.

⁷ Norberg-Schulz, 1997: 36. Bez obzira na selektivnost pažnje, kod zamjedbe je vrlo važno tumačenje kako se pojedini dio odnosi prema cjelini (Rock, 1983: 95).

⁸ Rock, 1983:95; Gregory, 1998:71. Razlog tome je važnost brzine zamjedbe, kao i posljedice koje bi povrđivanje jednog dijela moglo imati za cijeli sustav (Coren–Ward–Enns, 1990: 98). Jedan od fenomena zamjedbe kojem su teoretičari pridavali najviše pažnje u posljednjih nekoliko desetljeća odnos je veličine i udaljenosti (*size-distance relationship*), zbog kojeg vrijednosti veličine i udaljenosti nekog objekta/predmeta zamjećujemo samo kao vrijednosti koje proizlaze iz njihovog međusobnog odnosa. Čini se, naime, da ljudski vizualno-kognitivni aparat reagira samo na razlike u vrijednostima (frekvencijama) nekog mernjognog, tonskog ili kromatskog sustava (De Valois – De Valois 1990: 295–297).

različite vrijednosti objekta/predmeta vjerojatno se odvija usporedno s određivanjem njihovih vrijednosti.⁹ Odnos figuralne skulpture na otvorenom prema arhitekturi tijekom procesa njenog osamostaljivanja od arhitekture nije uvjetovan samo njezinom veličinom i istaknutim položajem u odnosu na arhitekturu, već i promjenama u njihovu značenjskom prostoru. Analiza promjena takvog prostora u prikazima figuralne skulpture na otvorenom na spomenicima nastalima u visokosrednjovjekovnom, renesansnom i baroknom razdoblju otvara pitanje o tome kako one utječu na zamjedbu figuralne skulpture na otvorenom i arhitekturi. Prvi je dio podijeljen na dvije manje cjeline u kojima se razmatraju promjene kroz dvije osnovne razine zamjedbe: zamjedba na morfološko-strukturalnoj razini i zamjedba na razini istog značenjskog sustava. Značenjskim je prostorom nazvan onaj prostor koji fizički okružuje i značenjski određuje ili dodatno pojašnjava skulpturalni lik ili arhitektonski objekt, dok se u fizičkom prostoru određuje veličinski odnos, oblik, usmjerenost i položaj skulpture na otvorenom u odnosu na arhitektonske objekte. Promjene značenjskih razina prostora u koji je postavljena slobodnostojeća figuralna skulptura na otvorenom u tom razdoblju ukazuju na težnju ka skulpturi koja će omogućiti veći stupanj vjerodostojnosti zamjedbe oba elementa kao i njihovih odnosa. Tijekom procesa iznalaženja takvih rješenja, prostor vezan uz figuralnu skulpturu na otvorenom prošao je kroz nekoliko stupnjeva koji mogu biti svedeni na četiri osnovne vrste: simbolički prostor, neodređeni prostor, stvarni prostor, iluzionističko-prikazivački prostor. Kod zamjedbe skulpture na otvorenom koja je vezana uz vanjske zidove nekog objekta odnos fizičkog i značenjskog prostora dolazi još više do izražaja negoli kod skulpture u unutrašnjem prostoru, jer se figuralna skulptura najčešće nalazi na mjestima na kojima ne očekujemo stvarne likove koje prikazuje, što otvara pitanje o mogućnostima, granicama i uvjetima istovremene zamjedbe skulpturalnog i arhitektonskog elementa. Promjene u značenjskom prostoru u razdoblju težnje za većom jasnoćom prikaza, koja rezultira većom vjerodostojnošću zamjedbe, ukazuju na to da ona ovisi o odnosu prikazanog lika i prikazanog prostora, odnosno o odnosu prikazanog prostora i arhitektonskog prostora. Ovdje će pitanje mogućnosti istovremene zamjedbe skulpturalnog i arhitektonskog elementa biti razmotreno kroz njihovo usustavljanje u koherentni sustav tumačenja.

9 Prostorna lokalizacija nekog objekta temelji se na tumačenju informacije koju stvara vizualni podražaj; podražaji koji dolaze iz različitih mesta vidnog polja aktivirat će različita, njima odgovarajuća, područja moždane kore (Valois, De 1990: 251).

1. Zamjedba skulpture na otvorenom i arhitekture na morfološko-strukturalnoj razini

Figuralna i nefiguralna reljefna ornamentika sakralnog i profanog sadržaja na pročeljima arhitektonskih objekata tijekom srednjeg vijeka je podređena arhitekturi (sl. 1). Prostor figuralne skulpture na otvorenom najčešće je *simbolički* i reljefno prikazan¹⁰ te posjeduje dvije razine stvarnosti: fizičku (koju dijeli s promatračem i arhitektonskim objektom) i onu koja simbolizira prostor u kojem se zbio određeni događaj.¹¹ Zbog takve značenjske dihotomije nastaje osnovni problem istovremene zamjedbe arhitektonskog i skulpturalnog elementa, odnosno, ona je moguća samo na morfološko-strukturalnoj razini. Plošnost pročelja neke građevine, kao i veličina i udaljenost skulptura, ne dozvoljavaju zamjedbu prostornosti kakva je potrebna figuralnoj skulpturi da bi izgledala uvjerljivo. Kod pokušaja tumačenja skulpture na otvorenom na pročeljima srednjovjekovnih sakralnih građevina često nailazimo na dvoznačna ili više značenja rješenja. Pritom biramo ona rješenja koja su logičnija, a temelje se na vizualno-taktilnom znanju stečenom dotadašnjim iskustvom.¹² S obzirom da je figuralno-skulpturalni element veličinom manji, stoga podređen arhitekturi, a nalazimo ga na mjestima gdje bismo očekivali arhitektonski element, tumačimo ga u vrijednostima arhitekture. Tako možemo zaključiti da je istovremena zamjedba arhitektonsko-skulpturalne konfiguracije moguća samo ako njene sastavnice možemo usustaviti u isti zamjedbeni sustav: morfološko-strukturalni ili značenjski.

¹⁰ Kao što je već dobro poznato, figuralna se skulptura nakon antičkog razdoblja, uz ornamentalnu skulpturu nefiguralnog sadržaja, prvi put počinje pojavljivati u vanjskom, otvorenom prostoru u razdoblju romanike. Gotovo je isključivo vezana za pročelja arhitektonskih objekata, mahom sakralnih, a ukomponirana je u arhitektonsku cjelinu na temelju načela komponiranja i prikazivanja srednjovjekovne umjetnosti poput zakona kadra, ikonografske i semantičke perspektive, *horror vacui*-a.

¹¹ O odnosu prikazanog lika i prikazanog narativnog prostora Gombrich (1977: 118–119), naglašavajući konceptualnost prikazanog, kaže: »The figure in space can be conceived only when we have learned to see it as a sign referring to an outer imagined reality«.

¹² Primjerice, ne znamo je li riječ o prikazu ljudskog lika ili o stupu, jer na temelju iskustva pretpostavljamo da ljudski lik ne može stajati nasred pročelja neke crkvene građevine. Tumačenja i provjere istih izmjenjuju se ritmom kojeg Gombrich naziva *trial and error* (pokušaj i pogreška), dok promatrač ne dođe do onog čiji stupanj vjerojatnosti najviše zadovoljava njegova očekivanja (Gombrich, 1977: 263–264, 278). »All thinking is sorting, classifying. All perceiving relates to expectations and therefore to comparisons« (Gombrich, 1977: 254). Teoretičari zamjedbe se uglavnom slažu oko pretpostavke da postoji nekoliko razina tumačenja na kojima se komputacijskim procesima filtriraju važne informacije (Marr, 1982; Broadbent, 1991: 170–173). Pitanje o redoslijedu procesiranja informacija – od cjeline ka detalju, *global-to-local* (kognitivisti), od detalja ka cjelini, *local to global* (strukturalisti) ili paralelno (gestaltisti) – međutim, još uvijek ostaje nerazriješeno. Čini se da su novije pretpostavke ipak sklonije prvom tumačenju (Ballesteros, 1994: 5–7).

2. Zamjedba skulpture na otvorenom i arhitekture na razini istog značenjskog sustava

Nakon osamostaljivanja figuralne skulpture na otvorenom od arhitekture u 15. i 16. stoljeću slobodnostojeću skulpturu na otvorenom često prona-lazimo u kombinaciji s trodimenzionalnim objektima koji imaju značajke skulpture i arhitekture, poput stupa, postolja, fontane, trijumfalnog luka ili stepeništa (sl. 2a). U tom je slučaju značenjski prostor skulpture na otvorenom odvojen od promatračevog i značenjski je *neodređen*.¹³ S obzirom da objekte ne zamjećujemo zasebno, već je zamjedba jednog objekta difuzno pomiješana sa zamjedbom drugih objekata, kao cjelina u kojoj je svaki dio tumačen u odnosu na ostale, strože odjeljivanje skulpturalnih objekata od arhitektonskih olakšava zamjedbu, pa tako sklonost ka osamostaljivanju skulpture od arhitekture u 15., a naročito u 16. stoljeću, može biti protumačena željom za jasnoćom zamjedbe stvorenog djela, kako arhitektonskog, tako i onog skulpturalnog, kao i njihovih odnosa. S druge strane, očit je usporedni proces pri kojem arhitektonski objekti zadobivaju značajke skulpturalnih objekata. Arhitektonski objekti na svom plasu gotovo uopće ne posjeduju ukrase figuralne skulpture, osim iznimno, i to uglavnom izvan volumena građevine, primjerice na krovu (sl. 3f). Čini se da takve trodimenzionalne konfiguracije olakšavaju zamjedbu, jer je i prepoznavanje granica među predmetima olakšano, a osnovna je pretpostavka mnogih teoretičara zamjedbe da su obrisi temelj za stvaranje zamjedbe (sl. 2b).¹⁴ Od 16. stoljeća nije rijetkost da se figuralna skulptura postavlja u prirodno okruženje, u *stvarni* prostor poput vrtova i perivoja, pa gledatelj dijeli isti prostor s kipovima, tako

13 U kasnogotičkom se razdoblju pojavljuju prvi primjeri samostojeće figuralne skulpture na otvorenom, ali je ona većinom još uvijek vezana uz arhitekturu. Jedan od prvih primjera samostojeće skulpture, neovisne o arhitekturi, predstavljaju konjanički kipovi autora Bonina da Campione *Bernabo Visconti* (prije 1385.) u Miljanu i *Cansignorio della Scala* (oko 1375.) u Veroni, postavljeni u javni prostor (Martindale, 1996: 260–261). Od 15. do 19. stoljeća samostojeću figuralnu skulpturu na otvorenom nalazimo u gradovima: na trgovima, unutrašnjim dvorištima ili trijemovima privatnih ili javnih gradskih palača (primjerice, u renesansnom razdoblju, Donatellov *David* u Palazzo Medici, Michelangelov *David* na Piazza della Signoria, Sansovinov *Mars* u Palazzo Ducale), odnosno na krovovima ili pročeljima (u luneti portala ili niši) sakralnih i profanih građevina (Sansovino, Palladio, Bernini, Longhena), ili, pak, u sklopu vila, u njihovim unutrašnjim dvorištima ili perivojima (Pope-Hennessy 1996).

14 Mnogi teoretičari zamjedbene psihologije naglašavaju da je kod zamjedbe prostora i trodimenzionalnih objekata jedna od najvažnijih informacija koja stiže do mozga ona o postojanju granica oblika; uglavnom se slažu oko pretpostavke da su obrisi osnova za stvaranje zamjedbe i određuju ih kao mesta u konfiguracijama stvorenima na mrežnici gdje se jačina svjetla (valna duljina) naglo mijenja (Coren–Ward–Enns, 1990: 368–370; Rock, 1983: 123; Buser–Imbert, 1992: 301; Gregory, 1998: 87).

da se značenjski prostor izjednačava sa stvarnim prostorom, što svakako pridonosi uvjerljivosti prikaza figuralne skulpture na otvorenom, odnosno brzini i vjerodostojnosti zamjedbe. U tom je kontekstu nezaobilazna uloga vode, koja zbog svojih specifičnih svojstava prirodnog i skulpturalnog elementa spaja stvarnu razinu prostora s prikazanom.¹⁵ Prikaz pojавa i bića iz prirodnog okruženja u kombinaciji s ljudskim likovima te njihovo postavljanje u javni prostor, u prvoj se polovici 17. premješta u *iluzionističko-prikazivački* prostor.¹⁶ K tome se uslojava i funkcija vode koja zadobiva naglašeniji oblikovni karakter, a pritom se koriste i mnogobrojni optički efekti koje voda stvara zbog svojih specifičnih svojstava i na taj način kipar jača vezu stvarnog i prikazanog (sl. 2c).¹⁷

Navedeni primjeri i pojave ukazuju na to da je istovremena zamjedba arhitektonsko-skulpturalne konfiguracije moguća samo ako njene sastavnice možemo usustaviti u isti zamjedbeni sustav: morfološko-strukturalni ili značenjski. U skladu s time, o odnosu strukturalnog (predznačenjskog) i značenjskog Cooper (1994: 216–218) iznosi da »(...) the operation of a presemantic system for computing the global structure and relations among components of objects (...) is distinguishable from an episodic system that represents individual objects by virtue of meaning, function, and particular (nonstructural) vision characteristics. (...) The initial dissociation between structural and semantic aspects of objects led us to probe

¹⁵ Voda se u kombinaciji s figuralnom skulpturom na otvorenom pojavljuje i prije 15. stoljeća u sklopu česmi i fontana, u kojima, međutim, uvijek prevladava arhitektonski element, a tek se od kraja 15. stoljeća kipari prema njoj počinju odnositi kao prema skulpturi. Praksa postavljanja figuralne skulpture na otvorenom u vodu, bilo u jezera perivoja privatnih vila, bilo u fontane javnih gradskih trgova, prilično je uobičajena u umjetnosti 17. i 18. stoljeća. Kao vrhunski primjer takve koncepcije odnosa skulpture na otvorenom i prostora možemo navesti perivoj u Caserti.

¹⁶ Berninijeve su fontane vjerojatno najzorniji primjeri za prve takve prikaze, među kojima je najčuvnija *Fontana dei Quattro fiumi*.

¹⁷ Krajem 16. stoljeća u oblikovanju fontana uočavamo jačanje skulpturalnog elementa u odnosu na arhitektonski, da bi u 17. i 18. stoljeću skulpturalni element u vrsinijim djelima potpuno prevladao. Specifična svojstva vode kojima se kipari koriste, poput refrakcije i refleksije svjetla, padanja u mlazovima različitih nagiba, debljina i oblika u kombinaciji s različitim reproduciranim prirodnim oblicima – svakako potiču promatrača na iznalaženje novih zamjedbenih tumačenja. Zanimljiv spoj arhitektonskog i skulpturalnog elementa i vode, u kojem su svi elementi jednako zastupljeni, predstavlja *Fontana di Trevi*. Usprkos dihotomiji dobivenoj zbog plošnosti fasade s jedne strane i prostornosti skulpturalnog elementa s druge, cijelu kompoziciju možemo doživjeti cijelovito zahvaljujući specifičnom veličinskom i kompozicijskom međuodnosu elemenata stvarnog i prikazanog prostora. Još zanimljiviji, bogatiji, cijelovitiji i uspješniji primjer prožimanja i uslojavanja razina značenjskog prostora pronalazimo u neizvedenom projektu te fontane. Projekt predstavlja smjeliji primjer naglašavanja skulpturalnog elementa; čitava zgrada ima oblik sličan slavoluku, a ljudski su likovi postavljeni u sva tri plana, u kontinuitetu duž cijelog otvorenog prostora zgrade, što stvara jedinstvenu prostornu kompoziciju.

more deeply the nature of the information preserved in the underlying representational systems.«¹⁸ Egeth i Mordkoff (1991: 131), pozivajući se na Garnera (1970.) i Treismanu (1988.), iznose pretpostavku da se kod zamjedbe više dimenzija analiziraju elementi svake od njih u odnosu na ostale dok se ne pronađe zadovoljavajuće rješenje, no, pritom se ne izjašnjavaju o odnosu takvog rješenja i vjerodostojnosti zamjedbe, niti o granicama usporedne zamjedbe dviju dimenzija, iako smatraju da je ona u određenoj mjeri moguća: »When a target of a search is defined in terms of the conjunction of several separable dimensions, such that each nontarget shares a feature with the target, then each display element must be examined in turn until the target is found. In other words, search is serial and self-terminating. (...) some degree of spatially parallel processing is possible, although we cannot say yet how much (...).«. Na temelju navedenih primjera, čini se da se, ipak, i kod zamjedbe trodimenzionalnih konfiguracija, jednako kao što je već ustanovljeno kod dvodimenzionalnih konfiguracija, pojavljuje fenomen reverzibilnosti,¹⁹ pa su dva istovremena tumačenja nemoguća.²⁰ Stoga je istovremena zamjedba arhitektonske i skulpturalne sastavnice neke konfiguracije moguća samo ako ih je moguće usustaviti u koherentni zamjedbeni sustav, bilo da je riječ o njihovom izjednačavanju na morfološko-strukturalnoj razini, bilo da je riječ o izjednačavanju dviju značenjskih razina prostora (razina stvarnog prostora i razina prikazanog prostora). Pritom izgleda da je nezadovoljavajući rezultat ujedno i poticaj dalnjem traženju nekog koherentnijeg sustava.

18 O tome vidi još i: Rock, 1983: 85.

19 Slično je i s nemogućnošću istovremenog iluzionističkog čitanja, primjerice, Caravaggiove slike kao prostora u kojem se nalaze likovi koji obavljaju određene radnje s jedne strane i vjerodostojnog čitanja Caravaggiove slike kao skupa mrlja različitih boja i veličina s druge strane.

20 Teoretičari i psiholozi zamjedbe već su davno otkrili pojavu reverzibilnosti i utvrdili da nije moguće istovremeno imati više od jednog tumačenja neke dvodimenzionalne konfiguracije, bilo da je riječ o dva različita oblika (Gombrich navodi primjer patka-zec) ili o dva različita plana (Gombrich navodi primjer vaza-profil). Područje mogućnosti paralelnog procesiranja informacija dviju prostornih dimenzija, međutim, gotovo je neistraženo. Možda će teorija Mortimera Mishkina, koju autor dijeli s još nekolicinom teoretičara zamjedbe (Mishkin-Ungerleider-Macko, 1983; Coren-Ward-Enns, 1990: 97–98; Goodale-Humphrey, 1998: 185–186), koja se odnosi na procesiranje vizualnih informacija o prostoru i razlikovanju objekata/predmeta na neuronskoj razini otvoriti nove mogućnosti tumačenja pitanja istovremenog čitanja skulpturalnog i arhitektonskog elementa. »Mortimer Mishkin among others suggests that there are two cortical pathways for vision, one ventral (occipitotemporal, linking striate cortex to prestriate regions, then to inferotemporal cortex); the other dorsal (linking the prestriate regions to the posterior parietal lobe)« (Gregory, 1998: 251–252).

II. ODNOS ARHITEKTURE PREMA FIGURALNOJ SKULPTURI NA OTVORENOM

Proces usporedan i analogan procesu osamostaljivanja skulpture u prostoru možemo uočiti tijekom kasnosrednjovjekovnog, renesansnog i baroknog razdoblja na nekim, za zajednicu važnijim, arhitektonskim objektima, najčešće sakralnog karaktera, koji zadobivaju značajke skulpture na otvorenom.²¹ Ovdje ću pokušati odrediti načela, elemente i pojave vizualnog jezika zbog kojih neku građevinu tumačimo kao skulpturu na otvorenom. O njima ovisi koherentnost sustava, a o mogućnosti uspostavljanja koherentnosti sustava ovisi brzina i uspješnost zamjedbe. Ta su načela i pojave određene našim poimanjem figuralne skulpture na otvorenom, a proces njihove zamjedbe u osnovi je vrlo blizak procesu koji se odvija prema već spomenutoj shemi koju predlaže Gregory, od kognitivnom ka zamjedbenom.

1. Načelo jednostavnosti, jasnoće i mjerljivosti

Kod zamjedbe trodimenzionalnog objekta što prije moramo dobiti informaciju o nekoliko osnovnih vrijednosti i to istovremeno, jer su one u međuzavisnom odnosu: veličina-zapremnina, udaljenost objekta/predmeta, smjer kretanja te stalnost veličine i oblika predmeta. Oblik i zapremnina određenog objekta moraju biti *jednostavno i jasno zamijećeni*, a brzina i uspješnost zamjedbe ovise o jednostavnosti sustava koherentnosti. U skladu s time, Norberg-Schulz (1997, 34) iznosi da »The coherence-system defines under which conditions we (imperfectly) attain an object. The less extensive and the simpler the coherence-system is, the greater is the chance that we may attain an approximately correct perception of a single object.«²² Stalnost veličine i oblika nekog objekta/predmeta određuju ona kompozicijska načela koja nazivamo ponavljanje (repeticija) i različitost (varijacija), a ključni su kod zamjedbe prostora, jer dubinu tumačimo kao topološki odnos među objektima/predmetima. Stoga, da bismo neki arhitektonski objekt odredili kao skulpturalni, od ključne je važnosti *mjerljivost prostora* koja je u funkciji jasne zamjedbe prostora, a olakšavaju je jednostavni veličinski odnosi, korištenje modula i sl. Da

²¹ Značajke skulpture na otvorenom možemo uočiti i kod arhitektonskih djela iz nekih ranijih razdoblja, poput većine antičkih arhitektonskih spomenika (koji postaju uzor renesansnim arhitektima), kao i nekih predromaničkih sakralnih spomenika, na kojima se također ne pojavljuje figuralna skulptura.

²² Vidi još i: Coren-Ward-Enns, 1990: 380–382; Biederman-Hilton-Hummel, 1991: 73, 80.

vizualnu informaciju o jednostavnijim i kompaktnejim objektima/predmetima tumačimo brže i lakše od složenijih tumači niz, u načelu vrlo srodnih teorija; od pomalo zastarjele, ali u svojoj biti široko prihvaćene teorije Gestaltovaca koju nazivaju *zakon Pragnanza*, prema kojoj zamjedbeni sustav teži viđenju jednostavnih i pravilnih oblika, do Rockove (1983:96,156-157) teorije, prema kojoj se naš zamjedbeni sustav služi idealnim oblicima (*ideal forms*) tako što sve konfiguracije tumači kroz njihovu prisutnost, mijenjajući ih po potrebi, a sklon je prepoznavanju pravilnosti. Marr (1984) smatra da naš zamjedbeni sustav većinu složenijih objekata prepoznaće tako što ih izgrađuje pomoću nekoliko jednostavnijih jedinica oblika, poput kugle, valjka, kocke, čunja.²³ Slično Marrovoj teoriji, »segmentiranje« trodimenzionalnih objekata, a naročito ljudskih i životinjskih oblika, D. D. Hoffman i W. A. Richards nazivaju »šuplji diskontinuiteti« (*concave discontinuities*).²⁴ Zamjedbene teorije Marra, Hoffmana i Richardsa o »segmentiranju« konfiguracija na jednostavnije jedinice od kojih su sastavljene vrlo su bliske čuvenom Franklovom tumačenju osmišljavanja strukture građevina koje se temelji na tri osnovna načela: načelo zbrajanja (adicije) nezavisnih jedinica renesansnih građevina, te načelo djelomičnog i potpunog prožimanja (interpenetracije i fuzije) baroknih građevina.

Ubrzo nakon usvojenog temeljnog načela jednostavnosti i mjerljivosti, u 15. je stoljeću došao u pitanje i izgled pročelja prizmatičnih crkvenih građevina, čije su frontalne vizure bile bliske dvodimenzionalnim konfiguracijama. To se pitanje tijekom 15. i 16. stoljeća rješavalо, često na uštrb mjerljivosti i jasnoće, elementima preuzetima iz antike koji posjeduju značajke skulpture i arhitekture, poput stupa, stepeništa ili slavoluka. Pročelje Albertijeve crkve Sant' Andrea u Mantovi sastoji se od slavoluka koji je zamišljen kao Porta Coeli,²⁵ čiji svjetlosni kontrast sugerira dubinu pročelja, odnosno odnos punog i praznog volumena (sl. 3a). Vrlo je značajna uloga stupa i način na koji se on koristi u arhitekturi tijekom renesansnog i baroknog razdoblja. Palladio, primjerice, pomoću stupova pokušava učiniti fasadu svojih crkava skulpturalnjom tako što superponira pročelja dvaju hramova, čiji se nizovi stupovlja po debljini razlikuju, stvarajući tako iluziju da je niz debljih i viših nama bliži, odnosno stvarajući dojam veće dubinske artikuliranosti fasade. Takva

23 Vrlo slično čuvenoj Cézanneovoj teoriji koju je zastupao kod prikazivanja oblika.

24 Gregory 1998: 79.

25 Norberg-Schulz 1997: 124.

je zamjedba moguća zahvaljujući procesu bliskom onom koji Gregory naziva kognitivno-zamjedbenim (*top-down*) procesom.²⁶

2. Načelo trodimenzionalnosti i organske morfologije oblika

Čini se da je, na temelju rezultata dosadašnjih istraživanja, informacija o granicama ključna kod tumačenja objekata i prostora, a s obzirom da prepoznavanje oblika ovisi o položaju promatrača, građevine kružnog tlocrta su pogodnije za brže i lakše prepoznavanje od prizmatičnih jer ih je, neovisno o kutu gledanja, moguće tumačiti kao trodimenzionalne objekte.²⁷ Zaobljeni obrisi gornjeg i donjeg ruba građevine, kao i razlike u tonovima (sjene) ukazuju na zaobljenost oblika, pa oni zadobivaju posebno značenje kod prepoznavanja trodimenzionalnosti nekog objekta/predmeta.²⁸ Da bi neka konfiguracijska shema unutrašnjeg prikaza bila protumačena kao trodimenzionalni objekt/predmet, ona mora biti bliska nekoj konfiguracijskoj shemi koja je uskadištena u našem dugoročnom vizualnom pamćenju pod shemama trodimenzionalnih objekata/predmeta, na način da ju najprije povezujemo s onim konfiguracijama koje zasigurno označavaju neki trodimenzionalni objekti/predmeti. Jedine konfiguracije koje nedvojbeno označavaju takve konfiguracije su živa bića, pa analogijom promatrač njihove karakteristike traži i pri tumačenju drugih konfiguracija. Da bi neki objekt bio brže zamijećen, njegov oblik mora na neki način ukazivati na to da bi mogao biti bitan za preživljavanje ili djelovanje, a s obzirom na prirodu oblika ljudskog tijela i njegove potrebe, vjerojatno je od ključne važnosti prepoznati sve oblike

26 Neke od ostalih značajnijih primjera korištenja stupa tako da se naglašava skulpturalnost arhitektonskog objekta pronalazimo u Michelangelovom *Velikom redu*, Berninijevim kolonadama pred crkvom sv. Petra ili Guarinijevom projektu neizvedene pariške crkve St Ane Royal, čije je izđe svedeno na stupove. Dokaz postojanja svijesti o skulpturalnosti arhitekture i funkcije stupa u tom kontekstu pronalazimo i u radovima najvećih slikara 16. stoljeća, u kojima stup postaje metafora za crkvenu građevinu, odnosno sakralni prostor (Tizianova *Pala Ca' Pesaro*, Parmigianinova *Bogorodica dugog vrata*).

27 Stanemo li pred pročelje prizmatične građevine, u njenu središnju os, ako iz prethodnog iskustva ne znamo da iza nje stoji određeni volumen ili ako je nismo obišli, nećemo moći procijeniti što je iza nje. Zamjedba dubine i trodimenzionalnog objekta/predmeta ovisi o binokularnom gledanju. Zbog razmernosti očiju svako oko stvara svoju sliku, a iz spoja podataka tih dviju nejednakih slika stvara se zamjedba dubine prostora. Stereoskopska (binokularna) je zamjedba kod procjenjivanja trodimenzionalnih objekata na udaljenosti većoj od 100 m beskorisna, jer je razlika među dvjema slikama premala (Gregory 1998: 61).

28 »This is a matter of surprising significance. Shadows are important not only for highlighting textures or for revealing the form of objects: shadow can supplement the single eye, to give something surprisingly close to binocular vision« (Gregory 1998: 189).

koji ukazuju na posjedovanje organske morfologije.²⁹ Njihove zajedničke osnovne vizualne značajke su *kompaktnost-zatvorenost, zaobljenost, simetričnost i radikalna aksijalnost* (sl. 3b). Vjerojatno iz toga proizlazi da je ljudski vizualno-kognitivni aparat konfiguracije u kojima se pojavljuje bar neki element koji bi mogao ukazivati na postojanje navedenih značajki – skloniji povezivati s trodimenzionalnim objektima/predmetima.³⁰ Stoga ne čudi ni povezivanje prikaza čovjeka s prikazom arhitektonskih elemenata upravo u renesansnom razdoblju, kada arhitektonski objekti zadobivaju značajke skulpture na otvorenom. U čuvenim traktatima renesansnih teoretičara arhitekture, poput onog Francesca di Giorgioa (sl. 3c), Filaretea, Cesarea Cesariana, Fra Gioconda ili Leonarda, pojavljuju se vitruvijski crteži čovjeka upisanog u kružnicu, u stup ili u tlocrt crkve (*homo ad circulum, homo ad quadratum*).³¹ Alberti predlaže i rješenje značenjskog pitanja izgleda arhitektonskih objekata, i među ostalim, određuje da se najsavršeniji oblici, poput *kruga* i njegovih izvedenica, moraju koristiti isključivo za sakralne građevine.³² Stoga nije neobično što su u razdoblju osamostaljivanja skulpture od arhitekture i naglašavanja skulpturalnosti arhitekture - od svih konfiguracija upravo krug i građevine kružnog tlocrta odabrani kao konfiguracije koje najbolje predstavljaju kozmičku inteligenciju.

29 Tu su opću sklonost zaobljenim oblicima teoretičari zamjedbe i psiholozi primijetili kod beba. (Gregory 1998: 164). Norberg-Schulz (1997: 32) ističe: »The biologically important objects usually lie »deeper« than those perceived. Rather than grasping the thing directly we perceive a situation where the thing is included as a possible component«.

30 Norberg-Schulz, pozivajući se na Piageta, objašnjava kako dijete doživljava (s)tvarnost (»thingness«): »When a child draws a »rounding« and lets it represent a *thing* in general, this signifies that it assimilates the things to its schema for »thingness«. For the child a thing is primarily something enclosed and compact, and the »rounding« perfectly represents these qualities. (...) For the child »thingness« is perfectly represented by the rounding, because the child primarily intends the general enclosed character of things. The circle not only represents this quality because of its centralized shape, but also because the surface inside a contour seems more dense than its surroundings«. (Norberg-Schulz, 1997: 42, 76–77).

31 Hram je Božji trebao biti načinjen tako da odražava sklad kozmičke inteligencije i kroz takve je oblike u vjerniku trebao pobuđivati isti osjećaj; čovjek je proizvod i odraz te iste inteligencije, načinjen prema izgledu samog Boga (vidi Wittkower, 1994). Ispočetka su građevine centralnog i kružnog tlocrta mahom sakralnog karaktera, a u 16. stoljeću centralni i poligonalni se tlocrt počinje primjenjivati i na građevine profanog karaktera (primjerice, villa Rotonda, villa Farnese).

32 »His theory of perfection of certain shapes also stems from numerical ideas, combined with observation that nature *prefers round forms*« (Norberg-Schulz, 1997: 91 iz L. B. Alberti, IX.VIII. i VII, IV.).

3. Načelo prostorne izdvojenosti

Skulpturalnost arhitektonskih objekata renesansnog i baroknog razdoblja, osim iz njihovog izgleda, proizlazi iz njihovog odnosa prema okolnom prostoru, odnosno iz oblika, veličine i prostorne organizacije okolnih manjih, jednostavnijih i međusobno srodnijih građevina (sl. 3d). Da bi neki arhitektonski objekt bio protumačen kao skulptura na otvorenom, njegov odnos prema okolnim objektima i njihovim međuprostorima mora sadržavati sljedeće elemente: *izdvojenost, dominantnost, centralnost i artikuliranost*. Prostornog elementa postajemo svjesni tek kada zbog intervala građevina ili skulptura ili oblika gradskih zidina on zadobije karakter nekog lika. U gradovima se manje značajne, profane građevine prizmatičnog oblika uklapaju u nizove i dalje u kvartove tvoreći mrežu oko građevina značajnijih za zajednicu, mahom sakralnih, koje su često veće, oblikom drukčije i od njih izdvojene. Mrežu kontinuiranih nizova takvih građevina doživljavamo kao podređeni i monotoni element, a tu građevinu kao nadređeni i artikuliraniji element. Ako granični prostorni elementi (poput trgova ili širih ulica) stvaraju centraliziranu kompoziciju, topološka je izolacija još naglašenija.³³

ZAKLJUČAK

Proces osamostaljivanja figuralne skulpture na otvorenom od arhitektonskih objekata i proces pri kojem za zajednicu značajniji arhitektonski objekti dobivaju značajke skulpture na otvorenom usporedni su i analogni tijekom kasnosrednjovjekovnog, renesansnog i baroknog razdoblja. Skulpturalni je element na srednjevjekovnim građevinama veličinom i smještajem podređen arhitektonskom, što ne pridonosi vjerodostojnosti zamjedbe skulpturalnog elementa. U renesansnom i baroknom razdoblju taj se element prostorno osamostaljuje od arhitekture, što olakšava zamjedbu. Takve i slične promjene u odnosu *skulptura na otvorenom–arhitektura–prostor* svakako potiču na preispitivanje mogućnosti i graniča istovremene zamjedbe triju elemenata. Čini se da se kod zamjedbe trodimenzionalnih konfiguracija, jednakao kao i kod dvodimenzionalnih, pojavljuje fenomen reverzibilnosti. U prilog prepostavci o nemoguć-

³³ Krajnji pokušaj primjene skulpturalnih karakteristika na neki objekt u prostoru renesansni je idealni grad kružnog, poligonalnog ili zvjezdolikog tlocrta, koji međutim nije doživio dajnji razvoj u kasnijem razdoblju, jer se pokazao nepraktičnim u smislu organizacije i slabe iskoristivosti unutrašnjeg prostora.

nosti istovremene zamjedbe dvaju ili više različitih sustava govore promjene značenjskih razina prostora u odnosu skulpture na otvorenom i arhitekturi tijekom kasnosrednjojekovnog, renesansnog i baroknog razdoblja. One teže izjednačavanju prikazanog prostora (prostor u kojem se dogodio prikazani događaj čiji su nosioci skulpturalni likovi) i stvarnog fizičkog prostora (onog koji je figurala skulptura na otvorenom dijeli s promatračem i arhitektonskim elementom) s ciljem postizanja većeg stupnja vjerodostojnosti zamjedbe, a više je nego vjerojatno da iz istog razloga arhitektonski objekti poprimaju značajke skulpture na otvorenom. Pritom uglavnom poštuju načela jednostavnosti, jasnoće i mjerljivosti, načelo trodimenzionalnosti i organske morfologije oblika te načelo prostorne izdvojenosti.

Skloni smo tumačenju da je istovremena zamjedba arhitektonsko-skulpturalne konfiguracije moguća samo ako njihove elemente možemo usustaviti u zamjedbeno koherentni sustav, morfološko-strukturalni (predznačenjski) ili značenjski sustav. Tako možemo zaključiti da usjećnost zamjedbe neke trodimenzionalne arhitektonsko-skulpturalne konfiguracije ovisi o tome u kojoj je mjeri autor uspio pomiriti značenjske razine prikazanog prostora sa stvarnim prostorom, kao i o sposobnosti promatrača da ih usustavi u koherentni zamjedbeni sustav.



1. Radovanov portal trogirske katedrale sv. Lovre, 1240., primjer zamjedbe skulpture na otvorenom i arhitekture na morfološko-strukturalnoj razini

2. Zamjedba skulpture na otvorenom i arhitekturi na razini istog značenjskog sustava:



2.a) Donatello,
Konjanički kip
vojskovođe Gattamelate,
Padova, oko 1450.,
primjer neodredenog
značenjskog prostora



2.b) P. Persico, A. Brunelli i
dr., Dijana i Akteon, Caserta,
1770.–80., primjer stvarnog
značenjskog prostora



2.c) G. Bernini, Fontana
dei quattro fiumi, Piazza
Navona, Rim, 1650., primjer
iluzionističko-prikazivačkog
značenjskog prostora

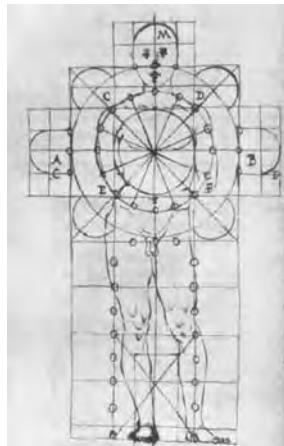
3. Primjeri arhitektonskih objekata kao skulpture na otvorenom i osnovni elementi koji ih određuju kao takve:



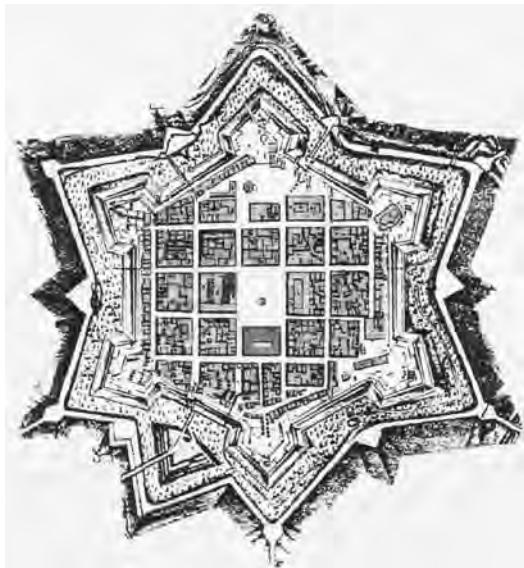
3.a) jednostavnost oblika i mjerljivost prostora; korištenje elemenata koji posjeduju značajke skulpture i arhitekture poput slavoluka: L. B. Alberti, crkva Sant' Andrea, Mantova, projektirana 1470.



3.b) kompaktnost-zatvorenost, zaobljenost, simetričnost i radikalna aksijalnost: B. Longhena, crkva S.Maria della Salute, Venecija, započeta 1631.



3.c) bliskost s izgledom živih
bića: Francesco di Giorgio,
Proporcijske studije



3.d) izdvojenost, dominantnost,
centralnost i artikuliranost:
Karlovac, tlocrt, 1579.



3.f) figuralna je skulptura
odvojena od arhitekture;
korištenje elemenata koji
posjeduju značajke skulpture
i arhitekture poput stupu: G.
Bernini, Kolonade na Trgu sv.
Petrja, Rim, započete 1656.

LITERATURA

1. Balsteros, S., *Cognitive approaches to human perception*, LEA – Hove, London, 1994
2. Biederman, I. – Hilton, J. J. – Hummel J. E., *Pattern goodness and pattern recognition*, u: Lockhead, *The perception of structure*, 1991
3. Boucher, B., *Italian Baroque Sculpture*, Thames and Hadson, London, 1998
4. Bradbent, D., *Early selection and the partitioning of Structure*, u: Lockhead, *The perception ...*
5. Bryson, N. – Holly, M. – Moxey, K., *Visual Theory*, Polity Press, Oxford, 1991
6. Buser, P. – Imbert, M., *Vision*, MIT Press, Cambridge – London, 1992
7. Coren, S. – Ward, L. M. – Enns, J. T., *Sensation and perception*, Harcourt Brace College Publishers, 1990?
8. Coopet, L. A., *Probing the nature of the mental representation of visual objects: evidence from cognitive dissociations*, u: Balllesteros, *Cognitive approaches...*
9. Eegeth, H. E. – Mardkoff, T. Z., *Evidence for parallel processing of separable dimensions*, u: Lockhead, *The perception of structure ...*
10. Gombrich, H. E., *Art and illusion*, Phaidon Press, London, 1977
11. Gombrich, H. E., *The image and the eye*, Phaidon Press, London, 1982
12. Gregory, R., *Eye and Brain*, Oxford University Press, Oxford – Tokyo, 1998
13. Lockhead, G. R. – Pomerantz, J. R., (ur.), *The perception of structure*, American Psychological Association, Washington, 1991
14. Martindale, A., *Gothic Art*, Thames and Hudson, London, 1996
15. Norberg-Schulz, C., *Architettura barocca*, Electa, Milano, 1979
16. Pinker, S., *Visual cognition*, MIT Press, London, 1984.
17. Pope-Hennessy, J., *Italian high Renaissance and Baroque sculpture*, Phaidon, London, 1996
18. Rock I., *The Logic of Perception*, MIT Press, London, 1983
19. Roth, I. – Frisby, J., *Perception and representation – a cognitive approach*, Open University, Philadelphia, 1989
20. Tarr, M. – Bülthoff, H., *Object Recognition in Man, Monkey and Machine*, MIT-Elsevier, Amsterdam, 1998
21. Valois, De, R. L. – Valois, De, K. K., *Spatial vision*, Oxford University Press, New York – Oxford, 1990
22. Vasari, G., *Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori et architetti*, edizione integrale, Newton, Milano, 1997
23. Watanabe, S., *Pattern recognition*, John Wiley and Sons, New York, 1985
24. Wittkower, R., *Arte e architettura in Italia 1600–1750*, Einaudi, Torino 1993
25. Wittkower, R., *Principi architettonici nell'eta dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1994

SAŽETAK

U radu će se razmatrati neki od ključnih zamjedbenih i prikazivačkih pojava o kojima ovisi zamjedba figuralne skulpture na otvorenom i arhitekture nastale u kasnosrednjovjekovnom, renesansnom i baroknom razdoblju. To je razdoblje odabрано jer je kroz tadašnje promjene između skulpture na otvorenom, arhitekture i prostora moguće pratiti proces pri kojem se pokušava stvoriti prikaz koji će potaknuti zamjedbu što bližu vjerodostojnoj. Stoga su spomenici iz tih razdoblja vrlo pogodni za propitivanje mogućnosti i granica istovremenene zamjedbe figuralne skulpture na otvorenom i arhitekture te uvjeta u kojima je njena vjerodostojnost otežana. Najznačajnija posljedica težnje stvaranju prikaza koji će potaknuti zamjedbu što bližu vjerodostojnoj su usporedni i analogni proces osamostaljivanja figuralne skulpture od arhitekture i proces pri kojem arhitektonski objekti dobivaju značajke skulpture na otvorenom. Razlozi takvih promjena tumače se na razini zamjedbenih pojava, a ujedno služe i kao argumenti za osnovnu pretpostavku prema kojoj istovremena zamjedba dviju komponentata ovisi o mogućnosti njihovog usustavljanja u koherentni zamjedbeni sustav.

*Summary***ON CERTAIN PERCEPTUAL PHENOMENA IN THE INTERACTION BETWEEN FIGURATIVE OUTDOOR SCULPTURE AND ARCHITECTURE**

Lavinia Belušić

The paper discusses certain important perceptual and representational phenomena that manifest themselves in the interaction between the figurative outdoor sculpture and architecture dating from the late mediaeval period to the baroque. These periods were chosen because throughout the changes that occurred in the interaction between the two components it is possible to analyse, on the perceptual level, the process of creating a representation that will induce a perception as near as possible to the veridical one. The monuments dating from that period are therefore very suitable for the analysis of the possibilities and the limits of a simultaneous perception of figurative outdoor sculpture and architecture, as well as the very veridicity of the perception. The most important consequence of the aspiration for creating a representation that will induce a perception as near as possible to the veridical one in that period are the parallel emancipation of the figurative outdoor sculpture from the architectural backdrop and the process in which the architectural objects sometimes gain the values of outdoor sculpture. The reasons for these changes are analysed on the level of perceptual phenomena, and at the same time, those changes serve as arguments for the main hypothesis of the article, that the simultaneous perception of both components depends on the possibility of setting them in a perceptual coherence-system.

Prikazivanje i skrivanje skulpture

FEDOR KRTOVAC

Zagreb

Stručni rad

SUSRETI SA SKULPTUROM

Pripremiti i pratiti prijam skulpture na otvorenom (od indiferentnosti do adoracije, prezira, meditacija i rituala), brinuti za postave skulpture i uređenja njenog konteksta (tradicionalni također) smješta se u ovlašteni djelokrug likovnih umjetnika, arhitekata, scenografa, pejsažnih i vrtnih oblikovatelja, iluminacijskih stručnjaka i sl. Tom zadaćom valja osigurati i dostupnost (tko smije doći do skulpture), pristupačnost (kako i kada pristupiti), čuvanje i održavanje postava. Čuva se ne samo od nekih prirodnih udesa, već i od raznih zahvata. Ograda oko skulpture je radi zaštite i distance, ali s vremenom htijenjem može postati sastavni dio skulpturalnog postava.

Rukovanje i baratanje skulpturom praktički se ne uzima u obzir. Podsjetimo da je prema normama taktilno u susretu s elementima uređenja i opremanja javnih prostora ograničeno: namijenjeno slijepima, a dodirivanje zelenila, ograda, zidova na neki je način već ekscesno – znak slabosti ili bolesti ili pak zle namjere.

Na javnim prostorima inventar zasad još nije opskrbljen alarmnim uređajima. (Slijetanje goluba na skulpturu ne izaziva slučajnu uzbunu!). Intervencije na skulpturi (u materijalu, ličenje, dodavanje rezerviza i sl.) smatra se agresivnim, nedopuštenim postupcima koji ugrožavaju autoritet i vrijednost skulpture. Takve će se intervencije eventualno odobriti tek ako se na njih pretendira kao na umjetnički čin (umotavanja, »dekoriranja«, »prepariranja« i druge reverzibilne radnje nakon kojih integritet skulpture ostaje).

Općenito, djeci će se dopustiti ono što se usteže odraslima: npr. sklijanje po uvaženoj skulpturi, penjanje na nju i sl. Bude li skulptura iz ovih ili onih razloga marginalizirana (smanjeno ili nestalo njen simboličko i estetsko uvažavanje, smanjena ili nestala briga za njen uredno održa-

vanje), vjerojatno je bilo kakvo postupanje s njom: ona tada egzistira kao oštećena, može služiti za »nešto drugo«, neprimjereno biti uklonjena.

Agresivno postupanje sa skulpturom tolerirat će se onda kada se uspostavi, makar neformalni, dovoljno čvrst konsenzus o tome da skulptura izaziva ili vrijeda moralne osjećaje, ponus, dignitet itd. Neodređenost ovakvih tumačenja i opravdanja ne prijeći odobrenja i odobravanja za uklanjanje, oštećivanje, odnošenje, preoblikovanja ili premještanja. Postupci su pokriveni s moći odlučitelja o statusu skulpture na otvorenom. Estetski je sud pritom nebitan.

U određenim slučajevima ne samo da se tolerira nego i prepostavlja korištenje skulpture koje nije samo vizualno.

Skulpture za koje će se reći da su ludičkog karaktera ne samo što dopuštaju, već i potiču intimnije susrete.

Svakako, to su skulpture (nazvane i spravama) na dječjim igralištima, luna-parkovima i raznim proslavama i performansima. Ta je skulpturalna kategorija vrlo obuhvatna (od balona do fašničkih lutaka). Za uprizorenja na otvorenom javnom prostoru (gdje granice između izložbe i predstave postaju meke) od, na primjer, pantomimski ukočenog položaja koji imitira neku statuu, do fotografskih poziranja (nije slučajno što se još uvijek kaže »na kipec«) ili gradnje snjegovića, ima sve više sluga.

Utilitarni i pragmatički kriteriji sa svoje strane potpomoći će ugrožavanju emancipacije skulpture na otvorenom; tijelo ili glava uvaženog pjesnika poslužit će »ako zatreba« za podupiranje električnog kabela, ili kao dopunski oslonac za statiku reklamnog panoa. Skulptura dijelom ili u cjelini postaje skulpturalni element neke komunalne ili scenske izvedbe.

Socijalna zbilja (barem na onim mjestima koja ne slove kao reprezentativna) dopustit će intimnije druženje sa skulpturama (izležavanje, pijenje, utočište ili identifikacijska točka beskućnicima, društvenim »otpadnicima«).

SKULPTURA I OTPAD

U bilo kojoj fazi svoga životnog ciklusa skulptura povremeno ili za stalno sigurno ne može izbjечti status opasne, nevažne i nepotrebne stvari, zapravo otpada. Vrlo specifičnog, doduše (dok je još cjelovita i koherentna). Nakon što se fragmentira, ona postaje zaista tek koristan ili nekoristan materijal za recikliranje. Skulptura nastaje deformacijom ili oduzimanjem tvari. Tako, zahvaljujući otpadanju, neke skulpture i nestaju. Ti procesi nemaju veze s transformacijama skulpture u optad.

Istovremeno, otpad kao urbana tehnološka tvorevina već podulje zauzima »konkurentsko« mjesto skulpturi na javnom otvorenom prostoru. I to na dva načina: kao »plastika« koja oblikovno »konkurira« skulpturi, i kao armatura (spremnik, deponij) namijenjena svrstanom odlaganju otpada na otvorenom prostoru (automobilske olupine, wc-školjka, vaza, dijelovi konstrukcije ili »divlji deponij« itd.).

Otpad se pojavljuje kao *site specific* skulptura. Dospijevajući u status otpada statua više ničim nije zaštićena. Šansa joj je jedino povratak (spašavanje) iz tog statusa u raniji (ako je to moguće) ili da (kao i bilo što drugo što se nađe u skupini otpadaka) bude preuzeta za recikliranje, pa će (ponovno) postati skulptura za privatni ili javni otvoreni prostor. U otvorenom prostoru tako egzistiraju »prave« skulpture, postupno ili odjednom premještene u otpad.

INFLACIJA I ZAROBLJAVANJE SKULPTURALNOG U PROSTORU

Spektar vrsta i položaja skulptura u suvremenom prostoru još je bogatiji i složeniji. Otvoreni prostor u gradu i urbaniziranim sredinama puni se objektima koji relacijski degradiraju namjensku skulpturu (makar ne pretendiraju, barem ne eksplicitno, da i sami budu skulptura). Od nekih se vrsta urbane opreme (rasvjetna tijela, žardinjere, fontane, ograde), koje se većinom oblikuju i proizvode kao tipski elementi, čak i traži da imaju »skulpturalne« ili barem »plastičke« kvalitete. Drugi pak elementi, kao razni kiosci i armature, eksponirajući se u vidokrugu i prostoru kretanja, nerijetko se nadmeću s prisutnim skulpturama svodeći ih na status ostatka i manje vrijednog elementa u uređenju i funkcionaliranju grada. »Manduševac«, na primjer, u Zagrebu ili spomenik Preradoviću jednostavno nestaju u konkurenciji s moćnim instalacijama razglaša (makar u tom i ne sudjelovali kao neka utilitarna ispomoć). Pojedine skulpture ostaju prostorno zarobljene: tendom, stolicama i stolovima.

Kad se o određenoj skulpturi priča ideal-tipski (a ne kao o lociranom prostornom elementu) očituju se nesporazumi. Kožarićevo *Sunce*, na primjer, ne bi se, kad bi i htjelo, nikamo moglo otkotrljati. Tavoreći u skučenosti prostornog preostatka, bliješti samo na dobro snimljenim video zapisima.

PRIKAZIVANJE I SKRIVANJE

Prostorno zarobljavanje skulpturalnih vrsta jest prikrivanje ili skrivanje. Nipošto jedino. Kad ne znamo gdje je skulptura, je li još uopće »živa«,

ona se skriva, a prikriva se ako se naslućuje. Prikrivanje ne izaziva samo prostorna konkurenčija ili omalovažavanje skulpture i njenog okružja (zaraslo, zatrpano, urušeno i sl.). Štoviše, ono može biti povezano s naglašenom brigom: čuvanje od nepovoljnih utjecaja u okolišu (zimi, na primjer, zatvaranje skulpture u drveno ili plastično oplošje). Stupanj prikrivanja i tehnološko rješenje također govore o vrednovanju skulpture u prostoru. Riječ je o stavu onih koji dopuštaju i izmišljaju načine zaštite i koji su za to provedbeno odgovorni.

Radovi na restauracijama, rekonstrukcijama, sanacijama i slično slučajevi su izoliranja skulptura koji mogu trajati i godinama. Skele, oplate i druge mjere zaštite skulpture (i radova na njih bilo da se konkretno nešto radi ili ne) nalaze se pod zaštitnim »baldahinom« ako se radovi odvijaju na licu mjesta. Na tom zaklonjenom mjestu skulpturi preostaje da se javi kao projekcija (fotografija, hologram ili sofisticirana video-projekcija). Vjerojatno je da će zaklon/zaslon biti korišten za postavu komercijalnih oglasa i poruka (što je i neophodno ako se radovi vrše uz pomoć sponzora koji se žele tu i reklamirati). Takva estetizirana oplata može biti zanimljivija i atraktivnija za to mjesto od same skulpture koju ona kraće ili dulje zaklanja. U stanju privremene prikrivenosti (ma koliko dugo ona trajala) simbolička i estetska dimenzija skulpture ne će biti ukinuta.

U prikazivanjima, prikrivanjima i skrivanjima dešava se i premještanje skulpture s jednog mesta na drugo. To može biti povratak na jedno od prethodnih mesta ili premještanje na neko drugo. Premještanja mogu biti urbanističko-planski predviđena. U ispitivanju ili neodlučnosti alternativnih postava (vidjeti uživo gdje najbolje pristaje) može se skulpturu seliti. Ona, kao prethodnica ili pratilja, može doći na novo mjesto (kao znak obilježja da je sagrađen ili uređen novi dio grada). Kao rezultat prenosa se prilikom svečanosti (vjerskih i drugih) na mjesto proslave. Premjestiti se jedino ne može *genius loci*, skulptura koja je izrasla ili prerasla baš tom mjestu (od arhitekture do *land-arta* i dalje).

Igre novog raspoređivanja u prostoru: skulpture mijenjaju svoju dotadašnju lokaciju zbog i radi drugih; važnija dolazi na mjesto manje važne, i obratno. Mjesto može ostati i ispraznjeno.

Prazna otvorena mesta nastaju kad skulpture bespovratno odlaze u otpad ili kada nastupa zabrana njihovog prikazivanja na određenom mjestu. Skulptura ne biva uništena, već namjerno ili igrom slučaja spašena i pohranjena na posebno mjesto. Posebno mjesto može biti muzejsko, galerijsko, arhivsko, ali i bilo koje drugo pogodno za pohranu. Skulptura se pohranjuje ne samo kad odlukom vladajuće moći bude opozvana (nepoželjna, nepotrebna), već i da kao vrijednost bude sačuvana od

očekivanog udesa (oružana agresija, prirodni udes, itd.). U tim slučajevima skulptura se, nakon što je opasnost prošla ili se ublažila, vraća na prvotno mjesto – ako za to još uvijek postoje zbiljski prostorni uvjeti i ako ju se još uvijek estetski i simbolički jednako vrednuje.

Povratak originala nije nužan (original možda i nije bio izložen). Replike i multiplikacije omogućuju istovremenu prisutnost iste skulpture na više mjesta u otvorenom prostoru, kao i paralelno bivanje u otvorenom i zatvorenom prostoru.

Do uklanjanja skulpture iz uređenog otvorenog prostora ne mora doći iz političkih ili pragmatičkih razloga. Djelotvornost promijenjene kulturne paradigme, stav koji postaje neopozivo načelo može zahtijevati promjenu. Na primjer, ako krajobrazu treba absolutna renaturalizacija. Tada će se tražiti da se ukloni sve što je artificijelno (čemu, u tom slučaju, ne izmiče ni skulptura, osim ako prirodna tvorevina nije proglašena skulpturom). Radi povratka prirodi skulpturu će se maknuti, a da se pri tom ne posumnja nužno u njenu vrijednost.

PRAZNO MJESTO U ČEKANJU

Prazno mjesto jest i ono u čekanju. Postav u nekom fundusu čeka pohranjena dogotovljena, nedogotovljena, popravljena skulptura. Oblik i stupanj dogotovljenosti može biti različit: od osnovne zamisli do skica modela u umanjenom i pravom mjerilu, te vizualnih simulacija. Nedogotovljena skulptura definitivno može postojati samo kao projekt pristupačan putem medija i arhivske građe, nadograđivan imaginacijom i fantazijom. Rezervirano prazno mjesto katkad čeka ne samo jednu skulpturu već čitave generacije. Treba podsjetiti na urbanističko-arhitektonske natječaje za prostor na kojem bi se trebala pojaviti neka svečana skulptura, ali uvijek s drugim naglascima. Takvo mjesto upravo zbog važnosti može trajno ostati prazno. Vjerojatno ne će biti zbiljski ispraznjeno: u tom čekanju koristit će se za neku praktičnu svrhu (parkiralište, na primjer). No, u plansko-urbanističkom pogledu ono će i dalje biti očekivano prazno mjesto.

PRIKAZIVANJE

Početno ili ponovljeno postavljanje skulpture na otvorenom javnom prostoru smije se vidjeti kao prikazivanje. Rituali i procedure koji se još uvijek njeguju (zakapanje kamena temeljca, rezanje vrpe ispred objekta, otkrivanje zastora, itd.), vrijede i za one skulpture kod kojih je

način predstavljanja sastavni dio njihova vrednovanja. Bez svečanog otkrivanja/prikazivanja skulptura ne opстоји. To prikazivanje nema ništa s dokumentarnim prikazima.

RAZMEĐA JAVNOG I PRIVATNOG

Groblja su važan sadržaj koji neupitno govori urbano. U gradovima se groblja (Zagreb je najpoznatiji domaći primjer) otvaraju i onima koji ne dolaze iz vlastitih memorijalnih razloga već zbog ugođaja i upravo skulpturalnog bogatstva. Groblje je posebno jer se, s jedne strane, gradi na privatnom pravu oblikovanja i označavanja groba ili grobnice ili memorijalnog postava. Ono je, s druge strane, združenost tih pojedinačnih postava u cjelinu. Vizualni pristup rijetko je ograničavan zakrivanjem u grobnici. Poštivanje kontinuiteta koji se nepromijenjeno nastavlja ta mjesta, prema suvremenim propozicijama, stavlja pod upitnik. Otkupom grobnog mjesa stjeće se pravo (osim u slučajevima gdje se to taksativno ne dopušta, ne zbog vrijednosti skulpture nego opkopanih ploha) – da se promijeni i simboličko-skulpturalni postav. S pragmatičnog stanovišta to je samo po sebi razumljivo: kako bi novi korisnik ostvario svoje pravo obilježavanja? U kulturnoj dimenziji javlja se, prešutno prihvaćena, tjeskoba.

Iznimnost groblja kao postava skulpture možda nam najlakše dopušta sagledati značenje otvorenosti pogleda na skulpture koje nisu na javnom prostoru (bilo da su izvan ili u objektima). Pogled zahvaća sav onaj rubni prostor koji nije zgrađen nekim zidom. I sama se nečija zgrada katkada otvara svojom nutrinom, izlažući pogledu svoj atrij, terasu, stražnji dio vrta, uvid kroz vrata i prozore.

Skulpturu se ne gleda samo iz razine i brzine pješaka u prolazu. Načini urbanih kretanja imaju svoje ograničenosti (vremenske u prvom redu), ali i svojih prednosti. Koriste se instrumenti koji nadopunjuju, proširuju i produljuju, transformiraju uvid (kamere!).

Točke i pravci promatranja za prijašnja su poimanja neočekivani. Dok se ranije u spiljama i rudnicima divilo samo sigama i sličnim prirodnim tvorevinama, sada i raznovrsni podzemni i podvodni prostori postaju legitimni za postav i ogledavanje skulptura (bilo na javnom ili na privatnom mjestu). Pogledati se može također i iz zraka (avionom, balonom, satelitskom slikom preko interneta). U pojedinim slučajevima pogled iz zraka jedini je pristup skulpturi.

U zoni dodira, vidljivog ili nevidljivog razdvajanja privatnog otvorenog i javnog otvorenog prostora, česte su skulpturalne postave. Njima posjednik ili korisnik privatne lokacije ostvaruje svoje pravo

uživanja, a nudi ga i ostalima. Premda su pravno-formalno još zadržane restrikcije za to što netko iz svog prostora smije ili ne smije pokazivati (npr. zabrane u Komunalnom redu o vješanju rublja na balkonima kao nepriličnom i nedopuštenom činu), one se zapravo ne provode. Protestira se tek kada se, oslanjanjem na uobičajene priznate lokalne prilike i političko raspoloženje, ne dopušta neki eksces, na primjer, vješanje strane zastave. S druge pak strane, potiče se estetizacija okućnice pa se nagrađuju lijepi balkoni, predvrtovi i slično. U tome, naravno, skulpture imaju važan udio.

Nad skulpturama njihovi privatni nositelji imaju punu vlast. Oni mogu smatrati (proglasiti) skulpturom što god žele, promatrači to mogu ili ne prihvati. Vlasnici mogu skulpture po želji ukloniti, premjestiti, promijeniti. Što je za skulpturu na javnom prostoru povremeno, tu je u svakodnevnoj dinamici. Tim se skulpturama – ako nije riječ o kiparskim ateljeima – ne pridaje važnost, gotovo da ih se ne uočava i ne prihvata kao urbani i kulturni fenomen.

IZBOR SVOJE SKULPTURE

Želju da se predstavi pred javnošću i/ili po vlastitom nahođenju namiri svoju intimu odavno je prepoznačala i industrija i trgovina. O tome po nekim vrtovima još svjedoče serijske skulpture historicizma i neostilova. Sada je u Hrvatsku dospio drugi val serijske skulpturalne proizvodnje. Skladišta opskrbnih centara, ponaviše uz vrtnu opremu, puna su vrtne »galanterije«: ljepotica, smjernih djevojaka, nimfi i neptuna, dupina, patuljaka i drugih bića. Reći da se radi o kiču na koji se, kao takav, ne treba osvrтati, nije do лиčno ozbiljnog kulturološkog stava. Upravo obratno: treba upoznati i ozbiljno istražiti koji to motivi vode ljudi da u svoje vrtove postavljaju čuvare, predstavnike životinja koje izumiru ili ih je previše. Koje su to sile i snage kreativnosti koje podarjuju imaginaciju i spretnost rukama da iz bilo čega ili ničega naprave neponovljive autentične skulpture? No, samo neke od njih bit će uočene i prihvачene kao naiva, umjetnost *outsidera*, ili kao imaginacijske osobitosti kojima se pune mediji. Njima će se otvoriti vrata galerija i muzeja. Osim promatračima, kojima je jedino u galeriji omogućen susret s tim skulpturama, ostalima su uskraćena prava mjesta doživljaja.

Elementarno kulturno-antropološko pitanje moglo bi biti: kradu li se takve skulpture? Takvo pitanje nije isključeno ni za one koje su čvrsto utemeljene na postamentima na javno pristupačnim i kontroliranim otvorenim prostorima.

Skladišta skulptura koje se nude za privatnu uporabu i sama postaju svojevrsni izložbeni prostori, pretežno na otvorenom. Kada bi fundusi muzeja i galerija bili na otvorenom, njih bi se smatralo svojevrsnim postavima.

Od tako ponuđenih skulptura ne treba tražiti ispunjenje kriterija koji važe za vrjednovanje unikatnih ili autorski multipliciranih skulptura (originalnost, ekspresivnost, prepoznatljivost, itd.). Univerzalno atribuiranje »kićem« donosi olakšanje svakom naručitelju i divljeniku serijske skulpture. Treba poštivati svojstva koja se osiguravaju putem propisa o zaštiti potrošača (da je skulptura dovoljno čvrsta, da nije otrovna ili na druge načine opasna po zdravlje i život).

Na granici privatnog i javnog, za one koji se odazivaju izazovu predstavljanja javnosti, koji ne uskraćuju pogled izvana zidom ili plaštem, koji zabranjuju možda tek snimanje, ali ne i gledanje (što je važna okolnost za ocjenu i opis dostupnosti skulptura), otvara se nelagodna dilema: s jedne strane nudi se sve više gotove skulpturalne robe (*nema čega nema*), a s druge strane, ništa od toga ne bi ni trebalo postojati; dovoljno bi bilo samostalno nešto izraditi ili odabratи kao skulpturu. Alternative nisu isključive, pa se u postavu može naći i jedno i drugo. Autori takvih postava vjerojatno se uopće i ne pitaju o skulpturi, već o ugodaju i uređenju vrta, okućnice (u čijem se smiraju i ugodi nalaze i oni kao i svi predmeti koji sudjeluju u postavu, bilo kako da ih se nazove, ili ih se uopće ni ne imenuje).

POKRETLJIVOST SKULPTURE

Prisutnost skulpture na otvorenom višestruko nadmašuje, govorom metafore, prostor šahovske ploče, gdje bi jednostavno bilo ustanoviti pravila: jedno su otvoreni, drugo zatvoreni prostori – koja pravila i percepcije i artikulacije vrijede za jedne, koja za druge, a koja i za jedne i za druge.

Sfera prisutnosti i pokretljivosti skulpture na otvorenom u poznatoj je, ali i nepoznatoj dinamici prikazivanja i skrivanja. To su određenja skulpture u urbanoj životvornosti. Mobilnost skulpture ne proizlazi iz njenih vlastitih svojstava (kad pojedini dijelovi reagiraju na dodir, vjetar, ili su u pogonu elektronski upravljeni), već je to samo jedna od konstitutivnih karakteristika današnje urbanosti (koju se može slijediti i povjesno). Pokretljivost skulpture postaje trenutnom i naknadnom zagonetkom, koju treba odgonetnuti samo po profesionalnoj dužnosti. Inače, ona je zgoda koja u urbanom življenju nerijetko biva i značajnija od samih skulptura, ostajući i dosta tajanstvenom.

SAŽETAK

Prisutna na otvorenom – bilo da je u rezervatu (patio, lapidarij, atrij, vrt...), bilo da je u višestrukom urbanom fokusu – skulptura (ako nije u nj odbačena kao otpad) prostornoj je otvorenosti upravo namijenjena.

Skulptura je virtualna u najavama i očekivanjima da se pojavi na predodređenom i priređenom mjestu, a u virtualnoj (medijskoj i cyber) zbilji je odmah ostvarena.

Prije svečanih otkrivanja skulpture su prikrivene ili zakrivene. Prikriva ih se ili zatvara kad ih se na otvorenom štiti od raznovrsnih nepogoda.

One mogu biti potisnute, nadjačane svojim neposrednim okružjem (zelenilom, otpadom, oglasnim zgradama itd.). Premješta ih se s mjesta na mjesto.

Povlači ih se (konačno ili s neizvjesnim povratkom) u zatvoreni prostor. Bivaju i presvućene, preličene, ambalažirane, podložne nečijoj inspiraciji i raspoloženju.

Fizički supstituti i surogati, hologrami, multimedijijske prezentacije nadomještavaju original i na otvorenom. Pripremljena i pokrenuta gradilišta (za restauriranje ili rekonstrukciju i sl.) dovoljan su razlog uskraćivanju socijalne i perceptivne dostupnosti obrađivanoj skulpturi.

Naročito na otvorenom, skulptura ne zadobiva status samo htijenjem i odobrenjem pozvanih struka i drugih aktera o stanju prostora, već i slučajem: bilo kakvom i bilo čijem predmetu ili osobi, konsenzusom ili privatnim pravom, može biti dodijeljen takav status.

Skulpturalne procedure, protokoli i rituali imanentno su i postupci (igre, zapovijedi, ignorancije, poticaji...) prikazivanja i skrivanja skulptura.

Dinamika prikazivanja/skrivanja skulptura sastavni je dio urbane scenografije i koreografije. Ne izuzetno, ta postupanja postaju zanimljivija negoli skulpture same.

Pogled, poduprт upućenošću i znatiželjom, a i tehnološkim instrumentarijem (od kamere do teleskopa), prelazi zadane ili pretpostavljene granice u prostoru; ne mora nešto biti očito postavljeno i izloženo na otvorenom, a da pogledu ipak bude otvoreno. Otvoreni se prostor, kao fizički odrediv, uobičajeno poistovjećuje (oslanjajući se na razložnost, ali i tromost tradicionalnih shvaćanja) s javnim vanjskim prostorima (trgovi, parkovi, prilazi, itd.), s otvorenim prostorima javnih objekata (atriji, paciji, galerije, vrtovi, itd.) i onim privatnim prostorima koji su pristupačni javnom uvidu. Samim time što je predodređena za određeno mjesto, tamo postavljana i ostavljana, skulptura je u prostornom rezervatu (iako ne mora biti u nekom urbanom fokusu).

Summary

EXHIBITING AND HIDING THE SCULPTURE

Fedor Kritovac

Sculpture outdoors – whether in a reservation (patio, atrium, garden, or a collection) or within a multiple urban focus (unless tossed into it as waste) – is precisely where sculpture is supposed to be.

Sculpture is virtual when announced and expected to appear in a predestined and prepared place, but in a virtual reality (in the media or in the cyber space) it is instantly materialized.

Before they are solemnly revealed sculptures are covered or veiled. They are covered or sheltered when they need to be protected from the elements.

They can be pushed aside or overshadowed by their immediate environment (greenery, waste, billboards, etc.). They are moved from one place to another.

They are withdrawn (permanently or with an uncertain future) indoors. Sometimes they are slipcovered, painted, or packaged, subject to someone's inspiration or mood.

Physical substitutes and surrogates, holograms, multimedia presentations replace the original even in open air. Building sites, set up and functional (for restoration or reconstruction etc.), are a sufficient reason to curtail social and perceptive accessibility of the sculpture in question.

Especially outdoors the sculpture gains its status not only by the will and approval of professionals and other participants in space management but also by coincidence: such status can be assigned to any one object or person by consensus or by discretionary decision.

Sculptural protocols and rituals are by definition also procedures (games, commands, incentives...) of exhibiting and hiding the sculptures.

The dynamics of exhibiting and hiding the sculptures is an integral part of urban landscape and choreography. Not exceptionally, these procedures become more interesting than the sculpture itself.

Observation, supported by knowledge and curiosity, as well as technological instruments (from cameras to telescopes), crosses given or supposed borders in space; a thing needs not be obviously set or exhibited outdoors in order to be accessible to observation. Due to its physical determinacy an outdoor open space is usually identified with (based on the rationality but also languidity of traditional thinking) public open spaces (squares, parks, access roads, etc.), open spaces of public buildings (atriums, patios, galleries, gardens, etc.), and private spaces open to public view. Its very predetermination for a certain location, its positioning and abandonment place sculpture into a spatial reservation (not necessarily in an urban focus).

Kip kao urbani inventar

BRANKA HLEVNIJAK

samostalni istraživač

Pregledni rad

KIP KAO SREDSTVO PROSTORNE ORGANIZACIJE

Kipovi na otvorenom gradskom prostoru dio su pokretnog inventara, zajedno s klupama, kantama za smeće ili kioscima. Oni nemaju stabilnost arhitekture ili fontana, iako su privremeno učvršćeni u javnom prostoru i nepokretni. Kipovi su podložni promjenama mjesta, baš poput naziva ulica. Kao što u Zagrebu, zbog čestih promjena, za svaku ulicu postoji po nekoliko naziva, tako i mnogi kipovi imaju svoju povijest premještanja s trga na trg, s lokacije na lokaciju. Poznato je preseljenje Fernkornova kipa *Sv. Juraj ubija zmaja* iz parka Maksimir, gdje je bio svečano postavljen 4. 8. 1867. godine, da bi 1884.¹ bio preseljen na Zrinjski, Akademički, odnosno Strossmayerov trg. Nakon preuređenja trga na njegovo mjesto bio je postavljen kip Ivana Meštrovića *Josip Juraj Strossmayer* iz 1926. Tada je *Sv. Juraj* premješten na Kazališni trg (odnosno Trg maršala Tita). Ondašnji odljev velebnog konjaničkog kipa austrijskog kipara **Antuna Dominika Fernkorna** (1813.–1878.), čiji je bečki izvornik nastao 1853., danas miruje u Parku skulptura u dvorištu Gliptoteke HAZU, dok mu nova kopija još stoji na posljednjem mjestu.

Na samo jednom primjeru kiparskog djela uočavamo različite prostorne koncepcije, u kojima kip služi kao sredstvo prostorne organizacije. U Maksimiru je, prema neobaroknoj koncepciji prostora, spomenuti kip imao zadaću zaustavljanja publike neposredno nakon ulaska u Maksimir, te presijecanja direktnog pogleda na vidikovac, koji se nastavlja u glavnoj osi ulaza. Kip je bio zadržavajući paravan, koji je skretao publiku lijevo (u gostonicu) i desno (na jezero sa čamcima).

¹ 1884. pri uređenju parka i dovršenju Kemičkog laboratorija, Snješka Knežević: *Zagrebačka zelena potkova*, ŠK, 1996..

Na Akademičkom trgu, s parkom u francuskom geometrijskom stilu, *Sv. Juraj* je bio objekt kojem se prilazi, koji centrifugalno privlači pogled i organizira okolne staze u tom pravcu. Sve u parku upućivalo je na njega, te je kao umjetničko djelo dobio prostornu potporu za punu pozornost.

Na posljednjoj lokaciji, na pješačkom otoku na Kazališnom trgu (Trgu maršala Tita) bočni, marginalni položaj dao mu je obilježe orijentira, krajnjeg znaka međe: međaša. Da je na sve četiri strane trga bio postavljen sličan kip, ta bi se zadaća međaša jasnije očitavala. Tu je kvalitetu zamijetio **Ivan Kožarić** kada je na sjevernoj strani istoga trga, također na otoku, nasuprot *Sv. Jurju* postavio svoju skulpturu *Prizemljeno sunce* (1971.) kao drugi međaš trga u čijem je centru raskošna arhitektura Hrvatskoga narodnog kazališta.

Pitanje je zašto je kvalitetna historicistička skulptura uglednog bečkog kipara *Sv. Juraj ubija zmaja* uopće maknuta s ulaza u Maksimir? Nakon što je cinčani odljev dotrajao, lijevao se novi, a uklanjanjem kipa iz predvorja Maksimira znatno je narušena Haulikova historicistička (barokno-romatičarska) koncepcija reprezentativnog parka. Odgovor, ipak, ne leži samo u činjenici da su građani, nakon smrti Jurja de Varallya Haulika (Trnava, Slovačka 1788. – Zagreb 1869.), htjeli ukloniti njegova svetog imenjaka zbog poistovjećenja s Haulikom (čak se i Maksimir njemu u spomen kratko zvao Jurjaves), nego prije svega zato što **sadržaj** toga velebnog kipa nije u potpunosti odgovarao prostoru. Da je na ulaz u Maksimir Haulik sa svojom stručnom ekipom tada postavio neku neobaroknu fontanu s djećicom, ribama ili ženama, vjerojatno bi ta fontana ostala do danas, i zaustavljala bi posjetitelje da ne jurnu odmah na vidikovac, već da sjednu u obližnju gostionicu. Ovako se dogodilo da je posjetiteljima maksimirskog parka ogroman ratnik »mahao mačem« iznad glava, te je više »branio« ulaz u park, nego što ga je poticao. **Sadržaj** kipa nije bio primjerен mjestu. Lokaciju, pak, na Akademičkom trgu Gjuro Szabo² smatra promašenom također zbog identiteta. Jer, novo uređenom Akademičkom trgu svakako je više pristajao spomenik osnivača Akademije J. J. Strossmayera, čiji je monumentalni portret oblikovao **Ivan Meštrović**, te je iz tog razloga kasnije i postavljen.

KIP KAO SREDSTVO IDENTITETA

Kip koji je svojim položajem sigurno dao najjači biljeg trgu na kojem stoji, a zbog položaja postao predmetom vizualnog poistovjećenja cijelog

² Gjuro Szabo, *Stari Zagreb*, Zagreb, 1940. (reprint 1990.), str. 177.

grada, djelo je **Roberta Frangeša Mihanovića** (Sremska Mitrovica 1872.–1940.) *Kralj Tomislav*. Konjanik na visokom podestu s reljefima povijesne tematike nastao je 1928., izliven 1931., a postavljen tek 1947. godine. Smješten je tako da dočekuje svoje goste i građane na ulazu u zagrebački Donji grad, bilo da dolaze vlakom s Glavnog kolodvora, autobusom iz Novoga Zagreba kroz pothodnik ili s tramvajske stanice. To je kip s kojega se pogled produžuje do tornjeva Katedrale, te tako biva ne samo znak Tomislavova trga na čijem je rubu postavljen, s pogledom na one koji prilaze trgu, nego i markantna točka centripetalne vizualne snage koja odašilje signale prema Katedrali, prema zrinjevačkim šetnicama (Lenucijevoj zelenoj potkovi), prema kupoli Starčevićeva doma (danas knjižnici), prema Esplanadi, Kolodvoru, Pošti.³

KIP KAO SREDSTVO OBLIKOVANJA PRISNIH UGOĐAJA JAVNIH PROSTORA

Kada je 1978. postavljen *Antun Gustav Matoš Ivana Kožarića* na Srossmayerovu šetalištu u Gornjem gradu, prvi put stvorila se mogućnost intimnije veze između publike i spomenika. Suvremena skulptura ovjekovječila je povijesni lik pjesnika i simbolički dočarala njegov prisan odnos s gradom. Modeliran kako sjedi na klupi, kip Matoša nije samo simbol kritičara i pjesnika koji je intenzivno promatrao grad i njegove građane, kritizirajući im mane, nego je postao i simbol gostoprимstva i trpeljivosti: on je na klupi u mjeri prolaznika. Kraj njega se može sjesti. To je spomenik koji se odriče svoje reprezentativnosti.

Spomenici bez podesta, spušteni na livadu, kako bi postali bliži pješacima, su oni Vladimira Nazora (iz 1972.) i Marije Jurić Zagorke (iz 1991.) kipara **Stjepana Gračana**, iako je Nazor svojim mjerama i obradom površine uzdignut u zavidnu spomeničku veličinu.

KIPOVI S RASKRIŽJA KAO PUTOKAZI

Da nije dovoljno spustiti kip spomeničke osobe na tlo, kako bi se stvorio intimni prostor grada, pokazuje *August Šenoa*, kiparice **Marije Ujević**.

³ Njegovu je položajnu vrijednost u traganju za »točkama« identiteta grada Zagreba uočio Boris Ljubičić, te često koristio u dizajnerske svrhe.

August Šenoa oblikovan je zajedno s oglasnim stupom na koji je naslonjen. Taj se oglasni stup iz austrogarskog vremena godinama nalazio na mjestu gdje je kip postavljen, te ga je i sama kiparica smatrala predragocjenim da ga se tek tako sruši. Stoga ga je uključila u svoje djelo, zajedno sa statuom književnika. Spomenik je postavljen na pješački otok, na raskrižju dviju ulica te je zadržao biljeg putokaza. Ostao je kip s raskrižja, poput kipa **Ivana Rendića** (Imotski 1849.–1932.), koji prikazuje Andriju Kačića Miošića iz 1891. godine, ili noviji spomenik gradonačelniku Holjevcu, kipara **Zvonimira Gračana** (iz 1994.). To su kipovi koji svojim položajem (stoje na uličnim otocima) bivaju putokazi u prolazu između nogostupa i nogostupa, ulice i ceste. Svojevrsna su urbana zamjena nekadašnjih raspela s raskrižja.

NESPOMENIČKI KIPOVI KAO ULIČNI INVENTAR

Rijetko kad su nespomenički kipovi postajali ulični inventar, iako je njihov predvodnik kod nas s početka 20. stoljeća. To je *Zdenac života Ivana Meštrovića* (Vrpolje 1883. – South Band, USA, 1962.), kiparsko remek-djelo iz 1905., postavljeno 1910. godine. Kiparstvo slobodne tematike lakše se uvlačilo u javne otvorene prostore kroz fontane. To dokazuje i *Ribar Simeona Roksandića* iz 1906. (Majske Poljane 1874. – Beograd 1943.) postavljen 1910.⁴ ispred Jezuitskog samostana (Klovićevih dvora) u Zagrebu, na zidu fontane koju već skoro pedeset godina nitko nije vidio s vodom! Bez fontane skulptura gubi svoj puni smisao i ljepotu. (Osvećuje li se to Zagreb kiparu osobno, pa makar i na vlastitu štetu?).

Osnivanjem Zagrebačkog velesajma 1958.–1959. nespomenička je skulptura dobila svoju idealnu priliku za postavu na otvorenom. U novom duhu popularne umjetnosti (pop-arta), namijenjene širokoj publici (a ne samo elitističkoj), i svijesti o oblikovanju kao sintezi umjetničkih vrsta (Exat 51), godine 1960. nastao je velesajamski Park skulptura ispunjen djelima vrhunskih imena hrvatskoga kiparstva. Bili su to **Belizar Bahtorić, Vojin Bakić, Dušan Džamonja, Ivan Kožarić, Branko Ružić, Šime Vulas** i drugi.⁵

Godine 1971. otvoreni prostori došli su u centar zanimanja umjetnika, koji su svojim intervencijama željeli tim prostorima podariti novi **nеспомениčки и nenagovarajući duh**. Ideja o ugodnjoj umjetnosti

⁴ Isto pod 2.

⁵ Ivan Raos: *Fürer durch die Stadt*, Zagreb, 1962.

svjetlosnim, kolorističkim, fotografskim i raznim volumnim (plastičkim) oblicima događala se u kratkim razdobljima Zagrebačkih salona i nije urodila novom vrijednošću javnih prostora, bez obzira na vrlo plodnu i bogatu umjetničku ponudu.

Romantični reljeфи **Ivana Lesiaka** *Mladenci*, ispred općinske dvorane za vjenčanje na Peščenici (1988.), ili *Ljubavnici* na Klizalištu Šalata (1987.) rijetki su istupi u kojima su galerijska djela dobila mjesto u javnom prostoru.

PARKOVI SKULPTURA PRI INSTITUCIJAMA

S obzirom na veliki broj izvrsnih kipara, potreba za parkom skulptura u Zagrebu je velika. Jedan od takvih parkova, nastao u ozračju Univerzijade 1987., koja je Zagrebu donijela novi demokratski duh (među ostalim, pješačke zone i slobodu otvaranja kavanskih vrtova izvan dvorišta) bio je u SRC *Mladost* na Savi. Suvremeno koncipiran (A. Rašić, K. Rogina, V. Penezić) park je građanima ponudio kiparsku izložbu na otvorenom, obogativši i razigravši do tada anonimnu zelenu zonu grada. Vrtno koncipiran Lapidarij Arheološkoga muzeja u Zagrebu omogućio je trajniji susret s arheološkim kiparstvom (uredio Branko Silađin 1987.). Akademija likovnih umjetnika (postavio Dragutin Kiš) također je u svom dvorištu ostvarila mali kiparski park, kao i Gliptoteka HAZU (2000.), koja je svoje dvorište pretvorila u impozantni park sa suvremenim kiparskim djelima. Gliptoteka HAZU povremeno mijenja postav ove prelijepе galerije na otvorenom.

KIPORED NA SAVSKOM NASIPU

Potreba za izlaganjem na otvorenom potaknula je grupu autora, na čelu s kiparom **Ratkom Petrićem**, da ostvari u praznoj rekreativnoj i vodo-obrambenoj zoni grada, na Savskom nasipu, aleju skulptura. Aleja skulptura na dugačkom uskom nasipu poprimila je oblik otvorene galerije u prvotnom smislu te riječi (galerija kao uski prostor iznad – rijeke). Dosadašnji kipored tvore djela u nizu: *Trkač Marije Ujević* u bronci (1995.), *Kamen temeljac Mire Vuće* u kamenu (1996.), *Kapi Ratka Petrića* u aluminiju (1990./91.), *Žabinjak Stjepana Gračana* u aluminiju (2000.), *Mačka Branka Ružića* u bronci (2001.), *Kotač vremena Milene Lah* u betonu (2000.), a upravo se priprema realizacija skulpture **Zvonimira Lončarića**. Taj kipored oplemenio je i organizirao nepregledno dugačak

i uski pojas Savskog nasipa. Kipovi su postali mjesta mogućeg zaustavljanja (centrifugalni pogled) biciklistima i šetačima. Oni su i markacijske točke, znakovi u kretanju, sustav vizualne komunikacije (kipovi ispred i iza – centripetalni pogled). Također su postali simboli poistovjećenja tog specifičnog prostora grada (vizualni identitet).

KIPARSKE IZLOŽBE NA OTVORENOM

Prošlogodišnji nastup grupe mlađih umjetnika u perivoju Maksimir pod nazivom *Akupunktura* (rujan–listopad 2002.), kao i najava za novi nastup (lipanj–rujan 2003.) pokazala je svu čar ugođajnog kiparstva. Umjetnici su svoj rad prilagodili prostoru, te finoćom likovnih zahvata dali ljepotu parka suvremenim artificijelni duh i dah. Tako je **Neven Bilić** ispleo iz drveta i pruća *Dvije krivulje*, te ih postavio na put uz šumu. **Alen Novoselac** suprotstavio je prirodnjoj mekoći *tehnološke suncokrete*: na željeznoj šipki sjajne metalne krugove koji zrcale prirodnu svjetlost. Srebrno-bijeli plivajući oblici **Božice Matasić** u zelenom jezeru sa živim labudovima tvorili su veličanstveni metafizički ugođaj. **Tanja Vujasinović** postavila je u jezero grupu štapova, dok je **Gordana Bakić** drvene štapiće postavila kao busenje trave. **Koraljka Kovač** okitila je stari hrast umjetnim plodovima, a **Marina Bauer** izvest će prošlogodišnji naum šišanja trave u obliku velike stope itd. Ovo ugođajno (ambijentalno) kiparstvo – zemljana umjetnost (land art), kiparske postave (instalacije), likovne predstave (performance) – ima svoju polustoljetnu tradiciju, a proizašlo je iz snažne osviještenosti o ravnoteži (ekologiji) prirodnoga i neprirodnoga, te iz potrebe za skladnim stapanjem i profinjenim suodnosom novog rada s postojećim stanjem. Umjetnička senzibilnost te vrste ne nailazi još na očekivano odobravanje mjerodavnih. Premda brojna publika likovne intervencije na otvorenom prima neposredno, s osjećajem iznenađenja i zadivljenosti, prošla je izložba imala dvije nezgode: bacanje kipa *Ratnik Dubravka Kastrapelija* u vodu i uklanjanje *Čudovišta iz Maksimirskog jezera* **Marina Marinića**. Sve to govori da postoji trajna potreba kipara za postavama na otvorenom, iako je upravo tamo autorsko djelo ostavljeno publici na prosudbu i stvaranje neposrednog kontakta.

SAŽETAK

Skulptura je oduvijek bila urbani inventar koji se zbog svoje vrijednosti štiti, restaurira i po potrebi mijenja. Javni kipovi na otvorenom isprva su imali pretežno spomenički karakter, uz iznimku fontana. Pedesetih godina raste svijest o demokratizaciji umjetnosti, te čiste umjetničke forme dobivaju društveni pristanak da uz spomenike budu postavljene na otvorenim javnim prostorima. Krajem šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća izoštrava se senzibilitet umjetnika za likovne intervencije na otvorenom, koje ne teže reprezentativnosti već intimnosti i skladu s okolinom, s posebnim odnosom prema prirodi.

Kipovi su važna sredstva u organizaciji urbanih prostora i stvaranju identiteta, iako kod nas još nedovoljno korišteni. Zadnjih deset godina društvo je više zaokupljeno postavljanjem kontejnera za otpatke. U Zagrebu je prava dragocjenost što Kožarićevo *Prizemljeno sunce* (preseljeno iz Kazališnog trga u Bogovićevu pješačku ulicu) ili Goldonijeve *Forme* u Jurišićevoj (preseljene sa Starčevićeva trga) nitko još nije zamjenio glomaznim i nakaradnim kontejnerima za skupljanje otpadaka. Kipari se, pak, sami snalaze i bore za izlaganje na otvorenom, ali ne bez problema i poteškoća i često s krajnjim nerazumijevanjem i samih likovnih kritičara.

Summary

STATUE AS URBAN INVENTORY

Branka Hlevnjak

Sculptures have always been a part of urban inventory. Due to their value they have always been protected, restored, and altered when necessary. At first, outdoor public statues were mostly monuments, with the exception of fountains. In 1950's the democratization of art gained ground and pure art forms were granted social consent to appear in public open spaces along with the monuments. Towards the end of 1960's and in 1970's artists developed a greater sensitivity to visual intervention in open space, aiming not at grandeur of representation but at intimacy and harmony with the environment, stressing a special rapport with nature.

Statues are an important tool in organization of urban space and creation of identity. In Croatia they are not used to their full potential. In the past decade the society has been more preoccupied with placement of waste containers. It is a true wonder that Kožarić's Landed Sun (moved from its initial location near the National Theatre to the pedestrian Bogovićeva St.) or Goldoni's Forms in Jurišićeva St. (moved from Starčevićev Sq.) have not yet been replaced by some humongous and monstrous waste containers. The sculptors continue their lone struggle for outdoor exhibitions but not without problems and difficulties, and often without any understanding from art critics.

Treba li nam skulptura na otvorenom?

JANKA VUKMIR

Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb

Stručni rad

Koje glupo pitanje! – reći će gotovo svatko.

Međutim, nakon šetnje širim centrom Zagreba i uvidom u stanje, to se pitanje nameće prvenstveno kao moralno.

Možemo ga formulirati i nježnije: *Jesmo li zasluzili skulpturu na otvorenom?*

No, tim eventualnim zaslugama treba i drugaćiji uvod. Društvo, u ovom slučaju zagrebački stanovnici, o skulpturama koje krase naš urbani ambijent ionako nemaju gotovo nikakvo pravo odlučivanja, pa ne mogu imati ni zasluge.

Tako je sa skulpturama, ali tako je i sa svim ostalim arhitektonskim i ambijentalnim događanjima u gradu.

U tom kontekstu u posljednjih desetak godina u Zagrebu su se dogodile dvije veće afere: afera Cvjetni trg i afera Marko Marulić.

Prva afera imala je mnogo veće razmjere s obzirom da je Cvjetni trg dnevna soba, blagovaonica, igraonica i sastajalište svakog formata, gotovo svakog zagrebačkog stanara ili gosta, te s obzirom da se tamo dogodilo skoro sve što se nije trebalo dogoditi.

Afera Marko Marulić imala je dvije razine, javnu pobunu i pobunu struke. I što je najvažnije, kao i sve ostalo što se tiče javnog prostora u gradu, pobijedilo je mišljenje onih koji odlučuju, a ne onih koji razmišljaju. Drugačije postavljena stvar pokazuje da je pobijedilo kičasto priklanjanje simbolu, a ne sadržaj simbola.

No, na stranu rekonstrukcija tih afera, važnije nam je da one pokazuju baš ono što bismo radije ne gledali. Činjenica da se skulptura na otvorenom u Zagrebu postavlja najčešće lošim izborom stječe loš dojam u javnosti, a kasnije ćemo vidjeti da se i loše tretira, i da je možda za skulpturu samu bolje da se na otvorenome i ne pokazuje.

Ja sam za svrhe ovoga teksta obišla nekoliko najfrekventnijih ulica u Zagrebu. Njima se većina stanovnika dnevno vozi javnim ili osobnim

prijevozom, biciklom ili jednostavno hoda. To su Vukovarska, Avenija Dubrovnik i potez od Trga bana Jelačića do kraja Tkalciceve ulice. Kultura koju se tamo dnevno može konzumirati šalje poruku svoje irelevantnosti iz niza razloga koji će većini biti vidljiv iz fotografija i bez komentara. No, prije toga ipak treba reći nekoliko riječi.

Od skulptura o kojima je ovdje riječ neke od njih viđamo prečesto, neke možda prerijetko, dok o onim trećima možda i ne bi trebalo uopće govoriti kada ne bi bile na otvorenom.

No, kad već jesu smještene u kontekst o kojem govorimo, tj. otvoreni prostor – a taj se prostor promatra katkad kao javni, katkad kao društveni ili suprotno tome ekskluzivno privatni – moramo o njima govoriti kao o prisutnim činjenicama, kao o postojećim objektima s kojima dijelimo svoj prostor.

Tako im, kada o njima razgovaramo u kontekstu povijesti umjetnosti, taj razgovor daje vrijednost već i samim uvrštavanjem u razmatranje, što bismo za poneke ovdje pokazane skulpture instinkтивno zapravo i željeli izbjegći.

Institucionalna teorija umjetnosti, prije svega ona rodonačelnička – Georga Dickiea – koja se u svojoj prvoj verziji pojavila 1969. nudi nam institucionalnu definiciju umjetnosti koja kaže: *Umjetničko je djelo 1) artefakt 2) kojem društvo ili neka njegova pod-grupa daje status kandidata za vrjednovanje.*

Ovaj je prijevod načinjen priručno, pa nema potrebe ulaziti u sve kasnije modifikacije te teorije koje su je težile precizirati i koja je potakla diskusije koje traju već više od 30 godina. Nama je za ovu prigodu sasvim prikladna u svojem izvornom obliku.

Kao što uvrštavanje jednog ili grupe objekata u povjesničarsko-umjetničku analizu tom objektu ili grupi objekata donosi svojevrsnu dodanu vrijednost, tako i umjetnička djela, kada ulaze u javne kolekcije ili prostore, potiču odgovornost struke da ih klasificira i inventira. Time se pomaže raznim vrstama publike da postanu svjesne što je to što te objekte ili grupe objekata čini značajnima, vrijednima pažnje, različitim i često vrlo konfliktima.

Kada kažemo *skulptura na otvorenom*, odmah nam se nameće vrijednosna predrasuda – to mora da je neki vrlo važan objekt.

Kažem objekt, da odmah na početku bude jasno kako skulptura na otvorenom ne mora biti samo skulptura u smislu njezine tradicionalne definicije. A kada je na otvorenom, kao što je ranije rečeno, to je najčešće javni i društveni prostor. No, može biti i privatni. A ako je privatni, vjerojatno je takav da određeni objekt može u njemu biti smješten reprezentativno, s mogućnošću da bude na uvid i posjetiocima tog privatnog prostora.

Jedna od mogućih svrha tih objekata svakako je i to da nas podsjećaju na nešto ili nekoga, dakle – da su spomenici memorijalnog karaktera.

Druga je moguća svrha da jednostavno svojom »navodnom« ljepotom ukrašavaju naš prostor ili stvaraju neko »mjesto« prepoznatljivo po svojem estetskom karakteru.

Treća je moguća svrha da su nastali na određenom mjestu prema karakteristikama samoga »mjesta«, tj. da su *site specific*. Već i činjenica da za te treće ne postoji hrvatski naziv govori da uglavnom takvih objekata nemamo, tj. nemamo ih dovoljno da bismo za njih uopće imali vlastiti, makar i opisni, naziv.

S kojom god da su namjerom takvi objekti postavljeni u javni prostor, time im je već dodano izvjesno značenje, a naročito kada način na koji su postavljeni može to značenje povećati ili, kao što se može vidjeti, i – poništiti.

Kožarićeva skulptura *Kupač pod tušem* dio je INA-ine zbirke i postavljena je pred INA-inu palaču 1999. godine. Njezino prijašnje javno mjesto bilo je na Zrinjevcu sve do nesretne nezgode koja se dogodila i koja odražava naš (misli se društveni) odnos prema umjetnosti na otvorenom. To nije jedina skulptura u svijetu koja je izazvala nesreću, ali ona nije ni po dimenzijama ni po bilo čemu tako nužno zahtijevala da se sruši. Nakon inkriminiranog događaja dugo je bila povučena od javnosti, da bi 1999. nanovo bila postavljena na otvoreno javno mjesto, *livadu*, s frekventnim prometom u blizini koji joj donosi svakodnevnu i mnogobrojnu publiku, ali koja ju vjerojatno i ne vidi, ili barem ne vidi dobro, i kojoj značenje tog kupača na novozagrebačkoj livadi ne govori što bi trebalo.

Skulptura je postavljena tako da se čak ni iz blizine ne vidi dobro, nadvećana dimenzijama INA-ine palače, popularno nazvane *Carringtonka*, ispred koje možda može stajati skoro sve, osim relativno male figure savijenog lika u intimnoj sceni kupanja. Činjenica da INA ima umjetničku zbirku, kao i galeriju, ne znači da se za svoje umjetnine dobro i brine. Pitanje čiji će biti, nakon željno očekivane privatizacije, taj Kožarićev *Kupač* više ne spada u današnju temu. Poduzeće je sada državno, kao i skulptura; kupili su je porezni obveznici, pa INA ima skoro obvezu da je drži na oku javnosti. Koliko je cijeni, očito je po smještaju skulpture u opisani ambijent.

No, jednom postavljene skulpture obično ne mijenjaju svoju lokaciju tako često. One koje su postavljene da bi stvarale neko »mjesto« treba u najmanju ruku i održavati u toj njihovoj zamišljenoj funkciji, čak i bez obzira na svrhu s kojom su postavljene, memorijalnu ili koju drugu.

U samom centru grada, dakle suprotno od Kožarićevog *Kupača*, možemo pronaći neke od najkomičnijih primjera našega tretmana vlas-

titih »mjesta« i vlastitih skulptura. Te su skulpture vlasništvo grada, što valjda utječe i na očiti specifični odnos prema njima.

U namjeri da središte grada obogatimo objektima naše povijesti ili povijesti naše umjetnosti, gdje očekujemo da će svaki prolaznik, a naročito turist, zastati uživajući u zagrebačkim ljepotama, dali smo sve od sebe da ih što bolje sakrijemo, na što ridikulozniji način, i da po mogućnosti u svakom pogledu od njih imamo što manje profita.

Doista, tim skulpturama predstavljamo sami sebe, društvo kakvo jesmo, i pri tome nam slabo može pomoći čak i reprezentativna skulptura. Šetnja kroz nazuži centar grada i njegovu pješačku zonu, ili samo korak dalje, porazni je doživljaj za svakoga tko gleda oko sebe. Toj činjenici i ilustracijama potrebno je vrlo malo komentara, gotovo ništa.

Tu, u središtu grada, osim tih skulptura, nalazi se još nekoliko povijesnih ličnosti koje se prilično dosađuju okamenjene u urbanom sivilu, iako je namjera umjetnika bila upravo obrnuta: da žive s nama ili, bolje rečeno, da mi zaživimo s njima. One pokazuju nekoliko osnovnih simptoma, uzorak kojih je primjenjiv i na širi izbor od mojega.

Tako je *Marulić*, postavljen na livadi, onima koji prolaze blizu i u autima (dakle kretanja ograničenog na kolovoz), okrenut svojim leđima; a onima koji su mu udaljeniji ali mobilniji – u šetnji ili na biciklu – udaljen je i okrenut licem. Suvišno je i reći: obrnuto od potrebnog, i još k tome spomenik je uronjen u travnati bazen s loše osvijetljenim stepenicama, osamljen kao da je i stariji nego što jest – tisućljećima udaljen od 20. stoljeća u kojem je postavljen. Sve ostalo o njemu već je bilo rečeno.

Ni *Tin Ujević* nije bolje prošao, osamljen, u društvu svoja dva postamenta, valjda zato što nije na livadi, služi kao međa ugostiteljskim objektima koji se od njega distanciraju koliko mogu, a pješaci ga jedino mogu zaobilaziti.

Marija Jurić Zagorka, u ulici koja služi samo hodanju gore-dolje, ostala je izolirana od svijeta koji onuda šeta – našim nezaobilaznim sunčobranima i ugostiteljstvom. Turizam ne spominjem.

I već milijun puta eksplorirani *AGM* već je rezigniran od neodrastanja srednjoškolaca i neobrazovanja koje uče u školi i kod kuće.

Začuđujuće veliki koncentrat skulptura na otvorenom pojavljuje se negdje na granici između užeg centra grada i nečega što označava, doduše već šezdesetak godina, novi dio grada.

Kako nije zamišljeno govoriti o kvaliteti samih skulptura, neću to činiti ni u ovoj prilici.

Zatečeno stanje je ovakvo:

Između Filozofskog fakulteta i poslovne zgrade preko puta u kojoj su smještena ministarstva, Vladini uredi i inozemna zastupstva, već pet-

naestak godina nalazi se, naravno na livadi, zahrđalo metalno klupko koje nitko nikada u govoru grada nije spomenuo, premda ga mnogi od nas dobro poznaju i prečesto susreću.

U okolini susjednog Pučkog otvorenog učilišta nalazi se pravi konglomerat skulptura na otvorenom. Možda smo simpozij trebali nazvati: *skulptura na livadi*. Tamo se nalazi formatom mali, opet u travnatom bazenu, ničime označen i koji ništa ne označava, niz na livadi.

Iza leđa iste zgrade na livadi, s malom naslonjenom nakupinom otpada, nalazi se osamljeni duet, nalik na metalni, ali zapravo plastični spomenik svemu nepoznatome.

Sa strane Vukovarske ulice, usput budi rečeno jedne od najprometnijih, najurbanijih i najprotočnijih ulica u gradu, u udubljenoj travnatoj oazi kojoj praktički nema prilaza, nalazi se spomenik *Dolazak ostalih Slavena na Jadran*, koji se s pločnika vidi loše, a s kolovoza nikako, i kojem treba prići blizu, na travicu, da bi ga se moglo vidjeti. Najnovija akvizicija tamo stoji već dvije godine, i malo tko je svjestan njezine prisutnosti.

Fontana, naravno izvan funkcije, koja bi još jedina od ovih primjera mogla stajati na travi, ali baš je ona na postamentu, naslovljena *Tratinčica za Tita*, spuštena je od razine ulice i tu stoji vjerojatno još od osamdesetih godina XX. stoljeća. Pronašla sam je tek prilikom ove potrage za skulpturom na gradskim livadama.

Skoro točno preko puta, ali praktički na pločniku, nalazi se spomenik nagaznoj mini, ležerno nakošenoj, koja kao da namiguje prolaznicima koji je, naravno, ne vide, osim ako na semaforu jedne od najprotočnijih ulica u gradu nije upaljeno crveno svjetlo.

Opisani niz skulptura koji zauzima naše zelene površine, u ulici koja bi skulpturama dnevno mogla donijeti vjerojatno stotinjak tisuća posjetitelja, umjesto da donosi barem djelomični užitak svakom prolazniku, donosi tešku mučninu onome tko krene u potragu za skulpturama na otvorenom u Zagrebu.

I za kraj, jedan sretniji primjer.

Privatno vlasništvo ipak je nešto drugo od gradskog ili javnog. Privatne investicije u zbirku tvrtke *Filip Trade* koja, ako i nije našla likovno najsretniju mogućnost postava, pragmatično zadovoljava potrebe iz kojih je nastala, za užitak svima koji svakodnevno tamo ulaze na posao i parkiraju automobile.

Zamislite kada bi vas na vašem parkirnom mjestu svako jutro dočekala skulptura jednog dobrog umjetnika. Razlika bi bila vidljiva. Živjeli bismo s dodatkom mašte, živjeli bismo svaki dan razvijajući svoj odnos prema nečemu ili nekome tko si je dao truda društvu ponuditi nešto

dobro. Živjeli bismo u društvu koje bi znalo koliko dobrog umjetnost može donijeti. Naučili bismo, i ne primjećujući, da umjetnost govori umjesto nas, da govori za nas i da može razgovarati s nama. Razlika bi doista bila vidljiva.

Preko malog niza skulptura iz središta Zagreba, koje nemaju svoje značenje čak ni za onoga tko ih je postavio u javni prostor, naučili smo da umjetnost ne igra veliku ulogu, da umjetnici nisu važni, da skulpture nisu vrijedne, da ni sami ne vrijedimo mnogo. A izgleda da nam to nije ni važno.

Ovako, razlike nema, granica je neprimjetna.

Ostajemo na teritoriju livada koje nadvladavaju čak i svojedobno uređene površine, *šetnice*, za koje je zamišljeno da po njima prilazimo skulpturama koje se nalaze na livadama.

Granica se stapa.

Nema razlike je li riječ o 200-godišnjici Francuske revolucije na granici Ilirskih pokrajina na Savi ili 900-godišnjici Zagreba na anonimnom teritoriju.

I kad sam se na početku pitala *Treba li nam skulptura na otvorenom?*, bilo mi je jasno da mi koji smo se okupili na Simpoziju možemo jedino pomisliti: *pa to je pitanje suvišno i glupo!* Jer, mi ćemo se s lakoćom suglasiti da nam takva skulptura treba, da znamo kako o njoj skrbiti, kako je održavati, kako je obnavljati, kako je gledati.

Ali, što doista možemo učiniti da skulptura na otvorenom svima postane kvalitetni dio života, nedjeljnih šetnji ili trenutak užitka u jurnjavi radnih dana?

I tu se pitanje iz naslova koje, nadam se, zvuči suvišno doista pokazuje kao potrebno: **Treba li nam stvarno skulptura na otvorenom?**

I sad treba započeti sve ispočetka...

SAŽETAK

»Trebam li skulpturu na otvorenom?« zapravo govori o načinima na koje publika i društvo, stvarni i potencijalni financijeri tretiraju skulpturu, kako u nju investiraju, i čemu im ona služi. Postavljaju li se skulpture u javne prostore uvijek samo kao spomenici ljudima i događajima, ili postoje i drugi načini da javne prostore u kojima živimo obogatimo skulpturama i na koji način. Zašto je izbor skulptura koje postavljamo u javne prostore vjećito izvor neslaganja i među stručnjacima i među publikom.

Što činimo da »naše« skulpture dobiju svoj pravi kontekst, i kako im možemo pomoći da zauzmu svoje mjesto pred publikom koja je na njihovu prisutnost osude-

na. Što je stvarna uloga javne skulpture danas, kome ona služi, i kako se prema njoj odnosimo. Trebamo li skulpturu štititi od otvorenog prostora, ne samo fizičkog, nego i društvenog, ili je trebamo pustiti da svoj život u društvu živi onako kako se društvo prema njoj odnosi.

Summary

DO WE NEED OUTDOOR SCULPTURE?

Janka Vukmir

The paper deals with how viewers and society, the real and the potential financial supporters, treat sculpture, how they invest in it, and how it serves them. Are sculptures placed in public spaces merely as monuments to persons and events or are there other ways for sculptures to enrich the public space in which we live? Why is the choice of sculptures placed in public space forever disputed both by professionals and audiences?

What are we doing so that »our« sculptures may find their real context and how can we help sculptures claim their place before the viewers condemned to their presence? What is the real role of public sculpture today, whom does it serve, how do we treat it? Should we protect sculpture from the open space, social as well as physical, or should we let it have such life within the society as the society is willing to grant it?

Javna arhitektonska plastika i »zanimljiva vremena«

VLADIMIR PETER GOSS

Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet u Rijeci

Pregledni rad

Skulptura na otvorenom, tema ovoga simpozija, svojim se smještajem nameće kao sredstvo javne komunikacije. Prenosi li promidžbenu poruku, što je često slučaj, javna plastika podliježe promjenama političke i društvene klime, s izrazito nepovoljnim posljedicama za umjetničko djelo. Svjedoci su tome tisuće i tisuće odbijenih glava, preklesanih detalja, ili potpuno uništenih radova ili skupina, od vremena malja i čekića do dinamita i plastičnog eksploziva. Neki od referata na simpoziju osvrnuli su se na takvu sudbinu skulpture na otvorenom.¹ Ovdje namjeravam ukratko upozoriti na one povjesne pojave javne, prvenstveno arhitektonske plastike, koje doživljavam kao *mass medium* sa svrhom širenja politički obojene poruke, a u duhu stare izreke da *slika vrijedi tisuću riječi*. Naravno, od 15. stoljeća nadalje glavnu ulogu masovnog informiranja ima tiskana riječ, a u najnovije doba elektronski mediji. No, takvih je sustava, unutar izražajnih sredstava i mogućnosti vremena, bilo i prije. Jedan takav fenomen, kojim se bavim od 1977., jest pojava fasadne skulpture u zreлом srednjem vijeku. Svojim razmišljanjima na tu temu, koja ovdje ukratko sažimljem, dodat će nekoliko primjedbi u vezi s antikom i najnovijim dobom.²

1 Vidi npr. izlaganja prof. dr. Zvonka Makovića i dr. Stanka Piplovića.

2 Prvi put sam javno govorio na tu temu na godišnjem sastanku College Art Association of America u New Yorku 1977., a razradio sam je u sljedećim studijama: *Master Radovan and the Lunette of the Nativity at Trogir*, »Studies in Medieval Culture«, br. 8–9 (1976.), str. 85.–98.; *Split Cathedral's Wooden Doors*, »Commentari«, 1978./1982., str. 47.–62.; *Parma–Venice–Trogir: Peregrinations of a Thirteenth Century Adriatic Sculptor*, »Arte Veneta«, br. 34 (1980.), str. 26.–40.; *Romanesque Sculpture in Eastern Adriatic: Between the West and Byzantium*, Conference Proceedings, *Romanico Mediopadano*, 1977., str. 176.–192, Parma, 1983.; *Master Radovan and the Drama of Medieval Church*, Conference Proceedings, u: *Per Raduanum 1240–1990*, Trogir, 1994., str. 131.–136.; *Art and Politics in High Middle Ages – Heresy, Investiture Struggle, Crusades* u: *L'art et artistes au Moyen-*

Nije čudo da se velika promjena u ulozi srednjovjekovne slike javlja u »zanimljivim« vremenima oko godine 1100. U statičnom, ranosrednjovjekovnom svijetu, figura i naracija su rijetkost u monumentalnoj plastici. Kako su velike krize kasnoga 11. stoljeća potresle taj svijet, a europski se Zapad uhvatio ukoštač s problemima kako kod kuće tako i vani, slika, odnosno njen glavni nositelj, fasadna plastika, izlazi na svjetlo dana i jasno uočljiva, usredotočena na neizbjegne točke arhitekture (ulazi, zid glavne fasade), te uz pratnju riječi poput onih Urbana II., Roberta od Abrisella, Bernarda od Clairvauxa ili Petrusa Venerabilisa, stječe novu *medijsku* vrijednost i prominenciju. Slika, naravno, ostaje *Biblia pauperum* no, unutar kršćanskog ikonografskog koncepta, preuzima širenje i promidžbu ključnih povijesnih tema kršćanskoga Zapada. Koje su to teme? Kako ih prepoznajemo? Evo nekoliko temeljnih natuknica.

1. BORBA PROTIV HEREZE

U svojoj klasičnoj analizi Kraljevskog portala u Chartresu, Adolf Katzenellenbogen je pokazao kako pojavu jedinstvene ikonografije (koju slijedi i jedinstveno likovno rješenje) treba protumačiti u svjetlu borbe protiv katarske, dualističke hereze. U luneti *Rođenje Krist* se tri puta pojavljuje u osi portala (dakle, u vizualnoj dominanti), usko vezan uz Majku, što prati i niz drugih naznaka njegove ljudske naravi kao i anticipacija Pasije. Svjesno se pobijaju glavne točke katarske kritike pravovjerja.³ Nadalje, u lukovima lunete nalazimo prikaze slobodnih umjetnosti i njenih klasičnih predstavnika (npr. Aristotel, Boethius, Pitagora...), dakle, umova kojima se upravo u doba nastanka portala – oko 1150. – u katedralnoj školi Chartresa brani pravovjerno učenje. Tema se proširuje upravo kozmički opširnim programima sjevernoga i južnoga portala. Navedimo tek jedan primjer, desnu lunetu sjevernoga portala s prikazom Joba, čije patnje Kat-

Age, Conference Proceedings, Rennes, 1983., vol. 3., str. 525.–545., Paris, 1990.; *Kulturni prostori Hrvatske i Bosne u zrelog srednjem vijeku: monumentalna umjetnost i dualistička hereza*, u: *Pogled u Bosnu*, zbornik Simpozija, Zagreb, 2003., str. 123.–128.

³ Adolf Katzenellenbogen, *Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, New York: Norton, 1964., str. 8.–14. U opaski 2 svoga rada iz 1983. (vidi opasku 2 ove studije) navodim druge primjere sadržajno sličnih programa i temeljnu literaturu (Souillac, Beaulieu, St. Gilles-du-Gard, Leon, itd.). O »zanimljivom vremenu« zrelog srednjeg vijeka, vidi: seminarski rad Charlesa H. Haskinsa, *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1927., posebno str. 3.–16.; također Vladimir P. Goss, urednik i koautor, i Christine Verzar Bornstein, pridruženi urednik, *The Meeting of the Two Worlds – Cultural Exchange Between East and West During the Period of the Crusades*, Kalamazoo; The Medieval Institute – Western Michigan University, 1986.

zenellenbogen uvjerljivo povezuje s iskušenjima koja Crkva ranoga 13. stoljeća doživljava pod pritiskom katarskih dualista.⁴ Može se, naravno, primijetiti da svaki ortodoksn program predstavlja potvrdu pravovjerja i kritiku krivovjerja. No, potrebno je naglasiti da se posebni *svjetovni*, odnosno *politički* sadržaji iščitavaju iz posebnih ili sasvim jedinstvenih oblika. Taj princip majstorski je primijenio Adolf Katzenellenbogen u svom pionirskom radu, a zatim i niz drugih uvaženih autora.⁵

Po mome mišljenju dva velika javna programa hrvatske romaničke skulpture 13. stoljeća, Buvinine vratnice za katedralu u Splitu i Radovanov portal katedrale u Trogiru odražavaju tu atmosferu borbe protiv krivovjerja, koje se, kako znamo, duboko ukorijenilo u Dalmaciji i Bosni.⁶ Protiv heretika zdušno se bori Bernard iz Peruggije, splitski nadbiskup od 1200.–1218., možda i autor programa. Primijenimo li kriterij *posebnosti* ili *jedinstvenosti* na program Buvininih vratnica zapažamo, uz »jaku« sekvencu *Djetinjstva* (vežući Krista uz Majku) i isto takvu sekvencu *Pasije* s naglaskom na Kristovoj tjelesnoj patnji, i neobičnu, čak jedinstvenu sekvencu Kristova javnoga djelovanja – osam polja od *Svadbe u Kani* do prikaza Kristova plača nad Jeruzalemom, rijetke scene, kao što je rijedak i prikaz do nje – *Poslanje 12 apostola*. Nije li tu Krist prefiguracija nadbiskupa koji plače nad sudbinom svoje arhidićeze, poplavljene hereticima, i koji izrazito podržava misiju Ivana de Casamaris u Bosni 1203., gdje Ivan postiže Kulinovu abjuraciju na Bilinu polju? Dodajmo još detalj Krista koji u *Uzašašću* ostavlja tragove svojih stopala na brdašcu, dakle, dokaz svoje tjelesnosti i ljudske naravi, te toliko očit prikaz, u prvoj planu, onih šest žara u *Svadbi u Kani*, za koje Guiglielmus Durandus u svom *Rationale Divinorum Officiorum* izrijekom tvrdi da predstavljaju šest djela milosrđa. Dualisti odbacuju učinkovitost dobrih djela!⁷

Što je posebno na Radovanovu portalu?

Luneta portala jedina je romanička luneta koja *Rođenje* ima kao središnju temu. Po uzoru na lunetu *Rođenja* u Chartresu, Krist se javlja u središnjoj osi usko vezan uz Majku (što naglašavaju i natpisi). Jedinstvenost programa i njegovo jasno formalno rješavanje (učeni Firentinac, trogirske biskup Treguan koji se spominje u jednom od natpisa lunete

⁴ Katzenellenbogen: *nav. dj.*, str. 68.

⁵ Vidi opasku 3.

⁶ Vidi moje rade *Split Cathedral's Wooden Doors, The Lunette of the Nativity at Trogir i Kulturni prostori Hrvatske i Bosne u zrelog srednjem vijeku*, navedene u opaski 2 ove studije.

⁷ Vidi u cijelosti *Split Cathedral's Wooden Doors*; Guiglielmus Durandus: *Rationale Divinorum Officiorum*, Napulj, 1859., str. 433.–434.

zaciјelo je kreator programa) ponovo su signal političke tematike, kao i u Buvininom slučaju, potvrde pravovjerja i pobijanja heretičkih vje-rovanja.⁸

Znakovita je ta pojava »zanimljivih programa« na našoj obali i kao vid hrvatskoga priloga *renesansi 12. stoljeća*, jer su pojave »drugačijeg mišljenja« (neprevodiva engleska riječ »dissent«) i kontroverze upravo karakteristike razdoblja 12. i 13. stoljeća u zapadnoj Europi.⁹

2. KRIŽARSKI RATOVI

Veliki vojni ali i duhovni pokret za oslobođenje dijelova Europe pod vlašću islama (Pirinejski poluotok, Sicilija) te Sv. Groba nalazi svoju promidžbu u nizu istaknutih programa (Vézelay, Leon, St. Gilles-du-Gard, Verona, Chartres – južni portal). U Vézelayu (oko 1140.) ponovo je Katzenellenbogen prepoznao središnju temu kao *Misiju apostola*, dakle poziv na *peregrinatio i transitio* – hodočašće i putovanje koje uključuje i misionarsku djelatnost u okvirima oružanog hodočašća, odnosno križarske vojne. Ta misionarska djelatnost obuhvaća sve narode svijeta – pa i neobična bića kao vukodlake, velikoušće, vile – naglašujući humanu misao da su svi dostojni spasenja.¹⁰ Katkad su križarski programi spojeni s antiheretičkom propagandom (konačno, islam je arhi-hereza), kao na primjer na prostranom trodijelnom portalu u St. Gilles-du-Gard (oko 1140.), gdje se uz motive hodočašća i putovanja pojavljuje i prikaz *Sinagoge* kojoj anđeo obara pokrivalo s glave, a to je minijaturna slika *Džamije na pećini* u Jeruzalemu, jedne od najvećih svetinja islamskoga svijeta. Tu se, uz *Raspeće*, javljaju i dva vojnika, predstavnici viteških redova templara i ivanovaca kojima je St. Gilles bio europski glavni stožer, dok na krajevima fasade arhanđeli probadaju demone – zaista magistralni zamah u kojem se ne izostavlja ni jedan vid borbe dobra i

⁸ Za interpretaciju lunete vidi posebno *Master Radovan and the Lunette of the Nativity at Trogir*, str. 93. i dalje. Natpsi »Institis involvit Virgo qui crimina solvit« (U pelenice Djevica povija onoga koji zločine odrješava), i »Vergitur in concha diluit qui scelera cuncta« (Uronjava se u kadu onaj koji pere sva zla djela), naglašuju vezu Krista i Majke, vrijednost vode u sakramantu Krštenja, te, kako primjećuje J. Belamarić, činjenicu da Krist spašava ne samo Inkarnacijom, već i odrješenjem grijeha u vrijeme Posljednjeg suda. Heretici su odbacivali i Inkarnaciju, i Krštenje, i Posljednji sud! Joško Belamarić: *Studije iz srednjevjekovne i renesansne umjetnosti u Dalmaciji*, Split, Književni krug, 2001., str. 54.

⁹ Vidi i moju studiju *Renesansa 12. stoljeća i Hrvatska*, predanu za *Zbornik Dana Cvite Fiskovića*, 2003.

¹⁰ Adolf Katzenellenbogen: *The Central Tympanum at Vézelay*, »Art Bulletin« br. 26 (1944.), str. 141.–151.

zla, te ujedno i dobra reklama za križarsku revnost obitelji od St. Gillesa, grofova Toulouse, od kojih se jedan, Alfonse-Jourdain, upravo spremao u Svetu Zemlju (1146.).¹¹ Križarska narav programa može se istaknuti i pojavom proto-križara iz *Chanson de Geste*, Rolanda, odnosno sv. Rolanda, te njegova vjernoga pratitelja Olivera (katedrala u Veroni, oko 1140.). Sv. Roland u odori srednjovjekovnog viteza pojavljuje se na južnom portalu katedrale u Chartresu (1230.–1235. ili ranije), i to u paru s još jednom prefiguracijom križarske viteške krjeposti, sv. Jurjem, koji je u nizu akcija tijekom križarskih pohvata 12. i 13. stoljeća pritekao križarima u pomoć.¹²

3. BORBA ZA INVESTITURU

Treća velika kontroverza 12. stoljeća, borba za Investituru, odvijala se uvelike na području sjevernotalijanskih komuna, gdje su se na papinoj strani posebice isticali biskupi gradova u vlasti Grofice Matilde, uzdanicice hildebrandinske reforme. Unutar arhitekture tih gradova Christine Verzar Bornstein izolirala je poznati motiv portika s nadstrešnicama, atlantima i lavovima (Modena, Piacenza, Ferrara...) kao izraz moći i pravnih prerogativa gradskih čelnika, anti-imperijalnih biskupa, koji su se vjerojatno pojavljivali u porticima kad su vršili svoju civilnu dužnost gradskog suca. Okvir koji je inače antiknog porijekla daje salomonsko dostojanstvo ideji kršćanskog *Rima*, i biskupima Matildinih gradova kao njegovim zastupnicima.¹³

Svi važniji programi srednjovjekovne fasadne plastike su jedinstveni, stvoreni za specifičnu sredinu i sa specifičnom porukom. Svaki od njih je nova epizoda, ne samo kozmičke drame u smislu kršćanskoga poimanja svijeta i vremena, već i nova *obavijest* s obzirom na *političke teme* koje se odnose na *svjetovnu* sferu. Samo je fasadna plastika, koncentrirana oko ulaza u crkvu, pod jasnim svjetлом dana, mogla preuzeti ulogu *javnog i*

¹¹ Vidi moju studiju *Art and Politics in the High Middle Ages*, navedenu u opaski 2, te pripadajuće opaske za dalju literaturu (posebice Carra Ferguson O'Meara za St. Gilles, i John Williams za San Isidoro u Leonu), str. 535.–541.

¹² Isto, str. 540. Za ulogu sv. Jurja vidi epohalnu knjigu Carla Erdmana, *The Origin of the Idea of Crusade* (engleski prijevod M. W. Baldwin i W. Goffer), Princeton, Princeton University Press, 1977., str. 134.–136. Poznate su intervencije sv. Jurja kod Ceramija na Siciliji, kod Antiohije, te u Jeruzalemu i Damietti.

¹³ Christine Verzar Bornstein, *Mathilda of Canossa, Papal Rome, and the Earliest Italian Porch Portals*, Zbornik simpozija *Romanico Padano, Romanico Europeo*, Parma, 1982., str. 143.–158.

masovnog medija u neobično zanimljivim i napetim trenutcima stvaranja nove Europe u *renesansi 12. stoljeća*. »Pitanje je vrlo jednostavno«, zaključio je profesor Hans Belting, po završetku mog izlaganja na simpoziju u Rennesu 1983. »Ti su programi zamišljeni kao oblik masovne komunikacije, no stvarali su ih stručnjaci i specijalisti.¹⁴

Iako je to preširoka tema da bismo se s njome ovdje pobliže pozabavili, valja istaći da je grčko-rimska antika izrazito njegovala fasadnu i javnu plastiku (spomenici, žrtvenici, stupovi, trijumfalni lukovi). Ona je vrlo često nosila izrazito političke i promidžbene poruke, ističući važnost i značaj svojih patrona. Program Partenona izričit je slučaj veličanja Atene u času grčkog/ateniskog trijumfa u Perzijskim ratovima. Program pokazuje pobjedu »civilizacije« nad »barbarima«, koja se demonstrira u kontekstu bojeva Kentaura i Lapita, bogova i giganata, Grka i Amazonki, i Trojanskog rata. Zabati slave Boginju-zaštitnicu grada, koja i sama sudjeluje u prikazu *Panatenejske povorke*. Hellenistički *Zeusov oltar* u Pergamonu uzdiže kuću Atalida, uspoređujući njene pobjede s trijumfom bogova nad gigantima.¹⁵

Intenziviranje javne plastike vezane uz arhitekturu javlja se i u »zanimljivim vremenima« Hrvatske s kraja prošloga stoljeća. Posebno je zanimljiva pojava vratnica, pa bismo s tim u vezi mogli podsjetiti da je i natječaj za druga vrata firentinskog baptisterija raspisan u prvim godinama 15. stoljeća u slavu pobjede »napredne« Firence nad snagama reakcije.¹⁶ Posebice u našem kontekstu treba istaknuti vrata Kuzme Kovačića za crkvicu-svjetionik Naše Gospe – Zvijezde mora i sv. Nikole Putnika na otočiću Klještu pred Klekom, kao zanimljiv primjer kako zajednica sebi podiže spomenik na gotovo nepristupačnom mjestu, gdje je Kovačićev djelo dostupnije anđelima no ljudima.¹⁷

U vrlo lijepom katalogu izložbe Martina Rote Kolunića i Natala Bonifacija, Milan Pelc je odlično primijetio da grafika »upravo od 16. stoljeća postaje... medijem široke komunikacije putem slike i teksta«.¹⁸ Vjerujem da je skulptura na otvorenom u vidu arhitektonske, fasadne

14 Tiskano na str. 545. trećeg sveska zbornika simpozija *Artistes, artisans, et production artistique au moyen age*, Paris, Picard, 1990.

15 Vincent Bruno, urednik: *The Parthenon*, New York, Norton, 1974., str. 82., 91.–95.

16 Podsjetimo se na vrata Ljube de Karine za Rijeku, te Kuzme Kovačića za Hvar i otočić Klještar pred Klekom. Ervin Dubrović: *Ljubo de Karina*, Rijeka, Muzej grada Rijeke, 2003. (katalog izložbe), str. 69.; Liljana Domić i drugi: *Kuzma Kovačić*, Klek, Galerija Stečak, 2002., str. 4.–8., 23.

17 Vladimir P. Goss: *Što vide anđeli*, u: »Revija HAK«, travanj, 2004.

18 Milan Pelc: *Martin Rota Kolunić i Natale Bonifacio – djela u hrvatskim zbirkama*, Zagreb, Kabinet grafike HAZU, 2002. (katalog izložbe), str. 7.

plastike više puta u povijesti odigrala tu ulogu, a usprkos nadmoći drugih sredstava javne komunikacije može u posebnim situacijama itekako zaživjeti i u današnje vrijeme.

SAŽETAK

Ulogu medija masovnog informiranja igra od kraja petnaestog stoljeća tiskana riječ, a u naše doba elektronski mediji. No sredstva masovnog komuniciranja postojala su i ranije. Na godišnjem sastanku College Art Association u New Yorku 1977. prvi put sam iznio svoja razmišljanja o fasadnoj skulpturi zrelog srednjeg vijeka kao javnom mediju, upotpunio ih na simpoziju u Rennesu 1983. i objavio u zborniku simpozija. Ovdje proširujem temu pojave javne, arhitektonske plastike (ili usko vezane uz arhitekturu) primjerima iz »zanimljivih vremena« antike, te iz recentne hrvatske prošlosti.

Nije slučajno da se velika promjena u ulozi srednjovjekovne slike javlja oko godine 1100. U statičkom rano-srednjovjekovnom svijetu figura i naracija rijetke su u monumentalnoj plastici. Budući da su velike krize kasnog 11. stoljeća potresle taj statični svijet, a europski se Zapad suočio s izazovima i kod kuće i vani, i slika, odnosno njezin nositelj, fasadna plastika, izlazi na svjetlo dana te uz pratnju riječi (poput onih Urbana II., Roberta od AbriSELLA, Bernarda od Clairvauxa, ili Petrusa Venerabilisa) stječe novu medijsku vrijednost. Slika nije samo *Biblia pauperum*, nego i sredstvo širenja ključnih tema Crkvene promidžbe, a to su borba protiv hereze (Chartres, kraljevski i sjeverni portal, Souillac, Beaulieu; u Hrvatskoj Radovanov portal i Buvinine vratnice), borba za investituru (Modena, portici matildinskih gradova) i križarski ratovi (Leon, Vezelay, Chartres – južni portal). Svi važni programi srednjovjekovne fasadne plastike jedinstveni su, stvoreni za specifičnu sredinu i sa specifičnom porukom. Svaki je nova »epizoda« ne samo kozmičke drame u smislu kršćanskog poimanja svijeta i vremena, nego i nova »obavijest« glede onih »političkih« tema koje se odnose na »svjetovnu« sferu. Samo je fasadna plastika, koncentrirana oko ulaza u crkvu, pod jasnim svjetлом dana, mogla preuzeti ulogu »javnog i masovnog medija« u neobično zanimljivim i napetim trenucima stvaranja nove Europe u »renesansi 12. stoljeća«. Upozoravamo i na sličan »promidžbeni« pristup u monumentalnoj plastici eksterijera antike (Partenon, Oltar u Pergamu), te na intenziviranje pojave javne plastike vezane uz arhitekturu u »zanimljivim vremenima« Hrvatske s kraja 20. stoljeća (Dekarina, Rijeka; Kovačić, Hvar i Klještac, Diminić, Labin).

Summary

PUBLIC ARCHITECTONIC SCULPTURE AND »INTERESTING TIMES«

Vladimir Peter Goss

From the end of the 15th century the mass information medium was the printed word. In our times this role has been assumed by the electronic media. However, media of mass communication had existed even earlier. At the 1977 annual conference of the College Art Association in New York I had first publicly presented my views on façade sculpture as a public medium in the fully developed mediaeval period. I further appended my views at a symposium in Rennes in 1983 and published them in the symposium proceedings. This paper expands the topic of public architectonic sculpture (or sculpture closely related to architecture) through examples of such »interesting times« as antiquity and recent Croatian history.

It is not accidental that a big change in the role of the mediaeval painting occurred around the year 1100. In the static early mediaeval world figure and narration were rare in monumental sculpture. Due to the deep crises which shattered this static world in the late 11th century when European West faced challenges both within and beyond its borders, paintings – or rather their carrier, the façade sculptures – came into the light accompanied by words (such as those of Urban II, Robert d'Abrissel, Bernard de Clairvaux, or Petrus Venerabilis) and gained new value as media of communication. Paintings were not just the Biblia pauperum but also the means of dissemination of key themes of church propagation, such as the fight against heresy (Chartres; the royal and northern portals, Souillac, Beaulieu; in Croatia: Radovan's portal and Buvina's doorframe), the struggle for investiture (Modena, porticos of Matildan cities) and the crusades (Leon, Vezelay, Chartres – the southern portal).

All of the important mediaeval programmes of façade sculptures were unique, created for a specific environment, with a specific message. Each of them was a new »episode« not only in the cosmic drama in terms of the Christian concept of world and time, but also new »information« on the »political« issues related to the »secular« sphere. Only façade sculpture concentrated around the church entrance and visible in broad daylight had the ability to assume the role of the »public and mass medium« in those most interesting and intense moments of creation of new Europe in the »12th century Renaissance«. Attention should likewise be paid to a similar »propagandistic« approach to the exterior monumental sculpture of the antiquity (the Parthenon, the Pergamon Altar), as well as to the stronger accent on public sculptures related to architecture in the »interesting times« in Croatia in the end of the 20th century (Dekarina, Rijeka; Kovačić, Hvar and Klještać; Diminić, Labin).

Antropologija spomenika: *Grgur Ninski* u Splitu

BRANKA VOJNOVIĆ-TRAŽIVUK

Etnografski muzej Split

Izvorni znanstveni rad

Kip historijske ličnosti, izložen na javnom mjestu, medij je koji povijest čini opipljivom u svakodnevici. Spomenik čuva povijesnu ličnost od zaborava. Ali u isto vrijeme kip, pa i gradski prostor na kojem je smješten, živi nov, gotovo bi se moglo reći, odvojen život u promjenljivim vremenima. S nadolazećim generacijama dijeli političku sudbinu: katkad se čak podjednako mijenja simboličko značenje kipa kao i osobe koju predstavlja.

(Rihtman-Auguštin, 2000., str. 93.)

TKO JE GRGUR NINSKI?

Spomenik Grgura Ninskoga u Splitu djelo je Ivana Meštrovića. Na čunj je od bronce, kao stojeća figura visoka 7,5 metara.¹ Prikazuje ninskoga biskupa Grgura, koji se spominje kao sudionik crkvenih sabora u Splitu 925. i 928. godine.

Ne upuštajući se u rasprave o njegovoj povijesnoj ulozi, navest će osnovne podatke iz *Hrvatskoga leksikona*:

Grgur, ninski biskup (? , druga pol. IX . st. – poslije 928). Imao juri-sdikciju nad cijelim teritorijem hrv. kraljevstva (izuzev dalm. gradova) pa se nazivao »biskupom Hrvata« (episcopus Chroatorum). Sukobio se sa splitskim biskupom zbog metropolitanske časti. Sukob je riješen na crkvenim

¹ Duško Kečkemet: *Ivan Meštrović*, Zagreb – Ljubljana: Spektar – ČGP Delo, 1970. Drugi je podatak da je figura u Splitu visoka 8 metara. Uz to se spominje manja studija za *Grgura Ninskoga*, koju je autor poklonio gradu Varaždinu 1931. godine, te drugi odljev u bronci postavljen 1970. godine u Ninu. Lik Grgura prikazan je i na vratima mauzoleja Račić u Cavatu iz 1922. godine. Vesna Barbić: *Ivan Meštrović*, Zagreb: Galerije grada Zagreba, Atelje Meštrović, 1973.

saborima u Splitu 925. i 928: ninska biskupija je ukinuta, G. premješten na položaj skradinskog biskupa, a splitska biskupija uzdignuta na razinu nadbiskupije. Tradicija je Grgura proglašila borcem za obranu glagolj. bogoslužja od latinskega pritiska, iako za to nema dovoljno potvrda u izvorima (Hrvatski leksikon 1, 1996.).

U *Hrvatskoj enciklopediji* uglavnom se ponavljaju isti podaci, ali se iznosi nešto više detalja o prilikama toga doba i interpretaciji iz 19. stoljeća.²

Najobuhvatnija enciklopedijska obrada jest ona u *Hrvatskom biografiskom leksikonu*, gdje se nakon predstavljanja ninskoga biskupa Grgura iz 10. stoljeća govori o povijesnim i umjetničkim interpretacijama u 19. i 20. stoljeću.³

Kako je u pripremi splitskih sabora i u njihovim zaključcima izraženo papino protivljenje uporabi slavenskoga jezika u bogoslužju, tako se u znanosti i publicistici pojavila kriva predodžba o Grguru Ninskem kao protivniku latinskog svećenstva u borbi za glagoljicu i uporabu hrvatskog jezika u crkvi, pa čak i kao borcu za samostalnu hrvatsku crkvu, što je poslužilo kontroverznoj povijesnoj i političkoj argumentaciji u XIX. i u XX. st. Monumentalna skulptura Grgura Ninskog, rad I. Meštirovića, bila je 1929. postavljena ispred splitske prvostolnice na peristilu Dioklecijanove palače, uklonjena za II. svjetskog rata i ponovno postavljena nakon rata ispred sjevernih gradskih vrata. Manje replike spomenika postavljene su poslije u Varaždinu i Ninu. G. N. bio je predmetom obradbe u slikarstvu (C. Medović, J. Kljaković), poeziji (I. Kukuljević Sakcinski, J. Kapić, V. Nazor, R. Katalinić Jeretov, Paula von Preradović) i glazbi (J. Hatze) (Hrvatski biografski leksikon 5, 2002.).

Nakon burnih rasprava o mjestu postavljanja spomenika u Splitu, koje su bile povezane sa spomenutim interpretacijama Grgura Ninskoga, spomenik je otkriven 1929. godine na južnom dijelu peristila Diokle-

² *Grgur Ninski, biskup (? , druga pol. IX. st. – ?, nakon 928). Na poč. X. st. bio je hrv. biskup (episcopus Chroatorum) sa sjedištem u Ninu. Spominje se u spisima splitskih sinoda iz 925. i 928. kao protivnik splitskoga nadbiskupa Ivana u svezi s njegovim nastojanjem da pod svoju jurisdikciju podvrgne sve dalm. biskupe, a među njima i hrv. biskupa koji je imao crkvenu vlast na cijelom području hrv. države, osim dalm. gradova, te izravno bio podložan papi. Grgura je u tome podupirao i kralj Tomislav. Papa Ivan X. ipak je potvrdio zaključke splitskih sinoda, pa i onaj o ukinjanju ninske biskupije, a Grguru je dodijeljena mala Skradinska biskupija. Nakon tih dogadanja o Grguru Ninskome nema više vijesti u izvornoj gradi. U XIX. st. o njemu je stvorena predodžba kao o borcu za obranu glagoljaške službe božje. On se, međutim protivio primatu splitskoga nadbiskupa i ukinjanju Ninske biskupije, a prema nekim je mišljenjima i sam težio za primatom nad dalm. biskupima* (Hrvatska enciklopedija 4, 2002.).

³ Upućujem na iscrpnu literaturu.

cijanove palače, u neposrednoj blizini Katedrale. Za talijanske okupacije 1941. godine spomenik je uklonjen. Potom je 1954. godine ponovo postavljen na mjestu na kojem se nalazi i danas, nasuprot sjevernih vrata, dakle izvan Dioklecijanove palače.

POVIJEST KAŽIPRSTOM⁴

Analizirajući šture i nepouzdane povijesne izvore, Neven Budak je istaknuo da se na Splitskom saboru nije vodio spor oko slavenske liturgije, niti se Grgur zalagao za glagoljicu, pa se izvori njegova mita nalaze izvan objektivne historijske znanosti. Oslanjajući se na analizu Mircea Eliade, zapazio je da je poimanje Grgura bilo izrazito mitološko, kao vrlo složena pojавa etnognijskog karaktera.

Govoreći o ninskom biskupu kao mitološkom stvorenju hrvatskoga pantheon-a, Budak je godinu postavljanja kipa istaknuo kao vrhunac njegova kulta. Tada su se integrirale njegove tri simbolične komponente; Grgur kao borac za slavensko bogoslužje, Grgur kao nositelj težnje za samostalnošću hrvatske Crkve, tj. države, te Grgur kao simbol jugoslavenskoga zajedništva.

Do 17. stoljeća Grgur Ninski bio je potpuno nepoznat pisanim historijama i usmenoj predaji. Tek je crkveni historičar Daniele Farlati, u trećem svesku svoje knjige *Illyricum sacrum* iz 1765. godine, koncipirao sliku splitskih sabora kao borbu za slavensko bogoslužje i glagoljicu, a protiv romanskih biskupa dalmatinskih gradova.

Počeci mita, kojim se gradio lik ninskog biskupa kao mučenika i »besmrtnog« borca, bili su povezani s vremenom buđenja nacionalne svijesti u Dalmaciji. Kako je talijansko-hrvatski dualizam podsjećao na Farlatijev latinsko-glagoljaški, Grgur Ninski se već u prvoj polovici 19. stoljeća počeo prikazivati kao suvremeni borac za nacionalna prava ugroženih Hrvata.

U dalnjem razvoju nacionalno-integracijskih procesa u Dalmaciji, u drugoj polovici 19. stoljeća, i historija kao znanost poprimala je nacionalni značaj. U prvoj sintezi hrvatske povijesti Tade Smičiklas (1882.) prikazao je Grgura kao branitelja hrvatskoga jezika iz narodnih interesa, što je doprinijelo stvaranju nacionalnoga simbola. Potom je Vjekoslav

⁴ Naslov i sadržaj ovoga poglavlja preuzimam od Nevena Budaka, koji je 1985. godine u časopisu *Oko* u jedanaest nastavaka objavio tekst o procesima mitologizacije Grgura Ninskoga. Vidi literaturu! Tekst je potom 1994. godine objavljen kao jedno od poglavlja knjige *Prva stoljeća Hrvatske* pod naslovom *Povijest i mit*. Na kraju Biudak ističe knjigu Trpimira Macana *Povijest hrvatskog naroda* (Zagreb, 1992.) u kojoj je Grgur konačno ocijenjen u skladu s rezultatima povijesne znanosti, dakle bez mitologizirajućega pristupa. Neven Budak, *Prva stoljeća Hrvatske*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1994., str. 198.

Klaić, u svojoj *Povijesti Hrvata*, čitavo poglavje posvetio borbi za hrvatsku narodnu Crkvu, Grguru i splitskim saborima. Obuhvaćajući ga znanstveno i popularno, Klaić je stvorio lik koji je bio prihvaćen u svijesti nacije.

Stalne mijene vatikanske politike prema glagoljici, koje su se stišale tek 1918., kada je tiskan misal na staroslavenskom, pogodovale su dugotraјnom sukobu koji je Grgura definitivno pretvorio u mitološki lik. Tome su pridonosili i popularno pisani prilozi, među kojima naročito oni u splitskom *Pućkom listu*, kao npr. *Pjesma o slavnom Grguru Ninskom, branitelju glagoljice*, koju je 1913. godine napisao Juraj Kapić.

Vrhunac eksploracije Grgurova lika, zajedno s masovnim prihvatanjem njegove karizmatične uloge u obrani nacije, započeo je 1925. godine, s tisućugodišnjim jubilejom Hrvatskoga kraljevstva i Prvoga splitskog crkvenog sabora. Proslava toga tipa bila je prihvaćena kao manifestacija hrvatske nacionalne samosvojnosti u novonastaloj državnoj tvorevini. Tako se stvorila potreba za prezentiranjem ideje o državotvornoj tradiciji posredstvom simbola: osnivača Kraljevstva Tomislava⁵ i branitelja glagoljice Grgura.

Iako se u to vrijeme pojavljivao kao uglavnom hrvatski nacionalni simbol, za svega tri godine, tj. do 1929. kada se postavlja Meštrovićev spomenik, Grgur Ninski razvio se u općejugoslavenski simbol. Neki pisci iz katoličkih krugova opovrgavali su Grgurovu ulogu u borbi za jezik a protiv rimske Crkve, što nije jače utjecalo na njegovu popularnost, jer je mit uvelike prevladavao nad historiografijom.

Novom interpretacijom ORJUNE Grgurov mit dobio je drugo etnogenijsko značenje, pa se njime više nisu objašnjavali samo počeci hrvatske, nego i jugoslavenske povijesti. Ta unitaristička organizacija prihvatile ga je kao svoj simbol, budući je on kao borac za hrvatsku samostalnu Crkvu pridonosio i afirmaciji južnog slavenstva. Istovremeno se u krugovima *Hrvatske katoličke crkve* rađala i slika Grgura kao svetačkoga lika. Ta je Crkva, kasnije nazvana starokatoličkom, odmah po svom osnivanju 1924. godine uzela Grgura za svoga zaštitnika, pozivajući se na njegov tobožnji otpor papi i borbu za stvaranje nezavisne hrvatske Crkve. Tu je mit o Grguru došao do svoje potpuno razvijene forme, u kojoj je on bio biskup-prvoborac za prava hrvatske narodne Crkve.

Tako su 1925. godine, kada je kipar Ivan Meštrović splitskoj općini ponudio spomenik Grgura Ninskoga, paralelno egzistirale tri interpretacije njegova lika. Po njima je on bio borac za hrvatska prava i jezik, ali i preteča jugoslavenstva, te naš prvi »protestant« i svetac.

⁵ Prema Budaku te se godine rodila ideja o Tomislavovu spomeniku, realizirana znatno kasnije.

Meštrović je zahtijevao postavljanje spomenika u blizini Katedrale, što bi potenciralo smisao Grgura kao simbola nacionalne ideje, koja je nakon tisućugodišnje borbe nadvladala sve tuđinske utjecaje, prvenstveno one sa suprotne jadranske obale. Neslućena diskusija koja se razvila oko spomenika⁶ pokazala je prave dimenzije mita, njegovu ucijepljenost u psihu nacije, te snagu i mogućnost političkoga govora putem simbola. Pridajući Grgurovu djelu značenje prema vlastitim političkim uvjerenjima, pripisivale su mu se različite političke namjere, pa se razvila žestoka rasprava koja se iz Splita proširila na gotovo čitavu Jugoslaviju.

Jedan od rijetkih koji je svoje stavove temeljio na znanstvenim i estetskim kriterijima bio je Frane Bulić. On je nastojao spriječiti podizanje kipa na Peristilu, tvrdeći da bi time i antički spomenik i Meštrovićevo djelo izgubili na kvaliteti. Crkvene vlasti također su se usprotivile postavljanju kipa pred ulazom u Katedralu bez njihove konzultacije, i to najprije stoga što povijesna uloga biskupa Grgura nije bila potpuno jasna, te zbog pretpostavke da će veliki spomenik onemogućiti održavanje bogoslužja na otvorenom. No, prevladalo je značenje koje je ogroman spomenik hrvatskom biskupu imao u antičkoj palači romanske, tj. talijanske kulture. Za to se zalagao i sam Meštrović, te je spomenik postavljen i naročito svečano otkriven na Peristilu 1929. godine.⁷

⁶ Neki tekstovi o tome: Vjekoslav Cvjetišić: *Meštrovićevo monumentalno djelo »Grgur Ninski«*, »Jutarnji list«, Zagreb, 3. III. 1929., str. 15.; Ljubo Karaman: *O Grguru Ninskome i Meštrovićevom spomeniku u Splitu*, Split, 1929.; Ivo Tartaglia: *O mjestu Meštrovićeva spomenika Grguru Ninskome*, »Novo doba«, Split 23. V. 1929., str. 3.; Frane Bulić: *O mjestu Meštrovićeva spomenika Grguru Ninskome*, »Novo doba«, Split, 25. V. 1929., str. 3.; Marcel Martinis: *O mjestu Meštrovićeva »Grgura Ninskoga«*, »Novo doba«, Split, 28. V. 1929., str. 3.; Jakša Herceg: *Još jedan glas o smještaju »Grgura Ninskog«*, »Novo doba«, Split, 31. V. 1929., str. 3.; Nj. V. Kralj otkrit će spomenik Grguru Ninskому, »Novo doba«, Split, 31. V. 1929., str. 4.; Ivan Bulić: *Pomirimo se glede Grgura*, »Novo doba«, Split, 1. VI. 1929., str. 4.; Milan Begović: *I. Meštrović. »Grgur Ninski« na Peristilu?*, »Novo doba«, Split, 5. VI. 1929.; Petar Senjanović: *Borba za i protiv Peristila*, »Novo doba«, Split, 8. VI. 1929., str. 3; *Dolazak Grgura Ninskog*, »Novo doba«, Split, 8. VI. 1929., str. 8; Jakša Herceg: *Krokodilske suze za Peristilom*, »Novo doba«, Split, 11. VI. 1929., str. 3.; *Grgur Ninski i glagolica*, »Novo doba«, Split, 13. VI. 1929., str. 3.; *Pred gotovim činom*, »Novo doba«, Split, 18. VI. 1929., str. 3. Prema: Stanko Piplović, »*Dioklecijanov muzej između dvaju ratova*«, u: »Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru«, 44, 2002., str. 231.–232.

⁷ Na sjednici Uresnog povjerenstva 17. ožujka 1927. načelno je prihvaćeno mjesto na Plokati kraljice Jelene, sjeverno od Mauzoleja, sa čime su se složili Karaman i Bulić. Kako se radilo o srcu Dioklecijanove palače, na sjednici 15. listopada 1927. zatraženo je da se napravi model pomoću kojega bi se utvrdilo najpovoljnije mjesto. Meštrović je i sam na početku zagovarao položaj sjeverno od Mauzoleja, ali je kasnije inzistirao na Peristilu, čemu se žestoko usprotivio Bulić, te francuski arhitekt Jacques Zeiller. Model je bio gotov u veljači 1928. godine. Određeno je da se ispita lokacija kod crkve sv. Dušice na istočnoj strani, te na Peristilu. Meštrović je tada bio okupiran pripremama za put u Ameriku, pa je načelnik Tartaglia odlučio spremiti model i pričekati kiparov povratak. No, model nije bio isprobан.

Negodovanje talijanaša iz Dalmacije i Italije nad tim činom još je više učvršćivalo mit. Sada je simbol u obliku spomenika djelovao kao iracionalni raspirivatelj mržnje koja je već desetljećima vladala među dvjema nacionalnim skupinama u Dalmaciji.

Klerikalističke interpretacije težile su za tim da Grguru pridaju karakteristike pravovjernog i nacionalno svjesnog katoličkog biskupa. Javlala su se i tumačenja koja su mu odricala pravo na aureolu borca za slavenku liturgiju, čime se nastojalo srušiti mit, te pretvoriti biskupa Grgura u prethodnika suvremenog hrvatskog klerikalizma. To se tumačenje moglo pozivati na rezultate vrhunskih suvremenih historičara, poput Ljube Karamana. Oni su prikazivali biskupa kao papi odana svećenika, a odbacivali svaku mogućnost njegova zalaganja za glagoljicu. No, govor zagrebačkoga nadbiskupa Antuna Bauera na otkrivanju Grgurova spomenika pokazao je prihvaćanje mita i prilagodbu situaciji.

Prevladavajuće mišljenje pozdravljalo je podizanje spomenika. Štoviše, korijeni jugoslavenstva tražili su se u mitskim vremenima najranije prošlosti, pa se kult Grgura Ninskoga dovodio u vezu s kultom Kraljevića Marka, sa sv. Savom, a sve češće govorilo se i o *hrvatskom kulturnom Kosovu*. Novi je izričaj bio u funkciji što čvršćeg povezivanja hrvatskoga i srpskoga mita o tragičnim porazima, pri čemu je kategorija *rase* ušla u politički rječnik.

Istovremeno su se dalje utvrđivale interpretacije Starokatoličke crkve, koje su koristile Grgura ne samo kao sredstvo borbe za samostalnu hrvatsku Crkvu, nego i kao medij za manifestiranje jugoslavenstva.

Na drugoj političkoj pozadini razvijala se i tvrdnja o bosanskom bogumilstvu kao posljedici djelovanja Grgurovih glagoljaša izbjeglih iz Hrvatske, što je potvrđivalo da je bosanska Crkva u svojim korijenima bila hrvatska.

Različite rasprave i interpretacije, koje su kulminirale u vrijeme postavljanja spomenika u Splitu, pokazale su afirmiranost mita o Grguru Ninskem i njegovu više značnost. No, sama svečanost otkrivanja spomenika bila je posvećena ninskom biskupu kao velikom jugoslavenskom prosvjetitelju, koji je u tom trenutku istisnuo svoj hrvatski identitet.⁸

U ožujku 1929. godine kip je odliven u Zagrebu. Dana 29. svibnja 1929. započeli su radovi oko postavljanja kipa na Peristilu u Splitu (S. Piplović, isto).

⁸ Svečanost se sastojala od službenoga dijela i tzv. narodnog slavlja. Program proslave započeo je pontifikalnom misom u splitskoj katedrali, koju je na staroslavenskom jeziku otpjevao splitski biskup Bonefačić. Nakon toga je donačelnik Splita Tartaglia održao govor ispred katedrale, odnosno spomenika. Potom je princ Pavle izvršio sam čin svečanoga otkrivanja, te javno čestitao Meštroviću. Nadbiskup Bauer blagoslovio je spomenik i održao spomenuti govor. Pored političkih i crkvenih ličnosti svečanosti su prisustovali: jedinica britanske mornarice, *sokolaši*, zborovi i glazbe. Izvodila se Hatzeova *Pjesma Grguru Ninskog*, a u

Dok je ranije mit stvarao skulpturu, kasnije je ona dograđivala mit. Njegova snaga bila je na vrhuncu još u prvoj polovici četvrtoga desetljeća 20. stoljeća, pa je »velika predstava« otkrivanja spomenika doživjela reprizu u manjem omjeru u Varaždinu 1931. godine, kada je postavljen još jedan (manji) spomenik ninskom biskupu.

Žestoki napad na dotada prevladavajuće mišljenje o Grguru počeo je 1938. godine. U hrvatskom tisku do izbijanja rata objavljeno je niz članaka, među kojima i onaj Ive Guberine. On je nastojao prikazati Meštrovićeva *Grgura* kao falsifikat hrvatske povijesti u kontekstu slavizma 19. i jugoslavenstva 20. stoljeća. Samu povijesnu ličnost Grgura Ninskoga interpretirao je na drugačiji način, vidjevši u njemu borca za Zapad, koji zapravo odbija glagoljicu.

Guberini, kao i drugim autorima koji su zastupali tzv. gotsku teoriju o porijeklu Hrvata, pokušao se suprotstaviti Marko Perojević. U vezi sa spomenikom on je predlagao kompromisno rješenje.

Ukratko, u godinama pred Drugi svjetski rat prethodnoj interpretaciji uvelike je konkurirala nova, prema kojoj se Grgura sve češće hvalilo zbog toga što je pristajao uz Rim, iako mu je papa umanjio crkvenu vlast. Time se isticala njegova dalekovidnost jer je, zahvaljujući mudrom pokoravanju Sv. Stolici, Hrvatska zauvijek ostala vezana uz Zapad.

Za razliku od tih polemika, koje su zapravo proširivale percepciju spomenika, ratne okolnosti dovele su do njegove potpune negacije, odnosno do stvarnoga uklanjanja.

Talijanski Zavod za crkvenu umjetnost odlučio je 1941. godine⁹ u okviru postupka restauriranja Dioklecijanove palače srušiti spomenik. Spomenik je bio rastavljen u dijelove i pohranjen u skladište.

Ustaška promidžba, koja se 1943. godine u Splitu radikalno obračunava s dotadašnjim talijanskim saveznicima, poslužila se rušenjem spomenika kako bi pokazala talijanski vandalizam i mržnju prema Hrvatima. Pri tome se napad na Talijane i njihov postupak nije zasnivao na apoteozi ninskoga biskupa, već same skulpture kao Meštrovićeva djela.¹⁰ Stoga

Kazalištu su svirali nove kompozicije Ive Tijardovića. Branislav Radica: *Spomenik Grguru Ninskoga*, u: *Novi Split: Monografija grada Splita od 1918–1930 godine*, Split: Hrvatska Štamparija Gradske štedionice, 1931., str. 160.–166. Dokumentarni film o otkrivanju spomenika nalazio se u Ateljeu Meštrović u Zagrebu (V. Barbić, isto).

⁹ Spomenik je uklanjan od 3. do 12. studenog 1941. godine. Jelena Markovina: »*Grgur Ninski i ostali splitski spomenici u danima fašističkog terora*«, »Kulturna baština« 14, (1983.), 28.

¹⁰ Meštrović u svojim *Uspomenama* spominje da se spomenik Grgura Ninskoga toliko svjedači Hitleru da je posjedovao njegovu fotografiju. Neven Budak: *Povijest kažiprstom*, »Oko«, 4.–18. srpnja 1985., str. 8.

se Peristilu, na kojem je stajao spomenik, tada daje naziv Trg Grgura Ninskoga, te se govori o njegovu vraćanju na isto mjesto.

No, spomenik je kraj rata dočekao u dijelovima.

QUO VADIS, GRGURE?¹¹

Novo društveno uređenje i višenacionalna država nastala poslije Drugoga svjetskoga rata zahtijevali su i novi odnos prema prošlosti, u kojemu mit o Grguru nije bio toliko potreban. U komunističkoj Jugoslaviji nije bilo poželjno previše isticati ninskoga biskupa kao crkvenoga poglavara Hrvatske, ali ga se ipak nije moglo ni potpuno otpisati. Spomenik je ponovno sastavljen 1954. godine¹² na novom mjestu, tj. ispred sjevernih vrata Dioklecijanove palače, u okružju u kojem je izgubio znatan dio svoje izražajne snage.

Kako Grgur više nije bio pri vrhu interesa državotvorne politike, njegov je mit počeo gubiti snagu. Karizmatična uloga borca za glagoljicu postupno se odbacivala, te se svodila na okvire težnje za crkvenim primatom. To je konačno dokazano u burnom političkom i kulturnom razdoblju oko 1971. godine, ponajviše u radovima historičara Nade Klaić i Trpimira Macana. No, i nakon toga bilo je više pokušaja njegove rehabilitacije. Među njima Budak izdvaja podizanje *Vidikovca Grgura Ninskoga u Aleji glagoljaša* u Istri kao smislenu bajkovitu interpretaciju u istarskom krajoliku, za razliku od ostalih pokušaja rehabilitacije Grgurova mita u novom kontekstu. Tako je Jakov Blažević, u svojoj knjizi *Povijest i falsifikat* (1983.), stavio Grgura na početak revolucionarnog i naprednog djelovanja hrvatskoga naroda, u nizu koji završava pojavom i djelovanjem Tita.¹³

Ovo tumačenje podržala je i Hrvatska (staro)katolička crkva, u nastojanju da se historiografskom konstrukcijom poveže s najstarijim vremenima hrvatske povijesti, kako bi njena veza s nacijom dobila na značenju. Ta veza bili su upravo glagoljaši, a mitski Grgur kao branitelj nezavisne hrvatske biskupije bio je idealan praočac i zaštitnik starokatoličanstva. Stoga je Grgur postao svetački lik, kao prvi europski

¹¹ Naslov ovog poglavlja preuzimam od Vinka Vitezice: *Quo vadis, Grgure?*, »Čovjek i prostor« II, 1955., str. 2.

¹² O ponovnom postavljanju spomenika u javni prostor počelo se govoriti 1952. godine. Na predložene lokacije postavlja se maketa kipa. Silvio Braica: *Mala splitska kronologija*, Split: Etnografski muzej Split, 2002., str. 142.

¹³ Neven Budak: *Povijest kažiprstom*, »Oko«, 18. srpnja – 1. kolovoza 1985., str. 8.

»protestant«, biskup-prvoborac za prava hrvatske narodne Crkve, ali i najveći sin južnoga slavenstva.¹⁴

No, državna upotreba mita o Grguru Ninskom ipak je sve više slabila. Razgovori oko ponovnog postavljanja kipa bili su sada više usmjereni likovnim aspektima spomenika, negoli povijesnoj ličnosti biskupa. Spomenik je postavljen u blizini sjevernoga zida Dioklecijanove palače, uz ruševine benediktinskoga samostana sa sačuvanom Arnirovom kapelom, zvonikom iz 17. stoljeća, te uz gradski park *Đardin*.

Još prije postavljanja spomenika Duško Kečkemet zalagao se za privremeno rješenje, tvrdeći da u Splitu ne postoji posve prikladno mjesto za spomenik, te da ga ubuduće treba pronaći u daljnjoj izgradnji grada. On je odbacivao ideju o postavljanju kipa na malenu Bulićevu poljanu kraj Katedrale, kao i između Srebrnih vrata i Peristila, te prijedloge o mjestu ispred sjevernoga ili istočnoga zida Dioklecijanove palače. Zastupao je mišljenje da je pri postavljanju spomenika na Peristilu prevladao idejni moment nad estetskim, jer je skulptura sebi podredila okoliš i njime prostorno dominirala. Tako je Peristil pridonio spomeniku, ali ne i spomenik Peristilu. Stoga je iznio svoj prijedlog za privremeno mjesto spomenika na Botičevoj poljani, tzv. Prokurativama, odnosno na današnjem Trgu Republike.¹⁵

Nakon postavljanja spomenika na mjesto na kojem je i danas Kečkemet je govorio o nedostacima njegova smještaja u prometni dio grada.¹⁶ O tome je 1955. godine pisao i Vinko Vitezica, ističući izrazitu neprikladnost mjesta u kojem nedostaju arhitektonski razmjeri, odnosno arhitektonska kompozicija. Za razliku od Kečkemeta, on to mjesto nije prihvaćao ni privremeno, te je zastupao mišljenje o degradaciji Meštrovićeva djela.¹⁷

¹⁴ Još 1985. godine Budak zapaža prisutnost Grgurova kulta: *I danas se unutar HKC nastavlja štovanje njegova kulta. Meštrovićev se spomenik nalazi u svakom broju Hrvatskoga katoličkoga glasnika, kao i na pečatima Crkve. Još uvijek mu se pjevaju pjesme, piše se o njemu. Prošle je godine osnovan i Red svetoga Grgura Ninskoga sa sjedištem u Baselu, gdje je utemeljena jedna župa HKC* (N. Budak, isto).

¹⁵ Duško Kerčkemet: *Prilog diskusiji o postavljanju »Grgura Ninskog«, »Slobodna Dalmacija«*, 4. XII. 1953., u: *Borba za grad*, Split: Društvo arhitekata Split i Marjan Tisak, 2002., str. 38.–41.

¹⁶ Danas je ta ulica pješačka zona. Nedavno je uređen park u blizini. Više ne postoji visoko drvo u pozadini spomenika, koje mu je donekle bilo vertikalni oslonac sa sjeverozapadne strane.

¹⁷ Stoga se pita: *Quo vadis, Grgure?* Činjenice iznosi literarnim stilom: *Pred »Zlatnim vratima« Palače staroga Cara, iz nje otjeran i danas traži utočište, čami kraj jednog zvonika razorenog crkve, koji mu se nadvio nad glavom i čudno gleda nezvanog došljaka, jadno i nemoćno kontrastirajući u svom sivom kamenu orijaškoj figuri, odjevenoj u duboki ton brončanog ruha, dok s obližnjeg perivoja štura krošnja burom izvijenog stabla kao od puke samilosti*

U dramatičnim političkim promjenama devedesetih godina 20. stoljeća, kojima se formirala samostalna Republika Hrvatska, spomenik je ostao na istome mjestu. Tijekom Domovinskoga rata stvarali su se novi politički simboli i mitovi, pa je i to nedavno vrijeme poznavalo tzv. »izume« tradicija.¹⁸ No, čini se da je opterećenost Grgura Ninskoga različitim značenjima onemogućavala formiranje nove interpretacije, kakva je npr. provedena u vezi s ritualnom revalorizacijom i vraćanjem Spomenika bana Jelačića u Zagrebu.¹⁹

U novim okolnostima, dakle, Grgur Ninski nije bio podesan za aktualni politički mit. Prezasićenost različitim interpretacijama učinila ga je toliko komplikiranim da ga se u vremenu naglih promjena najradije ostavljalo sa strane, na periferiji interesa.

Tako je spomenik ostao na istome mjestu gotovo pola stoljeća.

PALAC GRGURA NINSKOGLA

Teško je reći kada je započela praksa dodirivanja palca toga monumentalnog spomenika, ali se može prepostaviti povezanost s mjestom na koje je postavljen 1954. godine.

Tada se mijenja i orijentacija spomenika, tako da su glava, knjiga u lijevoj ruci i stopalo lijeve noge usmjereni prema istoku.²⁰ Gledajući ga s te strane, spomenik pruža vizuru otprilike onaku kakva je bila na Peristilu (slika 1, 2). No, sada nije uzdignut na visoko postolje, već je gotovo u ravnini pločnika. Iza njega više nije arhitektonski okvir Protirona, već samo vertikala zvonika (slika 3).

Dok je postolje s istočne, zapadne i sjeverne strane u ravnini tla, s južne strane spomenik je izdignut znatno više nego na Peristilu. Nalazi se na lijevoj strani neuglednih stepenica koje vode do niže razine ulice ispred zida Palače (slika 4). Pogled s unutarnje strane Zlatnih vrata Dioklecijanove palače obuhvaća spomenik, koji horizontalno presijeca masivni arhitrav portala.

uzalud kuša da mu ovije orijska leda! Vinko Vitezica: *Quo vadis, Grgure?*, Čovjek i prostor II, 1955., str. 2.

¹⁸ Silvio Braica: *Običaj i kriza*, »Etnološka tribina« br. 20, 1990., str. 17.–21. Dunja Rihtman-Auguštin: *O konstrukciji tzradicije u naše dane. Rituali, simboli i konotacije vremena*, »Narodna umjetnost« 29, 1992., str. 25.–43.

¹⁹ Dunja Rihtman-Auguštin: *Spomenik na glavnom gradskom trgu*, u: *Ulice mogu grada*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2000., str. 61.–98.

²⁰ Na Peristilu je glava, kao i figura u cjelini, bila okrenuta prema sjeveru.

1
23
4

U postojećem smještaju nestale su i gradacije vizura, pa je prilaz sa zapadne strane susret s naličjem spomenika. Pogledi sa sjeverne strane nude horizontalno presječen spomenik utonuo ispod razine tla, pa su to svakako najlošije vizure.

Uz sve spomenute nedostatke, za pojavu dodirivanja spomenika čini se važnim upravo ovakav smještaj u izrazito frekventnom prostoru grada. Za razliku od Peristila, gdje je skulptura bila na mjestu zaustavljanja kretanja, ona je sada na raskrižju raznosmjernih prolaza. Dok je kip u antičkom okružju bio dijelom zaštićene spomeničke celine, koja je imala određeni odmak od svakodnevice, novo je mjesto postalo aktivni urbani prostor uljepšan zelenilom i spomenicima. Nisko postolje koje je s tri strane u razini šetnice, odnosno s juga pri vrhu stepenica, gotovo je potpuno dokinulo granicu između prostora spomenika i prostora prolaznika.



5

Prilazeći s južne strane, dakle iz pravca sjevernih vrata Dioklecijanove palače, penjemo se stepenicama na vrhu kojih se, s lijeve strane, uzdiže monumentalni spomenik. Pri tome se sve više približavamo njegovu lijevom stopalu, koje nam prvo dolazi u očište, a nedostatak rukohvata na tom dijelu stepeništa tjeru nas da se oslonimo o postolje, na kojem dominira palac zlatne boje. Bronca je ovdje uglačana od dodirivanja, a sam palac već je popravljan.

Najčešće ga dotiču djeca (slika 5), srednjoškolci, turisti,²¹ ali se mogu vidjeti i starije žene.²² Palac se obično drži dok se u sebi ne zaželi želja. Pri tome se treba zaustaviti, često i spustiti nekoliko

stepenica. Čitav postupak moguće je obaviti u nekoliko sekundi, na vrlo lak način i tako postati zadovoljnijim.

U takvom smještaju biskupov palac, kao najdostupniji dio spomenika, postao je točka susreta spomeničke veličine i ljudske mjere, kao veza između produhovljene prošlosti i banalne svakodnevice.

ANTROPOLOGIJA SPOMENIKA

U hrvatskoj tradicijskoj kulturi uočena je posebna uloga svećenika, kojemu je pučka mašta pridavala nadnaravne sposobnosti. Vjerovalo se da svećenik može zaustaviti ledenu kišu i utjecati na meteorološke prilike, kao i na urod.²³ Stoga je svećenik često blagoslovljao polja, što je u 19. stoljeću zabilježeno i u pučkoj kulturi Splita.²⁴ U Dalmaciji je također bila

²¹ Grgurovo stopalo s oskudnom sandalom nedavno je postalo dio suvenirske ponude. Na stepenicama, ispred spomenika, često se fotografiraju turisti.

²² Primjer koji me najviše začudio bila je starica, koja se, nakon što je dotakla palac, prekrižila i poljubila prste.

²³ Vesna Ćulinović-Konstantinović: *Provodioci magije i liječenja*, u: *Aždajkinja iz Manite drage*, Split: Logos, 1989., str. 81.–82.

²⁴ Branko Radica: *Split i Salona*, Split: Logos, 1985., str. 66.

raširena praksa tzv. *zapisa*, koji su se nabavljali kod svećenika, najčešće zbog svoga apotropejskog i kurativnog djelovanja.²⁵

U pučkim predodžbama oblikovala se tako slika svećenika kao dobroga pastira i milosrdna čovjeka, koji se posvećuje svekolikom blagostanju puka. No, on je također bio moćna i snažna osoba koja može savladati zle sile. Zabilježene su priče o liječenju bolesnog djeteta, o istjerivanju sotone, pa i o prokletstvu.²⁶ Stoga je potpuno razumljivo da je uspješan svećenik, a pogotovo biskup iz davne prošlosti, bio vrlo važan za zajednicu, te je mogao potaknuti popularno štovanje.

Praksa dodirivanja kipova svetaca poznata je na širokom prostoru zapadnoga kršćanstva, pa je i dio naše pučke kulture.²⁷ Dodirivanje posvećenog predmeta, kojim se prenosi njegova moć, povezano je s taktilnom magijom arhaičnog podrijetla.²⁸

Kao što se u običajima prožimaju liturgijski i folklorni elementi, tako i u pučkoj pobožnosti postoji mnoštvo primjera u kojima se isprepliću vjerske i magijske predodžbe. Česti su apotropeji religijskog podrijetla, kao i postupci u kojima se mogu prepoznati elementi »izazovno-srećenosne« i »obrambene« magije.

U 19. stoljeću splitskim su predgrađima, kroz mračne ulice koje su poticale strah, kružile priče o vukodlacima, vješticama i vilama, a bili su poznati i postupci za zaštitu od njih. Tako su se prepričavale čudne priče i legende, kao npr. ona o nastanku crkvice Gospe od Špinuta, kada je orač ispod pluga našao kip Bogorodice. Naročito su bile popularne procesije, na primjer prigodom blagoslova polja na Marjanu, u centru grada za blagdan zaštitnika sv. Dujma, zatim mistična povorka na Veliki petak ili procesija s likom Blažene Djevice, kojom se nekoliko dana zazivala kiša.²⁹

²⁵ Za Split je npr. zabilježena priča o tzv. don Malakiju, koji je od toga napravio unosan posao. Theodor Schiff: *Kuća očenaša*, u: *Priče iz poluzaboravljene zemlje*, Split: Književni krug, 1997., str. 37.–43. Cijela ova knjiga obiluje građom za proučavanje tzv. pučke pobožnosti.

²⁶ Frano Ivanišević: *Kakovu snagu imadu neki ljudi*, u: *Poljica:narodni život i običaji*, Split: Književni krug, 1987., str. 572.–577.

²⁷ Posebna važnost svetog lika očituje se u procesijama u kojima se nosi njegov kip, te u praksi obilaska, dodirivanja i čuvanja voska svjeće koja mu je gorjela ili nekog drugog predmeta koji je bio s njim u doticaju. Dinka Alaupović-Gjeldum: *Sveti Klement u pučkoj pobožnosti*, »Etnologica Dalmatica« 6, 1997., str. 159.–160.

²⁸ Franе Bulić u dodirivanju Gospinog oltara u Solinu prepoznao je običaj iz starokršćanskog doba, kada je na sarkofagu mučenika ispod oltara bio otvor kroz koji su vjernici mogli doticati tijelo svilenim rupčićem. Arsen Duplančić: *Nekoliko doživljaja don Franе Bulića iz njegove neobjavljene knjige o Saloni*, »Vjesnik za arheologiju i historiju Dalmatinsku« 79, 1986., str. 331.

²⁹ Anatolij Kudrjavcev: *Vjera i strah – ljubav i zloba*, u: *Vječni Split*, Split: Logos, 1985., str. 293.–313.

Theodor Schiff, koji je sredinom 19. stoljeća opisivao Dalmaciju, spominje kamene kipove biskupa na fasadi kuće na križanju dviju ulica na Pjaci u Splitu:

Gola stopala velikog i koljena malog biskupa, pokrivena znalački isklesanim, teškim naborima njihovih odora, ravnomjerno su izbrušena i prekrivena najčešće korom nečistoće. Tome ima i određeni razlog: svaki Morlak, kao i pučanin iz splitskih predgrađa, u svakom starom kipu vidi bez dalnjega nekog sveca. A ako kip ima čak biskupsku kapu na glavi, onda mora da je posrijedi neki izuzetan svetac, poradi čega nijedan Morlak ni pučanin neće propustiti u prolazu barem prstima dodirnuti stopalo velikog i koljeno malog i potom poljubiti svoje prste (istaknula B. V. T.), (Schiff, 1997., str. 30.).

Riječ je zapravo o kipu sv. Antuna Opata s kraja 14. stoljeća, smještenom u luku na stupovima na fasadi kasnoromaničke palače Žaninić. Opat je prikazan frontalno kao figura u biskupskoj mitri, koja u jednoj ruci drži zvono i štap, dok je druga podignuta na blagoslov. Do njegovih nogu s lijeve strane nalazi se mala figura donatora koji kleći i moli. U praznom prostoru nad svečevom glavom nekad je bilo kandilo.³⁰ Ta skulpturalna cjelina zapravo je visoki reljef smješten na visini od oko 200 centimetara. Danas više nitko ne dodiruje podnožje kipa onako kako je to zapisao Schiff.

Možda zbog brojnosti spomenika kao nijemih svjedoka uličnih događanja, Split je na neki način uvijek imao poseban odnos prema njima. Oni su često bili predmet dnevnih komentara, koji su ih zahvaćali površno i tek s nekog trenutno zanimljivog aspekta. Te neformalne interpretacije u pravilu se nisu bilježile, te su izmicale povijesti. U svom vremenu one su bile razumljive same po sebi, a kasnije su se uglavnom postupno i neprimjetno transformirale. Na primjer, dok su se krajem 19. stoljeća muška djeca često penjala na leđa Sfinge na Peristilu, što su neki objašnjavali poticanjem ljubavi prema starini,³¹ danas se tamo popne tek poneko dijete, uglavnom s namjerom pokazivanja svoje vještine.

O spomenutom sv. Antunu Opatu kružila je šaljiva priča da je to zapravo bio splitski biskup koji je pobijedio trogirskoga, pa je zato prvi

³⁰ Na fotografiji koju Fisković objavljuje ga nema, ali je s lijeve strane kipa vjerojatno noviji fenjer. Cvito Fisković: *Izgled splitskog Narodnog trga u prošlosti*, »Peristil« I, 1954., str. 99. Milan Ivanišević prepostavlja da je to bio *lumin*, koji je gorio u počast svecu. Danas je i on uklonjen.

³¹ Zabilježena je i priča o tome kako su je egipatski bogovi munjom prepоловили, jer nisu htjeli da ode, ali ju je Dioklecijan i takvu prenio u Split. B. Radica: *Split i Salona*, Split: Logos, 1985., str. 50.–52.

prikazan kao velik i ponosan, a drugi kao mali, klečeći lik.³² Tragom te priče i Schiff je opisao dodirivanje kipova biskupa, a ne sveca i donatora.

Rasprave koje su pratile postavljanje *Grgura Ninskoga* na Peristilu sigurno su potaknule i popularne komentare. Sačuvana je karikatura iz 1930. godine, koja prikazuje don Franu Bulića kako kip Grgura bičem tjera s Peristila.³³

Može se pretpostaviti da je u drugoj polovici 20. stoljeća, kada su pod državnim režimom utihнуli neslužbeni komentari, praksa dodirivanja biskupova palca postajala sve učestalija. Bila je to bezazlena pojava, koja se ničim nije suprotstavljala simbolu Grgura kao borca za glagoljicu, kao ni drugim tumačenjima, ali ih je ipak postupno preoblikovala. Lik iz daleke prošlosti sve se više popularizirao kao starohrvatski nacionalni simbol, pri čemu je neshvaćenost ninskoga biskupa u prošlosti postajala parafraza aktualnog nezadovoljstva. Sada se njegova karizmatičnost usmjeravala prema nadi u bolju budućnost i u ispunjenje želja. Međutim, uz svu ozbiljnost teme, ne smije se zaboraviti ni tipično splitska šaljivost, koja je vjerojatno podržavala »upotrebu« biskupova palca. Kao i u slučaju priče o navodnom splitskom i trogirskom biskupu, i ovdje se može govoriti o ludičkom ili smjehovnom elementu pučke kulture, o mediteranskoj šali koja mitološko povezuje sa svakidašnjim.

Devedesetih godina mogla se čuti priča o navodnoj disproporciji spomenika, koja je nastala zato što su ga Talijani razmontirali i ukrali jedan dio.³⁴

Čini se da su upravo takve neformalne interpretacije, uz više značnost same Meštrovićeve skulpture, omogućile funkciranje spomenika u neodgovarajućem okolišu. Likovno i urbanistički loše postavljen, spomenik je skinut s pijedestala službene veličine, te se u svojoj nezgrapnosti približio čovjeku. Od junačkog simbola državotvornih i drugih formalnih sustava, ninski biskup transformirao se u lik dobročinitelja, čime se stvarala nova dimenzija spomenika, u smislu njegove popularnosti i interpolacije u svakodnevnicu grada.

Za razliku od kratkotrajne dominacije službenog tumačenja, s konotacijama njegova smještaja na Peristilu, na drugom i dugotrajnijem mjestu jačala je gotovo spontana percepcija spomenika. Ona je dolazila odozdo,

³² Ovim odnosom Spiličana prema spomeniku Kudrjavcev ilustrira mediteranski model šale, te u toj romaničkoj skulpturi vidi možda najstariji dokaz beskrupulozne šaljivosti Spiličana. A. Kudrjavcev: *U potrazi za izgubljenim Mediteranom*, Split: Knjigotisak, 2001., str. 90.

³³ Autor je slikar Ivan Tolić.

³⁴ Taj »podatak« priopćila mi je osmogodišnja kći, prenoseći tumačenje svoje učiteljice.

iz svjetonazora i skrivenih struktura tradicijskog mišljenja stanovnika grada, koji se useljavanjem okolnoga stanovništva naglo povećavao. Iako je historiografija već dokazala neosnovanost mita o Grguru kao borcu za glagoljicu, spomenik je zadržao nešto od kultnog poimanja lika koji prikazuje. Krajem dvadesetoga stoljeća prevladala je tako pučka interpretacija, koja je mitsko-junačkom biću pridodala aureolu dobročinitelja i zaštitnika, pa je povijest koju je tumačio kažiprstom uzmakla pred »srećenosnim« palcem.

Time ova priča nije završena, kao što nije ni sveobuhvatna.

Namjera je bila pokazati kako i u našoj suvremenoj kulturi, konkretno u percepciji spomeničkog djela velike umjetničke ličnosti, postoje vrlo živi elementi tzv. narodne kulture. Štoviše, s obzirom na vrlo tradicionalne reakcije, moglo bi se reći da je folklor sastavni dio života i u gradu. Stoga nam kulturna antropologija može puno reći o spomeničkoj funkciji skulpture, koja se realizira u povjesno promjenljivim procesima. U njima su popularne, neformalne interpretacije spomenika uvijek u nekom odnosu prema službenom stavu, ali gotovo nikad nisu njegova doslovna kopija.

Takav pristup naglašava komunikaciju između spomenika kao javnog dobra i čovjeka koji ga shvaća kao društvenu činjenicu. On ističe vrijednost kolektivnog identiteta, ali je njegova percepcija u osnovi individualna. Zbog svega toga svoja razmišljanja nazvala sam antropologijom spomenika.

LITERATURA

1. Alaupović-Gjeldum, Dinka, 1997., *Sveti Klement u pučkoj pobožnosti*, »Etnologica Dalmatica«, br. 6, str. 147.–164.
2. Barbić, Vesna, 1973., *Ivan Meštrović*, Zagreb: Galerije grada Zagreba, Atelje Meštrović
3. Braica, Silvio, 1990., *Običaj i kriza*, »Etnološka tribina«, br. 20, str. 17.–21.
4. Braica, Silvio, 2002., *Mala splitska kronologija*, Split: Etnografski muzej Split
5. Budak, Neven, 1985., *Povijest kažiprstom*, »Oko«, 28. veljače – 14. ožujka, 14. – 28. ožujka, 28. ožujka – 11. travnja, 11. – 25. travnja, 25. travnja – 9. svibnja, 23. svibnja – 6. lipnja, 6. – 20. lipnja, 20. lipnja – 4. srpnja, 4. – 18. srpnja, 18. srpnja – 1. kolovoza, 1. – 5. kolovoza, str. 8.
6. Budak, Neven, 1994., *Povijest i mit*, u: *Prva stoljeća Hrvatske*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 159.–198.
7. Duplančić, Arsen., 1986., *Nekoliko doživljaja don Frane Bulića iz njegove neobjavljene knjige o Saloni*, »Vjesnik za arheologiju i historiju Dalmatinsku«, br. 79, str. 315.–348.

8. Čapo, Jasna, 1991., *Sveti likovi, svete vodice i zavjeti*, »Etnološka tribina«, br. 14, str. 17.–50.
9. Čulinović-Konstantinović, Vesna, 1989., *Provodioci magije i lječenja*, u: *Aždajkinja iz Manite drage. Običaji, vjerovanja, magija, lječenja*, Split: Logos, str. 76.–89.
10. Grbić, Jadranka, 1998., *O nadnaravnome*, u: *Etnografija. Svadban i blagdan hrvatskog puka*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 305.–332.
11. *Hrvatski biografski leksikon*, sv. 5, 2002., Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
12. *Hrvatska enciklopedija*, sv. 4, 2002., Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
13. *Hrvatski leksikon*, sv. I, 1996., Zagreb: Naklada Leksikon d.o.o., Zagreb
14. Fisković, Cvito, 1954., *Izgled splitskog Narodnog trga u prošlosti*, »Peristil. Zbornik radova za historiju umjetnosti i arheologiju«, br. I, str. 71.–102.
15. Ivanišević, Frano, 1987., *Kakovu snagu imadu neki ljudi*, u: *Poljica: narodni život i običaji*, reprint izdanje JAZU iz 1906. i neobjavljena građa, Split: Književni krug, str. 559.–586.
16. Ivanišević, Milan, 1983., *Kako je splitska općina podizala Meštrovićevog »Grgura Ninskoga«, »Kulturna baština«*, br. 14, str. 21.–25.
17. Karaman, Ljubo, 1929., *O »Grguru Ninskom« i Meštrovićevom spomeniku u Splitu*, Split: Hrvatska štamparija Gradske štedionice
18. Kečkemet, Duško, 1970., *Ivan Meštrović*, Zagreb – Ljubljana: Spektar – ČGP Delo
19. Kečkemet, Duško, 2002., *Prilog diskusiji o postavljanju »Grgura Ninskoga« (»Slobodna Dalmacija«, 26. XI. 1953.)*, u: *Borba za grad*, Split: Društvo arhitekata Split i Marjan tisak, str. 38.–41.
20. Kečkemet, Duško. 2002., *O javnim spomenicima (»Slobodna Dalmacija«, 1. II. 1969.)*, u: *Borba za grad*, Split: Društvo arhitekata Split i Marjan tisak, str. 145.–147.
21. Kudrjavcev, Anatolij, 1985., *Vječni Split*, Split: Logos
22. Kudrjavcev, Anatolij, 2001., *Upotrazi za izgubljenim Mediteranom*, Split: Knjigotisak
24. Markovina, Jelena, 1983., »*Grgur Ninski i ostali splitski spomenici u danima fašističkog terora*«, »Kulturna baština«, br. 14, str. 26.–30.
25. Marks, Ljiljana, 1997., *Od Diklecijana do Splita: predaje i legende*, »Etnologica Dalmatica« br. 6, str. 165.–184.
26. Piplović, Stanko, 2002., *Dioklecijanov mauzolej između dvaju svjetskih ratova*, »Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru«, br. 44, str. 207.–242.
27. Rihtman-Auguštin, Dunja, 1992., *O konstrukciji tradicije u naše dane. Rituali, simboli i konotacije vremena*, »Narodna umjetnost«, br. 29, str. 25.–43.
28. Rihtman-Auguštin, Dunja. 2000. *Ulice moga grada. Antropologija domaćeg terena*, Beograd: Biblioteka XX vek
29. Radica, Branislav, 1931., *Novi Split. Monografija grada Splita od 1918–1930 godine*, Split: Hrvatska štamparija Gradske štedionice
30. Radica, Branko, 1985., *Split i Salona*, Split: Logos
31. Schiff, Theodor, 1997., *Iz poluzaboravljene zemlje. Kulturne slike iz Dalmacije s crtežima K. Kliča i K. Žadnika*, Split: Književni krug
32. Vitezica, Vinko, 1955., *Quo vadis, Grgure?*, »Čovjek i prostor« br. II, str. 2.

SAŽETAK

Meštrovićev spomenik Grguru Ninskom, hrvatskom biskupu iz 10. stoljeća, potaknuo je reakcije na postavljanje spomenika 1929. godine na Peristilu, i to uglavnom rasprave o povijesnoj ulozi lika i događajima iz njegova doba. Bio je to vrhunac procesa Grgurove mitologizacije, u kojoj su u drugoj polovici 19. st. sudjelovali i neki povjesničari. Mit o Grguru trajao je i kasnije, i to populariziran pod državnom zaštitom, tako da ga znanost više nije mogla demantirati.

Budak je u vremenu postavljanja spomenika uočio paralelno postojanje triju simboličnih komponenti Grgurova lika, po kojima je on bio borac za slavensko bogoslužje, nositelj težnji za samostalnom hrvatskom Crkvom, tj. državom, te simbol jugoslavenskoga zajedništva. Svaka od njih prevladavala je u određenom trenutku, već prema interesima dominantne političke grupe i odgovarajućim interpretacijama prošlosti. Tako je 1929. godine prevladalo tumačenje ninskoga biskupa kao borca za glagoljicu i preteće jugoslavenstva, čime je Grgur potvrđen kao mitski junak. U tom razdoblju sve su rasprave bile povezane s Peristilom, antičkim prostorom u blizini splitske pravoslavne, koji je već sam za sebe sadržavao slojevite simbolične komponente. Spomenik je 1941. godine uklonila talijanska okupatorska vlast.

Godine 1954. spomenik je ponovno postavljen ispred sjevernih vrata Dioklecijanove palače. Uza sve namjere da se isprave greške prošlosti, novo mjesto za spomenik likovno nije bilo bolje rješenje, ali je smirilo ideoleske konotacije. Spomenik je ostao na istom mjestu do danas, nezgrapan i izgubljen u neodgovarajućem prostoru već pola stoljeća. Dok je njegova državna upotreba gotovo potpuno oslabila, jačale su neslužbene interpretacije, sve do pojave dodirivanja »srećenosnog« biskupova palca. U tome je određenu ulogu imao specifičan položaj spomenika u frekventnom dijelu grada. No, presudnim se čine neki elementi pučke pobožnosti, koji sadrže taktilne postupke »izazovno-srećnosne« i »obrambene« magije, te tradicijske predodžbe o nadnaravnim sposobnostima svećenika. S druge strane, djelovali su i ludičko-smjehovni elementi pučke kulture Splita, koji su sastavni dio tzv. splitskog mentaliteta. Nakon svih državnih pompi i burnih rasprava o povijesti, koju je spomenički autoritet tumačio prijeteći kažiprstom, biskup je postao dobročinitelj iz hrvatske prošlosti, koji ispunjava želje, najčešće djeci koja mu dodiruju palac stopala.

Ovim zapažanjima pokušala sam istražiti fenomen spomenika Grgura Ninskoga u Splitu, s obzirom na njegove različite uloge u prošlosti i danas. Nastojala sam pokazati da se spomenička funkcija skulpture realizira u povijesno promjenljivim procesima, u kojima su uz službeni stav važne i popularne, neformalne interpretacije. U slučaju Meštrovićeva spomenika starohrvatskom biskupu, one danas sadrže vrlo žive elemente tradicijske kulture.

Summary

ANTHROPOLOGY OF A MONUMENT: GRGUR NINSKI IN SPLIT

Branka Vojnović-Traživuk

Meštrović's monument to Grgur Ninski (Gregory of Nin), a Croatian bishop from the 10th century, caused a stir when it was placed in the Peristil square in 1929. Discussion ensued on the historic role of the bishop and events of his time. At that time the process of making Grgur a myth reached its peak but certain historians were contributing to it already in the second half of the 19th century. The myth persisted, it was even popularized under government protection so science could no longer deny it.

At the time of placement of the monument Budak observed three parallel symbolic components of Grgur's figure: he was a champion of liturgy in Slavic language, he personified the yearning for an independent Croatian church i.e. state, and he represented a symbol of the Yugoslav unity. Each of these components was prevailing in a certain period, depending on the interests of the dominant political group and the convenient interpretations of the past. In 1929, therefore, the bishop of Nin was predominantly interpreted as a champion of the Glagolitic script and a pioneer of Yugoslavism, which confirmed as a mythical hero. All discussions were at the time referring to the Peristil, the ancient square near the cathedral, which had layers of symbolic components in its own right. The monument was removed in 1941 by Italian occupation authorities.

In 1954 the monument was placed in front of the northern gate of the Palace of Diocletian. In spite of the efforts to rectify mistakes of the past the new position was not a better solution visually but it took care of the political connotations. The monument remained in the same position to this day, ungainly and lost in the inappropriate space for half a century. While the government use of his figure subsided, the unofficial interpretations gained ground as far as the custom of touching the bishop's »lucky toe«. This can in part be attributed to the specific location of the monument in a crowded part of the city but probably more decisive were some elements of popular devotion which include tactile acts of »luck-challenging« and »defensive« magic along with the traditional notion of supernatural powers of priests. Also present were ludic elements of Split's popular culture, an integral part of the so called Split mentality. After much state-sponsored pomp and after many heated discussions on history, interpreted by the monumental authority with a threatening forefinger, the bishop became a benefactor from the Croatian past who makes wishes come true, mostly for children who touch his toe.

These observations are an attempt to explore the phenomenon of the Grgur Ninski monument in Split, considering its different roles in the past and today. I tried to demonstrate that the monumental function of sculpture takes place within historically changeable processes which include not only the official attitude but also the popular informal interpretations. In the case of Meštrović's monument to an early Croatian bishop, the latter contain spirited elements of the traditional culture.

Ukrštanje roda u reprezentativnoj skulpturi

NADEŽDA ČAČINOVIC

Filozofski fakultet, Odsjek za filozofiju, Zagreb

Stručni rad

Izlaganje je »interdisciplinarno« problematiziranje alegorijskog korištenja ženske forme u skulpturi, okolnosti da je u patrijarhalnoj kulturi ženski oblik izabiran za egzemplificiranje vrline i poželjnih svojstava, i to tako da rod prikazane apstraktne imenice ne mora biti ženski.¹

To se na prvi pogled čini neobičnim pojednostavljenjem tisućljetne povijesti simboliziranja, uporabe alegorija, povijesti plastičnog oblikovanja. Nisu li središnja pitanja plastičnog oblikovanja pitanja koja se, na primjer, tiču ekonomije osjetila, točnije, načina na koji osjetilo vida procjenjuje nešto što u tolikoj mjeri ovisi o opipu? Nema, naravno, никакve mogućnosti da u umjetnosti muzeja to osjetilo zadovoljimo.

Ako nam pak nije stalo do pitanja percepcije, sigurno je značajna i presudna okolnost da je izrada kipova ili zabrana izrade kipova tako dugi nerazdvojno povezana s religijom. Zapravo, nedavno je primjećeno da oni koji se s pravom zgražaju nad talibanskim uništavanjem velikih kipova Bude, pozdravljuju ceremonijalno ili jednako nasilno uklanjanje kipova komunističkih vođa. Dakako, za ovo potonje ima niz političkih ili estetičkih razloga koji se mogu dobro utemeljiti, no ostaje činjenica da se kipovi ruše iz razloga koji nemaju veze sa samim predmetom i njegovom izradom, nego s onim što oni uprisutnjuju, od idola do diktatora.

Što se tiče drugog šireg aspekta, simbolizacije ili alegorije, u našem primjeru imamo uglavnom posla s personifikacijom. Alegorija mora ukazivati na nešto razmjerno jasno, pa tako koristi atribute, možda i opsežniji ilustrativni prikaz nekog sukoba vrline i poroka... Na kraju, o tako nećemu doista možemo pisati samo uz enciklopedijsko-rječničku dopunu. Sve što je u imenicu pretvoreni pojam može biti predmetom alegorije, ali ipak postoji povijest: sedam vrlina ima korijene u antici,

¹ Ovaj je osvrt inspiriran značajnim djelom Marine Warner, *Monuments & Maidens*, London 1985, o »alegorijama ženskog oblika«. Nema i ne može imati sustavne namjere, već je riječ o eseju povodom jednog čitanja bez obveze preuzimanja ili opovrgavanja.

pa i sedam slobodnih umjetnosti. Znamo za sedam smrtnih grijeha, za četiri elementa, za četiri osjetila. Specifičniji su zahtjevi alegorijskog prikaza eklezije i sinagoge. No, naš predmet zapravo je preživljavanje alegorije, specifični zaostatak: to su svi oni kipovi pravde, slobode, mira, ponosa i tako dalje, nastali u reprezentativne svrhe, dugo nakon što su se portreti individualizirali i cjelokupna likovna umjetnost zapadnoga kruga napustila alegorizaciju. Dapače, to su djela koja ponekad nastaju i nakon što je napuštena obveza prepoznatljivog prikazivanja, čak i nakon posvemašnjeg okreta krajem devetnaestog stoljeća.

Ako u traženju pristupa suvremenoj skulpturi posegnemo za knjigom utjecajne kritičarke i teoretičarke Rosalind E. Krauss *Passages in Modern Sculpture*,² ona će nas u uvodnim opaskama vratiti onamo gdje već stoljećima započinju rasprave o skulpturi: Lessingovom *Laokontu*, raspravi o tomu što jest a što nije primjerен predmet kiparskog uobičavanja. Lessingova je analiza naglašavala kako skulptura pokazuje trenutak, kako kipovi ne mogu i ne smiju pripovijedati. Kraussova rekonstruira trijumfalnu priču oslobođanja od naracije. Sigurno ima i drugih mogućih priča, a ne samo ona koja počinje s Rodinovim *Vratima pakla* i prolazi kroz futurizam, Duchampove »ready made« skulpture, Brancusijeva djela te djela Davida Smitha, Oldenburga, Picabije, Caldera i konačno Carla Andrea Richarda Morrisa, Richarda Serrae, Don Judda, Sol Le Wittta... Priča je uzbudljiva, kao i druge konstrukcije tijeka moderne umjetnosti, koje ovako ili onako daju dramatičnu sliku zbivanja, iako u tome čak ni nema uobičajene retorike »čistoće«, već se priča oslanja na mnogo složeniji teorijski krajolik.

Zašto se, dakle, baviti aspektima koji su sada prisutni samo u zabavnoj rubrici dnevnih novina, čak ne ni tamo gdje piše »kultura«? Personifikacija je tema kada se, na primjer, raspravlja o tome tko će biti aktualno uobičenje francuske Marianne (sjećamo se Brigitte Bardot, Catherine Deneuve; je li to još uvijek Letizia Casta?). Ta farsična varijanta personifikacije možda potvrđuje kako pitanje što smo ga odabrali više nije naročito važno.

Na to valja odgovoriti u parafrazi: ovakva pitanja ostaju na dnevnom redu sve dok žene do kraja ne postanu kulturni subjekt, sve dok je asimetrija u doprinosu kulturnoj baštini tolika kolika je danas.

Bilo kako bilo, skulpture o kojima je riječ ne bore se s poteškoćama minimalizma ili nekim od drugih suvremenih problema.³

² Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, MIT 1999 (prvo izdanje 1977)

³ Usp. Hal Foster, *The Return of the Real*, MIT 2001., poglavlje *The Crux of Minimalism*.

Ženski je oblik prazno mjesto, dakle, može ostati nosilac simbolizacije, alegorizacije. I nakon što su vojskovode, vladari ili poneka vladaričica dobili svoj pravi lik, prazni nositelji počinju funkcionirati drugačije kad nastupi razdoblje individualiziranja. Mogli bismo reći da, polazeći od neke danas ne više značajne grupe likovnih predmeta, ipak možemo otkriti prije zanemarene elemente.

Prva distinkcija se, vjerojatno, odnosi na *golo/odjeveno*. Želja za prikazivanjem ženskog tijela, pa zatim *gologa* ženskoga tijela, dolazi u najrazličitijim varijantama. Svaki rječnik objašnjava da je ono što je golotinja akta posve nešto drugo od slike gologa tijela, tj. da je predmet idealizacije. Winckelmann je, poznato, smatrao da samo muško tijelo može biti podobno za takvu idealizaciju. I doista, stručnjaci kažu da je posve golo žensko tijelo dugo bilo iznimka.

Nakon toga ono postaje predmet prikazivanja na sve moguće načine, draperije padaju, na jedan ili neki drugi izazovni način.

Naravno, za to ne postoje statistički podaci, ali iz raspoložive građe i na osnovu najdojmljivijih primjera možemo reći da je ženski lik, korišten kao personifikacija u devetnaestom i dvadesetom stoljeću, najčešće drapirano tijelo pomalo androgine vrste. Seksualnost svakako nije u prvom planu.

Ovaj kratki osvrt završit će kratkim komentarom jedne »gole« varijante personifikacije, u kojemu dolazi do nepoklapanja roda. Riječ je o Meštrovićevom *Sjećanju* iz 1908. Postoji, dakako, jednostavno objašnjenje, sjećanje je ženskog roda i na njemačkom (*Erinnerung*) i na francuskom (*memoire*), jezicima Meštrovićeve tadašnje okoline i školovanja, no znamo i za intenzivno patriotski kompleks. Bilo kako bilo, poslije gotovo stotinu godina, ovdje i sada, suočeni smo sa *Sjećanjem* (barem na slici) kao snažnom ženom, osakaćenom u klasičnoj maniri. Ruke su odsječene iznad lakata, nožni, trbušni mišići snažno naturalistički, profil kamenog ratnika/ratnice, grudi sa znakovima starosti, klasično uzdignuta kosa... Žena – predana uspomenama? Žena – predmet uspomene? Sva ta otvorena pitanja stvaraju rijetko eksplozivno i dojmljivo djelo, snažnije, dakako, od groteske kakva je *Kip slobode*. Istina, općie, apstraktne imenice koriste se i za legitimiranje kipova koji nisu portretno-ritualni. I tu postoji još jedno ukrštanje: vrlo staro alegoriziranje, vrlo stara reprezentativna i umjetnička namjera očitovanja pune stvaralačke slobode.

Na svakom koraku nova tema.

SAŽETAK

Izlaganje je »interdisciplinarno« problematiziranje alegorijske porabe ženske forme u skulpturi, okolnosti da je u patrijarhalnoj kulturi ženski oblik izabiran da egzemplificira vrline i poželjna svojstva.

*Summary***THE GENDER CROSS-OVER IN REPRESENTATIONAL SCULPTURE**

Nadežda Čačinović

The presentation is an »interdisciplinary« problematic discussion of the allegoric usage of female form in sculpture and the choice of female form as an exemplification of virtue and desirable qualities in traditional patriarchic culture.

Monumentalno kao totalitarno

VINKO SRHOJ

Sveučilište u Zadru, Odjel za povijest umjetnosti

Stručni rad

U jezgri monumentalnog ili onoga što ono izvorno znači (rječnici kažu monumentum – veliki spomenik koji ostavlja silan dojam), nije pretjerano reći, počiva duh totalitarnog (sveobuhvatnog i sveukupnog, državnog i tiranskog, nadvijenog nad pojedinačnim i osobnim). No, monumentalno ne proizlazi uvijek iz uvećanih proporcija, svečanih i trijumfalnih gesta, pa ni iz povjesnog ili mitološkog značenja prikazanih osoba i situacija, nego iz unutrašnje motivacije koja monumentalizira vanjsko ponašanje. Dakle, istinska monumentalnost ponekad se doseže uz minimum gestualnog, bez dimenzionalne persuazije i gigantske razmetljivosti. S druge strane, retorička prenaglašenost kretnji i stavova često ostaje »visjeti u zraku«, ne dosižući priželjkivanu mjeru veličine i značenja.

Ljudskije, tako, izgledaju antička božanstva nego Dazzijev ratni heroj *Enrico Toti*, Torakhov *Boksač*, Brekerov njemački mladić, Meštrovićev iznemogli kosovski ratnik ili Augustinčićev crvenoarmejac. Naime, antički Zeus ili Prometej i u svojim nadljudskim naporima potvrđuju logiku svoje očovečenosti, sklad ljudske proporcije i udobnost prebivanja u čovjekovoj koži. To je i stoga što su antička božanstva stvorena na sliku i priliku svoga ljudskog prototipa, njihove su kretnje logične kao i one čovjekove, a ljudi jednog Brekera ili Thoraka moraju, slikovito govoreći, iskočiti iz ljudske kože kako bi pneumatskim napuhavanjem mišića i ceremonijalnim gestama u zraku svjedočili svoju nadljudskost. Spomenuti novovjeki kipovi, poput *Prometeja* i *Objavitelja*, nacističkih kipara Brekera i Thoraka, ili soc-realistički radnici i kolhognice Vere Muhine, kao i Augustinčićevi vojskovođe i ustanci imaju u sebi neku vrstu apstinencije od stila. Oni se obraćaju prošlosti, antičkoj i klasicizirajućoj, koja im služi kao rezerva gotovih modela koje samo treba dramatizirati. Dakle, ti kipari smatraju da umjetnosti prošlosti, koja je inače u svemu savršena, zbog nečega nedostaje dovoljno izražajnosti, vanjskih potkrjepa unutrašnjih nemira i napetosti. Zato su ti spomenici primjeri kipova u službi ideja, s kojima se mogu nositi samo iznimni pojedinci, a kao takvi

oni ne mogu ni izgledati poput običnih smrtnika. Ti iznimni povijesni ili meta-povijesni junaci šalju nam poruku o svojoj jednodimenzionalnosti, koja proizlazi iz njihove usmjerenoosti ka jednomete velikom cilju i redukciji svih ostalih težnji ili usputnih ljudskih osobina (a pogotovo sitnih ljudskih slabosti). Oni, u svojoj gordoj iznimnosti, ne samo da prekoračuju okvire jedinke, nego čak i vrste.

No, za razliku od kipara prošlosti koji su još mogli misliti da su njihovi carevi i heroji nadljudskih osobina, kipar modernog doba teško da će iskreno vjerovati u iznimnost i božansku narav diktatora kojega valja uzveličati. Nedostatak oduševljenja vidljiv je u surogatu veličine, koja je hladna i empatijski neuvjerljiva. Potiskujući obične ljudske osobine i nesavršene proporcije čovjeka s ulice, ti su kipovi postali manji za sadržaj ljudskog, a veći za popudbinu herojskog i titanskog. Mada nas umjetnici uvjeravaju kako je ipak riječ samo o ljudima »naše vrste«, ali idealnim prototipovima. Pritom valja samo afirmirati ideal snage, mladosti, ljepote, a potiskivati nemoć, starost, ružnoću, naravno, u sklopu političkog pokreta, ili kako bi rekao nacistički ministar propagande Goebbels, pridružiti se *pokretu za organizaciju optimizma*. Naravno, u toj organizaciji trebaju nestati individualne razlike i osebujnosti pojedinca, koje slabe kolektivni ideal. Opstojati mogu samo geniji, tvrdi nacistička propaganda koja ih situira u vrh državne vlasti, a sve ispod mora nositi obilježje, veli Hitler, čestite prosječnosti. *Zbog toga je nužno da opće stvaralaštvo u kulturi bude solidno i pošteno*, zaključuje vođa. *Solidan i pošten rad, čestiti projekat*, naći ćemo, veli Vera Horvat Pintarić, upravo kod kipara poput Arna Brekera koji je *grčko-rimsku skulpturu shvaćao reduktivno*,¹ s pretjerivanjem u gestikulaciji, ali i pažnjom da sve bude »solidno« antički i »pošteno« izmodelirano. Breker je, kaže profesorica Pintarić, postao tako *oponašatelj grčke klasične na razini mnoštva*, na razini svjetine koja je u tim kipovima vidjela istu onu volju za efektom i afektom kojom se oduševljavala u Hitlerovim govorima. Thomas Mann bi rekao: *bila je to romantika na razini barbarstva*. Brekerove figure, zaključuje Vera Horvat Pintarić, *odista pokazuju takav 'čestit projekat'*, *one su izjednačene, a to je suprotno zahtjevima kulture i umjetnosti koji se temelje na razlikama*.²

Od bezbrojnih primjera koji ilustriraju ovu temu, zbog ekonomičnosti, spomenuo bih tek nekoliko paralelizama koji pokazuju iste totalitarizirajuće navade u kipara u službi suprotstavljenih političkih i vojnih forma-

¹ Vera Horvat Pintarić: *Prometej medu barbarima*, u: »Svjedok u slici«, MH, Zagreb, 2001., str. 179.

² Isto, str. 189.



1. Arno Breker, *Partija*, bronca, 1939.



2. Arno Breker, *Luconosa*



3. Antun Augustinčić,
Spomenik palim Krajišnicima
na Šehitlucima



4. A. Augustinčić, *Šehitluci*,
Banja Luka, (detalj)



5. Arturo Dazzi, *Enrico
Toti*, Villa Borghese,
Rim



6. Antun Augustinčić,
Spomenik maršala Tita
(detalj), bronca

cija, dvaju sustava kao što su nacizam i komunizam (ili real-socijalizam). S jedne strane imamo Arna Brekera i njegove skulpture *Partija* (sl. 1) i *Lučonoša* (sl. 2), a s druge reljeфе spomenika *Palim Krajišnicima* na Šehitlucima u Banja Luci (sl. 3, 4) Antuna Augustinčića i spomenik *Enricu Totiju* kipara Artura Dazzija (sl. 5). Brekerove skulpture, za razliku od Augustinčićevih, mirno statiraju kao čuvari prometejskog plamena, neuznemireni ljudskim problemima, pogleda uprta s one strane dobra i zla. Augustinčićevi mladići, koji se bore protiv mrskih okupatora, također imaju nešto od golih brekerovskih polubogova, ali je napor njihove muskulature rezultat žara borbe. Koliko god podsjećali na antičke heroje, oni, za razliku od Brekerovih, još uvijek »dodiruju tlo« i sudjeluju u ljudskoj drami. Brekerovi mladići, pak, ne sudjeluju u zemaljskoj priči,

oni su prometeji čiji su iznimni tjelesni naporci poduprti i naglašenijom muskulaturom. Njihovi su mišići nabrekli, ruke i noge očvrnule poput čelika, a izrazi lica ne odaju ljudske slabosti, niti umor. Spomenik heroju Prvoga svjetskoga rata, invalidu Enricu Totiju Artura Dazzija, svojevrsni je spoj atletske brekerovske tjelesnosti i žara bitke u kojoj i invalidska štaka postaje oružjem otpora do posljednjeg daha.

Glava je uvijek predstavljala najteži dio kiparova posla. Kada je zatičemo u stanju introspektivnog mirovanja i kada aktivno reagira, kada se oči sklapaju ili prodorno gledaju, uvijek je na određeni način aktivna, jer veliki vođa ili državnik s golemom povijesnom odgovornošću ne može ljenčariti, niti se prepuštati melankoliji. Isto je i s glavom vojnika koji je spreman žrtvovati vlastiti život za više ideale. Augustinčićev portret *Maršala Tita* (sl. 6) u usporedbi s portretom *Benita Mussolinija* Adolfa Wildta (sl. 7) ne razlikuje se po značenju koji kipari žele pridati portretiranom. Obojica su, naime, iznimni pojedinci na čijim plećima počivaju sudbine naroda i teških ratnih odluka. No, dok je Augustinčićev *Tito* introspektivno okrenut unutrašnjim proživljavanjima, Wildtov *Benito* gleda ravno naprijed, usana stisnutih u grimasu odlučnosti. Dok *Tito* dvoji o budućim potezima, *Benito* je skamenjen u tvrdoj odlučnosti. Nije, međutim, samo riječ o dva psihološka stanja, nego i dva načina oblikovanja. Augustinčić gradi *Tita* od zemaljske ilovače, a Wildt *Benita* od neuništiva mramora, dodatno ga atletski osnažujući na brekerovski način. *Mussolinijev* dvojni portret (sl. 8) u terakoti futurista Renata Bartellija već je u sferi znaka, izlučenog iz ljudskog profila, neka vrsta pseudo-janusovske glave ili šahovske figure koja duplirala svoju jednoobraznost. Meštrovićeva *Glava vojnika* (sl. 9) i *Srda Zlopogleda* (Sl. 10), i Brekerova *Glava mladića* (sl. 11) portreti su ratnika, s juvenilnom fanatičnošću i induciranim srdžbom koja ih bez ostatka obuzima, spremnih na sve.

Posebno poglavljje predstavljuju ratni-ranjenici. Augustinčić će u djelu *Nošenje ranjenika* (sl. 12) posegnuti u arhiv stvarnoga ratovanja, donoseći sliku iz partizanskih redova jedne moguće i česte situacije. Arno Breker će sličnu situaciju *Izvlačenje druga* (sl. 13) predstaviti kao pseudo-antičku scenu koja se ne događa ni na kojem konkretnom ratištu, nego je arhetipski prizor bitke atleta, u kojoj klonulom drugu pomaže očinska figura iznimne (da li i božanske?) snage, podsjećajući na antički mit o uplitaju bogova u ishod zemaljske bitke. S manje dramatike, ali s istim interesom za izvanvremensko, Meštrović će obraditi prizor *Kosovke djevojke* (sl. 14). Robustne figure koje gledaju u daljinu prije se odmaraju u sačuvanoj snazi tijela, nego što sugeriraju pad i klonuće. Tipizirana lica, koja gledaju prema istom dalekom cilju, trebaju sugerirati odlučnost da se zemaljske rane zanemare kako bi se težilo onom



7. Adolfo Wildt, *Idealni portret Benita Mussolinija*, 1925.



8. Renato Bartelli, *Glava Mussolinija*, terakota, 1933.



9. Ivan Meštrović, *Glava vojnika*, bronca, 1908.



10. Ivan Meštrović, *Srđa Zlopogleda*, bronca, 1908.



11. Arno Breker, *Blessure*, bronca, 1938.



12. Antun Augustinčić, *Nošenje ranjenika*, bronca, 1947.



13. Arno Breker, *Izvlačenje druga*



14. Ivan Meštrović, *Kosovka djevojka*, mramor, 1908.



15. Josef Thorak,
Posljednji let, 1942.



16. Antun Augustinčić,
Spomenik miru, sadra,
1954.



17. Antun Augustinčić, *Spomenik Crvenoj armiji* (detalj), bronca



18. Vera Muhina, *Radnik i seljanka*, 1936.



19. Ivan Šadr,
Mladić sa zvijezdom, 1937.



20. Karikatura iz njemačkog satiričkog lista, 1933.

što je vjerojatni cilj bitke, prema kojemu su i žena i ratnik okrenuti kao prema nekoj vrsti svjetla na obzoru zajedničkog spasa. Njihov antikizirajući izgled, šljem ratnika i grčki bokal za vodu, trebaju samo istaknuti bliskost civilizacijskim korijenima koji se, eto, poručuje kipar, brane i u toj kontroverznoj povijesnoj bitki. Thorakov *Posljednji let* (sl. 15), umjesto u antičku starinu, prizor smješta među brojne pijetističke

teme kršćanskoga Zapada, kroz vjerojatni prizor Majke i Sina koji se temelji na kristološkom počelu svih sličnih prikaza.

Spomenici kao što su, za ilustraciju, Augustinčićev *Spomenik miru* (sl. 16) i *Spomenik Crvenoj armiji* (sl. 17), kao i onaj Vere Muhine *Radnik i seljanka* (sl. 18) ili *Mladić sa zvijezdom* (sl. 19) Ivana Šadra, trebali su događajima i politikama u čiju su slavu bili podignuti na koncu dati javnu bezvremenu potvrdu, izazvati kolektivno divljenje i čuđenje, pojačano velikim dimenzijama.

I na kraju, jedan od onih (sl. 20) koji je povijest shvaćao kao idilu utvrđenih konvencija, veliki njemački diktator već je za svoga vremena želio da »bolja prošlost« zauvijek traje, a s njom i njezine vrijednosti. Ili ono što je on mislio da jest ta bolja prošlost i njezine vrijednosti. No, to su, kaže Clement Greenberg, samo vremena kada su se baklje i revolveri počeli spominjati zajedno s kulturom.

SAŽETAK

Problem kiparske monumentalizacije, čak i onih tema koje su implicitno intimističke poput akta, portreta prijatelja ili anonimne tjelesne kretnje, jedan je od onih problema koji može ili uspješno poopćiti prikazani motiv ili ga učiniti pretjeranim i neuvjerljivim. Monumentalno, naime, ne proizlazi iz uvećanih proporcija, svečanih i trijumfalnih gesta, pa ni iz povjesnog značenja prikazanih osoba i situacija, nego iz unutrašnje motivacije koja monumentalizira vanjsko ponašanje. Zato je monumentalno uvijek rezultat pokreta u nutriti bića koji nužno ne mora slijediti razmah vanjske geste. Naime, mnoga su umjetnička djela dosegnula monumentalno uz minimum gestualnog, a ne-kima je retorička prenaglašenost kretnji i stavova ostala »visjeti u zraku«, nepotvrđena uvjerljivim razlozima takva gestkuliranja.

Monumentalno, koje proizlazi iz kiparske težnje za odražavanjem neke velike ideje (ideologije), često i kod najrealističkih skulptura prekoračuje razmjere ljudskog, prebacujući se u svijet idealnih tipova. *Prometeji* i *Objavitelji* nacističkih kipara Arna Brekera i Josefa Thoraka, ili socijalistički stahanovci Vere Muhine kao i vojskovođe i ustanci Antuna Augustinčića, imaju u sebi neku vrstu suvremene apstinencije od stila, ili obraćanja prošlosti (antičkoj i klasicirajućoj) koja služi kao rezerva gotovih modela koje samo treba dramatizirati (kao da umjetnosti prošlosti, zbog nečega, nedostaje dovoljno izražajnosti i vanjske potkrjepe unutrašnjih napetosti). Zato su spomenuti primjeri kipova u službi velikih ideja, ideologija i potresnih povjesnih događaja primjeri gdje ljudsko prekoračuje okvire jedinke, pa čak i vrste, izdvajajući se na pozadini obogovorene i iznimne pojave. Naravno, u tim primjerima monumentalni kipari novog vremena kao da nastoje što više uzvisiti događaj i osobu koju oblikuju kako bi potvrdili veličajnost ideje partije i države, ideologije koja стоји iza njih, a u drugi plan potisnuli obične ljudske slabosti i nesavršene »proporcije« čovjeka s ulice. Time ti kipovi postaju manji za sadržaj ljudskog, a veći za popudbinu herojskog i titanskog, mada nas umjetnici uvjерavaju kako je ipak riječ samo o ljudima »naše vrste«, ali idealnim prototipovima kojima treba težiti i na koje se valja ugledati. Ideja snage, mladosti i ljepote, usuprot

nemoći, starosti i ružnoći formula je koja to kiparstvo (Goebbels bi rekao pokret za organizaciju optimizma) opasno približava idejama superiornosti, koje nisu toliko koštale samu umjetnost koliko ljudi koji se nisu mogli uklopiti u tako »visoko postavljeni« ideal, kako bi trebao izgledati i što bi trebao misliti čovjek od bronce i mramora koji je smijenio onoga od krvi i mesa.

Summary

THE MONUMENTAL AS TOTALITARIAN

Vinko Srhoj

The problem of monumentality of sculpture – even of themes that are implicitly intimist, such as a nude, portrait of a friend, or anonymous physical movement – is one of those problems that can either successfully generalize the shown motive or make it excessive and unconvincing. Monumentality is not derived from enlarged proportions or solemn and triumphant gestures, not even from the historic importance of depicted persons or situations but rather from an inner motivation that makes external behaviour monumental. Many works of art have attained the monumental by the minimum of gesture, while in others the rhetoric overplay of motion and attitude is left »hanging in the air«, unconfirmed by convincing reasons for such gesticulation.

The monumental that derives from a sculptor's desire to reflect some grand idea (ideology) often surpasses human proportions even in the most realistic of sculptures thus crossing over into the world of ideal types. The Prometheuses and Revelators of Nazi sculptors Arno Breker and Josef Thorak, or the socialist Stakhanovites of Vera Muhina, or the army leaders and rebels of Antun Augustinić, in some modern way they all abstain from style or from addressing the past (antiquity or classicism) which serves as a pool of ready models that only need to be dramatised (as if for some reason art of the past lacked sufficient expressiveness and external confirmation of inner tensions). This is why these examples of statues serving big ideas, ideologies and shattering historic events demonstrate how the human surpasses the frame of an individual or even a species and stands out against a backdrop of a deified and extraordinary phenomenon. Naturally, these examples reveal how sculptors of the monumental in the new times seem to attempt to elevate the event or the person they model in order to confirm the grandiosity of the idea of the party and state, and the ideology behind them, while suppressing ordinary human weaknesses and imperfect »proportions« of men in the street. In this way the statues are deprived of their human content while loaded with the heroic and Titanic even if artists do try to convince us that these are people of »our kind«, the ideal prototypes to which one should aspire and look up to. The idea of power, youth and beauty, as opposed to weakness, old age and ugliness makes a formula that draws this kind of sculpture (Goebbels would call it a movement for organization of optimism) dangerously close to the ideas of superiority which have taken a heavy not only in art but in the lives of people who were unable to fit into the high ideal of looks and thought imposed by the man of bronze and marble who replaced the man of flesh and blood.

Muka po kiparstvu – Vivant sculptores!

ŽELIMIR HLADNIK

Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Odsjek za likovne umjetnosti

Stručni rad

Ne umanjujući atribute i vrijednosti djelovanja umjetničkih snaga i protagonista u ostalim umjetničkim područjima, mišljenja sam da »oživotvorenje« oblika – kiparske forme kao dio likovne prakse i duhovne akcije opravdano zaslužuje veću pozornost i prezentaciju kao svjesni, namjerni plan nad-gradnje novog i boljeg svijeta.

Suvremena (gladijatorska) arena življena je, nažalost, nepobitna činjenica današnjice. Svaki napor i težnja ka znalačko-kreativnom djelovanju važna je komponenta mogućeg re-programiranja i stvaranja humanijih komunikacijskih relacija i pozicija. Istaknuo bih Arganovu misao da *umjetnost nije metafizička i metapovijesna pojava, ona je – naprotiv – konkretan oblik ljudskog djelovanja*. Oblici nisu unaprijed strogo determinirani. Oni korespondiraju s koordinatama same povijesne realnosti vremena u kome nastaju, pri čemu se konstituiraju kao znakovi koji iz te realnosti crpe najrazličitije međusobno suprotne spoznaje, što je i razumljivo, budući da je u slučaju umjetnosti uvijek riječ o jednoj bitno individualnoj duhovnoj aktivnosti.

Bivstvujući na stvaralačko-samostvaralački način čovjek, umjetnik, kipar sebe uzdiže do slobode, svijesti i svih drugih moći i sposobnosti kojima raspolaze. Smisao duhovnih i fizičkih napora je u označenju i ujedno oplemenjivanju čovjekova životnog prostora te postojanju vrednota kreativno-stvaralačkih energija raznorodnih konceptualnih strategija.

Stvaralački i kreativni čovjek, umjetnik, kipar otvara sebi uvijek nove mogućnosti, otvoren je prema budućnosti i sebi, i tako treba biti, jer time daje smisao svome djelovanju i vlastitom bivstvovanju. Stvaralac – kipar, kao konkretna životna datost, spoznaje faze, atmosferu preispitivanja načina vlastitog djelovanja i uloge, ili čak osnovnog smisla likovnog čina, kroz permanentno procjenjivanje vlastitih pozicija.

Glavni problem čovjeka, umjetnika–kipara nije u tome da nešto vidi i spoznaje u svom svakodnevnom okruženju, već kako te spoznaje

razumije i kako se njima koristi (služi), dakle, u različitim metodologijama. Operativnost vlastitog sistema u objektiviziranju duhovne igre znači i određeno otkrivanje kreiranja likovnog djela, što može biti izazov osobnim spoznajnim (logičkim) moćima dešifriranja kreativnog ponašanja, ali ne kao pronalaženje (otkrivanje) određenih receptura (iako one sigurno postoje), već kao detekcija onih energetskih silnica koje kao generator pokreću raspoloženja različitih atribucija. Stoga nije smisao samo u gledanju (a da se zapravo ne vidi), razgledavanju i posjećivanju, već u artikuliranju »okamenjenih« likovno-preoblikovnih kreativnih silnica i znalačkog prepoznavanja »muka« aktera kiparske scene. Pitanje je kako prepoznati autentične i kreativne snage kod svih (da li baš svih?) onih koji traže svoje mjesto pod suncem i žele se potvrditi sudjelovanjem u likovnim kolonijama, radionicama, simpozijima i drugim oblicima »okupljanja« s istom zadaćom: likovno ostvariti (i postaviti) svoj estetski program.

Kako se izboriti za autonomnost umjetničkog (kiparskog) čina, mišljenja i djelovanja? Pripadanjem određenim profesionalnim udružama ili lobiranjem (na način samo-snalaženja) ljudi koji djeluju u kulturnim institucijama ili kod onih koji odlučuju o raspodjeli novaca za umjetničke programe? Permanentno umjetničko djelovanje i umjetnička afirmacija su svakako fundamentalni parametri procjenjivanja i ocjenjivanja nečijih dosega. No, je li baš uvijek tako? Koliko su prepoznatljive kvalitete otkrivanja vlastitih idejnih polazišta, spoznavanje vremensko-prostornih ciklusa i etapa unutar jedinstvenosti duhovnog i materijalnog? I koliko se znalački uočavaju istraživanja unutar prostora univerzalnosti – konvencija i otkrivanja pojedinačnog te stvaranja novih konvencija – naravno, po vlastitim pravilima kreativnog stvaranja.

Što se, zapravo, očekuje od kipara i da li se uopće nešto od njega očekuje, osim da »intervenira« u prostoru kad se to od njega zatraži po određenim propozicijama?

Ili se možemo zapitati: postoji li pravo i kvalitetno sustavno praćenje i senzibiliziranje javnosti za kiparsko stvaralaštvo, osim trijenalnih ili bijenalnih manifestacija, te u skromnom obimu (kvalitetnih) kiparskih kolonija?

Spoznajne i kreativne moći svih sudionika umjetničke scene trebale bi činiti armaturu koja omogućuje samo-realizaciju, osobnost i stvaralački put, te putujući tragom vlastite imanencije pomaže oblikovati vlastiti svijet. Naglašavam *vlastiti svijet*, jer u moru raznolikih pristupa umjetničkom (likovnom) stvaralaštvu nema previše osobnog, kako s gledišta likovnih propozicija, tako i s pozicija likovne aksiomičnosti, što znači na temeljima posebno strukturirane stvarnosti zbog specifičnosti našega mišljenja.

Važnost uočavanja je u intenciji stvaralačkog napora kao kvalitetnoj artikulaciji suživljavanja i sukoba vizualno-misaonog i likovno-pojmovnog.

Jako je važno prepoznati upravo takvu artikuliranu likovnu problematiku i progresivno istraživanje (ne trendovsko) životnog i likovnog prostora, uočiti istraživačku strategiju konkretnе likovne formulacije kao refleksiju dinamične likovne energije, te oslobađanje takve napetosti u kontinuitetu vlastitog naprezanja i emocionalne uznemirenosti kroz izvrnute misli o gradnji (kiparenju) oblika. Postavljajući si stalno pitanja koja obuhvaćaju sveukupne ljudske mogućnosti, smisao i logiku mišljenja i samog oblikovanja, stvaralačko gradilište (gladijatorska arena post-modernog) postaje prostor između spoznajne sumnje i slasti čina, lomljivi i ponosni most razapet od znanja do moći, od muke uvjeta do »oslobađanja« djela.

Građenje je svjesna metamorfoza, a graditelj je kipar koji osvješćuje pulsiranje života, osviještenom sposobnošću (ponekad mu to ne polazi najbolje za »rukom-dlijetom«) razlikuje razdvajanje konstrukcije od djela, plan od čina, duhovne namjere od tvarne – mjere.

Koliko pošteno prilazimo onima koji stvaraju u specifičnom prostoru (ekspresivnom ili umjetničkom)? Kako doživljavamo taj prostor? Kao dio realnosti vanjskog svijeta i, naravno, kao dio kulture građene na sistemu pojmoveva, stvarajući tako »sliku« (znanje) o svijetu, koja potom izgrađuje individualne poglede na svijet i producira unutarnju sliku svijeta.

I koji bi to bio instrumentarij kojim bismo mogli proniknuti u ta unutarnja misaona stanja koja nas vode ka likovnim zamislima i likovnom produktivnom mišljenju i nezaobilazno dovode do otvorenih sistema vizualnih informacija i senzacija?

Stvarajući tako vlastite sustave, umjetnik, stvaralac, kipar ostvaruje interes za formu (formu kao proces strukturirajuće misli) ili kao posljedicu uvjetovanu energetskim tokom kretanja (iz dana u dan) naše svakodnevnice i nas samih.

Nije lako bilježiti, registrirati veliki broj vremenskih i prostornih sekvenci. Naravno, one podliježu selekciji ovisno o interesnom polju i refleksiji našeg likovnog mišljenja. Kipar je, tako, spoznajni razvijač mišljenja i utvrđivač likovnih pojmoveva i znakova, »slika«, koji svojim djelom prezentira oblik svijesti, usmjeravajući refleksivnu u pojmovnu struju oblikovne svjesnosti. Zar nije zato nužno prepoznati kiparovu preoblikovnu moć, te obilje i snagu slika? Da li je naša potreba za stvaranjem refleksija dopuna za jednostrano usmjereni poriv za djelovanjem ili fiktivno zadovoljenje želja neispunjениh u stvarnosti?

Organizacija simpozija *Skulptura na otvorenom* mogući je doprinos i prilika koja možda neće dati epohalna otkrića, ali će svakako produbiti i otvoriti neke nove momente spoznajnog i pojmovnog prostora, kao interakcijskog odnosa, te možda i učinkovito oblikovati našu osjetilnu (i zaspalu) odgovornost prema prostoru okoline u kojoj živimo.

SAŽETAK

Suvremena (gladijatorska) arena življenja nažalost je nepobitna činjenica današnjice. Svaki napor i htijenje ka znalačko-kreativnom djelovanju značajna je komponenta mogućeg »re-programiranja« i stvaranja humanijih komunikacijskih relacija i pozicija.

Smisao duhovnih i fizičkih napora jest u oznakovanju i ujedno oplemenjivanju čovjekova životnog prostora i opravdanosti »nastanjuvanja« vrednota kreativno-stvaralačkih energija raznorodnih konceptualnih strategija.

Misljam da »oživotvorenje« oblika (kiparske) forme kao dio likovne prakse i umjetničke duhovne akcije opravdano zaslužuje posebnu pažnju, te da se kvalitetno postavi i prezentira široj publici kao svjesni, namjerni plan nad-gradnje nečeg novog i boljeg.

Taj se plan može realizirati uz pomoć metodoloških smjernica s pozicija istraživačko-klasifikacijskog, tradicijskog, programsko-orientacijskog itd.

Glavni problem čovjeka, umjetnika-kipara nije da nešto vidi i spoznaje u svom svakodnevnom okruženju, nego u tome kako te spoznaje razumije i kako ih rabi.

Stoga nije smisao samo u gledanju (a da se zapravo ne vidi), razgledavanju i posjećivanju, nego u artikuliranju »okamenjenih« likovno-preoblikovnih kreativnih silnica i znalačkog prepoznavanja »muka« aktera kiparske scene.

Pitanje je kako prepoznati autentične i kreativne snage u svih (da li baš svih ?) onih koji traže svoje mjesto pod suncem i žele se potvrditi sudjelovanjem u likovnim kolonijama, radionicama, simpozijima i drugim oblicima »okupljanja« s istom zadaćom: likovno ostvariti (i postaviti) svoj estetski program.

Možemo se također zapitati kako proniknuti u taj estetski program?

Ssimpozij »Skulptura na otvorenom« prilika je koja će (možda neće dati epohalna otkrića) produbiti i otvoriti neke nove momente spoznajnog i pojmovnog prostora, kao interakcijskog odnosa, te možda i učinkovito oblikovati našu osjetilnu (i zaspalu) odgovornost prema prostoru okoline u kojoj živimo.

Summary

SCULPTOR'S PAINS – VIVANT SCULPTORES

Želimir Hladnik

Present – day life is a »Gladiatorial arena« and unfortunately it is an incontrovertible fact. Every effort and aspiration towards proficient and creative activity is an important component of a possible »re-programming« and creation of more human relations and possitions.

The sense of spiritual and physical efforts is in defining and at the same time refining man's living space.

In my opinion the realization of sculptural pieces as part of visual art practice and artistic spiritual action rightly deserves special attention and should be presented to the general public deliberately as something new and better. It can be realized with the help of different methodological guidelines (research – classification, traditional approach etc.).

Sculptor's major problem is not to see and perceive his daily environment but to understand it and use the notions.

The point is not only in looking at something (and not really seeing), viewing and visiting, but in articulating the »petrified« artistically transformed creative »lines of force« and skilled recognition of the sculptor's »pains«.

The question is how to recognize authentic and creative forces in all those who are looking for their place under the sun and want to achieve recognition by attending visual arts colonies, workshops, symposiums and other similar »gatherings« with the same aim: to realize and lay out their aesthetic programme.

Another question is how to penetrate into such an aesthetic programme.

Organizing an »outdoor sculpture« symposium might give them a chance and a possibility and though no outstanding discoveries could be made, it will deepen and open new moments of cognitive and conceptual space, as an interactive relationship, and maybe efficaciously shape up our sensorial (and sleepy) responsibility towards our environment.

Uzroci propadanja predromaničkog luka oltarne pregrade iz crkvice Sv. Trojice u Splitu

Ivo DONELLI

Arheološki muzej Split

Stručni rad

UVOD

Tijekom veljače 2001. godine u radionici Arheološkoga muzeja u Splitu pristupilo se restauraciji luka oltarne pregrade. Ulomak potječe iz crkvice Sv. Trojice, koji je davno poznat u stručnoj literaturi.¹ Stari crteži i fotografije pokazuju kako je luk bio izvorno sačuvan u cjelini, ali je neadekvatnom konzervacijom i neprimjerenum izlaganjem tijekom vremena pretrpio znatna oštećenja. Luk je pukao po sredini, dok su se krajevi odlomili i odvojili od luka. Dekoracije luka na prednjoj plohi podijeljene su u dva niza. Gornji niz tvore geometrijski ukrasi poznati kao *kuke ili pasji skok*, a u odnosu na srednji križ smješteni su lijevo i desno. Zanimljivost se pokazuje u donjem nizu, gdje je očuvan dio natpisa koji teče u oba smjera s obzirom na središnji križ u tom redu.² Natpis glasi:

(...XAP SU)BITNEIXE + INTRANTIBUS PA(X...)

Raspon luka iznosi 89 cm, visina 17 cm, a debljina 8 cm. Na gornjoj i donjoj plohi luka po sredini nalaze se ostaci užljeblijenja. Ulomak je upisan u knjigu inventara u Arheološkom muzeju pod brojem 623 A, a isklesan je u vapnenačkom kamenu (sl. 1).

RESTAURACIJA LUKA

Pri pristupanju restauraciji uočeni su prijašnji restauratorski zahvati. Krajevi luka stare rekonstrukcije su u Portland cementu pomiješanim

1 F. Bulić, 1891., str. 19 ; L. Jelić, F. Bulić, S. Rutar, 1894., str. 188 ; F. Radić, 1897., str. 40; T. Marasović, neobjavljena disertacija; Ž. Rapanić, 1963. – 1965., str. 115; Ž. Rapanić, 1958., str. 275.

2 M. P. Flache, P. Chevalier i A. Piteša, 1992., str. 207–305.

s kamenom prašinom, a prati ih izvorni niz ornamenata te slova u redu ispod. U cementnim rekonstrukcijama na donjoj plohi luka nalaze se rupe, sa svake strane po jedna, koje sugeriraju nastavak luka na stupove oltarne pregrade. Luk je slomljen napola, tako da tvori dva veća i pet manjih ulomaka. U desnom fragmentu su ostaci dvaju željeznih klinova, koji su korodirali. Korozija nije prodrla duboko u sam kamen (sl. 2).

Stare klinove odstranilo se pomoću bušilice³ i šiljatog dljetja. Kamen je bio pretvrd za samo bušenje te se moralо pozorno, i to ručno dljetom, odvajati klin od kamena. Njihovi su promjeri 1 cm, dok veličina donjega klina iznosi 9,5 cm a gornjega 10,5 cm.

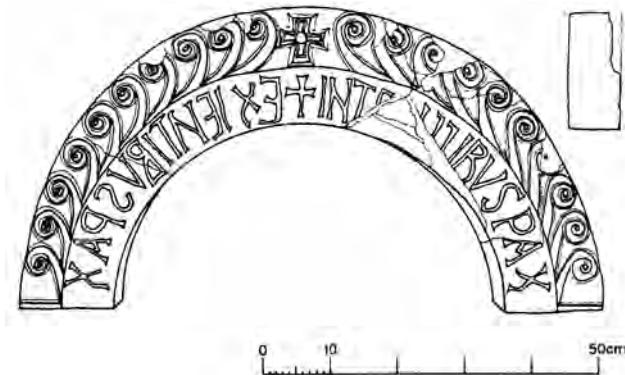
Za postavljanje novih trnova trebalo je postojećа ležišta u lijevom i desnom fragmentu produžiti pet centimetara, kako bi se pojачala njihova nosivost. Nakon nivelacije dvaju ulomaka označen je smjer budućih trnova, te se pristupilo bušenju kamena. Promjer rupe u završnoj fazi trebao je biti 1 cm. Zato se najprije bušilo sa svrdлом promjera 0,6 cm, potom s 0,8 cm, te na kraju s promjerom svrdla 1 cm. Nova četiri trna od inox čelika formatizirana su, ispiljena i izbrušena, te utisнутa i zalijepljena u ležišta dvokomponentnim epoksidnim ljepilom.⁴ Tom prilikom zalijepljena su i dva najveća ulomka luka, pri čemu se vodilo računa o polimerizaciji epoksidnog ljepila koja traje 24 sata (sl. 3). Budući da klinovi nisu izrađeni u komadu, trebalo ih je spojiti. Između je postavljen isti inox čelik i zavareni su spojevi. Njih se dodatno izbrusilo brusilicom, kako bi se fragmenti pri lijepljenju mogli što točnije vratiti na svoje mjesto.

Pet preostalih manjih dijelova također je izbrušeno, odstranjene su nečistoće i tragovi korozije. Određeni su njihovi položaji te dodirne površine premazane tankim slojem dvokomponentnog epoksidnog ljepila. Najprije se lijepila pozadina luka, a potom njegovo lice. Zalijepljeni ulomci dodatno su učvršćeni kako ne bi dolazilo do pomicanja spojeva prije nego što ljepilo počne djelovati.

Stezanjem ljepila pristupilo se lijevanju međuprostora i dijelova koji nedostaju. Upotrijebljena je smjesa od bijelog cementa, pijeska, SN-veziva na bazi akrila i vode. Boja pijeska približno je slična boji kamena. U prvoj fazi određeni su međuprostori na pozadini luka. Smjesa je stavlјana na prethodno pripremljenu podlogu kako bi što čvršće prionula uz nju, a kamen je poprskan vodom te premazan otopinom SN-veziva. Pijesak i bijeli cement miješaju se u omjeru 2:1, a SN-veze u odnosu na vodu treba biti 0,5%. Nanosi se više smjese, jer se ona tijekom sušenja skuplja.

³ Dremel

⁴ Demo 10-Tenax



1. Crtež zatečenog stanja



2. Oštećenje luka uslijed korozije željeznih trnova



3. Umetanje novih trnova od inox čelika



4. Dio rekonstruiranoga luka

U drugoj fazi lijevanja popunjene su praznine na prednjem dijelu luka. Budući je tamo bila veća praznina, pripremljena je srednje gusta smjesa da ne otpada i da se ne cijedi s kamena.

U konačnici izvedbe pristupilo se rekonstrukciji ornamentalnih ukrasa i samoga natpisa i lijevane smjese. Veće ravne površine obradene su klesarskim dlijetima, a ornamenti i natpis nožićima za linorez i zubo-tehničkim alatom. Obrada je bila olakšana zbog mekoće materijala. Stoga je bilo potrebno impregnirati restaurirane dijelove otopinom drvofiksa u vodi. Impregnacija se nanosila u više slojeva na podlogu, sve dok se nije dobila maksimalna čvrstoća (sl. 4).

LITERATURA

1. F. Bulić, BASD, br. XIV, Split, 1891., str. 19.
2. L. Jelić, F. Bulić. S. Rutar, *Guida di Spalato e Salona*, Zadar, 1894., str. 188.
3. F. Radić, Izvještaj u »Starohrvatskoj prosvjeti«, br. III, 1897., str. 40.
4. T. Marasović, *Šesterolisni tip u arhitekturi srednjeg vijeka u Dalmaciji*, neobjavljena disertacija
5. Ž. Rapanić, *Ranosrednjovjekovni latinski natpisi iz Splita*, VHAD, br. LXV + LXVII, Split, 1963.–65., str. 115.
6. Ž. Rapanić, *Kamena plastika ranog srednjeg vijeka u Arheološkom muzeju u Splitu*, VHAD, br. LX, Split, 1958., str. 275.
7. M. P. Fleche Morgues, P. Chevalier i A. Piteša, Catalogue des sculptures du haut... VHAD, br. 85, Split, 1992., str. 207.–305.

SAŽETAK

U restauratorskoj radionici Arheološkoga muzeja u Splitu obavljena je restauracija luka oltarne pregrade. Ulomak, odavno poznat u literaturi, potjeće iz crkve Sv. Trojice u Splitu. Luk je tipični primjer predromaničke kamene plastike, na kojem se skladno nadopunjuju geometrijski ukrasi i uklesani tekst.

Dok je bio izložen u lapidariju Arheološkoga muzeja u Splitu, po sredini luka pojavila se pukotina, koja je imala tendenciju širenja, te je prijetila pucanjem kamena. Uzrok napuknuća i loma bio je u prethodnom nestručnom restauratorskom postupku, a i neprimjerenom izlaganju. Budući je spomenik bio izlagan u eksterijeru, izložen vremenskim utjecajima kao što su sunce, kiša i led, to je dovelo je korozije i bubrenja željeznih trnova koji su bili unutar kamena, a posljedica takova izlaganja bila je pucanje kamena.

Tijekom restauracije uočeni su stari lomovi iz prethodne restauratorske intervencije. Nakon odstranjivanja korodivnih trnova ulomci su zalijepljeni te učvršćeni novim klinovima. U konačnici izvedbe prišlo se rekonstrukciji geometrijskog ukrasa i natpisa. Pri lijepljenju kamenih dijelova i klinova korišteno je dvokomponentno epoksidno ljepilo. Željezni klinovi zamijenjeni su novima od inox čelika, materijala koji je otporniji na koroziju. Nakon konzervatorsko – restauratorskih zahvata luk oltarne pregrade deponiran je u depo Arheološkoga muzeja do njegova ponovnog izlaganja na adekvatnom mjestu unutar lapidarija.

Summary

CAUSES OF DILAPIDATION OF THE PRE-ROMANESQUE ARCH OF THE ALTAR PARTITION IN THE HOLY TRINITY CHURCH IN SPLIT

Ivo Donelli

In the restoration workshop of the Archaeological Museum in Split a pre-romanесque arch of the altar partition was restored. This fragment, well-known in literature, comes from the Holy Trinity church in Split. With its harmonious combination of geometric ornaments and engraved text the arch is a typical example of pre-romanесque stone sculpture.

While it was on display in the Museum's collection of stone fragments a crack appeared in the middle of the arch. The crack was inclined to spread and there was danger of further stone fracture. The cause of the crack and the fracture was previous unprofessional restoration procedure as well as inappropriate exhibition. Due to the fact that the fragment was exhibited outdoors it was exposed to weather conditions such as sun, rain, and ice which resulted in corrosion and swelling of the iron pegs inside the stone. This, in turn, led to stone fracture.

In the process of restoration old fractures were noticed. Old corroded pegs were removed, broken parts of the arch were glued together with an epoxy adhesive and fastened with new stainless inox steel pegs. Finally, the geometric ornamentation and text engraving were reconstructed. After the conservation and restoration procedure the arch of the altar partition was stored in the Museum depot until it can be exhibited in a more appropriate position within the collection of stone fragments.

Fontana Francesca Robbe i trajnost kamena u urbanoj sredini

JOSIP KOROŠEC

ZVKDS, Ljubljana

Stručni rad

Fontana Francesca Robbe je po stručnoj i općoj ocjeni najuspješnije umjetničko djelo takve vrste ne samo u Ljubljani već i u Sloveniji.¹ Spada među profane spomenike baroka s izrazitim urbanim, arhitekturnim i kiparskim ali i kolorističkim karakteristikama, tako da vizualno i prostorno predstavlja vrijedan i ključni artefakt kulturne baštine. Ona je po svom nastanku i funkciji odraz izrazitog kulturnog zanosa koji je Ljubljana u drugoj polovici 17. i prvoj polovici 18. stoljeća doživljavala na području znanosti i umjetnosti. *Academia Operosorum* (1693.), *Academia Philharmonicorum* (1701.), pa *Academia Emonie* (1709.) i druge kulturne institucije bile su posljedica ambicija intelektualaca, Crkve i mještana kranjske metropole, u to vrijeme otvorene za kulturne utjecaje iz Italije; najprije su dolazili iz Rima, a zatim najviše iz Venecije² i nešto manje iz Furlanije (sl. 1).

Premda se Ljubljana nalazila izvan neposrednog teritorija Serenissime, kojemu je pripadao veći dio istočne jadranske obale, jednako je kao i ostali krajevi primala i koristila njenu kulturnu ponudu, čiji je cilj bio obilježavanje vlastitog prostora i širenje utjecaja na ostale interesne prostore. Venecija je putem aktivnog sudjelovanja svojih *bottega* ili pojedinih majstora zadovoljavala potražnju u drugim centrima i tako povećavala količinu svoje umjetničke produkcije. Neki, medju njima i Francesco Robba, bili su zbog izrazitijeg individualizma posebno motivirani takvim pozivima, odnosno prilikama, tražeći pri tome primjerene radne uvjete i veću pozornost i priznanja svojim kreacijama.

¹ S. Vrišer, *Robbov vodnjak v luči umetnostne zgodovine*, str. 19. u katalogu *Reševanje Robbovega vodnjaka*, Restavratorski atelje Zavoda SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine, Ljubljana, 1982.

² N. Šumi, *Podoba baročne Ljubljane*, str. 21. u: *Francesco Robba in beneško kiparstvo 18. stoletja*, Rocus, Ljubljana, 2000.



1



2

U takvoj sredini Robba – potpisivao se *scultore et architetto* – imao je mogućnost izgraditi svoju umjetničku ličnost i, s obzirom na postupno stjecanje iskustva, svoj autorski stav. Njegova likovna evolucija bila je odraz sve veće tehničke sposobnosti i svjesno organiziranog kiparskog sazrijevanja, naravno na osnovama venecijanskog settecenta.³ Cjelovitost pojedinih opusa raste s produbljenim razumijevanjem biti kompozicije i detalja, i time se nadograđuje konvencionalno znanje dobiveno za vrijeme školovanja;⁴ njegov arhitekturni smisao očit je, ne samo u kvaliteti gradnje objekata u artikuliranim, pretežno crkvenim interijerima, već i u dijaligu sa (zatvorenim ili otvorenim) prostorom kao društvenom i estetskom kategorijom.

Kulminaciju, a i poseban izazov tako usmjerenog Robbinog razvoja, predstavlja njegov susret s urbanim prostorom, činjenicom koja je s novim zgradama – Magistrat, Stolnica sv. Nikolaja itd.⁵ – i barokizacijom

³ V. Horvat-Pintarić, *Francesco Robba*, Društvo historičara umjetnosti NRH, Zagreb, 1961., str. 40.–41.

⁴ Ibidem, str. 40.–59.; S. Vrišer, *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, Slovenska matica, Ljubljana, 1976., str. 57.–65.

⁵ N. Šumi, *Ljubljanska baročna arhitektura*, Slovenska matica, Ljubljana, 1961., str. 37.–38., 14.–17., 44.–46., 76.–83.

starih⁶ bila rezultat kreativnog djelovanja jedne društvene sredine, odraz njenih zahtjeva, traženja i očekivanja.⁷ U tako važan i osjetljiv ambijent, tj. trg Robba je, umjesto *Neptunovog vodnjaka* postavljenog 1660. godine, po narudžbi gradske uprave smjestio fontanu s alegorijskim figurama, prema mišljenju nekih, triju kranjskih rijeka.⁸ Prostor u kome je gradio svoj spomenik bilje je razmjerno široka glavna ulica koja je u blagom luku oko »grajskoga hriba« povezivala zapadni s istočnim dijelom grada. Na tako koncipiranom »plitkom« trgu Robba je mogao postaviti fontanu izvan osovine koju je sugerirala zgrada novog Magistrata, tj. s njene lijeve strane, pomaknuta prema pročelju susjedne kuće i koristeći otvor okomite srednjovjekovne ulice na suprotnoj strani trga. Gradnja je počela 1742. godine. Tim projektom počinje i finansijski i egzistencijalni slom u Robbinom životu. Možda zbog pogrešne kalkulacije i premalog razumijevanja gradskih vlasti Robba je izgubio sav imetak i zbog toga se nakon devet godina preselio u Zagreb.⁹

Interpolacija novoga likovnog subjekta u sam gradski centar, *axis urbi*, tada već opremljen djelima uglednih umjetnika kao što su bili Andrea Pozzo, Carlo Martinuzzi, Giulio Quaglio, i s fizionomijom koja je odisala harmonijom ambijenta, njegovim kulturnim, tehnološkim, povijesnim i autorskim kvalitetama, predstavljala je veliku odgovornost s kojom se Robba susreo. Biti svojim radom ravnopravan u takvom prostoru (sl. 2) bio je sigurno intimni cilj kome je podredio sav svoj napor i znanje.

Tipološki, povjesničari umjetnosti Robbinu fontanu povezuju s Bernini-jevom na Trgu Navona u Rimu. Njenu zamisao i realizaciju ocjenjuju prema tom slavnom uzoru. Vjerojatno je baš to i uzrok različitih stručnih stavova o njenoj kvaliteti. Vertikalno usmjerena, svojom visinom i opsegom sukladna je arhitekturi okolnog prostora u kome djeluje umjerenog monumentalno. Dominacija geometrijskih ili organskih, prirodnih oblika iz kojih je forma komponirana zavisi od strane promatranja njene trostrane osnove.

Igra kontrastnog koja stvara napetost odnosa ogleda se i u arhitekturi fontane: njenoj najvišoj točci – zlatnoj kugli na obelisku s izduženom bazom i volutom na vrhu dok pri dnu nestaje u dinamično raščlanjenom bazenu. Njime, stepenicama i platoom na kome stoji prelazi ova harmonična igra kružnog, oblog i ravног – plošnog u vodoravni smjer koji se kao jeka gubi u prostoru trga. Robba je više nego drugi umjetnici venecijanskog

⁶ N. Šumi, *Podoba baročne Ljubljane*, str. 19., u: *Francesco Robba in beneško kiparstvo 18. st.*, Rokus, Ljubljana, 2000.

⁷ Ibidem, str. 19.–27.

⁸ V. Horvat-Pintarić drugačijeg je mišljenja u knjizi *Francesco Robba*, Društvo historičara umjetnosti SRH, Zagreb, 1961., str. 30.

⁹ Ibidem, str. 29.



3



4

kruga takav način primijenio i na kipovima spomenika kao napeti odnos draperije i tijela alegoričnih figura, njihov kontrapost sa statičnošću stijena i klasicistički idealiziran koncept s ekskurzom u naturalizam.

Postupci kojima je Robba gradio svoj relativno izvorni umjetnički stav kretali su se donekle između tada aktualnih smjerova – matematičko racionalističkog i istraživačko empirističkog – više opće filozofske nego estetske misli. Imaginacijom kao pokretačkom silom postignut je izraziti etapni razvoj, suklađan teorijskoj interpretaciji umjetnosti Gianbattista Vicoa u knjizi *Scienza nuova*.

Uz koncept *Fontane triju kranjskih rijeka*, njenu aksijalnu gradnju i usmjerenost, te formalni i sadržajni kontrapunkt, tako karakterističan za barokni stil ali i za karakter samog autora, druga ništa manje važna komponenta toga spomenika je njegova materijalna i tehnološka bit. Nije važno (sl. 3) jesu li uzroci za izbor kamena bili financijske ili neke druge prirode, bitno je da je Robba uz kararski mramor, točnije statuar, za realizaciju svog projekta koristio domaći kamen, vapnenac i breč, koje su nudili kamenolomi na obroncima Ljubljanskog barja. Neki od njih korišteni su još od antičkog doba. Boja tih sedimentnih stijena kreće se od crne, preko sive do manje ili više izrazite ružičaste. Takvom paletom izbora Robba¹⁰ se poslužio zato što je upotreba autohtonog kamena, pogotovo u arhitekturi, bila uvijek uspješna. S vremenom je intenzivnost nje-

¹⁰ A. Grimščar, *Kamnine Robbovega vodnjaka v Ljubljani*, Geološki zbornik 8, Ljubljana 1987., str. 70.–72.



5



6

govog kolorita, zbog oksidacije i ispiranja, postala umjerenija i spomenik se još uvjerljivije pretvarao u sastavni dio ambijenta Mestnog trga.

Klesarska praksa ukazuje na činjenicu da je pravilan izbor kamena uvjetovalo i trenutno stanje na tržištu, kao i zalihe u Mislejevoj radionici koju je Robba naslijedio oženivši se majstorovom kćerkom. Tako su stepenice (sl. 4) i bazen izklesani iz tamnog podpečana¹¹ i lesnobrdčana¹² ili iz idrijskoga¹³ kamena, dok je osovina s obeliskom na vrhu i izduženom bazom isklesana iz ružičastog vapnenca lomljenog u istom kamenolomu (ili iz ihanskog breča).¹⁴ Kiparski dio fontane, klesan u bianco ili statuariju,¹⁵ predstavlja profinjen kontrast autohtonom kamenu i, umjesto po boji, njegov volumen dolazi do punog izraza po kiaroskurnim efektima svojih metamorfnih osobina. Činjenica je da se u postojećem izboru materijala jedino taj kamen mogao upotrijebiti za skulptorske radove. Francesco Robba je u montaži spomenika, prema ustaljenoj praksi, koristio kazeinsko ljepilo i željezna sidra, olovom učvršćena u isklesane rupe. Pojedine detalje, polituru i obradu teksture završio bi nakon montaže.

¹¹ B. Mirtič... (et al), *Slovenski naravni kamen*, Geološki zavod Slovenije, Zavod za gradbeništvo Slovenije, Oddelek za geologijo NTF Univerze v Ljubljani, Ljubljana 1999., str. 49.

¹² Ibidem, str. 46.

¹³ Ibidem, str. 47.

¹⁴ Ibidem, str. 36.

¹⁵ A. Grimščar, *Kamnine Robbovega vodnjaka ...* str. 72.

Osjetljivost kamena na klimatske uvjete, mehanička oštećenja, sve agresivnija razgradnja zbog zagađenosti zraka i vibracije prouzrokovane prometom glavni su ali ne i jedini uzrok¹⁶ zbog kojih fontana spada među vrlo ugrožene spomenike. Na ovu činjenicu, poduprto već dugo i dokazima egzaktnog istraživanja, povremeno se upozoravalo i njena vlasnika – upravu grada. Tako je godine 1930.–1931. pod nadzorom konzervatorske službe, pomoću tada aktualnih metoda, fontana bila obnovljena. Nakon 20 godina (1952. – 1953.) akcija je ponovljena, naravno novim metodama. Tada je bila izražena i određena skepsa o učinku takvih postupaka s obzirom na neposredno stanje njenih skulptura i na ugroženost koja je uporno rasla.¹⁷ Tako je konzervatorska služba ponovo upozorila na slabo (sl. 5), čak i zabrinjavajuće stanje spomenika; nisu bile ugrožene samo kvalitete kulturne baštine, nego je bila načeta i forma spomenika, supstanca i statika, i to do te mjere da se životno doba fontane moglo produžiti samo premještanjem originala u neki zaštićeni prostor. Umjesto njega na Mestni trg je planirano postaviti kopiju kako bi se očuvao barokni izgled trga. Muzejska prezentacija bila bi najbolja zaštita izvornoga djela. Tek 1982. godine Restavratorski atelje u Zavodu za varstvo naravne in kulturne dedišćine Slovenije počeo je rad na ostvarenju tog projekta specijalnom izložbom. Detaljnije analize spomenika pokazale su da su na njemu glavni oblici oštećenja: promjena boje, ljuštenje površinske obloge s inkrustacijama, korozija, lomljene i pucanje s pulverizacijom, erozija, cvjetanje i biološka patina, svi kao posljedica fizikalnih, kemijskih i bioloških reakcija zbog klimatskih i ambijentalnih uvjeta,¹⁸ kao što su vlaga, polucija i ultraljubičasto zračenje, te ekstremnih situacija s jakim zemljotresima ili konstantnim vibracijama zbog prometa. Posljedica takve razgradnje materijala je istanjenost kamena na pojedinim mjestima i do 2 cm. Zato je ekspertna komisija tada donijela odluku da se kopija napravi po modelu rekonstrukcije originala.¹⁹ To bi značilo da pomoću istoga kamena i klesarske manire baroka treba što je moguće vjernije ponoviti kiparski postupak kojim se služio Robba, i tako se u konstrukciji fontane i vidljivim osobinama približiti samome originalu.

Kupovina kararskog statuarija bila je uspješna; veći problem (sl. 6) bio je s autohtonim vapnencem i brečom, jer su kamenolomi, osim Lesnog

16 A. Grimščak, *Kamenine Robbovega vodnjaka*, str. ?

17 I. Komelj, *Robbov vodnjak kot spomeniškvarstveni problem*, u katalogu *Reševanje Robbovega vodnjaka*, str. 21.–23.

18 F. Kokalj, *Problemi propadanja in ohranitev plastike*, u katalogu *Reševanje Robbovega vodnjaka*, str. 27.–29.

19 M. Vuković, *Domodeliranje Robbovih plastik*, u katalogu *Reševanje Robbovega vodnjaka*, str. 38.–40.



7

brda, bili napušteni a količine kamena relativno skromne. Zato su nastala odstupanja u bazenu i stepenicama za koje je korišten kamen iz kamenoloma Hotavlje. Oba elementa i obelisk bili su izrađeni strojnim metodama i zatim ručno površinski obrađeni, svi sastavni djelovi kopije gotovi su uključujući i njenu zimsku zaštitu.²⁰ Cijeli postupak nastajanja kopije stručno je pratila posebna ekspertna komisija, a javnost je bila informirana preko medija ili izložbom, sudjelovanjem na stručnim skupovima itd.

U Narodnoj galeriji u međuvremenu je sagrađen trakt u kome je pripremljen specijalni prostor (sl. 7) za prezentaciju originala. Godine 2001. bio je izrađen i program njegove demontaže, transporta i montaže, a pomoću javnog natječaja imenovan i izvođač. Planirano je da se nakon premještanja original konzervira i dopuni (stepenice) tektonskim elementima. Ali do tog akta još nije došlo, iako su postojali svi uvjeti za njegovu realizaciju.

²⁰ Arhitekt M. Kovač, priznati stručnjak za zaštitu arhitekturne baštine, projektirao je posebni stakleni kubus, koji se trenutno koristi za zaštitu originala u zimskom periodu.

SAŽETAK

Francesca Robbu, predstavnika najuspešnijih stranih umjetnika slovenskog baroka, struka najčešće tretira kao kipara; lociranje fontane u postojeću urbanu cjelinu, njezina arhitektura, pa osjećaj za strukturu, teksturu i formu volumena te kolorit kamena govore o mnogo kompleksnijem autoru, koji je, iako vjeran duhu venecijanske manire, drukčije poimao odnose između prostora i objekta u njemu, reljef i oblik plastike, pa i opća likovna načela i uvjete koje je diktirao ambijent.

Zato je *Fontana triju kranjskih rijeka* kulturni odnosno povijesni, estetski i prostorski spomenik kojemu je pravu vrijednost dalo vrhunsko urbanistično, arhitekturno, kiparsko i klesarsko znanje. Nažalost, upravo je taj spomenik, postavljen 1751. godine, danas najugroženiji u cijelom Robbinu opusu. Upravo svi osnovni oblici materijalne razgradnje, tj. mehanički, kemijski i biološki, svojim učincima uporno smanjuju njezine osnovne karakteristike baštine; konstrukcija, struktura i forma fontane, toliko su načete, da je prema mišljenju svih do sada imenovanih ekspertnih komisija jedino rješenje njezina dislokacija u zaštićeni prostor. Za tu namjenu posebno je pripremljen vezni trakt Narodne galerije. U njemu bi nakon restauratorskih zahvata mogla dalje funkcionirati i ujedno prezentirati svoje sadržajne komponente. Na početku »akcije« spašavanja Robbine fontane, prije više od 20 godina, komisija je predvidjela zamjenu originala s kopijom izrađenom u istom kamenu.

Otkrivanje izvornih kamenoloma vapnenca, izbor blokova kararskog statuara, pa obrada kamena kiparskim, klesarskim i arhitekturnim metodama dala su restauratorskoj praksi – posebno Restauratorskom centru RS, kiparu M. Keršiću – Belaču i poduzeću Marmor Hotavlje – dragocjeno iskustvo i novu osnovu za valoriziranje kulturne baštine baroka.

Ostaje otvoreno pitanje hoće li uloženi napor, konzervatorsko i restauratorsko znanje, povremena politička volja i finansijska potpora, te muzealska spremnost da fontani omogući primjerene uvjete, biti dovoljni da se spomenik konačno premjesti na novu lokaciju.

Summary

FRANCESCO ROBBA'S FOUNTAIN AND PERMANENCE OF STONE IN AN URBAN ENVIRONMENT

Josip Korošec

One of the most successful foreign artists of the Slovene baroque, Francesco Robba is often perceived by art historians as a sculptor. Placement of his fountain into an existing urban setting, its architecture, the feeling for the structure, texture, volume form, as well as the colour of the stone, all this speaks of a much more complex author. Although he was true to the spirit of Venetian mannerism, Robba had different concepts of space and objects in it, of relief and rounded sculptures, even of the basic visual principles and the conditions set by the environment.

This is what makes the Fountain of Three Carniolan Rivers a historic, aesthetic, and spatial monument whose value derives from the author's excellent urbanistic, architectural, sculptural and stone-dressing knowledge. Unfortunately, it is precisely this monument (installed in 1751) that is most endangered of the entire Robba's opus.

All basic forms of material decomposition i.e. mechanical, chemical, and biological, persistently damage the fountain's fundamental characteristics of heritage. Its construction, structure and form have corroded to such a degree that all expert teams consulted to date agree on a single measure of protection which is transferring the fountain into a closed space. The connecting hall of the National Gallery has been allocated for this purpose. Once the fountain is restored it could remain in the hall and its components would be accessible for viewing. In the beginning of the fountain »rescue campaign«, more than 20 years ago, the committee in authority had envisaged replacement of the original with a copy made from the same stone.

The discovery of the original limestone quarries, the selection of the statuary Carrara blocks, and stone dressing by sculptural, stone-cutting, and architectural methods provided valuable experience and a new foundation for the valorization of baroque cultural heritage, particularly for the Restoration Institute of Slovenia, sculptor M. Keršič–Belač, and the Marmor Hotavlje company.

The question remains whether this endeavour, together with the knowledge of conservation and restoration, sporadic political will and financial support, and readiness of the museums to provide appropriate conditions for the fountain, will suffice for the monuments to finally relocate to its new site.

Devastacija, obnova i interpolacija – osječki primjer

TONE PAPIĆ

Ministarstvo kulture, Konzervatorski odjel Osijek

Stručni rad



Kužni pil Sv. Trojstva, Tvrđa

Tradicija postavljanja skulpture na otvorenom javnom, gradskom prostoru u Osijeku počinje sredinom XVIII. st., s konačnom artikulacijom njegovih triju urbanističkih cjeolina: Tvrđe, Donjeg i Gornjeg grada. Zbog karaktera javnog prostora i etičke, kulturološke i političke poruke immanentne svakom umjetničkom djelu, postoji stalna sociološka korrelacija između skulpture i mjesta na koje se postavlja. S obzirom na brojnost i dubinu društvenih promjena u relativno kratkom razdoblju, sociološki aspekt nastanka, trajanja i propadanja skulpture u javnom prostoru Osijeka izvanredno je raspoznatljiv i plastičan.

Nakon povlačenja Otomanskog imperija krajem XVII. st., Osijek u svemu dijeli sudbinu kontinentalnog dijela Hrvatske. Tijekom prve polovice XVIII. st i razdoblja svojevrsne društvene tranzicije Osijek se uklapa u feudalni, kasnobarokni milje srednjoeuropskog Habsburškog Carstva, a glavni teret obnove nosila je vojna i komorska carska uprava i Crkva. Zato nije slučajno da je i prvi javni spomenik podigla Marija Dorothea von Petrasch, udovica generala Maximilijana Petrascha i kćerka generala Johanna Stephana von Beckera, pod čijim je zapovjedništvom izgrađena osječka Tvrđa. Spomenik je postavljen 1730. godine na glavnom tvrđavskom trgu kao skupotarski



Trg sv. Roka, Pil Majke Božje Immaculate, Donji grad

ansambl s devet kipova svetaca i središnjom grupom Sv. Trojstva. Iako je poznat pod imenom *Kužni pil*, kao zavjetni dar za zaštitu od učestalih epidemija kuge, on nema samo tu ulogu, a njegova je simbolika puno šira. Tridesetih godina osamnaestog stoljeća grad je bio u cijelosti sagrađen, a nakon smrti njegovih graditelja kćerka i supruga njihovo djelo stavlja pod nebesku zaštitu Svetog Trojstva i devet svetaca zaštitnika od najvećih zala toga vremena. *Kužni pil* je zaštitni znak Osijeka.

Nakon toga slijedi niz novih zavjetnih kipova: u Donjem gradu su 1757. i 1776. god. postavljena dva pila s kipom Majke Božje, na Trgu sv. Roka i na Vukovarskoj cesti, a 1771. kip sv. Florijana u Cvjetkovoj ulici; u isto vrijeme u Gornjem gradu podignut je kip sv. Ivana Nepomuka pred kapelom sv. Roka i kip sv. Franje iznad portala kapucinske crkve; u Tvrđi je postavljen još jedan kip sv. Ivana Nepomuka na trgu pred isusovačkom crkvom, te kipovi sv. Jakova i sv. Margarete na pročeljima zgrada u Kuhaćevoj ulici.

Postavljanje svetačkih kipova nastavljeno je i u XIX. st.: u Donjem gradu je podignuta monumentalna kalvarija na dravskoj obali, 1817. podignut je kip sv. Ivana Nepomuka, a nešto kasnije i kip sv. Florijana u Novom gradu; u Gornjem gradu su postavljeni kipovi sv. Franje i sv. Ivana Nepomuka ispred kapucinske crkve, te kip sv. Ivana Nepomuka kraj mitnice na ulazu u grad. Krajem XIX. st., izgradnjom monumentalne neogotičke župne crkve sv. Petra i Pavla u Gornjem gradu, s brojnim skulpturama smještenim u fasadnim nišama, završava tradicija postavljanja svetačkih kipova u javnom prostoru. Kipovi su postavljeni na gradskim trgovima, ispred crkava, u fasadnim nišama crkava i građanskih kuća, a



Kip sv. Florijana, Donji grad



Sv. Jakov, Tvrđa



Sv. Ivan Nepomuk, Retfala

najčešće na ulazima u prostor grada. Investitori su bile gradske općine, cehovske bratovštine, crkveni redovi i imućni pojedinci. Najčešće su posvećivani Majci Božjoj, sv. Ivanu Nepomuku i sv. Florijanu, na Božji zagovor i zaštitu od bolesti, poplave i požara. U vrijeme crkvenih godova, na blagdane svetaca zaštitnika, održavane su procesije, a kipovi su obnavlјani i ukrašavani, brigom i troškom donatora.

S revolucionarnom 1848. godinom počinje novo društveno-političko razdoblje razvoja austro-ugarskog građanskog društva i polagano gašenje baroknih tradicija kasnog srednjeg vijeka. Pored svetačkih zavjetnih kipova, u Osijeku se pojavljuje i dekorativna, parkovna skulptura: ukrasne vase i putti na ogradnim stupovima te lavovi na ulaznom portalu Pejačevićevog dvorca. Krajem XIX. st. pojavljuje se i prva spomenička skulptura – spomenik *Neznanom vojniku* 78. osječke pukovnije generala Josipa Šokčevića, rad Roberta Frangeša Mihanovića. Spomenik su podigli Časnički zbor pukovnije, Grad Osijek i županije virovitička i požeška, u znak sjećanja na 775 vojnika i časnika pukovnije, poginulih u Austrijsko-pruskom ratu 1866. u bitci kod Kraljičinog Gradca. Postavljen je 1898. godine u Pukovnijskom vrtu, uz put koji iz Tvrđe vodi prema Gornjem gradu. Početkom XX. st. realizirana je skupina parkovne skulpture unutar novouređenog Sakuntala parka, te secesijsko nadgrađe zdenca u Gradskom vrtu, na granici skulpture i arhitekture.

Iako su naručitelji isti – gradska i županijska uprava, vojska, plemstvo i bogato građanstvo – promjena funkcije i tematike je očita. To je



Kamena skulptura putta na ogradi Pejačevićevog dvorca



Kamena skulptura lava na portalu Pejačevićevog dvorca



Spomenik »neznanom vojniku«
78. osječke pukovnije (izvorna lokacija)



Secesijski zdenac u Gradskom vrtu

rezultat sekularizacije države i svekolike društvene promjene u drugoj polovici XIX. st.

U razdoblju između dva svjetska rata, za vrijeme Kraljevine Jugoslavije u Osijeku nije postavljena ni jedna skulptura. To je vrijeme stalne napetosti i latentnog sukoba svih društvenih struktura, pa ne čudi što jedini podatak iz toga razdoblja govori o rušenju, a ne podizanju spomenika. U noći 23. srpnja 1922. pokušali su pripadnici Orjune srušiti spomenik domobranima 78. pukovnije, ali su ih građani sprječili, a gradska je općina dala spomenik ponovno namjestiti i učvrstiti.

Ni novo doba socijalističke Jugoslavije nije počelo u boljem ozračju. U *Glasu Slavonije* od 4. kolovoza 1945. godine izšla je bilješka pod



Sakuntala park



Spomenik žrtvama fašizma



Spomenik Veljku Vlahoviću

naslovom *Skidanje spomenika ropstva*, koja prenosi odluku gradskog Narodnog odbora o rušenju spomenika domobranima 78. pukovnije. Ne-puna dva mjeseca nakon toga u neposrednoj blizini bivšeg Šokčevićevog spomenika uređena je kosturnica sa spomenikom žrtvama fašizma, a 1952. godine nad kosturnicom je podignut novi monumentalni brončani spomenik. U poslijeratnom je razdoblju Crkva, zajedno sa svim drugim strukturama starog građanskog društva marginalizirana i »bačena u ro-potarnicu povijesti«, a njihovi simboli i spomenici, ako nisu srušeni, zapušteni su i prepusteni zubu vremena. To je razdoblje obilježeno i pos-tavljanjem niza bista i spomenika revolucionarnog radničkog pokreta,



Spomenik Augustu Cesarcu



Skulptura *Grupa građana*

NOB-a i žrtava fašizma. Usporedno s popuštanjem ideološke krutosti, postupno se mijenja i karakter tih spomenika. Spomenici Augustu Cesarcu i Veljku Vlahoviću iz sedamdesetih godina već graniče s ludičkim shvaćanjem njihove funkcije, kao i nekoliko bista i skulptura Vanje Raduša, posvećenih poznatim osječkim umjetnicima i znanstvenicima, te u novije vrijeme Sabolićev Picasso i spomenik Miroslavu Krleži. Najrjeđi su primjeri nemajenske, larpurlartističke skulpture poput Ružićeve skulpture na Trgu Ante Starčevića i skulpture *Majka s djetetom* Oskara Nemonia i Stjepana Brlošića.



Spomenik Franji Krežmi



Skulptura Picasso

U groznici Domovinskog rata u Osijeku su srušeni svi spomenici revolucionarnog radničkog pokreta, NOB-a i žrtava fašizma, a preostao je samo kip Augusta Cesarca, najvjerojatnije zbog njegove popularne ludičke percepcije anonimnog šetača. Ideološki utjecaj nije mimošao ni poslijeratnu obnovu. Pokrenuta je akcija vraćanja uklonjenog spomenika domobranima 78. pukovnije i osnovan Odbor za postavljanje spomenika *Umirući vojnik*, prema njegovom nazivu u registru osječke Galerije likovnih umjetnosti. Odbor je promijenio njegovo ime u *Spomenik hrvatskom domobranu* i predložio postavljanje spomenika na novoj lokaciji na platou ispred Doma Hrvatske vojske. U obrazloženju Odbora navedeno je da «se Spomenik u javni prostor ne vraća samo kao spomenik vojnicima Šokčevićeve pukovnije, spomenik konkretnom povijesnom zbivanju. Kulturno-civilizacijskom značenju čina povratka spomenika u javni prostor nužno se pridružuje i njegovo suvremeno političko značenje». I Crkvi je ponovno omogućeno da preuzme svoje mjesto u suvremenom hrvatskom društvu, ali to dosad nije imalo odraza na status javne sakralne skulpture. Predug je bio prekid sa starim tradicijama i vjerskim obredima vezanim uz zavjetne kipove, pa oni danas imaju samo dekorativni značaj i vrijednost starine. Možda je upravo nedostatak sadržaja tih spomenika i izostanak emocionalnog, vjerskog i egzistencijalnog angažmana sugrađana uzrok nove pojave – nemotivi-



Spomenik »neznanom vojniku«
78. osječke pukovnije (nova lokacija)



Sv. Jakov, Tvrđa



Spomenik stradalnicima Domovinskog rata

ranog, anonimnog vandalizma građana. Osim Frangešovog spomenika, sve su skulpture više ili manje oštećene ili devastirane. Iako su tijekom rata stradala samo dva spomenika – kip sv. Ivana Nepomuka uništen u borbama kod Bijele vojarnice, a *Kužni pil* je pogoden dvjema granatama

– i svi ostali spomenici su uslijed neodržavanja na rubu raspadanja. Zbog toga je napokon započeo rad na obnovi kamenih zavjetnih kipova, a prvi korak je njihova demontaža i pohrana u zaštićeni prostor.

Na kraju, vrijedno je spomenuti postavljanje novog spomenika stradalnicima Domovinskoga rata, ostvarenog po projektu arhitekata Koraljke Brebrić, Mirka Buvnića, Maje Furlan Zimmermann, Siniše Glušice i Sabine Majdandžić Lauc (2003.). U osječkom skulptorskem fundusu to je nesumnjiva novost u poimanju skulpture na otvorenom. Iako je po funkciji to nesumnjivo spomenička skulptura, svojom veličinom i prostornošću ona je i urbanistički element ugrađen u zatvoreni urbani blok; u suradnji s obodnom arhitekturom artikulira trg i ulicu; u svoju simboliku uključuje i postojeći spomenik Augustu Cesarcu. Ne ostavljaajući po strani nijednu sastavnicu ambijenta, cijeli taj gradski prostor postaje spomenikom, koji mijenja i pojам javnoga spomenika u spomenički urbanistički ambijent.

SAŽETAK

Zbog obilježja javnog prostora i etičke, kulturološke i političke poruke imantne svakom umjetničkom djelu, postoji stalna sociološka korelacija između skulpture, mesta na koje se postavlja i društvene grupacije koja naručuje izradu. Tradicija postavljanja skulpture na otvorenom javnom, gradskom prostoru u Osijeku počinje u prvoj polovici XVIII. st. i nastavlja se kroz sve društvene mijene do danas.

Po vremenu nastanka, funkciji i tematici, tj. sociološkom aspektu teme, osječku skupinu javne skulpture na otvorenom možemo podijeliti u tri grupe:

- Najstarija je grupa zavjetnih kipova religiozne tematike iz XVIII. i XIX. st. Započinje postavljanjem kužnog pila na glavnom tvrđavskom trgu 1730. godine, a završava krajem XIX. st.
- Drugu grupu čini javna spomenička skulptura od kraja XIX. st. do danas. Najstariji je spomenik *Neznanom vojniku* 78. Šokčevićeve pukovnije iz 1898. god., preko brojne skupine spomenika iz komunističkog razdoblja, do spomenika *Stradalnicima Domovinskog rata*, postavljanje kojega je u završnoj fazi.
- Treća grupa je parkovna, dekorativna, ludička skulptura XX. st., uz iznimku parkovne ograde Pejačevićeva dvorca iz XIX. st.

S obzirom na brojnost i dubinu društvenih promjena u relativno kratkom razdoblju, sociološki aspekt nastanka, trajanja i propadanja skulpture u javnom prostoru Osijeka iznimno je raspoznatljiv i plastičan. Od prve polovice XVIII. st. Osijek u svemu dijeli sudbinu kontinentalnog dijela Hrvatske. Nakon povlačenja Otomanskog imperija i razdoblja svojevrsne društvene tranzicije, Osijek se uklapa u feudalni, kasnobarokni milje srednjoeuropskog Habsburškog Carstva. S revolucionarnom 1848. godinom počinje novo društveno-političko razdoblje razvoja austro-ugarskoga gradanskog društva, koje nestaje u vihoru Prvog svjetskog rata. Slijedi razdoblje između dva svjetska rata od 1918. do 1945., a potom četrdesetpetogodišnje razdoblje komunističke diktature.

Nakon 1990. godine i stvaranja nezavisne nacionalne države, Osijek je ponovno u novom tranzicijskom razdoblju.

Rad nastoji sistematizirati osječki fundus skulpture na otvorenom, javnom prostoru i osvijetliti sociološki aspekt nastanka, očuvanja, propadanja, oštećenja i uništenja tog fundusa.

Summary

DEVASTATION, RESTORATION AND INTERPOLATION – THE OSIJEK CASE

Tone Papić

Due to characteristics of public space and to ethical, cultural and political message immanent to every work of art there is a permanent sociological correlation of sculpture, its placement, and the social group which commissions it. The tradition of placing sculptures in an outdoor public space in the municipal area of Osijek began in the first half of the 18th century and continued through all social changes to the present day.

Based on the date of origin, function, and theme i.e. its sociological aspect the outdoor public sculpture in Osijek can be divided into three groups:

- *The oldest group of votive religious statues from the 18th and 19th centuries. Its beginning was marked by the raising of the plague column in the main square of Tvrđa in 1730 and it ended with the end of the 19th century.*

- *The second group comprises public monumental sculpture from the end of the 19th century to the present. The oldest sculpture in this group is the Monument to the Unknown Soldier of the 78th Šokčević regiment raised in 1898. It is followed by a number of monuments from the Communist period and it ends with the Monument to the Victims of the Homeland War (its placement is its final stage).*

- *The third group comprises the landscape decorative and ludic sculpture of the 20th century with the exception of the park fence in the Pejačević castle from the 19th century.*

Considering the numerous and deep social changes in a relatively short period of time, it is easy to determine the sociological aspect of creation, duration span and dilapidation of sculpture in Osijek's public areas. From the first half of the 18th century Osijek shared the same destiny with the rest of the continental Croatia. After the collapse of the Ottoman empire and the ensuing period of social transition Osijek was incorporated into the feudal late-baroque setting of the middle European Habsburg empire. The revolution of 1848 marked the beginning of a new period of social and political development of the Austro-Hungarian society which dissolved in the turmoil of WW1. The period between two world wars and WW2 were followed by the 45 years of communist dictatorship. After the independent national state was created in 1990 Osijek once again finds itself in a period of transition.

This paper aims to give a systematic overview of Osijek's outdoor public sculpture and to discuss the sociological aspect of its creation, conservation, deterioration, damage and devastation.

Skulpture – markeri u prostoru i vremenu

ŽELJKO KOVACIĆ

Zagreb

Stručni rad

Moram priznati da je poziv na ovaj simpozij bio dobar poticaj za iščitavanje vlastitog rada u okviru teme *Skulptura na otvorenom* – budući po obrazovanju nisam kipar, pa pogledajte što sam pronašao.

Još za vrijeme studija, s trojicom kolega, javio sam se na natječaj tadašnje Galerije suvremene umjetnosti *Plasrex-art-75*. Predložili smo i izgradili velike bijele slavoluke od blokova neobrađenog *okipora* (4 x 1 x 0,5 m), kojima smo markirali pješačke staze kojima su stanovnici zagrebačkog naselja Sopot utabali svoj logični put od kuće do autobusne postaje, naravno ne poštujući ortogonalni raster putova koje su nametnuli urbanisti. U tim velikim portalima pokazana je sva kontradiktornost samog čina. Naše oznake, naši slavoluci bili su veliki, ali od lakog i nepostojanog *okipora*, kao što je i njihovo nepropisno prelaženje opasnih prometnica u opreci s uzvišenim, sveorganizirajućim urbanizmom.

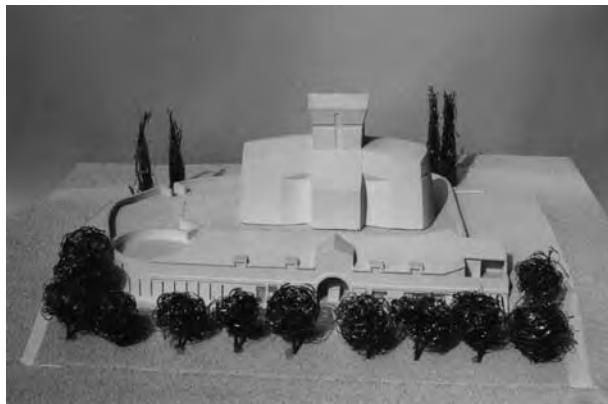
Družeći se i radeći na grafičkom uređenju monografije Želimira Janeša, potaknut njegovom *Alejom glagoljaša*, jednu od skulptura *Uspomena istarskog razvoda iz Aleje glagoljaša* u Istri, glagoljaško slovo *Az* prošupljili smo i povećali za natječajni projekt crkve u Tivtu jer crkve su, sjetimo se pogotovo starohrvatskih, skulpture u prostoru.

Sa sličnim senzibilitetom i opravdanjem rađen je i projekt za crkvu sv. Kvirina u Sisku. Objekt muke sv. Kvirina, mlinski kamen, postao je minimalistički skulpturalni oblik za crkvu, koji se može interpretirati kao *claesoldenburgovsko* hipertrofiranje banalnog objekta. I tu, kao i u izvješću o muci u Sabariji – kamen pliva. Vjernici pri svakom ulasku u crkvu prolaze kroz mistiku Kvirinove muke. Međutim, kad uđu, očekuje ih »otkupljenje«, svjetlo koje prodire kroz veliku stropnu rozetu.

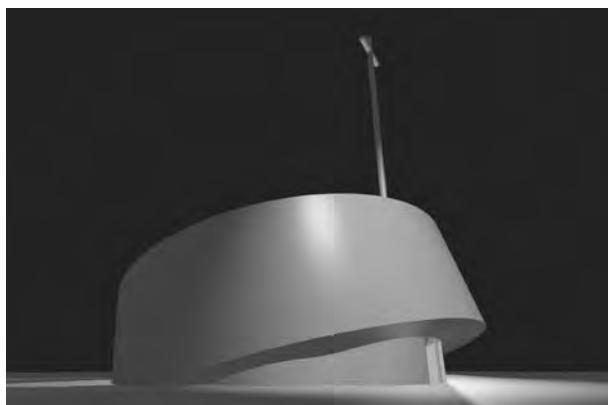
Sljedeći projekt bila je adaptacija vinarije *Svirče* u temu *Prostor za kušanje i uživanje u vinu*. Iza kamenih zidova ograda nalaze se metalni rezervoari – sraz stoljeća – kao nekakvo parkiralište dijelova raketa i interplanetarna stanica (*Sojuz 6?*) u *noninom dvoru*. Na tom tragu, oko



1. *Veliki slavoluci za pješake*, Zagreb, Sopot, 1975.



2. *Župno-pastoralni centar Marije, majke Crkve*, Tivat, 1991. (fotografija makete)



3. *Crkva sv. Kvirina*, Sisak, 1996. (3D simulacija)



4. *Vinarija Svirče*, adaptacija, o. Hvar, 1998.



5. *Muzej krapinskih neandertalaca*, Krapina, 1998. (3D simulacija)



6. *Muzej krapinskih neandertalaca*, Krapina, 1998. (3D simulacija)

Akcija *Zagreb dok ga još ni bilo*



7. Rimjanin u Petrinjskoj, 1992.



8. Mamut u Frankopanskoj, 1992.



9. Ploča na crkvi u Stenjevcu, 1992.



10. Nekropola na uglu Savske i Vukovarske, 1992.



11. Jupiter u Banjavčićevu, 1993.

12. *Akonija Salvija* na Kaptolu, 1994.

13. Krunište stele na Gornjem Bukovcu, 1999.



14. Zagrebački kit ponovo pliva u Podsusedu, 2001.



15. Starokršćanska lampica na Mirogoju, 2002.

dva najveća cilindra, do visine oko 4,0 m, obzidan je kameni zid. I taj *međustoljetni* kolaž je zapravo dobar. Jer obloga, koja je u zoni direktnog kontakta, dobila je, iako je kamena, *mekoću i toplinu* i oblikovala nestvarni sraz s hladnom metalnom oplatom rezervoara te stvorila potrebni *kontrast*. Kroz kamene portale obloge ulazi se u bočne, niske rezervoare. Dva središnja rezervoara ostaju u funkciji, ali su u gornjem dijelu obučeni u metalnu oblogu koja ih transformira u velike boce, jednu u crvenoj, drugu u žutoj boji, bojama dviju osnovnih vrsta vina. Dvorište vinarije *Svirče* postaje *Prostor za kušanje i uživanje u vinu* – novi kampanili na hvarskoj veduti.

U neposrednoj blizini paleontološkog nalazišta krapinskoga pračovjeka na jugoistoku nalazi se dolina, u čijoj bi se dubini, na zaklonjenom, nevidljivom mjestu s pristupne ceste informacijskom centru odnosno lokalitetu, mogao postaviti novi objekt *Muzeja krapinskih neandertalaca*. Objekt oblikom ponavlja izgled spilje, kakva je bila i stanište krapinskog pračovjeka. Postavljen je poprečno na smjer doline. Zidovi pročelja i cijeli objekt izvedeni su od vidljivog betona (umjetni kamen), a sam otvor zatvoren staklenim zidom na aluminijskoj konstrukciji, u koju je umetnut ulaz za posjetitelje. Volumen, proporcije i pročelje građevine proistekli su iz analize vjerojatnog izgleda urušene krapinske polupećine (abria), odnosno drugih sačuvanih staništa iz doba neandertalaca – obližnje Vindije i ostalih lokaliteta neandertalskog svijeta. Arhitektura je tu, dakle, moderna, konceptualna interpretacija poluspilje, pokrivena *land-artom*.

Još jedan zagorski brežuljak više.

Akcijom *Zagreb dok ga još ni bilo*, već preko deset godina, s arheologima Z. Greglom i N. Jandrićem obilježavam arheološka i paleontološka nalazišta u Zagrebu prije njegove pisane povijesti. Skulpturalnim markerima do danas smo obilježili deset takvih lokaliteta. Svaki od njih izведен je na drugačiji način, primjereno mjestu nalaza, značenju, današnjoj urbanoj situaciji. Jednom je to kamena ploča, kao što su i ostale votivne ili nadgrobne ploče učvršćene na pročelje crkve, zatim umanjeni model velikog mamuta, uvećana mala starokršćanska svjetiljka, beba-kit u originalnoj veličini od 5 metara, mali kipić Jupitera koji stalno netko krade, kao što je i original nestao itd.

Sve te skulpture na otvorenom rađene su kao biljezi, orijentiri, markeri onoga što se na određenom mjestu pronašlo i zbilo, ili kao skulpturalno oblikovanje arhitekture koja, uz svoju osnovnu funkciju, upravo svojom skulpturalnošću pokazuje i svoj *raison d'être*.

SAŽETAK

Moram priznati da je poziv na ovaj simpozij bio dobar poticaj za iščitavanje vlastitog rada u okviru teme *Skulptura na otvorenom* – jer po obrazovanju nisam kipar – pa pogledajte što sam pronašao.

Još za vrijeme studija, s trojicom kolega, javio sam se na natječaj tadašnje Galerije suvremene umjetnosti – *Plasrex-art-75*. Izgradili smo velike bijele slavoluke od blokova neobrađenog okipora ($4 \times 1 \times 0,5$ m), a kojima smo markirali pješačke staze, kojima su stanovnici Zagrebačkog naselja Sopot utabali svoj put od kuće do autobusne postaje.

Družeći se i radeći na grafičkom uređenju monografije Želimira Janeša, potaknut njegovom *Alejom glagoljaša*, jednu od skulptura *Uspona Istarskog razvoda*, glagoljski *Az* prošupljili smo i povećali za natječajni projekt crkve u Tivtu, jer crkve su, sjetimo se pogotovo starohrvatskih – skulpture u prostoru.

Sa sličnim senzibilitetom i opravdanjem rađen je i projekt za crkvu sv. Kvirina u Sisku, gdje je objekt muke sv. Kvirina – mlinski kamen postao minimalistički skulpturalni oblik za crkvu, koji se može interpretirati, isto kao i sljedeći projekt – claesoldenburgovsko hipertrofiranje banalnog objekta.

A idući projekt jest adaptacija vinarije Svirče u temu *Prostor za kušanje i uživanje u vinu*. Veliki metalni rezervoari vinarije, koji podsjećaju na parkiralište dijelova raketa i interplanetarnih letjelica (Sojuz 6?) u noninom dvoru, oblače se u dvije velike boce za bijelo i crno vino – novi kampanili na hvarskoj vedutti.

Arhitekturu novoga Muzeja krapinskih neandertalaca, koja je jedna moderna, konceptualna interpretacija abrija, pokrit će jednostavni land-art. Još jedan zagorski brežuljak više.

Akcijom *Zagreb dok ga još ni bilo*, već preko deset godina s arheolozima Z. Greglom i N. Jandrićem obilježavamo arheološka i paleontološka nalazišta u Zagrebu, prije njegove pisane povijesti. Sa skulpturalnim markerima do danas smo obilježili deset takvih lokaliteta, a svaki od njih izведен je na drukčiji način, primjereno mjestu nalaza, značenju, današnjoj urbanoj situaciji.

Sve ove skulpture na otvorenom rađene su kao biljezi, orientiri, markeri onoga što se na tom mjestu pronašlo, zbilo, ili kao skulpturalno oblikovanje arhitekture, koja osim svoje osnovne funkcije, upravo preko te svoje skulpturalnosti pokazuje i svoj *raison d'être*.

Summary

SCULPTURES AS TEMPORAL AND SPATIAL MARKERS

Željko Kovačić

I must admit that the invitation to this symposium was a good incentive to review my own work within the outdoor sculpture theme since I am not a sculptor by education. Here is what I found:

While I was still a student three of my colleagues and I entered the Plasrex-art-75 competition of what was then the Gallery of Contemporary Art. We constructed large white triumphant arches from unprocessed styrofoam ($4 \times 1 \times 0.5$ m) and with them we marked the footpaths trodden by inhabitants of the Sopot district in Zagreb as they walked from their homes to the bus stop.

While working on the graphic design of Želimir Janešž's monograph and inspired by his Alley of Glagolitic Priests we took one of the sculptures of Uspon Istarskog razvoda (The Ascent of Istrian Division), the Glagolitic letter Az (A), hollowed it and enlarged it. This became our competition entry for the church in Tivat since churches – let us remember early Croatian examples – are but sculptures in a space.

Similar sensitivity and reasoning was applied in the project of St. Quirinus' church in Sisak: millstone, the symbol of St. Quirinus' torture, became a minimalist sculptural form of the church open to interpretation, just like the next project, the hypertrophying of banal object in the style of Claes Oldenburg.

The next project was the redoing the Svirče winery into a theme Venue for tasting and enjoying wine. The enormous metal wine reservoirs resembling a parking lot of space rockets and interplanetary crafts like the Soyuz 6 right in the middle of grandma's yard were coated and changed into two large bottles for the white and the red wine. They became new steeples in the veduta of Hvar.

The architecture of the new Museum of Krapina Neanderthals, which is a modern conceptual interpretation of atrium, will be covered by land-art. One more rolling hill in Hrvatsko Zagorje.

The project Zagreb dok ga još ni bilo (Zagreb Before It Was) has been running for more than 10 years. Together with archaeologists Z. Gregl and N. Jandrić we mark archaeological and paleontological locations on the territory of Zagreb. Sculptures now mark ten such locations from the times before written history. Each mark has been realized in a different way, according to the position of the find, its meaning, and present urban setting.

*All these outdoor sculptures were created as orientation points and markers of what was found or what took place in each of the locations. They are a sculptural formation of architecture which, apart from its basic function, through these sculptures demonstrates its *raison d'être*.*

Slavoluk Sergijevaca u Puli

VESNA MEŠTRIĆ

Zagreb

Pregledni rad

Slavoluci se javljaju u rano doba rimske povijesti i u genezi spomenika imaju rimsko porijeklo. Najvjerojatnije su prvobitno predstavljali sveta vrata na mjestu gdje se prelazila određena granica (provincije, pomerija i sl.), a već u ranocarsko doba Rimljani luku daju simboličnu vrijednost, pretvorivši ga u simbol carskog pobjedonosnog povratka iz osvajačkog pohoda, tj. u simbol carskog autoriteta i moći.¹ Slavoluci su podizani od ratnog plijena i ukrašavani najčešće prikazima podviga zavještača, a također su građeni i u čast istaknutih osoba ili povodom većih javnih radova. U tom kontekstu često je vrlo teško razlikovati trijumfalne od memorijalnih slavoluka s obzirom da u načinu gradnje, postavu skulptura i dekorativnom repertoaru nema bitnih razlika. Na njihovu različitost mogu ukazivati povjesni izvori, natpisi, ali i analiza tematike dekorativnih elemenata.

Prema osnovnoj podjeli rimske skulpture na javnu i privatnu, te nadalje, ovisno o naravi, na službenu, kulturnu i sepulkralnu,² slavoluci najčešće pripadaju javnoj skulpturi službenoga karaktera. Postavlja se pitanje trebaju li se oni uz slične javne spomenike (npr. obelisci, fontane) pripisati skulpturi ili arhitekturi? U literaturi slavoluci se najčešće navode uz preglede arhitekture, vjerojatno stoga jer njihovu osnovu čine upravo elementi arhitekture – zidani kameni (ili mramorni) blokovi, stupovi, lukovi, grede, a gledajući u cjelini oni su ujedno i monumentalni samostojeći spomenici koji aktivno sudjeluju u vizuri areala u kojem su podignuti. Svi ti elementi navode na misao da bi slavoluci indirektno mogli pripadati arhitekturi. No, nameće se i drugo pitanje – gdje počinje razlika između arhitekture i skulpture?

1 N. Fraizer: *The Penguin Concise Dictionary of Art History*, New York, 2000., str. 29.

2 N. Cambi: *Antika*, Zagreb, 2002., str. 85.

B. Zevi u svojoj raspravi o arhitekturi³ razlikuje »pravu arhitekturu« od ostalih djela koja ne sadrže unutarnji prostor, odnosno osnovnim obilježjem arhitekture smatra *egzistiranje u trodimenzionalnom prostoru koji uključuje čovjeka*, tj. arhitektura je sve ono što sadrži *unutarnji prostor* koji zahtijeva našu prisutnost i vrijeme našeg kretanja i boravka. S druge strane, skulptura također egzistira u tri dimenzije i zahtijeva naše kretanje, ali mi ostajemo izvan nje i psihološki je oživljavamo. Promatrani u tom kontekstu, slavoluci doista jesu skulptura i kao takvi su od početaka bili podizani i razumijevani u rimskom svijetu.

Rimljani su arhitekturu shvaćali isključivo kao monumentalne, dominantne prostore namijenjene okupljanju ljudi. Unutarnje prostore grada oplemenjivali su spomenicima koje su podizale zajednice i pojedinci u nečiju čast (memoriju) ili kao ukras grada. Ti su spomenici često imali dvojnu namjenu: humanizirali su prostor namijenjen javnim okupljanjima rimskoga građanstva, i često su svojom veličinom isticali komunikativne punktove. Takvi javni monumentalni spomenici bili su i slavoluci.

Najraniji dosada poznati slavoluci, nastali u ranocarskom razdoblju, bili su jednolučni, ukrašeni pilastrima ili polustupovima, skromnije reljefne dekoracije, a prema prikazima na kovanicama i gemama poznato je da su bili zaključeni kvadrigom i statuama. Postupno se transformiraju u monumentalne spomenike s dva, tri, i četiri luka, bogato su dekorirani stupovima, polustupovima, pilastrima, reljefima, skulpturama, simbolizirajući na taj način moć, trijumf i trajno obilježavanje vladavine careva, njihovih obitelji i važnijih podanika. Nastavljujući tradiciju antike, kao motiv, preuzima ga tek renesansa (npr. Trijumfalni luk kralja Alfonsa u Napulju), u baroku je često korišten kao dio arhitekture i potpuno imitiran kao samostalni spomenik u razdoblju klasicizma. Slavoluk pobjede u Parizu, Brandenburška vrata u Berlinu, Siegesthor i Metzger Thor u Münhenu također su nastavljajući tradicije.

Prvoj generaciji slavoluka, nastalih između trećeg i drugog desetljeća pr. Kr., pripada Augustov trijumfalni luk podignut 29. g. pr. Kr. Izgrađen je u čast Oktavijanove pobjede u bitci kod Akcija 31. g. pr. Kr., kao jednolučni, s time da su mu kasnije dodani bočni lukovi. Nalazio se na rimskom Forumu između Cezarova hrama i hrama Kastora i Poluksa, ali nažalost nije očuvan (sl. 1 i 2). Njegov je izgled danas poznat iz brojnih rekonstrukcija.⁴

³ B. Zevi: *Znati gledati arhitekturu*, Zagreb, 2000.

⁴ All of Ancient Rome, Firenza, 1992., str. 61.



1. Detalj Augustova trijumfalnog luka na Forumu



2. Detalj Augustova trijumfalnog luka, reljef s prikazom Viktorije



3. Augustov slavoluk u Riminiju



4. Augustov slavoluk u Aosti



5. Augustov slavoluk u Susi

Godine 27. pr. Kr. Oktavijan prima titulu Augusta, novog gospodara koji ima božansku moć i njemu u čast podignuti su memorijalni lukovi u Riminiju 27. g. pr. Kr. (sl. 3), Aosti 25. g. pr. Kr. (sl. 4) i Susi 9./8. g. pr. Kr. (sl. 5). Toj skupini slavoluka, koja prethodi izgradnji monumentalnih carskih trijumfalnih lukova u Rimu, pripada i slavoluk Sergijevaca u Puli, prema natpisima datiran između 29. i 27. g. pr. Kr.⁵

⁵ V. Girardi Jurkić: *Pula*, Pula, 1986., str.6.

Pula, rimska Pola, u Augustovo je vrijeme, a i prije, bila izuzetno važno geostrateško i političko uporište rimskega osvajanja na području Jadrana. Postoji niz različitih mišljenja o osnutku rimske kolonije u Puli, koja se kreću u razdoblju između 46. do 31. g. pr. Kr.⁶ No, sigurno je da je nakon građanskoga rata 42. g. pr. Kr. između trijumvira Oktavijana, Antonija i Lepida s jedne strane, i Cezarovih ubojica Bruta i Kasija s druge strane, Pula kao vjerni pristaša Bruta i Kasija bila razorenata i opustošena nakon Oktavijanove pobjede kod Akcija. Međutim, s obzirom na njenu ključnu poziciju August je ubrzo obnavlja, pretvarajući je u carski grad u kojem je vidljiv specifičan spoj lokalnog i rimskog prostornog rješenja korištenjem svih bitnih elemenata koji su ukazivali na carsku vladavinu. Grad je bio raspoređen oko brežuljka, podijeljen na insule koje su se zrakasto širile prateći konfiguraciju terena, čineći tako nepravilan radikalno-kružni plan koji odstupa od poznate rimske planimetrije.⁷ Pula je imala sva obilježja velikog antičkog središta – forum, kapitolij s hramovima rimskega božanstava, veliko i malo kazalište, amfiteatar, vodovodnu i kanalizacijsku mrežu. Bila je opasana zidinama s kopnene i morske strane, koje su imale dvanaest ulaza.

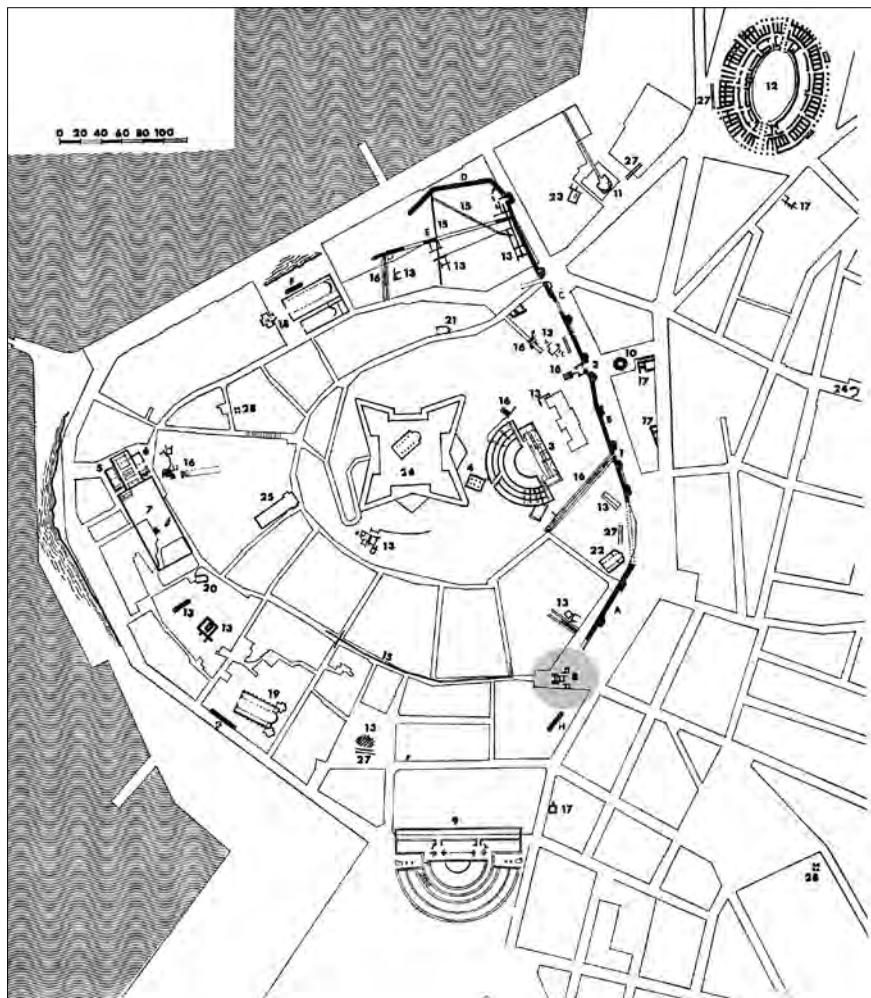
S unutarnje strane jugoistočnog poteza obrambenih zidina, uz istočna gradska vrata koja su porušena zajedno s dijelom bedema početkom 19. stoljeća uslijed urbanizacije i širenja grada, podignut je slavoluk Sergijevaca kao samostojeći spomenik memorijalnog karaktera (sl. 6).

S obzirom na svoj položaj slavoluk nije jednako obrađen sa svih strana. Potpuna dekoracija u plitkom reljefu izvedena je samo s istočne strane okrenute prema ulici (vjerojatno dekumanus), koja je nekada kroz gradska vrata vodila u suburbij. Bočne strane reljefno su obrađene u zoni friza, dok je na zapadnoj strani, s obzirom da je bila zaklonjena bedemom, dekoracija izostavljena (sl. 7, 8 i 9).

Slavoluk je pravokutne osnove koju čine masivni kameni piloni, zidani velikim kamenim blokovima, poviše kojih se nastavlja luk uokviren s dva kanelirana polustupa korintskih kapitela. Ugaone strane slavoluka oblikovane su tročetvrtinskim kaneliranim stupovima koji uokviruju pročelje i bočne strane. Korintski kapiteli nose trodijelni arhitrav na koji se nastavlja friz, vijenac i, zaključno, trodijelna atika. Kutni i srednji dio atike ojačan je bazama s natpisima na kojima su nekada bile statue Sergijevaca (sl. 10).

6 Š. Mlakar: *Antička Pula*, Pula, 1978., str. 8.

7 M. Suić: *Antički grad na istočnom Jadranu*, Zagreb, 1976., str. 134.–135.; B. Milić: *Razvoj grada kroz stoljeća*, Zagreb, 1990., str. 253.



6. Tlocrtna shema antičke Pule s označenim položajem slavoluka Sergijevaca



7. (posve lijevo)
Slavoluk Sergijevaca,
istočna strana

8. (lijevo)
Slavoluk Sergijevaca,
zapadna strana



9. Slavoluk Sergijevaca,
bočna strana



10. Slavoluk Sergijevaca,
detalj istočne strane



11. Slavoluk Sergijevaca, detalj*

Pilastri s unutarnje strane luka bogato su dekorirani motivima kružno zavijenih akantovih grana s lišćem, a ukrašena je i njihova bočna, istočna strana (sl. 11). Ti motivi vuku porijeklo iz grčke umjetnosti, a poznati su i s prikaza na helenističkoj keramici. Unutarnje stijene svodnog otvora dekorirane su stabljikama vinove loze s grozdovima, koje izrastaju iz čaša akantovog lišća pri dnu baze slavoluka. Svod otvora je kasetiran. Kasetna polja ukrašena su stiliziranim cvijećem, kutovi polja motivima dupina, sfingi i grifona, dok je središnje polje u vrhu luka ukrašeno prikazom

* Napomena: Slike 1–5 preuzete s interneta. Slika 6 preuzeta iz knjige: M. Suić, *Antički grad na istočnom Jadranu*, Zagreb, 1976. Slike 7–11, foto: Nataša Zuljani, 2003.

orla razapetih krila u borbi sa zmijom.⁸ Kutove istočne, frontalne strane slavoluka, lijevo i desno od svodnoga luka, ispunjavaju likovi Viktorija koje nose vijence (sl. 10), što je inače motiv poznat s prikaza slavoluka na kovanicama, a očuvan je i fragment reljefa s prikazom Viktorije s Augustova slavoluka u Rimu (sl. 2). Lijevi i desni kraj friza ukrašavaju eroti i bukraniji koji pridržavaju girlande, a u središnjem dijelu je natpis o postavljanju slavoluka (SALVIA POSTUMA SERGI POSTUMA DE SUA PECUNIA), omeđen kompozicijom Selene koja upravlja bigom. Na kraćim, bočnim, stranama slavoluka u zoni friza prikazana je rimska i barbarska vojnička oprema.

Iznad friza nastavlja se bogato ukrašeni vijenac na koji se oslanja atika (sl. 10). Središnji i bočni dijelovi atike izbočeni su i služili su kao baze skulptura trojice članova obitelji čija su imena tamo uklesana, potvrđujući time spomenutu dataciju slavoluka. S istočne strane slavoluka, na srednjoj bazi atike navodi se Lucije Sergije Lepid (*L(ucius) SERGIUS L(uci) F(ilius) LEPIDUS AED(ilis) TR(ibunus) MIL(itum) LEG(ionis) XXIX*), edil i visoki vojni časnik (*tribunus militum*), zapovjednik 29. legije koja je 31. g. pr. Kr. sudjelovala u bitci kod Akcija. Legija je nakon pobjede rasformirana i ne spominje se kao obnovljena na popisu legija nakon Augustove reforme rimske vojske. Taj podatak upućuje na dataciju spomenika neposredno poslije 31. g. pr. K. a najvjerojatnije kratko vrijeme nakon 29./28. g. pr. Kr., kada su prema propisima *Lex Iulia municipalis*, istovremeno s glavnim gradom Rimom, i provincijski gradovi provodili obavezni cenzus. Tom prilikom i najviši magistrati rimske kolonije Pule obavljali su funkcije kvinkvenala - *duumviri quinquennales*, a jedan od njih mogao je biti, spomenut na desnoj strani atike, Gnej Sergije (*GN(aeus) SERGIUS C(ai) F(ilius) II VIR QUINQU(enalis)*), zadužen za popis stanovništva i imovinsko stanje. Natpis na lijevoj strani atike navodi Lucija Sergija (*L(ucius) SERGIUS C(ai) F(ilius) AED(ilis) II VIR*) koji je kao edil bio zadužen za graditeljstvo, red, sigurnost i opskrbu grada.⁹

Postoji mišljenje da su se na zapadnoj strani atike također nalazile statue, najvjerojatnije Viktorija ili nekih drugih personifikacija.¹⁰ No, s obzirom da je slavoluk praktički dodirivao gradska vrata, te skulpture ne bi bile vidljive, prema čemu se prepostavlja da su postojeće rupe bile namijenjene nekom kipu.¹¹

⁸ K. Jurkić-Džin: *Helenistički utjecaj na oblikovanje i dekoraciju slavoluka Sergijevaca u Puli*, »Jadranski zbornik«, br. 14/1990–91, str. 17.

⁹ Š. Mlakar: *Antička Pula*, Pula, 1978., str. 29.–30.

¹⁰ G. Fischer: *Das römische Pola. Eine archäologische Stadtgeschichte*, München, 1996., str. 59.

¹¹ Nenad Cambi: *Antika*, Zagreb, 2002, str. 85.

Prema stilskoj analizi i natpisima na atici moguće je utvrditi da je slavoluk građen između 29. i 27. g. pr. Kr. kao poklon gradu od obitelji Sergijevaca, te je svojevrstan simbol pobjede u bitci kod Akcija. Podignut je u korintskom stilu, s jakim helenističkim utjecajima u načinu i motivima ukrašavanja. Prikazi krilatih sfinga, grifona, delfina dobro su poznati u grčko-rimskoj umjetnosti funeralnih spomenika,¹² stoga takav repertoar motiva ukazuje uz memorijalni i na njegov sepulkralni karakter. Slavoluk Sergijevaca se prema svim elementima izdvaja iz kruga provincijalne umjetnosti, te se u usporedbi s navedenim slavolucima podignutima u isto vrijeme može svrstati u najbolja ostvarenja klasične rimske umjetnosti. Isto tako, on ukazuje i na poseban status antičke Pole unutar Rimskog Carstva, s obzirom da su se prema rimskim propisima takvi trijumfalni ili memorijalni lukovi smjeli podizati samo u izuzetno važnim kolonijama i municipijima.

Smještaj slavoluka, uz istočna gradska vrata, na istaknutom mjestu izlaska i ulaska u grad (decumanus) govori o visokom statusu i moći obitelji Sergijevaca u rimskoj Puli. Salvija Postuma Sergija podigla je svojim novcem monumentalni spomenik (kako je to i natpisom na frizu istaknuto), koji će trajno podsjećati građanstvo na njene najbliže rođake koji su zauzimali počasna mjesta u upravnoj službi rimske Pule i postigli visoke položaje u rimskoj vojsci. Njeno je ime uklesano na dva mjesta s istočne strane slavoluka: u zoni friza, kao što je već navedeno, i na atici u međuprostoru između lijeve i srednje baze statua (*SALVIA POSTUMA SERGI*).

Slavoluk je tijekom vremena mijenjao funkcije. Naime, urbanističkim transformacijama koje su neizbjegljive u životu svakog grada, rušenjem bedema i gradskih vrata dobiva novu funkciju, postaje shvaćan i korišten kao ulazna vrata u grad. S vremenom se uokolo slavoluka formira mali trg i on ponovno biva razumijevan kao memorijalna skulptura, aktivno sudjelujući u vizuri novoformljenog prostora.

¹² K. Jurkić-Džin: *Helenistički utjecaj na oblikovanje i dekoraciju slavoluka Sergijevaca u Puli*, »Jadranski zbornik«, br. 14/1990–91, str. 17.–18.

SAŽETAK

Slavoluci se javljaju u rimskoj arhitekturi ranocarskog razdoblja i podizani su u čast povratka pobjednika, istaknutim osobama ili povodom većih javnih radova. Građeni su u urbanim područjima, oplemenjavajući ambijente namijenjene javnom kretanju i okupljanju, simbolizirajući monumentalnošću veličinu i moć Carstva. Nastavljajući tradiciju antike, kao motiv preuzima ga renesansa, korišten je u baroku i imitiran kao samostalni spomenik u klasicizmu.

Slavoluk Sergijevaca prema natpisima i stilskim analizama datiran je u vrijeme između 29. i 27. g. pr. K., pa se ubraja među najranije dosada poznate slavoluke koji su podignuti u razdoblju između trećeg i drugog desetljeća pr. K. – Rim, Aosta, Rimini, Susa. Naručila ga je i dala podignuti (vlastitim novcem, o čemu govori natpis) Salvija Postuma Sergija (*Salvia Postuma Sergi*) kao svojevrstan dar gradu Puli u spomen na tri člana obitelji koji su obnašali visoke dužnosti u gradskoj upravi, i od kojih se jedan borio u bitci kod Akcija.

Slavoluk je podignut kao samostojeći spomenik s unutarnje strane jugoistočnog poteza obrambenih zidina uz istočna gradska vrata koja su porušena zajedno s dijelom bedema početkom 19. st. zbog urbanizacije i širenja grada. Pripada skupini slavoluka s jednim lukom, i građen je u korintskom stilu s jakim helenističkim utjecajima u načinu i motivima ukrašavanja. Potpuna dekoracija slavoluka izvedena je sa zapadne i unutarnje lučne strane, a dekorativni su elementi na istočnoj strani svedeni na minimum jer nije bila vidljiva (radi smještaja uz gradska vrata). Površine slavoluka prekrivene kamenim ornamentima prikazuju raskoš mitologije, raslinja i životinjskog svijeta, ističući trijumfalno i počasno obilježje, a određeni dekorativni elementi upućuju i na sepulkralni karakter. Načinom obrade slavoluk Sergijevaca izdvaja se iz kruga provincijalne umjetnosti i pripada među najbolja ostvarenja klasične umjetnosti. On svjedoči o posebnom statusu Pule u Rimskom Carstvu jer se prema rimskim propisima takav luk smio podizati samo u iznimno važnim kolonijama i municipijima.

Summary

TRIUMPHAL ARCH OF THE SERGI IN PULA

Vesna Meštrić

Triumphal arches appear in Roman architecture in the early reign of the emperors. The arches were erected in the honour of returning victors or prominent individuals, or on occasions of large scale public works. In urban areas citizens were refining spaces designed for public movement or gathering, using monumentality as a symbol of the size and the power of the Empire. Following the ancient tradition, this motive was adopted by the Renaissance, used in baroque and imitated in classicism as an independent monument.

Inscriptions and analyses of style indicate that the triumphal arch of the Sergi was erected in a period between 29 and 27 BC, which puts it among the oldest known arches raised between the third and the second decade BC (Rome, Aosta, Rimini, Susa). It was commissioned and paid for (with her own money) by Salvia Postuma Sergi as a gift to the city of Pula in honour of three members of her family who had held high offices in the city government and one of whom had fought the battle of Actium.

The arch was erected as a free-standing monument inside the south-east stretch of the city's defense wall, next to the east city gate which was pulled down in the beginning of the 19th century together with a part of the wall due to urbanization and spreading of the city. It belongs to the single arch group. It was built in the Corinthian style with a strong helenistic influence in the type and motifs of ornamentation. The interior west port side of the arch was fully ornamented, while decoration on the eastern side was reduced to a minimum because the city gate obstructed the view. The surface of the Triumphal Arch is covered with stone ornaments demonstrating the splendour of the mythology, plant life and animal kingdom. Symbols of triumph and honours are visibly displayed, and some decorative elements invoke the sepulchral character. The stone-dressing of the arch surpasses the level of provincial art and belongs to the best achievements in classical art. The Triumphal Arch of the Sergi is a testimony to a special status of Pula in the Roman Empire because Roman regulations only permitted erection of such arches in exceptionally important colonies and municipalities.

Javni spomenici u antici

MARIJA BUZOV

Institut za arheologiju

Pregledni rad

Razvoj rimske skulpture na području Hrvatske može se pratiti otprilike od sredine 1. st. pr. Kr.

Naravno, razvoj te skulpture nije svugdje isti već postoje razlike. Naime, riječ je o prostoru rimskih provincija Dalmacije i Panonije te Histrije koja je pripadala desetoj regiji Italije (*X. Regio Italiae*). U rimskim gradovima postoje javne i privatne skulpture, što ovisi o naručitelju. Dakako, u prvu i drugu grupu, što opet ovisi o naravi, može pripadati službena i kultna skulptura, a u drugu kultna i sepulkralna plastika. I portretne statue mogu biti javnoga i privatnoga karaktera.

Javna skulptura su kipovi careva, članova njihovih obitelji te osoba kojima gradovi ili neke druge zajednice u znak zahvalnosti podižu javne spomenike. No, postoje i druge podjele. Većina se javnih spomenika može smatrati i službenima. Prodiranjem i širenjem Italika u novoosvojena područja dolaze i majstori, kipari i klesari, koji ustrojavaju radioničku produkciju. Samostalnih kipara praktički nema, osim pojedinačnih putujućih majstora od kojih je jedan imenom zasvijedočen u Dalmaciji. Pojedinac je u radionici samo sudionik u procesu izrade skulpture. Valja istaknuti da antička umjetnost već od svojih početaka ima radionički karakter. Naime, antički su majstori bili poduzetnici, ali je njihova ruka uvijek prisutna i vidljiva u djelu, bez obzira na brojne suradnike.¹ No, u većim zanatskim radionicama riječ je ipak o produkciji, a rijetko o pojedinačnoj kreaciji. Skulptura se producirala na licu mjesta, što je bila nužnost, jer se bez toga nije moglo zamisliti normalno funkciranje nekoga grada. Za neke je zahvate bilo potrebno organizirati sabirne akcije, što se onda i registriralo u natpisu gdje se navodilo da je objekt ili spomenik bio podignut sakupljenim novcem (*ex aere conlato*), dok se na građevinama izvedenima društvenim sredstvima nerijetko zapisivalo da su podignute

¹ O tome vidi N. Cambi: *Antika*, Zagreb, 2002., str. 85.

publice ili *ex pecunia publica* (sredstvima zajednice).² Antički je grad, dakle, bio skup jer su njegove funkcije bile kompleksne a izgradnja opsežna i po kvaliteti na visini tada suvremenih dostignuća.³ S druge pak je strane bio jeftin, jer su se redovito društvenim naporima na svim poljima i svim sredstvima pridruživale inicijative i naporci pojedinaca iz svih struktura i društvenih slojeva: od vladara do onih na najnižoj ljestvici društvenog ugleda. Prilično konkretno uvid u to daju podatci iz natpisa. Natpisi koji govore o podizanju spomenika pojedincima (carevima, patronima, zaslužnim građanima i sl.), zajedno s arhitektonskom izgradnjom, upotpunjaju opću urbanističku *facies* svakog naselja posebno. Posebice valja, zbog brojnosti i kvalitete istaknuti lokalnu salontansku skulpturu, iako su i drugi gradovi imali svoju vlastitu kamenoklesarsku produkciju.

Međutim, brojne su skulpture bile importi iz tada poznatih centara – Rima, Atene i Male Azije.

JAVNA (SLUŽBENA) SKULPTURA

Mogu li se skulpturi pripisati slavoluci i slični javni spomenici? Riječ je o spomenicima, čija je osnova zidana iz velikih kamenih blokova, dok su samo neki dijelovi ukrašeni reljefima ili slobodnom skulpturom. Službenoj pak skulpturi pripadaju i drugi javni spomenici koje postavljaju lokalne vlasti ili privatne osobe u službene svrhe. Istoj skupini valja pribrojiti i skulpturu koja krasiti javna zdanja.

Najznačajniji i najbolje očuvani primjerak skulpture službenoga karaktera jest monumentalni slavoluk Sergijevaca u Puli (sl. 1) koji je,



1. Slavoluk Sergijevaca u Puli
(L. F. Cassas – J. Lavallée)



2. Slavoluk Melije Anijane u Zadru
(L. F. Cassas – J. Lavallée)

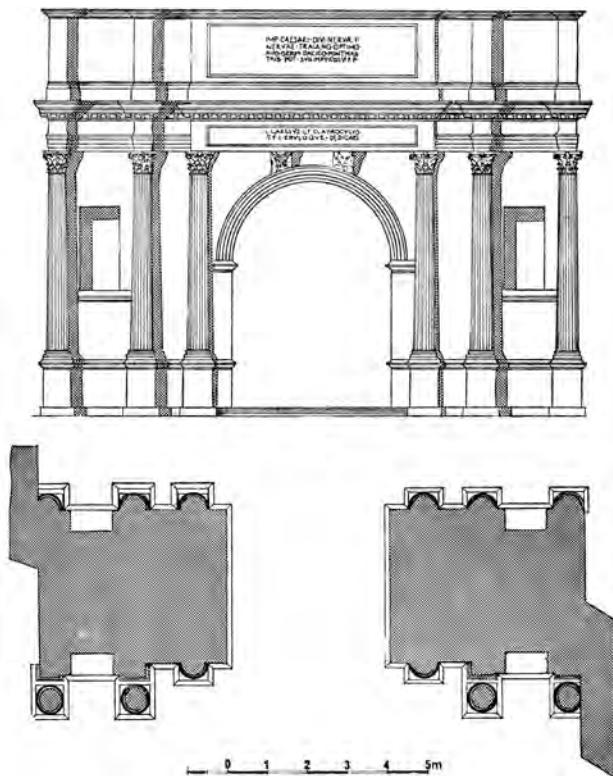
2 M. Suić: *Antički grad na istočnom Jadranu*, Zagreb, 1976., str. 114.–115.

3 Ibid., str. 115.

osim slavolučne arhitekture, imao reljefe i dekoraciju, a na atici slobodne statue. Sačuvane su samo baze s imenima koja su objavljena u *Inscriptiones Italiae*, br. X., str. 1. Na bazama su stajale skulpture triju najviših dužnosnika kolonije iz obitelji Sergijevaca, dok je u jednom međuprostoru naknadno bio postavljen kip Salvije Postume, vjerojatno Lepidove žene. Slavoluk se datira u kraj 1. st. oko 10. godine pr. Kr. Spomenik je radila radionica iz Pule.

U Zadru (*Iader*) Melija Anijana je, kao uspomenu na svoga muža, oporučno dala podići slavoluk i poviše njega izraditi statue (*arcum fieri et statuas superponi testamento iussit*). Zajedno s popločenjem emporija to je stajalo 600 tisuća sestercija i k tome 5% takse na nasljedstvo. Natpis je objavljen u CIL 2922. 9987 (sl. 2).

Forum u Zadru imao je i bogati dekor koji su sačinjavali nizovi statua položeni na donju stepenicu foruma, uz svaku kolonu po jedna, čime je bio uspostavljen kontrapunkt u forumskoj altimetriji, u kojoj je



3. Slavoluk podignut u čast Trajana na gradskim vratima u Aseriji (Podgrađe kod Benkovca). Dolje tlocrt, gore rekonstrukcija fasade s vanjske strane (H. Liebl – W. Wilberg)

važnu ulogu imao čovjek koji se kretao tim prostorom, kao mjerilo u svim trima dimenzijama.

Kasno-augustovskom ansamblu (nimfej) salonitanske *Porta Caesarea* pripadao je i friz na kojem su bili prikazani bogovi od kojih se sačuvala samo naga figura božanstva.

U sklop službene umjetnosti spadaju i gradska vrata u Aseriji (*Asseria*), koja su u Trajanovo doba bila pretvorena u neku vrstu slavoluka (sl. 3). Dok je slavoluk Sergijevaca podignut tik do *Porta Aurea* i bio predviđen za gledanje s unutrašnje strane grada, vrata u Aseriji okrenuta su licem prema van. Ako je slavoluk doista bio podignut u čast Trajanove vojske koja je tuda prolazila odlazeći u II. dački rat, tada je njegovo mjesto logično. Na atiku slavoluka nalazi se natpis:

L(ucius) Laelius L(ucii) f(ilius) Cla(udia) Proculus / t(estamento) f(ieri) i(ussit) epuloque dedicari. (CIL III 15034)

U prijevodu: Lucije Lelije Prokul, Lucijev sin, iz Klaudijeva tribusa, oporučno je odredio da se sagradi i proslavi gozbom.

Riječ je o lokalnoj narudžbi, iako se na vratima nalazi posvetni natpis u čast cara. Vrata-slavoluk nose carsku ikonografiju, što posebno otkrivaju konzole s bikovskim i mješovitim bikovsko-ljudskim glavama koje simboliziraju snagu i sreću carske vlasti.⁴ Takve se fantastične glave susreću i na konzolama sjevernih vrata Dioklecijanove palače, što je jasan dokaz njihova karaktera i carskoga podrijetla.⁵

Konzola iz Tilurija u obliku protome bika nosila je sličnu simboliku svojstvenu zdanjima službenoga karaktera.⁶ Ta je protoma kvalitetnija i starija od slične na slavoluku-vratima u Aseriji.⁷

Pretpostavlja se da je konzola iz 1. st., iz vremena kad je Tilurij još bio vojni logor.

Pulska *Porta Gemina* imala su kasetone, vegetabilnu dekoraciju i kapitele, no čini se da su na ključnom kamenu klinovima mogle biti pričvršćene dekoracije kojih danas više nema.

U javnu i službenu umjetnost valja uključiti i ambleme koji su se nalazili na raznim mjestima u gradovima, a najčešće na gradskim vratima. Te skulpture slijede rimsku javnu ikonografiju čija je zadaća unapređenje

⁴ H. P. L'Orange, *Die Bildnisse der Tetrarchen*, »Acta Archaeologica« br. II., 1931., str. 40., sl. 8 a, b. Autor misli da je riječ o portretu Domicijana, što N. Cambi smatra malo vjerojatnim.

⁵ J. i T. Marasović: *Dioklecijanova palača*, Zagreb, 1968., sl. 10 i 11. O tim je likovima riječ u dijelu u kojem se govori o skulpturi u Dioklecijanovoj palači.

⁶ A. Milošević: *Arheološki spomenici gornjeg i srednjeg toka rijeke Cetine*, Zbornik Cetinske krajine br. 2, Sinj, 1981., str. 50., br. 68, sl. 68.

⁷ H. P. L'Orange: *ibid.*, str. 40. i d., sl. 9.



4. Stub ograde Foruma s glavom Jupitra Amona, vapnenac, Pula, početak 1. st.



5. Stub ograde Foruma s glavom Jupitra Amona, vapnenac, Pula, kraj 3. st.



6. Stub ograde između Kapitolija i Foruma s glavom Jupitra Amona, vapnenac, *Iader*, rano 1. st.



7. Stub ograde između Kapitolija i Foruma s glavom Jupitra Amona, vapnenac, *Iader*, rano 1. st.



8. Stub ograde između Kapitolija i Foruma s glavom Gorgone, vapnenac, *Iader*, rano 1. st.



9. Ključni kamen gradskih vrata s protomom Herkula, vapnenac, *Burnum*, Ivoševci kod Kistanja, prva polovica 2. st.

rimске države i carske propagande, ali ona dobro odgovara i municipalnim potrebama. Primjeri takve ikonografije su likovi Jupitra Amona na forumima u Puli (sl. 4 i 5), Zadru (sl. 6 i 7), Saloni (sl. 9).⁸ Maskeroni i glave Jupitra Amona aluzija su na Augusta koji se vrlinom i djelom smatrao nastavljačem Aleksandra Velikoga (obojica su osvajajući Egipta), te nisu svjedočanstvo ranoga prihvatanja egipatske religije. Pulski i zadarski pilastri-nosači, čiji se likovi Amona izravno oslanjaju na dekorativne uzore

⁸ E. Dyggve: *Izabrani spisi*, Split, 1989., str. 149., spominje nalaz Amonove glave pri istraživanju na forumu. Nije poznato gdje se glava danas nalazi.



10. Ključni kamen gradskih vrata s bistom Rome, vapnenac, *Aequum*, prva polovica 3. st.



11. Blok luka gradskih vrata s likovima Viktorije i klečećeg barbarina, vapnenac, *Aequum*, prva polovica 3. st.

Augustova foruma u Rimu,⁹ datiraju se u Tiberijevo doba. Nešto su lošije kvalitete pilastri-nosači pluteja iz Pule, kojima se ne zna preciznije podrijetlo, a datiraju se u 3. st. U vrijeme Dioklecijana egipatska umjetnost igra važnu ulogu zbog Dioklecijanova značenja i vojne djelatnosti u Egiptu, o čemu svjedoče brojne sfinge i drugi kipovi u splitskoj palači.

Na plutejima u Puli koji su stajali među širokim stupovima s Amonovim glavama nalazili su se prikazi Tritona i drugih motiva morskoga *thyasosa* te orlovi koji nose girlande.¹⁰ I ti su motivi proistekli iz državne i carske ikonografije, osobito omiljene u doba Augusta.

U Zadru su se stubovi s Amonovim maskama izmjenjivali sa stubovima koji su bili ukrašeni maskama Gorgone (sl. 8).

Skulpturi službenoga karaktera pripadaju i reljefi gradskih vrata (središnji blokovi luka) s glavama Herkula iz Pule, Herkula iz Burnuma (sl. 9),¹¹ biste Rome (sl. 10) te cijele figure Viktorije i pokorenoga barbarina (sl. 11), obje iz Aequuma,¹² salonitanske Fortune (Tihe) (sl. 12).¹³ Ti likovi imaju amblematsko a ne religijsko značenje i prikazuju nedvosmis-

⁹ Usp. *Kaiser Augustus und verlorene Republik*, Berlin, 1988., str. 192., br. 78, 85, 86.; G. Fischer: *Das römische Pola*, München, 1996., tab. 28 c–e.

¹⁰ G. Fischer: *ibid.*, str. 88., sl. 18, tab. 28 a, b.

¹¹ Prema N. Cambiju glava nikada nije objavljena.

¹² N. Cambi: *Dvije skulpture iz antičkog Aequuma*, VAHD, br. LXXV, 1980., str 41. i d., tab. XVII i XVIII.

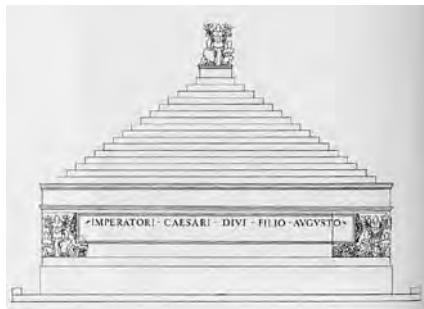
¹³ N. Cambi: *Ženski likovi s krunom u obliku gradskih zidina iz srednje Dalmacije*, VAHD, br. LXV–LXVII, 1963.–1965., str. 55. i d., tab. XVII.



12. Blok luka gradskih vrata s likom gradske Tihe, vapnenac, tzv. Porta Caesarea?,
Salona, početak 4. st.



13. Reljef na prednjoj ploči tropeja
s dijelom natpisnog polja, vapnenac,
Tilurium, Gardun kod Trilja



14. *Tilurium*, tropej, drugo desetljeće 1. st.,
rekonstrukcija prema N. Cambiju

lenu državno-gradsku propagandu. Likovi su nastali u jednom drugom razdoblju te dokazuju neprekinutu tradiciju i razvoj koji se može pratiti od kasno-republikanskoga (pulski Heraklo) do kasnoantičkoga vremena (salonitanska Fortuna). Skulpture su zacijelo lokalnoga postanka, ali iako nastale na razmjerno velikom geografskom prostoru, pokazuju ne samo srodnosti ikonografskoga nego i formalnoga i tehničkoga karaktera.¹⁴

Skulpture imponiraju monumentalnošću, zanatski su solidna ostvarenja koja pokazuju visok standard službene umjetnosti provincijalnih sredina.

Službeni spomenici postavljeni u čast careva, osim portreta, iznimno su rijetki. Takvi su bili jedino tropeji koji su veličali pobjede izvojevane u našim krajevima. U Dalmaciji su podignuta dva tropeja u spomen na Augustove pobjede u našim krajevima. Prvi je častio njegovu pobjedu nad

¹⁴ N. Cambi: *Antika*, Zagreb, 2002., str. 92.



15. Reljef Dijane i Silvana izvađen iz hridine, vapnenac, *Aequum*, početak 3. st.

Delmatima iz 35.–33. godine pr. Kr.¹⁵ a drugi pobjedu nad pobunjenim Ilirima i Panonima pod Batonom od sredine 6. do 9. godine.¹⁶ Za postojanje prvoga zna se isključivo na temelju prikaza na rimskom novcu, no nažalost, lokacija spomenika nije poznata. Od drugoga se sačuvala jedna čitava reljefna ploča i jedan fragment (sl. 13 i 14). Bočno su prikazani predstavnici poraženih naroda (Delmati i Panoni) pod rimskim tropejima načičkanim oružjem i ratnom opremom. Jednoga i drugoga barbarina određuju njihove narodne nošnje, a razlike pokazuju da je riječ o dva naroda koji su se pobunili protiv rimske dominacije. Tropej je bio podignut u vojničkom logoru u Tiluriju,¹⁷ što upozorava na to da su legije koje su tamo boravile morale imati znatan utjecaj na rimsku pobjedu.

U natpisima su registrirane i investicije uložene u organiziranje javnih priredbi. One također, uz arhitektonsku izgradnju te javne spomenike, čine dio urbane kulture, pa i na taj način objašnjavaju atmosferu u kojoj je pulsirao život u gradu. To su izrazi posebne pažnje prema sugrađanima, najdraži pokloni – *sportulae*, jednostavno darovi.¹⁸

U *Epidaurusu* (Cavtatu) su jedna majka i baka, kao uspomenu na svog sina i unuka Publija Elija Osilijana, podigle spomenik i u toj prilici

15 G. CH. Pichard: *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la religion et de l'art de Rome*, Paris, 1957., str. 251. i d. te 304. i d.

16 N. Cambi: *Gardunski tropej. Cetinska krajina od preistorije do dolaska Turaka*, HAD, br. 8, Split, 1984., str. 77., sl. 1–5.

17 O tome svjedoči, osim velike ploče, nalaz fragmenta koji se sada čuva u Muzeju Cetinske krajine u Sinju, a otkriven je još krajem prošloga stoljeća na zemlji A. Bilića u Gardunu.

18 M. Suić: *Antički grad na istočnom Jadranu*, Zagreb, 1976., str. 117.



16. Reljef Silvana uklesan u litici,
vapnenac, Klis, Izvor sv. Tri Kralja,
1.-2. st.



17. Reljef Silvana, vapnenac,
Salona, 1. st.

udijelile dekurionske, augustalske i seksviratske sportule (*sportulis decurionalibus, augustalibus et sexviris datis*), tj. »igre na dar« i posvetile postavljanje spomenika hrvačkim natjecanjima (*item pugilum spectaculo dedicaverunt*), a sve to da bi mu vijeće dekuriona iskazalo čast i odredilo mjesto na kome će mu se podići statua (*ordo decurionatus honorem et locum statuae decrevit*); (CIL 1743).¹⁹

Skulpture od kamena ili mramora mogu biti lokalnoga podrijetla ili pak import iz vodećih centara. Vapnenac se nije uvozio. U Dalmaciji nema mramora, ali svi mramorni kipovi nisu morali nužno biti importirani, jer su se uvozili i grubi blokovi iz kojih su se klesali kipovi.

U javnu skulpturu valja ubrojiti i prikaze lokalnih božanstava na hridinama, u pejzažu (Kozjak, Klis, *Aequum*); (sl. 15, 16, 17). Ti se reljefi nalaze na mjestima gdje su postojala svetišta na otvorenom (paneji).

Ambijenti u kojima su isklesani takvi reljefi su zapravo prava svetišta na terasama obraslim maslinama i drvećem uz strme litice, ponekad uz izvore pitke vode.²⁰ Neki reljefi pokazuju Silvana kako stoji ili sjedi u

19 Ibid., str. 117.

20 N. Cambi, *Antika*, Zagreb, 2002., str. 97.

sličnom pejzažu pokraj are u kojoj gori vatra.²¹²¹ Skupina Silvan, Dijana, nimfa predstavljala je panteon sukladan prirodi, gospodarstvu i načinu života dijela ilirskoga svijeta.

U kasno-republikansko doba počinju se izrađivati portreti važnih osoba, a potom i carski likovi.²²

Portret je bio posebno važan oblik plastičnoga likovnog izražavanja, jer je omogućio uspješno razumijevanje i praćenje suvremenih umjetničkih tokova.²³

U primorskom dijelu rimske provincije Dalmacije očuvao se veliki broj carskih portreta (kipova), no postoje i nalazi nekoliko skupina carskih statua koji čine cjelinu. Prvi takav skupni nalaz potječe iz 18. st. iz Nina, a posljednji iz 1996. godine iz Narone. Skupine kipova otkrivene su u Osoru (*Apsorus*), Ninu (*Aenona*), Solinu (*Salona*), Omišu (*Onaeum*), Vidu (*Narona*) te na otoku Lopudu. Vjerojatno će se takvih kipova pronaći još, jer, kako to pokazuju dalmatinski primjeri, ali i primjeri iz drugih provincija rimskoga svijeta, carske skupine nisu rijetka pojava.

U zbirci u Cresu (*Crepsa* ili *Crexa*, otok Cres) nalazi se jako oštećena glava statue s *velatio capitinis*. Iako je lice u cijelosti otučeno, na temelju bolje očuvanog vela može se zaključiti da je riječ o carskom portretu. Ne zna se pouzdano kome je glava pripadala, no bez imalo sumnje pripadala je razdoblju julijevsko-klaudijevske dinastije.

U blizini Cresa, u moru, otkrivena je glava cara Trajana, no s obzirom na mjesto nalaza ne zna se je li pripadala većoj skupini.

Godine 1939. kod Osora (*Apsorus*, otok Cres) otkrivene su u moru tri glave i nekoliko fragmenata.²⁴ Prva glava prikazuje Oktavijana (tzv. akcijski ili drugi tip, a druga Druza Mlađega). Treća glava, prema Cambiju, predstavlja jednu julijevsko-klaudijevsku caricu ili princezu. Iz Osora potječe i jedna naga sjedeća statua od koje se sačuvao dio torza i nogu, a najvjerojatnije je riječ o posthumnoj statui nekog cara ili princa iste dinastije.

Iz Raba (*Arba*) potječe pet baza s vrlo oštećenim natpisima na kojima su stajale statue. Baze su nosile kipove Marka Aurelija,²⁵ Julije Domne,²⁶

21 Reljef potječe iz Peruće kod Klisa. D. Rendić-Miočević: *Iliri i antički svijet*, Split, 1989., str. 471., tab. LXXX.

22 N. Cambi: *Antika*, Zagreb, 2002., str. 120.

23 Ibid., str. 120.

24 N. Cambi: *Tri carska portreta iz Osora*, u: *Arheološka istraživanja na otocima Cresu i Lošinju*, izdanja HAD-a, br. 7, Zagreb, 1972., str. 85. i.d.

25 CIL III 3118; B. Nedved: *Felix Arba. Pregled povijesti spomenika otoka Raba*, Rab, 1990., br. 4., str. 20

26 CIL III 3119; B. Nedved: *ibid.*, br. 5., str. 21.



18. Kip Tiberija u togi, mramor, *Aenona*, potkraj Tiberijeve vladavine



19. Kip cara ili člana carske obitelji, mramor, *Aenona*, potkraj Tiberijeve vladavine

Karakale,²⁷ Aleksandra Severa²⁸ i Trebonijana Gala.²⁹ Nažalost, od kipova se nije sačuvao ni jedan fragment a, sudeći prema natpisima odnosno slovima, vidljivo je da baze nisu nastale u isto vrijeme, već se skupina proširivala. Također je nepoznanica u kakvom su se kontekstu baze nalazile.

Iz Nina (*Aenona*) potječu brojne statue koje se i dalje povremeno pojavljuju (sl. 18, 19). Četiri statue pronađene su pri iskopavanju A. Danielija u 18. st., koje spominje i A. Fortis.³⁰ U zbirci Danieli nalazilo se mnogo

²⁷ CIL III 3120; B. Nedved: *ibid.*, br. 8., str. 22.

²⁸ CIL III 3121=10118; B. Nedved: *ibid.*, br. 6., str. 21.

²⁹ CIL III 3122=10119; B. Nedved: *ibid.*, br. 7., str. 22.

³⁰ A. Fortis: *Viaggio in Dalmazia*, Venezia, 1772.

kipova koji bi im se također mogli priključiti.³¹ Riječ je o šest ženskih statua,³² od kojih je jedna posebno lijepa,³³ te jednom fragmentu muškog togata.³⁴ U toj su se kolekciji nalazile glave Agrippe,³⁵ jednog klaudijevskog princa (vjerojatno najraniji tip), prikazana u božanskoj nagosti, što znači da je najvjerojatnije lik posthumne osobe,³⁶ a druga osoba je u togi.³⁷ Od kipova iz zbirke Danieli – Pellegrini nekima je znano mjesto čuvanja, a nekima se zametnuo trag poslije aukcije u Udinama 1900. godine. Jedan veliki fragment togata bez glave otkriven je prije nešto više od dvadesetak godina, a prije nekoliko godina otkrivena je palimpsest-glava Nerve (izrađena od Domicijanova portreta).³⁸ Ukupno je otkriveno 11 ili 12 kipova, ali točan broj je ipak nepoznat. Postoje i kipovi za koje se ne može sa sigurnošću reći jesu li pripadali nekoj skupini.

Iz Skradina (*Scardona*) potječe natpis na kojemu se spominje *sacerdos ad aram Augusti Lib/urnorum* (ili *Lib/urniae*), a upozorava na mogućnost jednoga svetišta u čast vladara u tome gradu.³⁹ On podsjeća na stražnju stranu natpisa iz Onea,⁴⁰ iako sadržaj nije isti. S tim je u svezi i jedna baza kipa Nerona Cezara, Germanikova sina.

U Solinu (*Salona*) sačuvalo se malo kipova u odnosu na veličinu i značenje grada, no pretpostavlja se da su postojale barem tri carske skupine. Jedna je iz Tiberijeva vremena – sačuvane su samo glave dječaka Nerona i Druza Cezara (Germanikovi sinovi) koje su pripadale čitavim kipovima,⁴¹ te jedan nagi torzo sjedećeg kipa velikih dimenzija koji pokazuje posthumnu, diviniziranu carsku osobu. Toj je skupini možda

³¹ O zbirci vidi: N. Cambi: *Skupine carskih kipova u rimskoj provinciji Dalmaciji*, »Histria Antiqua« br. 4, Pula, 1998., str. 47., bilj. br. 21.

³² J. Banko – P. Sticotti: *Antiken Sammlung im erzbischöfliche Seminare zu Udine*, u: »Archäologisch-epigraphische Mitteilungen« br. XVIII, 1895., str. 56. i d., kat. br. 6, 7, 8, 9, 10 i 11.

³³ Ibid., str. 56. i d., br. 6, sl. 2.; K. A. Giunio: *Junona od Nina do Kopenhagena*, »Diadora«, br. 14., 1992., str. 53. i d.

³⁴ J. Banko – P. Sticotti: ibid., str. 56., br. 6.

³⁵ Ibid., str. 56., sl. 7.; N. Cambi: *Jedan antički portret iz Arheološkog muzeja u Zadru i recepcija rimskog republikanskog portreta na istočnoj obali Jadranu*, »Diadora«, br. 13., 1991., str. 123. i d., tab. V.; F. Johansen: *Roman Portraits*, Copenhagen, 1994., str. 40., br. 8.

³⁶ M. Kolega: *Rimska portretna plastika plastika iz zbirke Danieli*, Zadar, 1989., br. 4, str. 20., tab. VIII.

³⁷ Ibid., str. 21., br. 5, tab. IX.

³⁸ M. Kolega: »*Damnatio memoriae* u rimskoj portretnoj umjetnosti: Domicijan/Nerva u Ninu», »Diadora«, br. 14., 1992., str. 59. i d., tab. I–IV.

³⁹ CIL III 2802. O tome usp. J. J. Wilkes: *Dalmatia*, London, 1969., str. 200. i 218.

⁴⁰ CIL III 2802. Usp. J. J. Wilkes: *ibid.*, str. 200. i 218.

⁴¹ N. Cambi: *Dva ranocarska dječačka portreta iz Salone*, Arheološki radovi i rasprave, br. 11, 1998., str. 115. i d., sl. 1–8. Da je riječ o čitavim kipovima govori nasad na glavi Druza Cezara.

pripadao i zagubljeni torzo u oklopu koji se nekad nalazio u Grazu, a danas nije poznato gdje se nalazi.⁴² Toj skupini mogao je pripadati i monumentalni togat bez glave, te Domicijanova glava iz Kotora koja po svoj prilici potječe iz Salone. Ti bi kipovi mogli tvoriti jednu skupinu koja, iako nije nastala u isto vrijeme, ipak ima mnogo zajedničkoga.⁴³ Za sada, prema Cambiju, moglo bi se govoriti samo o jednom proširivanju u flavijevsko vrijeme.

Glava Plautille mogla je pripadati drugoj skupini iz razdoblja Severa, ali zacijelo nije stajala samostalno.⁴⁴

Treća skupina portreta najvjerojatnije prikazuje tetrarhijske vladare. Toj bi skupini pripadao jedan muški i dva jako, i to namjerno, oštećena ženska portret. Sve tri glave su stilski suvremene, a povezuje ih i izrada od istoga mramora.

Pronađene su i dvije salonitanske herme, čije su glave pokrivene vojničkom kapom (*pileus pannonicus*) karakterističnom za tetrarhijsko doba, dok otraga priljubljene glave prikazuju personifikacije sretnih vremena (*Felicitas Saeculi*).⁴⁵ Već ranije L'Orange je te herme interpretirao kao skupinu tetrarha,⁴⁶ koncepcijски sličnu onima iz Venecije⁴⁷ i Vatikana.⁴⁸ Ta je skupina vjerojatno stajala na nekom mostu ili raskrižju cesta. Iako je javnoga karaktera, ipak je različita od starijih, jer ne samo što ne pokazuje cijele kipove nego ima s tetrarsima združene likove personifikacija.⁴⁹ To je zapravo namjerno povezivanje službenih osoba s mitološkim pojmovima, čime te osobe dobivaju posebno značenje i važnost, što je izgleda bilo vrlo omiljeno u predtetrarhijsko i tetrarhijsko doba.⁵⁰ U svakom slučaju, riječ je o važnim

⁴² W. Schmid: *Torso einer Kaiserstatue. Strena Buliciana*, Zagreb – Split, 1924., str. 45. i d., tab. 5.

⁴³ N. Cambi: *Skupine carskih kipova u rimskoj provinciji Dalmaciji*, »Histria Antiqua«, br. 4, Pula, 1998., str. 50.

⁴⁴ N. Cambi: *Antički portret u Hrvatskoj*, Zagreb, 1991., str. 110., str. 118., kat. br. 96, sl. 96.

⁴⁵ N. Cambi: *Antički portret u Hrvatskoj*, Zagreb, 1991., str. 129. i d., bilj. 493., kat. br. 190, sl. 113.

⁴⁶ H. P. L'Orange: *Die Bildnisse der Tetrarchen*, »Acta Archaeologica«, br. II/1, 1939., str. 30. i d., sl. 12, 13, tab. I–III.

⁴⁷ H. P. L'Orange: *Das spätantike Herrscherbild von Diocletian bis zu den Konstantin-Söhnen 284–361 n. Chr.*, »Das römische Herrscherbild«, br. III, Berlin 1984., str. 6. i d., str. 103., tab. 4, 6.

⁴⁸ H. P. L'Orange: *ibid.*, str. 6 i d., str. 99., tab. 5, 7

⁴⁹ N. Cambi: *Skupine carskih kipova u rimskoj provinciji Dalmaciji*, »Histria Antiqua«, br. 4, Pula, 1998., str. 51.

⁵⁰ R. Calza: *Iconografia romana imperiale da Carusio a Giuliano (287–363 D. C.)*, Roma, 1972., str. 93., br. 3, tab. 6, 16, 17.; M. Bergmann: *Studien zum römischen Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn, 1977., str. 119. i d. Zbog glave Saturna na stražnjoj strani autorica misli da je riječ o caru, i to Karu, vjerojatno zbog čelave glave (jedini car koji je bio čelav).

carskim skupinama koje su svoju propagandu ispunjavale na neuobičajenim mjestima, ili barem mjestima koja do tada nisu bila uobičajena.

Tetrahradska skupina carskih kipova zacijelo je morala postojati i u Dioklecijanovoj palači, o čemu svjedoče baze za kipove iznad glavnih Sjevernih vrata.⁵¹

O obiteljskom carskom kultu poslije smrti svjedoče medaljoni u frizu Dioklecijanova mauzoleja, gdje su prikazani car i njegova žena *Prisca*. Ottogon je u stvari više *Templum Divi Diocletiani* nego pravi mauzolej.⁵²

Očito je da je u Saloni i Dioklecijanovoj palači bilo više tetrahradskih skupina te da je tetrahradska doba ostavilo duboki trag u Dalmaciji, no to je i posljednje razdoblje iz kojega su preostali tragovi carske propagande.

Iz Čitluka (*Aequum*) potjeće samo donji dio monumentalne statue cara u oklopu, kakvih veći broj ima u Dalmaciji. Ne zna se pouzdano kojem caru pripada. S carskim kultom mogle su biti u svezi u dvije statue: jedna Fortune, a druga Rome s natpisom na bazi. Kipovi i natpis govore da je iz novijeg vremena (3. st.), što pokazuje da se u Aequumu carski kult dugo održavao.

U Issi (Vis – *Issa*) otkrivene su tri carske statue iz starijega vremena. Jedna je u oklopu,⁵³ druga božanski polunaga, dok je treća togat.⁵⁴ Skupina odaje stilске pojedinosti julijevsko-klaudijevskog razdoblja. Toj je skupini pripadao jedan oštećeni portret Vespazijana (Kunsthistorisches Museum, Beč),⁵⁵ koji svojim izrazitim realizmom spada među vrhunska ostvarenja portretne umjetnosti toga doba. Isejskoj je skupini pripadala i jedna velika Domicijanova glava, poslije *damnatio memoriae* prepravljena u Trajanov portret.⁵⁶ I taj je portret izvrsno kiparsko ostvarenje.

U Omišu (*Onaeum*) otkrivena je glava Tiberija, iznimne kvalitete, unatoč namjernom oštećivanju na prednjem dijelu glave.⁵⁷ Još je ranije u neposrednoj blizini pronađen natpis: *Div/O AVG(usto) ET /Romae// SAC(rum)*, koji govori da je tu morao biti službeni državni kult i posthumni kip Augusta.⁵⁸ Na drugoj strani je posveta Geniju (Loci ?).

⁵¹ H. Kähler: *Split i Piazza Armerina. Rezidencija dvaju careva tetrarha*, »Urbs« br. 4, 1961.–1962., Split, 1965., str. 106., sl. 4, 5.

⁵² Dioklecijan na glavi nosi vijenac (*corona civica*), dok je Priska predstavljena kao božanstvo ili personifikacija s raspletrenom kosom koja nema vremenskih obilježja.

⁵³ B. Gabričević: *Antički spomenici otoka Visa*, u: *Viški spomenici*, Split, 1968., str. 55. i d., sl. na str. 56., tab. 10.

⁵⁴ Ibid., str. 55., sl. na str. 56.

⁵⁵ N. Cambi: *Antički portret u Hrvatskoj*, Zagreb, 1991., str. 73., 185, kat. br. 99, sl. 51.

⁵⁶ Ibid., str. 81., 185., kat. br. 57, sl. 59.

⁵⁷ N. Cambi: *Svetište (augusteum) u Oneu (Onaeum)*, izdanja RFFZ 35(22), 1995./1996., str. 71. i d., tab. I, 1–4, tab. II, 1.

⁵⁸ V. Gotovac: *Antički žrtvenik s dva natpisa*, izdanja RFFZ 31(18), 1991.–1992., str. 53. i d., tab. I–III.; N. Cambi: *ibid.*, str. 76., tab. II, 2.



20. Portret Livije, mramor, *Narona*, prva polovica 1. st.

Iz Vida (*Narona*) potječe najcijelovitija skupina koja je brojila najmanje 16 kipova.⁵⁹ Pronađeni su mnogi fragmenti, od kojih su neki otkriveni još vrlo davno.⁶⁰ No, otprije su poznate glave Livije⁶¹ (sl. 20), Vespazijana,⁶² ženske drapirane statue bez glave i jedan fragment kipa u oklou koji su pripadali spomenutoj skupini. Na temelju natpisa skupina je nastala zaslugom namjesnika provincije P. Kornelija Dolabele,⁶³ ali je sigurno bilo i statua vladara iz prethodnoga vremena. Ta je skupina bila tri do četiri puta proširivana.

Evidentno je da je u Naroni bilo i kasnijih vladara, o čemu govori vrlo velika mramorna glava jednoga cara iz vojničkoga razdoblja.⁶⁴ Prema Cambiju, glava je pripadala kipu Maksimina Tračanina. S tom je glavom mogao biti povezan i natpis kojim toga cara časti *Colonia Naronitanorum*.

⁵⁹ O tome vidi: E. Marin et alii: *Narona*.

⁶⁰ Pri istraživanjima na forumu 1976. godine otkrivena je baza carskoga kipa sa stopalima u sandalama, bedro jedne muške noge i fragment toraksa kipa u oklou. N. Cambi: *A New Portrait of Vespasian*, »Archaeologica Iugoslavica«, br. XVIII, 1977., str. 37. i d., sl. 6, 7.

⁶¹ N. Cambi: *Antički portret u Hrvatskoj*, Zagreb, 1991., str. 56. i d., str. 183., kat. br. 24, sl. 24.

⁶² Usp. bilj. br. 60.

⁶³ E. Marin: *Ave Narona*, Zagreb, 1997., str. 122., sl. na str. 121.

⁶⁴ N. Cambi: *Antička Narona – urbanistička topografija i kulturni profil grada*, u: *Dolina rijeke Neretve od preistorije do ranoga srednjeg vijeka*, izdanja HAD-a, br. 5, Split, 1980., str. 141., sl. 22 a i b.; N. Cambi: *Antički portret u Hrvatskoj*, Zagreb, 1991., str. 118., bilj. 452., str. 189., kat. br. 102, sl. 99.

*rum.*⁶⁵ Nije isključeno da je jedna golema, također namjerno oštećena, glava od domaćega vapneca pripadala caru Karu.⁶⁶

Uz spomenute sigurno utvrđene skupine carskih statua moralo je biti još mnogo drugih, u drugim gradovima ili pak naseljima koja čak ne moraju imati gradski status. Može se očekivati da se takve skupine pronađu i u kolonijama Jader i Epidaur, municipijima uz obalu *Senia* i *Argyruntum*, kao i u municipijima u unutrašnjosti kao što su *Varvaria* ili *Asseria*, a nije isključena pojava takvih skupina i u vojničkim logorima *Burnum* i *Tilurium*.

Valja spomenuti da su pojedini portreti koji potječu iz Pule, Zadra i Salone neka vrsta odvjetka, refleks carskoga lika u širim slojevima društva, pa se zbog toga često teško razlikuju službene osobe od privatnih. No, najvjerojatnije je ipak većina portreta pripadala kipovima važnih osoba jednoga grada, ili su to bili dijelovi nadgrobnih likova produciranih u velikom broju, najčešće na dosta tipizirani način (muškarac odjeven u togu s rotulusom u ruci), predstavljajući ih tako kao rimske građane.⁶⁷

Mramorni spomenici ili mramor s natpisima upotrebljavani su kao izvrsna sirovina za građevni materijal u vapnenarama. I Siscija nije bila pošteđena tog usuda, posvuda poznatog i, nažalost, tako često temeljiti tog.⁶⁸ U Sisciji se sačuvalo i nekoliko natpisa koji su imali službeno obilježje, s obzirom na posvete pojedinim carevima, a koje su postavljali gradski uglednici ili sam grad. Sačuvana je baza s natpisom za kip cara Hadrijana (117.–138.) (sl. 21). Natpis glasi:⁶⁹

*Imp(eratori). Caesari
Divi. Traiani
Parthici. fil(io)
Divi. Nervae
nepoti
Traian(o). Hadrian(o)
Aug(usto). pont(ifici). maximo*

⁶⁵ CIL III 8783; I. Bojanovski: *Neka pitanja topografije donje Neretve*, u: *Dolina rijeke Neretve od preistorije do ranoga srednjeg vijeka*, izdanja HAD-a, br. 5, Split, 1980., str. 181. i d., bilj. 1, sl. 1.

⁶⁶ N. Cambi: *Skupine carskih kipova u rimskoj provinciji Dalmaciji*, »Histria Antiqua«, br. 4, Pula, 1998., str. 55., bilj. 90.

⁶⁷ Nije sačuvana glava ni jedne muške statue u togu. Od ženskih odjevenih statua samo kip Lolije ima glavu. Usp. E. Lanza: *Monumenti salonitani inediti*, Wien, 1856., str. 37. i d., tab. XII, 4.

⁶⁸ M. Zaninović: *Siscia u svojim natpisima*, u: *Arheološka istraživanja u Zagrebu i njegovoj okolini*, izdanja HAD-a, br. 6, Zagreb, 1981., str. 201.

⁶⁹ CIL III 3968 a; M. Buzov: *Topografija antičke Siscije na temelju arheološke baštine*, disertacija, Zadar, 2000., str. 249.



21. Baza s natpisom za kip cara Hadrijana, mramor, *Siscia*, 124. g.



22. Baza s natpisom za kip Fulvije Plautille, mramor, *Siscia*, 202. g.

*trib(unicia). potest(ate). VIII
co(n)s(uli). III. p(atri). p(atriae)
L(ucius). Titius. Proculus*

Natpis se datira u 124. godinu. Obitelj Titijevaca morala je u Sisciji imati veliki ugled u Hadrijanovo doba, što potvrđuje ovaj natpis i kip koji su dali postaviti. U Gradskom muzeju Sisak u Sisku čuva se ulomak muškog stopala u sandali, izrađen od bijelog mramora izuzetne kvalitete. Možda je to stopalo jedini fragment spomenutoga kipa, za sada, a možda i neke druge monumentalne statue...

Posebno je zanimljiv i natpis Fulvije Plautille, tragične zaručnice i žene Karakaline (211.–217.) (sl. 22.):⁷⁰

Fulviae

.....

Plautillae

70 CIL III 3968 = 10850; J. Brunšmid: *Kameni spomenici Hrvatskoga narodnoga muzeja u Zagrebu*, VHAD, br. 9., Zagreb, 1906.–1907., str. 161., br. 278.; V. Hoffiller i B. Saria: *Antike Inschriften aus Jugoslavien*; Heft I.: *Noricum und Pannonia Superior*, Zagreb, 1938., br. 560, str. 258.; M. Zaninović: *Ibid.*, str. 206.; M. Buzov: *Ibid.*, str. 250.–251.
U natpisu (.....) = radirano.



23. Poprsje Herkula, mramor, *Mursa*

.....
Aug(ustae)

.....
Sponsae

.....
imp(eratoris) Antonini
Aug(usti)
respubl(ica)
Siscianorum

Natpis je datiran u 202. godinu, kad se Fulvija Plautilla udala za Karakalu, koji od početka nije mario za nju. Dvije godine kasnije Karakala je dao ubiti njena oca Gala Fulvija Plautijana – moćnoga prefekta pretorijanaca, a Fulviju je prognao na otok Liparu. Kad je nakon smrti svojega oca zasjeo na tron, Karakala je Fulviju dao umoriti. Spomenik je gradska općina Siscijske postavila povodom Karakaline ženidbe Plautillom, jer se ona u natpisu označava kao *sponsa i Augusta*. Nakon smaknuća, dio natpisa s njezinim imenom su otukli, a kip najvjerojatnije uklonili. Ovaj siscijski natpis govori i o karakteru poznatoga cara.

Poprsje Herkula iz muzeja u Osijeku, kvalitetne izrade, najvjerojatnije je bilo namijenjeno otvorenom prostoru (sl. 23). Naime, i stražnja strana kipa detaljno je prikazivala glavu, bujnu kosu i rudasto krvno lava, koje pokriva dio leđa te se preko ramena spušta na grudi, gdje je lavljim



24. Počasna ploča caru Komodu, mramor, *Mursa*

šapama vezano u čvor.⁷¹ Na temelju pisanih izvora prepostavljamo da je riječ o poprsju cara Komoda. Naime, veza između Herkula i cara Komoda sugerira Komodova biografija koju je napisao Elije Lampridi, jedan od pisaca *Scriptores historiae Augustae* iz 3. stoljeća.⁷²

Poznato je da se car Komod (180.–192.) volio poistovjećivati s Herkulom pa ga je i puk nazivao »rimskim Herkulom«. Ne može se sa sigurnošću ustvrditi da se impresivno poprsje Herkula zaista odnosi na Komoda Herkula, jer je kult Herkula u Mursi bio razvijen, a cvjetao je i poslije Komoda.

No, ako prihvatimo da je poprsje nadnaravne veličine, koje je od mramora izradio vrsni majstor, najvjerojatnije iz Komodova vremena, a koje je moralo stajati slobodno u prostoru možda kao ukras foruma ili hrama, nameće se pomisao da je ipak riječ o carskom portretu Komoda. Veza između natpisne ploče na kojoj čitamo dva počasna naziva cara – *Pius* i *Felix* – i poprsja ne može se dokazati, no može se samo naslućivati. *Pius* i *Felix* su nazivi koje je senat iz ironije – *senatu rideante* – dao Komodu, nakon što je on zapovjedio da ubiju prefekta garde i druge građane⁷³ (sl. 24).

71 D. Pinterović: *Mursa i njeno područje u antičko doba*, Osijek, 1978., str. 61.

72 SHA, V. Comm. 8, 5, 9; 9, 2; 12, 12.

73 SHA, V. Comm. 8, 1, 2.



25. Glava carice ?, mramor, *Mursa*, prva polovica 3. st.

Valja istaknuti i portretnu mramornu glavu koja potječe iz Murse, a pohranjena je u Arheološkom muzeju u Zagrebu (sl. 25.). Je li ovdje riječ o carici ili pak uglednoj Rimljanki? Zbog oštećena lica teško je prepoznati portretnu ličnost, no uočava se dobra kvaliteta klesarskog rada na sitno-zrnatoj vrsti mramora. Glava je nešto veća od naravne veličine. S obzirom na frizuru toga tipa, carice Severove dinastije prikazuju se u raznim varijantama, a i poslije njih sve do Salonine, žene cara Galijena (260.–268.).⁷⁴ Pretpostavljamo da mramorna glava iz Murse prikazuje jednu od carica prve polovice ili sredine 3. stoljeća.

U radu *Kameni spomenici Hrvatskoga narodnoga muzeja u Zagrebu* Josip Brunšmid objavio je nekoliko kamenih ili mramornih ploča s natpisima, podignutih u čast članova carskih obitelji ili pak samih careva. Ploča s natpisom u čast rimske carice, kojoj se ime nije sačuvalo, otkrivena je na otočiću San Marino nasuprot ruševina Lopara kod Novog Vinodolskog, a podigao ju je *Flavius Julius Rufinus Sarmentius*, namjesnik provincije Dalmacije. Brunšmid misli da je možda riječ o Heleni, majci Konstantina Velikoga, koja je još živjela u vrijeme Sarmencijeva namjesnikovanja.

Ulomak ploče s natpisom u čast cara Konstancija II. (337.–361.) pronađen je na *Pijescima* kod Đurđevca.

⁷⁴ B. Vikić-Belančić: *Četiri rimska portreta*, »Peristil«, Zagreb, 1957., str. 41., 42.

Baza velikoga carskoga kipa, podignuta u čast cara Augusta zaključkom vijeća grada Arupija, nalazila se uzidana desno na pročelju kapele sv. Franje de Paula u Vrelu kod Lešća, kamo je najvjerojatnije donesena iz Prozora (*Arupium*).

Baza za kip cara Decija (249.–251.) pronađena je 1887. godine u Pećini kod Lešća, na brežuljku iznad izvora Gacke, među drugim složenim pločama, kamo je donesena iz Prozora.

Iz Siska potječe desni gornji ugao ploče s natpisom u čast nekoga cara, najvjerojatnije s podnožja kipa, a podigao ju je netko iz Akvileje (*Aquileia*).

Baza za kip cara Decija, koji je 250. godine podigla Andautonijska općina (*Respublica Andautoniensium*), otkrivena je u Stenjevcu u Zagrebu 1758. godine, kada se gradila nova župna crkva. Najvjerojatnije je bila dovezena iz Ščitarjeva pri gradnji prijašnje stenjevačke crkve.

Pronađena je i prednja polovica baze za kip carice Herenije Etruscile (*Herennia Etruscilla*), žene cara Decija. Spomenik je podigla Andautonijska općina, a otkriven je pri popravku župne crkve u Ščitarjevu. Taj spomenik je važan i po tome što, uz neke artefakte te nalaze novca spominje tu caricu, dok je izvori uopće ne spominju.

Na temelju iznesenoga vidljivo je da su i u Panoniji i u unutrašnjosti Dalmacije podizani javni spomenici. Čini se opravdanim skupine carskih portreta možda očekivati i u Sisciji, kao i u drugim gradovima rimske provincije Panonije.

SAŽETAK

Razvoj rimske skulpture na području Hrvatske može se pratiti otprilike od sredine 1. st. pr. Kr. U rimskim gradovima postoje javne i privatne skulpture, što ovisi o naručitelju. Dakako, u prvu i drugu grupu, što ovisi o naravi, može pripadati službena i kulturna skulptura, a u drugu kulturna i sepulkralna plastika. I portretne statue mogu biti javnoga i privatnog karaktera. Javne su kipovi careva, članova njihovih obitelji te osoba kojima gradovi ili neke zajednice u znak zahvalnosti podižu javne spomenike. Većina se javnih spomenika može smatrati i službenima. Prodiranjem i širenjem Rima, te dolaskom Italika u novoosvojena područja dolaze i majstori, kipari i klesari, koji ustrojavaju radioničku produkciju. Pojedinac je u radionici samo sudionik u procesu izrade skulpture. Valja istaknuti da skulpture od kamena ili mramora mogu biti domaće provenijencije ili pak gotovi kipovi mogu biti importirani iz vodećih centara. Također treba istaknuti i pitanje mogu li se skulpturi pripisati slavoluci i slični javni spomenici čija je osnova zidana iz velikih kamenih blokova, dok su samo neki dijelovi ukrašeni reljefima ili slobodnom skulpturom.

Na temelju arheoloških nalaza, literature, arhitektonske dokumentacije te izvora prikazana je slika javnih spomenika na području Hrvatske.

*Summary***PUBLIC MONUMENTS IN ANTIQUITY**

Marija Buzov

The development of Roman sculptures in what is now Croatia can be traced back approximately to mid 1st century BC. In Roman cities there were public and private sculptures, depending on what had been ordered. Depending on the nature of work, both groups can comprise the official and the cult sculptures, or the cult and the sepulchral. Portrait statues can also have public or private character. Public statues were those of the emperors, members of emperors' families, or persons whose statues cities or communities raised out of gratitude. Most public monuments could also be considered official. With the expansion of Rome and arrival of the Italic people to the newly conquered areas also came craftsmen, sculpturers and stone-cutters who established the workshop-type production. An individual in a workshop merely participated in the process of sculpture making. It should be noted that sculptures made of stone or marble could be made locally or else finished statued could be imported from the leading centres of sculpture. Also, the question remains whether Roman sculptures should include triumphal arches and similar public monuments with a base made of large stone blocks and only some parts furnished with reliefs and sculptures in the round.

The paper gives an overview of public monuments in Croatia based on archaeological findings, literature, architectural documentation, and sources.

Mletački lavovi sv. Marka u Pagu

DAMIR SABALIĆ

Pag

Izvorni znanstveni rad

UVOD

Na listi najviše devastirane spomeničke baštine u gradovima na našoj obali grad Pag bi, vjerujem, unatoč žestokoj konkurenciji, zauzeo jedno od najviših mjesta. U skladu s temom simpozija, pozabavit ćemo se devastacijom kamenih reljefa mletačkih lavova sv. Marka.

Krilati lav sv. Marka, zahvaljujući gotovo četiri stoljeća dugoj dominaciji Mletačke Republike, simbol je koji se nalazio na mnogim fasadama naših priobalnih gradova. U mnogim gradovima većina kamenih reljefa nije se uspjela očuvati; većina je djelomično ili u potpunosti uništena ili dislocirana. U Pagu, svi lavovi koji su uništeni, a riječ je o najmanje devet reljefa, uništeni su oko 1. prosinca 1944. godine.¹ Opterećenost ove teme politikom vjerojatno je uzrok činjenice da se o reljefima češće pristrano pisalo u dnevnom tisku, nego što se njima bavila povijest umjetnosti.² Raduje stoga pothvat talijanskoga povjesničara umjetnosti Alberta Rizzija, koji je ovu temu monografski obradio i u obliku kataloga predstavio gotovo 4000 lavova na teritoriju čitave bivše Republike.³ Tako obiman projekt podrazumijeva manje propuste koje ću, nakon što citiram veći dio spomenutog kataloga koji se odnosi na Pag, pokušati ispraviti i dopuniti.⁴

PRIKAZ I OPIS PRONAĐENIH ARTEFAKATA

- 1) Kneževa palača, arhitrav dvorišnog portalna u Ulici J. Dalmatinca, rad pripisan Ivanu Pribislavljiću. Reljef lava (25 x 45 cm) bio je

1 Rizzi, 2001., str. 104.

2 Poznat mi je samo jedan rad posvećen isključivo ovom problemu: Duplančić, 1988.

3 Rizzi, 2001.

4 Ispravke i dopune, radi bolje preglednosti, bit će u kurzivu.



1. Portal kneževa dvora



2. Satni toranj, prva polovica 20. st.

dio veće kompozicije (30 x 170 cm), a nalazio se u sredini grede, između prikaza dva utvrđena grada. Na slici (sl. 1) se dobro vidi izvorni izgled. Prikaz lava otučen je 1944. godine. Ostali dio kompozicije u dobrom je stanju.⁵

- 2) Kneževa palača, arhitrav jugoistočnog ulaza u zgradu na Trgu Petra Krešimira IV. Lav tipa »andante« (26 x 62 cm), okrenut uljevo. U potpunosti otučen 1944. godine.
- 3) Kneževa palača. Na Trgu Petra Krešimira IV., na krajnjem sjeverozapadnom uglu palače, na visini od oko četiri metra nalazi se kompozicija s grbom kneza Dolfina (20 x 45 cm). Vjerojatno je da je dio kompozicije bio i mali reljef lava tipa »andante« u gornjoj zoni. Otučeno.

Dva su paška kneza bila iz te obitelji, Antonio 1450. – 1453. godine i Fantin 1453. – 1455. godine. Ovaj je grb, dakle, pripadao jednome od njih i postavljen je unutar ovog perioda.⁶

⁵ Usپoredimo li snimak iz prošloga stoljeća vidimo da je portal restauriran. Portal je vjerojatno restauriran tijekom radova na palači šezdesetih godina prošloga stoljeća.

⁶ Granić, 1984., str. 201.

- 4) Kneževa palača. dvo-rišna strana, u sredini arhitrava nekadašnjeg ulaza u gornji kat zgrade. Tip »andante«, vjerojatno orijentiran uljevo (25 x 60 cm). Otučen 1944. godine.

Rizzi navodi da je riječ o arhitravu velikog renesansnog prozora. To su, zapravo, bila vrata, glavni ulaz na prvi kat palače, koja su nakon rušenja stubišta promijenila funkciju.



3. Zborna crkva

- 5) Kneževa palača, kru- nište zdanca u dvori- štu. Dva lava (31 x 34 cm), kombinacija između tipa »in moleca« i »andante«, nalaze se unutar mandorla uokvirenih girlandama. Primjerak na strani okrenutoj ka palači znatno je oštećeniji od onog na suprotnoj strani.
- U dvorištu je godinama bilo skladište robne kuće i moguće je da je dio oštećenja reljef pretrpio tijekom toga perioda budući su pored njega prolazila metalna kolica za opskrbu.*

- 6) Toranj gradskog sata, Ulica J. Dalmatinca. Reljef lava nalazio se iznad samog sata. Budući da nije imao fotografiju, Rizzi navodi samo dimenzije (80 x 100 cm) i 1944. godinu, godinu devastacije. *Na staroj fotografiji, snimljenoj prije 1944. godine (sl. 2), vidi se da je riječ o visokom reljefu lava tipa »andante«, okrenutom uljevo. Lijevo od lava nalazio se grb kneza Tiepolo koji nije uništen, već je u dobrom stanju i u privatnom je posjedu. Budući je Tiepolo stolovao u Pagu u periodu 1506.–1508. te 1524.–1527. godine, u jedan od ta dva perioda možemo smjestiti i nastanak toga izgubljenoga reljefa.*

- 7) Zborna crkva, prostor između portala i rozete (100 x 170 cm). Tu je bio veliki lav sv. Marka, tipa »andante«, okrenut udesno,



4. Fragment reljefa sa zborne crkve



5. Crkva sv. Jurja, 20-e godine 20. st.

licem prema naprijed s kamenom aureolom i otvorenom knjigom (sl. 3). Visoki reljef otučen je vjerojatno 1. prosinca 1944.

Dva fragmenta toga reljefa, vjerojatno rad Marka Andrijića, i to veći dio glave i dio krila nalaze se u jednom stanu, u zgradi pored crkve (sl. 4).

- 8) Zvonik zborne crkve, prostor iznad trifore. Veliki reljef (90 x 120 cm) lava sv. Marka, tip »andante«, okrenut udesno s aureolom i otvorenom knjigom. U potpunosti otučen 1944. godine (sl. 3).
- 9) Crkva sv. Jurja, luneta portala. Tip »andante«, otučen 1944.
Rizzi nije imao fotografiju na kojoj se vidi da se radilo o visokom reljefu i da je lav bio okrenut uljevo (sl. 5).
- 10) Crkva sv. Margarite, na pročelju ispod romaničke bifore. Tip »andante« (25 x 35 cm), okrenut uljevo. Otučen 1944. godine.



6. Krunište zdenca u samostanu benediktinki



7. Lav u III magazinu

- 11) Samostan benediktinki, dvorište. Krunište zdenca tradicionalne venecijanske forme (sl. 6). Na jednoj strani nalazi se lav sv. Marka »in moleca« (39 x 36 cm), okrenut uljevo s aureolom i zatvorenom knjigom. To je jedan od dvaju najstarijih lavova sv. Marka u Dalmaciji. Rizzi ga datira u 1353. godinu. Krunište bunara preneseno je iz starog benediktinskog samostana u starom gradu Pagu.
- 12) Stara skladišta soli, tzv. magazini. U trećem magazinu, kod ulaza u zgradu, na sredini lijevog zida, neposredno ispod krovišta nalazi se lav tipa »andante« (90 x 115 cm) (16.–17. st), okrenut udesno s otvorenom knjigom na kojoj je Rizzi prepoznao dijelove kasnijeg natpisa (MAR / R / M). Nedostaje dio repa (sl. 7).

Mijat Sabljari je za posjeta Pagu 1852. godine zabilježio da se nad gradskim vratima kod mosta nalazio natpis na kojem je potpisani knez Nicolo Tiepolo s godinom 1525. Nad natpisom stajao je »...krilati lav desno obrnut...«, flankiran s dva grba od kojih je desni Tiepolov.⁷ Nicolo Tiepolo je 1506. godine postavljen za paškog potkneza. Od 1524. do 1527. godine na funkciji je paškog kneza. Za njegove uprave dovršene su gradske zidine.⁸ Vrijeme postavljanja lava vjerojatno koincidira s godinom na natpisu, pa u taj period možemo smjestiti i nastanak reljefa.

Taj dio gradskih zidina uklonjen je u zadnjoj fazi rušenja, između 1855. i 1858. godine.⁹

⁷ Sabljari, 1852., str. 32.

⁸ Granić, 1984., str. 215.

⁹ Karavanić, 1940., str. 428.–438.



8. Lav na V magazinu

Godine 1919., za vrijeme kratkotrajne talijanske vlasti nad Pagom, jedan kameni reljef je pronaden u skladištima za sol i postavljen na fasadu V. magazina¹⁰ (sl. 8). Iz opisa se da zaključiti da je riječ o istom primjerku.

Ne zna se kad je reljef ponovno sklonjen i spašen od uništenja.

- 13) Zadar, Narodni muzej, lapidarij. Tu je lav tipa »andante« (107 x 207 cm), okrenut uljevo, s knjigom i aureolom. Iako se u katalogu muzeja spominje da je u Zadar došao iz Raba, Rizzi to pobija i kaže da je reljef porijeklom iz Paga i da je bio pohranjen u zgradama blizu luke. Prije toga se nalazio na zidinama ili nad jednima od gradskih vrata.

Još je jedan kameni lav kojega spominje Mijat Sabljari u svojoj Bilježnici: »Kod prvog bastiona k sjeveru, kod mora, veliki mletački lav i ovaj grb, blizu sjeverozapadnih vratah. Riječ je o grbu kneza Barbariga, dijelovi kojega su pronadeni pod zemljom na istom mjestu. Bastion koji je spomenut je danas jedini očuvan, kod kule Scrivanato.

Jedan drugi prolaznik i putopisac, Dragutin Hirc, Pag je nakratko posjetio sedamdesetih godina 19. stoljeća i zabilježio sljedeće: »Tik pred nama uzdizala se velika osmokutna kula sa uzidanim velikim krilatim lavom, sjećajući te na mletačko gospodstvo, ko-

¹⁰ Državni arhiv u Zadru (DAZ), »La Dalmazia«, br. 49., 1919, periodika, Zadar.



9. Lav sa glavnih vrata

ju su krila pala i Mletčićem nije pošlo za rukom da nam ovo mjesto i otok Pag potalijanče.«¹¹

Hircov članak objavljen u »La Dalmazia« spominje i ovog lava. U napisu se, među ostalim, govori da je lav koji je nekad krasio velika vrata (porta maggiore) izvučen iz podruma (riječ je o podrumu u Drugom svjetskom ratu srušene palače Portada) i postavljen na zgradu Municipija.¹²

Sve gore navedeno upućuje na sljedeće:

- Svi izvori govore o istom reljefu jer ga, naglašavajući veličinu i ljepotu, izdvajaju od svih drugih reljefa pa čak i od onoga na pročelju kolegijate.
 - Reljef je, nakon uklanjanja dijela zidina na kojem se nalazio, preseljen na oktogonalnu kulu Kamerlengo. Nakon požara 1905. godine¹³ i rušenja toga dijela fortifikacija reljef je spremljen u podrum palače Portada na rivi. Za vrijeme tzv. Prve talijanske okupacije talijanske vlasti, uz veliku pompu, 8. lipnja 1919. godine reljef postavljaju na zgradu Municipija, koja se nalazi na mjestu nekadašnje kule Kamerlengo. Rapalskim ugovorom Italija gubi Pag i pri povlačenju uprave iz Paga Talijani sa sobom odvoze lava. Još jedna potvrda posebne vrijednosti toga reljefa.
 - Reljef biva postavljen na gradsku uru u Zadru. Kasnije je skiniut i pohranjen u lapidarij Narodnog muzeja u Zadru (sl. 9).
- 14) Postojao je lav sv. Marka kojeg je Enrico Millo, guverner Dalmacije, darovao Narodnom muzeju u Zadru 1922. godine. Ne zna se o kojem je reljefu riječ.

11 Hirc, 1891., str. 252.

12 Vidi bilj. 10.

13 DAZ, »Narodni list«, 28. 1. 1905, br. 8. Karavanić, 1940., str. 2.

Pored ovih Rizzi navodi još tri uništena primjerka, za koja mislim da grijesi.

a) Prazno polje na pročelju zborne crkve u starom Pagu upućuje na postojanje nekakvog reljefa. Ne bih se, ipak, složio s tvrdnjom da je to bio reljef mletačkoga lava.¹⁴ Reljef sigurno nije postojao 1944. godine, jer ga nema ni na fotografiji koju je 1928. godine snimio Gjuro Szabo (sl. 10). Nije ga bilo ni 1852. godine, jer ga M. Sabljar u prilično detaljnem opisu pročelja te crkve ne spominje.¹⁵ Upitna je i devestacija u vrijeme francuske vlasti, jer su je »preživjeli« svi lavovi u novom gradu, a raniji slučajevi devestacije nisu poznati.

U vrijeme kad je Pavao iz Sulmone produžio tu crkvu i zaključio je novim pročeljem,¹⁶ 1392. godine, grad Pag bio je pod zadarskom upravom. Novo pročelje i angažman tada cijenjenog i traženog majstora¹⁷ vjerojatno su jedan od dobro odvagnutih ustupaka nadređene komune trajno nezadovoljnim građanima podređenoga Paga. Budući da te, 1392. godine, Venecija nema nikakvu realnu političku vlast nad Pagom, čini mi se nevjerojatnim da bi se na pročelje centralne gradske građevine aplicirao njen amblem. Vjerojatnost je tim manja što je Zadar, aktualni dominator, u neprijateljskom odnosu s Venecijom. Izvjesnija mi je teza da je na to mjesto postavljen amblem Zadra, ratnik na konju – sv. Krševan,¹⁸ ko-



10. Pročelje zborne crkve u starom Pagu

¹⁴ Petricoli, 1980., str. 255.; Petricoli, 1983., str. 124. Rizzi se poziva na iste izvore.

¹⁵ Sabljar, 1852., str. 40.

¹⁶ Vidi bilj. 14. i: Jurković, 1991., str. 61.–77.

¹⁷ Pavao iz Sulmone u Pag je došao iz Zadra i nakon dovršenja pročelja ponovo se vratio u Zadar. Vidi bilj. 14.

¹⁸ Ostaci otučenog reljefa ukazuju na lik na konju sa, za sv. Krševana karakterističnim, razvijenim stijegom. E. Hilje također spominje mogućnost pojavljivanja lika sv. Krševana na tom pročelju, ali na drugoj poziciji i podržava Petricolijevu tezu o postojanju lava. Vidi: Hilje, 1999., str. 58.–59.

- ji je uklonjen nakon 1409. godine i konačnog prestanka vlasti Zadra nad Pagom.¹⁹
- b) Na Kneževoj palači s dvorišne strane, iznad bivšeg ulaza spomenutog u točki 4, nalazi se grub kneza Memo. Rizzi je pretpostavio da se u gornjem polju nalazio reljef lava koji je otučen. U tom polju je, zapravo, natpis koji postoji i danas, a objavljen je još 1984. godine.²⁰
 - c) Rizzi spominje reljef lava na nadvratniku privatne kuće u bivšoj Zagrebačkoj ulici (danasa nazvanoj po kralju Tomislavu). Za tu tvrdnju nema dokaza, a ni autor ne spominje odakle mu taj podatak. Usudim se tvrditi da se radilo o geslu ili Kristovom monogramu.

Fenomen leontoklazma nije svojstven samo za Pag. Naprotiv, kroz povijest je veoma čest i javlja se od najranijih dana i na gotovo cijelom prostoru Republike. Prvi slučajevi uklanjanja i devastacije lavova na našim prostorima vezani su uz vlast Anžuvinaca i obnovljenog prava Zadrana nad Pagom u 14. st.²¹ Iz toga razdoblja sačuvano je samo krušte zdenca s figuralnim i heraldičkim prikazima u dvorištu ženskog benediktinskog samostana.

Nakon četiri stoljeća dominacije Venecije i izmjenjivanjem francuske i austrijske vlasti reljefi ponovo prolaze kroz krizno razdoblje. Čini se da su Austrijanci bili ipak nešto tolerantniji od Francuza.²²

Kobno razdoblje za većinu mletačkih kamenih reljefa na našoj obali bilo je ono nakon stvaranja prve Jugoslavije i aneksije njenog većeg dijela od strane Italije. U članku posvećenom splitskim lavovima Arsen

¹⁹ Izuzetno složeni i neprijateljski odnosi između ta dva grada i pokolj Zadrana nad Pažanima iz 1394. godine, koji su sigurno pamtili mnogi u gradu, upućuje na upravo takav razvoj događaja. Povjesnu pozadinu vidi u: Suić, 1953., str. 34.–53.

²⁰ Granić, 1984., str. 207.

²¹ Rizzi, 2001., str. 105., 283.

U moru krvavih obraćuna i odmazdi uništavanje neprijateljskih amblema vjerojatno je bila usputna epizoda. Vidi: Suić, 1953., str. 34.–53.

²² DAZ, *Atti e memorie della societa dalmata*, Venezia, 1965., str. 515.–516. U uvodu članka *Segni d'italianita' abbattuti danneggiati o rimossi* navodi se da su 1806. godine Francuzi u Šibeniku skinuli najvećeg kamenog lava u Dalmaciji. Austrijski car Franjo I. ga 1818. godine vraća uz natpis: *Leonem Hunc venetum – gallorum vi dirutum – Franciscus I Austriae Imperator – Dalmatia perlustrata – arci instauratae restituit*.

Također Predrag Matvejević u: »Zarez«, br. 75 piše: »Povjesničari kažu da ih je Napoleona vojska, kad se približila Veneciji, pokušala zabraniti dekretom: divizijski general Victor Perrin usprotivio se 30. floreala 1797. godine, u ime Revolucije, javnoj upotrebi takva simbola: Gradska uprava (La Municipalita) Venecije izlaže s pompom slike svetoga Marka u nadi da će ponovo zavesti teror Inkvizicije nad časnim i poštenim građaninom... To su koraci prema makijavelizmu.« itd. Generalu je bilo nepoznato da sv. Marko, za razliku od sv. Petra i Pavla, nikad nije otišao u Rim te da je njegov primjer predstavljao neku vrstu blage oporbe spram pontifikalne moći...«

Duplančić spominje najveću aferu vezanu uz leontoklazam kod nas, onu trogirsку, i mjere koje su domaći konzervatori poduzeli ne bi li zaustavili devastiranje tih vrijednih spomenika.²³

Paški su lavovi, upravo zahvaljujući autoritetu konzervatora Frane Bulića,²⁴ uspjeli preživjeti svojevrsni pogrom, ali je većina ipak devastirana dvanaest godina kasnije, pred kraj ustaške vlasti 1944. godine. Rizzi navodi datum 1. prosinca. Dugotrajna napetost između dvije sukobljene političke opcije, stalno prisutna aspiracija na veći dio hrvatskog primorja i zloupotreba mletačkih lavova od strane talijanske iredente na površinu su izvukli ekstreme. Okolnosti pod kojima je stradala većina paških lavova najbolje ilustrira zabilježeno sjećanje kanonika paškog kaptola, jednog od glavnih aktera toga događaja.²⁵ Dugogodišnje iskustvo talijanske okupacije i nacionalne diskriminacije rezultiralo je rušilačkim izljevom. Široka naobrazba, kao ni porijeklo u najvišem zadarskom plemstvu²⁶ nisu spriječili tog, inače razboritog, čovjeka da se odluči za rušilački i krajnje, kako sam priznaje, barbarski čin.

Dakle, početkom prosinca 1944. godine u Pagu je u potpunosti uništeno najmanje devet kamenih reljefa lavova. Tih je reljefa vjerojatno bilo i više,²⁷ ali za ostale danas više nemamo pouzdanih podataka.

Unatoč svemu, i nakon svega, raduje da su se od svih sačuvanih ipak uspjela spasiti dva izrazito vrijedna primjerka, koja i Rizzi izdvaja.²⁸ Onaj s glavnih gradskih vrata koji je danas pohranjen u lapidariju Narodnog muzeja u Zadru i onaj iz 14. stoljeća u dvorištu benediktinskog samostana. Tim prije bi se puno više napora trebalo uložiti u njihovu daljnju zaštitu

23 Duplančić, 1988., str. 28.–37.

24 Felicinović, 1977., str. 164.

25 Felicinović, 1977., str. 164.: »Talijanski su oficiri, za vrijeme okupacije naših krajeva na Jadranu, neprestano tvrdili: *Venecijanski lavovi zovu nas natrag u Dalmaciju*.

Nakon Prvoga svjetskoga rata nastojao sam da se iz Paga odstrane svi venecijanski lavovi, a bilo ih je isklesanih po kućama i po crkvama. Molio sam konzervatora u Splitu, mons. Franu Bulića, da mi dopusti da ih odstranim, ali se on uvijek odlučno usprotivio.

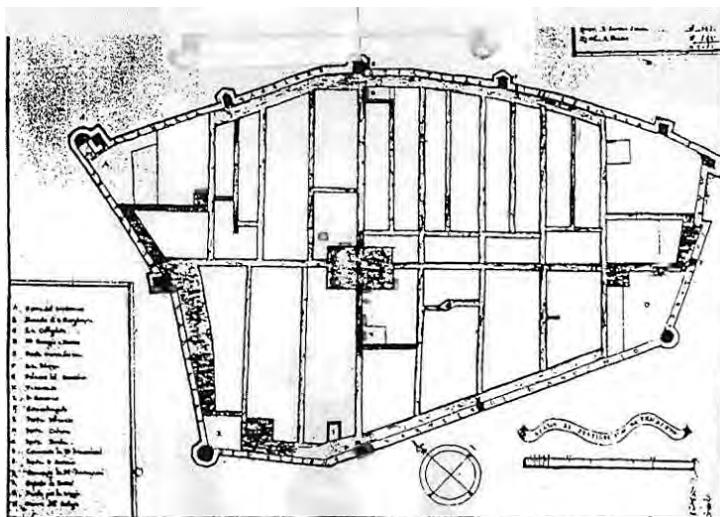
Neki će me osuditi i prozvatи »barbarom«. No, ja sam u sebi mislio: ako kulturni Talijani uništavaju kod nas austrijske i hrvatske grbove, svuda gdje ih nađu, onda može i moja malenkost tako postupati s talijanskim lavovima koji, iako su od kamena, ipak zovu Talijane ovamo da nas okupiraju.

Zato sam nakon Drugoga svjetskoga rata, kad sam imao u šakama mrvičak vlasti, a dobri mons. Bulić već je počivao u miru u Solinu, a da nisam nikoga pitao, dao odstraniti sve venecijanske lavove iz Paga, počevši od lava iznad portala paške katedrale.

26 O porijeklu mons. Jose Felicinovića vidi: Granić, 2002., str. 9.–24.

27 Vidi bilj. 25. Felicinović tvrdi da je dao odstraniti lavove koji su isklesani po kućama i po crkvama. Nije sasvim jasno misli li pod kućama na privatne kuće ili na Kneževu palaču. Ako je točno ono prvo, reljefa je sigurno bilo više.

28 A. Rizzi, 2001.



11. Tlocrt grada sa ucrtanim pozicijama reljefa

i kvalitetniju prezentaciju, naročito primjerak u Zadru koji je, polegnut, sasvim izložen kiši te niskim i visokim temperaturama.

Transformacija značenja ovoga simbola od početka njegove upotrebe pa do danas zanimljiv je fenomen, koliko sam po sebi, toliko i zbog uzroka promjena i konzekvenci koje te promjene izazivaju.

Zbog stvarnih i zamišljenih karakteristika ranokršćanska imaginacija je tu lijepu životinju, kao simbol, pridružila sv. Marku Evanđelistu. Legenda, stjecaj povijesnih okolnosti i imaginacija nešto kasnijeg razdoblja odredili su sv. Marka, skupa s njegovim simbolom, za zaštitnika Republike Venecije.²⁹

Ekspanzijom Republike ovaj simbol proširuje se usporedno sa širenjem njenog teritorija³⁰ i time dobiva jednu novu dimenziju. Kameni reljefi i barjaci nisu bez razloga postavljeni na reprezentativna pročelja crkava i javnih zgrada, i to na žarišnim točkama urbanog prostora (sl. 11).³¹ Za domaće stanovništvo ovaj simbol dobiva sasvim nove i konotacije suprotnoga predznaka od do tada važećih.

29 Grgić, 1990., str. 373.–374., 395.–396.

30 Zanimljivo je da ni na jednom dijelu Mletačke Republike lav nema svoje prirodno stanište.

31 Tlocrt na koji sam ucertao pozicije djelo je M. L. Ruića i potječe iz 1780. godine. DAZ, rukopis br. 34/1, inv. br. 5246.

Slomom Venecije 1797. godine simbol krilatoga lava gubi svoje ute-mjeljenje, no umjesto da bude upokojen kao i politički subjekt kojega je denotirao, opseg značenja mu se širi i dobiva neke nove dimenzije. Dok ga talijanska iredenta u političkoj borbi koristi kao argument, a hrvatski ga nacionalisti, kao odgovor, uništavaju, struka ga, predvođena don Franom Bulićem i Ljubom Karamanom, pod svaku cijenu želi zaštititi kao spomenik kulture i povijesni dokument. Danas smo svjedoci tužnog ishoda. Političke konotacije dovele su do desetkovanja skulptura lavova. Nikakva utjeha nije činjenica da su i u samom gradu Veneciji mnogi lavovi, iz sličnih razloga, doživjeli istu sudbinu.³²

Kako je poznato da socijalni kontekst proizvodi značenja, možemo se samo nadati da je vrijeme animoziteta spram ovoga simbola zauvijek za nama. S druge strane, za očekivanje je da se u potrošačkom društvu i on, kao i gotovo sve drugo, tretira kao roba. Poučeni smo neslavnom prošlošću, pa i bogatiji za određeno iskustvo... Mislim da bi najbolji način zaštite bila ispravna evaluacija i edukacija. Iako u rijetkim slučajevima tim reljefima možemo pridati neku umjetničku vrijednost,³³ oni su prvorazredni povijesni dokumenti i spomenici kulture, pa bi se na taj način prema njima trebalo i odnositi.

LITERATURA

1. Duplančić, A. (1988.), *Mletački lavovi u Splitu*, »Kulturna baština«, br. 18, str. 28.–37., Split
2. Felicinović, J. (1977.), *Stare uspomene*, »Danica«, str. 164.–166., Zagreb
3. Granić, M. (1984.), *Plemstvo paške komune i grbovi na Pagu od XIV do XIX stoljeća*, Sveučilište u Splitu – Filozofski fakultet Zadar, (magistarski rad /rukopis/), Zadar
4. Granić, M. (2002.), *Rod zadarskih Felicinovića, Život i djelo don Jose pl. Felicinovića* (zbornik), str. 9.–24., Pag – Zadar
5. Grgić, M. i sur. (1990.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb
6. Hilje, E. (1999.), *Spomenici srednjovjekovnoga graditeljstva na Pagu*, Arheološki muzej, Zadar
7. Hirc, D. (1891.), *Hrvatsko primorje*, Kugli i Deutsch, Zagreb

³² Rizzi, 1988., str. 7.

³³ Velika većina klesana je gotovo serijski. Dva paška primjerka, onaj u Narodnom muzeju u Zadru i mali reljef na zdencu kod benediktinki, ipak daleko nadmašuju prosjek i zasljužuju pomniju analizu. Takoder bi zanimljivo bilo utvrditi je li lav na paškoj kolegijati bio djelo Marka Andrijeća.

8. Jurković, M. (1991.), *Zborna crkva Marijinog uznesenja u starom Pagu*, »Radovi instituta za povijest umjetnosti«, br. 31, str. 61.–77., Zagreb
9. Karavanić, B. (1940.), *Povijest grada i otoka Paga*, Kaptolski arhiv u Pagu, (rukopis, paginacija: M. Granić)
10. Petricioli, I. (1980.), *Tragom kipara »Paulusa de Sulmona«*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«, br. 21, str. 252.–266., Split
11. Petricioli, I. (1983.), *Tragom srednjovjekovnih umjetnika*, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Zagreb
12. Rizzi, A. (1988.), *I leoni di Zara*, »Ateneo Veneto«, CLXXV, str. 7.–36., Venezia
13. Rizzi, A. (2001.), *I leoni di San Marco*, Arsenale Editrice, Venezia
14. Sabljar, M. (1852.), *Bilješke u putnom notesu s Paga*, Državna uprava za zaštitu kulturne baštine – Zagreb, (rukopis)
15. Suić, M. (1953.), *Pag*, Izdanje paške općine, Zadar

IZVORI FOTOGRAFIJA

Sl. 1 i 3 – Alinari, dvadesete godine 20. st., fototeka Državne uprave za zaštitu kulturne baštine – konzervatorskog odjela u Zadru; sl. 2 – privatna zbirka M. Granić, prva pol. 20. st., Zadar; sl. 4, 4a, 6, 7, 9 - D. Sabalić, 2003. god., Pag; sl. 5 - turistički prospekt, 1930. god., Pag; sl. 10 - G. Szabo, privatna zbirka M. Granić, 1928. god., Zadar

SAŽETAK

O mletačkim lavovima u Pagu, osim usputnih spominjanja, u domaćoj literaturi gotovo da i nije bilo govora. Venecijanski povjesničar umjetnosti Alberto Rizzi u knjizi »Leoni di San Marco« iz 2001. godine navodi ukupno osamnaest reljefa s motivom lava sv. Marka u Pagu. Od tog broja četrnaest je reljefa javne prirode smješteno u »novom« gradu (utemeljen 1443.g.), a jedan u starom gradu Pagu. Tri skulpture nalaze se na kruništima dvaju bunara i danas su na svom mjestu. Zanimljiva je činjenica da se niti jedan primjerak s javnih zgrada nije sačuvao *in situ*. Tri su dislocirana, a čak jedanaest ih je potpuno uništeno. Tek od jednog ostala su tri manja fragmenta.

Tema izlaganja uvjeti su i razlozi devastacije tih spomenika koji su rijetko primjer kvalitetne skulpture, ali zato velike povjesne i dokumentarne vrijednosti.

Dva su razloga za burnu povijest ovog simbola i za ambivalentni odnos prama njemu u gotovo svim razdobljima. Jedan je razlog što je to znak jedne od najmoćnijih država u povijesti uopće, a koja je najvećim dijelom naše obale gospodarila gotovo četiri stoljeća. Drugi je razlog ambivalentnost koja leži u njegovoj biti. Simbol bogate trgovačke i diplomatske sile, ali nerijetko agresora, osvajača i okupatora istovremeno svugdje predstavlja svetog Evandelistu, legendom i moćima vezanog za taj grad. Upravo zahvaljujući bogatstvu značenja ovaj je simbol nastavio funkcionirati dugo nakon propasti Mletačke Republike. Neovisno o tome je li izbor ovog simbola bio slučajan ili

pak promišljeno djelo srednjovjekovnih dizajnera, gledano iz današnje perspektive, to je bio rijetko viđen genijalan propagandni potez.

Budući da su preostale sačuvane skulpture neprimjereno pohranjene, postavlja se pitanje njihove daljnje zaštite i prezentacije.

Summary

VENETIAN LIONS OF ST. MARK IN PAG

Damir Sabalić

Apart from an occasional mention there is hardly any reference in Croatian literature to the Venetian lions in Pag. In his book Leoni di San Marco, 2001, Venetian art historian Alberto Rizzi lists eighteen Pag reliefs with the motif of St. Mark's lion. Fourteen of these reliefs were public sculptures located in the »new« town (founded in 1443), while one was in the old town of Pag. Three sculptures were placed on the crown of two wells and are still in this position today. It is interesting to note that none of the lions from the public buildings remained in situ. Three have been relocated and eleven of them are completely ruined. Only one of them survives in three small fragments.

The topic of this presentation are conditions and reasons for devastation of these monuments which are rarely examples of high quality sculpture but have a significant historic and documentary value.

There are two reasons for the tumultuous history of this symbol and the ambivalent attitude towards it in almost any period. One of reasons lies in the fact that this was the symbol of one of the most powerful states in all history and this state ruled the largest part of our coast for nearly four centuries. The second reason for the ambivalence lies in its very essence. It was a symbol of a wealthy merchant and a diplomatic power that was often an aggressive conqueror introducing everywhere a holy evangelist tied to this city by legend and his relics. It was precisely due to its rich meaning that this symbol continued to function long after the downfall of Venice. Whether the choice of this symbol was random or a premeditated move of mediaeval designers, from today's point of view it was a rarely seen advertising move of a genius.

Since the remaining sculptures are not adequately stored the question of their further protection and presentation needs to be addressed.

Barokni pilovi sa starog trga u Koprivnici

DRAŽENKA JALŠIĆ ERNEČIĆ

Muzej grada Koprivnice – Galerija Koprivnica

Pregledni rad

Predmet izlaganja su slobodno stojeći kameni kipovi koji se nalaze na starom trgu grada Koprivnice, središnjem gradskom trgu koprivničke tvrđave. Literatura 20. stoljeća navodi ih kao *zanimljivu grupu kamenih baroknih skulptura u parku na Trgu L. Brozovića* (M. Prelog, M. Fischer, M. Planić-Lončarić, 1985.) ili *lijepu baroknu skupinu pilova sačuvanu blizu Muzeja, u kojoj su uz Immaculatu još četiri razna zaštitnika* (Horvat, Matejčić, Prijatelj, 1982.). Istraživanja za ovaj rad obavljena su između 1991. i 1993. godine, u sklopu izrade diplomskog rada na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu (mentor akademik prof. dr. Vladimir Marković). Rad je obranjen 1993., a djelomično je objavljen u *Podravskom zborniku* br. 21 (Muzej grada Koprivnice, 1995.).

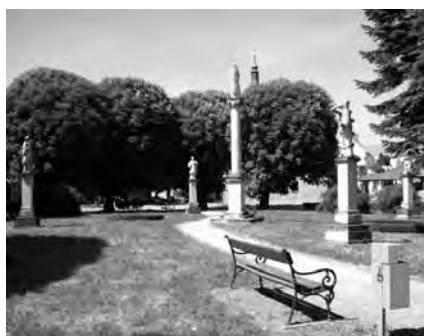
Terenskim istraživanjima kojima je sustavno popisivana spomenička baština, a koju su provodili Gjuro Szabo (1911. i 1912.) i Artur Schneider (1933.–1941.), te djelovanjem Andželeta Horvata i Doris Baričević dokazano je kako barokna kamena plastika u spomeničkom fondu sjevernohrvatskih krajeva predstavlja obimnu građu, značajnu po brojnosti, karakterističnim osobinama i povezanosti s prostorom Srednje Europe, odnosno zemljama u kojima je vladala austrijska kruna. Sjevernohrvatski prostor je, kao i ostale provincije Monarhije, imao potrebu za lokalnim kiparskim radionicama, ali i za uvozom gotove skulpture. U tom kontekstu *koprivnička grupa* pokazuje očitu zanatsku korektnost i umijeće, a za sredinu u kojoj je nastala, uz spomeničku vrijednost, predstavlja i važan urbanistički element u organizaciji starog trga i središnje gradske jezgre. Za problematiku urbanizma najiscrpljniji izvor, monografija *Koprivnica – grad i spomenici* (IPU, 1984.), donosi pregled spomeničke baštine grada Koprivnice, navodeći općenite osobine trga kao *parka skulptura*, nastalog ispred Muzeja grada Koprivnice. Izgled trga, raspored skulptura, promjenu impostacije i međusobnih odnosa možemo pratiti na temelju veduta, planova, topografskih snimaka i katastarskih izmjera od 17. do 20. stoljeća, te starih fotografija i razglednica nastalih krajem 19. i

tijekom 20. stoljeća. Poznati pisani arhivski izvori o Koprivnici koji se odnose na pilove, vrlo su šturi i neprecizni.

Koprivnička grupa kamene plastike na starom koprivničkom trgu nije nastala istodobno. Riječ o pet kipova (pilova), nastalih tijekom 17. i 18. stoljeća, koje je 19. stoljeće sakupilo i ukomponiralo u novozasadađenu zonu zelenila (mali park) na bivšem vojnom vježbalištu (*Paraden Platz*) i mjestu okupljanja unutar bedema koprivničke tvrđave. Kip Bogorodice postavljen je u središte trga na zidani postament (2,20 m) i kolumnu (3,60 m) naglašenog entazisa. Kipovi četiriju svetaca niži su od središnjeg kipa. Podignuti su na zidane postamente kvadratne osnove. Identični zidani postament ima kip sv. Florijana, koji se prije nalazio izvan perimetra gradske utvrde, uz kapelu sv. Florijana (1735.–1891.) na sjeverozapadnom rubu grada. *Bogorodica Immaculata (Bezgrješnog začeća)* i *Sv. Sebastijan* odgovaraju kiparstvu 17. stoljeća, a *Sv. Florijana* možemo smjestiti u zadnju četvrtinu 17., odnosno početak 18. stoljeća. Kipovi *Sv. Ivan Nepomuk* i *Sv. Karlo Boromejski*, izborom svetaca zaštitnika i stilskim karakteristikama, govore u prilog 18. stoljeća. Pretpostavku da kipovi nisu nastali istovremeno potvrđuje i činjenica da se međusobno razlikuju po vrsti kamena, visini i načinu obrade. *Sebastijan* i *Bogorodica* visoki su 145 cm, *Karlo Boromejski* i *Ivan Nepomuk* 150 cm, a *Florijan* 160 cm, što je u odnosu na skulpturu tog tipa na prostoru sjeverozapadne Hrvatske relativno visoko. Ta neznatna razlika u visini kipova sama po sebi nije dovoljan dokaz, no činjenica da se podudara sa stilskim razlikama među kipovima i razlikom u vrsti kamena ide u prilog ovoj pretpostavci. Kako je riječ o skulpturi koja se još naziva i »kužni pil«, a podizala se kao zavjet pojedinca ili zajednice, zanimljivi su podaci iz koprivničke kronike, prema kojoj je kuga u Koprivnici harala u dva navrata: 1647. i između 1738. i 1745., dok je jedan od najvećih požara Koprivnicu poharao 1736. godine. (R. Horvat, 1943.) Upravo uz navedene godine možemo vezati nastanak koprivničkih pilova.

PROSTORNI ODNOSI

Na temelju vojnih i katastarskih planova (1688., 1772., 1850., 1859., 1903.) i fotodokumentacije moguće je pretpostaviti kako je skulptura na prostoru trga tri puta mijenjala svoj položaj. U *prvoj fazi* četiri kipa grupirana su u središnjoj osi zapadne linije trga, okrenute prema srednjovjekovnoj komunikaciji, u *drugoj fazi* kipovi su grupirani u nepravilni četverokut ispred ulaza u staru gradsku vijećnicu (danas Muzej grada Koprivnice), što se vidi na fotografiji snimljenoj prije 1892. godine.



Stari trg u Koprivnici

Posljednja, *treća faza* rasporedila je pet kipova u prostor novoformiranog parka na dijagonalama koje su naglašene šetnicama, što se vidi na planovima iz 1903. (i kasnije) i fotografijama nastalim u 20. stoljeću (zračna snimka iz 1919.). Sadašnji prostorni raspored kipova ponavlja i naglašava oblik trga. Pet kipova, geometrijski pravilno raspoređenih u prostoru, naglašava zamišljene prostorne dijagonale trga. U središte je postavljen kip Bogorodice kao prostorno i tematsko središte, koje je pogledom usmjereni u točku ulaska u prostor trga. Kipovi četiriju sve-taca postavljeni su na jednaku udaljenost od *Bogorodice*.

DATACIJA KIPOVA

Pisani izvori koji bi potvrdili autorstvo ili dali naslutiti nešto o naručiteljima nisu pronađeni. Kanonske vizitacije koprivničke pilove počinju spominjati 1747., a spominju ih sve do 1810. godine, kada je kanonik Matija Vađon obavio posljednju kanonsku vizitaciju i podnio izvješće zagrebačkom nadbiskupu Maksimilijanu Vrhovcu (R. Horvat, 1943.). Ti izvori koprivničke kipove samo navode, no nikad ih ne opisuju. Prema pisanim izvorima, ako izuzmemmo kip sv. Florijana, možemo ih argumentirano datirati u dvije vremenske faze:

Prva faza (1650. – 1660.): Prvobitnu poziciju kipova očitavamo na planu iz 1688., na kojem su kružićima označena dva zasebna položaja: prvi, u blizini vojnog zapovjedništva, a drugi u središnjoj osi trga, u liniji istočne strane glavne ulice. Položaj drugoga kipa potvrđen je 1810. u kanonskoj vizitaciji kao kip Bogorodice, tako da sa sigurnošću možemo zaključiti kako je riječ o istoj skulpturi koja nije mijenjala svoju poziciju. Za skulpturu uz zgradu Kapetanje možemo pretpostaviti da riječ o sv. Sebastijanu. Zbog epidemije kuge koja je Koprivnicom harala 1647. godine kipove možemo smjestiti u peto ili šesto desetljeće 17. stoljeća.

Druga faza (1745. – 1750.): Za pretpostaviti je kako su građani Koprivnice nakon sedmogodišnje kuge (1738.–1745.)¹ u podnožju kipa Bogorodice postavili kao zavjet još dva svetačka lika. Na taj je način nastala grupa (*Bogorodica, Karlo Boromejski, Ivan Nepomuk*) koja predstavlja ikonografsku cjelinu *Sacra conversazione*, dok je *Sv. Sebastijan* ostao na starom položaju. Na vojnom planu koprivničke tvrđave iz 1772. položaj na kojem se nalazila *Bogorodica* označena je križićem, značajnjom oznakom od položaja na kojem se nalazio *Sv. Sebastijan* koji je označen kružićem.

POKUŠAJ ATRIBUCIJE

Bogorodica i *Sebastijan*, koncepcijom i tretmanom nabora draperije, otkrivaju stilska obilježja koja podsjećaju na kipove Ivana Jakova Altenbacha, ili barem nekog od njegovih talentiranijih pomoćnika. U vrijeme podizanja kipova varaždinski kipar Ivan Jakob Altenbach radio je narudžbe za grad Koprivnicu (D. Baričević, 1985.), tako da je tom prilikom moglo doći do

¹ Istovremeno, 1747. godine, Ivan Nepomuk Mienitzki podiže zavjetni pil sv. Ivana Nepomuka uz most sjevernog izlaza iz grada. Godina podizanja kipa uklesana je uz prigodni natpis na latinskom jeziku.



Bogorodica



Bogorodica



Sv. Sebastijan



Sv. Sebastijan



Sv. Karlo



Sv. Karlo



Sv. Ivan Nepomuk



Sv. Florijan

izvedbe spomenutih kipova. Koristeći se klasičnom (starinskom) *Morelli*jevom metodom kip Bogorodice možemo usporediti s punašnim i meko modeliranim ženskim likovima svetica koje nose oznake Altenbachova kiparskog rukopisa, prije svega s kipom *Nebeska kraljica* iz Franjevačkog samostana u Čakovcu, na čijoj glavi nalazimo niz paralela s koprivničkom *Bogorodicom*: puni oval lica s malenim ustima i napućenom gornjom usnom, pravilan nos, svedeni očni kapci i tretman kose. Način obrade kose u teškim stiliziranim pramenovima gotovo dosljedno se ponavlja kod svih kipova. Isto je s načinom obrade nabora odjeće, naročito plašta s karakterističnim trokutastim, gotiziranim naborima meko lomljene padajuće tkanine. Kip Sebastijana sličan je kipu Krista, pilu koji se nalazi na izlazu iz Lepoglave. Kristov kip je dr. sc. Doris Baričević pripisala I. J. Altenbachu. Uz stilske i tipološke podudarnosti, na temelju kojih je Doris Baričević formirala dio opusa Ivana Jakoba Altenbacha, u prilog toj atribuciji ide činjenica, potvrđena zapisima, po kojoj je varaždinski majstor vrlo rano stupio u kontakt s koprivničkim naručiteljima, pa možemo pretpostaviti da je u više navrata djelovao na području Koprivnice.

Karlo Boromejski i *Ivan Nepomuk* čine ikonografski par 18. stoljeća uvjetovan lokalnim posebnostima Koprivnice kao internacionalne tvrđave

na Granici u kojoj su kao članovi vojne posade i vojni odličnici, između ostalih, kao vojni velikodostojnici, graditelji i vojni inženjeri poimence spominju i Talijani i Česi. Kao prilog tezi moguće je navesti primjer u kojem se kao suvremenik i naručitelj drugog zavjetnog kipa istog sveca, sv. Ivana Nepomuka podignutog uz most sjevernog izlaza iz grada (danas na rubu koprivničkog Gradskog parka prema tržnici), 1747. godine spominje krajiski general češkog podrijetla Ivan Nepomuk Mienitzki, imenjak sveca, što potvrđuje prigodni latinski natpis uklesan na originalnom postamentu (E. Laszovsky, 1946.).

Svojim stilskim karakteristikama *Karlo Boromejski* i *Ivan Nepomuk* odaju ruku istog autora ili radionice: naglašene geste, način na koji su obrađene ruke i »vjetrom« pokrenuta tkanina, te ista vrsta kamena. Njegova poroznost, lomljivost i loša kvaliteta jedan su od uzroka propadanja kipova. Skulpture su izrađene prema ustaljenoj kompoziciji i ikonografskoj shemi tipičnoj za zavjetne stupove 18. stoljeća, koji iako djela perifernog područja slijede smjer razvoja srednjoeuropske skulpture, s jakim talijanskim utjecajem (*Karlo Boromejski*) koji dolazi sa sjevera, preko Štajerskog Graza s kojim je Koprivnica, kao središte Vojne krajine, bila povezana. Patronat *Karla Boromejskog* ukazuje da je i drugi par skulptura bio zavjetnog karaktera, a povod za narudžbu zavjet za izbavljenje od kuge, uz naglašenu vojnu i političku propagandu. Za odabir *Ivana Nepomuka*, praškog vikara iz 14. stoljeća kanoniziranog 1729. godine, osim kao sveca zaštitnika od kuge i poplave (u Podravini vrlo česta pojava uz mostove), moguće je ponavljanje gore navedenog obrasca osobnog zaštitnika donatora – imenjaka, što se pojavljuje kao česta praksa baroknog razdoblja. S druge strane, odabir *Karla Boromejskog*, milanskog kardinala iz 16. stoljeća, kanoniziranog 1610. godine, moguće je objasniti aluzijom na ime Karla VI. Habsburga (1711.–1740.) kojeg je temeljem *Pragmaticke sankcije* naslijedila kći Marija Terezija (1717.–1780.). Ako uzmemu u obzir gore navedenu mogućnost, složenu ikonografiju 18. stoljeća mogli bismo objasniti na sljedeći način: Karlo Boromejski Bogorodici Bezgriješnog Začeća predstavlja Ivana Nepomuka, sveca zaštitnika ispovjedne tajne. Istovremeno je moguće iščitavati i poruku političke pozadine prema kojoj su glavni protagonisti Karlo VI. Habsburgovac koji Bogorodici predstavlja generala Ivana Nepomuka Mienitzkog, podanika svoje kćeri Marije Terezije, koji u vrijeme podizanja kipova obavlja najviše dužnosti u varaždinskom Generalatu. Iсти se u svojoj vjeri klanja Bogorodici u znak zahvalnosti za prestanak kuge, milost primljenu s nebesa. Barokna dvojnost i dvosmislenost personificira intelektualne i moralne vrijednosti iz vremena Protureformacije i duhovne obnove Crkve, što je prema R. Ivančeviću (Konzultacije, 1993.) moguće

ikonografsko čitanje uvijetovano *lokalnim dnevnopolitičkim podtekstom* koji nije određen hagiografijom svetaca.

Kip sv. Florijana predstavlja figuru koja je intervencijom neobaroka unesena u prostor trga prilikom njegove neostilske obnove. Skulptura sv. Florijana nije sačuvana u izvornom ambijentu i sjaju teatralno koncipirane fasade barokne kapelice, što narušava prvobitni dojam prisutan u namjeri majstora 18. stoljeća. Kip se prvobitno nalazio u podgrađu izvan koprivničke tvrđave (R. Horvat, 1943.). Bio je postavljen u slobodnom prostoru novoformiranog prigradskog trga, ispred glavnog pročelja istoimene kapelice, što je vidljivo na fotografiji snimljenoj prije velikog potresa 1880. godine. Prvobitnom impostacijom kipa sv. Florijana donekle objasniti nešto stiliziranju i shematisiranju leđnu stranu skulpture, koja je bila okrenuta zidu i kao manje važna nije uspostavljala direktni kontakt s prolaznikom.

ZAKLJUČAK

Kamena plastika sa staroga trga u Koprivnici predstavlja grupu kipova koji se svojim oblicima i kvalitetom ističu u grupi kamene plastike iz istoga razdoblja na prostoru sjeverozapadne Hrvatske. Figure svetaca trebalo bi zamisliti u izvornom prostornom odnosu prema starom trgu, što sadašnje stanje onemogućava. Na taj bi se način mogao vidjeti odnos baroknog kipara prema arhitekturi, odnosno odnos i mjera kamene plastike prema ambijentu za koji je stvarana. Čini se kako smo kipove 17. i 18. stoljeća na starom trgu sakupili kao razasute dragocjenosti grada Koprivnice. U vrijeme njihova nastanka izmjenjivala se reprezentativnost ostvarenja u kamenu i skroman životni okoliš. Pritom su sjedinjavani stilski utjecaji izvana i lokalne konstante koje su najčešće zagovarale konzervativizam. Mogućnost autorstva Ivana Jakoba Altenbacha za kipove Bogorodice i Sebastijana samo je teza utemeljena na metodi komparativne analize stilskih elemenata s djelima koja su dokumentirana i potvrđena u literaturi (D. Baričević, 1985.), ali i dvadesetak metara udaljenom kamenom kipu svetog Franje istog autora. Navedena pretpostavka otvara smjer istraživanja koji bi proširio opus varaždinskog majstora 17. stoljeća, no to je tema nekog drugog rada.

Inaposljetku, potrebno je napomenuti kako je ovo istraživanje potaknulo Grad Koprivnicu na preventivnu zaštitu kipova i njihovo izmještanje u lapidarij Muzeja grada Koprivnice, dok su 1997. godine na starom trgu postavljene replike (odljevi) svetaca koji još uvijek određuju urbanističke kodove stare Koprivnice.

LITERATURA

- Baričević, Doris (1985): Varaždinski kipar Ivan Jacob Altenbach. U: *Peristil 25*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, strana 107 – 131
- Fischer, Miljenka (1986): Razvoj grada od 18. stoljeća do danas. U: *Koprivnica – grad i spomenici*, Zagreb: Odjel za povijest umjetnosti Centra za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu, str. 55 – 78
- Horvat, Andjela (1960): Osrt na urbanizam Koprivnice. U: *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU 2 – 3*, Zagreb: str. 89 – 108
- Horvat, Andjela (1975): Između gotike i baroka: umjetnost kontinentalnog djela Hrvatske od oko 1500. do oko 1700., Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, knjiga 22.
- Horvat, Andjela (1977): O baroku u srednjoj Podravini. U: *Podravski zbornik 2*, Koprivnica, Muzej grada Koprivnice, str. 203 – 229
- Horvat, Andjela (1982): Barok u Hrvatskoj, Zagreb: Odjel za povijest umjetnosti Centra za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Grafički zavod Hrvatske, Kršćanska sadašnjost.
- Horvat, Rudolf (1943): Povijest slobodnog i kraljevskog grada Koprivnice, Zagreb: Koprivnica: Matica hrvatska ograna Koprivnica.
- Jalšić, Draženka (1995): Skulptura sa starog trga u Koprivnici. U: *Podravski zbornik 21*, Koprivnica, Muzej grada Koprivnice, str. 123 – 155
- Lentić – Kugli, Ivy (1983): Stari mostovi u Koprivnici. U: *Podravski zbornik 9*, Koprivnica, Muzej grada Koprivnice, str. 114 – 123
- Planić – Lončarić, Marija (1986): Izgradnja grada do sredine 19. stoljeća. U: *Koprivnica – grad i spomenici*, Zagreb: Odjel za povijest umjetnosti Centra za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu, str. 55 – 78

SAŽETAK

Pet slobodno stoećih kamenih kipova na starom trgu grada Koprivnice primjer je javne plastike Podravine i sjevernohrvatskih krajeva. Na njihovu su važnost tokom sustavnog popisivanja i obrade spomeničke baštine u 20. stoljeću upozorili Gjuro Szabo, Artur Schneider, Andjela Horvat i Doris Baričević. Pojava javne barokne plastike u kamenu tipa poklonac poznate pod nazivom »kužni pil, pilec« dio je šire umjetničke djelatnosti nastale u zemljama kojim je vladala austrijska kruna.

Koprivnička grupa kamenih kipova kao kulturno-povijesni spomenik grada Koprivnice predstavlja plastiku visoke umjetničke kvalitete, a istovremeno je važan urbanistički element u organizaciji staroga trga. Kipovi koprivničke grupe nisu nastali istovremeno, pet kipova nastalo je u 17. i 18. stoljeću, a 19. stoljeće »sakupilo« ih je i ukomponiralo u novooblikovanu zonu zelenila na baroknom vojnom vježbalištu koprivničke kasnorenansne tvrđave (»Paraden Platz«).

Kip Bogorodice Immaculate postavljen je u središte trga na zidani postament (2,20 m) i visoku kolumnu (3,60 m) naglašenog entazisa. Kipovi četiriju svetaca niži su, postavljeni po dijagonali trga na zidine postamenta kvadratnog tlocrta. *Bogorodica i Sv. Sebastijan* odgovaraju kiparstvu 17. stoljeća, kip sv. Florijana možemo smjestiti u zadnju četvrtinu 17. i početak 18. stoljeća, a *Sv. Ivan Nepomuk i Sv. Karlo Boromejski*

po svojim stilskim karakteristikama pripadaju 18. stoljeću, što vremenski odgovara epidamijama kuge koje koprivnička kronika spominje u dva navrta (1647. i 1738., 1745.). *Bogorodicu i Sv. Sebastijana* na temelju stilske i komparativne analize moguće je atribuirati varaždinskom kiparu Ivanu Jakobu Altenbachu, koji je u to vrijeme u više navrata radio za naručitelje iz Koprivnice, pa je moguće pretpostaviti da je djelovao na području grada Koprivnice.

Summary

BAROQUE COLUMNS IN THE OLD SQUARE OF KOPRIVNICA

Draženka Jalšić Ernečić

Five free-standing stone statues in the old square of Koprivnica present an example of public sculpture in Podravina and the northern region of Croatia. In the 20th century, when monumental sculptures were systematically listed and analyzed, their importance was emphasized by Gjuro Szabo, Artur Schneider, Andela Horvat i Doris Baričević. These baroque public sculptures are wayside shrines made of stone. They are known locally as »plague columns« or simply »columns« and they belong to an artistic form widespread in the lands that used to be under the Austrian crown.

The Koprivnica statuary group is the town's cultural and historic monument. It is a sculpture of high artistic quality and an important urban element in the spatial organization of the old square. The statues of the Koprivnica group were not made at the same time: they were created in the 17th and 18th centuries, but the 19th century »gathered« them and integrated them into the newly designed greenery zone on the military training field of the late-Renaissance fort (»Paraden Platz«).

The statue of the Immaculate Virgin is positioned in the centre of the square on top of a constructed pedestal (2.2 m) and a high column (3.6 m) with an accentuated entasis. The four statues of the saints are lower, mounted on the pedestal wall and positioned diagonally regarding the ground-plan of the square. Statues of Virgin Mary and St. Sebastian are consistent with the 17th century sculpture, the statue of St. Florian can be dated to the last quarter of the 17th or the beginning of the 18th century, while the stylistic features St. John of Nepomuk and St. Charles Borromeo belong to the 18th century. This is correspondent with the plague epidemics twice mentioned in the Koprivnica chronicles. Upon a comparative and stylistic analysis of the statues of Virgin Mary and St. Sebastian, it is possible to attribute them to Ivan Jakob Altenbach, a sculptor from Varaždin whose work at the time was often commissioned by buyers from Koprivnica. It is, therefore, possible to presume that he worked in that area.

Pilovi, poklonci i raspela Hrvatskog zagorja

IRENA KRAŠEVAC

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Mnogobrojni pilovi, poklonci i raspela razasuti diljem Hrvatskog zagorja minijaturni su spomenici popularne devocionalne umjetnosti na otvorenom prostoru. Najčešće jednostavnog, rustikalnog oblikovanja, oni akcentuiraju posebnost kulturnog krajolika *zagorskih bregi*, svjedočeći postojanost religije i vjekovnu ukorijenjenost katoličanstva na ovim prostorima. Srođeni i stopljeni s pejzažem formiraju atmosferu koja odiše religijskim zanosom pučke pobožnosti. Pilovi su u kamen uklesane molitve i zahvale običnih ljudi. Pripadaju zemlji i formiraju zaštićen, poznati, domaći prostor generacijama ljudi koji žive u njihovoј okolici. Ni jedan ne nalikuje drugome, svaki je na svoj način osobit, zasebni i tajanstveni svjedok nečije davno uslišane molitve ili doživljene patnje. Bezvremenski su i jednostavni u formi, koja tek u detalju odaje stilsku epohu i približno vrijeme podizanja.

Prvi do danas sačuvani pilovi na prostoru Hrvatskog zagorja datiraju se početkom 17. st. i njihovo je podizanje uglavnom povezano uz prijeteću opasnost od provale Turaka. To su jednostavni stupovi s kubusom, postavljeni kao međaši ili orijentacijske točke u prostoru, a u toj formi potječe još iz doba gotike. U razdoblju katoličke obnove podižu se raskošniji marijanski pilovi, svjedočeći prođor baroka, koji donosi bogatstvo oblika i visoku umjetničko-obrtnu razinu skulpturalne izrade do najudaljenijih krajeva hrvatske provincije. Neostilovi su prisutni na mnogobrojnim pokloncima koji markiraju hodočasničke putove, a nerijetko su raniji kipovi iz baroknog razdoblja krajem 19. st. uklapljeni u novije, neostilske poklonce. Na prostoru Krapinsko-zagorske županije postoji velik broj upravo hodočasničkih crkava – od kojih su najpoznatije Marija Bistrica, Belec, Trški Vrh, Vinagora i Lobor. Brojni pilovi, poklonci i raspela markiraju i procesijske putove (*kalvarije, tijelovske procesije*), a hodočasnici koji zastaju na molitvu kraj poklonaca i raspela prolaze svoj *križni put* postavljen u širem rasteru krajolika. Brojna raspela podignuta su u zahvalu za povratak iz vihora Prvoga svjetskog rata, što

čitamo na sačuvanim inskripcijama, a Raspeti Krist kao ikonografska tema podsjeća žitelje na trpljenje i istrajnost u nošenju *svoga križa*.

Regionalna obrada pučke pobožnosti u našoj baštini posljednih je desetljeća rezultirala brojnim publikacijama (Turopolje, Međimurje, Istra, Remetinec-Oštice, otoci Brač, Koručula, Cres i dr.), a ovim radom skrećemo pozornost na nekoliko vrijednih primjeraka popularne devocionalne umjetnosti na teritoriju Krapinsko-zagorske županije, te ukazujemo na njihove tipološke i stilske karakteristike i korespondiranje s okolnim prostorom.¹

Smještaj križnih drva i kapelica dotiče pitanja organičkog razvoja sela, hagiopografiju, te usmene predaje o božanskoj intervenciji, koja je ukazala na baš određeno mjesto na kojem je potom valjalo podignuti znamen. U svjetonazoru tradicionalne zajednice oni postaju projekcija u koju bespovratno prenosi dio sebe i kolektivne memorije. Predmeti tako postaju usidrena kulturna sjećanja, a ukoliko se zbog dotrajalosti sâm objekt zamjeni novim, bilo je važno zadržati njegovo posvećeno mjesto.²

Narod je živio sa svojim svećima, obraćao im se u tegobama i strahovima, molio pomoći i prizivao zaštitu i sigurnost u vremenima kad nije postojalo »životno osiguranje«. Oni su točke na kojima se zaustavlja pogled, ciljevi kojima su usmjerene molitve. Priče o podizanju znamenja generacije čuvaju usmenom predajom koja produbljuje smisao njihova podizanja i osjećaja pobožnosti. Ti znameni dopiru do zabačenih zaselaka, a nerijetko su postavljeni na mjestima udaljenim i od najudaljenije kapelice i tamo pružaju utjehu, smirenje, povod za molitvu.

Grupiranje prema formalnim i ikonografskim kriterijima, uvriježenim i primjenjivim u srednjoeuropskom prostoru pokazuje da se na području Hrvatskog zagorja podizalo šest osnovnih tipova: stupac s kubusom, poklonac tipa tabernakul, poklonac-kapelica, marijanski pil ili poklonac, pil ili poklonac *Tužnog Krista* i raspelo ili križno drvo. Iznimku predstavlja jedinstveni primjerak pila s kamenim kipom sv. Ivana Nepomuka, podignut na mostu preko rijeke Krapinčice u središtu grada Krapine 1897. god.

Sistematisiranje tipologije po samo formalnim karakteristikama pokazalo se nedovoljnim, pa je zato uključen i ikonografski prikaz, npr.

1 Istraživanja na terenu izvršena su u razdoblju od 2000.–2003., u vezi s izradom *Umjetničke topografije Krapinsko-zagorske županije* Instituta za povijest umjetnosti, (u pripremi). Istraživanje nije uključilo i bilježenje usmene predaje stanovništva, što bi svakako bila dragocjena nadopuna.

2 Sanja Cvetnić: *Loytre za ray nebefzki. Križna drva i kapelice u Turopolju*, ArTresor naklada, Zagreb, 2002., str. 20.–21.

mnogobrojni poklonci tipa tabernakul (zidani kubus s nišom) sadrže kip Bogorodice ili Tužnog Krista, koji su potom uzeti kao ključni motiv razlikovanja i svrstani pod tzv. marijanske pilove i poklonce, odnosno pilove ili poklonce Tužnog Krista. Dakle, ikonografski je motiv prevagnuo nad formalnim karakteristikama objekta.

Isto tako, opis pila i poklonca isključivo na temelju formalno-stilskih i ikonografskih karakteristika još uvjek je nedostatan. Oni se do te mjere uvlače u okolni postor da cjelovit topografski opis, uz precizne navode lokacije–mjesta, mjera, građe, inskripcije mora sadržavati i kazivanje o podizanju ili druge predaje sačuvane u narodu, pa čak vrste nasada koji ih okružuju, uzimajući u obzir i simboliku cvijeća. Tako se oko Marijina pila/poklonca najčešće sadi ružičnjak, dok stara raspela obavijaju ruže penjačice kao simbol trnove krune.

Stoga je njemačka umjetnička topografija predložila osobit sustav inventariziranja poklonaca, pilova i ostale javne plastike pučke prove-nijencije, koji uključuje cijeli niz kategorija vezanih uz vrlo precizno detektiranje mjesta postavljanja (uz cestu, na rubu šume, na raskrižju, na mostu, na brdu, na putu prema crkvi, procesijskom ili hodočasničkom putu, na mjestu nekadašnje porušene crkve ili kapele, na granici, na groblju...), zatim opis bližeg okoliša (kraj stabla, između dva stabla, ograđen, pokraj je postavljena klupica za odmor i za molitvu, raslinje, cvjetni nasadi...), preko detaljnih opisa materijala, ikonografskog prikaza, zapisa inskripcije i njenog objašnjenja, do svjedočanstva usmene predaje živućeg stanovništva vezane uz podizanje dottične devocionalije.³

U hrvatskoj stručnoj literaturi poklonce i pilove među prvima bilježi Gjuro Szabo.⁴ Andjela Horvat veći je osrt posvetila međimurskim znamenima, koji su plijenili pažnju svojom brojnošću i očuvanošću,⁵ a Branko Fučić je pisao o umjetničkoj opremi istarskih pučkih kapelica.⁶ U nedavno objavljenoj knjizi Sanje Cvetnić *Loytre za ray nebefzki: Križna drva i kapelice u Turopolju* (bilj. 2) u uvodnom su dijelu utemeljeno iznijeta dosad u hrvatskoj literaturi najopširnija terorijska razmatranja pučke pobožnosti vezana uz podizanje poklonaca i raspela, dok katalog iscrpno bilježi mjesto, tip, mjere, građu, značajke, natpise i podatke kreirača za svako turopoljsko *križno drevo* ili kapelicu, što je vrlo važno,

³ Josef Dünninger/Karl Trentwein: *Bildstöcke in Franken*, Jan Thorbecke Verlag, Konstanz, 1960.

⁴ Gjuro Szabo: *Spomenici kotara Krapina i Zlatar*, Vjesnik hrvatskoga arheološkoga društva, XIII, Zagreb, 1913./1914.

⁵ Andjela Horvat: *Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Međimurju*, Zagreb, 1956.

⁶ Branko Fučić: *Ars non idonea*, Bulletin Odjela VII. za likovne umjetnosti JAZU, god. VII., br. 2, Zagreb, 1959.

jer poneki neugledni spomenik svoje značenje i »težinu« zadobiva tek kroz ispričanu priču iz kolektivne memorije žitelja u svojoj okolini.

Svoje javne spomenike članovi svake zajednice doživljavaju posebno, zalijevaju ih lokalnom sentimentalnošću ili uz njih vežu intimne nade i uspomene.⁷

Kolegica Cvetnić ispravno zaključuje da:

Tema križnih drva i kapelica pripada vizualnim iskazima pučke religioznosti i na prvi pogled mogućnosti njezine obrade mogu se učiniti ograničenima. Pa ipak, u interpretaciji ili – bolje rečeno – u razumijevanju njihove pojave i uloge ne možemo zaobići brojna pitanja, koja vode u razna područja i znanstvene interese: povijest umjetnosti, etnologiju, teologiju, sociologiju, semiologiju, psihologiju, urbanistički razvoj, suvremenu povijest...⁸

Prostor koji je ovoj temi dat na simpoziju samo svjedoči o njenom izlazu iz marginalne pozicije. Pomalo se spaja karta hrvatskih poklonaca i pilova od dalmatinskih otoka do sjeverzapadnih granica i tako stvara korpus spomenika pučke pobožnosti na otvorenom prostoru.

Od velikog broja poklonaca, pilova i raspela razasutih na prođoručju Krapinsko-zagorske županije odabran je manji broj primjera, u skladu s predloženom tipologijom i s posebnim osvrtom na njihovu povijesnu i povjesnoumjetničku vrijednost.

1. STUPAC S KUBUSOM

Samostojeći monolitni kameni stup postavljen na otvorenom prostoru, u pejzažu usred polja ili livada, potječe iz razdoblja gotike, a služio je kao međaš prostora ili kao orientacijska točka na putovima trgovaca i hodočasnika. Na području Hrvatskog zagorja najraniji sačuvani primjeri datiraju u 17. st. Od malobrojnih sačuvanih ističe se pil Trpećeg Krista podignut u polju na području Topolčice. Iako je pil zapušten, na kubusu, na školjkastim konzolama još se nalaze reljefni likovi sv. Ivana Krstitelja, sv. Martina i sv. Nikole, dok je u obližnjoj seljačkoj kući kip Trpećeg Krista razbijen u dva dijela i jako oštećen. Kip je dao postaviti Martin Žabčić, o čemu svjedoči natpis na stupu: IHS – AD MAIO REMDEI GLORIAM – MARTINUS SABSCHIZ – A. D. 1666.⁹

⁷ Cvetnić, nav. dj., (bilj. 2), str. 17.

⁸ Cvetnić, nav. dj., (bilj. 2), str. 20.

⁹ Andjela Horvat: *Između gotike i baroka*, Zagreb, 1975. str. 358.; Doris Baričević: *Skulptura 17. i 18. st. na području Krapinsko zagorske županije*, u: *Umjetnička topografija Krapin-*



1



2

Na osami u polju iznad sela Beseki kod Hrašćine nalazi se pil nazvan u narodu Sv. Trojstvo (sl. 1). Na četvrtastom kamenom stupcu odsječenih bridova leži masivni kapitel i iznad njega kamena kocka s plitkim nišama na sve četiri strane; u prednjoj je reljefno klesano raspelo rustičnih obilježja. Na vrhu je mali zaobljeni stupić u koji je bio zataknut željezni križ. Na prednjoj strani kapitela je teško čitljiv natpis: ANNO DNI 1740 – vjerojatno godina obnove, jer je sam pil očito stariji. U izvorima se ovaj pil ne pojavljuje.¹⁰

Pil sv. Marka (tako ga zove narod, premda nema figure sv. Marka) nalazi se na cesti koja iz Bedenice vodi u Hrašćinu. Donji dio je okrugli stupac s prstenovima nad bazom koji je po narodnoj predaji rimske, ali ima uklesanu godinu od koje su još čitljive brojke 64 (prema L. Dobronić – 1645.). Iznad njega na kvadratičnoj bazi nalazi se kratki okrugli stupić i na njemu kocka s plitkim udubinama na sve četiri strane. Na prednjoj je strani klesano rustično raspelo, lijevo INRI, desno monogram Kristov i otraga monogram Marijin. Pil je pokriven stožastim krovićem na čijem se produženom vrhu nalazi kameni križ.¹¹

sko-zagorske županije (u pripremi) s navodima izvora: NAZ, Arhiđakonat Zagorje, Kan. viz. 21/III, 1708; 22/IV, 1742; 27/IX, 1805.

¹⁰ Doris Baričević: nav. dj. (bilj. 9).

¹¹ Isto, s navodima izvora: NAZ, Arhiđakonat Kalnik, Kan. viz. 137/VIII, 1796; 140/XI, 1822; 142/XIII, 1841.



3



4



5

U podnožju kapele sv. Ivana Apostola u Ivaniću Miljanskome, na platou usred vinograda, Andjela Horvat pronašla je kameni pil neobična oblika sa željeznim pijevcem na vrhu, koji je srušen pedesetih godina 20. st. (sl. 2).¹²

2. MARIJANSKI PILOVI

Razdoblje baroka predstavlja vrhunac podizanja pilova i poklonaca, kao odraz vjerske obnove katoličanstva, a ikonografskom motivu Majke Božje pridaje se posebna čast. Tipično barokni postav predstavlja kip na visokom stupu, uglavnom na trgovima ili na nekim istaknutijim mjestima. Majka Božja postaje središte široko rasprostiranjenog kulta u drugoj polovici 17. st., a prikazuje se kao *Marija Pomoćnica*, *Marija Immaculata* i *Žalosna Marija (Pietà)*. Marijanski spomenici često su podizani u znak zahvale nakon haranja kuge (tzv. kužni pil).

Nedaleko Desinića, na cesti prema Pregradi nalazi se pil s kipom Bezgrješne Marije (sl. 3). Kip je djelo vrsnog kipara i jedan od najkvalitetnijih u Hrvatskom zagorju. Na novijem postamentu, spojen s pokloncem sv. Josipa, uspravlja se kameni stup s velikim lisnatim kapitelom, ukrašenim na prednjoj strani krilatom anđeoskom glavicom, na stražnjoj strani s dva anđela koji vire iz vijenca listova, a postrance se oko raspuklog šipka u krugu nižu razni plodovi. Marija na polumjesecu položenom na oblake stopalom gazi zmiju. Siluetu kipa proširuju vrlo voluminozni

¹² Andjela Horvat: *Pregled spomenika kulture s produčja općine Klanjec*, »Kaj«, 3/1979., str. 36.



6 i 7

nabori plašta. Kip je u novije vrijeme neadekvatno obojen. Izvori napominju da je kip podignut milodarima puka 1682. god., kad je kuga harala Štajerskom. God. 1708. kip se nalazio kraj župne crkve u Desiniću, a 1786. kraj ceste u selu Turnišće.¹³

Na putu prema župnoj i proštenjarskoj crkvi Uznesenja Bl. Dj. Marije u Taborskom nalazi se zidani poklonac iz 1932. god. s kipom Gospe Lurdske, nad kojim se uzdiže baldahin s kipom Marije s Djetetom na polumjesecu iz vremena oko 1680. god. (sl. 4, 5). Okrunjeni kip Marije obavijen je obilatim naborima plašta, dok je dijete odjeveno u dugačku haljinicu i u ruci nosi kuglu zemaljsku. Marija je stilski srodnna istovre-

¹³ Anđela Horvat: *Pregled spomenika kulture općine Pregrada*, »Kaj, Pregrada i okolica«, 2/3-1985., str. 206.; Doris Baričević: *Barokno kiparstvo pregradskog kraja*, »Kaj«, 2/1998. str. 55.

menim kipovima nedaleko Desinića i u Zagorskim Selima. Otraga je na maloj kamenoj ploči zapisana godina 1612., vjerojatno kao spomen na jedan stariji spomenik.¹⁴

Kameni kip Majke Božje Žalosne, koji je Doris Baričević pripisala varazdinskom kiparu I. J. Altenbachu iz 1692. god., podignut je u Trgovišću Hrašćinskom.¹⁵ Još početkom 18. st. kip se nalazio u malenoj kapelici, da bi se oko njega sagradila cijela kapela, a poklonac postao njen glavni oltar, oko 1754. (sl. 6, 7). To je kameni stup s jednostavnim kapitelom i kipom Marije koja u krilu drži tijelo mrtvog sina. Na stupu je uklesan natpis donatora, hrašćinskog župnika Brleka:

A.R.D.P.
BERLEK
P.H. H.O.
F F.
1692

Najstariji datirani kip pregradskog kraja je *Marija*, danas smještena u malenu kapelicu uz cestu koja od župne crkve u Prišlinu vodi prema kapeli sv. Ivana u Lastinama (sl. 8, 9). Prvobitno se nalazila na četvrtastom stupu s Kristovim monogramom i godinom 1612. Nastala je u vrijeme kad je crkva u Prišlinu još bila kapela župe Taborsko. Godine 1859. za kip je sagrađena kapelica u kojoj se on i danas nalazi. Kip je masivan i slabo pokrenut, njegov obris oživljen je samo zamahom draperije.¹⁶

Početkom 18. st. je Petar Keglević, po želji svoje pokojne majke, pred samostanskom crkvom u Krapini postavio kip Bezgrješne Djevice na stupu. Nepoznati je kipar približno u isto vrijeme postavio vrlo sličan kip Marije s Djetetom na polumjesecu pred franjevačkom crkvom u Remetincu.¹⁷

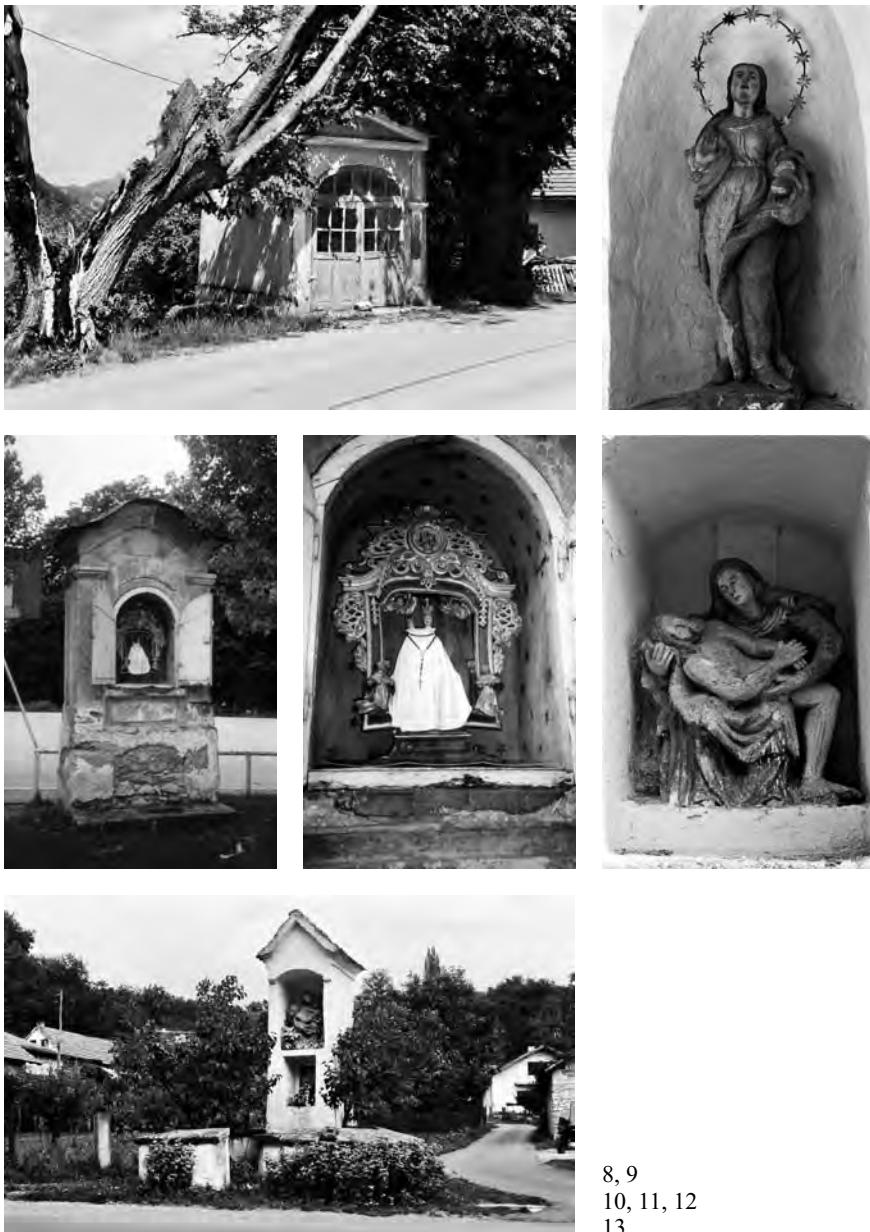
Nedaleko od proštenjarske crkve na Trškom Vrhu nalazi se zidani poklonac s nišom u kojoj стоји kipić Marije Jeruzalemske kojoj do nogu kleče dva redovnika, a iznad njih lebde dvije andeoske glavice (sl. 10, 11). Vrlo lijepoj rezbariji oltara osnovni je motiv nepravilna rešetka koju

¹⁴ Andjela Horvat: *Pregled spomenika kulture općine Pregrada*, »Kaj, Pregrada i okolica«, 2/3, 1985., str. 205.; Doris Baričević: *Barokno kiparstvo pregradskog kraja*, »Kaj«, 2/1998., str. 55. Izvori: NAZ, Arhidiakonat Vrbovec, kan.viz. 159/VIII, 1802. i 1840.

¹⁵ Andjela Horvat: *Između gotike i baroka*, Zagreb, 1975.; Doris Baričević: *Varaždinski kipar I. J. Altenbach*, »Peristil«, br. 25, Zagreb, 1982.

¹⁶ Doris Baričević: *Barokno kiparstvo pregradskog kraja*, »Kaj«, 2/1998. Izvori: NAZ; Arhidiakonat Zagorje, kan. viz. 159/VIII, 1802.; Liber memorabilium Prišlinensis, Anno 1843, die 13a Junii.

¹⁷ Doris Baričević, *Barokno kiparstvo*, u: *Mir i dobro*, Umjetničko i kulturno naslijeđe Hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda o proslavi stote obljetnice utemeljenja, katalog izložbe, Zagreb, 2000. str. 225.–226.



8, 9
10, 11, 12
13

uokviruju volute, listovi akantusa, girlande zvonolikih cvjetova i festoni od lišća, što odgovara vremenu nastanka oko 1740.–1745. god.¹⁸ To je

¹⁸ Doris Baričević, *Kiparstvo 17. i 18. st. na području Krapinsko zagorske županije*, u: *Umjetnička topografija Krapinsko-zagorske županije*, (u pripremi).

zasigurno jedan od najzanimljivijih i najvrjednijih poklonaca toga područja, nažalost danas slabo zaštićen.

Nedaleko od mjesta Lobor, na putu od župne crkve sv. Ane prema kapeli sv. Antuna, nalazi se noviji zidani poklonac s krovićem i dvije uđubine s prednje strane (sl. 12, 13). U gornjoj niši smješten je kip Žalosne Marije s mrtvim Kristom u krilu. Grupa ima naglašenu širinu zbog plašta koji je Marija raširila desnom rukom da bi ga podastrla pod glavu i trup mrtvog sina. Pokrajinski majstor te kamene plastike, nastale oko 1675. god., prepoznatljiv je po dosta gruboj obradi detalja i nabora i nevještoj anatomiji Kristova tijela.¹⁹

3. POKLONAC TIPA TABERNAKUL

Tip arhitektonskog spomenika, građen u obliku edikule, djeluje izrazito skulptorski i slikovito u urbanom ili pejzažnom ambijentu. Pučka je inventivnost oblikovala niz varijanata, od kojih je na području Hrvatskog zagorja uobičajen zidani prizmatični stupac tipa tabernakul s otvorenim ili zatvorenim nišama u gornjoj zoni, u kojima su smještene jednostavne sitne plastike ili slike svetaca – često rustikalni radovi anonimnih i nevažnih pučkih klesara. To su izdanci gotičkog stupa tipa tabernakul, a osobito su podizani u 18. i 19. st.

Na staroj cesti koja od Krapine vodi prema Đurmancu podignut je u 19. st. četverostrani stup, u gornjem dijelu perforiran sa četiri polukružne niše, nadsvoden dvoslivnim krovićem pokrivenim crijevom (sl. 14). U niši orijentiranoj prema cesti raspeće je novijeg datuma.

Nedaleko od župne crkve u Hrašćini, u centru mjesta na križanju nalazi se zidani poklonac sv. Ane Samotreće (sl. 15, 16). Kvadratičnog je tlocrta, omeđen zidanom ogradom u obliku stupića. Kubus poklonca podijeljen je u tri zone, u donjoj je uzidana rimska stela. To je gornji dio jedne nadgrobne ploče iz rimskog doba, za koju se ne zna gdje i kada je pronađena, vjerojatno na nekom lokalitetu na području Zagorja. Nad natpisom su u reljefu prikazana dva poprsja, desno starijeg muškarca, a lijevo žene s kapom na glavi, velikim naušnicama na ušima i fibulama na oba ramena. Od natpisa je sačuvano: *M. Ulp(ius) Geminus*. Spomenik se datira u 2. st.²⁰ U središnjoj zoni je plitka niša u kojoj se nalazi drvena sku-

19 Gj. Szabo: *Spomenici kotara Krapina i Zlatar*, VJHAD, XIII, Zagreb, 1913./14., str. 165.; Doris Baričević, nav. dj. (bilj. 17) s navodima izvora: Kan.viz., Arhidakonat Zagorje, Knj. 21/III, 1708., 23/V, 1786., 27/IX, 1805.

20 Gjuro Szabo: *Spomenici Kotara Krapina i Zlatar*, Vjesnik Hrvatskoga arheološkoga društva, XIII, Zagreb, 1913./14., str. 105. i 149.



14, 15, 16
17

pina sv. Ane Samotreće, odnosno sv. Ane s malom Marijom i Isusom. Tip lica i pastozna obrada širokopoteznih nabora datiraju skupinu u vrijeme oko 1700. god. Gornja manja plitka niša je prazna. Poklonac je prekriven četveroslivnim krovićem na vrhu kojega je metalna kugla i križ.

Uz vinograd Kapelščak u Strmcu podigao je Josip Galjuf sredinom 19. st. zidani poklonac, stup četverougaone osnove s nišama za kipove sv. Josipa, sv. Marije i sv. Ivana Nepomuka (sl. 17). Prekriven je četveroslivnim krovićem na vrhu kojega je željezni križ. Natpis u podnožju govori da ga je 1898. obnovio upravitelj imanja Vižovlje, H. Eisner:

H. EISNER. POSSESSOR BONORUM VISOVIAE HANC STATUAM
RENOVAVIT ANNO MDCCCXCVII.²¹

²¹ Anđela Horvat: *Pregled spomenika kulture područja općine Zabok*, »Kaj«, I/1980. str. 121–122.; Lelja Dobronić: *Veliko Trgovišće, Župa Majke Božje od sedam žalosti, nekad župa sv. Jurja ob Jezeru*, Veliko Trgovišće, 1997., str. 102.–104.

U centru mjesta Vrtnjakovec, uz cestu koja vodi prema Krapinskim Toplicama nalazi se poklonac iz 19. st. u obliku četverostranog stupca, s polukružnim plitkim oslikanim nišama iznad kojih su naslikane krilate glave anđela. Stup se nastavlja u široki usječeni vijenac, a poklonac je prekriven četveroslivnim krovićem. U novije doba je obnovljen.

4. POKLONAC – KAPELICA

Za razliku od pilova i poklonaca tipa tabernakul, poklonac-kapelica uključuje veći unutarnji natkriveni prostor; to je minijaturna kapela koja često ima sve elemente arhitekture: ulazni trijem, bočne prozore, vijenac, zabat, pilastre, svod.

Na istaknutome mjestu križišta putova u samome središtu Gornje Stubice, na vidljivu položaju, nalazi se mala sakralna građevina koja po tipologiji predstavlja tzv. poklonec – kapelicu sv. Ivana Krstitelja (sl. 18). Ne postoje pisani izvori, ali po obliku, građevnim elementima i načinu obrade ona je djelo pučkog baroka, vjerojatno druge polovice 18. st. Bitno je napomenuti da to zapravo nije »kapelica«, kako ju često zovu, već složeniji tip većeg i graditeljski bogatoga poklonca kakve nalazimo u sjeverozapadnoj Hrvatskoj. Poklonac je osim memorije i štovanja sv. Ivanuša imao i funkciju postaje u velikim župnim procesijama. Graditeljsko-umjetnička vrijednost te male građevine važna je kao poseban i dosta rijedak tip velikoga poklonca, ali i kao povijesna memorija koja rječito – makar i preko graditeljski malih i skromnih oblika – govori o vjerskome identitetu hrvatskoga naroda, stoljećima vjerna Katoličkoj crkvi.

Po svojoj veličini i obliku taj poklonac jedinstven je na području Krapinsko-zagorske županije. Kvadratičnog oblika, otvoren s tri strane, ulazni trijem nadvisuje široki plitki luk koji se oslanja na zdepaste stupove. Na jednostavni vijenac nastavlja se četveroslivni šatorasti krović nadvišen križem. Križni svod u unutrašnjosti počiva na lukovima, a na stražnjem zidu je polukružna niša u kojoj je smješten rustični kip patrona. Poklonac je obnovljen tijekom 2000. god. prema izvedbenom nacrtu Tomislava Premerla, kada je trijem s unutarnje strane ostakljen.²²

Jedan neostilski poklonac s elementima neoklasicizma podignut je nasuprot reprezentativnoj baroknoj fasadi ulaznog portika u cinktor proštenjarske crkve na Trškom Vrhu. Polukružna vrata flankiraju dva plitka pilastra istaknutih kanelira koji drže trokutasti zabat u čijem je

²² Tomislav Premerl: *Poklonec (kapelica) Sv. Ivanuša (Sv. Ivana Krstitelja) u Gornjoj Stubici, »Hrvatsko zagorje«*, VII, 1/2001., str. 187.–190.



18
19, 20

središnjem dijelu naslikano Božje oko. Poklonac ima polukružnu nišu s drvenim polikromiranim kipom Marije s Djetetom, iz razdoblja druge polovice 19. st. U unutrašnjosti su vidljivi ostaci zidnog oslikavanja.

5. TRPEĆI KRIST

Ikonografski motiv *Trpećeg Krista, Čovjeka boli*, čest je na području sjeverozapadne Hrvatske. Krist okrunjen trnovom krunom prikazan je najčeće u sjedećem položaju, ruku zavezanih užetom ili glave oslonjene na ruku (tzv. *Zuboboljni Krist*).²³

Od 1708. god. spominje se u Začretju kameni kip Trpećeg Krista, tipa *Ecce Homo*, prvo pod dvorcem uz cestu, kasnije na trgu. Stajao je

²³ U njemačkim krajevima čest je prikaz tzv. *Christus im Rast*, »Kristov odmor«. Nastao je na temelju sekvencije *Dies irae* koja glasi *Qarens me sedisti lassus – Ištući me, umoran si sjeo!*. Usp. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 2000., objašnjenja pod: *Krist, Čovjek boli, Ecce homo*.

na kamenom stupu, a 1794. god. već se nalazi u maloj kapelici. Godine 1945. sagrađena je za njega kapelica nedaleko kapele Sv. Marije u Klucima, gdje se kip i sada nalazi (sl. 19). Riječ je o vrlo zanimljivom radu 17. st., sjedećem Kristu kojemu su ruke vezane debelim užetom omotanim oko vrata.²⁴

Podno dvorca Vižovlje, na križanju, podignut je 1844. god. pil Trpećeg Krista, tipa Zuboboljni Krist (danас u dvorištu privatne kuće, sl. 20). Na visokome postamentu od kamenih blokova nalazi se sjedeći lik Trpećeg Krista koji u svojim proporcijama i izrazu lica odaje ruku boljeg pokrajinskog majstora sredine 19. st. U donjem dijelu stupa zazidna je kamena ploča s uklesanim natpisom.

JOSEPHUS ALEXAND: GALLIVFF Bonorum Visovlye fundator. super-ratis auspice nvmine adversis fatis F : F.C. 1844.²⁵

6. RASPELA – KRIŽNA DRVA

Raspeti Krist najčešća je ikonografska tema na znamenima vjere uz put, a podsjeća na »razumijevanje između čovjeka-prolaznika i Boga-čovjeka u trenutku kad je najviše trpio«. Prolaznikov životni križ nije jedini, svaki ga čovjek nosi, a »ponetko i cijelu kapelicu«, govori pučki dodatak, a »selo bez križnog drva nije pravo selo«.²⁶ Na području Hrvatskog zagorja sačuvan je veći broj drvenih pučkih raspela u izvornome stanju (sl. 21–25). Većina ih je podignuta na putu od Zagorskih Sela prema Ivaniću Miljanskom i Bojačnom, a često su skriveni među vinogradima i šumarcima. Glavnina ih datira iz druge polovice 19. st., a o njihovom postavljanju svjedoči i *Župna spomenica*.²⁷ Među njima nalazimo nevjeste radove pučkih drvorezbara, ali i korpuze dobrih proporcija i eksprezivnih izraza lica. Kvalitetno raspelo iz 1895. god. postavljeno je u selu Pušća. Lokaliteti na kojima su podignuta zanimljiva pučka raspela su: Hum na Sutli, Poredje (podno malog Tabora), na cesti od Lupinjaka prema Kostelskim Bregima, Lučelnica (Kraljevec na Sutli-Tuhelj), Galovec (Konjšćina-Budinšćina), Gornja Šemnica, Gornje Jesenje, Kalvarija uz cestu od Krapine prema Trškom Vrhu, tzv. »Prekritovo raspelo« podno Risvice, u središtu Velikog Trgovišća, i drugdje.

²⁴ Izvori: NAZ, Kan.viz. prot. 21/III, 1708.; 23/V, 1794.; 18/IX, 1909.

²⁵ Lelja Dobronić: *Veliko Trgovišće, Župa Majke Božje od sedam žalosti, nekad župa sv. Jurja ob Jezeru*, Veliko Trgovišće, 1997.

²⁶ Svi citati iz: S. Cvetnić, nav. dj. (bilj. 2), str. 20.

²⁷ *Liber memorabilium parochiae Polanensis, bez paginacije*



21, 22

23, 24, 25

Posljednjih pedesetak godina nemarom su uništeni i nestali mnogobrojni pilovi i raspela na prostoru Hrvatskog zagorja. Tijekom istraživačkog rada na terenu zabilježeno je skidanje vrijednih drvenih korpusa i njihova zamjena jeftinim masovnim proizvodom, najčeće metalnim odljevom u kalupu. Ali korpsi, nažalost, nisu skidani radi konzerviranja i trajnije zaštite, već devastacije i krađe. Ipak su se održali brojni zidani poklonci koji se posljednjih godina naveliko obnavljaju, uglavnom ne poštujući izvornik.

Ljepotu krajolika, njegovu osobitost i jedinstvenost prepoznajemo otkrivaјуći skrovita mjesta koja su obilježile davne generacije žitelja na tim prostorima prije prodora urbanizacije i izgradnje. Poklonci i pilovi jedinstveni su spomenici pučke umjetnosti koji formiraju atmosferu cje-lokupnog pejzaža i tamošnjeg stanovništva. Oni predstavljaju posvećena mjesta osobne pokore i poniznosti ili zahvalnosti na uslišanim molitvama. Nerijedak je u Zagorju prizor žena koje u predvečerje mole krunicu pred seoskim raspelom. Puno važnija od njihove umjetničke vrijednosti je religijska i pobožna uloga koju prenose generacijama. Natopljeni molitvama, oni zrače svojom nijemom svetošću i samozatajnom mirnoćom.

LITERATURA

- Cvetnić, Sanja: *Loytre za ray nebeszki, Križna drva i kapelice u Turopolju*, ArTresor naklada, Zagreb, 2002.
- Dünninger, Josef/Trentwein, Karl: *Bildstöcke in Franken*, Jan Thorbecke Verlag, Konstanz, 1960.
- Feletar, Petra: *Raspela čuvaju Međimurje*, »Hrvatski zemljopis«, god. II., br. 13., Koprivnica, 1955., str. 5.–9.
- Fučić, Branko: *Ars non idonea*, Bulletin Odjela VII. za likovne umjetnosti JAZU, god. VII., br. 2., Zagreb, 1959., str. 105.–111.
- Gottschalk, Jürgen/Schemmel, Bernhard: *Entwurf zur Erfassung freistehender religöser Male (Bildbaum–Bildstock–Wegkapelle)*, Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst, 24, 1972. str. 146.–175.
- Grünberg, Alexander: *Pestsäulen in Oesterreich*, Bergland Verlag, Wien, 1960.
- Horvat, Andela: *Sitna arhitektura i javna plastika u Međimurju (»Spomen-stupovi«)*, u: *Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Međimurju*, Zagreb, 1956., str. 34.–41.
- Ivetić, Marija: *Stari znameni, kapelice i javna raspela središnje Istre*, katalog izložbe u Etnografskome muzeju Istre, Centar za kulturu i obrazovanje Pazin, Pazin, 1995.
- Kale, Jadran: *Zavjetne kapelice šibenskog i rogozničkog kraja*, katalog izložbe u Županijskome muzeju Šibenik, Šibenik, 1997.
- Košćak, Andelko: *Poklonci i raspela u župi Remetinec i Poklonci i raspela u župi Ošttrice*, u knjizi *Remetinec i Ošttrice*, Župni ured Remetinec, Zagreb, 1998., str. 110.–114.
- Lenković, Milan: *Samouki kipari otoka Brača*, Galerija umjetnina Branko Dešković, Bol – Zagreb, 1992.
- Premrl, Tomislav: *Poklonec (kapelica) Sv. Ivana Štupnika (Sv. Ivana Krstitelja) u Gornjoj Stubici*, »Hrvatsko zagorje«, VII, 1/2001., str. 187.–190.
- Schneeweis, Emil: *Bildstöcke in Niederösterreich*, VWGÖ, Wien, 1981.
- Szabo, Gjuro: *O spomen-stupovima u Varaždinu i varaždinskom kraju* (nepublicirani rukopis, namijenjen g. 1929. »Hrvatskoj reviji«)
- Šlosar, Irena i Mario: *Osamljene crkvice Cresa*, »Hrvatski zemljopis«, god. III. br. 15., Koprivnica, 1996., str. 43.–48.
- Zadnikar, Marijan: *Znamenja na Slovenskem*, Matica slovenska, Ljubljana, 1964.
- Waldner, Erich; Ferdinand Pristovnik: *Križi in znamenja v Selah/Bildstöcke und Wegkreuze in Zell*, Sele/Zell, 2000.
- Weingartner, Josef: *Tiroler Bildstöcke*, Bd. 4 der Reihe »Oesterreichische Volkskultur«, Oesterreichische Bundesverlag, Wien, 1948.
- Worschek, Reinhard: *Bildstöcke, Wahrzeichen der Landschaft*, Rosenheimer, 1981.

SAŽETAK

Mnogobrojni pilovi, poklonci i raspela razasuti diljem Hrvatskog zagorja, minijaturni su spomenici pučke pobožnosti na otvorenom prostoru. Jednostavnog, rustikalnog oblikovanja akcentuiraju posebnost kulturnog krajolika »zagorskih brega«, svjedočeći pos-

tojanost religije i vjekovnu ukorijenjenost katoličanstva na ovim prostorima. Srođeni i stopljeni s pejzažem formiraju atmosferu koja odiše religijskim zanosom jednostavnog puka. Pilovi su u kamen uklesane molitve i zahvale stoljetne narodne pobožnosti. Pripadaju zemljii i formiraju zaštićen, poznati, domaći prostor generacijama ljudi koji žive u njihovoj okolici. Ni jedan ne nalikuje drugome, svaki je na svoj način osobit, zaseban i tajanstven svjedok nečije davno uslišane molitve ili doživljene patnje. Bezvremenski su i jednostavni po formi, koja tek u detalju odaje stilsku epohu i približno vrijeme podizanja. Prvi sačuvani pilovi na podnožju Hrvatskog zagorja datiraju se početkom 17. st. i njihovo je podizanje povezano uz prijeteću opasnost od provale Turaka. U razdoblju katoličke obnove podižu se raskošni marijanski pilovi – barok prodire do najudaljenijih krajeva donoseći bogatstvo oblika i visoku umjetničko-obrtnu razinu izrade. Neostilovi 19. stoljeća prisutni su na mnogobrojnim pokloncima koji markiraju hodočasničke puteve. Brojna raspela podignuta su u zahvalu za povratak iz ratnih vihora prve polovice 20. st. Regionalna obrada pučke pobožnosti u našoj baštini posljednih je desetljeća rezultirala brojnim publikacijama (Turopolje, Medimurje, Istra, Remenitec-Oštice, otoci Brač, Korčula, Cres i dr.), a ovo će izlaganje skrenuti pozornost na nekoliko vrijednih primjeraka popularne devocionalne umjetnosti na području Hrvatskog zagorja, upozoriti na njihove tipološke i stilske karakteristike te korespondiranje s okolnim prostorom.

Summary

COLUMNS, WAYSIDE SHRINES AND PUBLIC CRUCIFIXES IN HRVATSKO ZAGORJE

Irena Kraševac

Scattered throughout Hrvatsko Zagorje (the northwestern region of Croatia) numerous columns, wayside shrines and public crucifixes stand as miniature outdoor monuments of popular piety. Their simple and rustic form emphasizes the singular cultural landscape of the rolling hills of Zagorje, serving as testimony of the steadfast religion and deeply rooted Catholicism of the region. Organically integrated into the scenery they form an atmosphere that radiates religious fervour of the simple folk. »Columns« are stone pillars with prayers and thanks carved into them through centuries of popular piety. They belong to the land and form a protected, well-known, native space for generations living in their vicinity. Not two are alike, each one is a different individual and mysterious witness of prayers answered or pains suffered long ago. They are timeless and simple in form, odd details only reveal the style period and approximate time of placement. The oldest preserved columns in the foot of the Zagorje hills date back to the beginning of the 17th century and their erection is related to the impending danger of Ottoman invasion. In the period of Catholic restoration lavish Marian columns were raised – baroque reached even the most remote corners and introduced a rich variety of form and high quality in artistry and craftsmanship. New modified styles of the 19th century are visible on many wayside shrines that mark the paths of pilgrimage. Numerous crucifixes were raised in gratitude for the safe return from whirlwinds of the 20th century world wars. Regional analysis of popular piety in the Croatian heritage resulted in a number of publications (on Turopolje, Medimurje, Istra, Remenitec-Oštice, islands of Brač, Korčula, Cres, etc.). This paper aims to draw attention to several valuable examples of popular devotional art in Hrvatsko Zagorje, to note their typological and stylistic features, as well as their correlation with the surroundings.

Sakralna barokna skulptura u otvorenim prostorima središnje Istre

MARIJA IVETIĆ

Pučko otvoreno učilište – Muzej grada Pazina, Pazin

VLADIMIRA PAVIĆ

Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb

Stručni rad

Razmah barokne kiparske djelatnosti na prostoru središnje Istre nije se manifestirao samo na uređenju (barokizaciji) crkvenih objekata već i na postavljanju sakralne plastike u otvorene prostore, ne samo urbanih sredina već i manjih mjesta pa i sela. Za recepciju barokne umjetnosti i umjetničke utjecaje indikativan je tadašnji geopolitički položaj toga areala s Pazinom, višestoljetnim, upravnim i ekonomskim sjedištem *Pazinske knežije* – austrijskog posjeda u Istri,¹ čime je bio podložan za likovno-umjetničke utjecaje iz srednjoeuropskog kulturnog kruga.

Složena politička situacija na poluotoku posljedovala je i mediteransko-venecijanskim umjetničkim utjecajima koji su se razlijegali neposredno, posebice u graničnim zonama između austrijskih i mletačkih posjeda kao i u mjestima središnje Istre koja su bila pod upravom Venecije, te posredno preko furlanskih i goričkih kipara i njihovih radionica.

Posebno značenje u baroknoj produkciji toga prostora imali su pavlinski kipari i njihove radionice u znamenitom kulturnom rasadištu u samostanu u Sv. Petru u Šumi.

Inicijative i materijalna uporišta za baroknu produkciju, pored crkve i župnika, pružale su i bratovštine, imućnije obitelji i pojedinci, i to ne samo u opremanju crkvi, već i u nesakraliziranim, otvorenim javnim prostorima,

¹ Jezgra *Pazinske knežije* utemeljena je u drugoj polovici 12. st., ženidbenim vezama pripala je goričkim grofovima koji su tijekom 13. i 14. st. feud proširili na unutrašnju i planinsku Istru, a na osnovu naslijednog ugovora 1374. prelazi u ruke austrijskih vojvoda Habsburg koji su je često davali u zakup ili je zalagali za dobivene zajmove, sve do druge polovice 17. st. kada su je definitivno prodali zadržavši prava što potječu iz teritorijalnog suverenitet. (Camillo de Franceschi, *Storia documentata della Contea di Pisino*, Venezia, 1964., str. 9–128.)

gdje grupe Golgote i samostalna plastika na postamentima, čije je podizanje iziskivalo znatno emocionalno, vjersko i financijsko pregrnuće, čine dio barokne ostavštine koja i danas oplemenjuje ambijente pojedinih naselja.

U Svetom Petru u Šumi napuštenu benediktinsku opatiju je 1459. godine car Fridrik III. dodijelio, uz dozvolu pape Pija II., redu sv. Pavla Pustnjaka (koji je imao samostan Blažene Djevice Marije pored Čepićkog jezera).² Pavlini su nakon preuzimanja obnovili i dogradili samostan, a nakon što je stradao u požaru 1616. godine, u vrijeme Austrijsko-mletačkog rata, kompleks je tijekom 17. i 18. st. obnavljan i dograđivan, a crkva je opremljena raskošnim i raznovrsnim inventarom. Čvrstom organizacijskom strukturu reda supetarski je samostan u svim stvarima bio usko vezan za matični samostan u Lepoglavi, te su time bila širom otvorena vrata za prijenos likovno-umjetničkih obrazaca iz Hrvatskoga zagorja. Pavlini su u Istru unijeli novi duh, svojom su djelatnošću uzdignuli Sv. Petar u Šumi u kulturno i prosvjetno središte *Knežije*. Značaj umjetničkog primusa središnje Istre u drugoj polovici XVIII. st. dale su mu upravo pavlinske radionice u kojima su kipari, slikari i drvorezbari opremajući od 1755. do 1766. oltarima i namještajem obnovljenu pavlinsku crkvu sv. Petra i Pavla, stvorili izuzetan opus. Posebno se ističe *statuarius et sculptor* Pavao (Paulus) Riedl, koji je sa suradnicima izradio kipove na oltarima crkve i kipove na njezinom pročelju.³

Gotovo sa sigurnošću možemo pretpostaviti da su upravo takvo kulturno ozračje i živa umjetnička djelatnost unutar samostanskih zidova potaknuli okolnu seosku zajednicu ili seosku bratovštinu⁴ (Presvete krunice ?) da u svom težačkom miljeu podigne svoj znamen vjere.

Na malom trgu koji oblikuje raskrižje putova, pored sjeveroistočne strane samostanskog vrta, na umjetno izgrađenom brežuljku podignuta

² Pavlinski samostan Blažene Djevice Marije kod Čepićkog jezera osnovan je 1395. zaslužom Filipa i njegovih sinova Hermana i Nikole Gotnikara, feudalnih gospodara Kožljaka (Wachensteina). Godine 1782. pavlini napuštaju samostan, koji je 1783. prodan za 7.000 forinti knezu Guglielmu Auerspergu, posjedniku gospoštije Belaj. Samostan je nakon toga mijenjao gospodare i namjenu, doživio je i razne preinake, te je od samostanskog sklopa danas očuvan samo zvonik crkve. (Milan Kruhek, *Povijesno-topografski pregled pavlinskih samostana u Hrvatskoj*, u *Kultura pavlina u Hrvatskoj*, Zagreb, 1989., str. 72.)

³ Kako svjedoči natpis nad vratima sakristije obnovljenu crkvu sv. Petra i Pavla posvetio je 1755. porečki biskup Gaspar Negri, a dovršenje drvenih oltara u bočnim kapelama poznato je po godinama ispisanim u kartušama nad palama: oltar Ružarice dovršen je 1759., oltar sv. Križa 1763., oltar Nevine djećice 1766., a sv. Pavla Pustnjaka 1772. U nišama na pročelju crkve su kameni kipovi sv. Pavla Pustnjaka, Marije, sv. Antuna Opata te apostola sv. Petra i Pavla.

⁴ Razgranata mreža bratovština, koje su pored ostalih obveza, naročito brinule o crkvama i njihovim oltarima, nestala je s društvene pozornice 1783. kada su ukinute odlukom cara Josipa II. Bratovštine su u svojim rukama akumulirale imanja i financijska sredstva, te se može pretpostaviti da su mogle financijski podupirati podizanje kalvarija i druge javne plastike u otvorenim prostorima.



1. *Kalvarija* u Sv. Petru u Šumi
(foto F. Šaban)



2. Kip Žalosne Marije na *Kalvariji*
u Sv. Petru u Šumi (foto F. Šaban)

je *Kalvarija*, plastična figurativna kompozicija Raspeća, odnosno dvanaste postaje *Via dolorosa*. Njeno se podizanje u otvorenim prostorima od XVII. st. proširilo Europom da bi u zrelog baroku, sklonom sjetnim i čuvstvenim temama, često bile podizane i same grupe Golgotе.

Supetarska je *Kalvarija* postavljena na umjetno podignutom brežuljku ovalnog tlocrta, podzidanom kamenim zidom (sl. 1). Do grupe vodi sedam stuba izrađenih od rustično obrađenih, pravokutnih kamenih blokova. Središnji, najviši križ s tijelom raspetoga Krista izdiže se iz višestранo i stepenasto oblikovanog postamenta, dok su bočni križevi usađeni u pravokutna postolja.⁵ Danas podno križa стоји kip Žalosne Marije (vis. 163 cm), a od kipa sv. Ivana očuvan je samo njegov barokno oblikovani postament. *Bogorodica* (sl. 2) je prikazana u stojećem stavu, u gornjem dijelu blago svinuta i prema središnjem križu nagnuta tijela. Glava zabačena natrag i lijevo, izduljena, uplakana lica s malim otvorenim ustima (tako da se vide gornji zubi), velikih praznih očiju i duga ravna nosa, više opisuje nego što izražava njezinu bol. Posebnu pažnju u oblikovanju figure kipar je posvetio

⁵ Veličina središnjeg križa: vis. patibuluma 420 cm, dulj. antene 180 cm. Veličina bočnih križeva: vis. patibuluma 306 cm, dulj. antene 130 cm.

odjeći, slojevima haljine i plaštu kojim je zaodjenuta. Haljina pada u paralelnim, okomito ili zakošeno konturiranim gustim naborima koji u donjem dijelu, pojačanim plasticitetom i prostornošću formi, tvore dinamičniju partiju sa završnim valovitim obrisnim rubom. Veliki plašt, zataknut za pojas haljine u neprekinutom se toku svija uz lijevu, na grudi položenu ruku, uzdiže na glavu i leđa s kojih se u plitkim, zakošenim užljebinama nabora spušta niz desnu Marijinu ruku, kojom ona pridržava njegov rub. Obrada draperije odjeće, ispod koje je kontrapost figure gotovo neprimjetan, znatno je detaljnije provedena s prednje nego sa stražnje strane, pa s te strane figura, s tek sumarno naznačenim naborima i prijevojima odjeće, jasno otkriva *Skrivilju kompozicije*. Najistaknutiji element u strukturi kipa je Marijina odjeća. Okomiti nabori haljine ističu vertikalnost, statičnost i plitkost figure koja je dodatno potencirana i kruto pokrenutom draperijom plašta. Morfologija kipareva rukopisa (izduženost i vitkost figure, nagib gornjeg dijela tijela, gusti nabori odjeće, fizionomijske odrednice lica, ruke tankih prstiju, pužoliki uvojci na tjemenu) ukazuje na majstora iz Riedlove supetarske kiparske radionice. Možda je riječ o domaćem klesaru jer je poznato da su u razmahu supetarske umjetnosti sudjelovali i domaći ljudi: Mate Turčinović, Juraj Udovičić, Mate Kesić, Juraj Bratulić i drugi.

Originalni *Corpus Christi* nije očuvan. U bočnoj kapeli pavljinske crkve sv. Petra i Pavla pohranjen je oštećeni kameni kip *Raspetoga Krista* (Kristu nedostaju ruke i noge od koljena nadolje) koji, prema Petru Pahoviću, dugogodišnjem župniku u Sv. Petru u Šumi, potječe s Kalvarije. Danas je na središnjem križu raspeti Krist izliven iz željeza, a željezni je i *titulus* povrh križa.

Stilsko-morfološke odrednice Kalvariju u Svetom Petru u Šumi datiraju u drugu polovicu 18. st. Tome u prilog govori i lokalna predaja tvrdnjom *da je Kalvarija tu još od pavlin*, koji su samostan napustili 1786., kada ih je dekretom ukinuo car Josip II.⁶

Grupa *Raspeće* likovno akcentuirala je sjeverozapadnu stranu Žminja, pored koje prolazi glavna prometnica prema Puli i Rovinju. Postavljena je na umjetno napravljenom brežuljku, oktogonalnog tlocrta, podzidanom zidom od pravilno klesanih kamenih blokova (sl. 3). Ulaz na Kalvariju flankiraju dva stupca od kamenih kvadara, složenih u izmjeničnom ritmu dužeg i izvučenog, te kraćeg i uvučenog kvadra, a zatvaraju vratašca – prozračna rešetka od kovana željeza (širine 185 cm). Do grupe vodi osam stuba.

⁶ Nakon ukinuća, samostan je 1806. za 45.400 forinti kupio markiz Enea Francesco Montecuccoli, potom obitelj Giorgis. Nakon okončanja postupka 1986. dolazi u posjed općine Pazin da bi 1993. prešao u vlasništvo Porečko-pulske biskupije i te su godine, nakon 210 godina, samostan ponovno preuzeли *bijeli fratri*. (Josip Bratulić, *Pogled u prošlost supetarštine u Sv. Petar u Šumi* nekad i danas, Sv. Petar u Šumi, 1989., str. 21, Crkva u Istri, 1999., str. 203.)

3. *Kalvarija* u Žminju (foto F. Šaban)4. Detalj *Kalvarije* u Žminju
(foto F. Šaban)5. Kip Žalosne Marije na *Kalvariji*
u Žminju (foto F. Šaban)

Kompoziciju *Raspeća* čine tri križa, postavljena na tri uzdignuta humka. Najveći je središnji križ s tijelom Raspetoga, podno kojega na zajedničkom postamentu stoje kipovi Žalosne Marije i sv. Ivana Evanđelista (sl. 4). S lijeve strane križa, Kristu s desne strane, nalazi se statua Marije (vis. 153 cm), koja je položajem i kretnjama orijentirana prema križu s raspetim tijelom sina (sl. 5). Prikazana je u kontrapostnom stavu, s izrazitim pokretom tijela sračunatim na očitovanje baroknog patosa, koji



6. Kip sv. Ivana na *Kalvariji* u Žminju
(foto F. Šaban)

koji je također svojim položajem orijentiran na križ s tijelom Razapetoga (sl. 6). U obradi i impostaciji kipa primaran je emocionalni, čuvstveni izraz. Sveti Ivan u kontrapostnom stavu, prema križu povijena tijela, desnom rukom briše suze s lica dok mu je ljevica položena uz tijelo. Široka draperija plašta sa čvrstim čvorom na desnom boku ovija njegovo tijelo, a modelirana je u baroknom zamahu s prostornim prodorima. Kameno postolje kipa zamjenjeno je novim, betonskim.

Corpus Christi (vis. 178 cm), tijela blago svinuta u boku, prekloppljenih nogu pribijenih na križ jednim čavлом, glave spuštene na desno rame, izmučena i smirena lica, oblikovan je meko i elastično, s osjećajem za proporcije i muskulaturu. Duktus perizome što se ovila oko bedara sa širokim naborom oko trbuha ponavlja rješenje voluminoznih nabora Marijina i Ivanova plašta. Na izvijenom titulusu je natpis INRI / INBI / 17.

Sličan kiparski rukopis u prezentaciji Kristova tijela, posebice u zoni trbuha i prsa, nalazimo i na jednom reljefu s temom Raspeća iz 1773. godine u Gologorici na imanju plemičke obitelji Defranceschi. Identično je oblikovan i titulus.⁷

upotpunjuje i izraz ljupkog lica. Pokret desne kontrapostirajuće noge, koja se ocrtava ispod odjeće i čije stopalo izlazi izvan bloka postamenta, akcentira se u gornjem dijelu okretom glave prema križu, pokretom tijela suprotnog smjera i zatvorenom, kružnom kretnjom u prostor pružajućih ruku. Mase odjeće, haljine i raskošnog, na lijevom Marijinom boku začvoranog plašta, koji u širokom obuhvatu kontinuiranog toka obavija njezino tijelo, a kružnom formacijom u gornjem dijelu tijela potencira pokret ruku, prostornim prodorima pojačavaju pokrenutost figure. Na postamentu statue uklesana je godina 1728.

S desne strane križa, Kristu slijeva, stoji kip sv. Ivana (vis. 140 cm),

⁷ Marija Ivetić, *Stari znameni – kapelice i javna raspela središnje Istre*, Pazin, 1995. str. 43. i 47.

U odnosu na supetarsku, plastika žminjske Kalvarije potpuno drukčijom kiparskom morfologijom ukazuje da ju je oblikovao kipar koji je oživotvorio baroknu koncepciju razvedene, otvorene kompozicije, pokrenutih likova i mekog, podatnog oblikovanja. Ona ukazuje na kipara koji dolazi iz kulturnog kruga pod venecijanskim utjecajem. Pronjeli su ga furlanski, gradiški i gorički kipari koji su radili u venecijanskoj tradiciji i koji tijekom XVIII. st. dolaze i na austrijski posjed u središnju Istru. Primjerice, furlanskom se kiparu Antoniju Michelazziju (s radionicom u Rijeci) pripisuje glavni oltar u župnoj crkvi sv. Vida u Gračiću, kao i oltar Ružarice u župnoj crkvi sv. Nikole u Pazinu, dok se glavni oltar te crkve pripisuje goričkom majstoru Pasqualeu Lazzariju. Oltarist Domenico Cavallieri izveo je u Žminju 1726. (koristeći žminjski kamen) glavni oltar Pohođenja u crkvi Franjevačkog samostana u Pazinu, a hipotetično mu se pripisuje i propovjedaonica u župnoj crkvi sv. Mihovila u Žminju.

Vrijeme podizanja žminjske Kalvarije poklapa se s vremenom barokizacije župne crkve sv. Mihovila, koja je tijekom 17. st. proširena bočnim kapelama. Početkom 18. st., za vrijeme župnika i kanonika Santeta Rovisa i prokuratora crkve Jakova Rovisa, bila je opremljena novim baroknim oltarima, krstionicom i propovjedaonicom.⁸ Pročelje crkve, dovršeno 1718., kipovima sv. Mihovila Arhanđela, sv. Roka i sv. Sebastijana opremio je na vlastiti trošak prezbiter Mihovil Rovis, a rozetu iznad glavnog oltara dao je izraditi kanonik, župnik i gastald Ivan Krstitelj Marinac. U to je vrijeme u Žminju bila razgranata mreža bratovština (sv. Ivana Krstitelja, sv. Krunice, sv. Jakova, sv. Kvirina, Presvetog sakramenta), koje su možda bile uključene u financijski pothvat podizanja Kalvarije, te su inicirale angažiranje kipara ili radionicu tada uposlenu na radovima opremanja crkve. Ovu prepostavku podupire i sličnost u oblikovanju kipova s Kalvarije s kipovima sv. Barbare i nepoznatog sveca, koji su smješteni uz glavni oltar župne crkve. Pored toga, živa klesarska djelatnost u Žminju tijekom XVIII. st. bila je sigurno poticajna i za podizanje Kalvarije.

Barokna tradicija podizanja kalvarija nastavljena je tijekom XIX. i u prvim desetljećima XX. st. Tako su kompozicije kalvarija, s tri križa i tijelom Raspetoga podignute u Kringi, Pazinu, Gračiću, Boljunu i Bermu, a u Pićnu samo s tri križa. U drugoj polovici XIX. st. u Pazinu je izvedena cijela kompozicija Križnoga puta s kapelicama, Golgotom i Božjim grobom – crkvom. Kao i u drugim austrijskim pokrajinama,

⁸ Žminjski župnik i kanonik Sante Rovis dao je izraditi sljedeće oltare: glavni oltar 1706., oltar Gospe od ružarija 1704., oltar Svih Svetih 1707. Krstionica u crkvi je izrađena 1710., a propovjedaonica 1706.



7. Kip sv. Ivana Nepomuka u Pićnu
(foto F. Šaban)



8. Kip sv. Ivana Nepomuka u Gračišću
(foto F. Šaban)

važno mjesto u javnoj baroknoj plastici imaju kipovi sv. Ivana Nepomuka, zaštitnika mostova, zagovornika protiv poplava i zaštitnika isповједne tajne. Nakon što je 1729. proglašen za mučenika, kult mu se osobito proširio po nekadašnjim austrijskim pokrajinama kao i Njemačkoj, Sloveniji i sjevernoj Hrvatskoj. Da se njegovo štovanje proširilo i istarskim posjedom Monarhije, svjedoče njegovi kipovi postavljeni u otvorenim prostorima u Pićnu, Gračišću, Pazinu i Tinjanu.

U Pićnu, koji je od VII. st. do 1783. godine bio sjedište pićanske biskupije (ukinute 1788.), čiji su biskupi zbog malih prihoda nazivani »biskupima lješnjaka«, postavljen je 1741. kip sv. Ivana Nepomuka. Kip je smješten u parku izvan stare jezgre, podno raskošno razgranatih krošnja drveća, na visokom postamentu moćno oblikovanog kapitela (sl. 7). Tijela savinuta u *S* krivulju, svetac je prikazan u raskoraku, s desnom nogom malo pomaknutom prema naprijed, tako da se obrisi nogu od koljena prema dolje odražavaju pod odjećom. Glava mu je nagnuta prema lijevom ramenu, a pokreti ruku izrazito dugih prstiju znatno proširuju gornji dio tijela. Desnica mu je savinuta u laktu i priljubljena na prsa, a na lijevoj mu je ruci dijagonalno položeno raspelo. Kip je oblikovan u ikonografskoj tradiciji, te je i odjeća konkretizirana detaljističkom obradom: talar s naznačenim dugmetima, roketa sa čipkanim porubima i plu-



9. Kip sv. Ivana Nepomuka u Pazinu
(foto F. Šaban)

vijal od hermelina. Na glavi mu je križatica, a staračko lice naglašenih bora uokviruje brada i uvojci kose. Pored svećeve lijeve noge nalazi se snažno pokrenuti andeo.

U Gračiću, pored glavne prometnice koja opasuje južnu stranu naselja, uz prilazni put za mjesno groblje, smješten je kip sv. Ivana Nepomuka. Kip je postavljen na kapitel povиег stupa usađenog u veće kameni kružno postolje (sl. 8). Lik sveca, koji se u gornjem dijelu neznatno savija, u kontrapostnom je stavu koji prate podatni nabori haljine i rokete s minuciozno obrađenim čipkanim porubom. Lijevom rukom, savijenom u laktu, pridržava dijagonalno položeno raspelo, a šaka u prostor pružajuće desnice nedostaje. Glava s muževnim, bradatim licem, nagnuta prema lijevom ramenu, pokrivena je križaticom. Pored svećeve noge nalazi se mali pokrenuti andeo. Kip, koji određuje meko i kvalitetno oblikovanje odjeće i fizička deskripcija fizionomije lica, datiran je uklesanom godinom 1774.

Kipovi sv. Ivana Nepomuka u Pićnu i Gračiću podignuti su u vrijeme velikih radova na obnovi i barokizaciji tamošnjih crkvi. U Pićnu se obnavljala nekadašnja stolnica, danas župna crkva Navještenja Blažene Djevice Marije,⁹ a u Gračiću župna crkva sv. Vida, Modesta i Krescencije, čiji su glavni brod i središnji dio pročelja dogotovljeni 1769., a bočni brodovi i pripadajuće kapele 1876. godine. U objema crkvama glavni se oltari pripisuju Antoniju Michelazziju, te se može pretpostaviti da je realizacija kipova sv. Ivana Nepomuka bila u uskoj vezi s njegovom radionicom.

U Pazinu je barokni kip sv. Ivana Nepomuka sekundarno postavljen u otvoreni prostor uza zid s južne strane župne crkve sv. Nikole (sl. 9). Kipu nedostaju glava i ruke, a do neprepoznatljivosti je oštećen i izlizan andeo uz svećevu desnu nogu.

⁹ Župnu crkvu na mjestu starije započeo je 1606. graditi biskup Antonio Zara iz Aquileje (1600.–1621.), nastavio 1753. biskup fra Bonifacije Cecotti iz Gorice (1741.–1765.) i dovršio 1771. biskup Aldrago Antonio de Piccardi iz Trsta (1766.–1778.).

Kip sv. Ivana Nepomuka u Tinjanu smješten je u malom parku pored znamenitosti mjesta – starog kamenog županskog stola iz XVI. st. Kip je datiran uklesanom godinom 1805. S obzirom da mu je nedostajuća glava¹⁰ zamijenjena novom, koju je isklesao amater Srećko Dobril, svečev izgled i izraz znatno su izmijenjeni.

Fundusu baroknih skulptura u krajoliku može se pripisati i barokna plastika koja se izvorno nalazila, ili se još uvijek nalazi, u tipološki raznovrsnim kapelicama razasutim diljem pejzaža te poluurbanih i urbanih sredina, npr. barokni kip Bogorodice s djetetom u kapelici u Grimaldi (danac pohranjen na drugo mjesto) itd.¹¹

Barokna plastika u otvorenim prostorima središnje Istre stilskim odrednicama formalno iskazuje utjecaje iz srednjoeuropskog i venecijanskog kulturnog kruga, posljedovane tadašnjim geografsko-političkim granicama na poluotoku. Pored toga, stilske odlike baroknoga kiparstva iz srednje Europe prenio je kipar i drvorezbar pavlin Pavao Riedl.¹² Svi su ovi impulsi, dotoci i doticaji, koje su prinosili većinom strani umjetnički promotori, zajednički su-odredili plastiku u otvorenim prostorima. Uz njezino neprijeporno likovno-umjetničko značenje potrebno ju je sagledavati i u kontekstu vremena podizanja. Ona projicira dio pregnuća pojedinih sredina i pojedinaca da iskažu ne samo svoje vjerske osjećaje već i kulturni doseg u umjetničkom obogaćivanju svoga životnoga krajolika.

LITERATURA

1. Doris Baričević, *Kiparstvo u pavlinskim crkvama u doba baroka*, u: *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244.–1786.*, Zagreb, 1989.
2. Josip Bratulić, *Pogled u prošlost Supetarsćine, Sv. Petar u Šumi – nekad i danas*, Sv. Petar u Šumi, 1989.
3. *Crkva u Istri*, Pazin, 1999.
4. Đurđica Cvitanović, *Srce Zagorja u srcu Istre. Sv. Petar u Šumi – nekad i danas*, Sv. Petar u Šumi, 1989.
5. Camillo de Franceschi, *Storia documentata della Contea di Pisino*, Venezia 1964.
6. Alfons Furlan, *Povijest franjevačke crkve i samostana u Pazinu*, Pazin, 1913.
7. Ivan Grah, *Carevanje Josipa II. (1780.–1790.)*, »Istarska Danica«, 1990., Pazin, 1998.

10 Prema svedočenju mještana, incidentom njemačkog vojnika 1944. svecu je izbijena glava.

11 M. Ivetić, nav. dj. str. 80.

12 Na osnovi prezimena podrijetlo Pavla Riedla vezuje se uz alpsku odnosno subalpsku regiju. (Doris Baričević, *Kiparstvo u pavlinskim crkvama u doba baroka* u: *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244.–1786.*, Zagreb, 1989., str. 204.)

8. Andela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, 1982.
9. Marija Ivetić, *Stari znameni – kapelice i javna raspela središnje Istre*, Pazin, 1995.
10. Milan Kruhek, *Povjesno-topografski pregled pavlinskih samostana u Hrvatskoj*, Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244–1786, Zagreb, 1989.
11. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 1990.
12. Ante Šonje, *Žminj i Žminjština*, Žminj, 1976.

SAŽETAK

Barokna kiparska djelatnost na prostoru središnje Istre s Pazinom kao višestoljetnim, upravnim i ekonomskim sjedištem *Pazinske knežije* – austrijskog posjeda u Istri, bila je podložna umjetničkim utjecajima iz srednjoeuropskoga kulturnoga kruga, a složena politička situacija na poluotoku posljedovala je i mediteransko venecijanskim umjetničkim utjecajima neposredno: u graničnim zonama između austrijskih i mletačkih posjeda, kao i u mjestima središnje Istre koja su bila pod upravom Venecije, te posredno preko furlanskih i goričkih kipara i njihovih radionica koji su radili pod mletačkim utjecajem.

Posebno značenje u baroknoj produkciji toga prostora imali su pavlinski kipari i njihove radionice u znamenitom kulturnom rasadištu u pavlinskom samostanu u Sv. Petru u Šumi koji je bio usko vezan za matični samostan u Lepoglavi, te su time bila širom otvorena vrata za prijenos likovno-umjetničkih obrazaca iz Hrvatskoga zagorja, odnosno preko pavlinskog *statuariusa et sculptora* Pavla Riedla iz alpske odnosno subalpske regije.

Barokna djelatnost nije se manifestirala samo na uređenju (barokizaciji) crkvenih objekata, već i na postavljanju sakralne plastike u otvorene prostore urbanih sredina te manjih mjesta pa i sela. Inicijative i materijalna uporišta za baroknu produkciju, pored crkve i župnika, pružale su bratovštine, imućnije obitelji i pojedinci, pa grupe *Golgote* i samostalna puna plastika na postamentima, čije je podizanje iziskivalo znatno emocionalno, vjersko i financijsko pregnuće, čine dio barokne ostavštine koja i danas oplemenjuje ambijente pojedinih naselja.

Grupe *Golgote – Kalvarije* s kipovima Djevice Marije i Sv. Ivana, koje stoje ili su izvorno stajali podno križa s raspetim Kristom nalaze se u Žminju i Sv. Petru u Šumi.

U neposrednoj blizini Pavlinskog samostana u Sv. Petru u Šumi, na umjetno izgrađenom brežuljku podignuta je *Kalvarija* s tri križa, a podno križa s tijelom raspetoga Krista očuvana je samo plitka, tvrdo modelirana figura žalosne majke Marije, a i na središnjem križu je raspeti Krist izliven iz željeza.

Kalvarija u Žminju, locirana na sjeverozapadnoj strani naselja na istaknutom, umjetno izgrađenom brežuljku s tri humka, potpuno je očuvana. Sastoji se od tri kamena križa s kipovima Djevice Marije i sv. Ivanom, koji se nalaze lijevo i desno podno najvećega križa s raspetim Kristom. Stavovima i pokretima grupa je povezana u cjelovitu kompoziciju, u kojoj je skulptorskim rječnikom izražena ljudska čuvstvenost i izrečena kršćanska ideja otkupiteljske žrtve.

Sloj javne plastike u otvorenim prostorima središnje Istre dopunjaju i kipovi sv. Ivana Nepomuka u Pićnu, Gračišcu, Pazinu i Tinjanu (koji je iz prvoga desetljeća 19. st.). Kipovi toga sveca, postavljeni na kamene postamente, akcentuiraju trbove i periferiju naselja, a u Pazinu je njegov kip danas sekundarno smješten u prostoru pored župne crkve sv. Nikole. U prikazima toga sveca pridržavalo se ikonografskih, uvriježenih zahtjeva, a u plastičnom oblikovanju razlikuje ih izvedbena tehnika i stilistička htijenja pojedinog autora.

*Summary***SACRAL BAROQUE OUTDOOR SCULPTURE IN CENTRAL ISTRIA**

Marija Ivetić – Vladimira Pavić

Baroque sculptural activity in central Istria, with Pazin as the centuries-old administrative and economic centre of Pazinska knežija (The County of Pazin), the Austrian estate in Istria, was susceptible to artistic influences from the Central European cultural circle, and the complex political situation on the peninsula was prone to the Mediterranean and Venetian artistic influences -- directly in the border zones between the Austrian and Venetian estates and in the central Istrian towns that were under Venetian administration, and indirectly through Furlanian and Gorizian sculptors and their workshops, which sculptors worked under Venetian influence.

Very important in the Baroque production in the area were the Paulist sculptors and their workshops in the famous cultural nursery in the Paulist monastery in Sv. Petar u Šumi, which was closely linked with the parent monastery in Lepoglava. Those links represented the means of transferring the visual arts patterns from Hrvatsko Zagorje, and, through Pavao Riedl, the Paulist statuarius et sculptor, from the Alpine and the sub-Alpine region.

Baroque activity was not only manifested in the renovation (baroquization) of the church facilities but also in the placement of sacral sculptures in the open spaces of the urban areas and in smaller towns and even villages. The initiatives and the material footing for the Baroque production came from the churches and parish priests as well as from confraternities, wealthy families and individuals. The Golgota (Golgotha) groups and independent sculptures on bases, the erection of which required considerable emotional, religious, and financial effort, constitute a part of Baroque heritage that continues to enrich the ambiance in some of the towns.

The Golgota-Kalvarija (Golgotha-Calvary) groups, with sculptures of the Virgin Mary and St. John, which stand or originally stood at the base of the cross with crucified Christ, are in Žminj and Sv. Petar u Šumi.

In the immediate vicinity of the Paulist monastery in Sv. Petar u Šumi, on an artificial hill, a Kalvarija (Calvary) was erected that consists of three crosses. At the base of the cross with the body of the crucified Christ only a shallow, roughly sculpted figure of the sorrowful mother Mary was preserved. On the central cross is the crucified Christ cast in iron.

The Kalvarija (Calvary) in the north-western part of Žminj, on a prominent artificial hill with three hillocks, is completely preserved. It consists of three stone crosses with the sculptures of the Virgin Mary and St. John, which stand to the left and the right of the base of the largest cross with the crucified Christ. The poses and the movements link the group into an integral composition in which human emotionality and the Christian idea of saviorial sacrifice was expressed in the words of a sculptor.

The public sculptures in the open spaces of central Istria also include the sculptures of St. John Nepomuk in Pičan, Gračišće, Pazin, and Tinjan (dating from the first decade of the 19th century). The sculptures of St. John Nepomuk, which are set up on stone bases, accentuate the squares and the outskirts of the towns. The sculpture in Pazin is secondarily located in the area next to the parish church of St. Nicholas. In the portrayals of the saint the authors abided by the established iconographic demands, though the sculptural forms are different, depending on the techniques and the stylistic desires of the individual authors.

Javni spomenici u Dalmaciji iz XIX. stoljeća

STANKO PIPLOVIĆ

Split

Izvorni znanstveni rad

Kroz čitavu prošlost Dalmacije nije bilo bogatijih javnih spomenika na otvorenim prostorima. Vjerojatno su postojali u antici, ali o tome nema podataka, osim za nekoliko slavoluka. Za vrijeme četiristoljetne venecijanske uprave to su samo reljefi krilatih lavova ili poneka ploča pokrajinskih dužnosnika, pretežno na gradskim zidovima. Poznati su i »štandarci«, kamena ukrašena postolja stupova za zastave u gradovima.

Tek u XIX. stoljeću stanje se promijenilo. Počeli su se podizati spomenici vezani uz određene važne događaje ili istaknute osobe, uglavnom iz bliže prošlosti. Postavljače su ih državne vlasti, i to najčešće doprinosima sugrađana. Neki od spomenika su kasnije premješteni, a drugi opet u burnim vremenima političkih prevrata uklonjeni ili porušeni.

Iz doba kratkotrajne francuske uprave u osvitu XIX. stoljeća značajna su dva takva obilježja. Prvo je podignuto u Trogiru, na zapadnom kraju otocića na kojem je grad. Nalazi se u predjelu zvanom Batarija. Prvobitno je bio u morskom plićaku, ispred obrambenog zida koji je spajao srednjovjekovnu tvrđavu Kamerlengo i okruglu kulu sv. Marka. Godine 1808. vojni zapovjednik Dalmacije, general Auguste Marmont, naredio je pukovniku Augustu Plausonnu da se izgradi spomenik zahvalnosti Francuskoj. Općinska uprava je oskudjevala sredstvima, a načelnik Koriolan Comoli nije želio od građana iznuđivati novac. Nije se htio zamjeriti ni vojnoj vlasti, pa je odlučio sam dati 2567 lira. Tako je spomenik dovršen iste godine.

Na kamenom postolju nalazi se šest vitkih stupova koji nose šatorasti krov. Oblici su mu klasicistički. Paviljon je ostao nedovršen. Prema nekim mišljenjima, u njemu je trebalo biti postavljeno Napoleonovo poprsje. Godine 1809. Općinska uprava je dala porušiti dio zapadnoga gradskoga zida, i to od spomenika prema sjeveru do kule sv. Marka. Time je šetnja tim slobodnim prostorom postala ugodnija, sada s otvorenim pogledom na more, a spomenik je došao više do izražaja.¹

¹ R. Slade Šilović: *Jedan francuski spomenik u Trogiru. »Novo doba«*, Split, 24. XII. 1931., str. 14. i 15.; Stanko Piplović: *Graditeljstvo Trogira u 19. stoljeću*. Split, 1996., str. 13.

U novijoj literaturi izneseno je mišljenje da je gradnju u Trogiru vodio i oblikovao časnik Charles Langlois, koji je završio politehniku i bio poslan u Dalmaciju graditi putove. Čini se da to ipak nije dovoljno uvjerljivo s obzirom na njegovu građevinsku struku. Bit će bliže istini pretpostavka da je projektant bio arhitekt Basilio Mazzoli. Taj učenik Akademije sv. Luke u Rimu poslan je u Zadar, na zamolbu pokrajinske vlade. Vodio je arhitektonski studij na Liceju, kasnije podignutom na rang centralne škole, tj. fakulteta. On je jedini arhitekt poznat u Dalmaciji za vrijeme francuske uprave koji je djelovao u duhu klasicizma. Radio je projekte zgrada za Zadar i Split, također i arhitektonske aranžmane za državne svečanosti. I sam Mazzolijev učenik Vicko Andrić, koji nije dovršio studij u Zadru, već ga je zbog promjene vlasti morao nastaviti u Rimu, zanimalo se istim graditeljskim programom. Još kao student napravio je 1815. godine perspektivni crtež okruglog paviljona. A kada se vratio u domovinu, projektirao je poligonalni glorijet na stupovima usred Sustipanskoga groblja u Splitu.

Stoga u spomeniku u Trogiru ne bi trebalo gledati odraz mjesne antičke tradicije, kako se sugerira u novije vrijeme. Bez obzira tko je autor glorijeta, to je standardni import iz inozemstva na početku XIX. stoljeća.² Samo njegovo mjesto je dosta neobično. Lociran je na krajnjem dijelu otočića. To je bio neizgrađeni, neuređeni i pusti prostor, nastao stalnim nasipavanjem mora. Tako okružen morem ostao je sve do osamdesetih godina XIX. stoljeća. Ali, dalnjim zasipavanjem dospio je na sredinu nastale poljane. Godine 1946. i odatle je pomaknut na novi rub obale.

Drugi spomenik iz vremena francuske uprave je u Makarskoj. U početku se nalazio u Mandraču, lučici na istočnom kraju grada kod Franjevačkoga samostana. Podigli su ga 1807. stanovnici u čast general-pukovnika Marmonta, upravitelja Dalmacije. Ponad tri stepenice diže se četvrtasto kameno postolje na kojemu je piramida oslonjena na četiri kugle. Na spomeniku je bio uklesan latinski natpis kojim se slavila skrb francuske vlade za dobrobit pokrajine. Iстиче су се заслуге Marmonta, koji je dao izgraditi kolni put preko Primorja kroz Makarsku i prema unutrašnjosti do Zadvarja. Taj spomenik su 1818. godine Austrijanci preselili uz cestu koja je vodila ravno iznad grada, a povodom njenog popravka. Tada je urezan i novi posvetni natpis.³

2 Milan Ivanišević: *Antica rediviva. »Longae Salona«*, Split, 2002., sv. I, str. 649. i 650.; Stanko Piplović: *Pristup graditeljstvu klasicizma u Dalmaciji. »Hrvatska obzorja«*, Split, II/1994., br. 3, str. 609.; Duško Kečkemet: *Vicko Andrić arhitekt i konzervator, 1793.–1866.*, Split, 1993., str. 42.–43. i sl. 10–11.

3 Petar Kaer: *Makarska i primorje*. Rijeka, 1914., str. 59.; Nikola Anić: *Obelisk maršalu Marmontu. »Makarska rivijera«*, Makarska, 7. II. 1989., str. 7.



Glorijet u Trogiru, podignut u čast Napoleona 1808. godine na zapadnom kraju otočića na kojem leži grad



Spomenik palim mornarima u pomorskoj bitci između austrijske i talijanske flote kod Visa 1866. godine. Nalazio se na mjesnom groblju na poluotoku Prirovu

Nakon velikih ratnih sukoba u Europi, Dalmacija je 1815. godine dodijeljena Austriji. Slijedilo je razdoblje velikih nemira na kontinentu. Nakon revolucionarne 1848. Italija se spremala za obračun s Austrijom na Jadranskom moru. U tim složenim prilikama Italija i Prusija sklopile su savez protiv Austrije. Talijanska flota je u srpnju 1866. godine napala otok Vis, ali je bila poražena od daleko slabije austrijske flote pod zapovjedništvom kontraadmirała Wilhelma Tegetthoffa. Nakon toga mornari su prikupili sredstva za spomenik svojim palim drugovima u toj čuvenoj bitci. Podignut je sljedeće godine na groblju u Visu, koje se nalazi na poluotoku Prirovu. Izrađen je od svijetlog kamenja s velikim četvrtastim podnožjem. Na vrhu je figura ležećega lava koji u kandžama drži zastavu. Na prednjoj strani je reljef s prikazom vrhunca bitke. Sa suprotne strane je posvetni natpis, a na pobočnim imena poginulih. Osim toga, u isto je vrijeme podignut i drugi, manji spomenik, kao sjećanje na topnike koji su 18. srpnja poginuli u viškim tvrđavama. To je kameni kubus koji na vrhu završava plitkom piramidom, a na sve četiri strane ima posvetne natpise i uklesana imena junaka.

I spomenik u Visu doživio je tužnu sudbinu. Nakon Prvoga svjetskoga rata i poraza Austro-Ugarske 1918. godine saveznička flota stacionirala



Poprsje cara Franje Josipa I., izrađeno u tvornici cementa *Gilardi i Bettiza* u Splitu. Danas se čuva u Muzeju grada Splita



Spomenik caru Franji Josipu I. u Trogiru, podignut 1910. godine u javnom parku Žudika na istočnom kraju otočića. Bista je uklonjena 1918. godine (gore)

Monumentalna fontana koja se nalazila na zapadnom kraju splitske Rive. Sagrađena je 1880. kao simbol dovoda tekuće vode u grad, a po projektu kipara Luigia Cecona iz Padove. Uklonjena je nakon Drugoga svjetskog rata (dolje)

se u Splitu, a Italija je okupirala neke dijelove Dalmacije. Početkom 1921. talijanska se vojska povlačila. Odvlačila je velike količine ratnog materijala. Rastavila je i spomenik te ga otpremila u Novaru, gdje se i sada nalazi pred Pomorskom akademijom.⁴

U mnogim mjestima Dalmacije postavljen je veći broj poprsja ili drugih obilježja prigodom posjeta cara Franje Josipa I. ili njegovih jubileja. Tako je 1875. godine, kada je bio u Kaštel Novome, postavljena njegova bista. Kasnije ju je netko iz protesta razbio, pa je 1884. naprav-

⁴ Grga Novak: *Jadransko more u sukobima i borbama kroz stoljeća*. Beograd, 1962. str. 416.; Petar Kunićić: *Viški boj*. Zagreb, 1892., str. 167–169.; Iz podjarmljenih krajeva. *Odvlačenje ratnog materijala*. Odnjeli Viški spomenik kao ratni plijen. »Novo doba«, Split, 22. II. 1921., str. 2.

ljena nova.⁵ Istom prilikom, na vrhu današnje Domaldove ulice u središtu Splita, u čast Careva posjeta preko ulice je sagrađen slavoluk. U sredini je imao veliki otvor sa šiljastim lukom na vrhu, a sa strane uske tornjeve s merlonima. Izgleda da je bio od opeke i ožbukan. Nakon stvaranja Jugoslavije, 1919. godine, je uklonjen.

U povodu 50. obljetnice Careva vladanja Općinsko vijeće Visa odlučilo mu je podignuti spomenik. Izrada je povjerena Ivanu Rendiću. Na malom trgu postavljena je bista na kamenom postolju. U Splitu, na zapadnoj obali luke, postojala je tvornica cementa *Gilardi e Bettiza*, osnovana 1865. godine. Ona je imala i pogon za izradu cementnih proizvoda za zgrade, ali i različitih skulptura, koji su se lijevali u kalupima. Tako su rađena i Careva poprsja vrlo realističkog izgleda. Šezdesetih godina prošloga stoljeća, kod rušenja ostataka tvornice, nađena je jedna takva figura i prenesena u Muzej grada Splita.⁶

Još 1908. godine, prigodom šezdesete godišnjice Careva vladanja, Općinska uprava Trogira odlučila mu je podignuti spomenik. Spomenik je sa zakašnjenjem postavljen u malom parku na Žudiki u jugoistočnom dijelu grada, 2. prosinca 1910. godine, u isto vrijeme kada je u blizini otvorena nova zgrada kotarskog suda. Spomenik je izradio kipar Rosandić u oblicima secesije. Na visokom kamenom postolju nalazila se bista Franje Josipa. Okolo je bio izdignuti kružni plato s ogradom i klupama. Tako su u Trogiru, na suprotnim krajevima grada, postojali spomenici dvama europskim carevima, francuskom i austrijskom. U vrijeme Prvoga svjetskoga rata, za raspada Austro-Ugarske države, petorica mladića su 28. listopada 1918. godine minom odvalili glavu spomenika Franje Josipa. Ostali dio spomenika, visoko postolje s okolnim opločenjem, još se uvijek nalazi na svom mjestu, dok je bista pohranjena u Muzeju grada.⁷

Makarska je prema unutrašnjosti, preko vrleti visokog Biokova bila spojena vrlo lošim putem. Dugo su se u Zadar slale molbe da se uredi kolska cesta i time ojača trgovina. Tek 1876. godine, kada se pripremala okupacija Bosne i Hercegovine, dalmatinski namjesnik Gavrilo Rodić uvidio je veliku vojničku važnost spoja Makarske do zagorske ceste koju su izradili još Francuzi. Njegova je zamisao bila prihvaćena u Beču pa se ubrzo pristupilo radovima. Cesta je otvorena 1878. godine i njome su

⁵ *Pokrajinski viestnik*. »Narod«, Split, 11. VI. 1884., str. 3.; L. Jelić, F. Bulić i S. Rutar: *Vodopoj Spljetu i Solinu*. Zadar, 1894., str. 209. i 210.

⁶ *Prima Fabbrica Dalmata Cemento Portland Gilardi e Bettiza Spalato, Listino dei prezzi.*; Ante Sapunar: *Prva dalmatinska tvornica cementa (Gilardi-Bettiza) i njeni dekorativni proizvodi u arhitekturi Splita*. »Kulturna baština«, Split, VII/1981., str. 11. i 12.

⁷ Danka Radić: *Zaštita spomenika u Trogiru tijekom XX. stoljeća*. Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, Zagreb, 2004., str. 425.–435.



Piramida kod sela Kozice, sagrađena 1878. godine povodom završetka ceste od Makarske preko planine Biokova prema unutrašnjosti do sredozemne ceste

austrijske čete, dovedene u makarsku luku, stupale u osvajanje osmanlijskog teritorija. Na spoju sa zagorskom cestom u selu Kozice podignut je u znak sjećanja spomenik. Iznad tri stepenice i visokog četvrtastog postolja diže se strma piramida s carskom krunom na vrhu. Na spomeniku je natpis koji spominje gradnju ceste (s urezanim imenom Cara, zatim namjesnika i kotarskog poglavara dr. Ivana Luxarda, projektanta satnika G. Blondeina), te II. vojnički puk i narod koji su u tome sudjelovali. Konzervator Frane Bulić je nakon Prvoga svjetskoga rata, kada su se bezobzirno rušila obilježja stare države, predložio da se natpis sačuva, a eventualno ukloni kruna.⁸

Od sredine XIX. stoljeća grad Split se počeo ubrzano razvijati. Stoga opskrba stanovništva vodom iz javnih i privatnih bunara više nije zadovoljavala. Već tada se počelo planirati uvođenje tekuće vode. Odlučeno je obnoviti stari Dioklecijanov akvedukt s početka IV. stoljeća, koji je nekada dovodio vodu s izvora rijeke Jadro na podnožju brda Mosor do careve palače. Pristupilo se njegovu istraživanju i rekonstrukciji. Radove je u početku vodio arhitekt Vicko Andrić, ali su se odvijali sporo zbog novčanih i političkih prilika. Stvar je ozbiljnije pokrenuta kada je izведен željeznički spoj, jer je u svrhu pogona trebalo dosta vode, a i vojska je bila zainteresirana.

⁸ Petar Kaer: *Makarska i primorje*. Rijeka, 1914., str. 99.; Frane Bulić: *Izyješće o djelatnosti Pokrajinskog Konservatorskog Ureda za Dalmaciju za god. 1922*. Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, Split, XLV/1922., str. 13.; Stanko Piplović: *Cesta baruna Rodića. »Makarsko primorje«*, Makarska, 2003., sv. 6, str. 125.

Konačno je 1880. godine završen dovodni kanal do spremnika u gradu. Pristupilo se izradi gradske mreže i postavljanju javnih česama koje su u početku služile za opskrbu. One su svojim dekorativnim oblicima i uklapanjem u ambijente postale ukras grada. Posebno su bogato bile riješene fontane u predjelu Šperun, kod pazara i u gradskom parku. Kao simbol i krunu čitavog pothvata gradonačelnik Antonio Bajamonti zamislio je podizanje monumentalne česme na obali. U njenoj idejnoj koncepciji željelo se istaknuti obilje vode i njen značenje za budućnost Splita. Likovno oblikovanje razradio je kipar Luigi Ceccon iz Padove. Izrada je povjerena poznatoj radionicici R. dall' Ara iz Milana. Sredstva su pridonijeli građani. Postavljena je 1880., a zbog političkih sukoba svečano otvorena tek koncem 1888. godine. Građena je od više vrsti mramora.

Fontana je bila bogata vodom i skulpturama koje su imale simbolično i alegorijsko značenje. Na njenom vrhu nalazio se kip mladića koji je utjelovljivao domovinsku ljubav, a pod njim likovi četiriju genija. Odozgor, iz pećine, izbjijali su bogati mlazovi vode koji su predstavljali izvor rijeke Jadro. Nešto niže voda se sakupljala u školjku Salonitanski zaljev, a zatim se dolje prelijevala u osmerokutni bazen koji je označavao Jadransko more. Odatle se voda u bogatim mlazovima spuštala kroz četiri glave koje su prikazivale glavne vjetrove. Na dnu je bio veliki osmostrani bazen, ukrašen na svakom kutu jednom školjkom. Okruživalo ga je osam skulptura, i to po četiri tritona i nereide. Sve figure su u ruci držale školjke u obliku puža iz kojih su ispuhivale velike mlazove, koji su padali u druge školjke smještene u međuprostore. Na dnu je bio stepenasti postament.

Osim visoke umjetničke vrijednosti, fontana je imala i veliko urbanističko značenje. Smještena je bila na dnu Rive, uklopljena u snažno historicističko okruženje koje je u pozadini činila neorenesansna palača Bajamonti i, nešto kasnije temeljito obnovljen, Samostan sv. Frane. U drugoj, bočnoj osi fontane proteže se monumentalni i pravilni kompleks Prokurativa s prostranim trgom, oivičenim u prizemlju s bočnih strana trijemovima. Fontana je porušena nakon Drugoga svjetskoga rata 1948. godine, a na njenom je mjestu izgrađen okrugli bazen s vodoskokom.⁹

Nakon pobjede Narodne stranke, koncem XIX. stoljeća, počeli su se podizati spomenici hrvatskim velikanima: književnicima, umjetnicima i rodoljubima. Najveći broj ih je izradio Ivan Rendić, kipar realističkog opredjeljenja koje ga je dovodilo sve do naturalizma. Među njima su spomenici Andriji Kačiću Miošiću u Makarskoj, pjesniku Ivanu Gunduliću

⁹ Duško Kečkemet: *Splitska fontana*. Split, 1994.; Stanko Piplović: *100 godina splitskog vodovoda*. »Kulturna baština«, Split, VII/1981., br. 11–12.



Ettore Ximenes, *Spomenik Niccolu Tommaseu* postavljen u gradskom parku u Šibeniku 1896. godine



Ivan Rendić, skica za *Spomenik Niccolu Tommaseu* u Šibeniku 1876. godine

u Dubrovniku, Niki Dubokoviću u Jelsi na Hvaru te Niccolu Tommaseu u Šibeniku. Većina je financirana doprinosima građana.

U općim nastojanjima odavanja počasti istaknutim sinovima nije izostala ni Korčula. Tamošnji rodoljubi su dosta rano došli na ideju o podizanju spomenika svom velikom pjesniku iz XVII./XVIII. stoljeća Petru Kanaveliću. Na sjednici Općinskoga vijeća u travnju 1881. godine načelnik Rafael Arneri iznio je službeni prijedlog koji je jednoglasno prihvaćen. U tu svrhu utemeljen je posebni odbor od devet uglednih građana. Zadatak mu je bio odrediti mjesto za postavu spomenika te prikupljanje sredstava za njegovu izradu. Osnovani su i pododbori po Dalmaciji i u Zagrebu. Akcija se dobro zahuktala, ali je kasnije zamrla pa spomenik nije napravljen.¹⁰

Neposredno nakon smrti književnika Niccola Tommasea 1874. godine Šibenčani su zamislili podignuti spomenik svom sugrađaninu. Sakupljena je velika svota novca. U početku se predlagalo da ga se postavi u stolnoj crkvi, pa je Rendić po nagovoru biskupa Antuna Josipa Fosca izradio nacrt. Ali, vlasti nisu dopustile da se išta u crkvi mijenja.

¹⁰ Franko Oreb: *Neostvarena želja Korčulana za podignućem spomenika pjesniku Petru Kanaveliću u gradu Korčuli u 19. stoljeću*. »Dubrovnik«, VIII/1997., br. 1–3, str. 759.–766.

Stoga je odlučeno podignuti spomenik na obali kraj luke. Opet je izrada povjerena Rendiću. On je napravio spomenik u tri varijante, i to nacrt i dvije gipsane skice u Collognoli tijekom 1876./1877., te nacrte u Trstu 1888. i 1891. godine. Sve ih je zamislio kao cjele vitezovu figuru na visokom postolju s bogatim historicističkim ukrasima. Međutim, prevladala je želja da se izrada povjeri nekom talijanskom kiparu. Raspisan je natječaj kojem se odazvalo čak 19 umjetnika. Odbor je među njima izabrao tri: Davida Calandru, Augusta Rivoltu te talijanskog kipara i slikara Ettora Ximensa, kojemu je i povjerena realizacija. On se inače posvetio monumentalnoj skulpturi, pa je izveo veliki broj javnih i nadgrobnih spomenika.¹¹

Spomenik Tommaseu bio je postavljen u južnom dijelu gradskog parka. Radi uređenja te javne zelene površine i smještaja spomenika devedesetih godina XIX. st. uklonjene su gradske zidine i utvrde od Poljane do crkve sv. Frane. Spomenik je svečano otvoren 31. svibnja 1896. godine. To je bila gesta ljubavi, poštovanja i zahvalnosti za Tommaseove velike zasluge. Dan prije svečanosti, već u prvim satima poslijepodneva, čitav grad je bio na nogama. Kuće su bile ukrašene austrijskim, dalmatinskim i hrvatskim zastavama. Stigli su dalmatinski namjesnik, podmaršal Emil David, potpredsjednik Namjesništva Alfons Pavić i savjetnik Nardelli. Među uglednicima su bili načelnici Zadra Trigari, Splita dr. Ivan Manger i Šibenika Ante Šupuk, te osobno skulptor Ximens. Uvečer je na Poljani bio izведен vatromet, a zatim u kazalištu Mazzoleni opera *Bal pod maskama*. Na dan otkrića stigli su iz Splita vatrogasci, članovi društava Sokol, Napredak te narodna glazba. S Poljane se prema luci uputila velika povorka kojoj se priključio i biskup. Govorili su: predsjednik Odbora Paolo Mazzoleni, član Odbora dr. Katnić, gradonačelnik Šupuk, te deputat Dalmatinskoga sabora dr. Lubin. Poslije otkrića spomenika nastavljena je proslava po gradu. U hotelu Zanchi namjesnik je priredio prijam, a uvečer je u Kazalištu izvedena predstava. Ulice su bile bogato osvijetljene. Tom prigodom grad Firenza i sveučilište u Padovi poslali su posebne pergamene. Spomenik je uklonjen neposredno nakon Drugoga svjetskoga rata.¹²

Dalmatinski rodoljubi odlučili su u Makarskoj podignuti spomenik fra Andriji Kačiću Miošiću, rođenom u obližnjem Bristu 1704. go-

¹¹ Duško Kečkemet: *Ivan Rendić*. Supetar, 1969., str. 308., 309. i 482.; Marin Studin: *Ivan Rendić, prvi hrvatski kipar XIX stoljeća*. »Književne novine«, Beograd, 4. X. 1949., str. 3.; *Tommaseov spomenik*. »Prosvjeta«, Zagreb, 15. IX. 1894., str. 563.; *Ivan Rendić i spomenici Gunduliću i Tommaseu*. »Hrvatski glasnik«, Split, 17. I. 1939., str. 3.

¹² Krsto Stošić: *Galerija uglednih Šibenčana*. Šibenik, 1936., str. 88.; *Il monumento a N. Tommaseo in Sebenico*. »Smotra Dalmatinska«, Zadar, 30. V. 1896., str. 1.; *Il monumento a Niccolò Tommaseo*. »Il Dalmata«, Zadar, 31. V. 1896., str. 1.; *L'inaugurazione del monumento a Nicolo Tommaseo*. »Smotra Dalmatinska« 3. VI. 1896.

dine. Pjesnik je posebno izašao na glas djelom *Razgovor ugodni naroda slovinskoga*. Prvu pobudu dao je o. Mate Šimić 1880. godine. Ta ideja je široko odjeknula, pa se pristupilo prikupljanju novčanih priloga po čitavoj Hrvatskoj. Izrada spomenika povjerena je Rendiću, koji je 1886. u Trstu zgotovio gipsani model. Spomenik je odliven u bronci u Beču i postavljen iste godine. Nalazi se usred glavnog trga, okruženog kamenim baroknim kućama, koji se strmo penje prema Katedrali na vrhu. Na visokom je postolju. Položajem dominira čitavim prostorom i njegov je bitni sadržaj. Na njegovoj prednjoj strani predviđeno je 12 brončanih grbova slavenskih zemalja. Vlasti to nisu odobrile pa je bilo dosta problema i protesta. Spomenik Kačiću svečano je otkriven 27. kolovoza 1890. u nazočnosti mnoštva naroda. Sporni grbovi su postavljeni tek poslije Prvoga svjetskoga rata.¹³

Još 1881. nastala je zamisao o podizanju spomenika Ivanu Gunduliću u Dubrovniku. Osnovan je odbor koji je prikupljao sredstva. Rendić je u Trstu 1892. napravio nacrt spomenika, koji je bio izložen u dućanu Ševeljevića u Splitu. Iste godine izradio je i gipsani model. Na vrhu visokog postolja nalazio se uspravni lik pjesnika s vlasuljom na glavi i u baroknoj odjeći dubrovačkog plemića. U početku ga se planiralo smjestiti pred Kneževu palaču, ali je 1893. godine postavljen nasred obližnje Gundulićeve poljane. Brončana skulptura nalazi se na kamenom postamentu s neogotskim ornamentima. Na postamentu su četiri brončana reljefa s prizorima iz *Osmana*. Na dvije strane su brončani vijenci, a s treće lira i lovov-vijenac. Spomenik je oštećen bombardiranjem iz zraka u Drugom svjetskom ratu.¹⁴

Nakon smrti kapetana Nike Dubokovića (1834.–1912.), brodovla-snika i člana stare pomorske obitelji u Jelsi na otoku Hvaru, osnovan je odbor za podizanje spomenika. U njemu su bili predstavnici svih mjesta općine Jelsa na čelu s Ivanom Ruževićem. Duboković je pridonio razvoju otoka i trgovine u pokrajini, a kao gradonačelnik kroz 44 godine izgradnji Jelse i njene luke. Bio je gorljivi političar i zastupnik Narodne stranke u Dalmatinskom saboru.

Općinsko vijeće je na sjednici 22. lipnja 1912. godine jednoglasno odlučilo da se velikom rodoljubu podigne spomenik u općinskom parku, koji od tada nosi ime Nike Dubokovića. Vijeće je pridonijelo 5000 kruna

¹³ Duško Kečkemet: *Ivan Rendić*. Supetar, 1969., str. 339., 499. i 500.; Stanko Piplović: *Ivan Rendić i spomenik fra Andriji Kačiću Miošiću u Makarskoj*. »Kačić«, Split, XXV/1993., str. 141.–147.

¹⁴ *Gundulićev spomenik*. »Narod«, Split, 3. V. 1892., str. 1.; *Spomenik Ivanu Gunduliću*. »Narod«, 10. V. 1892.; *Iz Dalmacije*. »Obzor«, Zagreb, 6. V. 1892., str. 2.; *Spomenik Gundulićev u Dubrovniku*. »Narodne novine«, 10. V. 1893.



Ivan Rendić, model za *Spomenik pjesniku Gunduliću* u Dubrovniku



Ivan Rendić, *Spomenik kapetanu Niki Dubokoviću* u Jelsi izrađen 1914. godine. Zbog rata postavljen je tek 1923. u javnom parku. Kasnije je bio uklonjen pa opet vraćen na svoje mjesto.

i uputilo poziv stanovništvu da daju dobrovoljne doprinose, što je naišlo na veliki odaziv. Odbor je odlučio da se izrada povjeri Ivanu Rendiću. U lipnju 1913. kipar je u Splitu, u izlogu Jurićeve knjižare, izložio fotografiju skice spomenika. Rješenje je u javnosti primljeno s odobravanjem, pa je Rendić napravio dva projekta spomenika u Trstu 1914. Iste godine skulptura je izlivena u Beču u ljevaonici A. J. Selzera.

Spomenik ima oblik sjedećeg lika starije osobe, koja je lijevu ruku prebacila preko naslonja stolice, a desnu položila na nogu. Na visokom postolju u oblicima secesije nalazi se skulptura smirenog izraza i realističkog tretmana. Rendić je prisustvovao poslovima oko postamenta, koji je po njegovu nacrtu izradila Klesarska zadruga iz Pučišća na otoku Braču. Zbog rata spomenik se nije mogao dovesti u Jelsu. To je učinjeno tek u srpnju 1922. Tako je otkriven 9. rujna 1923. godine. Kako ranije nisu bila isplaćena sva dugovanja prema ljevaonici, organizirano je ponovno prikupljanje dobrovoljnih priloga. Ukupni trošak iznosio je oko 11.000 kruna.¹⁵

Park u Jelsi, usred kojega se nalazi spomenik Dubokoviću, nalazi se na dnu duboke jelšanske luke. Tu je ranije bio močvarni plićak u koji su

¹⁵ Kipar Ivan Rendić. »Sloboda«, Split, 26. VII. 1913., str. 3.

se slijevali potoci. Oni su s okolnih brda nanosili velike količine zemlje. S tog prostora širila se malarija. Trebalo je regulirati bujice i izvršiti sanaciju. To su započela braća Duboković-Nadalini, rodom iz obližnjih Pitava, a nastavio načelnik Niko Duboković. Preko morske uvale sagrađen je zid i iza njega postupno nasut plićak. Na tako dobivenom zemljишtu dao je upravo Duboković 1870. godine urediti park.¹⁶

Neobični događaji vezani uz spomenik u Jelsi nastavili su se i dalje. Tako ga je u siječnju 1932. grupa stanovnika Vrbanja, nezadovoljna općim političkim prilikama, a posebno teškim položajem vinogradara na otoku Hvaru, jako oštetila. Skulptura je morala biti otpremljena u ljevaonicu u Beč radi popravka, a vraćena je na svoje mjesto iduće godine. Nakon Drugoga svjetskoga rata, u novim društvenim prilikama, u listopadu 1948. spomenik je uklonjen. Ipak, nije uništen. Postament je ostao na svom mjestu, a skulptura smještena u dvorištu općine. Kasnije je prenesena u dvorište obiteljske kuće, pa u dvorište crkve. Tu je ostala sve do ponovnog vraćanja 1990. godine. Kada se situacija promjenila, u ožujku 1990. osnovan je odbor za vraćanje spomenika. Nakon dužih priprema i prikupljanja sredstava, spomenik je ponovno svečano postavljen 23. lipnja.¹⁷

Početkom XX. stoljeća počeo se afirmirati mladi kipar Ivan Meštrović. Jedno od najistaknutijih njegovih djela iz toga vremena je spomenik pjesniku Luki Botiću. Koncipiran je u duhu secesije i postavljen 1905. nasred Marmontove poljane, današnjeg Trga Republike u Splitu. Na visokom kamenom postolju s reljefom scene iz njegova epa *Bijedna Mare* nalazi se Botićeve poprsje izrađeno u bronci. Svečano otvorenje je bilo 5. studenoga. Prisustvovalo je mnoštvo od preko 6000 ljudi. Govorio je predsjednik Odbora načelnik Vinko Milić, a prisustvovali su kotarski poglavari Alexander Pichler, saborski zastupnici, članovi Općinskog vijeća, učenici pučkih škola i sva društva u gradu. Pod spomenik su položeni brojni vijenci, a prispjeli su i brzozavi sa svih strana.

Ipak, novim nekonvencionalnim oblikovanjem spomenik Botiću izazvao je priličnu zabunu, ali ga je mladež prihvatile s oduševljenjem. Za taj rad Meštrović je bio dosta slabo novčano nagrađen, svega nekih 7–8 tisuća kruna. Godine 1921. spomenik je prenesen na prvi vrh Mar-

¹⁶ Niko Duboković Nadalini: *Razvoj jelšanske luke*. »Zapis o zavičaju«, Jelsa, 1970., sv. II., str. 169.

¹⁷ Pavao Palaveršić: *Politika i spomenici. Povratak kapetana*. »Slobodna Dalmacija«, Split, 10. VI. 1990., str. 36.; Pavao Palaveršić: *Predgovor*. »Kronika kapetana Nike Dubokovića«, Jelsa, 1998., str. 9.



Ivan Meštrović, *Spomenik pjesniku Luki Botiću* pred zgradom Kazališta u Splitu. Prvobitno je bio postavljen na današnjem Trgu Republike 1905. godine. Zatim je prenesen na Marjan, pa pred Kazalište i opet na Marjan



Spomenik podignut 1807. u Makarskoj u čast generala Marmonta. Njegova druga lokacija uz cestu na zapadnoj strani ulaska u grad

jana, a 1952. postavljen na trgu pred zgradom Kazališta, da bi ponovno bio vraćen na Marjan gdje se i danas nalazi.¹⁸

Među dalmatinskim namjesnicima posebno je bio cijenjen vojni zapovjednik i namjesnik, podmaršal Dragutin Blažeković. On je mnogo pridonio da je Zadru ukinut status utvrđenog grada, pa je time omogućen njegov slobodniji razvoj. Osobite su mu zasluge za uređenje javnog perivoja na venecijanskom bastionu Grimani koji je po njemu i dobio ime. U tu svrhu sakupljali su se i prinosi građana. S obzirom na Blažekovićevo zalaganje, odlučeno mu je u tom parku podignuti spomenik. I za to su se prikupljala sredstva po pokrajini. Otvorenje je bilo 3. travnja 1910. godine. S obzirom na veliko zanimanje mogli su biti prisutni samo pozvani gosti. Na svečanosti je govorio vojni zapovjednik i poglavatar Bosne i Hercegovine, podmaršal Marijan Varešanin. Prisustvovali su Blažeko-

¹⁸ *Spljet pjesniku.* »Naše Jedinstvo«, Split, 4. XI. 1905., str. 1.; *Pred spomenikom Luke Botića.* »Naše Jedinstvo«, 7. XI. 1905., str. 1.; *Spomenik Botiću i vajar Meštrović.* »Naše Jedinstvo«, 7. XI. 1905., str. 1.; *Otkriće Botićeva spomenika.* »Sloboda«, Split, 8. XI., 1905., str. 7.



Spomenik dalmatinskom namjesniku Dragutinu Blažekoviću postavljen u gradskom parku u Zadru 1910. godine



Detalj biste namjesniku Blažekoviću u Zadru

vićev sin i kći, te druga rodbina, zborni zapovjednik, general Fanta, dalmatinski namjesnik, vojna posada, činovnici i drugi visoki uzvanici. Skidanje zavjese sa spomenika popratilo je gruvanje topova i sviranje vojnog orkestra. Poprsje je modelirao profesor crtanja na građanskoj realci u Zadru, kipar Bruno Bersa. Izliveno je u bronci i postavljeno na kamenom postolju s natpisom.¹⁹

Među zadnjim spomenicima iz toga razdoblja jest onaj koji su austrijske vlasti podigle 1917. godine u gradskom parku Hober u Korčuli, nazvanom Park Franje Josipa I. Nalazi se u borovoј šumi pored puta koji iz grada uz more vodi na istok. Posvećen je dvadeset i trojici poginulih stanovnika grada u Prvom svjetskom ratu. Nacrt je napravio profesor obrtničke škole u Korčuli, Čeh Vaclav Barda. Spomenik je u obliku četvrtastog obeliska

¹⁹ Spomenik namjesniku podmaršalu Blažekoviću. »Smotra Dalmatinska«, Zadar, 19. III. 1910.; *Otkriće spomenika Blažekoviću.* »Narodni list«, Zadar, 2. IV. 1910., str. 3.; *Otkriće spomenika.* »Narodni list«, 6. IV. 1910., str. 3.; *L'inaugurazione del monumento al comandante militare e luogotenente della Dalmazia ten. maresciallo Blažeković.* »Smotra Dalmatinska«, 9. IV. 1910., str. 2.; Vinko Kisić: *Vajar Bruno Bersa.* »Savremenik«, Zagreb, VII/1912., br. 1, str. 79.–80.



Spomenik palim vojnicima otkriven 1917. godine u Vepriku kod Makarske, a u spomen palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu



Obelisk u parku istočno od grada Korčule, postavljen 1917. godine u sjećanje na poginule mještane u ratu

od kamena, s velikim uspravnim mačem od bronce po visini čitave prednje strane. Na vrhu je zemaljska kugla, a u podnožju brončani lovor-vijenac te ploča s imenima poginulih. Oblikovan je u stilu secesije. Nalazi se na malom platou, do kojega se s ceste prilazi dvostrukim stepeništem. Svečanom otkriću spomenika prisustvovali su brojni uglednici. Među njima bio je osobno dalmatinski namjesnik Marius Attems i kontraadmiral Zaccaria iz Šibenika. Osim namjesnika govorili su kanonik Domo Gvozdenović i općinski upravitelj dr. Dinko Giunio.²⁰

Posebna vrsta spomenika, podizanih naročito u drugoj polovici Prvoga svjetskoga rata, posvećena je palim vojnicima na bojištu i u slavu austrijskog oružja. Poznati su u Makarskoj, Zadru i Korčuli. Neke nedovoljno jasne vijesti svjedoče o postavi spomen-stupa Srebrnog križa na Kačićevom trgu u Makarskoj. Bilo je to 18. kolovoza 1916. godine.

²⁰ Alena Fazinić: *Spomenici i spomen-ploče u gradu Korčuli*. »Godišnjak grada Korčule«, Korčula, 2001. br. 6, str. 362.; Franko Orebić: *Iz dnevnika Don Boža Depola. Društveni život u gradu Korčuli u godinama prvog svjetskog rata*. »Godišnjak grada Korčule«, Korčula, 2002., br. 7, str. 171.

Otkrivanju su prisustvovale civilne i vojničke vlasti, općinske glazbe i brojno građanstvo. Svečanost je otvorio pomoćni biskup dr. Juraj Carić. Nakon toga je dr. Pfeifer pročitao pergamenu s kratkim opisom rata koja je ugrađena u stup. Još su govorili poglavar Benković i općinski prisjednik Matulović. Spomenik se nalazio na južnom, najnižem dijelu trga. Imao je oblik krnje četvrtaste piramide.²¹

Na poticaj zapovjednika mjesta, potpukovnika Sertića, pokrenuta je 1916. godine zamisao da se u Zadru podigne ratni spomenik za cijelu Dalmaciju. U tu svrhu osnovano je 9. kolovoza na Konstituirajućoj sjednici više odbora. Pokrovitelj je bio dalmatinski namjesnik Marius Attems koji je pridonio 1000 kruna. Predsjednik Počasnog odbora bio je dr. Vicko Ivčević, predsjednik Sabora, a članovi: Vjekoslav Benedetti, predsjednik Prizivnog suda, nadbiskup dr. Vice Pulišić i episkop dr. Branković. Uz taj odbor postojali su i administrativni, financijski, tehničko-umjetnički i Odbor gospođa. Svim odborima rukovodili su grof Thun Hohenstein kao predsjednik, direktor Podružnice Austro-ugarske banke Perschak kao blagajnik, a kotarski povjerenik Visio kao perovođa.

Nacrt za spomenik izradio je školski savjetnik Bruno Bersa. Koncipiran je u obliku obeliska s dvoglavim orlom na vrhu i ukrašen vojnim simbolima pješadije, konjaništva i topništva. Pod njima su zastave dalmatinskih pukovnija. Na prednjoj strani stupa bio je predviđen reljef ratnog broda. Zamišljalo se da to bude model *Viribus Unitis*, izrađen od drva. U njega su namjeravali zakucavati čavle. To je bio posebni način prikupljanja doprinosa namijenjena zakladi za udovice i siročad poginulih dalmatinskih vojnika. Kamen se namjeravalo nabaviti u Trogiru. Da bi se smanjili troškovi izvedbe, vojska je bila spremna pomoći pri nabavi materijala i izvedbi. Spomenik se planiralo postaviti na sredini Trga Tegetthoffa pred zgradom pošte. Otkrivanje je bilo određeno za 2. prosinca, na obljetnicu Careva stupanja na prijestolje.²² Nema dostupnih podataka kako je akcija završila. Spomenik, izgleda, nije napravljen. To je već bilo vrijeme velike ratne krize, a uz to je 21. studenoga Franjo Josip I. preminuo.

Kod svetišta Gospe Lurdske u Vepricu, blizu Makarske, postavljen je 1917. spomenik u slavu palih vojnika. Pobudu je dao biskup Carić. Izradio ga je vojnik, kipar Benzon, a po nekim drugim podatcima Blason, na osnovi nacrta natporučnika, inženjera Rothermana. Zidarske radeve izveo je P. Mitrović iz Splita. Oko realizacije posebno su se angažirali

21 V.: *Otkriće spomen-stupa na Kačićevu trgu*. »Kačićev trg kroz povijest«, Makarska, 1996., str. 8.

22 *Ratni spomenik u Zadru*. »Narodni list«, 12. VIII. 1916., str. 2.

podmaršal Vucherer, konjički kapetan Stuclik, dr. Krijspin i Parco. Otkrivanje spomenika trebalo je obaviti još 1916., prigodom 68. obljetnice vladanja cara Franje Josipa I., ali su složene ratne okolnosti uvjetovale da je to odgođeno za 11. veljače sljedeće godine. Na svečanost je stigao namjesnik Marius Attems u pratnji svog tajnika Visine i redarstvenog povjerenika D. Modrića. Najprije je biskup Carić odslužio tihu misu kojoj je prisustvovao grof Thun i mnogobrojni puk.

Spomenik je izrađen od kamenih klesanaca s Brača, obrađenih na bunju. Nad širokim i plitkim postoljem diže se četvrtasta prizma koja na vrhu završava vijencem i okruglom šiljastom kupolom. Visok je gotovo sedam metara. Na južnoj bočnoj strani reljef junaka u oklopu sa štitom simbolizira čvrstu obranu. S vremenom su na spomeniku napravljene neke promjene. Skinut je reljef i natpis s istočne strane. Godine 1933. spomenik je dobio novo značenje. Posvećen je 75. obljetnici lurdskog ukazanja koje je bilo 1858. godine.²³

Prijelaz iz XIX. u XX. stoljeće bogat je novim spomenicima. Veliki broj ih je u parkovima, a posebno na gradskim trgovima, gdje se odvijao važan dio javnog života. Pri tome je osnovna ideja bila komemorativna, a pobude rodoljubne. Političko ozračje rasplamsanog hrvatskoga narodnog preporoda, koji je zahvatio cijelu Dalmaciju, imalo je odlučujući ulogu. Manje je bila riječ o namjeri ukrašavanja i obogaćivanja ambijenata. Birala su se samo reprezentativna mjesta gdje će spomenici najbolje doći do izražaja. Iako su na istaknutim mjestima, nisu u tješnjem dodiru s okolnom arhitekturom, niti je bilo većih građevinskih zahvata radi međusobna usklađivanja. Svi odreda su na visokim postoljima kako bi se bolje istakli. Za razliku od razmatranog razdoblja, naredno vrijeme između dvaju svjetskih ratova vrlo je siromašno. Izuzetak je Split, koji je dobio nekoliko javnih spomenika zahvaljujući Ivanu Meštroviću.

²³ *Otkriće spomenika.* »Naše Jedinstvo«, Split, 9. II. 1917., str. 2.; *N. P. gospodin Namjesnik*. »Naše Jedinstvo«, 13. II. 1917., str. 2.; *Otkriće spomenika u Makarskoj.* »Naše Jedinstvo«, 14. II. 1917., str. 1.; Velimir Urlić: *Otkriće spomenika u Vepricu 1917. godine.* »Makarsko primorje«, Makarska, 27. II. 1997., str. 20.

SAŽETAK

U članku se iznose podaci o podizanju spomenika u Dalmaciji tijekom XIX. stoljeća pa do završetka Prvoga svjetskoga rata, u doba francuske i austrijske uprave. Tadašnje vrijedne i brojne kreacije obogatile su mnoge prostore u gradovima, a pridonijele su i memoriranju ključnih događaja i osoba iz burne prošlosti pokrajine.

Kroz čitavu prošlost u Dalmaciji nisu postojali bogatiji javni spomenici na otvorenim prostorima. Vjerljivo ih je bilo jedino u antici, ali o tome nema podataka. U doba venecijanske uprave to su samo reljefi krilatih lavova ili poneka ploča pokrajinskih dostojaštenika, pretežno na zidovima utvrda. Izrazitiji plastični naglasci u ambijentima bili su «štandarci», kamena postolja za zastave.

Tek u XIX. stoljeću stanje se promijenilo. Počele su se evocirati uspomene na važnije događaje ili osobe. Obilježja su postavljale državne vlasti ili stanovnici doprinosima svojih sugrađana. Iz doba kratkotrajne francuske uprave početkom XIX. stoljeća značajna su dva takva spomenika. Prvi je klasicistički glorijet u Trogiru, na zapadu grada uz more u čast Napoleonu, i četvrtasta piramida u Makarskoj u spomen izgradnje ceste, kojom je 1878. godine označen kraj radova na putu koji Makarsku spaja sa zaleđem.

Godine 1815. pokrajina je nakon velikih ratnih sukoba dodijeljena Austriji. Prvi spomenik u tom razdoblju je na groblju u Visu, u slavu mornara poginulih u pomorskoj bitci protiv Talijana kod otoka Visa 1866. godine. U naseljima je s vremenom namješten veći broj poprsja ili drugih obilježja posvećenih Franji Josipu I. Najpoznatija su ona u Splitu i Kaštel Novome iz 1875., prilikom Careva posjeta, i u parku u Trogiru iz 1910., uz jubilej njegova vladanja. U Splitu na Rivi označena je obnova Dioklecijanova vodovoda i dovod tekuće vode 1880. postavom česme, bogate vodom i brojnim skulpturama, koju je izradio L. Ceccon.

Nakon pobjede Narodne stranke, koncem XIX. stoljeća, počeli su se podizati spomenici hrvatskim velikanima. Najveći broj ih je izradio kipar Ivan Rendić. To su spomenici Andriji Kačiću Miošiću na trgu u Makarskoj 1890., pjesniku Ivanu Gunduliću u Dubrovniku 1893. i kapetanu Niki Dubokoviću u parku u Jelsi, izliven 1914., a zbog ratnih neprilika postavljen tek 1923. godine. Osim toga skulptor Ettore Ximens izradio je skulpturu Niccole Tommasea za gradski park u Šibeniku.

I mladi Ivan Meštrović predstavio se poprsjem pjesniku Luki Botiću na visokom postolju. Izrađen je u duhu secesije i postavljen nasred Prokurativa u Splitu, a danas se nalazi na prvom vrhu Marjana. Popularnom dalmatinskom namjesniku Dragutinu Blažekoviću učinjeno je 1910. poprsje u parku u Zadru.

Posebnu vrstu spomenika predstavljaju obilježja podizana palim vojnicima na bojištima u kasnijim godinama Prvoga svjetskoga rata. Godine 1916. bila je pokrenuta široka akcija da se u Zadru podigne spomenik svim palim Dalmatincima. Nacrt je izradio Bruno Bersa, ali zbog teških prilika spomenik nije izveden. Kod svetišta Gospe Lurdske u Vepriku, blizu Makarske, postavljen je 1917. jedan spomenik u slavu palim ratnicima. U parku kod Korčule nalazi se visoki obelisk u spomen poginulim mještanima.

Tako je tijekom XIX. i u osviti XX. stoljeća u gradovima Dalmacije, na trgovima i po parkovima, nikao veći broj javnih spomenika prilične urbanističke i likovne vrijednosti. Neki od njih su kasnije premješteni, a drugi u burnim vremenima političkih previranja porušeni.

Summary

NINETEENTH CENTURY PUBLIC MONUMENTS IN DALMATIA

Stanko Piplović

The article presents data on the erection of monuments in Dalmatia in the course of the 19th century and up to the end of World War I, at the time of the French and Austrian administration. The valuable and numerous creations of the time enriched many areas in the cities and contributed to the memorizing of the crucial events and figures from the province's stormy history.

Throughout history, there have been no richer public outdoor monuments. They probably existed only in antiquity, but there is no data about that. At the time of the Venetian administration there were only reliefs with winged lions or an odd plaque of the province's dignitaries, mostly on the walls of the forts. More prominent sculptural emphases in the ambiances were the "standarci", the stone bases for flags.

The situation changed in the 19th century, when memories of important events and figures were first evoked. Memorials were put up by the state authorities or by the people, and were financed by the people. Two such monuments from the short period of French administration in the early 19th century are important. The first is the classicist gloriette in west Trogir; at the shoreline, erected in Napoleon's honour, and the square pyramid in Makarska, the erection of which marked the end of the work on the road that connected Makarska with the hinterland in the year 1878.

In 1815, following major war conflicts, the province was assigned to Austria. The first monument in that period is at the cemetery in Vis. It was erected in the honour of the sailors who had been killed in the naval battle against Italians near the island in 1866. In time, a large number of busts and other monuments were erected in the towns in honour of Francis Joseph I. The best known are those in Split and in Kaštel Novi, dating from the year 1875 and marking the occasion of the Emperor's visit, and in the park in Trogir in 1910, on the anniversary of his rule. In Split's Riva the restoration of Diocletian's Aqueduct and the supply of running water was marked in 1880 with the erection of a fountain, rich with water and sculptures created by L. Cecon.

After the victory of the People's Party, in late 19th century, the erection of monuments to Croatian greats began. Most of those were created by sculptor Ivan Rendić. They are monuments to Andrija Kačić Miošić at the square in Makarska (1890), to poet Ivan Gundulić in Dubrovnik (1893), and to Captain Niko Duboković in the park in Jelsa, which was cast in 1914 and put up only in 1923 due to war. Sculptor Ettore Ximenes created the sculpture in honour of Niccolò Tommaseo for the city park in Šibenik.

Young Ivan Meštrović also created a bust of poet Luka Botić, which was put up on a high base. It was crafted in the spirit of Art Nouveau and placed at Prokurative square, though at present it is on the first peak of Mt. Marjan. Dragutin Blažeković, the popular Dalmatian governor, had a bust done in 1910, which is located in a park in Zadar.

The memorials erected in honour of soldiers who were killed at warfronts in the later years of World War I represent a special type of monument. In 1916 a wide-scale action was launched, the aim of which was to raise a monument to all the fallen Dalmatians in Zadar. The design was made by Bruno Bersa, but the monument was never executed in view of the difficult situation. A monument in honour of the fallen soldiers was erected in 1917 at Svetište Gospe Lurdske (The Shrine of Our Lady of Lourdes) in Veprić near Makarska. In a park near Korčula stands a tall obelisk in honour of the local people who were killed in the war.

In the course of the 19th century and at the beginning of the 20th century a number of public monuments of considerable urbanistic and visual artistic value was erected in the squares and parks of Dalmatian towns. Some of them were later relocated, while others were destroyed in the times of stormy political changes.

Javna plastika Ivana Meštovića u Splitu

DALIBOR PRANČEVIĆ

Fundacija Ivana Meštovića, Galerija Ivana Meštovića, Split

Izvorni znanstveni rad

Vrlo je reducirana ali točna konstatacija kako su spomenici rađeni za grad, te su gradu i namijenjeni. Ipak, katkad pažnju valja usmjeriti na njihova autora. Sasvim sigurno da takav način ne isključuje kontekst smještaja ili recepcije djela, budući da sve navedene komponente postaju sadržaj kreativnog procesa – bilo djela kao kreacije autora, bilo njegove rekreacije unutar pažnje promatrača.

Predmet teksta četiri su javne plastike Ivana Meštovića postavljene u prostoru grada Splita. Kronološkim redom postavljeni su: spomenik Luki Botiću (1905.), spomenik Marku Maruliću (1925.), spomenik Grguru Ninskome (1929.), te djelo *Majka i dijete* (1953.). No, ovakva kronologija odnosi se samo na uvođenje likovnog djela u urbani prostor. Napomenimo, samo je jedno djelo Ivana Meštovića, među navedenima, koje su povijesni konteksti djelomice »ostavili na miru« – spomenik Marku Maruliću. Naime, sudba ostale kiparove javne plastike premeštanje je s jednoga mjesta na drugo, koje je aktualno vrijeme smatralo prikladnijim.

Nijedan se Meštovićev spomenik nije mirno popeo na svoj postament, parafraza je vrlo točne primjedbe jednog pisca o Meštovićevu djelu na otvorenom.¹ Navedena konstatacija primjerena je, dakle, i za kiparove umjetnine postavljene u splitskom javnom prostoru.

Skandali započinju već postavom prvoga realiziranog spomenika Ivana Meštovića, onoga pjesniku Luki Botiću.² Spomenik je inauguriран 5. studenoga 1905. godine, na Marmontovoј poljani, trgu koji danas

1 J. Herceg: *Još jedan glas o smještaju Grgura Ninskoga*, »Novo doba«, Split, 31. 5. 1929., str. 3.

2 Poznate su fotografije skica za dva neizvedena spomenika Ivana Meštovića namijenjena Ljubljani: *Spomenik caru Franji Josipu I.* (1903.) i *Spomenik Juriju Vegi*, slovenskom matematičaru i izumitelju logaritamskih tablica (1904.). Vidjeti: Lj. Čerina: *Život i rad, Javni spomenici*, »Ivan Meštović CD-ROM«, Fundacija Ivana Meštovića, Zagreb, 2001.

identificiramo nazivom splitskih Prokurativa.³ Umjetniku su bile svega dvadeset i dvije godine.

Važno je istaknuti dva vrlo važna momenta vezana uz to vrsno djelo Ivana Meštrovića. To su: uvođenje akta sasvim nove vrste u javni gradski prostor, a potom i secesijskoga sloga koji je Meštrović znao upotrebljavati na djelima iz 1905. godine.⁴ Smještanje akta na reljefu *Bijedna Mara* u samo očište prolaznika, a u kontekstu spomenika znamenitoj ličnosti, prvo je takvo iskustvo koje su Spiličani imali početkom dvadesetoga stoljeća.⁵ Akt postaje sablažnjiviji saznanjem kako bi Mara, glavni lik Botičeva spjeva, trebala biti prikazana odjevena u koludričke habite dok okajava svoje grijeha, a ne, kako je shvaćala onodobna publika, kao obična bludnica.⁶ Ljudska tragedija, osobito prezrenost, ono je što zanima mladoga Meštrovića, a ona je najeksplicitnija kroz prikaz koščate fizionomije. Mladu je katolikinju, zaljubljenu u turskog mladića, odbacila rodbina prisiljavajući je na kompromis koji je ubrzo odvodi u smrt. Lik je obnažen, ogoljen u svojoj prezrenosti, skutren uslijed intenzivne posramljenosti; i to odista i jest najbolji način prikaza takve sudbine, koju publika nije mogla iščitati. Meštrović, dakle, prikazuje sudbinu mlađe žene, a ne visokoerotiziranu fizionomiju koju je publika jako napadala. Nesretne sudbine socijalnog konteksta, upletene istovremeno u nesmiljeni proces životnog ciklusa, teme su koje Ivan Meštrović obrađuje boraveći u Beču na studiju likovne umjetnosti. Tema, kao ključna odrednica promatranja ranih djela Ivana Meštrovića unutar secesije i secesijske umjetnosti, apostrofirana je u pregledu prvoga desetljeća kiparova rada, autorice Irene Kraševac.⁷

³ Trg je neko vrijeme nakon postavljanja spomenika pjesniku dobio ime Botičeva poljana.

⁴ *Umjetnik naroda moga*, bronca, Galerija Ivana Meštrovića, Split; *Portret Pera Čingrije*, bronca i mramor, Umjetnička galerija Dubrovnik

⁵ Postament na kojemu se nalazi reljefni prikaz, po Meštrovićevom modelu, isklesao je talijanski kipar Gerardi, koji je u to vrijeme radio u Bilinićevoj radionici. Vidjeti: D. Kečkemet: *Ivan Meštrović i splitska radionica Pavla Bilinića*, u: *Počeci Ivana Meštrovića*, Split, 1959., str. 15.–16.

⁶ Treba, međutim, izdvojiti i pozitivne reakcije: »Spomenik Botičev u svoj svojoj skromnosti djelo je od osobite umjetničke vrednosti. Meštrović je ponovno pokazao, da nisu uzaludne nade koje se u nj polažu. Frapantna je sličnost lika. Umjesto običajne deklamatorske poze, vidimo misaona pjesnika pognute glave i skrštenih ruku. Sva ona duboka duša pjesnikova odsjeva sa lika. Ona duboka melanholija i misaonost, što karakterizira cielo biće pjesnikovo snažno izbjiga i od silna je dojma. Ne manje je fin i umjetnički reljef, pod spomenikom, koji predstavlja bol – bol nad sudbinom 'Biedne Mare', rad okrutnosti života i nesmiljenosti smrti. Osobito je tehnički dotjerana. Ta je bol tako duboka i snažno iznudjena. Tjelesa odaju napetost, borbu i patnju.« Preuzeto iz: *Odkriće Botičeva spomenika*, »Narodni list«, Zadar, 9. 11. 1905., str. 1.

⁷ I. Kraševac, *Ivan Meštrović i Secesija, Beč–München–Prag 1900–1910*, Institut za povijest umjetnosti, Fundacija Ivana Meštrovića, Zagreb, 2002.

Secesiju u skulpturi na jednom javnom spomeniku Ivan Meštrović donio je u Split 1905. godine, s evidentnim diskusijama u koje je djelo moglo biti uključeno. Rasprava o ružnom, naravno, postaje najintrigantnijom. Ružno u umjetnosti spominjao je i sam Meštrović.⁸ Razglabajući o umjetnosti, kipar spominje ljepotu pokazujući absolutnu svijest o tome kako bi taj *opširni pojam zaslужivao zaista široko obzorje*. On fantastično komentira secesijski slogan, osjećajući opasnost od moguće afektacije i prevalencije efekta.⁹ Upućenost u veliki skandal koji je izazivao Gustav Klimt svojim alegorijama za bečki Univerzitet morala je utjecati na mlađoga Meštrovića. Franz Wickhoff rezolutno je branio Klimtova slikarska djela.¹⁰ Onodobna periodika prepuna je pridjeva *ružno*, kada je predmet pisanja bilo djelo Ivana Meštrovića.

Početkom dvadesetoga stoljeća Split nema afirmirani prostor likovnog predstavljanja, tako da ulica postaje svojevrsno mjesto prosuđivanja likovnih umjetnosti. Meštrovićevo novo djelo namijenjeno je »ulici«, dakle dostupno svima, a ne samo onima koji ciljano zalaze u prostor izlaganja. Možemo stoga pretpostaviti da bi djelo izazvalo kudikamo suzdržanje reakcije da je pokazano u *standardnom* prostoru izlaganja, čije bi karakteristike ponudile mogućnost stvaranja distance promatranja koja bi, pak, posjetitelja manje provocirala.

Novinska glasila nisu šutjela o secesiji. Predznak je, dakako, bio negativan. Natpis kao i umjetnikov potpis na postamentu spomenika okvalificirani su kao nerazumljiv rebus. Riječi poput: navlaš, preuranjeno, slabo, mrtvo, mršavo, prazno prevladavaju u tekstu splitske tiskovine *Dan*, koja donosi reakciju na novi javni spomenik:

*Nješto se je ipak postiglo. Secesija u Splitu bila je plebiscitom osudena. Is pravom, pa će ti ga, bude li sreće, kasno glavu pomoliti.*¹¹

Sama primjedba kako secesija ima glavu vrijedna je spomena. Iako sasvim drugačijeg predznaka, secesija biva shvaćena kao živ i aktuelan fenomen. Secesija uistinu i jest bio fenomen koji se širio Splitom na početku dvadesetog stoljeća, a secesijski slogan već je 1903. godine uporabio Kamilo Tončić na zgradici Javnoga kupališta. Blizina dva »se-

⁸ I. Meštrović: *O umjetnosti*, »Pokret«, 23. 10. 1904. Tekst citira I. Kraševac, nav. dj., str. 78.–80.

⁹ Isto. Ivan Meštrović zagovara absolutnu slobodu umjetnosti prepoznajući u dijelu slogana opasnost konveniranja vremenu, odnosno opasnost afektiranja s onim što vremenu odgovara. Secesijsko geslo o kojem je riječ ispisano je na Kuci secesije. Njegov je autor Ludwig Hevesi a glasi: *Vremenu njegova umjetnost, umjetnosti njezina sloboda*.

¹⁰ Vidjeti: C. E. Schorske: *Beč krajem stoljeća: politika i kultura*, Zagreb, 1997. Osobitu pozornost obratiti na poglavlje *Gustav Klimt: Slikarstvo i kriza liberalnog ega*.

¹¹ *Otkriće Botićeva spomenika*, »Dan«, Split, 9. 11. 1905.



Luka Botić, izvedena varijanta (sadra, 1905.), fotografija iz onog vremena, Fototeka Galerije I. Meštrovića, Split



Luka Botić (sadra, 1905.), fotografija iz onog vremena, Fototeka Galerije I. Meštrovića, Split

cesijska« punkta u gradu ne treba shvatiti pukom koincidencijom. Oba su bila predmetom glasnog negodovanja. Pritom valja napomenuti kako istočno krilo Prokurativa još nije bilo izgrađeno. Kritike Meštrovićeva rada vrlo često ističu ime njegova starijeg kolege, kipara Ivana Rendića, od čijega se prijedloga odustalo iako je već 1903. godine izradio skice spomenika.¹²

Spomenik Luki Botiću Ivan Meštrović izveo je u klesarskoj radio-nici Pavla Bilinića.¹³ Sadreni model poprsja kipar je oblikovao u dvije varijante. Jedna je pokrenutije opne, te svjedoči o izrazitom *rodenizmu* mladenačkoga dijela opusa Ivana Meštrovića. Druga, izvedena varijanta, nešto je suzdržanja u tretmanu skulptorske epiderme.

Zamjerka mladome kiparu bila je i prikazivanje pjesnikova lika u poznom životnom godištu. Luka Botić preminuo je u tridesettrećoj godini života. Onodobnim kritičarima osobito su zasmetale ruke hipertrofiranih žila.¹⁴ To se posebice odnosi na neizvedenu varijantu poprsja. Naravno,

¹² D. Kečkemec: *nav. dj.*

¹³ Isto.

¹⁴ »Vele, da mu je lik prilično pogodjen, ali ona poza ruku, nenaravna je, onaj podvijaj prisilan je. Više odaje osudjenika, nego pjesnika; naklonjena glava predočuje više filozofa nego



Ante Katunarić (sadra, 1906.), fotografija iz onog vremena, Fototeka Galerije I. Meštrovića, Split



Na grobu mrtvih ideaala (sadra, 1903.), fotografija iz onog vremena, Fototeka Galerije I. Meštrovića, Split



Bijedna Mara (sadra, 1905.), Galerija umjetnina Split, foto: Živko Bačić

Ivan Meštrović je izvjesna stanja znao projicirati na fizionomiju čovjeka kojega portretira. To je stanje napetih egzistencija ljudi pojačanog senzibiliteta. Takvi su bili i Meštrovićevi prijatelji kojima kipar izrađuje portrete; upravo takvim mladi Meštrović percipira i rano preminuloga pjesnika iz 19. stoljeća. Interesantnim, primjerice, postaje portret Ante Katunarića (1905./06.),¹⁵ kojega Ivan Meštrović portretira kada slikar ima dvadeset i devet godina. Ili lik Mirka Račkoga, kojega kipar portretira kada su njegovu prijatelju svega dvadeset i četiri godine, i to na djelu znakovita naslova – *Na grobu mrtvih idealu* (1903.).¹⁶ Unutarnju napetost portretiranoga Ivan Meštrović izbacio je na opnu skulpture.

Nije riječ, dakle, o likovnoj nekompetenciji mladoga kipara, koja se Meštroviću pokušala imputirati, već, kako vidimo, o općem mjestu unutar njegova ranog opusa.

Sudbina je htjela da spomenik Luki Botiću bude dislociran više puta. Naime, 1921. godine premješten je na prvi vrh Marjana, po kiparovoj volji, što se može promatrati u kontekstu pojačanog angažmana Ivana Meštrovića u organizaciji marjanskih komunikacija. Interesantan je podatak koji navodi Norka Machiedo Mladinić kako Meštrović 1921. godine svojim sugestijama prati izgradnju marjanskog stepeništa.¹⁷ Spomenik će se 1952. godine premjestiti pred zgradu Hrvatskoga narodnoga kazališta, da bi se, nakon velikog požara u kojem je veliki dio zgrade stradao (1970.), ponovo vratio u intimu parka šume Marjan.

Drugi javni spomenik Ivana Meštrovića u Splitu jest onaj Marku Maruliću, o čijem prikladnjem smještaju nije bilo naknadnih spekulacija. Povodom Marulićeva jubileja – proslave četiristotе obljetnice njegove smrti (1524.–1924.), oformljen je Odbor (Tartaglia, Abramić, Karaman, Tončić, Vidović, Tommaseo, Lozovina, Petravić) koji je s pripremama započeo 1923. godine. Izuzetno važnom pokazala se odluka da se na Voćnom trgu, ili tadašnjem Trgu 9. novembra 1882., podigne spomenik Marku Maruliću. Prijedlog druge lokacije odnosio se na rušenje bloka kuća ispred Papalićeve palače i uz kuću obitelji Marulić, kako bi se na tako dobivenom trgu postavio spomenik.

Posredstvom Ive Tartaglie, tadašnjeg načelnika grada, na suradnju je pozvan Ivan Meštrović. Sadreni model spomenika bio je gotov u lipnju

vilinskoga miljenika. Ramena nijesu baš u pravom surazmjeru. Pogledaj ga s ledja! Ona stršeća ruka nagrda je. U opće ruke staračke su, a nijesu mladenačke – niti odgovaraju prično gojnu vratu.« *Otkriće Botićeva spomenika*, »Dan«, Split, 9. 11. 1905.

¹⁵ Atelijer Meštrović, Zagreb (sadra – AMZ-00168; bronca – AMZ-00198).

¹⁶ Poznato po fotografiji iz onog vremena, fototeka Galerije Ivana Meštrovića, Split

¹⁷ N. Machiedo Mladinić, *Životni put Ive Tartaglie*, Split, 2001., str. 71.

1924. godine o čemu, među ostalim, svjedoči i fotografija objavljena u prvom srpanjskom broju časopisa *Nova Evropa*.¹⁸ U financiranju lijevanja kao i troškovima postavljanja sudjelovali su svi. U zajedničkoj suradnji uredništva *Nove Evrope* i Odbora za proslavu jubileja štampana je i razglednica s motivom spomenika, tako da je širi krug građana, relativno skromnim prilozima, mogao pomoći pri realizaciji. Spomenik je lijevala ljevaonica Kraljevske akademije za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, kojoj je Ivan Meštrović bio i rektorom.¹⁹ Plastika je u mjesecu veljači 1925. godine dopremljena u Split, gdje je uz veliku svečanost otkrivena pred palačom Milesi 26. srpnja iste godine.

Takvu rekonstrukciju događanja moguće je odrediti zahvaljujući pisanim materijalu koji se čuva u Arhivu Arheološkoga muzeja u Splitu, a koji je obradio Arsen Duplančić.²⁰

Sivo-zelenkasti kamen za postolje izvađen je u splitskom polju, a za postavljanje je odabrana ponuda Gaje Voltolinija i Ante Fabrisa.²¹ U izvedbu postolja Ivan Meštrović namjeravao je uključiti i Pavla Bilinića, u čijoj se splitskoj radionici kipar imao priliku prvi puta susresti s tehnikom klesarskog i kiparskog zanata. Međutim, Odbor je odlučio drugačije. Na samom postamentu, s prednje strane, stajao je natpis *Marko Marulić (1450–1524)*, a sa stražnje strane *Grad Split 1925. Ivan Meštrović svoje djelo poklonio*. Nakon talijanske okupacije grada natpisi su izmijenjeni. Naime, stražnji natpis biva otučen, a na prednjemu je uslijedila talijanizacija Marulićeva imena. Potonji je nakon oslobođenja obnovljen, a umjesto onoga stražnjega, godine 1971., ispisani su stihovi Tina Ujevića iz pjesme *Oproštaj*.²²

Spomenik Marku Maruliću smješten je na Trgu braće Radić, odnosno Voćnom trgu, u samoj osi palače Milesi. Svojim kompozicijskim rješenjem, podignut na visoki postament, pjesnikov se lik sasvim vješto snalazi u raznolikosti linija koje vladaju trgom. Najkvalitetniji pogledi na skulpturu doživljavaju se kretanjem uz istočni obod trga. Od osobita značenja je stjecanje silnica plašta na mjestu pod rukama. Taj likovno zanimljiv moment, pri obilasku skulpture, naglašava gestu pisanja lika

¹⁸ »Nova Evropa«, 1. srpnja, 1924. Cijeli srpanjski broj posvećen je Ivanu Meštroviću.

¹⁹ Godine 1926. sadreni model spomenika Ivan Meštrović poklonio je The Art Institute of Chicago. Danas se djelo nalazi na posudbi u The Snite Museum of Art, Notre Dame, Indiana, SAD.

²⁰ A. Duplančić: *Podizanje spomenika Marku Maruliću*, »Mogućnosti« 10/11, Split, 1983., str. 870.–880.

²¹ Isto.

²² J. Markovina: *Grgur Ninski i ostali splitski spomenici u danima fašističkog terora*, »Kulturna baština« 14, Split, 1983., str. 26.–30.



Autoportret (bronca, 1917.), Narodni muzej, Beograd



Marko Marulić (bronca, 1924.), Fototeka Galerije I. Meštrovića, Split

čije je lice također usmjerenog ka oruđu njegova rada – knjizi. Linije draperije sasvim blagog pada postaju vidno zategnute na mjestu frontalnog pogleda. Posebno intrigantnom, međutim, postaje fizionomija Marulićeve lica. Povijest jedne fizionomije – one Marulićeve – obrađena je i pisanom riječju.²³ Tekstom se ističu povjesni navodi i pretpostavke o liku Marka Marulića. Pri izvedbi »svoga« Marulića, djela kojim će na svojevrstan način stvoriti vizualni identitet te neosporne veličine hrvatske i svjetske književnosti, Ivan Meštrović je tražio sugestije don Frane Bulića. On ga je, doduše, i usmjeravao na određene portrete i opise.²⁴ Jedan od njih bio je Marulićev portret Bele Csikos-Sessije, objavljen 1903. godine u *Ljetopisu Društva hrvatskih književnika*. Još jedan portret nalazio se u Muzeju grada u Splitu, i tobože je bio pripisan Emanuelu Vidoviću. Međutim, autorstvo ostaje sporno.²⁵

No, bilo kako bilo, fizionomija Marka Marulića i suviše je poznata onima koji su se bavili portretnim značajkama samog kipara. Dvojbe

²³ V. Rabadan: *Marula prilika u tvorenju baščinika*, »Čakavska rič« 1, Split, 1972., str. 101.–136.

²⁴ A. Duplančić: *nav. dj.*

²⁵ Isto.



Spomenik Marku Maruliću (bronca, 1924.; postavljen 1925.), foto: Ivan Bura



Spomenik Marku Maruliću (bronca, 1924.; postavljen 1925.), foto: Ivan Bura

nema, Ivan Meštrović fizionomiju vlastita lica projicira na prikaz jedne povijesne ličnosti. To nikako nije rijetkost u praksi likovne povijesti, a ni u opusu Ivana Meštrovića. Dvojaka, dakle, biva fizionomija koju svakodnevno promatraju građani Splita. Otvorenim ostaje pitanje – gleda li svakodnevni šetač grada Splita Marka Marulića ili Ivana Meštrovića? Naime, usporedbom nešto ranijih autoportreta Ivana Meštrovića, bilo s javnim spomenikom ili bistama Marka Marulića, uočit ćemo da sličnost nikako ne može biti objašnjena terminom *slučajnost*. Svojevrsni kuriozitet postaje i odabir naslovnice za katalog samostalne izložbe Ivana Meštrovića u The Brooklyn Museumu u New Yorku.²⁶ Sasvim sigurno, riječ je o portretu povijesne ličnosti – no je li riječ o Ivanu Meštroviću, kojemu je priređena izložba, ili o Marku Maruliću, kojega je Meštrović u to vrijeme izvodio?

Nikako ne bi trebalo zanemariti da se Ivan Meštrović podosta bavio fizionomijom vlastita lica – navedimo broj od oko četrnaest skulpturalnih

²⁶ *The Meštrović Exhibition*, katalog izložbe (tekst: Christian Brinton), The Brooklyn Museum, New York, 1924–1925.

radova koji nose naslov *Autoportret*,²⁷ jedan slikarski autoportret,²⁸ jednu auto-karikaturu²⁹ i brojčano neutvrđeni broj crteža na kojima je moguće prepoznati kiparovo lice. Nadalje, brojna su djela na kojima je u okviru prikaza moguće prepoznati Meštrovićev lik, među kojima pronalazimo i reljef naslona stolca iz kiparove kuće u Zagrebu.³⁰

Još je jedan spomenik povijesnoj ličnosti u prostoru grada Splita na kojem možemo prepoznati portretne karakteristike Ivana Meštrovića – spomenik Grguru Ninskome.³¹ U prilog tome svjedoči i karikatura Marijana Šimunića, nastala 1933. godine, na kojoj možemo zamjetiti sličnu misao autora.³²

Polemike oko smještaja toga spomenika bile su izuzetno oštре. Lavinu polemika, naime, potakla je zamisao da se spomenik instalira unutar kasnoantičke jezgre, na Peristilu Dioklecijanove palače. U glasnim napadima korištene su kompetencije ove ili one vrste. Začeti su potom tabori »peristilaca« i »protuperistilaca«. Ako je suditi po tonovima prevladavajućima dnevnom tisku, osobito u *Novom dobu*,³³ odveć prilika za

27 Navodimo djela na kojima je prisutan samo lik umjetnika: *Autoportret*, Beč, 1901.; *Autoportret*, Beč, 1902.; *Autoportret*, Rim, 1911.; *Autoportret*, Rim, 1912.; *Autoportret (statueta)*, Rim, 1914.; *Autoportret*, London, 1915.; *Autoportret*, Cannes, 1917.; *Čovjek koji piše – autoportret*, Zagreb (?) 1925.; *Umjetnik u radu, autoportret*, Zagreb, 1929./30.; *Autoportret* (za vratnice crkve Presvetog Otkupitelja kod Otavica), Zagreb, 1930.; *Autoportret*, Zagreb, 1930.; *Autoportret*, Zagreb, 1941.; *Autoportret*, Syracuse, 1956.; *Autoportret*, South Band, 1961.

28 *Autoportret*, ulje na drvu, Galerija I. Meštrovića, pohrana kiparovih nasljednika, inv. br. 71/8.

29 Narodni muzej, Beograd (inv. br. 981).

30 Garnitura izvedena iz tamne hrastovine izložena je u Atelijeru Meštrović u Zagrebu, a posebnu pažnju valja skrenuti na prikaz *Pisca*.

31 O kronologiji podizanja spomenika vidjeti: M. Ivanišević: *Kako je splitska općina podizala Meštrovićeva »Grgura Ninskoga«, »Kulturna baština«* 14, Split, 1983. str. 21.–25.

32 Vidjeti: *Meštrović u karikaturi i likovnoj kritici (do 2. svjetskog rata)*, katalog izložbe (tekst: A. Horvat, M. Šimat), Muzejski prostor, Zagreb, 1983./84.

33 Vidjeti: I. Lahman: *Meštrovićev »Grgur Ninski« (izložba velebne skulpture u Zagrebu)*, »Novo doba«, Split, 8. 4. 1929.; I. Tartaglia: *O mjestu Meštrovićeva spomenika Grguru Ninskome (Borba za i protiv Peristila)*, »Novo doba«, Split, 23. 5. 1929.; F. Bulić: *O mjestu Meštrovićeva spomenika Grguru Ninskome (Borba za i protiv Peristila)*, »Novo doba«, Split, 25. 5. 1929.; J. Herceg: *Još jedan glas o smještaju »Grgura Ninskoga«*, »Novo doba«, Split, 31. 5. 1929.; V. Matković – M. Martinis: *O mjestu Meštrovićeva »Grgura Ninskog«*, »Novo doba«, Split, 28. 5. 1929.; M. Begović: *Meštrovićev »Grgur Ninski« na Peristilu?*, »Novo doba«, Split, 6. 6. 1929.; N. Armanda: *Borba za i protiv Peristila (Zašto ne može Meštrovićev »Grgur Ninski« stajati dobro na Peristilu?)*, »Novo doba«, Split, 10. 6. 1929.; J. Herceg: *Krokodilske suze za Peristilom*, »Novo doba«, Split, 11. 6. 1929.; V. Matković: *Borba za i protiv »Grgura Ninskoga«*, »Novo doba«, Split, 11. 6. 1929.; Jedan župnik glagoljaš, *Grgur Ninski i glagoljica (Osвrt na članak dr. Jakše Hercega)*, »Novo doba«, Split, 13. 6. 1929.; M. Bego: *Penjanje na spomenik*, »Novo doba«, Split, 14. 6. 1929.; J. Herceg: *Grgur Ninski i glagoljica (Odgovor na osvrt župnika glagoljaša)*, »Novo doba«, Split, 15.

civilizirani dijalog i nije bilo, jer vladalo je pravilo isključivosti mišljenja. Naravno, takvo pravilo predstavlja svojevrstan kontinuum ljudskog djelovanja, pa nam ni danas nije sasvim strano. Zavadili su se, primjerice, Ivo Tartaglia, koji je branio Meštrovića, i don Frane Bulić, glavni konzervator, nadalje Ivo Tartaglia i Vinko Brajević, urednik lista *Novo doba*. Protiv Meštrovićeve *Grgura* na Peristilu ustali su arhitekti poput Nike Armande i Petra Senjanovića, te mnogi drugi. Raspravljalо se o raznim mogućim lokacijama na koje se spomenik mogao postaviti.³⁴

Nedoumice su proizašle iz samog čina darovanja Ivana Meštrovića gradu Splitu, odnosno odluke Općinskog vijeća iz 1925. godine da prihvati sve Meštrovićeve želje vezane uz spomenik, među kojima posebice valja istaknuti apsolutnu kiparovu slobodu koncepcije djela, te njegova smještaja uz splitsku Katedralu zbog potenciranja povijesnoga smisla. Postav spomenika, što je i bilo za očekivanje, izazvao je najviše raspri.

Od cijele raspre, vrlo kvalitetnim smatram novinski napis književnika Milana Begovića, koji djelatnost Ivana Meštrovića prati od samih početaka, od vremena kada je mladi kipar studirao na bečkoj Akademiji likovnih umjetnosti. Ne omalovažavajući Meštrovićevo djelo, dapače smatrajući ga umjetnički vrlo relevantnim i komparabilnim sa svjetskim spomenicima istoga tipa, Milan Begović ipak daje potporu don Frani Buliću. Smatrajući da se «veto» konzervatora mora respektirati, književnik izdvaja kako iz njega progovara znanje, iskustvo, uvjerenje te istančani estetski instinkt.³⁵

»Peristil pak je zamišljen kao jedan ulaz i prolaz. Kroza nj su ulazili ne samo pojedinci i male grupe ljudi, nego i čitave sjajne povorke, dosojanstvenici na nosiljkama, trabanti, vojnici sa orlovima i oružjem: on dakle mora biti otvoren i slobodan, a postavi li se pred nj trajno jedna ogromna plastika, znači oteti mu njegovu zračnost i smisao, a plastici dati oznake puke prolaznosti i slučajnosti. I nema sumnje, ako se g. Meštrovićev *Grgur Ninski* postavi definitivno na Peristil, da će buduća pokoljenja neprestano pitati: ‘– kad će ovaj nervozni gospodin otici odavle? –’ Jer, on će u svom pokretu i uzbudjenju ostati konstantno ne-

6. 1929.; Bervaldi, *Grgur Ninski i glagoljica*, »Novo doba«, Split, 22. 6. 1929.; *Split sprema da svećano proslavi 29. septembra*, »Novo doba«, Split, 26. 9. 1929.; *Pripreme za veliko nedjeljno slavlje*, »Novo doba«, Split, 26. 9. 1929.; F. D. Marušić: *Sutrašnje velebno slavlje, Meštrovićev »Grgur Ninski«*; F. Ivanišević: *Progovori...!* (pred spomenikom *Grgura Ninskoga*); J. Erceg: *Historijsko značenje Grgurove ličnosti*, »Novo doba«, Split, 28. 9. 1929.

³⁴ Boticeva poljana, Gripe, Marjan neke su od spominjanih lokacija.

³⁵ M. Begović: *Meštrovićev »Grgur Ninski« na Peristilu?*, »Novo doba«, Split, 6. 6. 1929., str. 3.



Spomenik Grguru Ninskome,
detalj (sadra, 1927.),
fotografija iz onog vremena,
Fototeka Galerije
I. Meštrovića, Split



Spomenik Grguru Ninskome, foto: Ivan Bura

povezan sa onim mirom i veličinom, što u glavnom sačinjavaju zakone antiknog stila.«

Praćen brojnim negodovanjima, spomenik Grguru Ninskome otkriven je na Peristilu 29. rujna 1929. godine, uz svečanost kojoj su prisustvovali mnogi visoki dužnosnici i uglednici.³⁶

To burno iskustvo odredit će na određeni način i pojačan umjetnikov oprez pri budućim investicijama u Splitu. Godine 1929. Ivan Meštrović je kupio većinu zemljišnih parcela na kojima će izgraditi svoju vilu na Mejama. Ipak, kipar strahuje da bi mu se mogla uskratiti građevinska dozvola za objekt, nakon animoziteta potaknuta nesretnim postavljanjem *Grgura Ninskoga*.³⁷

Nakon talijanske okupacije grada započet je proces uklanjanja *metalnoga ninskoga biskupa* s Peristila.³⁸ Radovi na uklanjanju potrajali su od 3. do 12. studenog 1941. godine. Tek 1954. godine, opet uz broj-

³⁶ Onodobna štampa donijela je zanimljive fotografске dokumente lijevanja spomenika u Zagrebu i njegove inauguracije u Splitu. Vidjeti: V. Cvetišić: *Lijevanje spomenika Grguru Ninskому*, »Svijet«, Zagreb, 5. 10. 1929., str. 354.–355. (»Posao oko izrade kalupa i lijevanje u broncu preuzeli su ljevači Franjo Antolić i Amadeo Castagni, cizelerski posao Emil Jungman, sa svojim pomoćnicima, koji su bili izradili i oba konjanička kipa za Chicago«); *Otkriće spomenika Grguru Ninskog u Splitu*, »Svijet«, Zagreb, 12. 10. 1929., str. 378.–379.

³⁷ Zagreb, 23. listopada 1931. godine Ivan Meštrović upućuje pismo Marinu Marasoviću koje završava sljedećim riječima: »Niste mi ništa javili jeste li već dobili gradjevnu dozvolu. To me interesira, da ne bi imali kakvih teškoča jer koliko su Spličani ljubazni prema meni moglo bi još i to biti.« Arhiv graditelja Marina Marasovića, Galerija Ivana Meštrovića, Split.

³⁸ J. Markovina: *nav. dj.*



Spomenik Grguru Ninskome,
foto: Ivan Bura



Spomenik Grguru Ninskome, foto: Ivan Bura

ne polemike, spomenik je postavljen uz javni park ponad Zlatnih vrata Dioklecijanove palače, gdje se i danas nalazi. Postav svog djela izvan zidina Dioklecijanove palače sam kipar smatrao je apsurdnim.³⁹ Reakcija šetača, pomalo nejasne gestikulacije na tadašnjoj prometnoj ulici, i danas se lako evidentira.⁴⁰

Postav *Grgura Ninskoga* na Peristilu često je istican kao izrazita negativnost cijele inicijative, no o likovnim kvalitetama toga kolosa nije se mnogo, ako uopće i jest, govorilo. Sugestivan uzgon Grgurovih leđa, zategnutost draperije pod desnom rukom, ritmično nizanje nabora draperije uslijed silovite geste u *en face* pogledu, vrijedni su i umjetnički dojmljivi elementi vizualnog razumijevanja tog djela. Znatiželjnom promatraču današnji postav možda nudi i zanimljivu alternativu. Tražeći (nepostojeći) prigodan opis značenja i determinacije prikazanog, on obilazi skulpturu uočavajući naprijed navedene kvalitete. Pogledi izbliza doista znaju biti vrlo dojmljivi što se, uz neospornu vještina Meštrovića kao skulptora,

39 Vidi: A. Duplančić: *Podaci o Meštroviću i njegovim djelima iz korespondencije Mihovila Abramića*, »Mogućnosti«, br. 5–6, Split, 1987., str. 506.–529.

40 Upozoravajući na nedostatak javne plastike u Splitu, odnosno na nesretne smještaje one već postojeće, D. Kečkemet postavlja vrlo interesantno pitanje: »Ili, zar je sretan položaj spomenika Grguru Ninskome na današnjem mjestu, gdje, parkiran poput automobila, izgleda kao da će svakog časa krenuti prometnom ulicom?« D. Kečkemet: *O javnim spomenicima, »Slobodna Dalmacija«*, Split, 1. veljače 1969., str. 4.

D. Kečkemet je svojevremeno predlagao da se spomenik Grguru Ninskome postavi na Prokurative – Trg Republike.



Majka i dijete, detalj (1930.)
foto: Ivan Bura



Majka i dijete, detalj (1930.)
foto: Ivan Bura

veže i uz oblikovanje djela unutar zatvorenog prostora atelijera, odnosno uz intenciju da se skulptura postavi u stiješnjeni arhitektonski okvir.

Postoje dvije replike spomenika Grguru Ninskome.⁴¹ Prva varijanta postavljena je ispred Franjevačke crkve u Varaždinu 1931. godine.⁴² Drugi odljev istoga modela grad Varaždin darovao je gradu Ninu, 1969. godine, povodom obilježavanja 990. godišnjice izdavanja *Povelje kralja Petra Krešimira IV.* kojom je Jadransko more proglašeno Mare Nostrum.⁴³

Četvrta javna plastika Ivana Meštrovića postavljena je u parku zgrade staroga splitskoga rodilišta u mjesecu prosincu 1953. godine.⁴⁴ Riječ je,

41 Sadreni model studije druge, splitske varijante spomenika nalazi se u Atelijeru Meštrović u Zagrebu. Postoji i nekoliko odljeva u bronci.

42 A. Golob: *Otkuda Varaždinu Meštrovićev »Grgur Ninski«*, »Novinarski zapisi iz starog i novog Varaždina«, Varaždin, 1988., str. 161.–163.

43 U fundusu Galerije Ivana Meštrovića u Splitu nalaze se dva crteža, referentna na prvu verziju spomenika (inv. br. 382 i 400). Crteži su nastali u New Yorku 1925. godine te tako predstavljaju najraniju dionicu likovnog razmišljanja Ivana Meštrovića u realizaciji spomenika Grguru Ninskome. Sadreni model studije za prvu varijantu spomenika Grguru Ninskome (1927.), te njen brončani odljev nalaze se u Gradskom muzeju Drniš.

44 Meštrovićev kip 'Majka i dijete' postavljen u parku rodilišta, »Slobodna Dalmacija«, Split, 15. 12. 1953., str. 4.

dakako, o djelu *Majka i dijete*.⁴⁵ Nakon lijevanja djela kipar je zabranio da se model ikada više uporabi.⁴⁶

Istaknuti osnovni temelj kontinuiteta – materinstvo, glavna je nakana te plastike. Povijesni kontekst tu prestaje biti važan. Tema djela posjetitelju svjedoči o funkciji građevine pred koju je postavljeno.

Motiv majke koja doji dijete zarana je prisutan u opusu Ivana Meštrovića. Navedimo tek djela poput *Prva želja* (1906.), motiv s *Vrela života* (1906./07.), reljef *Zidanje Skadra* (1906.), potom niz udovica, Bogorodica, odnosno prikaz Meštrovićeve suputnice – Olge Meštrović koja doji dijete (*Olga Meštrović doji Tvrta*, 1925., Atelijer Meštrović, Zagreb, AMZ-00188).

Na licu majke toga Meštrovićeve djela također možemo prepoznati portretne karakteristike Olge Meštrović. I ta plastika pretrpjela je premeštanje. Naime, preseljenjem rodilišta, odnosno Klinike za ženske bolesti i bolesti djeteta, u sklop Kliničkog bolničkog centra na Firulama, i skulptura *Majka i dijete* premještena je tamo 1980. godine. Međutim, sasvim jasne postaju naznake ponovnog premještanja skulpture pred novu zgradu koja bi se trebala dodijeliti splitskom rodilištu.⁴⁷

Lako je evidentirati kako su predmet teksta četiri javne plastike Ivana Meštrovića, koje postaju neposredno vizualno iskustvo svakodnevног prolaznika. Sva ostala djela, koja bi se svojom postavom također mogla nazvati javnima, nose biljeg ciljanog posjeta, pa su stoga manje interesantna za naznačenu temu.⁴⁸

⁴⁵ Usporedni nazivi djela: *Majka doji dijete*, *Materinstvo*. U Zagrebu, pred Školu narodnog zdravlja, danas Higijenski zavod, godine 1940. postavljen je prvi odljev u bronci. Drugi odljev u bronci, postavljen u Splitu, nosi oznaku ljevaonice Likum.

»Posredovanjem i zalaganjem prof. dr. A. Šercera, Ivan Meštrović je odmah ponudio svoj gipsani model *Majke i djeteta*, da se po njemu odlije spomenik za Split, istaknuvši u pismu da se raduje što će njegov spomenik biti podignut u ovom gradu i pred tom zgradom. Taj je odljev načinio jedan od naših najboljih ljevača, majstor Tepša u zadruzi 'Likum' u Zagrebu.« D. Kečkemet: *Novi splitski spomenik*, »Slobodna Dalmacija«, Split, 20. 3. 1954., str. 3.

⁴⁶ Isto. Kako navodi autor teksta, spomenik je privremeno bio postavljen u atriju rodilišta prigodom svečanog otvorenja, u okviru proslave dana ustanka 27. srpnja 1953. godine, a nekoliko mjeseci zatim postavljen je u vrt, na monolitnom postamentu od bijelog bračkog kamena.

⁴⁷ G. Benić: *Humanitarni koncert za splitsku Neonatologiju*, »Slobodna Dalmacija«, Split, 15. 3. 2002., str. 53.; G. Benić: *Dajmo da žive*, »Nedjeljna Dalmacija«, Split, 19. 4. 2002.

⁴⁸ Pritom se misli i na projekte Ivana Meštrovića koji nisu izvedeni, odnosno na sva djela na »otvorenom«, poput onih smještenih u vrtu Galerije Ivana Meštrovića i Kašteleta-Crikvina, kao i na nadgrobni portret Milivoja Milića, namijenjen i nekoć postavljen na starom splitskom groblju Sustipan.

SAŽETAK

Rijetko je koje ime u povijesti hrvatske skulpture bilo predmetom toliko glasnih negodovanja, iniciranih postavom skulpture u javnom prostoru, kao što je to slučaj s Ivanom Meštrovićem. Meštrovićeva javna plastika u Splitu na svojevrstan način sintetizira to iskustvo. Skandali već zapo činjupostavom prvoga Meštrovićeva javnog spomenika uopće – pjesniku Luki Botiću. Najburnije reakcije izazvao je reljef s prikazom *Bijedne Mare*, te natpis secesijskog sloga koji prati bistu pjesnika. Dio onodobne kritike ocijenio je natpis nerazumljivim, a golo tijelo sasvim neukusnim. Napomenimo da je spomenik Luki Botiću postavljen 1905. godine na Marmontovo (kasnije Botičevoj) poljani, trgu koji identificiramo naslovom splitskih Prokurativa. Drugi javni spomenik Ivana Meštrovića u Splitu jest onaj Marku Maruliću, jedini spomenik koji su povjesni konteksti djelomice »ostavili na miru«. Naime, sudba ostale Meštrovićeve plastike premještanje je s jednog mjesta na drugo koje je vrijeme odredilo prikladnjim. Spomenik Marku Maruliću vrsna je plastika, postavljena u središtu grada, pred Palaču Milesi 1925. godine. Tim djelom aktualizirano je pitanje Meštrovićeve projekcije vlastitoga lika u fizionomiju povijesnih ličnosti. Treća javna skulptura toga kipara izazvala je doista mnogo kontroverza i polemika. Najupitnija je bila postava monumentalnog skulptorskog tijela usred kasnoantičke jezgre. Riječ je, dakako, o spomeniku Grguru Ninskome, postavljenom na Peristil Dioklecijanove palače 1929. godine. Izrazito negativna bila je reakcija Frane Bulića, koji se oštro suprotstavio postavi toga brončanog giganta unutar povijesne jezgre. Spomenik su demolirali Talijani, okupacijom Splita 1941. godine, a godine 1954. ponovo je instaliran, ali na uzvisinu ponad Zlatnih vrata Dioklecijanove palače, uz javni gradski park. Premještanjem institucije kojoj je bila namijenjena, i četvrtu Meštrovićeva javna plastika promijenila je svoje mjesto. Godine 1953. pred staru zgradu splitskoga rodilišta postavljena je skulptura *Majka i dijete*. Jasne su naznake da bi odabir novoga mjesta za splitsko rodilište ponovo »pomicao« to djelo. Kako god bilo, to je jedina Meštrovićeva plastika koja ne nosi znak događaja ili ličnosti povijesti, već saobraća s temeljnim prirodnim uvjetom – rođenjem.

U izlaganju su, dakle, obrađena isključivo četiri djela koja čine neposredna vizualna iskustva svakodnevnih prolaznika. Sva ostala djela, koja bi se mogla nazvati javnima, nose obilježja ciljanog posjeta, pa stoga bivaju manje interesantna za naznačenu temu.

Summary

THE PUBLIC SCULPTURE OF IVAN MEŠTROVIĆ IN SPLIT

Dalibor Prančević

Seldom has a name in the history of the Croatian sculpture been subject to so much public outcry caused by raising an outdoor public sculpture as was the case with Ivan Meštrović. His public sculpture in Split is a synthesis of such experience. Scandals began already with the placement of Meštrović's first public monument, the one dedicated to poet Luka Botić. The most ferocious reactions were caused by the relief »Bijedna Mara« (The Miserable Mara) and the Art Nouveau inscription on the bust of the poet. Some critics claimed that the inscription was unintelligible and the nude body completely in bad taste. Let us note that the monument to Luka Botić was raised in 1905 in Marmon-

tova poljana (Marmont Field), later renamed Botičeva poljana. It is a square generally related with the Prokurative square in Split. Meštrović's second public monument in Split was the one dedicated to Marko Marulić, the only monument which the historic context partly »left in peace«. All other Meštrović's monuments were relocated from one place to another as the times demanded. The monument to Marko Marulić is an excellent sculpture, placed in the centre of the city in front of the Milesi Palace in 1925. This work raised the question of Meštrović's projection of his own features into the physiognomy of historic figures. His third public sculpture caused a great controversy and started a polemic. Most questioned was the placement of the monumental sculpture in the centre of the city's core which dates to late antiquity. It was the monument to Grgur Ninski (Gregory of Nin), placed on the peristyle of the Palace of Diocletian in 1929. Frane Bulić particularly fiercely opposed the placement of this bronze giant within the historic centre. The monument was devastated by the Italians when the occupied Split in 1941 but was reinstated in 1954 on the elevation above to the Golden Gate of Diocletian's Palace, next to the city park. When the institution for which it was intended was relocated the fourth Meštrović's public sculpture changed its position. In 1953 his sculpture »Majka i dijete« (Mother and Child) was placed in front of the Split maternal clinic. It is clear that a new location of the clinic would again »move« this work. In any case, this is the only Meštrović's sculpture unmarked by historic events or figures but related to a fundamental natural condition, birth.

The paper deals only with the four Meštrović's works which offer immediate visual experience to passers-by every day. All his other works which could be categorized as public require a planned visit and are as such of lesser interest for this topic.

Skulptura u trogirskom groblju

DANKA RADIĆ

Muzej grada Trogira

Izvorni znanstveni rad

Trogirsko groblje na kopnu otvoreno je 1831. godine. Novo groblje, po dosljednom konceptu, bilo je ukrašeno skulpturama koje su tom prilikom dopremljene iz grada. One su pripadale različitim zdanjima, a sve su, osim jedne, djelo Nikole Firentinca. Tu se nalaze i djela kipara I. Kerdića, I. Mirkovića, V. Dajht Kralj, djela iz poznate radionice klesara P. Bilinića iz Splita itd. Skulptura na trogirskom groblju bitni je element kulturnog inventara i identiteta društvene cjeline Trogira.

UVOD

Bogatstvo arheoloških nalaza u Trogiru ukazuje na neprekinuti kontinuitet života od prapovijesti, na što upućuju i tragovi davnih pokapanja.¹ Na kopnenom dijelu Trogira, na lokalitetu Dobrić, istočno od parka Gagagnin-Fanfogna nalazila se glavna nekropola antičkog Traguriuma.² Tu su otkriveni rimski grobovi,³ dok su na predjelu Ošljak na Travarici (na današnjem mjestu Tržnice), početkom prošloga stoljeća pronađeni ostaci velike kasnoantičke grobišne bazilike s apsidom i nizom grobova.⁴ Sve

¹ Prigodom uređenja lapidarija u Muzeju grada Trogira vršena su arheološka istraživanja 1982.–1983. godine. Kopalo se na dubini od dva metra ispod razine mora. Zbog nadiranja mora, koje je otežavalo istraživanja, nije se doprlo do sterilnih slojeva. Među ostalim nalazima pronađena je kasnoantička grobnica iz VI. stoljeća. Ta istraživanja koja je vodio dr. Ivo Babić nisu publicirana u cijelosti. Vidi: I. Babić, *Kultурно blago Trogira*, Zagreb, 1990., str. 7; Isti: *Blago trogirskih riznica, Umjetničko i kulturno nasljeđe od 1000. do 1600.*, (Katalog izložbe), Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 27. XII. 2001. – 3. III. 2002., str. 13; F. Celio Cega i D. Radić, *Muzej grada Trogira, Vodič*, Trogir, 1998., str. 19.

² I. Babić, *Blago...*, n. dj. (1), str. 15.

³ M. Slade-Šilović, *Nalazi u Trogiru i okolici*, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku LIII, Split, 1952., str. 258.

⁴ F. Bulić, *Ritrovamenti di un' antica chiesa cristiana a Traù*, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, sv. XXVII, 1904., str. 20–26. Tav. III.; M. Perojević, *Starokršćanska*

doto tada bijaše sačuvan običaj da trogirski bratimi jednom godišnje na Veliki četvrtak mole molitve za mrtve na tom lokalitetu.⁵ Glavne nekropole pružahu se na kopnu.⁶ Međutim, od kasnoantičkog doba mrtvi se zbog nesigurnosti pokapahu i unutar zidina. I u antičko doba pokapalo se na samom otočiću uz zidine. Na to upućuje, među ostalim, i raspored nadgrobnih spomenika ugrađenih u zgrade, koje su uglavnom raspoređene uz rubni pojas. Običaj pokapanja unutar zidina, u crkvama i oko njih, trajao je sve do XIX. stoljeća.⁷

Arheološka istraživanja srednjovjekovnog Trogira nisu nam dala veća saznanja o tome kada su se Trogirani počeli pokapati u crkvama.⁸ Mnoge srednjovjekovne crkve porušene su ili su pak na njihovim mjestima podignute nove. Postojeće crkve mijenjahu stare pločnike s novim nadgrobnim pločama, tako da nam stariji tragovi o počivalištima Trogirana uglavnom nestadoše. Tako je nestala i nadgrobna ploča Williama, unuka ugarskoga kralja Bele III., tj. nećaka kralja Bele IV., koji je umro u Trogiru 1242. godine, a bijaše pokopan u katedrali pred glavnim oltarom. Epitaf s nadgrobne ploče ostade sačuvan zahvaljujući marnom povjesničaru Ivanu Luciću.⁹ Dok su neke ploče potpuno uništene, druge bijahu sekundarno upotrijebljene za nove namjene, kao primjerice nadgrobna ploča s grbom obitelji Lucić, koja i danas služi kao podest stepenicama drugoga kata zvonika.¹⁰

Sačuvane arhivske isprave iz druge polovice XIII. stoljeća donose bilješke o mjestima i načinima pokapanja u Trogiru.¹¹ Iz njih saznaje-

bazilika u Trogiru, »Novo doba«, Split, 1934., str. 262; G. Protić, *Kasnoantički grobovi u Trogiru*, Slobodna Dalmacija, 30. prosinca 1980.; N. Bezić-Božanić, *The Necropolises of Trogir in the 13th Century*, Balcanoslavica 9, Prilep, 1980., str. 91–97.

5 I. Delalle, *Trogir, vodič po njegovoj historiji, umjetnosti i životu*, Trogir, 1936., str. 7; I. Babić, *Kulturno...,* n.dj. (1), str. 11.

6 Strogi rimski zakoni propisivaju ukop mrtvaca isključivo izvan naselja. Vidi: I. Fisković, *O grobnim spomenicima u srednjovjekovnoj Dalmaciji*, Dometi, 5/1984., Rijeka, 1984., str. 36.

7 I. Babić, *Blago ...,* n. dj. (1), str. 15–16.

8 Naša istaživanja pokazuju da se grobovi unutar crkava javljaju od X. stoljeća. Većina starohrvatskih crkvica bila je bez grobova. Usred poda crkve sv. Marije de Platea (Sv. Sebastijan) pronađeni su sarkofazi iz X. stoljeća, ranosrednjovjekovne grobnice u kojima se pokapahu trogirski plemenitaši.

9 I. Lucić, *Povijesna svjedočanstva o Trogiru I*, Split, 1979., str. 158–159.

10 Najvjerojatnije je ta ploča s groblja opatije sv. Ivana Krstitelja, koje spominje povjesničar I. Lucić kada donosi podatke o komadima mramora oko grobnica Kažotića i Lucića, koji bijahu darovani za izgradnju kapele. Vidi: I. Lucić, *Povijesna svjedočanstva o Trogiru II*, Split, 1979., str. 1034.

11 Prostori gradskih trgova postaju dijelom površine groblja, jer su smješteni uz glavne crkve. Tako se primjerice groblje Trogira nalazilo pred katedralom. Vidi: I. Fisković, n. dj. (6), str. 43–44.

mo da se u XIII. stoljeću u unutrašnjosti katedrale pokapahu odličnici, uvaženi pripadnici klera i gradskog patricijata, koji ostavljaju svoje zemlje, kuće, novac onima koji su se kasnije molili za njihove duše. Prostor pred zapadnim pročeljem katedrale bijaše groblje, a spomen na nj ostade sačuvan u nazivu *Cimatorij*.¹² Nije nam poznato od kada je to groblje, njegov oblik i tko je bio pokopan u njemu, ali arheološka istraživanja iza apsida katedrale, prigodom kojih su pronađeni grobovi, ukazuju da se groblje prostiralo oko katedrale.¹³

Za grobište fratara uz mirinu Dese, u trogirskom predgrađu Pasike, saznajemo iz spisa o prodaji zemljišta 16. srpnja 1304. godine.¹⁴ Nad tim grobljem bijaše postavljen trijem oslonjen na južni zid crkve sv. Dominika, od kojega ostadoše visoke konzolice.¹⁵ Na južnom pročelju crkve uzidana su tri nadgrobna natpisa, s grobova koji su se nalazili uz južni crkveni zid pod trijemom.¹⁶

Benediktinski samostan smješten uz crkvu sv. Ivana Krstitelja, osnovan najvjerojatnije u XI. stoljeću, spominje se u ispravama već u XII. stoljeću. U crkvi i oko nje bilo je groblje redovnika, ali uglavnom i počivalište ostalih Trogiranaca. U unutrašnjosti, u sredini crkve nalazi se grob s reljefno izvedenim likom opata Savina († 1348.). Groblje smješteno uz samostan spominje se u ispravama već u drugoj polovici XIII. stoljeća.¹⁷ Trogirski biskup Kolumban (Columbano) prosvjedovao je 1271. godine kod nadstojnika tog samostana da se ne slaže s pokapanjem mrtvih na tom groblju.¹⁸ Prigodom zadnjih arheoloških istraživanja kod crkve sv. Ivana Krstitelja također su pronađene grobnice.¹⁹

U slučaju bolesti neki se pokapahu izvan grada, pa se primjerice zapadno od crkvice sv. Tome na otoku Čiovu nalazilo groblje kužnih.²⁰ Čak i Statut grada Trogira, kodiciran početkom XIV. stoljeća, koji regulira cjelokupni život trogirske komune, donosi, radi zdravstvenih

¹² Još i danas naziru se slova natpisa s nadgrobnih ploča na ogradi *Cimatorija*.

¹³ Ta arheološka istraživanja provedena su 1977.–1978. godine, nakon čega je čitav prostor iza apsida katedrale popločan. Nalazi istraživanja nisu objavljeni.

¹⁴ I. Lucić, n. dj. (10), str. 1043.

¹⁵ I. Fisković, n. dj. (6), str. 50.

¹⁶ C. Fisković, *Skulpture mletačkog kipara Nikole Dente u Trogiru i Splitu*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 14, Split, 1962., str. 67–68.

¹⁷ M. Barada, *Trogirski spomenici, ... intra cimiterium monasterii sancti Johannis Tragurii ...*, I/1, 37. Vidi bilješku 10.

¹⁸ M. Barada, n. dj. bilj. (17), str. 228–229.

¹⁹ Arheološki nalazi pokazuju da je na tom mjestu postojala crkva već u ranokršćansko doba. Arheološka istraživanja nisu objavljena, a prostor je prekriven kamenim pločama.

²⁰ Crkvice sv. Tome nalazila se na Čiovu, na zapadu prema rtu sv. Cumbrijana (sv. Ciprijan). O crkvi vidi u P. Andreis, *Povijest grada Trogira I*, Split, 1977., str. 339–340.

razloga, odredbu koja se odnosi na mrtvace: *Neka se nitko ne baca na tijelo mrtvaca.*²¹

Trogirani se pokapahu u crkvama i oko njih sve do dolaska Francuza. Tijekom XIX. stoljeća crkva sv. Roka, koja se nalazila uz crkvu sv. Dominika, koristila se kao mrtvačnica. Zbog trošnosti kora i opasnosti od pada i pogibelji srušena je 1866. godine, te je mrtvačnica preseljena u crkvu sv. Mihovila.²² Epidemije kolere početkom XIX. stoljeća uzrokuju, iz higijenskih razloga, premještanje groblja izvan gradova. Tako je, primjerice, vlast u Donjim Kaštelima zabranila pokapanje u seoskim crkvama ili pored njih, pa se groblja preseljavaju izvan naselja.²³ Groblje izlazi i iz grada Trogira. Od 1814. do 1831. godine prvo trogirsко groblje bilo je uz crkvu Gospe od anđela na kopnu. Na mjestu današnje crkve bijaše 1216. godine sagrađen franjevački samostan koji je tijekom stoljeća, poradi ratne opasnosti, bio nekoliko puta porušen. U XVIII. st. na tom je prostoru bila sagrađena današnja crkva Gospe od anđela. Crkvicu okružuju čempresi stari više od 200 godina, te zajedno čine izuzetnu pejzažno-spomeničku cjelinu. Groblje je zauzimalo malu površinu (*Cimitero con olivi* – broj čest. 1846 – samo 267 hvati, tj. 960 m²; 1062 hvata *Ruina di casa – Demanij*; 1072 hvata *Ruina di chiesa*).²⁴ Na tom groblju bijaše pokopana Stana, žena kneza Ilije, koja je odredila da je pokopaju uz novoosnovani franjevački samostan podignut izvan grada, na kopnu, na mjestu uz postojeću crkvu Gospe od anđela.²⁵ Stošija, kći kneza Ilije i Stane, prema oporuci od 24. ožujka 1271. godine, želi

21 *Prva knjiga Reformacija*, 42.: »Neka se nitko ne baca na tijelo mrtvaca. Naredujemo i hoćemo da se živi ljudi ne bi zarazili ni okužili od pokvarenog zadaha mrtvog tijela, neka se niješ muškarac iz grada, prigrada i trogirskog distrikta, bez obzira kojeg društvenog položaja bio, nipošto ne usudi i ne drzne baciti se na neko mrtvo tijelo u kući, crkvi, na putu i bilo gdje pod prijetnjom globe od 25 libara malih svakom vijećniku(tj. plemiću) i za svaki put i pod prijetnjom globe od 10 libara malih svakom pučaninu i za svaki put. I svatko može prijaviti i neka dobije polovicu kazne ili globe a druga polovica neka pripadne komuni, i neka se (ime) drži u tajnosti«. Vidi: *Statut grada Trogira*, Split, 1988., str. 205–206.

22 D. Radić, *Zaštita spomenika u Trogiru tijekom XIX. stoljeća*, Muzeologija 37, Zagreb, 2000., str. 79. Crkva sv. Mihovila porušena je tijekom II. svjetskog rata. Tom prigodom grobne ploče i ostali materijal preneseni su na novo trogirsко groblje na kopnu. Nedavno su pronađene dvije nadgrobne ploče iz crkve sv. Mihovila na deponiju smeća u Planom. Intervencijom dječatnika Muzeja grada Trogira ploče su s deponija spašene i sada se nalaze pred crkvom sv. Dominika, do kipa blaženog Augustina Kažotića. Još nekoliko njih otkrili smo na trogirskom groblju uz nedovršenu crkvu.

23 I. Babić, *Prostor između Trogira i Splita*, Trogir, 1984., str. 176. Usp. npr. slučaj riječkog groblja: D. Glavočić, *Kozala*, Rijeka, 2002., str. 15.

24 DAST, Arhiv mapa za Istru i Dalmaciju u Splitu, *Comune Traù*, No. 1. *Allegato in doppia Scala alla Mappa originale di Traù*, No. 203, 1830.

25 I. Babić, *Trogirski knez Ilija i njegova žena Stana*, Zbornik Tomislava Marasovića, Split, 2002., str. 383.

također biti pokopana na novom groblju fratara, ostavivši maloj braći trogirskoga samostana deset venecijanskih livara za svoju dušu.²⁶ Među tamo pokopanim znamenitim Trogiranima bio je i Ivan Cipiko, zadarski nadbiskup, imenovan 1504. godine, koji je u umro u Rimu. Njegove kosti, prema njegovoj oporuci, bijahu prenesene u domovinu i pokopane u crkvi Gospe od anđela.²⁷ Sačuvana je nadgrobna ploča s lavom koji se propinje, koja je nakon rušenja crkvice uzidana u zapadni zid groblja, gdje se i danas nalazi. Prema procjenama na tom groblju bijaše pokopano oko 1000 ljudi. Mnogi Trogirani i danas pamte odlazak na grobne humke svojih predaka na tom groblju.

U XV. stoljeću grad se širi na susjedno Čiovo, te se tamošnje pučanstvo pokapalo u crkvama sv. Lazara (sv. Josipa) i sv. Ante na Dridu.

NOVO GROBLJE

Novo trogirsko groblje podignuto je također na kopnu, u polju zvanom Žulijan po crkvici sv. Julijana Gostoljubivoga.²⁸ Otvoreno je 1831. godine.²⁹ Već od početka 1829. godine pojedinci uplaćivahu za svoje grobnice. Naknada za jedno mjesto iznosila je 12 forinti, a za dva dvostruko. Prvi koji je uplatio grobnicu, 13. veljače 1829. godine, bijaše Lovre Lubin. Nakon njega iste godine bilo je još 36 uplata, među kojima su uplatili i plemići Matej Quarco de Ciprianis, kapetan u mirovini, Josip Nutrizio, Jerolim de Andreis, Enrico de Casotti, Antun de Cippico te braća Dominik i Luka Garagnin. Tijekom 1829. i 1830. godine građani su bili dužni sudjelovati u uređivanju groblja. Oni koji tu obvezu nisu izvršavali bili su novčano kažnjavani u korist blagajne groblja. U to vrijeme izrečeno je 37 globi i tako je prikupljena svota od 72 forinte. Sam načelnik Koriolan Grazio uplatio je jedno mjesto za pokapanje 28. veljače 1831. godine. Kuzma Parun, težak iz Čiova, bijaše prvi pokopan na novom groblju 10. srpnja iste godine. Radovi na uređenju groblja protegли

²⁶ I. Babić, n. dj. (25), str. 383.

²⁷ I. Lucić, n. dj. (10), str. 1114. Natpis s nadgrobne ploče nije sačuvan.

²⁸ Crkva sv. Julijana, posvećena prikazanju Blažene Djevice i svetom Julijanu i Grguru Papi, bila je jednostavni beneficij, opskrbljen sa samo dva zemljista koja je uživao kaptol, nakon pripojenja udijeljenog menzi. Vidi: P. Andreis, *Povijest grada Trogira I*, Split, 1977., str. 348. Po srednjovjekovnoj legendi Julijan bijaše plemić zaljubljen u lov, koji pukim slučajem ubije roditelje. Da bi okajao zločin, podigne bolnicu za putnike i prevede preko rijeke gubavca kojemu dade svoj krevet. Julijan je zaštitnik putnika i gostionica. Vidi: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 1985., str. 307–308.; J. Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1991., str. 147.

²⁹ I. Delalle, n. dj. (5), str. 81.; I. Babić, n. dj. (23), str. 176.

su se tijekom 1831. i 1832. godine. Tom prigodom posjećeno je postojće drveće, a novac dobiven od prodaje drva uplaćen je u korist blagajne groblja. Don Marko Marković, blagajnik, na osnovi vladina dekreta od 5. IV. 1830. godine, u više je navrata uplaćivao u blagajnu novoga groblja određene iznose novca za nastavak radova. Tijekom tih dviju godina uplatio je ukupno 676 forinti.³⁰ U povjerenstvu za podizanje novoga groblja bijahu Luka Garagnin i Josip Nutrizio. Oni su 9. prosinca 1831. godine sklopili ugovor sa Srećkom Lozovinom Ivanovim iz Segeta, po kojemu se majstor obvezao u roku od mjesec dana pripremiti kamen za podizanje ulaznog portala groblja, točno prema crtežu stručnjaka Danila.³¹ Portal se sastojao od dva pilastra s bazama i vijencem. Lozovini je odmah plaćeno 10 forinti, drugih 10 kad je dopremljen kamen, a ostatak nakon završetka radova.³² Groblje je u početku zauzimalo malu površinu od samo 1359 kvadratnih hvati, tj. 4888 m² (*Cimitero in lavoro – broj čest. 1983; 1067 hvati Chiesa sotto di titolo della Madonna della Salute*).³³ Zemljište je bilo općinsko vlasništvo, pravilnog pravokutnog oblika, na čijoj se istočnoj strani nalazila crkvica Gospe od zdravlja (Sv. Julijan). Glavni pristup groblju bio je s južne strane, a sporedni sa sjeverne strane.

Trogirsko groblje nije monumentalno, ali je romantično, ograđeno kamenim zidom i zasađeno stoljetnim čempresima koji se nižu u dugim pravilnim alejama. Groblje je pravilnog pravokutnog oblika, okomito i horizontalno podijeljeno na četiri jednakata dijela. Na južnoj strani, po sredini, nalaze se monumentalna vrata, dva kamena pilastra sa željeznim rešetkastim vratnicama. Na istočnoj strani groblja je crkvica Gospe od zdravlja (Sv. Julijan). Najstarija jezgra groblja je u kvadrantu južno od crkve, na kojem se nalaze grobnice znamenitih Trogirana, imućnijih građana i plemića. Sjeverozapadno pak prevladavaju obični grobovi s hrpom zemlje i običnim križevima onih siromašnijih. Sjeverno od grobišnog zida, u posebno ograđenom prostoru, pokapahu se malobrojni inovjerci. I u groblju se očituje raslojavanje društva, pa se grobovi priпадnika siromašnijih slojeva razlikovaju od grobova uglednika, ne samo po tehnici izradbe nego i po činjenici da je većina ljudi iz nižih slojeva sahranjivana bez ikakva vidljivog biljega.

³⁰ DAST TO br. 5/XI. Razne priznanice za položeni novac. S. Piplović, *Graditeljstvo Trogira u 19. stoljeću*, Split, 1996., str. 31.

³¹ Vjerojatno se radi o Ivanu Danilu, javnom vještaku mjerniku. Vidi: I. Babić, *Prilog poznavanju povijesti grafičke dokumentacije salonitanskih spomenika*, Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 8/1982. i 9/1983., str. 75.

³² DAST, FFG TO br. 5/XII. ugovori. S. Piplović, n. dj. (30), str. 32.

³³ Arhiv mapa za Istru i Dalmaciju u Splitu, *Comune Traù, No. 1. Allegato in doppia Scala alla Mappa originale di Traù*, No. 203, 1830.

Gospa od zdravlja (Sv. Julijan)³⁴ je crkvica s tipičnim trijemom na ulazu i zvonikom od pleternog tegurija. U odnosu na trijem crkvica je ukopana, s nižim temeljima, što nas upućuje da je riječ o ranokršćanskoj crkvi koja je vjerojatno obnovljena u srednjem vijeku. Građena je od velikog kamenja nepravilna oblika. Nazire se više faza gradnji. Crkvica je povиšena u gornjem dijelu, te je na južnom pročelju, vjerojatno u sekundarnoj upotrebi, uzidan dio okvira renesansnog prozora. Pred crkvicom je trijem – *lopica*. Takvi trijemovi javljaju se u istarskoj arhitekturi, dok su u Dalmaciji rijetki. Najsličnija po trijemu crkve sv. Julijana je crkva sv. Kuzme i Damjana u Kaštel Gomilici.³⁵ Zabat koji je upotrijebljen kao dodatak baroknoj preslici na grobljanskoj crkvi nepoznatog je podrijetla, a možda je pripadao nekoj ranijoj fazi iste crkve. Središnji dio zabata uništen je u donjem dijelu zbog nove funkcije.³⁶ Po sredini trijema nalazi se grobna ploča s natpisom: *FRANCISCUS MAZZANOVICH ARCHIPRESBYTER PAROCHUS PRIMUS ABAS MITRATUS TRAGURIENSIS PROSESUISQUE SUCCESSORIBUS POSUIT 1882.*³⁷

Lijevo i desno od ulaza su manje nadgrobne ploče s natpisima: *PRO CANONICIS 1882* (lijevo), *MORTUALE MUNDO VIVUNT CHRISTO 1882* (desno).

Prostor pred trijemom također je popločen i na njemu se nalazi natpis: *CAPITOLI ET CLERI*. Sjeverno, uz zid crkvice sv. Julijana položen je maleni kameni pseudo-sarkofag³⁸ (slika 1). Na njemu je natpis: *AGIOACHINO DE GENARO IL QUALE SI UNI NELLE SCHIERE CELESTI* na jednoj strani sarkofaga; *IL GIORNO 17 LUGLIO 1883. NELLA FLORILE ED ANGELICA ETADI* na drugoj strani sarkofaga; *MEST 18 T. DOLENTI GENITORI QUESTA MEMMORIA POSERO* pri dnu sarkofaga.

³⁴ Kada je crkvica promijenila titular nije nam poznato. Pod imenom Gospa od zdravlja nalažimo je u DAST-u, Arhiv mapa za Istru i Dalmaciju u Splitu, *Comune Traù, No. I. Allegato in doppia Scala alla Mappa originale di Traù, No. 203*, 1830. I. Delalle pak novo mjesno groblje u polju zvanom Žuljan (po crkvici sv. Julijana) naziva Gospa od zdravlja. I. Delalle, n. dj. (5), str. 81.

³⁵ D. Marasović i M. Sumić, *Sv. Kuzma i Damjan u Kaštel Gomilici*, Zavod za zaštitu spomenika kulture Split, Obnova baštine 1., MCMXCIII.; F. Bego, *Kaštel Kambelovac*, Kaštel Kambelovac, 1991., str. 709.

³⁶ T. Burić, *Predromanička skulptura u Trogiru*, Split, 1982., str. 139, 153.

³⁷ Don Frane Macanović bio je Spiličanin. Zaslужan je što je Trogir dobio mitronosnog opata, ali opat Macanović nikada nije na svoju glavu stavio mitru. Htio je pokazati da se za to pravo borio ne iz osobnog častoljublja, već iz ljubavi prema trogirskoj Grkvi. Naime, papa Lav XII. (Annibale della Genga) bulom od 30. kolovoza 1828. godine *Locum beati Petri* ukinuo je trogirsku biskupiju i pripojio je splitskoj. Don F. Macanović je sebi i svojim naslijednicima uredio grobnicu pod trijemom crkve Gospe od zdravlja. U toj grobnici pored njega još su pokopani: D. Josip Rajmondi, D. Josip Sentinella, D. Kažimir Fulgoš i njegov brat D. Vicko, prepošt Splitskog kaptola i D. Lucio Mileta. Vidi: F. Sentinella, *Trogirski opati po pričanju i sjećanju*, »Jasna zraka«, 5–6/1980., str. 9.

³⁸ Taj pseudo-sarkofag, na kojemu se naziru teško čitljiva slova, služio je kao nadgrobni spomenik novorođenčetu.

1. *Pseudo-sarkofag**

2. Najstariji dio groblja

Najstariji prostor, južno od crkvice sv. Julijana, ujednačen je, popločen nadgrobnim pločama istih dimenzija (87 x 87 cm), sa željeznim kukama za dizanje (slika 2). Tu su i grobovi članova trogirskih bratovština. Mnogi pojedinci, u nemogućnosti da priskrbe osobni grob, pokapahu se u zajedničkom grobu, koji su uzdržavale staleške vjerske udruge – bratovštine. Još je sačuvano nekoliko grobnih ploča s istim natpisom: *DEV DEL.CARMINE*. U novije doba grobni natpisi nestaju, jer dobivaju nove vlasnike, pa se zatire svaki spomen na one koji u njima bijahu ranije pokopani. Danas se uz grobne ploče podižu uglavnom novi nadgrobni spomenici. Zapadno od crkve sv. Julijana podignuta je nova velika grobница s natpisom: *BRATOVŠTINA BL. DJEVICE MARIJE OD KARAMELA G.G. 1927./ (MAJKO OD KARAMELA/MOLI ZA NAS)*.

U sredini groblja, na potezu koji horizontalno presijeca groblje, zapadno od crkve sv. Julijana, nalazi se središnji grobljanski križ (slika 3), a blizu njega kameni sarkofag, vjerojatno kasnoantički, sekundarno upotrijebљen, na kojem je teško čitljiv natpis. Ipak, razaznajemo ime *VINCENZO STRELLO* i godinu *MDCCCLX* (slika 4).

Na raskrižju groblja bijaše odložen kameni križ, na kojem je bio spomen jednom članu obitelji Cipiko, vjerojatno zadnjem članu roda koji je preminuo u Trogiru u XIX. stoljeću, dok su se oni u Kaštelima održali do današnjeg doba.

Novo groblje po dosljednom konceptu bijaše ukrašeno skulpturama koje su tom prilikom bile dopremljene iz grada. One su pripadale različitim zdanjima, a sve su, osim jedne, djelo Nikole Firentinca. Naime, gotičkom razdoblju XIV. stoljeća pripada kip Krista koji blagoslivlja. Krajem XX. stoljeća premještene su iz groblja natrag u grad.

Uz sjeverni zid groblja, po sredini, bijahu postavljene četiri skulpture: *Oplakivanje Kristovo (Pietà)*, *Krist s anđelima* (iznad), *Krist* (desno

* Fotografije: Živko Bačić



3. Središnji križ na groblju



4. Kasnoantički sarkofag, sekundarno upotrijebljen

od *Pietà*) i *Sv. Sebastijan* (lijevo od *Pietà*), (slika 5); na zapadnom zidu reljef *Bog Otac*, a na glavnim ulaznim vratima groblja bijahu postavljene dvije skulpture anđela s pladnjem.

Istaknuti renesansni reljef s temom *Oplakivanje Kristovo* (1468.–1469., dim. 172 x 132 x 32 cm), djelo kipara Nikole Firentinca iz druge polovice XV. stoljeća, izvorno se nalazio kao nadgrobni spomenik znamenite trogirske plemićke obitelji Cipiko u crkvi sv. Ivana Krstitelja u Trogiru, a dao ga je podignuti Koriolan Cipiko.³⁹ Reljef je s groblja ponovo prebačen u crkvu sv. Ivana Krstitelja.

Skulptura *Krist s anđelima*, XV. stoljeće (dim. 192 x 92 x 40 cm), djelo radionice Nikole Frentinca, rađena je za kapelu blaženog Ivana Trogirskog, iako možda nikada nije ni bila postavljena u njoj. To saznaјemo iz ugovora u kojemu se Nikola Firentinac i Andrija Aleši obvezaše da će napraviti u zidu kapele nišu i u njoj kip Krista s dva anđela, te dva anđela koji će stajati sa strane: *Et nel casamento una figura di Xpo de*

³⁹ Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijeka*, Zagreb, MCMXXXIII, str. 86–87.; Schulz Markham: *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*, New York, 1978., str. 58, sl. 77, 78, 79, 80; *Tesori della Croazia restaurati da Venetian Heritage INC.*, Venezia, Chiesa di San Barnaba, 9 Giugno-4 Novembre 2001., str. 44–46.; Blago ..., n. dj. (1), str. 31, 80.; *Hrvatska renesansa*, Katalog izložbe, Zagreb, 2004., str. 250–251. 1000 godina hrvatskog kiparstva, Zagreb, 1997., str. 174, 197.



5. Djela Nikole Firentica na groblju

piedi 5 1/4, et con el detto Xpo doi Anzoleti a lui retegnudi di piedi doi luno, Nel qual casamento de esser doi anzoli de pie 3 luno como par nel desegno... U prijevodu: U niši Kristov lik 5 i 1/4 stope i sa spomenutim Kristom dva andela, koji se uz njega drže, svaki visok jednu stopu. U toj niši nek budu dva andela, svaki visok 3 stope, kao što se vidi u crtežu...⁴⁰ Ako Krist s andelima nije bio postavljen u kapeli, ostaje otvoreno pitanje gdje se nalazio prije nego je prebačen na trogirsko groblje na kopnu. Sama površina kamena skulpture, koji je pocrnio i izlokan, vjerojatno od kiše, upućuje na prepostavku da se nalazio na otvorenom prostoru i to na groblju – Cimatoriju pred katedralom. Kip

Krist s andelima, koji u lijevoj ruci drži knjigu, dok mu je desna podignuta (sa strane figure dvaju andela) danas se nalazi u lapidariju Muzeja grada Trogira.⁴¹ Objelodanio ga je Hans Folnescis u svojoj poznatoj studiji o umjetnosti u Dalmaciji, te smatra da kip Krista s andelima nije postavljen u kapelu zbog pogrješke koja se očituje u stavu noge.⁴²

Reljef Krista, 1348. (dim. 54 x 88 x 33 cm), djelomično oštećen, ostatak je skulpturalnog ukrasa ciborija u trogirskoj katedrali, ispod kojega se do XVII. stoljeća nalazio i sarkofag sv. Ivana Trogirskog, sada u renesansnoj kapeli. Reljef je nastao unutar kiparske venecijanske radionice de Santis.⁴³ Krist koji u lijevoj ruci drži knjigu, dok mu je desna

40 C. Fisković, *Tri andela Nikole Firentinca*, Kalendar »Napredak«, 1941., str. 38–40.; Lj. Karaman, n. dj. (39), str. 86–87; A. Schulz Markham, n. dj. str. 62, sl. 96; S. Štefanac, *Ein unbekanntes werk des Niccolò di Giovanni Fiorentino: Die Ceres-figur im Kunsthistorischen Museum in Wien*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, B. XLIII, Wien–Köln, 1990., str. 169–173, 255–258. Krist s andelima str. 172, T. 9, str. 258.

41 *Krist s andelima* prenesen je s trogirskoga groblja u lapidarij Muzeja grada Trogira 1987. godine. *Knjiga inventara Muzeja grada Trogira*, inv. br. 764.

42 H. Folnescics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien*, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege, Band VIII., Wien, 1914., str. 122–123.

43 C. Fisković, *Kulturna sredina Trogira u doba pojave njegove ljekarne*, Radovi međunarodnog simpozija održanog prigodom proslave 700. obljetnice spomena ljekarne u Trogiru,

podignuta i njom blagoslivlja, danas se nalazi u lapidariju Muzeja grada Trogira.⁴⁴

Skulptura *Sv. Sebastijan*, 1476.–1482. (dim. 125 x 38 x 34 cm), privezana uz deblo koje raste iz četverouglastog postolja na kojemu je natpis *SEBASTIANVS*, izvorno stajaše na oltaru koji je davno razbijen u crkvi sv. Sebastijana.⁴⁵ *Sv. Sebastijan*, djelo Nikole Firentinca, s groblja bijaše prebačen u trogirski lapidarij. Danas se ponovo nalazi na izvornom mjestu u crkvi sv. Sebastijana.⁴⁶

Poprsje Boga Oca (dim. 86 x 86 cm, deblj. 12 cm), koji u ruci drži kuglu zemaljsku, također djelo Nikole Firentinca, bijaše uzidano u zapadni zid grobišta.⁴⁷ Izvorno stajaše okruženo glavicama serafina u sredini kasetiranog bačvastog svoda kapele bl. Ivana Trogirskog u katedrali sv. Lovre (sv. Ivana).⁴⁸ Teško oštećeno poprsje izvadio je iz medaljona trogirski kipar Ignacije Macanović, te prema izvornoj skulpturi 1778. godine isklesao kopiju.⁴⁹ Iz rukopisa R. Slade-Šilovića, u kojemu opisuje crkvu sv. Marije na trgu (de Platea), saznajemo da je nakon toga poprsje Boga Oca bilo uzidano usred najvišeg svoda u unutrašnjosti crkve. Kako je i sama crkva bila dotrajala, porušena je 1851. godine,⁵⁰ bista Boga Oca prebačena je na gradsko groblje, kao i još neki njezini dijelovi. Koji su to dijelovi, nismo saznali, ali budući ne znamo podrijetlo gotičkog Kris-ta, pitamo se nije li možda i on resio unutrašnjost crkvice sv. Marije od

Trogir, 27. X. – 1. XI. 1971., str. 63; Lj. Karaman, n. dj. (39), str. 86–87., sl. 39; *Tisuću godina hrvatske skulpture*, Katalog izložbe, Zagreb, ožujak-lipanj, Zagreb, 1991., str. 50, 56.; I. Fisković, *Uz knjigu W. Woltersa »La scultura veneziana gotica 1300–1460«, »Peristil«*, br. 20, Zagreb, 1977., str. ; I. Fisković, *Nadgrobna plastika humanističkog doba na našem primorju*, Dometi 1–3, Rijeka, 1984.; Blago ..., n. dj. (1), str. 17, 80; 1000 godina hrvatskog kiparstva, Zagreb, 1997., str. 105, 108.

⁴⁴ Knjiga inventara Muzeja grada Trogira, inv. br. 38.

⁴⁵ C. Fisković, *Firentinčev Sebastijan u Trogiru*, Zbornik za umetnostno zgodovino, V/VI, Ljubljana, 1959., str. 369–382.; Lj. Karaman, n. dj. (39), str. 86–87.; S. Kordić, *Sveci zaštitnici zdravlja u starom Trogiru*, Radovi međunarodnog simpozija ljekarne u Trogiru, str. 103–104., sl. 7; A. Schulz Markham, n. dj. (40), str. 74, sl. 98; Blago ..., n. dj. (1), str. 30, 80; Tesori..., n. dj. (39), str. 51–53.; *Hrvatska renesansa*, n. dj. (39), str. 252.; 1000 ..., n. dj. (39), str. 185.

⁴⁶ Kip sv. Sebastijana prebačen je iz lapidarija Muzeja grada Trogira u crkvu sv. Sebastijana, nakon što je crkva restaurirana i u njoj uređen spomen-prostor žrtvama Domovinskog rata.

⁴⁷ C. Fisković, *Ignacije Macanović i njegov krug*, str. 258–259., sl. 55; C. Fisković, *Tri andela*, str. 36, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 9, Split, 1955. H. Folnesics, n. dj., str. 144, sl. 124. *Umjetnost na tlu Jugoslavije: Renesansa u Hrvatskoj i Sloveniji*, Beograd-Zagreb-Mostar, 1985., str. 102, 136, sl. 78. te Lj. Karaman, *Umjetnost*, str. 87.

⁴⁸ R. Ivančević, *Rana renesansa u Trogiru*, Split, 1997., str. 218–219.

⁴⁹ C. Fisković, n. dj. (47), str. 258.

⁵⁰ D. Radić, n. dj. (22), str. 78–79.



6. Bog Otac, Nikola Firentinac



7. Andeo s pladnjem, Nikola Firentinac

Plokate.⁵¹ Reljef Boga Oca, uzidan u ogradni zid groblja 1987. godine je izvađen, očišćen i pohranjen u lapidariju Muzeja grada Trogira⁵² (slika 6). Kopiju koja se danas nalazi na trogirskom groblju načinio je akademski kipar Matko Mijić.⁵³

51 R. Slade-Šilović, *Dnevnik*, knj. V., str. 57. ... *Prema svjedočanstvu očeviđadica iz nedavne dobe, crkvica Svetе Marije de Platea bila je uprav biser gradevne umjetnosti medju ostalim još postojećim monumentalnim zgradama na togirskom trgu. Zidovi, oltari, svod i kupola bijahu svi od kamena. Mještje uljenih slika i pala, oltari bijahu izradjeni od samog kamena sa liepim basreljefima i rezbarijama. Ukrlesani kip Vječnog Otca, koji drži kuglu (svjet) u ruci, bijaše namješten na najgornjem vrhu po sredini svoda u nutarnjosti crkve. Nekojoj od tih njezinih dielova do danas se sačuvaše, te se mogu vidjeti na gradskom groblju, koji je bio, konačno uredjen baš u isto doba, kada je i crkvica bila porušena. Uzidu, koji okružuje groblje, umetnuto je pet raznih ulomaka, među njima već spomenuti Otac Vječni. Ovaj kip je sada umetnut po sredini zapadnog zida, a stoji na dnu aleje čempresa prema staroj kapelici na groblju. Na sjevernom zidu stoji kip Spasitelja u naravnoj veličini; pod njegovim plaštem skrivaju se dva djeteta, koja su zakrijelena od Dobra Otca. Cijela je ova grupa od jednog komada kamena. Pod ovim kipom stoji druga grupa izradena na debeloj ploči u basreljefu. Tu se vide na njezinom gornjem dijelu tri križa; pod njima Gospa i ostalo osoblje spuštaju Isusa sa križa na zemlju. Cijela je ova grupa također od jednog komada. Napokon s lijeve strane ovim kipovima je napose Spasitelj, a s druge strane sv. Sebastijan, oba dva nešto manja od naravne veličine. Iz vjerodostojnog izvora saznaće se da su mnogi od ovih kipova i ulomaka bili u crkvi sv. Marije de Platea, a bijahu prenešeni na gradsko groblje, da ih se tobože sačuva i da podadu neko sveto obilježe onom mjestu, ali nepogode vremena pokvariše na mnogim mjestima ove liepe uspomene.*

52 Lapidarij u sklopu Muzeja grada Trogira otvoren je 20. listopada 1987. godine. Kameni ulomci prezentirani su kronološki od antike do baroka. Vidi: F. Cega i D. Radić, n. dj. (1), str. 19–23. *Knjiga inventara Muzeja grada Trogira*, inv. br. 765.

53 I. Šimat Banov, Monografija Matko Mijić, Trogir, 1999.

Na ulazu u novo trogirsko groblje, na kamenim pilastrima bijahu postavljena dva jednaka anđela svjetlonoše (1482., dim. 80 x 53 x 45 cm), skinuta iz kapele bl. Ivana Trogirskoga.⁵⁴ Oba kipa skinuta su u XVII. stoljeću, kad je pred njima uzdignut oltar koji ih je skrio.⁵⁵ Anđeli, glava okrenutih prema gore, pokleknulom lijevom nogom i spuštenom desnom, u pruženim rukama nose plitke vase. U sredini vaza je željezni šiljak za umetanje voštanice, te se po tome vidi da su kipovi zapravo figurativni, slobodno komponirani svijećnjaci. Anđeli su odjeveni u duge košulje kratkih rukava, povezane u pojasu. Usپoredbom anđela međusobno primjećujemo da nisu jednaki u vrsnoći izradbe. Neoštećeni anđeo, finije oblikovan (slika 7), djelo je samog N. Firentinca i prema njemu je jedan od Nikolinih pomagača izradio drugog anđela koji je oštećen. Klesar nije uspio, osobito u prstima ruku i naborima odjeće, prenijeti sve finoće majstorova dlijeta, a lošije je izradio i bazu. Kipovi su uglavnom jednaki, razlikuju se tek po kosi. Oštećeni anđeo ima mirnije stilizirane čuperke, koji se kao da su mokri spuštaju niz čelo. Tako stiliziranu kosu imaju i Firetinčevi putti u kapeli.⁵⁶ Danas se anđeli ponovno nalaze u kapeli, sa strana Krista, kamo su prebačeni s gradskoga groblja.⁵⁷

Anđeo s bakljom, oko 1480. (dim. 82 x 32,5 x 22 cm), djelo Nikole Firentinca, koji se danas nalazi u lapidariju Muzeja grada Trogira,⁵⁸ nekoć je također bio na trogirskom groblju. Reljef anđela koji stoji na podnožju u desnoj ruci drži stalak svijećnjaka-baklje, na leđima ima krila, a odjeven je u košulju, svezanu u pojasu i otvorenu iznad koljena. Pronađen je u vinogradu u Trogirskom polju.⁵⁹

GROBLJE U XX. STOLJEĆU

S vremenom se novo groblje širilo i uređivalo. Na proširenom terenu prema istoku 1902. godine općina je podigla mrtvačnicu u stilu neoroma-

⁵⁴ I. Delalle, n. dj. (5), str. 81.

⁵⁵ R. Ivančević, *O modifikaciji baroknog oltara u renesansnoj trogirskoj kapeli*, Mogućnosti, 12/1989., str. 1310–1318; J. Belamarić, *Uz Ivančevićev prijedlog za kapelu Ursini*, Mogućnosti, 12/1989., str. 1319–1329; I. Babić, *Dometak razgovoru o kapeli svetog Ivana Trogirskog*, Mogućnosti, 11/12, 1993., str. 154–167.

⁵⁶ C. Fisković, *Tri anđela Nikole Firentinca*, Kalendar »Napredak«, Sarajevo 1941., str. 37–39; *Blago* ..., n. dj. (1), str. 39, 80; *Tesori* ..., n. dj. (39), str. 66–67.

⁵⁷ J. Belamarić predložio je da bi bilo bolje da se anđeli prebace u lapidarij Muzeja grada Trogira. Vidi u: J. Belamarić, n. dj. (55), str. 1328.

⁵⁸ *Knjiga inventara Muzeja grada Trogira*, inv. br. 39.

⁵⁹ C. Fisković, n. dj. (56), str. 39–40; *Blago* ..., n. dj. (1), str. 38, 80.; *Tesori* ..., n. dj. (39), str. 64–65.

nike, vjerojatno po nacrtu arhitekta Josipa Slade.⁶⁰ Na vrhu je istaknula natpis *OPĆINA SAGRADI/G.G./1902.*⁶¹

Već koncem XIX. st. bijaše planirana gradnja nove crkve, neposredno iza stare crkvice sv. Julijana. Međusobni položaj ukazuje nam da su možda postojale namjere rušenja stare. Bio je formiran poseban odbor za gradnju crkve. Tako je na prijedlog načelnika N. Madirazze Općinsko vijeće na sjednici 27. IV. 1907. godine imenovalo R. Tacconija, osobu s velikim iskustvom u takvim poslovima, njegovim članom. Nacrt nove crkve načinio je dr. Josip Slade (Trogir, 23. III. 1828. – Trogir, 15. VI. 1911.), istaknuti arhitekt i rodoljub, koji je također upravljao gradnjom.⁶² U arhivskoj ostavštini Slade-Šilović ostade, sačuvan na jednoj dopisnici, fotografiran model crkve križnog oblika s izduženim prednjim i stražnjim krakom te dvama kraćim bočnima, koji nose četverouglasti tambur pokriven krovom. Vrata su naglašena istaknutim okvirom i zabitom, prozori romanički izduženi i uski, apsida polukružna. To nam ukazuje da je crkva zamišljena s tlocrtom u obliku križa, kao građevina u neoromaničkom slogu. Mora da je prijedlog da se sruše ostaci crkve sv. Ivana Krstitelja u gradu i njeni arhitektonski ulomci ugrade u novu crkvu na groblju naveo Sladu da primjeni srednjovjekovni dekor.⁶³ Klesarske radove tijekom 1907.–1909. izveli su Luciano Trevisani, Marin Jadrić i Luigi de Meichnera. U arhivu župnog ureda sačuvane su priznanice klesara Lucijana Trevisanija,⁶⁴ vjerojatno Venecijanca, Marina Jadrića i Luigija de Meichnera za izradu kamenih dijelova. Izrađivahu ih u segetskom kamenu finom prostom zubačom – *bucardom*. Neki su klesani po nacrtu (*sagoma pari disegno*) ali se njihov autor, arhitekt, ne spominje. Inženjer M. Karlovac obišao je gradilište 1913. godine.⁶⁵ Prvi svjetski ratomeo je dovršetak presvođenja te crkve u kojoj je dosljedno proveden neoromanički slog. Sagradiše je do svodova glatkim klesanim kamenom u pravilnim redovima, poput gradnje trogirske katedrale.⁶⁶ Ali radovi su naglo prekinuti zbog rata. Nikada nisu nastavljeni i građevina

60 Ako je Josip Slade načinio nacrt za novu neoromaničku crkvu na groblju, najvjerojatnije je načinio i nacrt za mrtvачnicu.

61 S. Piplović, n. dj. (30), str. 155–156.

62 C. Fisković, *Arhitekt Josip Slade*, Trogir, 1987.

63 I. R. *Commissione centrale per la scoperta e la conservazioni dei monumenti artistici e storici*. SD, 1. VI. 1895.; S. Piplović, n. dj. (30), str. 107–108.

64 Zapisi i obračuni u rukopisnom svesku o gradnji grobišne crkve u Župnom uredu u Trogiru. S. Piplović, n.dj. (30), str. 108, 156.

65 C. Fisković, n. dj. (62), str. 33–34.

66 Nažalost, obnovom trogirske katedrale više nije vidljiv takav način gradnje. Pročelje zvonika, čija obnova je završena, dobilo je fuge, tako da crkva sada više naliči nekoj seoskoj crkvi.

je ostala nedovršena. Iako bijahu pripremljeni i dovezeni na gradilište komadi za vijenac i svodove, ti lijepo klesani ulomci ostadoše neuzidani u nedovršenoj unutrašnjosti.⁶⁷

NADGROBNI SPOMENICI

Pored gore navedenih renesansnih djela Nikole Firentinca u trogirskom groblju, korištenih kao ukras groblja, bijaše još spomenika, vrsnih djebla, koja zaslužuju da ih spomenemo. Neka su sačuvana do danas, a za neke, kojih danas više nema, znamo iz rukopisa marnog publicista Roka Slade-Šilovića.⁶⁸ Po njemu, bez dvojbe, jedan od najljepših nadgrobnih spomenika bijaše spomenik bilježniku dr. Katiću.⁶⁹ Nalazio se na desnoj strani od ulaza u groblje. Spomenik bijaše veliki bijeli mramorni križ, koji grli tužna djevojka u naravnoj veličini, lica punog tuge, ukočenog pogleda i usana kao da šapću molitvu dobromu doktoru i rodoljubu. Spomenik je izradio gospodin Pavao Bilinić (Split, 1860. – Zagreb, 3. IV. 1954.),⁷⁰ kipar i klesar iz Splita.⁷¹

Godine 1909. na groblju bijahu postavljena dva nova spomenika: jedan za obitelj Mostahinić, a drugi za obitelj Iveta. Prvi predstavljaše anđela u molitvi; drugi je veliki mramorni križ uz koji u naravnoj veličini

⁶⁷ C. Fisković, n. dj. (62), str. 33–34.; S. Piplović, n. dj. (30), str. 107–108. Upravo su u tijeku pripreme za dovršetak radova na crkvi.

⁶⁸ R. Slade-Šilović, *Dnevnik*, knj. II., str. 81–82.

⁶⁹ U našim istraživanjima nismo uspjeli doznati nešto više o bilježniku dr. Katiću. Iz rukopisa R. Slade-Šilovića saznamjemo da je riječ o dobrom doktoru i velikom rodoljubu.

⁷⁰ Pavao Bilinić (Split, 1860. – Zagreb, 3. IV. 1954.) učio je zanat kod doseljenog splitskog klesara Franceska Montija. Potkraj XIX. i početkom XX. stoljeća imao je klesarsku radionicu u Splitu kod željezničke stanice. U njoj je talijanski kipar Arthuro Ferraroni 1900. davao prve poduke o kiparstvu Ivanu Meštoviću i Tomi Rosandiću. Arhitektonске nacrte za oltare i nadgrobne spomenike izvodene u Bilinićevoj radionici radili su često njegov tast, graditelj Emil Vecchietti i Bilinićeva žena Regina. U njihovoj radionici izvedeno je mnogo oltara, nadgrobnih spomenika i građevnih ukrasa od kamena i mramora koji se nalaze po cijeloj Dalmaciji. Stilski su Bilinićevi građevni radovi pod utjecajem historijske arhitekture (pretežno neorenesanse), a kiparski su izvođeni u duhu akademskog realizma. Pavao Bilinić restaurirao je Staru vijećnicu u Splitu, izradio oltar u crkvi sv. Dominika u Splitu, oltare u Solinu, Imotskom (1902.), Kaštel Lukšiću, Kaštel Kambelovcu (1911.), radio je u crkvama i na groblju Visa, Šibenika, Novalje, Korčule i Boke Kotorske. HBL; D. Kečkemet, *Ivan Meštović i splitska radionica Pavla Bilinića* u djelu: D. Kečkemet i K. Prijatelj, *Počeci Iva na Meštovića*, Split, 1959.

⁷¹ Vidi bilješku 68. Zapis o tom spomeniku na groblju objavio je Roko u novinama *Crvena Hrvatska* 1907. godine. Moguće je riječ o oštećenom spomeniku koji se danas nalazi na grobniči obitelji Kandija. Djevojka, kako je naziva R. Slade-Šilović, u stvari je anđeo, jer ima krila na leđima.



8. Nadgrobni spomenik obitelji Puović



9. Nadgrobni spomenik obitelji Kandija (Katić?)

kleći tužna djevojka⁷² (slika 8). Oba mramorna spomenika također su izrađena u Splitu u klesarskoj radionici P. Bilinića.⁷³

Posebice se ističe oštećen nadgrobni spomenik na grobnici obitelji Kandija (slika 9). Na kamenom postamentu nepravilna oblika uzdiže se djevojka s krilima (anđeo) u naravnoj veličini, koja lijevom rukom pridržava stup urešen florealnom dekoracijom (vjerojatno križ), dok je desna ruka podignuta. Možda je riječ o spomeniku podignutom bilježniku dr. Katiću, o kojem je pisao kroničar Trogira R. Slade-Šilović.

Nakon smrti majstora, zidara Vicka Dražančića koji je umro u Šibeniku 1937. godine, njegov sin dr. Filip⁷⁴ odluči podignuti svom ocu i cijeloj obitelji

⁷² Taj spomenik i grobnica danas pripadaju obitelji Puović.

⁷³ R. Slade-Šilović, n. dj. (68), str. 148.

⁷⁴ Filip Dražančić (Trogir, 5. III. 1885. – Varaždin, 5. II. 1957.), ginekolog i opstetričar. Klasičnu gimnaziju završio je u Splitu, studij medicine započeo 1913. u Innsbrucku, a 1914.–1918. radio u sanitetu austrijske vojske. Nakon I. svjetskog rata studij medicine završio je u Pragu. Nakon specijalizacije u Pragu i u Zagrebu radio je u Trogiru 1921./1922. U travnju 1927. bio

spomenik. Tu zamisao ostvariše već u prosincu. Model spomenika izradio je medaljer i kipar Ivan Kerdić (Davor, 19. V. 1881. – Zagreb, 27. X. 1953.).⁷⁵

Model nadgrobnog spomenika Vicka Dražančića bijaše prenesen u Trogir u svibnju, te smješten neko vrijeme u kući Dražančića, blizu crkve sv. Petra, nekoć u vlasništvu stare plemićke obitelji Andreis. Da bi se spomenik počeо klesati, čekalo se dosta vremena, sve dok se u kamenolomu Seget nije našao kamen (ploča) dug 2,15 m. Taj teški kamen donesen je u grad u listopadu i povjeren mladom i darovitom majstoru Fabijanu Bakuliću iz Braća, koji je spomenik klesao na obali u ruševini nastaloj nakon požara u gradskim zidinama, gdje se nekoć nalazila stara talijanska kavana i *gabinetto di lettura*.⁷⁶ Spomenik je dug 3 m. Kad je bio završen, iz Zagreba je došao kipar Kerdić sa suprugom, te oni prisustvovahu prijenosu i postavljanju spomenika na groblju 13. prosinca. Kerdić je ostao u Trogiru nekoliko dana i nadzirao radove zajedno s dr. Filipom. Na spomeniku je isklesano devet osoba, u sredini je majstor-pokojnik s trokutom u ruci, okružen grupom ljudi, vjerojatno obitelji i prijateljima (slika 10). Izrada spomenika koštala je 60.000 dinara.⁷⁷

Nadgrobni spomenik obitelji Dekaris, prvi desno od ulaza u trogirsko groblje, reljef je s prikazom antičkog motiva genija s gorućom bakljom u ruci – simbolom (vječnog) života, koji se nalazi na vratima mitološkog

je postavljen je za v. d. predstojnika Ginekološko-porodničkog odjela bolnice u Šibeniku. Nakon talijanske okupacije 1941. godine bio je uhićen, te je bježao u Zagreb. Od 1943.–1945. godine privatni je docent pri Katedri za ženske bolesti i porodništvo Medicinskog fakulteta u Zagrebu. Godine 1946. premješten je u Varaždin, gdje je uveo suvremeno liječenje i intervenciju u porodništvu. F. Dražančić pripada prvoj generaciji hrvatskih školovanih i stručno obrazovanih ginekologa i porodničara. Svoje radove, u kojima je ponajviše obrađivao rijetke slučajevje porodničkih komplikacija, objavljivao je u stručnim i znanstvenim časopisima. HBL, 3, Zagreb, 1993., str. 599–560.

⁷⁵ Ivan Kerdić (Davor, 19. V. 1881. – Zagreb, 27. X. 1953.) je bravarski odio Obrtne škole završio u Zagrebu 1899. godine. U Parizu je radio kao cizeler u Ljevaonici umjetnina *Maison Moderne*. Godine 1902.–1906. kao vanjski učenik pohađao je Umjetničko-obrtnu školu u Beču (prof. Schwartz), a 1905.–1911. studirao na Specijalnoj školi za sitnu plastiku i medaljerstvo u klasi prof. Rudolfa Marschalla, gdje je 1910. godine dobio godišnju nagradu za kompoziciju. Na poziv R. Frangeša-Mihanovića dolazi 1913. u Zagreb i preuzima vođenje Ljevaonice umjetnina pri Akademiji. Od 1923. do umirovljenja 1947. profesor je na Akademiji, gdje predaje obradu metala. Kerdić se bavio gotovo svim kiparskim granama, a najbolje rezultate postigao je u medaljerstvu koje je i utemeljio kao zasebnu umjetničku disciplinu. Prvi radovi, koje stvara za vrijeme studija, pod jakim su utjecajem secesije. U zagrebačkom razdoblju okreće se više realizmu, dajući portretima izrazite psihološke označke. Iako se najbolje izražavao u sitnoj plastici i medaljama, izradio je i niz skulptura, kao i seriju portreta. Radio je i nadgrobne spomenike (obitelj Matko, Matić, dr. Milan Ogrizović, Josip Hanuš), uglavnom alegorijskog sadržaja, te javne spomenike među kojima zasebnu cjelinu čine djela vezana uz sakralne objekte (timpanon kapele Krista Kralja na Mirogoju u Zagrebu, glavni oltar crkve sv. Blaža u Zagrebu, oltar bl. Nikole Tavelića, crkva sv. Ćirila i Metoda u Jeruzalemu). *Enciklopedija hrvatske umjetnosti*, 1, Zagreb, 1995., str. 425.

⁷⁶ Riječ je o palači Cega, koja se nalazi uz južne gradske zidine.

⁷⁷ R. Slade-Šilović, *Dnevnik*, knj. X., str. 68–69.



10. Nadgrobni spomenik obitelji Dražančić, Ivo Kerdić



11. Nadgrobni spomenik obitelji Dekaris

Podzemlja, inspiriran onim u kapeli bl. Ivana, gdje putti s bakljama prolaze kroz vrata kao da ulaze u realni prostor kapele.⁷⁸ Taj spomenik izradio je trogirski klesar Aristid Kačić⁷⁹ (slika 11).

Krajem XIX. stoljeća u graditeljstvu se javlja novi materijal – cement, koji sve češće, zbog manjih troškova i praktičnosti, zamjenjuje kamen. Tako se i na trogirskom groblju pojavljuju cementni anđeli, vjerojatno proizvedeni u tvornici cementa *Gilardi-Bettiza* u Splitu⁸⁰ (slika 12).

⁷⁸ Usp. R. Ivančević, n. dj. (48), str. 138–142.

⁷⁹ Zahvaljujemo gospodinu Aristidu Kačiću, koji nam je potvrđio da je izradio spomenik.

⁸⁰ A. Sapunar, *Prva dalmatinska tvornica cementa (Gilardi-Bettiza) i njeni dekorativni proizvodi u arhitekturi Splita*, »Kulturna baština«, 11–12, Split, 1981., str. 105–111.

12. *Andeo od cementa*

13. Nadgrobna ploča obitelji Babić-Nutrizio s grbom

Trogirani su i na primjeru groblja iskazali da su na razini svoje kulturne tradicije. Trogirski publicist i kroničar R. Slade-Šilović 1909. godine zabilježio je: *Budu li se imućnije naše obitelji ovako unaprijed sjećale svojih milih pokojnika nadgrobnim spomenikom na vječnu uspomenu, naše će groblje biti u kratko zbirka umjetnina.*⁸¹

GROBOVI ZNAMENITIH OSOBA

Na trogirskom groblju nalaze se počivališta znamenitih plemićkih i uglednih trogirskih rodova (Andreis, Cipiko, Kažotić, Cega, Garagnin, Babić-Nutrizio, Tacconi, Prijatelj, Moretti, Burić, Paladino, Madirazza, Puović, Lubin, Gattin, Zannoni, Ivčević, Slade-Šilović itd.). Iako su plemićke obitelji ponosno isticale svoje podrijetlo, uljepšavale i obilježavale obiteljska grobišta, tj. u odgovarajućoj plastičkoj obradi uklesavale reljefne grbove na grobnim pločama, u trogirskom groblju rijetko nailazimo na takve. Naknadno je tek grb plemićke obitelji Babić-Nutrizzio⁸² ugrađen u grobnicu obitelji Antičević, vjerojatno iz XVIII. stoljeća⁸³ (slika 13). Iz te obitelji, koja se u Trogiru javlja od 1317. godine, poteklo je više

81 R. Slade-Šilović, n. dj. (68), str. 48.

82 I. Babić i A. Duplančić, *Povijest obitelji Babić-Nutrizio*, Grada i prilozi za povijest Dalmacije, Split, 1990., str. 329–345.

83 I. Babić i A. Duplančić, n. dj., bilj (82), str. 336.



14. Nadgrobni spomenik obitelji Burić

svećenika, ljekarnika, pravnika i istaknutih intelektualaca, među kojima se isticahu polihistorik Petar Nutrizio-Grisogono (Trogir, 23. I. 1748. – Trogir, 16. XI. 1823.), pisac brojnih djela,⁸⁴ Giuseppe Nutrizio (Trogir, 18. IV. 1797. – Trogir, 25. IV. 1849.), dugogodišnji trogirski načelnik, koji je dao posaditi čemprese na trogirskom groblju.⁸⁵

Nadgrobni spomenik obitelji Burić piramidalnog je oblika, vrlo elegantan, skladno proporcioniran, postavljen na stepeničastom postamentu (slika 14). Tijekom XVIII. i XIX. st. članovi te obitelji bijahu bogati trgovci, zemljoposjednici i majstori. Najznačajniji bijahu Lovre Burić (1771.–1853.) i njegov sin dr. Ante Burić, gradonačelnik Trogira, koji se isticao hrvatskim rodoljubljem.⁸⁶

⁸⁴ I. Babić i A. Duplančić, n. dj. (82), str. 340–341.

⁸⁵ Josip (Giuseppe) Nutrizio (Trogir, 18. IV. 1797. – Trogir, 25. IV. 1849.) studirao je u Padovi i stekao doktorat prava. Godine 1835. bio je izabran za načelnika Trogira, a osobito se istakao za vrijeme kolere 1836. godine. Bio je upravitelj Javne dobrovornosti, posebice zaslužan za gradnju posebne kuće za tu ustanovu, koju je dotirao tijekom 13 godina. Zalagao se za unaprijeđenje poljoprivrede i 1840. godine imenovan predsjednikom agrarne komisije. Zahvaljujući s prirodoslovcem Vickom Andrićem zasadio je šumu na Čiovu. Ukrašavao je i grad, te je njegovom zaslugom popločan glavni gradski trg. Dao je posaditi čemprese na novom groblju na kojem počivaju pokoljenja mnogih Trogirana. Vidi: I. Babić i A. Duplančić, n. dj. (82), str. 345.

⁸⁶ D. Radić, *Sklopovi zdanja posjedničkih obitelji Moretti i Tironi*, Zbornik otoka Drvenika II., Drvenik, 2000., str. 419–421; R. Tomić, *Trogirska slikarska baština od 15.–20. stoljeća*, Zagreb-Split, 1997., str. 185–186.



15. Nadgrobni spomenik obitelji Moretti

Nadgrobni spomenik pomorske obitelji Moretti (*FAMIGLIA MORETTI/MCMVI*) je obelisk urešen raznobojnim mozaikom, kojim su se ukrašavale građevine krajem XIX. i početkom XX. stoljeća (slika 15). Istaknuti članovi te obitelji bijahu pomorski kapetani duge plovidbe Giovanni Andrea Moretti (Trogir, 29. XI. 1779. – Veli Drvenik, 16. II. 1871.), Cristoforo Domenico Moretti (Trogir, 16. III. 1748. – 31. XII. 1816.), ili pak rodoljubi kao primjerice Vjekoslav Moretti (1. IV. 1833. – 4. VIII. 1921.), vođa političkog i privrednog narodnog preporoda.⁸⁷

Obitelji Tacconi i Prijatelj, povezane rodbinskim vezama,⁸⁸ dijele

zajedničku grobnicu. Na visokom postamentu položen je stup sa svih strana urešen velikim medaljonima s natpisima: *HICI ACET/DOMINUS/RICHARDUS CANONICUS TACCONI/1830–1917/SACERDOS SANCTUS ET MUNIFICENTISIMUS/STUDIO CHRISTIANAE CARITATIS FLAGRANS/HONORIBUS AMPLISSIMIS ORNATUS/ADMIRATIONEM BENEVOLENTIAM CIVIUM MERUIT/HIC REQUIESCUNT/SUB TUMULO QUOQUE CONIUNCTI/CuRSU VITAE HONESTE ET OPEROSE PERACTO/VINCENTIUS TACCONI/1839–1924/FRANCISCA TOMMASEO TACCONI/1851–1951/A FILII/INGENTI MAERORE DEFLETI* (sjeverna strana);⁸⁹ *CINERIBUS ET MEMORIAE JOSEPHI D. ris TACCONI/OUI. TICINI. DECURIONALI. GENERE A. MDCCCLXXXVIII. ORTUS MEDICINAM. IN. EXERCITU. IMP. NAPOLEONIS. I. PROFESSUS/ MOX. EVERSO. IMP. IN. DALMATIAM. RECEPTUS / SINGULARI. DOCTRINA. ANIMI. LIBERALI-*

87 D. Radić, n. dj. (86), str. 419–443.; R. Tomić, n. dj. (86), str. 321–323.

88 I. Prijatelj Pavičić, *Kuharica none Carmen, stara prošlostoljetna splitsko-trogirska kuharica*, Zagreb, 2004., str. 6–23.

89 Rikardo Tacconi je 1881. godine imenovan predsjednikom bratovštine Djevice od Karmena. Obnovio je trošnu crkvu Gospe od Karmena. Zgradu, sjedište bratovštine uklonio je 1892. godine i na istome mjestu podigao novu, koju je dovršio 1897. godine. Proširio je i uredio trg pred crkvom, popravio njezin vanjski izgled, posebno bočna vrata sa sjeverne strane, ulaz u zvonik i pjevalište. Njezinu unutrašnjost je popločao, opremio bogatim namještajem, oltarima i predmetima za obrede. Proširio je i modernizirao sakristiju, a 1889. godine nabavio je orgulje. D. Radić, n. dj. (22), str. 78.; *Biografia documentata di Don. Riccardo Canonico Tacconi*, Split, 1918.



16. Nadgrobni spomenik obitelji Tacconi i Prijatelj



17. Nadgrobni spomenik biskupa dr. M. Zannonija

TATE. OMNIBUS. CARUS/TRAGURII.AN.MDCCCLXVI.DECESSIT/ET/THERESIAE.DE DRAGO/SIBENICI.A.MDCCCVI.N.TRAGURII.A.MDCCCLXXXIII. DEFUN/FILLI. EDUARDUS.RICARDUS.VINCENTIUS.ANTONIUS.HILDEBRANDUS/RARI.ERGA.SE.PARENTUM.ADFECTUS.MEMORES/MONUM.PIENT. PP/MDCCCLXXXIX (istočna strana); ANTONIUS TACCONI/TRAGURIENSIS/ECCLESIAE JADRENSIS CANONICUS/THEOLOGICAE MORUM DISCIPLINAE DOCTOR/ALUMNIS SACRORUM DALMATIAE PRAEPOSITUS/OB SAPIENTIAM BONITATEM ALAGRITATEM/PLURIMI HABITUS DILECTUS VIXIT ANNOS LI/HUC FERALES EIUS RELIQUIAE MDCCXCII TRANSLATAE/UT PII EIUS PROPINQUI ET POPULARES/PRO ANIMA IPSIUS DEUM PRECENTUR/R I P (zapadna strana); HEIC/IN P PACE QUIESCUNT/DR. EDUARDUS.NOB.DETACCONI/DOMO.SEBENICO/EQUES CORONAE FERRAE III CLASSIS/COETUS.ADVOCATORUM SPALATENSIVM/CONSILIIE.COMMUNI.DISCIPLINAE. TUTAMDAE.PRAESES/AN.LXXI.VITA FUNCTUS/IDIBUS.FEBR.MCM/ET/UXOR EIUS ANNA E FAM.BRATANIC/MATER FRUGI PIA DILIGENS/AN.LXIII.DEFUNCTA/ID.FEBR.MDCCXCVIII/RICHARDUS.ET.ALBERTUS FILII/PARENTIBUS OPTIMIS/AD.MOERORIS.ET.DESIDERII.LEVAMEN/HUNC.TUTULUM/P (južna strana).⁹⁰ Na vrhu stupa, na nožnim kandama, položen je izdužen

90 Krajem XIX. i početkom XX. stoljeća još uvijek se koristi latinski jezik za isticanje natpisa.

piramidalni završetak urešen lоворovim vijencem i strućcima cvijeća. Na samom vrhu piramide postavljen je križ (slika 16). U toj grobnici počiva akademik Kruno Prijatelj (Split, 1. VII. 1922. – Split, 27. VI. 1998.) povjesničar umjetnosti, koji je diplomirao i doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radio je u Arheološkom muzeju u Splitu, od 1950.–1979. bio ravnatelj Galerije umjetnina, te profesor na Filozofskom fakultetu u Zadru i Zagrebu, ali i mnogim akademijama u inozemstvu. Sustavno je istraživao, proučavao i tumačio hrvatsku umjetnost od antike do danas, posebice slikarstvo. Terenskim istraživanjima otkrio je mnoge umjetnine, odredio važne umjetničke opuse (Blaž Jurjev Trogiranin) i osmislio sintetičke preglede. Autor je mnogobrojnih monografija, izložbi i valorizacija kipara i slikara.⁹¹

U trogirskom groblju pokopan je biskup dr. Mate Zannoni (Trogir, 21. II. 1831. – Šibenik, 15. IV. 1908.).⁹² Na nadgrobnom spomeniku istaknut je njegov biskupski grb i natpis: *OVDJE POČIVAJU MRTVI OSTATCI/DRA MATE ZANNONIA/BISKUPA ŠIBENSKOGA/RODJENA U TROGIRU DNE 24 VELJAČE 1831/IZA DOVRŠENI NAUKA U TROGIRU SPLJETU BEĆU/ZARED-JEN SVEĆENIKOM DNE 24 OŽUJKA 1854/VIŠEGODIŠNJI UČITELJ VJERE NA C.K. VISOKOJ REALCI USPLJETU/ODLIKHOVA SEZNANJEM RADOM LJUBAVI PREMA MLADEŽI/GOD 1887 ILI 1897? IMENOVAN MITRONOSNIM OPATOM/KOLEGIJALNE CRKVE/ZAUZE SE GORLIVO ZA SVESTRANO DOBRO ISTE/DNE 5 SVIBNJA 1895 POSVEĆEN BISKUPOM ŠIBENSKIM/POSVETI SE VAS SVOME STADU/DNE 25 TRAVNJA 1908 PREMINE U ŠIBENIKU/POČIVAO U MIRU* (slika 17). Iako je umro u Šibeniku, nije sahranjen u šibenskoj katedrali, već je po vlastitoj želji prenesen na trogirsko groblje.⁹³ Zajedno s biskupom Zannonijem grobniču dijeli obitelj Gattin, u kojoj također bijaše znamenitih osoba, kao primjerice Mihovil Gattin (Trogir, 8. V. 1858. – Brescia, 23. VI. 1925.), misionar i vjerski pisac,⁹⁴ Ivo Gattin (Split, 18. V. 1926. – Zagreb, 20. XII. 1978.), slikar,⁹⁵ Nenad Gattin,

91 Hrvatski leksikon, 2, Zagreb, 1977., str. 314.

92 Dr Mate Zanoni (Trogir; 21. II. 1831. – Šibenik, 15. IV. 1908.) bio je profesor na realci u Splitu. Odlikovao se radom, ljubavlju prema mlađeži. Godine 1897. imenovan je trogirskim opatom, a 1895. šibenskim biskupom. U Šibeniku je 15. travnja 1908. umro, ali nije sahranjen u šibenskoj katedrali, već je po njegovoj želji prenesen na trogirsko groblje, gdje ima lijepi spomenik s natpisom pokraj groba velikog danteologa, svećenika i sveučilišnog profesora u Grazu, dra Antonija Lubina. Trogirani, bilo gdje da umru, žele da njihovi ostaci do Uskrsnuca počivaju na Žuljanu (po crkvici sv. Julijana) u romantičnom trogirskom groblju. Oba spomenika su od nevremena stradala. Hoće li se netko naći da ih obnovi? Ni obitelji Zanoni i Lubin u Trogiru više nemaju svojih potomaka. Vidi: F. Sentinella, n. dj. (37), str. 9–10.

93 F. Sentinella, n. dj. (37), str. 9–10.

94 HBL, 4, Zagreb, 1988., str. 601.

95 N. dj. (94), str. 599–601.



18. Nadgrobni spomenik obitelji dr. A. Lubina



19. Nadgrobni spomenik obitelji Ivčević

majstor fotografije⁹⁶ ili pak slikarica i pjesnikinja Cata Dujšin-Ribar, rođ. Gattin.⁹⁷

Uz grob biskupa Zannonija nalazi se grob velikog književnika, danteologa, svećenika i sveučilišnog profesora dr. don Antuna Lubina (–1900.). Na spomeniku su istaknuti simboli njegova zanimanja, euharistija i knjiga s perom, te natpis: *DR. ANTONIO LUBIN/NATO A TRAÙ ADDI 22 OTTOBRE 1809./SACERDOTE/PROFESSORE DI LINGUA E LETTERATURA ITALIANA/ALL'I.R. UNIVERSITA DI GRAZ/CAVALIERE DELLA CORONA FERREA DI III CLASSE/CON LUNGO STUDIO E GRANDE AMORE/ATTINGENDO ALLE FONTI/CHE DANTE STESSO CERCO/E MEDITANDO LE OPERE DI LUI ILLUSTRO IL SACRO POEMA/E PRIMO/DALLE ALLEGORIE SPECIALI/ASSURSE ALLA SINTESI GRANDIOSA/DELL' ALLEGORIA GENERALE/MORI*

96 N. dj. (94), str. 601–602.

97 J. Depolo, *Cata Dujšin Ribar*, Zagreb, 1988. Cata Dujšin Ribar, rođ Gattin, nije pokopana na trogirskom groblju, već u Zagrebu na groblju Mirogoj.

IN PATRIA IL 21 LUGLIO 1900. I NIPOTI FRANCESCO DR GIOVANNI E DR ANTONIO LUBIN⁹⁸ (slika 18).

Pamtimo i vrlo jednostavnu četvrtastu grobnu ploču obitelji Garagnin u najstarijem dijelu trogirskog groblja, južno od crkvice sv. Julijana, na kojoj bijaše istaknut samo natpis *FAMIGLIA GARAGNIN*. Vjerovatno je novi vlasnik izbrisao spomen na one koji prije tamo bijahu pokopani.⁹⁹ Iz te obitelji, koja je odigrala vrlo važnu ulogu u javnom, političkom, gospodarskom i kulturnom životu grada Trogira i cijele Dalmacije tijekom XVIII. i XIX. stoljeća, osobito su poznati Ivan-Luka (Gian Luca) Garagnin, splitski nadbiskup, primas Hrvatske, te njegovi nećaci Ivan Luka, polihistorik, agronom i prvi dalmatinski konzervator, te Dominik koji je u Dubrovniku, za vrijeme Francuza, kao istaknuti frankofil bio namjesnik nove vlasti.¹⁰⁰

U trogirskom groblju, desno od ulaza, nalazi se jednostavna grobnica obitelji Slade-Šilović. U njoj počivaju i najistaknutiji članovi te obitelji: arhitekt Josip Slade, prema čijem nacrtu je podignuta nedovršena crkva na groblju,¹⁰¹ publicisti i književnici Roko Slade-Šilović i njegov sin Mirko Slade-Šilović, konzervatori i neumorni sabираči trogirskih starina.¹⁰²

Do njihove grobnice nalazi se grobnica obitelji Ivčević. Na hrpi naslaganog kamenja uzdiže se križ (urešen vegetabilnim dekoracijama) na kojem sjedi golubica (slika 19). U obitelji Ivčević istaknuti bijahu don Vicko (1843.–1922.), značajna osoba u političkom životu Dalmacije do sloma Monarhije, zastupnik u Beču, predsjednik Zemaljskog odbora u Zadru, vrstan pravnik i govornik, te don Mate Ivčević (Trogir, 22. XI. 1818. – Trogir, 24. VIII. 1881.).¹⁰³

⁹⁸ D. Radić, *Knjižnica Antuna Lubina u Muzeju grada Trogira*, Informatica Museologica, 29 (1–2), 1998., str. 59–62; M. Tomasović, *Ante Lubin, danteolog iz Trogira*, Mogućnosti, XLIII., Split, 1996., br. 7–9, str. 114, 120; Ž. Muljačić, *Novi podaci o životu i radu A. Lubina*, Mogućnosti, 4/6, 1999., str. 1–98; N. Veselić, *Intuicija i oprez u dantizmu Antonija Lubina*, »Vartal«, 1–2/2002., str. 95–100.

⁹⁹ I ostali Trogirani pamte jednostavnu nadgrobnu ploču s natpisom obitelji Garagnin.

¹⁰⁰ D. Božić-Bužančić, *Južna Hrvatska u europskom fiziokratskom pokretu*, Split, 1995., str. 198–218.; Ivan Luka Garagnin, *Ekonomsko-politička razmišljanja o Dalmaciji*, Split, 1995., str. 7–73.

¹⁰¹ C. Fisković, n. dj. (62)

¹⁰² D. Radić, *Roko Slade-Šilović i Mirko Slade-Šilović, Osnivači i prvi kustosi muzeja u Hrvatskoj*, Muzej Slavonije, Osijek, 1997., str. 181–192; Ista, *Nacrt za biografiju Mirka Slade-Šilovića*, »Vartal«, 1–2/2000., str. 5–13.

¹⁰³ Don Vicko Ivčević (1843.–1922.) bijaše značajna osoba u političkom životu Dalmacije do sloma Monarhije, zastupnik u Beču, predsjednik Zemaljskog odbora u Zadru, vrstan pravnik i govornik. Don Mate Ivčević (Trogir, 22. XI. 1818. – Trogir, 24. VIII. 1881.), otac mu bijaše Toma, a majka Barbara, rođ. Kalebota. Zaređen je za svećenika 1844. godine, te postaje profesor na splitskoj gimnaziji. Ordinarijat u Zadru imenuje ga odlukom uprave

Većinu monumentalnijih grobnica u trogirskom groblju okružuju ograde od kovanog željeza iznimne vrijednosti.

U trogirskom groblju nalazi se nekoliko portreta-bista pokojnika. Među značajnijima ističe se portret-bista don Ivana Delallea i don Mladena Alajbega. Bistu don Ivana Delallea izradila je kiparica Vera Dajht Kralj¹⁰⁴ (slika 20). Don Ivan Delalle (1892.–1862.) istaknuti je trogirski teolog, povjesničar, koji je uz *Vodic Trogira i Solina* napisao i veliki broj članaka iz liturgije, arheologije i umjetnosti, te eseja, kritika itd. Njegova djela predstavljaju neprocjenjiv doprinos poznavanju društvenog i crkvenog života Trogira i njegove kulturne povijesti.¹⁰⁵

Bistu don Mladena Alajbega (1899. – Split, 4. VI. 1964.) izradio je kipar Ivan Mirković.¹⁰⁶ Oni koji su poznavali don Mladena kažu da je

u Dalmaciji 1849. godine za člana Komisije za izdavaštvo školskih knjiga na hrvatskom jeziku. Od 1852. godine radi kao profesor na gimnaziji u Zadru. Godine 1863. podučava na tečajevima *Il Corso estraordinario delle lezioni della Lingua Illirica*. Postaje ravnatelj gimnazije i tu službuje do 1870. kada je imenovan privremenim ravnateljem gimnazije u Dubrovniku. U studenom 1872. vraća se na mjesto ravnatelja gimnazije u Zadru, gdje službuje do umirovljenja 1876. godine. Fond obitelji Ivčević sadrži: 40 rukopisnih knjiga, 118 tiskanih knjiga, kutije (2, 4, 5). Najstariji je pergament iz 1391. godine, dok je ostali dio pretežito iz XVI., XVII., XVIII. i XIX. stoljeća, a odnosi se na brojne osobe, ustanove i gradove. Među pjesničkim djelima izdvajamo prijepis Kanaveliceva epa o blaženom Ivanu Trogirskom, prijepis Crijevićevih latinskih djela, prijepise i rukopise braće Stratiko, autografe Vicka Draga za koje se mislilo da su izgubljeni. (Vidi: *Vincenzo (Vicko) Drago, Storico e letterato dalmata a cavallo dei secoli XVIII-XIX* a cura di Ljerka Šimunković, Roma, 2001.). Tu su još dokumenti o trogirskim bratovštinama, životopisi blaženoga Augustina Kažotića, jedan rukopis glasovitoga šibenskog prirodoslovca Roberta Visianija. Od građe povijesnog karaktera ističu se dokumenti o zadarskim crkvama, protuturskim ratovima, o doseljenju Albanaca u Zadar, o pravoslavcima u Dalmaciji itd. Uz to treba navesti brojne dokumente o komunalnom ustroju dalmatinskih općina. Iz medicine je prvorazredan rukopis dr. Jakova Mirkovića, profesora na medicinskom tečaju u Trogiru, iz 1803. godine. Knjižna građa broji 118 knjiga koje su tiskane od XVII. do XX. stoljeća, teološkoga, povijesnog i književnog karaktera. Među knjigama ima izvanredno važnih i vrijednih primjeraka. Napominjemo da je ovo samo ostatak velikoga obiteljskog arhiva i knjižnice koji je u nesretnim poratnim prilikama stradao, ali i ovako krmje sačuvan teško se može usporediti s privatnim arhivima i knjižnicama u Dalmaciji. Vidi u Državnom arhivu u Splitu: Fond obitelji Ivčević u Trogiru, Sig HR-DAST-373, (DAST-a 358.) arh. građa. Opći inventar OFIT, Sumarno-analitički inventar osobnog fonda Mate Ivčevića – Trogir (1391., 1525/1917).

D. Radić, *Knjižnica obitelji Slade-Šilović*, Glasnik Društva bibliotekara, Split, 2005. (u tisku).

¹⁰⁴ Vera Dajht Kralj (Zagreb, 11. XII. 1928.), kiparica, koja je završila Akademiju u Zagrebu 1952. (F. Kršinić, A. Augustinčić). Boravila je na poslijediplomskom studiju u Parizu (*Académie des Beaux-Arts*). Radi skulpture u rasponu od psihološkog portreta, monumentalnih spomenika do kompozicija u kojima ističe pokret, uvijek s prepoznatljivim likovima. Također radi nakit i obojenu skulpturu u kombinaciji kovine i emajla te keramiku. V. Bužančić, *Vera Dajht-Kralj* (katalog), Zagreb, 1992.

¹⁰⁵ »Vartal« br. 2/1992., str. 3–52. (Urednik: I. Babić, tema broja: *Don Ivan Delalle*)

¹⁰⁶ Ivan Mirković (Pag, 17. X. 1893. – Split, 4. I. 1988.), slikar i kipar, Akademiju je završio u Pragu (V. Bukovac, O. Španiel). Obrađivao je najčešće ribarske motive i dalmatinski



20. Bista don Ivana Delallea

strog izražaj njegova lica na bisti u suprotnosti s njegovim gotovo uvijek blagim i milim izrazom i pogledom. Don Mladen je prve nauke dobio kod Tona Fulgosija (kod crkve sv. Petra), a kasnije je zauzimanjem tadašnjeg župnika Kaštel Lukšića, don Kažimira Fulgosija, položio prvi razred i postao redoviti učenik gimnazije u Splitu. Nekoliko godina bijaše župnik u Krilu-Jesenicama. Budući je volio raditi s mладима, premješten je u Split za profesora-katehetu Klasične gimnazije. Poslije rata bio je župnik Svetog Duje, kanonik i prepozit, monsignor s naslovom prelata Sv. Oca Pape s pravom nošenja mitre. Don Mladen je suosjećao s patnjama bližnjih, te ih je pomagao duhovno, ali i materijalno. Osim što

je bio odličan propovjednik i pedagog, pisao je pjesme, pjesme u prozi religioznog sadržaja, članke u crkvenim listovima (preko 400 priloga), a posebice je poznat po svojoj knjizi *Na putu u svetište*, koja je bila namijenjena mladim svećenicima.¹⁰⁷

Na raskriju groblja nalazi se velika spomen-kosturnica (dim. 104 x 250 x 100 cm), koju su izradili Ljubo i Aristid Kačić po nacrtu Filipa Dobroševića.¹⁰⁸ S prednje strane isklesan je reljef boraca s natpisom *SPOMEN KOSTURNICA PALIM BORCIMA U NOR 1941.–1945. herojskim sinovima palim u N.O.R. podiže narod Trogira god. 1956.* Nakon rušenja spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora, djela akademskog kipara Ivana Mirkovića kod kule Kamerlengo,¹⁰⁹ spomen-kosturnica u trogirskom groblju je proširena. Na spomeniku je radove proširenja spo-

krajolik. Bavio se i karikaturom. U razdoblju od 1917.–1959. priredio je u Splitu jedanaest samostalnih izložaba slika, plastike i karikature; 1961. izlagao je samostalno u Londonu. Izradio je memorijalne spomenike u Trogiru, Sinju, Podgori, Dugom Ratu, Visu i Pagu, te u Skoplju. *Hrvatska enciklopedija umjetnosti*, 1, Zagreb, 1995., str. 581.

¹⁰⁷ F. Sentinella, *Svećenik velikog srca don Mate Alajbeg (1899.–1964.)*, »Jasna zraka«, 7–8/1980., str. 22–25.

¹⁰⁸ J. Miliša, *U spomen revoluciji i narodnooslobodilačkoj borbi*, Trogir, 1987., str. 78–79.

¹⁰⁹ J. Miliša, n. dj. (108), str. 27–31.



21. Križ s reljefom Kristove glave



22. Nadgrobni spomenik arhitekta Šegvića

men-kosturnice izveo Ivan Gotovac, klesar iz Kaštel Starog, a prema zamisli akademskog kipara Matka Mijića.¹¹⁰ Spomenik simbolizira otvorenu knjigu, u kojoj su isklesana imena žrtava prenesena iz uništenog spomen-parka kod kule Kamerlengo.¹¹¹

GROBNA IKONOGRAFIJA I SIMBOLIKA NA TROGIRSKOM GROBLJU

Čempresi kao znamen boli, tuge i smrти, gotovo su zaštitni znak svih groblja, pa tako i trogirskog. Nižu se u dugim i pravilnim alejama, a svojom nepokvarljivom smolom i zimzelenim lišćem evociraju besmrtnost i uskrsnuće.¹¹²

Oduvijek postoji običaj podizanja raznolikih nadgrobnih znamenja. Ugledni pojedinci, svjesni svoje moći, obično za života podižu posmrtnе biljege. Za to često angažiraju vodeće kipare, lokalne mjesne

¹¹⁰ Vidi bilješku 53.

¹¹¹ Zahvaljujem prof. Branku Stamaću na podacima u svezi s proširenjem spomen-kosturnice. Spomen-ploče iz spomen-parka kod kule Kamerlengo pohranjene su u depou Muzeja grada Trogira.

¹¹² J. Chevalier i A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb, 1994., str. 85–86.

majstore i klesare, te arhitekte koji ispisuju njihova imena, klešu znamenja njihova zanimanja, znakove društvenih časti. U trogirskom groblju nalaze se grobne i nadgrobne ploče s uklesanim priborom tesara, brodograditelja, zidara, klesara; ploče s urezanim ribarskim ostima, kormilima i veslima; nadgrobne ploče s poljoprivrednim alatkama: plugom, ralom ili lemešom, motikom, kosom itd., koji nam najčešće ukazuju na zanimanja pokojnika.¹¹³

Najčešće uporebljavani simboli u trogirskom groblju su: veći ili manji križevi (značenje uskrsnuća), uglavnom klesani od kamena, rjeđe od željeza, urešeni vijencima cvijeća, ljiljana, granama palme, lovora ili masline, dopunjeni figurama ožalošćenih djevojaka ili anđela, reljefom s Kristovim likom (slika 21); anđeli (čuvari groba); knjiga (znak božanskog proročanstva, Biblija); ljiljan (znak nebeske čistoće); golubica Duha Svetoga; bršljan (simbolizira besmrtnost); kosa ili srp (simbol smrti); maslinova grana (simbol mira); ptica (simbolizira vječni život, uskrsnuće); sidro (zadnje odmorište, smrt); voće (vječno obilje) itd.

Odcitavanjem i odgonetanjem uklesanih simbola i atributa doznajemo ponešto iz pokojnikova života, rada, podrijetla, ideologije, religije, društvene pripadnosti.

ZAKLJUČAK

Cjelokupni fond skulptura u trogirskom groblju od njegova osnutka do danas evoluirao je s obzirom na društvene i kulturne prilike, stilove, intelektualne i materijalne moći njihovih naručitelja. Rezultat je raznolikost stilova i dekoracija, katkad možda na granici kiča i na rubovima ozbiljne umjetnosti.

Skulptura u trogirskom groblju može se razvrstati u skupine slobodno stoećih kipova (figure, biste i ostala nadgrobna skulpturalna obilježja: vase, križevi, ukrašeni zoomorfnim ili vegetabilnim simbolima) i kamenih reljefa (figurativni reljefi ili portreti pokojnika, klesarske reljefne antropomorfne vegetabilne ili zoomorfne dekoracije: anđeoske glavice, mrvicačke lubanje, palmine grane, žito, cvijeće, sidro, lanac, čekić, knjiga, bršljan, golub itd.).

U novije doba unificira se dizajn grobnica, koje se grade u betonu, te ukrašavaju kamenom ili mramorom i granitom. Među njima se ističe moderna instalacija (pleksiglas), nadgrobni spomenik s natpisom *NEVEN ŠEGVIĆ, ARHITEKT 1917.–1992.* (slika 22).

¹¹³ Fisković, Igor: *Nadgrobna plastika humanističkog doba na našem primorju*, Dometi 31, 1–2–3/1984., Rijeka, 1984., str. 73–104.

Danas je dio groblja izuzetno zapušten, urušava se zbog zuba vremena i nebrige jer prvotnih vlasnika više nema.¹¹⁴ Neke grobnice promjenile su vlasnike i udomile nove pokojnike, pa im je, protivno svim uzusima, skinut natpis s imenom. Novo širenje groblja, koje je u tijeku, guta antičke lokalitete,¹¹⁵ a nered novih parcela sličan je urbanističkom neredu grada Trogira.

Skulptura u prostornoj konfiguraciji groblja igra veliku ulogu. Po njoj pamtimos i percipiramo prostor, snalazimo se u njemu. Ujedno je bitni element kulturnog inventara i identiteta društvene cjeline Trogira.

SAŽETAK

Novo trogirsко groblje, koje se nalazi na kopnu, u polju zvanom Žuljan po crkvici sv. Julijana, otvoreno je 1831. godine. Kuzma Parun, težak iz Čiova, bijaše prvi pokopan na novom groblju 10. srpnja iste godine. Groblje nije monumentalno, ali je romantično, ograđeno kamenim zidom i zasađeno stoljetnim čempresima, koji se nižu u dugim pravilnim alejama.

Novo groblje, po dosljednom konceptu, bijaše ukrašeno skulpturama koje su tom prilikom bile dopremljene iz grada. One su pripadale različitim zdanjima, a sve su, osim jedne, djelo Nikole Firentinca. Naime, gotičkom razdoblju XIV. stoljeća pripada kip *Krista koji blagoslovlja*. Uz sjeverni zid groblja, po sredini, bijahu postavljene četiri skulpture: *Oplakivanje Kristovo (Pietà)*, *Krist s anđelima* (iznad), *Krist* (desno od Pietà) i *Sv. Sebastijan* (lijevo od Pietà), na zapadnom zidu *Reljef Boga Oca*, a na glavnim ulaznim vratima groblja bijahu postavljene dvije skulpture anđela s pladnjem. Krajem XX. stoljeća premješteni su iz groblja natrag u grad.

Uz gore navedena renesansna djela Nikole Firentinca, koja su korištena kao ukras groblja, bijaše još spomenika, vrsnih djela, koja zaslužuju spomen. Anđeli u molitvi i mramorni križ uz koji u naravnoj veličini kleći tužna djevojka mramorni su spomenici izrađeni u poznatoj klesarskoj radionici P. Bilinića u Splitu; radovi iz nje postoje u crkvama i na groblju Visa, Imotskog, Šibenika, Novalje, Splita, Korčule i Boke Kotorske. Majstor Fabijan Bakulić iz Braća kleše nadgrobni spomenik majstoru zidaru Vicku Dražančiću, po modelu koji je izradio kipar Ivan Rendić. Reljef prikazuje pokojnika, majstora s trokutom u ruci, okruženog rođbinom i prijateljima. Nadgrobni spomenik obitelji Dekaris, reljef s prikazom genija s gorućom bakljom u ruci – simbolom (vječnog) života, koji se nalazi na vratima mitološkog Podzemlja, inspiriran je onim u kapeli bl. Ivana, gdje putti s bakljama prolaze kroz vrata kao da ulaze u realni prostor kapеле. Spomenimo još nadgrobne spomenike poznatih plemičkih i uglednih trogirskih obitelji kao što su: Burić, Ivčević, Tacconi, Prijatelj, Moretti, Paladino, Madirazza, Puović,

¹¹⁴ Dana 9. siječnja 2005. godine olujna bura iščupala je bezbroj čempresa na trogirskom groblju, čije žile su rastvarale i podizale grobnice. Ogromni čempresi koji su padali razbili su brojne grobnice i nadgrobne spomenike.

¹¹⁵ Postavljanjem novoga križa na gradskom groblju probijen je suhozid koji se protezao u smjeru istok–zapad. Sjeverno od križa proteže se rimske ceste put koji je pratio *dekumanus maksimus* antičkog, rimskog Traguriuma.

Lubin, Slade-Šilović, Gattin, Zannoni s grbom šibenskog biskupa rođenog u Trogiru, Babić-Nutrizio s obiteljskim grbom (Giuseppe Nutrizio, dugogodišnji načelnik Trogira dao je posaditi čemprese na tada novom groblju pod kojima počivaju pokoljenja Trogirana); brončana poprsja don Ivana Delallea (V. Dajht Kralj), don Mladena Alajbega (I. Mirković) itd.

U novije doba unificira se dizajn grobnica, koje se grade u betonu, te ukrašavaju kamenom ili mramorom i granitom. Istoči se moderna instalacija (pleksiglas), nadgrobni spomenik arhitekta Nevena Šegvića.

Skulptura u prostornoj konfiguraciji groblja igra veliku ulogu. Po njoj pamtimo i percipiramo prostor, snalazimo se u njemu. Ujedno je bitni element kulturnog inventara i identiteta cjeline Trogira.

Summary

SCULPTURE IN THE TROGIR CEMETERY

Danka Radić

The new cemetery in Trogir opened in 1831 on Žulijan field, named after the little church of St. Julian. Farm labourer Kuzma Parun from Čiovo was the first to be buried at this new cemetery on July 10 of the same year. The cemetery is not monumental, but it is romantic, surrounded by a stone wall, its long straight alleys lined with cypresses. Consistent with the prevailing concept the new cemetery was decorated with sculptures brought from the town for the occasion. They used to stand of different buildings and all but one were created by Nikola Firentinac (Nikola of Florence). The statue of Christ giving his blessing dates to the Gothic period of the 14th century. Four statues were placed along the central part of the northern wall: Pietà, Christ with angels (above), Christ (right of Pietà) and St. Sebastian (left of Pietà). Relief of God the Father was on the western wall, and two sculptures of angels with platters above the main entrance. At the end of the 20th century they were taken back to the town.

Apart from these Renaissance works by Nikola Firentinac, which were used as cemetery decoration, there were other excellent monuments that deserve to be mentioned. Angels in prayer and a marble cross next to which kneels a real-size grieving girl are marble monuments made in the renowned stone-cutting workshop of P. Bilinić in Split. Other works from this workshop can be found in the churches and cemeteries in Vis, Imotski, Šibenik, Novalja, Split, Korčula, and Boka Kotorska. Master Fabijan Bakulić from the island of Brač works on the tombstone for master bricklayer Vicko Dražančić, after a model made by sculptor Ivan Rendić. The relief shows the deceased, the master with a square in hand, surrounded by family and friends. The tombstone of the Dekaris family is a relief showing a Genius with a burning torch (symbol of eternal life) in his hand standing at the gateway to the mythical Underworld. It was inspired by the relief in the chapel of Ivan Orsini, where putti bearing torches enter through the door as if entering the real chapel. Let us also mention tombstones of the famous noble and respected families from Trogir such as: Burić, Ivčević, Tacconi, Prijatelj, Moretti, Paladino, Madirazza, Puović, Lubin, Slade-Šilović, Gattin, Zannoni with the coat of arms of the bishop of Šibenik who was born in Trogir; Babić-Nutrizio with the family coat of arms (Giuseppe Nutrizio served as a mayor of Trogir for many years; it was he who had cypresses planted in what was then a new cemetery where generations of

Trogir's citizens are now buried); bronze busts of don Ivan Delalle (V. Dajht Kralj), don Mladen Alajbeg (I. Mirković), etc.

In more recent times the design of tombs has been unified. They are now made of concrete and decorated by stone or marble or granite. The tombstone of Neven Šegvić, architect, is a modern plexiglass installation.

Sculpture plays an important role in the spatial configuration of a cemetery. Sculptures make us remember and perceive the space and help us get our bearings. At the same time they are an important element of the cultural inventory and identity of the whole of Trogir.

Skulptura na riječkim grobljima Kozala i Trsat

DAINA GLAVOČIĆ

Muzej moderne i suvremene umjetnosti Rijeka

Izvorni znanstveni rad

UVOD

Starija, povijesna komunalna groblja, nastala početkom 19. st., kako u Europi tako i kod nas, obiluju nadgrobnim samostojećim skulpturama ili reljefima od kamena ili metala, najrazličitijih oblika, stilova, dimenzija, koje su stvarali najrazličitiji autori, od akademskih vrhunskih kipara do priučenih klesara. Iako je vrlo neujednačene, ponekad i upitne kvalitete, prema grobnoj plastici 19. st. i prve polovice 20. st. često se ublažuju strogi vrijednosni sudovi kakvi vrijede za skulpturu javnoga karaktera. Svoj je toj grobnoj, zapravo memorijalnoj plastici zajedničko jedinstveno mjesto u današnjem okruženju gradova ili manjih mjesta upravo zbog njena značenja – obilježavanja nečijega postojanja i djelovanja te utisнутa traga na vječnom počivalištu. Nekada se položaj i moć pojedinaca u životu i društvu zrcalila i na groblju izgledom, veličinom i ukrasom grobnice, a često su graditelji i dekorateri kuća, palača ili vila za život bili i autori počivališta nakon smrti.¹

Pomiješana javna i privatna namjena tih skulptura na otvorenom daje im posebno značenje u okruženju svakoga grada, a činjenica je da danas raste interes za takvu vrstu umjetnosti, te neka od povijesnih europskih komunalnih groblja postaju čak metom organiziranih turističkih obilazaka

¹ Svaka je gradnja monumentalnih mauzoleja na groblju Kozala krajem 19. st. bila odobravana u riječkom Građevinskom, odn. Tehničkom uredu prema posebnim planovima prostorne izgradnje groblja Kozala, koju je taj ured prihvatio i još godinama dosljedno provodio naknadnim proširenjima groblja i okolice. Projekti grobnica uredno su prolazili uobičajeni protokol odobravanja nacrta – najprije u Tehničkom građevinskom uredu, a zatim u gradskom Magistratu, što je često bilo potrebno i za podizanje samostojeće skulpture nad grobom.

(npr. Père Lachaise u Parizu. Kod nas Mirogoj u Zagrebu plijeni pažnju skladom Bolléovih arkada i mnoštvom vrijednih skulptura, a varaždinsko groblje svojim hortikulturnim uređenjem). Bilo bi dobro da i riječko groblje Kozala – paralelni grad mrtvih, postane interesom javnosti, kako Riječana tako i njihovih gostiju, kao park skulptura na otvorenom u kojem se može iščitati neobična i bogata ekomska, demografska, politička i umjetnička povijest Rijeke, bolje i življe negoli na ijednom drugom živućem gradskom području.

DJELA KIPARA IVANA RENDIĆA² NA GROBLJU KOZALA

Mauzolej Josipa Gorupa

Godinu dana nakon smrti prve supruge Anne, rođ. Perghoffer (1843.–1881.), Josip Gorup³ naručio je na Kozali grobnicu, koju je 1882.⁴ projektirao već afirmirani hrvatski kipar Ivan Rendić. Mauzolej Josipa Gorupa (sl. 1) građen je na dva nivoa: donji hipogejski, te gornji kapelični s oltarom i kupolom. Vanjština je građena od kamenih klesanaca u kombinaciji s horizontalnim dekorativnim prugama crnoga kamena, s reljefnim kapitelima ugaonih stupića i reljefima sa simbolima četvorice evanđelista i hrvatskim citatima iz njihovih Evanđelja. U unutrašnjosti kapelice postavljena je mala oltarna menza, a nad njom veliki figuralni reljef (sl. 2) s prikazom *Rastanka Josipa Gorupa i djece od majke* koja s anđelima smrti leti u nebo. Studijski portreti mnogobrojnih članova

2 Prvi hrvatski »moderni« kipar Ivan Rendić radio se 1849. u siromašnom okruženju bračkih kamenoloma, ali se školovao kod drvorezbara Giovannija Moscota u Trstu te potom na Likovnoj akademiji u Veneciji, gdje je kao vrlo talentiran student bio i nagrađivan. Nakon specijalizacije kod naturalističkog kipara Giovannija Dupréa seli u domovinu i pokušava raditi u Zagrebu. Najunesnije narudzbe mogao je ostvarivati tek živeći u živahnom Trstu na prijelazu 19. u 20. st., gdje je bio jedan od rijetkih skulptora koji je pretežni dio svojeg umjetničkog rada posvetio izradi nadgrobne skulpture i projektiranju arhitekture mauzoleja i grobova mnogobrojnih naručitelja ne samo iz Trsta, već i iz velikog dijela Hrvatske. Kako srećom Trst nije daleko, a krajem 19. st. su mnogi Riječani poslovali u tome gradu te došli u kontakt i s Rendićem, u Rijeci i okolicu ima preko dvadeset njegovih, što većih što manjih, radova na gradskim grobljima.

3 Rendić je radio krajem 19. st. za jednog od vrlo važnih stanovnika Rijeke, bogatog veleposjednika Josipa (Giuseppea) Gorupa, porijeklom Slovenca iz Trsta, kojeg je posao doveo u Rijeku. Iz Trsta potjeće poznanstvo, pa i prijateljevanje s osebujnim umjetnikom Ivanom Rendićem kojega je Gorup udomio u svojoj vili te angažirao na izradi vlastite portretne biste (vlasništvo Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci) i za izgradnju velebne neoromaničke grobnice za svoju ženu, prerano umrlu majku njihovo osmero malodobne djece.

4 Projektna dokumentacija Državnog arhiva u Rijeci (DAR), JU-51, 5-67/82.



1. Ivan Rendić, Mauzolej Josipa Gorupa



2. Ivan Rendić, *Rastanak Gorupa i djece od majke*

Gorupove obitelji bili su krajem 19. st. izloženi u Trstu za vrijeme velike Umjetničko-obrtno-gospodarske austro-ugarske izložbe. Portreti su oduševili mnogobrojne posjetitelje, čime si je Rendić priskrbio slavu (pisalo se o tome u *Hrvatskoj vili*, *Edinosti*, *Našoj slozi*, *Obzoru*, *Narodnom listu*, *Viencu*) i mnoge daljnje narudžbe u Trstu, a i šire. Gorupov je

reljef pripreman u dvije varijante, a konačno je izведен u finom mramoru. Imo veliku umjetničku vrijednost zbog mekane i slojevite obrade prizora u više prostornih planova, monumentalnih dimenzija. Najveći je od svih koje je Rendić ikad napravio, vrlo realističnog, mjestimično i verističkog prikaza tužnog rastanka. Uz nesumnjivu portretnu vrsnoću, za Riječane je posebno značajna pozadina prizora, koja je dokumentarne vrijednosti jer prikazuje zalaz sunca na Kvarneru s vedutom trsatske kule i poznate hodočasničke crkve Majke Božje Trsatske. Takvi vrlo plitki, gotovo slikarski obrađeni reljefi, bili su česti u tadašnjoj talijanskoj umjetnosti.

Gorupov mauzolej važan je ne samo kao njegovo grandiozno posljednje počivalište, već i s umjetničkoga stanovišta jer je projektiran kao izraz Rendićeva osebujna arhitektonskoga stila gradnje mauzoleja, s natruhama povijesnih stilova i bizantske arhitekture (kupola). Značajna je dekoracija: klesarski ukrasi romaničkih elemenata (lučni portal) u kombinaciji s velikim figuralnim mozaicima sa zlatnom pozadinom. Izuzetno je važan Rendićev realistički skulptorski izraz s početka stoljeća, koji u jednoj osobi odražava vrlo maštovita eklektika, vrlo dobrog zanatlju, ali i vrsna umjetnika.

Mauzolej obitelji Ploech⁵

Riječki projektant grobnice, ing. Filiberto Bazarig, malo izbačenim rizalitom naglasio je neobarokno pročelje razgibano bogatim nadvojima vijenaca, stepenasto artikuliranim zidovima čiji su rubovi ukrašeni horizontalnom rustikom, tako da grobnica djeluje prilično bogato.⁶

U unutrašnjosti je nad visokim arhitravom postavljena profinjena mramorna Rendićeva skulptura *Spava* (1887., sl. 3) koja je pobudila interes onodobnog dnevnog tiska pa je pratio rad tog značajnog kipara (o modelu je 1886. pisalo u *Obzoru*, *Viencu*, *Našoj slozi*, *Narodnom listu*). Mramorni je kip prije postavljanja na grobnici Rendić izložio u Trstu, pobudivši veliki interes publike. Riječ je o skulpturalnoj sjedećoj grupi koja se sastoji od velikog anđela odjevena u dugačku halju, opuštenih krila, koji prinosi prst ustima opominjući posjetitelje na šutnju jer u krilu mu spokojno spava usnulo golo dijete. Iznad skulpture, koja zbog mekoće obrade uglačanog mramora odiše nježnošću, sa svoda kapele spušta se rešetkasta pregrada od kovanog željeza, ispletena poput mrežaste čipke, a

⁵ Austrijski precizni mehaničar Annibale Ploech (1826.–1884.), koji se proslavio izumiteljskim radom u riječkoj *Tvornici torpeda* i obogatio partnerskim ugovorom o proizvodnji toga ubojitog oružja, bio je 1886. naručitelj neobarokne »stambene« grobnice na Kozali u obliku kapelice na povišenoj bazi pod kojom su ukopna mjesta.

⁶ DAR, JU-51, 5–67/82.



3. Ivan Rendić, *Spava* (mauzolej obitelji Ploech)



4. Ivan Rendić, *Lav* (Mauzolej obitelji Gelletich-Bartolich – Nikolakki)

sam je svod svojedobno dekorirao Giovanni Fumi, poznati riječki slikar i dekorater (od čega više nema ni traga).

Mauzolej Gelletich-Bartolich-Nicolaides

Među najizrazitijim neorenesansnim mauzolejima Kozale je svakako onaj obitelji Gelletich-Bartolich-Nicolaides. Projektiran je i dovršen

1886.,⁷ o čemu su odmah izvijestile mnoge dnevne novine Zagreba i Rijeke (*Naša sloga*, *Obzor*, *Il Popolo*). Građen je u obliku kapelice postavljene na visoku bazu. Na povišenju sljemena nadvratnika Rendić je postavio kip sjedeće Žene s knjigom na krilu (možda Sibile?), koja nije dobro uočljiva pri ulazu u mauzolej, jer je postavljena previsoko nad izbočenim vijencem, zakrivena krošnjama čempresa prilazne aleje. Ispred stepenica za povišen ulazni podest grobnice postavljena je velika, raskošna Rendićeva skulptura *Ležećeg lava* (sl. 4) – čuvara grobova tih vrlih Riječana.

Grobnica Carmele Dall'Asta-Mohovich⁸ (sl. 5)

Grobnica obitelji Dall'Asta-Mohovich, odnosno njena skulptorska grupa *Majka s djetetom*, zamišljena je prema skicama i modelu iz 1899., a izrađena od kararskog mramora u Rendićevu ateljeu u Trstu 1900. godine. Nad polu-ukopanom kriptom, smještenom ispod povišene kamene baze, početkom 20. st. bila je podignuta edikula, odnosno tabernakul baldahinskog tipa, pod koji je Rendić smjestio prijestolje sa skulpturom *Bogorodice s malim Kristom*. Kako baldahina već odavno nema, bijela nezaštićena skulptura od vrlo neotporna mramora prilično je upropastištena, jer je izložena permanentnim nepovoljnim utjecajima atmosferilija koje uništavaju i šareni mozaični ukras prijestolja. Skulptorska grupa realistički prikazuje vrlo mladu ženu u dugoj haljini prekrivene glave, s malim Kristom koji joj sjedi u krilu i uzdignutom rukom blagoslovila. Lice Majke (sl. 6) je nježno i zabrinuto zbog naglog pokreta golog djeteta na njenom krilu, te obje figure tvore dobro komponiranu realističku skupinu, profinjenih reljefnih detalja. Skulptura je bila na izložbi u Zagrebu 1901. godine i djeluje gotovo svjetovno. Tek svojim smještajem na groblju odaje religiozno-memorijalni karakter.

Grob Antuna Bakarčića

Bakarčićev grob na Kozali tipični je rendićelevski raskošni neoromanički nadgrobni spomenik u obliku visoke kamene stele, vrlo korektno izveden 1891. godine.⁹ Nad pokrovnom grobnom pločom, okruženom kamenim stubićima povezanima lancem, nalazi se visoka, kamena, polukružno

⁷ DAR, JU-51, 5–33/86. Riječki grčko-turski konzul Nikolakki Nicolaides i njegova supruga Gelletich-Bartolich.

⁸ DAR, JU-51, 123/99.

⁹ DAR, JU-51, 63/991.



5. Ivan Rendić, *Majka i dijete*
(grob Dall'Asta-Mohovich)



6. Ivan Rendić, *Majka i dijete*, detalj
(grob Dall'Asta-Mohovich)

zaključena stela s nišom u kojoj je realistička portretna bista Antuna Bakarčića. Tjesna niša s pozadinom od zlatnog mozaika smještena je među dvojnim stupićima, na bazi reljef s atributima (kaducej, pramac broda, zupčanik ...) pokojnikove profesije – trgovca i posjednika. Specifični klesani arhitektonski ukrasi prepoznatljivi su na svim sličnim rješenjima koja je Rendić radio za mnogobrojna hrvatska i tršćanska groblja na prijelazu stoljeća.

Grob Giovannija Fumija (sl.7)

Modeliranje ne pretjerano kvalitetnog, lokalnog kamena poput mekane gline odaje vrsnoga majstora na kozalskom nadgrobnom spomeniku riječkom slikaru Giovanniju Fumiju, rađenom 1901.–1902.¹⁰ Taj je spomenik zapravo obiteljski, dvojni portret doajena fijumanskog slikarstva na prijelazu 19. u 20. st. i njegove supruge Amalije, amaterske slikarice. Njen je portret u tehnici mozaika prikazan kao slika slomljena okvira na slikarskom stalku zastrtom draperijom. Unatoč svom realističkom pristupu, Rendić je zaglađeni donji dio sjedeće figure iskoristio kao polje

¹⁰ Kečkemet, Duško: *Ivan Rendić, život i djelo*, Supetar, 1969.



7. Ivan Rendić, grob Giovannija Fumija

8. Ivan Rendić, *Zaspala vestalinka*
(grob Smoquina)

za natpis (izgleda kao da je na zadatom kamenom bloku nedostajalo materijala). Da mu je to bila namjera, svjedoči gipsani model objavljen u onovremenom tisku, u *Domu i svijetu*. Rendićeva obrada detalja fizionomije, odjeće i tretman sadržaja u različitim materijalima i tehnikama zaista su na visini.

Nadgrobni spomenik obitelji Smokvina¹¹

Rendić je gipsani model skulpture usnule djeve za grob Mimbelli u Orebicu izradio još 1897. godine, a repliku kipa za raskošni grob obitelji Smokvina na Kozali godine 1915., kombinirajući za bazu kipa norveški crni sijenit s crvenim švedskim granitom i sibirskim labradorom. Na visokom kubičnom postamentu je prijestolje, prekriveno šarenim mozaičnim sagom, s brončanim kipom na lijevu ruku naslonjene zaspale djevojke. Skulptura nije oblikovana dosljedno realistički, već unosi i nešto patetike, atmosfere klonulosti, ženske mekoće i melankolije, što je odgovaralo vremenu nastanka i što je secesija uvelike rabila u tretmanu skulpture. Klonuli brončani lik zaspale Vestine službenice u teškom je i mučnom

¹¹ DAR, JU-51, nacrt 53/913.

smrtnom snu, kazni zbog neispunjena zadatka (da prema predaji očuva plamen lojanice u hramu). Kip *Usnula vestalinka* (sl. 8) Rendić je kreirao 1900., a 1901. ga je pokazao na izložbi u Zagrebu.¹² Taj je motiv bio vrlo obljebljen među naručiteljima s početka 20. st., pa je Rendiću u to vrijeme naručeno čak šest replika toga motiva, razasutih po raznim grobljima u Hrvatskoj i Trstu, unatoč lošem smještaju sjedećeg lika na previsoki postament, koji nije prilagođen pogledu izbliza, a nije dobro saglediv ni iz pogleda odozdo. Treba napomenuti i to da je Ivan Rendić uvijek vodio računa i o okruženju grobnice te je, kad je bilo moguće, projektirao i neposredni okoliš s vegetacijom. To je naročito značajno za posebno dokupljenu trokutnu parcelu groba obitelji Smokvina na Kozali, koja je smještena na nizbrdici, na raskrižju staza, ali i s mogućnošću perspektivnog sagledavanja groba iz daljine.

OSTALI RENDIĆEVI RADOVI NA GROBLJU KOZALA

Ambicije Ivana Rendića prema arhitektonskim rješenjima, ali shvaćenim i skulpturalno, potvrđene su nacrtima za kozalske mauzoleje. Takav je neoromaničko-bizantski mauzolej **Kopajtić-Bataglierini**, projektiran 1891., a izgrađen je 1892., odnosno 1894.¹³ na malom prostoru kao kapelica nad hipogejem s grobnim nišama, ukošene kamene baze, s plitkom kamenom kupolom. Cijela je grobnica oblikovana kao skulptura i doživljava se tako zbog zbijenih, masivnih vanjskih volumena, bez skulptorskog dekora.

Jedan od rijetkih obnovljenih mauzoleja na Kozali je impozantni Rendićev secesijski mauzolej obitelji **Francesca Manasteriotti**, projektiran i građen od istarskog mramora između 1894.–1896.,¹⁴ te ukrašen egipatskim dekorativnim elementima, s kamenom plitkom kupolom. Na tom zdanju, bogato urešenom plitkim zoomorfnim i vegetabilnim reljefima iz staroegipatskog repertoara, samostalna figuralna plastika nije prisutna, iako je mauzolej u cjelini mišljen i obrađen čisto skulptorski, kao cjelovita plastična masa minimalnog prostora, s mnogo reljefnih i polikromnih dekoracija. To je naročito vidljivo iznutra na polikromnoj reljefnoj oltarnoj pali s Kristovom glavom i križem, na jarko crveno obojenim zidovima sa slikanim bršljanovim frizom i vitrajima bočnih

¹² Kečkemet, Duško: *Citrano djelo*

¹³ DAR, JU-51, nacrt 40 /894.

¹⁴ DAR JU-51, nacrt 40 / 894.

prozora. Iako 1996. restaurirana, crveno obojena kupola već je počela gubiti slikani površinski sloj.

Na Kozali ima i nešto skromnijih nadgrobnih spomenika koje je Rendić zamislio, a vjerojatno su ih prihvatali i realizirali mnogi klešari u Rijeci i na Sušaku. Ti su grobovi zbog specifičnog rukopisa i ponavljamajućih elemenata svakome odmah prepoznatljivi. Obično je riječ o lučnoj niši sa željeznim visecim kandilom, kamenom križu s dodatkom šarenog mozaika i slično. Takvi su nadgrobni obitelji **Spilar-Ambrožić**, **Pilepić** (1890.) i **Stiglich** (1890.), s kamenim križem, ukrašenim mozaikom nad kamenom grobnom pločom okruženom ogradom, dakle, već viđeni modeli i nacrti iz devedesetih godina 19. st. (npr. za obitelj Tramontana u Visu).

DJELA IVANA RENDIĆA NA GROBLJU TRSAT

U svojem opusu nadgrobnih spomenika hrvatski kipar Ivan Rendić oblikovao je neke standardne tipove i forme, koje susrećemo na oba riječka groblja – Kozali i Trsat, kao i drugdje. Višekratno su replicirani zbog izuzetne dopadljivosti tadašnjim naručiteljima. Dok su nadgrobni spomenici na Kozali nastali uglavnom u prvoj fazi Rendićeva rada (do 1900.), s naglaskom na monumentalnoj skulpturi, na trsatskom su groblju Rendićevi kasniji spomenici iz druge faze (1900.–1925.), u secesijskom duhu i s naglaskom na arhitekturi. Prihvaćanjem secesije na početku 20. st., Rendić obogaćuje repertoar svojeg tzv. *jugoslavenskog stila* dodavanjem motiva kruga, polumjeseca, vijugavih ukrasa, te vegetabilne ornamentike, a upravo su takvi Rendićevi spomenici na Trsatu.

Grobovi Haramija-Glažar i pl. Cosulich de Pecine¹⁵

Početkom 20. st. Rendić oblikuje i novi tip groba – stelu s bistom nad kamenom izdignutom kriptom, te grobom u obliku velikog sarkofaga s niskom željeznom ogradom, naglašenih i reljefima ukrašenih uglova. Na Trsatu je takav grob obitelji **Haramija-Glažar** iz 1907. s doprsjem ženske figure sklopljenih ruku *Moli za nas* (sl. 9), replikom skulpture *Oče naš* sa Smrkinićeva groba u Korčuli. Veliki polumjesec iza biste sa stiliziranim cvjetnim uzorkom, kao i zašiljeni zaključak stele, ukrašeni su raznobojnim mozaikom upotpunjениm zlatnim detaljima.

¹⁵ Kečkemet, Duško: *Citirano djelo.*



9. Ivan Rendić, Moli za nas (grob Haramija-Glažar)

Nerazmjerno ušiljena stela koju je Rendić 1910. projektirao za grob pl. obitelji **Cosulich de Pecine** postavljena je na jednostavni poveliki kameni sarkofag zaobljenih bridova nad grobnom kriptom: visoka je, uska, bez skulpture, ali prepoznatljiva po klesarskom ukrasu i sitnim mozaičnim aplikacijama.

Mauzolej obitelji Ružić (sl. 10)

Oko 1904. podignut je najistaknutiji spomenik trsatskoga groblja, velebni mauzolej uvaženog Sušačanina, industrijalca, posjednika, gradonačelnika Gjure Ružića. Mauzolej je Ivo Rendić zacrtao vrlo minucioznim i bogato dekoriranim nacrtima još 1901. u Trstu, predvidjevši za nj novi arhitektonski element: lukovičasti baldahin ukrašen reljefom i mozaikom na izdignutom kamenom platou nad polu-ukopanom kriptom. Pod baldahinom je kamera sjedeća ženska alegorijska figura *Credo* (*Vjera*, sl. 11) u narančnoj veličini. Kako piše Rendićevoj biograf Duško Kečkemet, Rendić je taj motiv izveo prema modelu za iz 1900. godine, načinjenom za brončani kip Katalinićeva groba u Splitu. Replike tog sjedećeg djevojačkog lika s obgrljenim križem mogu se naći na još nekoliko groblja u zemlji (Split) i inozemstvu (Trst), a bio je i na izložbi u Zagrebu 1901., gdje ga je Iso



10. Ivan Rendić, Mauzolej obitelji Ružić

Kršnjavi čak i pohvalio (kao i slikar Emanuel Vidović) a i Rendić ga je smatrao jednim od svojih najboljih kipova.

Pri postavljanju skulpture *Credo* na Ružićev mauzolej kip je radnicima pao i razbio se, pa je Rendić napravio novi. No, i današnja je skulptura oštećena i nagrđena jer je, iz nepoznatih razloga, ostala bez nosa. Cjelokupni je dojam mauzoleja obitelji Ružić upotpunjeno razigranom željeznom ogradom secesijskih vijugavih motiva, asocirajućih na leptirova krila, te posebno pozlaćenim mozaicima pod kupolom.

DJELA DOMAĆIH I STRANIH AUTORA NA GROBLJIMA KOZALA I TRSAT

Uz Ivana Rendića, koji je u Rijeci boravio povremeno, bilo je i drugih skulptora pozvanih u grad privremeno iz Trsta, Venecije ili onih tek u prolazu, kao i lokalnih kipara i klesara koji su svoje spomenike izrađivali u obiteljskim klesarijama Rijeke i okolice. Među najeminentnijim kiparima iz Trsta svakako je bio Giovanni Mayer (1863.–1943.), koji je radio s tršćanskim arhitektom Giacomom Zammattiom (1855.–1927.), privremeno zaposlenim na velikim historicističkim projektima riječke javne i stambene izgradnje na samom kraju 19. st.¹⁶ Zammattio je angažirao

¹⁶ Na početku 20. st. imućni engleski industrijalac, poznati proizvođač torpeda – Robert Whitehead, doselivši u Rijeku, dio je svojeg bogatstva ulagao u izgradnju ne samo industrijskih postrojenja, već i stambenih radničkih naselja te najamnih kuća u Dolcu i na Brajdi, pa i u svoj vječni dom – grobnici na Kozali. Projekte je naručio kod perspektivnog, mladog



11. Ivan Rendić, *Credo*
(Mauzolej obitelji Ružić)



12. Giacomo Zammattio,
Mauzolej obitelji Whitehead

Mayera pri izradi dviju ležećih portretnih skulptura mrtvih supružnika u naravnoj veličini, smještenih u Zammattijevo jedino secesijsko djelo u Rijeci – velebni mauzolej **Roberta Whiteheada**, udomaćenog engleskog tvorničara, proizvođača i vlasnika svjetski poznate *Tvornice torpedo*.

Ta secesijska masivna, kubična građevina (sl. 12), olbrichovskog pečata, od bijela kamena po mnogočemu je iznimna. U bogatu Zammattijevu historicističkom opusu ta je grobnica zadnja u nizu mnogih gradnji u Rijeci, ali jedina u novom, *na periferiji Carstva* tek inauguriраном – secesijskom stilu (britanskih utjecaja). Njome se Zammattio još jednom potvrdio i kao arhitekt prijmljiv za novo, ali i potpuno dorastao tako teškom mikrourbanističkom zadatku. Taj je mauzolej najveći i najmonumentalniji na cijelom groblju Kozala, s najistaknutijom pozicijom,

tršćanskog arhitekta Giacoma Zammattia (1855.–1927.), koji je nakon diplome 1879. preselio iz Beča u Trst, odakle su ga u Rijeku pozvali gradonačelnik Ciotte i industrijski magnat Whitehead. Otvorivši projektantski studio i građevinsku poduzetničku tvrtku, petnaest je godina uspješno djelovao u Rijeci (1885.–1900.). Pred sam povratak u rodni Trst (1900.), Zammattio projektira (1897.) i realizira (1900.) posljednji posao za svog velikog naručitelja – secesijski mauzolej.



13. Giovanni Mayer, reljefna dekoracija (Mauzolej obitelji Whitehead)



14. Giovanni Randich, grob Ide Steffule

lociran na najvišoj koti strmog, kraškog obodnog terena oko prirodno ovalne vrtače u kojoj je smješteno komunalno groblje Kozala.

Do Whiteheadova mauzoleja, kroz »špalir« čempresa, vodi elegantna skalinada, pa snježnobijela konstrukcija apsolutno dominira nad prostorom mrtvih – Kozalom, kao i nad prostorom živih – gradom Rijeka. Moćan i bogati naručitelj mogao si je i u smrti osigurati pravo dominacije nad gradom u kojem je zaradio životno bogatstvo proizvodeci smrt (torpeda). Nije mu bilo dano, kao uostalom ni jednom članu te obitelji, svoje zemne ostatke smjestiti u svoj raskošni vječni dom: umro je u Engleskoj 1905., gdje je i sahranjen. Čak ni nadgrobnim skulpturama Tršćanina Giovannija Mayera (1863.–1943.), koje predstavljaju supružnike Whitehead, nije bila naklonjena sreća vječnog mira – PAX AETERNAE, kako piše na mauzoleju. Ležeći kip kontese Agate Breuner Whitehead (nakon dopreme u Rijeku zaboravljen više desetljeća u vezi jedne Whiteheadove kuće na Dolcu) sada pak, ostavljen pod baldahinom obližnje grobnice Sucich, već niz godina čeka prijenos na predviđen odar uz kip njena muža, pod svjetlucave svodove praznoga mauzoleja, koje je Venecijanac Gianese prekrio pozlaćenim mozaicima vegetabilne dekoracije s motivom čička (sl. 13).

Vrijednost te konstrukcije očituje se u nekoliko nivoa: umjetnički (mauzolej je projektiran i građen na prijelomu 19. i 20. st. u tada novom



15. Giovanni Mayer, Andeo smrti (grob Ide Steffule)

stilu – pravocrtnoj varijanti bečke secesije, a ujedno je i najraniji primjer secesijske konstrukcije na Kozali); povjesni: naručitelj mauzoleja Robert Whitehead, industrijalac i inovator novog oružja od svjetskog značenja pronio je ime grada Rijeke cijelim svijetom; sociološki: istaknuti i izuzetno bogati pripadnik visokog građanskog društva Rijeke – Whitehead – u njemu zauzima vodeću poziciju, angažira najboljeg projektanta za najveću grobnicu Kozale (a vjerojatno i najveći secesijski mauzolej u Hrvatskoj); zauzima najistaknutiju poziciju i u društvu mrtvih, kako veličinom i arhitektonskom vrijednošću, tako i specijalnom lokacijom mauzoleja; etnički: Robert Whitehead je porijeklom Englez, a porijeklo se očituje i u izboru oblika i dekoracije mauzoleja s uzorima iz rodne Engleske; estetski nivo: mauzolej Whitehead je vrlo jednostavnih volumena i oblika, s minimalno korištenom biljnom reljefnom dekoracijom (samo uz otvore vrata i prozora). Posebno je efektan kontrast bjeline građevnoga materijala (kamen) nasuprot tamnoj vegetaciji (čempresi) i nebeskom plavetnilu. Svojim smještajem na strmini i uzvišenju – akropolskim konceptom, zamišljenim u širem okružju padine brežuljka i postupnog prilaza stepeništem među čempresima, može se iščitati visoka svijest graditelja ne samo o vrijednosti prirodne okoline već i o hijerarhičnosti društvenog ustroja.

Imućna, a bez nasljednika, Riječanka **Ida Steffula** (rođena Pauletich), svoj je imetak odlučila ostaviti Gradu, ali je već 1905., desetljeće prije smrti, dala projektirati grobnicu (sl. 14) kod ing. Giovannija Randicha (1850.–1906.). Iako potpisana na projektu,¹⁷ on vjerojatno sudjeluje

¹⁷ DAR JU-51, nacrt 26/905.



16. Domenico Rizzo, portret Emilija
Rupnicka



17. Urbano Bottasso, grob Giovannija de
Ciotte



18. Urbano Bottasso, grob Antoniette
Gozzano



19. Francesco Albertini, Portret Michelea
Mäylendera

samo pri konstrukciji, dok je stilsko, *liberty*-rješenje na tragu poznatog talijanskog kipara Bistolfija, zasluga kipara Giovannija Mayera iz Trsta. Nad polu-ukopanom kriptom je baldahin s dva fitomorfna stupa, zapravo dva debla kvrgava korijena i vijugavih grana koje se poput zmija zavlče pod halju *Andela smrti* (sl. 15) naravne veličine, koji spokojno sjedi na krovu, polusklopljenih krila. Iako iz naše, žablje perspektive teško saglediva skulptura, iako klesana od ne baš prvakasnog materijala, ona ipak odaje vrstan rad (neobične kompozicije) iskusna kipara.

Ostali secesijski nadgrobni spomenici nisu velikih dimenzija i oblikovno se mogu grupirati u one koji nad nadgrobnom pločom imaju vertikalno postavljenu figuralnu punu plastiku, portretnu bistu pokojnika ili pak samo reljef. Iako je još u antici bio uvriježen običaj postavljanja portretnih bista na grobove, on se kao prikladna grobna tema ponovno otkriva početkom 19. st., kad je zakonom sankcionirana izgradnja gradskih groblja. Novorođena građanska samosvijest početka 20. stoljeća, društvena pozicija postignuta unosom aktivnošću, radom i zaradom za života, nastoji se učvrstiti i nakon smrti postavljanjem na grob portreta umrloga u obliku biste ili reljefa, često dodatno naglašena natpisnom pločom s funkcijom, pozicijom ili zanimanjem pokojnika. Neke su portretne biste nadopunjene narativnim metalnim ili kamenim figuralnim reljefima, čime se nastojalo pojačati dojam važnosti pokojnika za njegova života (npr. grob Carla Chioprisa¹⁸ s kamenom portretnom bistom kipara Giovannija Borrija nad brončanim reljefnim diptihom s povorkom anđela, radom Giovannija Marina iz Trsta). Motiv portretne kamene biste nad visokim postamentom godine 1914. primjenjuje i Domenico Rizzo na grobu Emilija Rupnicka¹⁹ (sl. 16), a reljefni portret u ovalu često rabi i venecijanski secesijski kipar Urbano Bottaso na grobu gradonačelnika Giovannija de Ciotte²⁰ (sl. 17 i 18) ili u tondu gospođe Antoniette Gozzano (sl. 18), te na stelu kleše reljefni portret Luigija Ossoinack. Francesco Albertini u oval uokviren palminim granama postavlja vrlo fini portret Michelea Mäylendera²¹ (sl. 19), a Domenico Rizzo grobovima često dodaje slobodnostojeće ili reljefno izvedene kamene anđele (grob Ossoinack, Bertossi).

Na groblju Kozala pažnje su vrijedna dva nadgrobna spomenika sa secesijskim brončanim skulpturama većih dimenzija (sl. 20), zasada još nepoznatog autora. Motiv obiju skulptura je tugujuća mlada žena koja

¹⁸ DAR, JU-51, nacrt 77/09.

¹⁹ DAR, JU-51, nacrt 157/910.

²⁰ DAR, JU-51, nacrt 153/07.

²¹ DAR, JU-51, nacrt 91/96.



20. NN, grob Vio-Baccich



21. NN, grob Paoletti-Marchetti

22. Ugo Terzoli, *Andeo s trubom*23. NN, *Uskrsli Krist*

24. NN, *Pred vratima Podzemlja*

25. NN, tri Marije (?)

sjedi oslonjena na žaru (amforu) kakva je na grobnici Amalije Paoletti-Marchetti iz 1908. (sl. 21) i obitelji Serdoz-Baccich (1907.–1909.). Dojmljiv je i veliki brončani anđeoski lik u dugoj halji s trubom, bistolfijanski *liberty*-rad riječkoga kipara Uga Terzolija (1875.–1961.), ukomponiran u šupljinu oblika križa na grobnici Raimonda Kucicha pod gesлом *Canet tuba...* (sl. 22)

Posebno je impresivan kameni lik *Uskrstog Krista* (sl. 23) zasad nepoznata autora, na grobu obitelji Bachich (oko 1913.), koji se na kozalskom groblju ponavlja u još nekoliko varijanti manjih dimenzija (obitelj Lenaz), ali prikladne secesijske kompozicije, izdužene forme i mekane izvedbe. Među brončanim reljefima dobar je rad nepoznatog majstora na grobnici obitelji Leonessa s motivom pogrbljenog, klečećeg atleta koji grčevito pokušava odškrinuti zatvorena vrata Podzemlja (sl. 24).

I u stilu tzv. talijanskog *novecenta* niće poneki mauzolej, izbjegavajući uglavnom bilo kakvu dekorativnost ili realistički oblikovanu figuralnu plastiku. Za obitelj Wottawa (1936.), po želji naručitelja, kipar Edoardo Trevese doslovno kopira mauzolej i pripadajući reljefni ukras s milanskoga groblja. Trevese na grobu Zagabria vrlo domišljato rješava reljefnu kompoziciju u obliku križa s likom *Andela smrti* nad pokojnikom, s jednim uzdignutim krilom, kao što je i riječki slikar Odino Saftich na

grobu obitelji Stocovaz zanimljivo postavio brončanu skulpturu lebdećeg muškog akta, odnosno u nebo dižuću ljudsku spodobu.

Nepoznati je autor na grob obitelji Schadle postavio neobičnu figuralnu grupu *Tri Marije* (sl. 25) vrlo jednostavnih, ravnih linija, lišenu suvišnih detalja. Grubi, sirovi betonski materijal hraptave površine daje figuralnoj grupi poseban čar u njenoj ozbiljnoj ukočenosti, gracilnoj impostaciji u zatvorenu grupu, nalik grčkoj arhajskoj plastici.

ZAKLJUČAK

Grobna plastika na riječkim grobljima Kozala i Trsat zastupljena je od najranijih početaka ukopa do danas, ali je najbrojnija i najkvalitetnije izvedena na prijelazu 19. u 20. st., tj. u vrijeme historicizma i secesije. Nakon Prvoga svjetskoga rata, u međuraču, prevladava moderna i funkcionalizam, te se plastika prorjeđuje u korist čistih kubičnih oblika, da bi nakon Drugoga svjetskoga rata postala izuzetno rijetka pojавa.

Krajem 19. st. prevladavaju radovi Ivana Rendića, kako u slobodno-stojećoj kamenoj plastici, tako i u reljefu. On je i u razdoblju secesije ostavio značajan trag. Ostali nadgrobni spomenici većih dimenzija u kamenu ili bronci rad su pozvanih kipara iz Trsta ili Venecije. Poneko uspjelije djelo rad je domaćih kipara i klesara, koje, ako je izvedeno uspješno, doživljava mnoge kopije i replike. Pretežno se izrađuju portretne biste umrlih ili figure tužnih djeva i anđela, ali ima i više zapaženih reljefnih ostvarenja i vegetabilne reljefne dekoracije koja svojom simbolikom nadopunjuje grobne aranžmane. Iz tih dekoracija daju se iščitati mnoge skrivene poruke ili upute za prijelaz u onostrano.

Bez obzira na autorstvo i kvalitetu radova, grobna plastika, dopunjena specifičnom arhitekturom i bujnom vegetacijom, zrači posebnom ljepotom i ugodajem, atmosferom nostalгије i meditacije, što današnjeg čovjeka privlači u zasjenjene grobne oaze kao mjesta opuštanja i ugode.

SAŽETAK

U članku su opisane važnije slobodnostojeće i reljefne skulpture na riječkim povijesnim grobljima Kozala (otvoreno 1838.) i Trsat (otvoreno 1901.), nastale u razdoblju zadnje četvrтине 19. st. i prve polovice 20. st. Izdvojene su značajnije skulpture poznatih autora, ali i nekih nepoznatih, uz poseban naglasak na opusu Ivana Rendića. Odabранe su skulpture s vidljivim odlikama stilskih epoha u kojima su stvorene, te prikazane u kronološkom slijedu.

Značenje groblja, ali i grobne plastike, za svaki je grad veliko, posebice ako su groblja projektirana kao osmišljene parkovne cjeline s planimetrijskim rješenjima, s ukomponiranim arhitektonskim i skulpturalnim grobnicama, predviđene vizure i osmišljene perspektive. Takva rješenja svrstavaju neka groblja u svojevrsne galerije memorijalne skulpture na otvorenome, što i jest tema ovoga simpozija.

Na riječkom su povijesnom, monumentalnom groblju Kozala, stjecajem povijesnih okolnosti, sahranjeni građani najraznolikijih nacionalnosti, zanimanja i socijalnog statusa. Takvi su bili i autori nadgrobne skulpture (i arhitekture): poneki domaći kipar (Ivan Rendić kojemu je posvećena veća pažnja u tekstu, Nicolò Pasquanin, Giovanni Marussi, Ugo Terzoli, Edoardo Trevese), ali većinom iz Trsta ili Venecije (Giovanni Mayer, Ruggiero Rovan, Urbano Bottasso, Giovanni Marin, Marco Chieregin), te većina domaćih klesara (Francesco i Giacomo Albertini, Giovanni Borri, Antonio Marietti, Pietro Rizzi, Domenico Rizzo).

Summary

SCULPTURE IN KOZALA AND TRSAT CEMETERIES IN RIJEKA

Diana Glavočić

The article describes prominent free-standing and relief sculptures in Rijeka's two historic cemeteries, Kozala (opened in 1838) and Trsat (opened in 1901). These sculptures were created in the period spanning the last quarter of the 19th and the first half of the 20th century. The selection includes sculptures by renowned authors but also some by less famous sculptors, with special emphasis on the opus of Ivan Rendić. The selected and chronologically listed sculptures show visible features of the style periods in which they were created.

Every town attaches importance to the cemetery and the sculptures placed in it, all the more so if the cemetery was planned as a designed park with planimetric solutions and integrated tombs, a foreseen look and a deliberate perspective. Cemeteries thus planned can be considered galleries of outdoor memorial sculpture, which is the theme of this symposium.

Due to a combination of historic circumstances a host of citizens of diverse nationalities, professions, and social status were buried at Kozala, the monumental historic cemetery in Rijeka. Among them were the sculptors and architects who created it: several native sculptors (e.g. Ivan Rendić, Nicolò Pasquanin, Giovanni Marussi, Ugo Terzoli, Edoardo Trevese), though most were from Trieste or Venice (Giovanni Mayer, Ruggiero Rovan, Urbano Bottasso, Giovanni Marin, Marco Chieregin), and many native stone cutters (Francesco and Giacomo Albertini, Giovanni Borri, Antonio Marietti, Pietro Rizzi, Domenico Rizzo).

Skulptura na otvorenom – pregled na području grada Slavonskog Broda

DANIJELA LJUBIČIĆ MITROVIĆ

Muzej Brodskog Posavlja, Slavonski Brod

Pregledni rad

Uvidom u stanje javnih spomenika na brodskom terenu može se zaključiti da od relativno skromnog broja spomenika većinu čine skulpture. Uglavnom su to brončana poprsja komemorativnog karaktera. Objektivni faktori utječu na realizaciju skulpture; namjena, tematika, mjesto i način postavljanja, uvjeti narudžbe, te subjektivne sklonosti umjetnika. O tome koji će faktori prevagnuti, ovisi i kvaliteta realizacije.

Razumljivo je da financijski zahtjevni pothvati kao što je realizacija javnog spomenika, tj. skulpture, otvaraju brojne probleme. Tako se često od umjetnika očekuje da zadovolji predodžbu investitora o krajnjoj realizaciji, te se događaju apsurdi da o pitanjima struke odlučuju nestručnjaci. Kad se i dogodi uspješna realizacija, ona je više rezultat sretnih okolnosti negoli organiziranog djelovanja. Zbog toga javne skulpture našega grada imaju uglavnom kulturno-povijesnu vrijednost, te se iz njih neposredno isčitava više socijalni i politički negoli umjetnički aspekt.

POVIJESNI (DIS)KONTINUITET

Istraživanje teme pokazalo je da kontinuiteta u smislu tradicije postavljanja slobodnostojećih skulptura u prostoru grada nema. Međutim, postojele su skulpture i reljefi vezani uz arhitekturu, koji se mogu okarakterizirati kao javna plastika. Nažalost, većina ih je uništena, a postojeća fotodokumentacija vrlo je skromna.

Vjerojatno najstarija javna plastika na području grada Slavonskog Broda bili bi reljefi u brodskoj tvrđavi kojima su bila ukrašena Unutarnja vrata. Unutarnjima su nazivana vrata na ulazu u glavno utvrđenje. Nad tim vratima nalazila se ploča s oznakom godine 1720., a povrh nje kipovi dvaju herkula s toljagom na ramenu i nogu položenih na lavove. Isto tako



1



2

su bila ukrašena Osječka vrata, samo što herkuli nisu toljage držali na ramenu nego položene uz noge. Postojeći opisi kamenog portala Vodenih vrata ukazuju da je bio barokno oblikovan.¹ Na vijencu portala simetrično su bile postavljene dvije ležeće figure, pod čijim nogama je počivao po jedan lav. Na gornjoj plohi portala reljefno je bio izveden austrijski carski dvoglavi orao koji je uokvirivao ploču s datumom. Vodena kapija srušena je 1905. godine. Kao javnu plastiku možemo okarakterizirati i slobodnostojeće spomenike sv. Josipa i sv. Ivana Nepomuka na unutrašnjem trgu brodske tvrđave. Podigao ih je inženjer Fohman četrdesetih godina 19. st., istovremeno kada provodi i hortikulturne radove sadnje aleja idrvoreda.² Skulpture nisu sačuvane, međutim, postoji fotografija iz 1913. na kojoj se vidi spomenik sv. Ivana Nepomuka (sl. 1).

1 Katarina Petrović, *Tvrđava i grad Brod*, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Zagreb, 1972.

2 J. Kljajić, *Brodska tvrđava*, 1998, str. 132.

Iako vezane uz sakralnu arhitekturu, kao primjer javne plastike s obzirom na poziciju možemo navesti i kamene skulpture na pročelju crkve sv. Trojstva uz Franjevački samostan u Slavonskom Brodu.³ Kamene skulpture koje predstavljaju sv. Dominika i sv. Franju Asiškog postavljene su 1761. Iznad velikog prozora nalazila se skulptura Presvetog Trojstva, te sa svake strane figure anđela, također isklesane iz kamenja. Skulptura Sv. Trojstva je uklonjena s fasade. Na sjevernom zidu crkve nalazila su se vrata za članove trećeg reda i iznad tih vrata je 1761. godine postavljen kameni kip sv. Mihovila.

Među najstarijim spomenicima su skulpture svetaca zaštitnika – drveni, oslikani kip sv. Florijana postavljen je 1813. godine. Nakon što je grad zahvatio veliki požar, spomenik je podignut ispred kuće na mjestu gdje se požar zaustavio. Skulptura sv. Florijana stajala je na visokom postamentu unutar niše. Prikazan je kao vojnik s mačem, zastavom i štitom. Uz noge mu se nalazio model kuće. Iako kip sv. Florijana nije sačuvan,⁴ na fotografiji skulpture (sl. 2) primjećuje se barokni duh sjevernačkih radionica. Skulptura sv. Florijana imala je svoj pandan u liku sv. Ivana Nepomuka, čiji se kip nalazio također u niši kuće u neposrednoj blizini. Godine 1923. Brodske novine izvještavaju o postavljanju reljefa na pročelju palače Prve hrvatske štedionice, kipara Milana Cindrića.⁵ Kako je zgrada porušena, reljef nije sačuvan te ne postoji ni fotodokumentacija (osim fotografije zgrade u cijelosti na kojoj je nemoguće vidjeti Cindrićev reljef). O izgledu reljefa svjedoči novinski članak: »Središte je reljefa bog trgovine Merkur koji je oslonjen na glavicu korintskog stupa, napola ležeći. Figura boga je iznad čovječje veličine, na glavi ima kapu s krilima (vjesnik bogova), a u ruci štap oko kojeg su se ovile dvije zmeje. Gornji dio te glava lika potpuno su izrađeni, više je kip negoli reljef.

³ Paškal Cvekan, *Franjevci u Brodu*, 1984.

⁴ M. Marković, *Brod: kulturno-povijesna monografija*, Slavonski Brod, 1994. Kip sv. Florijana je 1947. bačen u rijeku Savu i od tada mu se gubi trag.

⁵ Milan Cindrić bio je profesor na brodskoj Gimnaziji u periodu 1921.–1927. Radio se 9. 12. 1880. u Slunju a umro u Beogradu 1960. Gimnaziju je završio u Slunju, potom studirao kiparstvo na Umjetničkoj akademiji u Münchenu. Radi u Trstu na svim kiparskim radovima u crkvi salezijanaca, izraduje maketu te crkve i opremu unutrašnjosti. Također radi na ukrašavanju palače Vianella, na trgu Oberdan. Radovi na obje zgrade izvedeni su između 1910. i 1914. Također radi i u Udinama gdje je na starom komunu izradio karijatide. U Sloveniji je izradio, danas anonimne, skulpture anđela i svetaca koje su postavljane po crkvama u Gorrenjskoj. U Oriovcu, pokraj Slavonskog Broda, radi bistu kralja Tomislava. U Slavonskom Brodu izradio je nekoliko reljefa: medaljon s likom Dure Fridricha, spomen-ploču Branku Radičeviću i Matiji Mesiću, nadgrobnu ploču za Stjepana pl. Horvata i njegovu suprugu, reljef Merkura na Prvoj hrvatskoj štedionici. Godine 1926./27. oslikao je crkvu u Bosanskom Brodu. U MBP postoji dokumentacija o Cindrićevim nadgrobnim spomenicima koje je radio u Beogradu.



3



4

Lice kipa je vrlo lijepo izrađeno, te podsjeća na kipove iz Periklovog doba, dok se na golome tijelu lijepo ističe pravilna i snažna muskulatura. S jedne strane Merkuru (do nogu) vidi se nekoliko snopova žita i tri košnice, što simbolizira industriju, obrt i trgovinu. U pozadini reljefa je polukružni vijenac, što bi imalo značiti sunčevu polukuglu...«.⁶

Nepoznate sudbine je i skulptura iz 1930. godine, *Sv. Marija*, koja se nalazila uz dječji vrtić *Marijin dom* (sl. 3). Vijest o postavljanju skulpture donosi *Posavska štampa*: »Kip je izrađen po poznatom umjetniku g. Wetzleru koji je radio i poprsje kralja Tomislava na Duvanjskom polju u ateljeru Jaroslava Streche u Zagrebu i predstavlja snažnu umjetničku tvorevinu. Izrađen je od čvrstog samoborskog granita a stajao je 7000 din.«⁷

JAVNA GRADSKA SKULPTURA

Za period od 1930. do 1950. godine nema dokumentacije o postavljanju javnih spomenika. Tek od pedesetih godina dvadesetog stoljeća, a najviše

⁶ T. Buljan, *Rad kipara Milana Cindrića u Brodu*, Vijesti – godišnjak MBP, br. 5–6, 1982.

⁷ *Posavska štampa*, 1930., 7. lipnja. Nepoznati su mi drugi podatci o djelovanju Wetzlera, kao i o Jaroslavu Strechi. U istom članku *Posavske štampe* navodi se da je →»pijedestal« i terasu na kojoj je kip postavljen izradio u skladu s kipom i okolinom mladi i domaći graditelj g. Ivan Gassler.

kroz sedamdesete, realizirana je većina gradskih skulptura. Prva u nizu djelo je Antuna Augustinčića *Dječak s ribom*.⁸ Nastala je 1950. godine, a osmišljena je i modelirana kao fontana za park Jugoslavenske ambasade u Rimu. Nakon toga izlivena je za jedan od gradskih parkova u Slavonskom Brodu, kao i za park na Brijunima i za zagrebačku Vijećnicu, 1954. godine. Brodska skulptura također je postavljena uz fontanu, koja je svoju funkciju prestala imati mnogo ranije negoli je skulptura nestala za vrijeme posljednjih ratnih zbivanja. Nakon dugogodišnje potrage pronađena je u dvorištu poduzeća čiji su je radnici demontirali s namjerom da ju sačuvaju od posljedica čestih bombardiranja grada. Kako o tome nije postojala dokumentacija, skulptura se smatrala nestalom. Nakon pronalaska smještena je u Muzeju Brodskog posavlja, dok se ne razmotri mogućnost vraćanja na mjesto.

U sedamdesetima bila su najbrojnija brončana poprsja komemorativnog karaktera. Uglavnom su to spomenici borcima NOB-a socrealističkih karakteristika. Njihova prilično velika produkcija u Slavonskom Brodu karakteristična je i za cijelu državu. Gotovo bez izuzetka spomenike, uglavnom biste osoba čija imena nose, imale su tvornice, škole, kulturne ustanove, radnički domovi i sl. Tko su autori, i koliko je uopće postojalo takvih spomenika u gradu, nije moguće saznati iz dokumentacije Muzeja Brodskog posavlja. Uglavnom, većina ih je prestala imati javni karakter, s obzirom na njihovo uklanjanje s ulica i trgova te drugih javnih prostora. Te radnje nisu bile organizirane, tako da ne postoji ni dokumentacija koja bi o njima svjedočila. Mali broj skulptura donesen je u brodski Muzej. O sudbinama nekih skulptura postoje saznanja, ali ona nisu sistematizirana.⁹

Krajem pedesetih godina u Slavonskom Brodu, na Trgu pobjede, postavljena je brončana skulptura Dušana Đamonje *Spomenik oslobođenja grada*, ili kako se još naziva *Revolucija* (sl. 4). Spomenik čini figura

⁸ U povodu 90. obljetnice rođenja Antuna Augustinčića postavljena je u Parku skulptura Galerije Antun Augustinčić.

⁹ Savez antifašističkih boraca Republike Hrvatske, *Rušenje antifašističkih spomenika u Hrvatskoj 1990.–2000.*, Zagreb 2001. U ovoj monografiji naveden je popis spomenika NOB-a u hrvatskim gradovima. Tako se za Slavonski Brod navodi da su postojala 43 spomenika i spomen-obilježja antifašističkim borcima. Pritom se pokriva šire područje grada s prigradskim naseljima. Navodi se podatak da je od 1991.–2000. srušeno 29 spomenika. Zanimljivo je da se u istoj monografiji, u tablama s popisima spomenika, nalazi i stupac predviđen za imena autora. Osim imena Dušana Đamonje uz spomenik *Revolucija*, sva ostala imena autora su nepoznata. Na istom mjestu navode se sljedeći spomenici: bista Milana Miškovića, Ivana Senjuga Ujaka, Mike Babića, Stjepana Sekulića Jutskog, Stjepana Funarića –Jote, Rade Končara, Ivanke Klaić, Đure Matanić Đuke, Zlatka Šnajdera, Franje Sertića, Ive Lole Ribara, te spomenik *Palim borcima*. Iz dokumentacije Muzeja Brodskog posavlja vidljivo je da su spomen-biste radili kipari porijeklom iz Slavonskog Broda: Zvonimir Radoš te Ranko Stajić.



5



6



7

muškarca, s visoko podignutim rukama u kojima drži zastavu. Bio je postavljen na visokom, uskom postamentu na kojem se s bočne strane nalazio reljef – vjerojatno istog autora. Skulptura je srušena početkom Domovinskog rata, te je, navodno, uništena zajedno s još nekolicinom skulptura. Slične sudbine bila je i skulptura *Duro Daković* (sl. 5), nepoznatog autora, koja se nalazila ispred istoimene tvornice.

U sklopu Spomen parka Đure Đakovića¹⁰ 1979. godine postavljena je skulptura *Metalac s nakovnjem*, akademskog kipara Ivana Sabolića, te osam *reljefa od terakote*, rad kipara Želimira Janeša. Reljefi su nastali kao prikazi simbola radničkog pokreta. S obzirom da je spomen-park devas-

10 Nedjeljko Pandžić, *Spomen-park Đuro Đaković – Brodski Varoš*, MBP, 1980. Spomen-park se nalazi u Brodskom Varošu, zapadnom dijelu grada. Projekt Parka načinio je Zavod za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (ing arh. Fedor Tolja, uz konzultaciju prof. dr. Andre Mohorovičića). Niski zidovi parka izrađeni su od tamnocrvene glazirane opeke te vode kroz prolaz između dva viša zida, na kojima se nalaze reljefi kipara Želimira Janeša.



8

tiran (nisu pošteđeni vandalizma ni skulptura ni reljefi), postavlja se pitanje sudbine navedenih djela.

Sa samog kraja sedamdesetih je i skulptura kipara Branka Ružića, *Istarski volovi* (sl. 6). Pripada fundusu Galerijskog odjela Muzeja Brodskog posavljaju. Kamena skulptura postavljena je u park ispred zgrade Muzeja, na blago povišenom travnatom terenu. Poštovala se autorova konцепција postava skulpture izravno na tlo, bez postamenta. Svojom formom i postavom Ružićeva skulptura je postala integralni dio prostora. Kao takva odličan je primjer »oživjele« skulpture, često u komunikaciji s prolaznicima – promatračima, a osobito djecom. Još jedan

kvalitetan primjer javne skulpture Ružićev je *Vodonoša* (sl. 7), postavljen u atriju Galerije umjetnina.¹¹ Iako je riječ o skulpturi malih dimenzija, ona je utjecala na novu artikulaciju prostora koji je dobio intimistički ugođaj. Položaj skulpture unutar kvadratnog dvorišta na poziciji je izmaknutoj od centra. Za postament je korištena opeka koja također, kao materijal, odgovara Ružićevu senzibilitetu. Tako se još jednom potvrđuje mišljenje dr. Željke Čorak da je svaki Ružićev kip predviđen za boravište, tj. možemo reći da svaki Ružićev kip – čini boravište. Sljedeća Ružićeva skulptura smještena je u javni prostor grada Slavonskog Broda, a nalazi se na Novom gradskom groblju (sl. 8). Podignuta je u spomen poginulim braniteljima u Domovinskom ratu 1993. godine. Izvedena je po predlošku Ružićeve skulpture *Sam* koja je nastala 1971. godine. Višestruko uvećana prvobitna forma dokaz je univerzalnosti Ružićevih oblika u prostoru i vremenu.

Godine 1997. Gradsко poglavarstvo i Gradsко vijeće organiziraju podizanje spomenika dr. Ante Starčevića na Trgu pobjede. Kako se vidi iz dokumentacije, namjera je bila realizirati jedno od već postojećih rješenja autora koji su sudjelovali na natječaju za spomenik Anti

¹¹ Skulptura je nastala 1959. Dio je fundusa Galerije umjetnina Grada Slavonskog Broda.



9



10

Starčeviću 1941./42. godine.¹² Izabrano je poprsje koje je izradio Ivo Kerdić.¹³

Na glavnom gradskom trgu postavljena je 1974. godine, na stotu godišnjicu rođenja, bista književnice *Ivane Brlić Mažuranić*, rad kipara Vanje Radauša. Osim prepoznatljivog tretmana površine, te modelacije

¹² Kličinović Božena, *Skice i modeli za spomenik dr. Anti Starčeviću s natječajima 1941./42. godine*, u: *Peti triennale hrvatskog kiparstva*, Zagreb, Gliptoteka HAZU, 1994. Neka su idejna rješenja za taj spomenik izgubljena, kao što su skice Ive Kerdića iz 1937./38., kada je on jedini bio pozvan da prema propozicijama Družbe braće hrvatskog zmaja izradi spomenik...

U proširenom pozivu za nova idejna rješenja spomenika sudjelovali su uz Ivana Kerdića: Antun Augustinčić, Rude Ivanković, Frane Kršinić i Dujam Penić... Još proširenja izložba otvorena je 18. 1. 1942. u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, a na njoj su sudjelovali uz već poznate kipare i Rudolf Švagel-Lesić te Vanja Radauš. Prema tadašnjem novinskom tisku istovremeno se održavala izložba u Banja Luci na kojoj su svoje skice izložili Frane Cota, Ivo Lozica i Frane Kršinić, te zajednički rad Rude Ivankovića i Dragutina Filipovića. *Poprsje A. Starčevića* koje je izradio I. Kerdić zapravo je model za portret figure A. Starčevića.

¹³ Iz *Dokumentacije MBP*: Godine 1996. održan je sastanak u Gliptoteci HAZU u Zagrebu radi odabira poprsja dr. Ante Starčevića za spomenik na Trgu pobjede u Slavonskom Brodu. Sudjelovali su Branko Ružić, akademski kipar, Zvonimir Lončarić, akademski kipar, Božena Kličinović, prof. povijesti umjetnosti, Darko Šnajder, prof. povijesti umjetnosti i likovni kritičar, Mirjana Sokać, ravnateljica Gliptoteke, Predrag Gol, akademski slikar i Verica Vukelić u ime organizatora. U zapisniku piše da je izraženo mišljenje kako je umjetnički najsnažnije djelo Frane Kršinića, ali za spomenik da je najprimjerljive kiparsko rješenje Ive Kerdića. Ono je najmonumentalnije i po umjetničkom izrazu najviše odgovara smislu i cilju podizanja spomenika dr. Anti Starčeviću. Ivo Kerdić je kipar iz Davora, majka mu je Brođanka iz obitelji Pilar, sestra Gjure Pilara.



11



12

lika, autor zanimljivo rješava masu donjeg dijela poprsja. Plošno ju istanjuje, izvija te gradi iz jedne točke, tako da postiže odmak od uobičajenog rješavanja problema – ostvaruje manji vizualni utjecaj samog postamenta u tkivo skulpture (sl. 9).

Na poziciji blizu Franjevačkog samostana, uz šetalište kraj Save, postavljen je spomenik slikaru *Vladimiru Beciću*. To je djelo Ivana Meštrovića, nastalo 1928. godine¹⁴ i predstavlja početak realizacije ideje o Aleji zavičajnih velikana, koja je ponovno aktualna posljednjih godina. Cijeli projekt zamišljen je u okviru Gradskog poglavarstva i Galerije umjetnina Grada Slavonskog Broda. Sljedeća dogovorena realizacija

¹⁴ Prema podatcima iz *Dokumentacije Fundacije Ivana Meštrovića* djelo je nastalo 1928. godine u Zagrebu. Sadreni model (nema signature, inv. br. 36) i njegov odljev u bronci iz 1961. (66 x 70 x 38, sign. ljevača: dd. MEŠTROVIĆ, inv. br. 120) dio su fundusa Galerije Ivana Meštrovića u Splitu. Sadreni je primjerak otkupljen od Zvonimira Pučara iz Zagreba 1960. godine. Iz pisama koje je Z. P. 1960. uputio g. Josipu Smrkiniću, tadašnjem ravnatelju Galerije Ivana Meštrovića, doznaje se da je riječ o prvom sadrenom odljevu koji je I. Meštrović poklonio V. Beciću kao uzvratni poklon za Becićev portret Meštrovića iz 1926. Zvonimir Pučar piše da je ovo djelo dobio u zamjenu od samog Becića 1936. godine, nakon što je slikar dao po njemu, za sebe, napraviti brončani odljev. Prema Pučarevim rijećima, po tom su sadrenom modelu odlivena tri brončana odljeva, a nalaze se u: Modernoj galeriji u Zagrebu, na grobu V. Becića i u vlasništvu obitelji Becić. Godine 1970. Odbor za podizanje portretne biste slikara Vladimira Becića u Slavonskom Brodu planirao je odliti jednu bustu po brončanom odljevu iz Galerije Ivana Meštrovića, ali G. Josip Smrkinić to nije dopustio. Poštivao je odredbu Meštrovićeve darovnice iz 1952. da se neće dopustiti plastično umnažanje njegovih djela.



13



14

trebala je biti skulptura Ivana Kožarića *Isječak rijeke* koja nije izvedena. Međutim, u 2002./2003. na toj poziciji postavljene su biste slikara *Ivana Domca* (sl.10) te *Vladimira Filakovca* (sl. 11), rad akademskog kipara Ante Starčevića.¹⁵ Upitan postav, te neprihvatljivi postamenti aktualiziraju probleme vezane uz realizacije javnih spomenika.

Brončana skulptura akademskog kipara Antuna Babića *Djevojčica* postavljena je u spomen poginuloj djeci u Domovinskom ratu. Predstavlja djevojčicu, ukočenog držanja tijela, široko otvorenih očiju zbog straha. Izražen je kontrast velikog, nevidljivog tereta i krhkog dječje figure (sl. 12). I u ovom slučaju, kao i u većini drugih, postament se ne tretira kao dio skulpturalne cjeline.

Ono što se može iščitati iz većine primjera jest činjenica da se postament doslovno prevodi kao izraz poštovanja prema osobi (ili osobama) kojoj je spomenik podignut, na što ukazuju obično njihove nepotrebno komplikirane forme, veličina te odabir materijala koji u likovnom smislu ne komuniciraju sa skulpturom.

Među posljednjim realizacijama u Slavonskom Brodu je i skulptura kipara Šime Vulasa, *Križ*, na Trgu Sv. Trojstva. Skulptura se nalazi

¹⁵ Ante Starčević autor je i brončanog poprsja Đure Pilara postavljenog ispred istoimene škole.



15

ispred crkve uz Franjevački samostan. Svojom zadanom formom križa, te postavom (postavljena je na mjesto križa starog sedamdesetak godina) ukazuje na sasvim novi, neuobičajeni, funkcionalni aspekt skulpture, što nije išlo na štetu umjetničke biti (sl. 13). Autor skulpture je akademski kipar Šime Vulas. Samom formom i proporcijama skulptura se uklapa u barokni kontekst. Svojom veličinom dominira zatvorenim Trgom Sv. Trojstva.

U ovoj, 2004. godini, postavljene su dvije skulpture: *Ivana Brlić Mažutranić* kiparice Marije Ujević (sl. 14), koja je prvobitno, kao grupa figura, bila postavljena u Velikoj Gorici, te *Spomenik braniteljima*, autora Ante Brkića, koji također svojim postavom otvara brojna stručna pitanja (sl 15).

ZAKLJUČAK

Prikaz stanja u Slavonskom Brodu s obzirom na temu odražava problematiku sličnu kao i u većini manjih sredina. Daleko od zbivanja u centru, pa čak ni kao njihov daleki odjek, događaju se realizacije javnih skulptura bez ikakvog utjecaja struke. Ne postoji kritična masa stručnjaka koja bi se nametnula kao arbitar, pogotovo zato što oni koji odlučuju uopće ne

sumnjuju u vlastiti odabir. S druge strane, problem je u tome što je struka nemoćna jer je neorganizirana, te nema instrumenata za djelovanje.

LITERATURA

1. Katarina Petrović, *Tvrđava i grad Brod*, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, 1972.
2. J. Kljajić, *Brodska tvrđava*, 1998.
3. Paškal Cvekan, *Franjevc i Brodu*, 1984.
4. M. Marković, *Brod: kulturno-povijesna monografija*, Slavonski Brod, 1994.
5. T. Buljan, *Rad kipara Milana Cindrića u Brodu*, Vijesti – godišnjak MBP, br. 5–6, 1982.
6. Savez antifašističkih boraca Republike Hrvatske, *Rušenje antifašističkih spomenika u u Hrvatskoj 1990.–2000.*, Zagreb, 2001.
7. Nedjeljko Pandžić, *Spomen-park Đuro Đaković – Brodski Varoš*, MBP, 1980.
8. Kličinović Božena, *Skice i modeli za spomenik dr. Anti Starčeviću s natječaja 1941/42. godine*, u: *Peti triennale hrvatskog kiparstva*, Zagreb, Gliptoteka HAZU, 1994.
9. *Katalog stalnog postava*, Galerija Antuna Augustiničića, Klanjec, 1990.

SAŽETAK

Uvidom u stanje javnih spomenika na brodskom terenu spoznajemo da njihov veliki dio čine skulpture. Pogledamo li kiparske realizacije, uvidjet ćemo da su to uglavnom brončana poprsja koja imaju komemorativno obilježje. Za razliku od drugih umjetničkih područja, javnu skulpturu oblikovala je ne samo umjetnička ideja. U povijesti gradske javne skulpture je proporcionalno materijalnim zahtjevima takvih projekata ograničena umjetnička sloboda autora. Od umjetnika se očekuje da zadovolji, s jedne strane investitora, odnosno njegovu predodžbu o krajnjoj realizaciji, te komisiju, čiji su članovi većinom predstavnici vlasti i nemaju odgovarajuću stručnost, a time je mogućnost da u odabiru prevagne umjetnički kriterij smanjena već u startu. Zbog toga javne skulpture našega grada imaju uglavnom kulturno-povijesnu vrijednost, te se iz njih neposredno iščitava više društveni, socijalni i politički nego umjetnički aspekt. S jedne strane apsurdno je da se skulptura otudije od svoje umjetničke prirode, a s druge strane razumljivo je da u kontekstu sadašnjeg društvenog trenutka skulptura s prefiksom »javna« rijetko ima priliku biti, prije svega, umjetničkim djelom. Kroz povijest grada, kao element artikulacije prostora uz samu skulpturu, korištene su i fontane. Kao i skulpture uz koje su vezane, i one imaju sličnu, nesretnu sudbinu.

Najstarije skulpture koje se mogu okarakterizirati kao javne, jesu skulpture svetaca zaštitnika. Nema pisane niti foto-dokumentacije o eventualnom postojanju skulptura na otvorenom svjetovnog obilježja. Tek od šezdesetih godina dvadesetog stoljeća slijedi realizacija većine gradskih skulptura; uglavnom brončanih poprsja socrealističkog obilježja. Rijetki su primjeri sadržljivo neopterećenih skulptura i njihovih kvalitetnih postava. Na sreću, u tom kontekstu može se govoriti gotovo o svim skulpturama kipara Branka Ružića postavljenima u Slavonskom Brodu.

Pregledom skulptura na javnim gradskim površinama vidljivo je da nije bilo, a nema ni danas, razrađene koncepcije, radi se stihijički prema potrebama trenutka, još uvijek ne postoji niti svijest niti istinska potreba za isključivo umjetničkim ostvarenjima, te uz njih po istom principu oblikovani javni prostori. Ako se uzme u obzir da je bit postavljanja skulpture u javni prostor komunikacija, postavlja se i pitanje neprimjerenoosti postamenata te nekvalitetnih rješenja postava skulptura.

Summary

AN OVERVIEW OF OUTDOOR SCULPTURE IN SLAVONSKI BROD

Danijela Ljubičić Mitrović

An overview of public monuments in the municipal area of Slavonski Brod reveals that most of them belong to the category of sculpture. They are mostly commemorative type bronze busts. Unlike other art segments, public monuments are not shaped only by artistic vision. In the history of the municipal public sculpture artistic freedom was limited in proportion with the available financial resources. An artist is supposed to meet the expectations of investors as well as those of an evaluation committee. Since most members of such a committee are representatives of the municipal authorities without adequate professional qualifications the possibility of respecting the artistic criteria is reduced from the start. For this reason public monuments in Slavonski Brod mostly have a cultural and historic value which denote social and political aspects rather than the artistic one. On the one hand it is absurd that a sculpture should be alienated from its intrinsic artistic nature but on the other hand it is understandable that in today's social context a sculpture considered »public« rarely has a chance to be a work of art. In the town's past fountains were often used as an element of space articulation. Just like sculptures to which they are attached fountains, too, have a similar unfortunate fate.

The oldest sculptures that can be categorized as public are sculptures of patron saints. There is no written or photographic evidence of secular outdoor sculptures. Most of the public sculptures were created since the 1960's, mainly bronze busts with features of socialist realism. Rare are sculptures with a quality setup, free of ideological content. Fortunately, nearly all sculptures of Branko Ružić placed in Slavonski Brod belong to those rare examples.

From an overview of outdoor sculptures placed in the municipal area it is obvious that there has not been, nor is there now, a developed concept of their realization and placement. On the contrary, the public space is planned and designed at random, without the real and conscious need for purely artistic works. If we consider that communication is the essence of placing sculptures in public areas, another problem arises: the inappropriate postaments and poor quality of sculpture placement.

Prilog poznavanju odnosa skulpture, arhitekture i perivojne arhitekture na primjerima slavonskih dvoraca

SILVIA LUČEVNIJAK

Zavičajni muzej Našice

Pregledni rad

UVOD

U radu se obrađuju primjeri reljefa i pune plastike na dvorcima i kurijama slavonskog područja, te njihovim perivojima. U razdoblju kada su ti objekti podizani predstavljali su specifičan spoj skulpture, arhitekture i perivojne arhitekture. Tijekom vremena doživjeli su namjernu devastaciju ili su prepuštani zubu vremena, pa se danas rijetko susreću *in situ*.

Arhitektura slavonskih dvoraca izuzetno je vrijedan dio graditeljskog naslijeđa sjeverne Hrvatske. Ona podjednako jasno pokazuje uključenost tih prostora u europska kulturno-povijesna zbivanja, a ujedno i granice dosega toga kulturnoga kruga.

Nažalost, istraživanja ovoga dijela hrvatske arhitektonske i perivojne baštine nisu ni približno dosegнуla razinu zahtjevnosti koje ta ostvarenja postavljaju pred stručnjake različitog profila – povjesničare, povjesničare umjetnosti, urbaniste, arhitekte, perivojne arhitekte, biologe, botaničare, šumare, zaštitare prirode i slično.

Prva cijelovita studija koja obuhvaća slavonske dvorce i njihove perivoje pojavila se tek prije nekoliko godina. Riječ je o knjizi dr. sc. Mladen Obada Šćitarocija i dr. sc. Bojan Bojanović Obad Šćitaroci: *Dvorci i perivoji u Slavoniji: od Zagreba do Iloka*.

U njenom podnaslovu određene su geografske koordinate pojma Slavonija, koji za autore predstavlja prostor sjeverne Hrvatske istočno od Zagreba, omeđen na sjeveru tokom rijeke Drave, na jugu Savom, a na istoku Dunavom. Knjiga dovršava pregled svih dvoraca i perivoja sjeverne Hrvatske, jer nastavlja rad započet u prethodnoj knjizi istih autora – *Dvorci i perivoji Hrvatskoga zagorja*.

U izdanju o slavonskim dvorcima opisano je ukupno šezdeset dvoraca i kurija, te pripadajućih perivoja, od kojih su najstariji iz 17. stoljeća, a pripadaju raznolikim stilskim prvcima – od zadnjih odjeka renesanse, preko baroka, klasicizma, do historicizma i neoromantizma. No, za potrebe ovoga rada geografski pojam Slavonije bit će nešto uži, pa će se obraditi samo primjeri dvoraca unutar današnjih županija Virovitičko-podravske, Osječko-baranjske, Vukovarsko-srijemske i jedan primjer iz Brodsko-posavske županije (Cernik). Te županije, uz Požeško-slavonsku (za koju nije pronađen adekvatan primjer), odgovaraju užem poimanju geografskog pojma Slavonija.

ANALIZA PRIMJERA DVORSKE ARHITEKTURE I OKOLIŠA

Dvori i kurije primjeri su sklada ostvarenog između arhitekture i perivojne arhitekture. Unutar povijesnih perivoja zabilježeni su i primjeri postavljanja skulpture na otvorenom, a ponekad je ona u formi reljefa postavljena i na vanjski arhitektonski plasti dvorca, pri čemu je ostvarivana uspješna interakcija arhitektonskog, skulpturalnog i perivojnog oblikovanja. Tako se razmatranje problematike skulpture na otvorenom ne može cijelovito ostvariti bez osvrta na taj dio hrvatske povijesne baštine. Te skulpture na otvorenom funkcionalne su kao organski dio cjeline u kojima su nastajale, postavljane kao dio *Gesamtkunstwerka*, pri čemu su u devastaciji koju su dvorci i perivoji Slavonije doživjeli nakon 1945. izgubile svoja uporišta i bile mahom uništene ili barem premještene, te tako izgubile osnovni smisao svoga postojanja.

U pokušaju da se razluče neke temeljne kategorije odnosa skulpture, arhitekture i perivojne arhitekture učinjena je osnovna podjela skulpture kao elementa oblikovanja perivoja u užem smislu (podrazumijeva se smještaj skulpture u samom perivoju, dakle, specifičan odnos skulpture prema kultiviranom krajoliku i objektu dvorca kao središtu i izvoru oblikovanja cjeline), te skulpture kao elementa oblikovanja arhitekture (skulptura kao dio arhitektonskog plasta dvorca ili njegovih sastavnih arhitektonskih dijelova poput ograde, staklenika i sl., u specifičnom odnosu prema perivoju koji ga okružuje), pa su obrađeni primjeri i sistematizirani u te dvije skupine:

a) skulptura kao element uređenja perivoja

b) skulptura kao element na vanjskom arhitektonskom platu dvorca

U knjizi *Dvori i perivoji Slavonije* navodi se da skulpturu kao element oblikovanja perivoja imaju samo dvorci u Donjem Miholjcu,

Nuštru, Paukovcu (kod Zeline) i Tenji. Dakle, izuzevši Paukovac, kod slavonskih dvoraca zabilježena su samo tri takva slučaja. Nažalost, svi ti primjeri skulpturalne dekoracije perivoja danas su nestali i zabilježeni su tek u dokumentaciji i na starim fotografijama tih objekata. No, evidentiranjem nekadašnjeg postojanja skulptura u oblikovanim perivojima Donjeg Miholjca, Nuštra i Tenje nije iscrpljena istraženost veza između skulpture, arhitekture i perivojne arhitekture na primjeru slavonskih dvoraca. Naime, zanemarena je upravo b) skupina, koja obrađuje pitanje skulpture kao dijela arhitektonskog oblikovanja vanjskine objekta, dakle, prisutnosti skulpture kroz oblik reljefa. U radu su istraženi neki do sada manje poznati primjeri iz ove skupine, a pronađeni su i primjeri koji nadopunjavaju spoznaje o a) skupini.

Mnogi dvorci imaju na svojim pročeljima skulpturu u obliku reljefa pa, iako se reljefe u odnosu prema punoj plastici često doživljava kao »drugorazrednu« kategoriju skulpturnog oblikovanja, ne smijemo ih previdjeti u pokušaju sagledavanja cjelovitog odnosa skulptura – arhitektura – perivoj.

Analizom ukupno 60 primjera dvoraca i kurija obrađenih u knjizi *Dvorci i perivoji u Slavoniji* ustanovili smo da je skulptura kao dio arhitektonskog oblikovanja vanjskog plašta prisutna kod njih 15. Ponegdje nije u tekstu decidirano navedeno postojanje skulpture, ali je ona vidljiva na objavljenim fotografijama ili komparacijom s drugom literaturom u kojoj se opisuju ti dvorci. Navodimo abecednim slijedom primjere s područja Slavonije, gdje je evidentirano ukupno 10 dvoraca s primjenom skulpture na pročeljima, bez obzira postoje li oni i danas ili ne. Uz svaki primjer navedeni su osnovni podaci o objektu i skulpturalnom detalju, a nešto detaljnije su obrađeni primjeri vezani uz baštinu obitelji Pejačević.

Bilje

Na dvorišnom pročelju dvorca nalazi se grb vlasnika, princa Eugena Savojskoga (1663.–1736.) s njegovim bojnim zastavama, a iznad ulaza na vanjskom pročelju detalj s grba. Reljefi su vjerojatno iz prve polovice 18. st., kada je i podignut dvorac, za koji se nagada da je projekt mogao izraditi arhitekt Johann Lucas von Hildebrandt.



Dvorac u Bilju (detalj grba na dvorišnom pročelju)

Cernik

Nad ulazom u Dvorac Marković/Kulmer, izrađenim u formi baroknog portala, postavljen je reljef s grbom plemićke obitelji Marković. Reljef datira iz razdoblja nakon 1756., kada je Stjepan pl. Marković naslijedio cerničko imanje i srednjovjekovnu utvrdu pretvorio u dvorac.



Dvorac u Cerniku

Darda

Na glavnom pročelju Dvorca Esterhazy u Dardi postoji portik u obliku istaknutoga rizalita koji je otvoren trijemom u prizemlju, ostakljen na katu i s trokutastim zabatom na vrhu koji završava plitkim dvoslivnim krovom. Na fotografiji s prikazom portika prije 1918. vidljiv je veliki reljef smješten u zoni zabata, kojeg na fotografiji iz 1963. više nema. Vjerojatno je riječ o reljefno izvedenom grbu obitelji Esterhazy, koja je 1749. dobila to vlastelinstvo, a dvorac su podigli krajem 18. ili početkom 19. stoljeća.



Dvorac u Dardi

Ilok

Grb knezova Odescalchi nalazi se nad ulazom istočnog pročelja Dvorca Odescalchi, izведен kao reljef u pravokutnom udubljenom polju. Postavljen je na spomen obnove dvorca koju su izveli Livije III. i Baltazar Odescalchi između 1839. i 1889. godine.



Dvorac u Iloku (detalj grba na ulaznom pročelju)

Jelengrad

Danas je gotovo potpuno zaboravljenog postojanje tog objekta, koji je bio lovački dvorac Gustava grofa Normanna-Ehren-



Dvorac u Jelengradu

felsa, sagrađen na obali rijeke Drave između Osijeka i Valpova 1894. godine. Na ulaznoj kuli, ispod kruništa, nalazio se u reljefu grb obitelji Normann-Ehrenfels. Dvorac je srušen oko 1927. godine.

Podgorač

Zdanje Kurije Pejačević u središtu mjesta podigao je Pavle grof Pejačević (1813.–1907.) prema nacrtu arhitekta Alajosa Hauszmannia iz Budimpešte godine 1877., a tipski ga možemo smjestiti u prizemne dvorce manjih dimenzija (zapravo kuriju), klasicističkih elemenata, okruženu perivojem koji je izvorno okruživao cijeli dvorac i polukružno izlazio prema središnjem podgoračkom trgu. Dvorac je bio bogato namješten zahvaljujući Pavlovoj supruzi, Alvini grofici Pejačević, rođ. barunici Hilleprand von Prandau (1830.–1882.), koja je bila nabavila vrlo vrijedan stilski namještaj. Nažalost, u ratnim zbivanjima 1944. dvorac je teško oštećen i kasnije srušen. Prema fotografijama sluti se da je na središnjem rizalitu



Dvorac u Podgoraču

glavnoga pročelja u kvadratičnom polju postojao reljefni grb obitelji Pejačević. Fotografija, nažalost, ne dopušta detaljniju analizu grba, no njegov smještaj podcrtava značenje njegovanog predvrta koji je okruživao zgradu, te položaj središnjeg mjesnog trga ispred njega, s kojega je točno u osi grba izlazila cesta Podgorač – Osijek.

Retfala

Na izuzetno važnom posjedu obitelji Pejačević u Retfali 1801. godine izgrađen je obiteljski dvorac, a krajem stoljeća u kompleksu njegova perivoja podignuta je i obiteljska kapela u funkciji mauzoleja. U zebatu glavnih pročelja tih objekata izvedeni su grbovi. Onaj na dvoru izuzetno je zanimljiv, jer možemo dokumentirati dvije faze njegova izgleda. U obiteljskom arhivu (čuva



Dvorac u Retfali (detalj grba na ulaznom pročelju)

se u Državnom arhivu u Zagrebu) skiciran je zabat dvorca s grbom u njegovu središtu. Dvije životinje (vjerojatno lavovi) ga flankiraju.

Danas postojeći grb izgleda nešto drugačije. Trokutasti plitki zabat u centralnom dijelu ukrašava vjerojatno kamaena kartuša svinutih rubova, koja pri vrhu završava s dvije volute na kojima počiva kruna. Pri dnu kartuše je vegetabilni ukras na koji su oslonjena dva anđela, koja u ovome slučaju zamjenjuju tzv. čuvare grba koji su kod ostalih grbova izvedeni kao heroldi. Zamjena je izvedena zato da bi se mjesto ustupilo tipično klasicističkom motivu anđela, izvedenih u formi *putta* koji sjede blago svinutih nogu pridržavajući u krilu tzv. rog obilja, još jedan tipično klasicistički detalj. Anđeli su izvedeni gotovo kao puna plastika, a pojedinost koja pridonosi kvaliteti izvedbe je i različita usmjerenošć njihovih glava (gledatelju desni anđeo gleda uvis prema štitu, a lijevi dolje prema podnožju zgrade).

Štit je izведен na kartuši kao plitki reljef i čini ga četvrtasto polje s uobičajenim elementima (lavovi, stup, orao). Na njemu je kruna s devet šiljaka, tri kacige s uobičajenim ukrasima, a sve obavija zastor, dok štit drže heroldi.

Zanimljivost toga grba je svakako već prije spomenuta kruna koja počiva na kartuši, jer je izvedena gotovo kao puna plastika, odnosno izlazi iz plohe zida duboko u prostor, a napravljena je u drugom materijalu nego ostali dio grba – u metalu. Kruna ima devet šiljaka, dakle, predstavlja tzv. grofovsku krunu i s nje se spušta metalni lanac od dekorativnih pravokutnih pločica, koji poput dodatnog okvira okružuje grb. Lanac završava privjeskom u obliku životinjske kože. Riječ je zapravo o izvedbi odlikovanja koje je dodijeljeno jednom članu obitelji, a zbog svoga značenja aplicirano je na obiteljski grb.

Prikazano je odlikovanje *Viteza zlatnog runa* koje je za svoje vojničke zasluge dobio Nikola III. grof Pejačević (1833.–1895.). On je sin rumsko-retfalačkog vlastelina Petra grofa Pejačevića i Franciske, rođene grofice Eszterhazy de Galantha. Istaknuo se kao general pukovnije husara, bio je zapovjednik u Budimpešti (general konjaništva), te glavni pobočnik cara Franje Josipa, konačno s titulom podmaršala.

Uz opisani grb na stupovima glavnog ulaza dvorca nalaze se skulpture ležećih lavova, a na drugim stupovima ograde vase klasicističkih karakteristika i skulpture dječaka. Vrijedno je spomenuti da se nasuprot glavnom ulazu u perivoj dvorca nalazio kip sv. Ivana Nepomuka, upotpunjajući cjelokupnu vizuru. S obzirom da je ime Ivan Nepomuk prisutno u obitelji Pejačević, možemo pretpostaviti da je obitelj inicirala, a vjerojatno i platila njegovo podizanje. Nažalost, ta je skulptura već duže vremena uklonjena.

Valpovo

Ulazno pročelje valpovačkoga dvorca, okruženog jednim od najvrjednijih slavonskih perivoja, ukrašava reljef s grbom plemićke obitelji Hilleprand von Prandau. Grb je smješten iznad prozora prvoga kata, na ulaznom tornju Dvorca Hilleprand-Prandau (kasnije Normann-Ehrenfels), izgrađenog na temeljima srednjovjekovne valpovačke utvrde početkom 18. stoljeća. Svojim smještajem naglašava reprezentativnost glavnog ulaza koji je izведен u središnjoj osi dvorca, a mostom je povezan s perivojem koji ga okružuje.



Dvorac u Valpovu

Vukovar

Na vrhu dvorišnoga pročelja Dvorca Eltz, okrenut perivoju i Dunavu u pozadini, postavljen je dvojni grb obitelji Eltz/Pejačević. Dvorac je građen polovicom 18. stoljeća, a obnovljen u duhu neobaroka od 1895. do 1907. Tada je izведен trorazinski rizalit na središnjem dijelu dvorca i reprezentativni ulaz s ulične strane, na kojem su također izvedene reljefne dekoracije.



Dvorac u Vukovaru

Dvojnost grba podsjeća da je njegova vlasnica, Ludvina grofica Eltz, rođena u retfalačkoj grofovskoj obitelji Pejačević. Možemo pretpostaviti da je projektiran pri obnovi dvorca potkraj 19. stoljeća, kada je grofica Ludvina vjerojatno još bila živa. Riječ je o grbu izrađenom u kamenu, uokvirenom neobaroknom vegetabilnom dekoracijom. Grb bočno pridržavaju dva lava bujne grive, isplažena jezika, a nad grbovima je uspravljena grofovска kruna. U izvedbi grb se približava punoj plastici. Nadamo se da će prilikom obnove u Domovinskom ratu uništenoga dvorca i taj detalj biti primjereno rekonstruiran.

Našice

Kao sjedište tzv. virovitičko-našičke grane obitelji Pejačević, Našice se mogu pohvaliti s jednom kurijom i tri dvorca građena za članove obitelji.



Dvorac u Našicama



Grb obitelji Pejačević

Do danas su od tih objekata sačuvana dva dvorca, a na najstarijem, Dvorcu Pejačević, nalazio se obiteljski grb. Bio je postavljen na sjevernom pročelju dvorca, koje je okrenuto perivoju, u osi centralne šetnice perivoja koja ga je činila vidljivim i s veće udaljenosti. Dvorac je bio završen u prvoj fazi 1812., a preuređen u duhu historicizma polovicom 19. stoljeća.

Reljef grba izведен je u bakrenom limu tehnikom iskucavanja i izvlačenja, a oko središnjega dijela s heraldičkim simbolima izvedena je bujna dekoracija od svinutih voluta, te velika grofovska kruna na vrhu. Grb je skinut s izvornoga položaja iznad krovnoga vijenca i nakon 1945. odvezen u Osijek (akcija tzv. KOMZE na čelu s dr. sc. Danicom Pinterović iz Muzeja Slavonije Osijek), gdje mu se gubi trag. Postojanje relativno sačuvanog grba (bio je razlomljen u dva dijela) ustanovaljeno je tek nakon Domovinskoga rata. Suradnjom Muzeja Slavonije Osijek i Zavičajnoga muzeja Našice grb je popravljen i vraćen u Našice, gdje je danas izložen u predvorju dvorca.

Uz grb na dvorcu postojala je još jedna zgrada s obiteljskim grbom u perivoju. Riječ je o stakleniku, koji je, nažalost, srušen nakon Drugoga svjetskoga rata. Prema sačuvanim fotografijama teško je ustanoviti detalje u izvedbi grba.

Skulptura kao element oblikovanja perivoja spomenuta je u djelu *Dvori i perivoji u Slavoniji* u samo 4 od 60 obrađenih primjera. Riječ je o dvorcima u Donjem Miholjcu, Nuštru, Paukovcu kod Zeline i Tenji kod Osijeka. Osim Paukovca, svi se nalaze na prostoru uže Slavonije. Tim primjerima dodajemo još dva nevidentirana slučaja unošenja skulpture u perivoj (Virovitica, Našice).

Donji Miholjac

Uz tzv. miholjački Novi dvorac (podignut 1905.–1914.) postojao je paviljon osmerokutnog tlora-sa s malom verandom na glavnom pročelju, ispred kojega su stajali kipovi Flore (rimske božice cvijeća i proljeća) i Pomone (rimske božice vrtova i voća). Spominje se postojanje još nekih skulptura u perivoju, koje su ukrašavale četiri izvora pitke vode. Smatra se da su skulpture vjerojatno nastale tijekom oblikovanja perivoja odmah nakon izgradnje tzv. Starog dvorca, 1818. godine, a nestale su u razdoblju nakon Drugoga svjetskoga rata.



Dvorac u Donjem Miholjcu

Nuštar

Postojanje skulptura spominje se i u perivoju Dvorca Khuen/Belasi u Nuštru, koji se gradi od dvadesetih godina 18. stoljeća. Pretpostavlja se da su skulpture bile postavljene na kraju 19. ili početkom 20. stoljeća, kada se za vrijeme grofovske obitelji Khuen/Belasi/Hedervary perivoj uređivao, a nestale su u razdoblju nakon Drugoga svjetskoga rata.

Tenja

U mjestu Tenja, nedaleko Osijeka, nalazi se Dvorac Adamović/Bartolović, izgrađen potkraj 18. stoljeća ili početkom 19. stoljeća s perivojem pejsažnih obilježja. U literaturi se navodi da je u njemu postojalo jezero i spomenici posvećeni riječnim bogovima Danuviusu i Dravusu, izvorni antički spomenici koje su Adamovići premjestili na tu lokaciju. Ne spominje se njihovo porijeklo, ali bi oni mogli potjecati s kojega od arheoloških lokaliteta nedalekog Osijeka, antičke Murse. Sudbina tih skulptura je nepoznata.

Virovitica

Dvorac obitelji Pejačević (kasnije Schaumburg-Lippe/Drašković) zidan je na mjestu srednjovjekovne virovitičke utvrde u razdoblju od 1800. do 1804. Dvorac je jednokatni, lijepi primjer kasnobaroknog klasicizma.



Grb obitelji Pejačević u virovitičkom perivoju
(crtež E. Krambergera)



Grb obitelji Pejačević u
virovitičkom perivoju nakon
ponovnog nalaza

Završen je i useljen 1804. godine, kada je na njegovo glavno pročelje bio postavljen kameni grb obitelji Pejačević. Izveden je tako da svaki lik unutar grba predstavlja zasebni dio mozaikalno uklopljen u cjelinu grba. Likovi se svojim volumenom i obradom približavaju punoj plastici i sačinjavali su izuzetno monumentalnu kompoziciju.

Grb je nakon velikog požara Virovitice 1871., u kojem je stradao veliki dio grada i samoga dvorca, bio premješten s prvotne pozicije u perivoj. Tako ga je opisao i nacrtao Ernest Kramberger godine 1880. u *Vijencu*. Iako je reljef prikazivao grb bivših vlasnika, novi gospodari dvorca nisu se odlučili za njegovo uklanjanje, već za postavljanje u perivoj, naslanjajući ga na ostatke srednjovjekovnih zidina virovitičke utvrde s kojima je grb činio romantičnu cjelinu.

Tijekom godina grb je zanemarivan i napisljetu (nakon Drugoga svjetskoga rata) zatrpan zemljom i građevinskim materijalom, da bi tek nedavno, zalaganjem djelatnika Gradskoga muzeja Virovitica, bio otkopan, demontiran i pripremljen za temeljitu obnovu nakon koje će ponovo postati atraktivnim elementom oblikovanja perivoja. Sačuvane su skulpture herolda, izvedene gotovo kao puna plastika, oval grba, dijelovi ukrasa grba (kacige, plašt) i kamen s nekoliko uklesanih slova. Prepoznaju se slova M, A, C, P, što su vjerojatno inicijali Marka III. Aleksandra baruna Pejačevića (**Marcus Alexander Comes Pejacsevich**), koji je 1749. kupio virovitički posjed.

Našice

Već opisani dvorac u Našicama podignut je 1811./12. godine, kada je glavno sjedište obitelji još uvijek bila Virovitica, pa je izведен kao



Grb obitelji Pejačević u našičkom perivoju

relativno skroman, jednokatni kasno-barokni dvorac. Nakon prodaje obiteljskoga posjeda i dvorca u Virovitici 1841., našički je dvorac bitno proširen i preuređen u historicističkom stilu, s nizom klasicističkih i baroknih detalja na vanjštini i u unutrašnjosti. Dio zahvata na njegovu proširenju, koje je trebalo rezultirati ne samo udobnošću stambenog prostora, već i njegovom reprezentativnošću, bilo je uređenje perivoja.

Dvorac i danas okružuje zaštićeni perivoj koji se, unatoč svim zahvatima koji su ga ugrožavali tijekom proteklih pola stoljeća, još uvijek prostire na površini od gotovo 35 hektara. Tek se nekoliko starijih Našičana sjeća da je perivoj u njegovom jugoistočnom

dijelu ukrašavao grb obitelji Pejačević, izveden kao kameni reljef ukomponiran u kamenjar. Grb je bio položen na padinu perivoja, otprilike istih dimenzija kao metalni grb s pročelja dvorca, spretno uklopljen u okolnu vegetaciju. Nestao je (uništen?) nakon 1945. godine, a tek je nedavno otkrivena fotografija koja ga prikazuje.

Ovo je kod analiziranih primjera i jedini slučaj udvajanja istoga motiva, odnosno njegova postavljanja kao detalja na pročelju dvorca i kao detalja u oblikovanju perivoja, a načinom oblikovanja (mozaikalno slaganje dubokih reljefa) izuzetno podsjeća na grb iz Virovitice.

U obrađenim primjerima evidentno je da je skulptura neodvojiv element oblikovanja skladne cjeline slavonskih dvoraca i njihovih perivoja. Postavljana je najčešće kao reljef na pročeljima dvorca i u tom slučaju oblikovana je isključivo kao grb njihovih vlasnika. Tako se i u tim slučajevima skulptura na otvorenom čita kao snažni simbolički i reprezentativni element, no uvijek u promišljenom odnosu prema cjelini perivoja koji ga okružuje. U pravilu, postavlja se na glavno pročelje zgrade, koje se dubokim vizurama otvara svojoj okolici i predstavlja snažnu vizualnu poruku svima u njegovu vidokrugu. Pri tome je važno istaknuti da u slučaju dvoraca u Našicama i Vukovaru pročelje na kojima su smješteni grbovi nije ono ulično, odnosno ulazno, već upravo ono okrenuto dubini perivoja, što još više podcrtava povezanost objekta i njegove perivojne arhitekture.

Kao i ostala skulptura na otvorenom, i ti su primjerici izvedeni u trajnim materijalima. To su reljefi u kamenu, uz rijetku primjenu metala (Rettala, Našice), a u slučaju skulptura sve su bile u kamenu. Iako je vidljivo da su ih izradili kvalitetni majstori s kraja 18., a pretežno tijekom 19. stoljeća, njihovi autori ostat će vjerojatno nepoznati, jer je izvorna dokumentacija i arhivska građa slavonskih vlastelinstava, pa time i dvoraca, ili vrlo skromna ili nedovoljno istražena.

Što se pune plastike tiče, nju susrećemo u vrlo malo primjera i, zbog izuzetno skromnih podataka, nije poznato je li riječ o izvornim akvizicijama vlasnika dvoraca (novim skulpturama) ili postavljanju antikviteta, poput spomenutih antičkih skulptura u Tenji. No, ako je i riječ o potonjem, takav odnos prema povijesnoj baštini bez sumnje je tipično historicistički i uklapa se u opću sliku većine slavonskih dvoraca, uglavnom građenih ili obnavljenih tijekom 19. stoljeća. Iznimna je šteta što nije sačuvana ni jedna takva situacija.

U slučaju Našica i Virovitice ističemo manje poznate slučajeve postavljanja grbova, odnosno reljefa s njihovim prikazom, u prostor perivoja. U Virovitici to je naknadna intervencija (ponovno primjer osjetljivog i »dosjetljivog« odnosa 19. stoljeća prema povijesnom naslijedu!), a u našičkom slučaju vjerojatno planirani čin (iako i tamo postoji mogućnost da je riječ o sekundarnoj lokaciji!).

S obzirom da je riječ o skulpturi koja je svojim postavljanjem u eksterijer postala dijelom korpusa javne plastike, unatoč izvjesnoj ekskluzivnosti perivojnih prostora, važno je primijetiti da su to u mnogim mjestima prve skulpture na otvorenom nesakralnog, odnosno profanog sadržaja.

Zbog činjenice da su kao skulpture na otvorenom bile izložene snažnom utjecaju svih negativnosti koje donosi atmosfera (temperatura, vлага, vjetar, itd.), njihovo je održavanje zahtjevalo određeni napor koji je potpuno izostao nakon promijenjenih vlasničkih odnosa u razdoblju nakon Drugoga svjetskoga rata. Još više su stradale zbog svog naglašenog heraldičkog i simboličkog sadržaja. Njih je nakon promjene društveno-povijesnih okolnosti u kojima su nastajale jednostavno trebalo ukloniti daleko od očiju javnosti. Simptomatičan je primjer rušenje masivnog metalnog grba obitelji Pejačević sa sjevernoga pročelja njihova dvorca u Našicama, za što je bilo potrebno mnogo truda i rada, uz veliku količinu mržnje i neznanja. Situacija je to koja se sa skulpturom na otvorenom na ovim prostorima još jednom ponovila u periodu nakon Domovinskoga rata.

Stoga za razdoblje nakon Drugoga svjetskoga rata možemo reći da je bilo upravo »ikonoklastičko« za skulpture koje obrađuje ovaj rad. Onako kako su propadali slavonski dvorci i kurije, te njihovi perivoji, još većom brzinom je propadala i nestajala skulptura koja ih je ukrašavala.

Vjerojatno bi detaljnija istraživanja pokazala da je prisutnost skulpture u oblikovanju slavonskih dvoraca i perivoja bila veća od broja primjera evidentiranih u ovom radu (ukupno 10 primjera postavljanja reljefnog grba na pročelje dvorca i 5 primjera unošenja plastike kao elementa perivojnog oblikovanja). Upozoravajuća je činjenica da je i od ovako skromnog broja poznatih primjera do danas tek njih nekoliko sačuvano *in situ*. Stoga bi svako restauriranje ili izrada kvalitetne kopije predstavljalo vrijedan doprinos u zaštiti te baštine.

Kod valorizacije njenih kulturno-povijesnih vrijednosti moramo konstatirati da ta skulptura najčešće nije kreacija prvorazrednih skulptora, već izvedba na razini kvalitetnih onodobnih kiparsko-obrtničkih radionica. No, zbog uklopljenosti skulpture u cjele vlastito umjetničko ostvarenja jednog dvorca i njegova perivoja, te njezine važnosti u doživljaju pejzaža i vizura, ukupnog kulturnog krajolika sredina u kojima je nastajala, riječ je o nezabilaznim vrijednostima skulpture na otvorenom, koje upravo zbog malog broja sačuvanih primjera trebamo bolje upoznati, istražiti i zaštiti.

LITERATURA I IZVORI

1. A. Denich, Z. Mikuličić, M. Rukavina, *Elaborat zaštite prirode na području Općine Našice*, Zagreb, 1983.
2. A. Denich, *Konzervatorska studija sa smjernicama obnove i uređenja posebno zaštićenog parka u Našicama*, Zagreb, 1984.
3. Z. Katruša, *Park u Našicama – spomenik parkovne arhitekture*, »Našički zbornik«, br. 6, 2001.
4. S. Lučevnjak, *Grbovi obitelji Pejačević – tragovi postojanja*, »Našički zbornik«, br. 7, 2002.
5. J. Najcer, *Kasnobarokno-klasicistički dvorac u Našicama*, »Našički zbornik«, br. 4, Našice, 1999.
6. M. Obad Šćitaroci, B. Bojanić Obad Šćitaroci, *Hrvatska parkovna baština: zaštita i obnova*, Zagreb, 1992.
7. M. Obad Šćitaroci, B. Bojanić Obad Šćitaroci, *Dvorci i perivoji u Slavoniji: od Zagreba do Iloka*, Zagreb, 1998.
8. Đ. Rauš, *Stari parkovi u Slavoniji i Baranji*, Split, 1977.
9. M. Volner, *Rekonstrukcija partera u francuskom klasičnom stilu u okviru snimanja postojećeg stanja i plana obnove našičkog parka* (diplomski rad), Zagreb (Šumarski fakultet), 2000.
10. Vladimir Marković, *Rimsko pročelje dvorca Odescalchi u Iloku*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, br. 27, Zagreb, IPU, 2003., str. 185.–195.
11. Zavičajni muzej Našice – korištena građa i dokumentacija Kulturno-povijesnog odjela i Zavičajne zbirke odjela Muzejske knjižnice.

SAŽETAK

U najmanje 15 dvoraca i kurija Slavonije prisutno je uključivanje skulpture u oblikovanje eksterijera – bilo pročelja zgrada bilo perivoja koji ih okružuje. Tako je ostvarena složena veza između skulpture, arhitekture i perivojne arhitekture. Zbog povijesnih razloga u kojima je nastajala ta je skulptura imala naglašeno reprezentativni karakter. U najvećem broju slučajeva riječ je o skulpturi koja prikazuje grbove plemićkih obitelji. Izvođenje tih grbova u obliku reljefa ne umanjuje njihovu povezanost s cjelokupnim korpusom skulpture općenito, a posebno je važan kao doprinos poznavanju skulpture na otvorenom. Obrađeni primjeri podijeljeni su u dvije skupine: skulptura vezana uz arhitekturu same zgrade, odnosno njenog pročelja, te skulptura postavljena u perivoj koji je okruživao zgrade. Djela su nastajala pretežno tijekom 19. stoljeća, pokazujući stilске i društvene značajke svoga vremena.

Nešto detaljnije prikazani su primjeri vezani uz baštinu obitelji Pejačević, koja je na području Slavonije kroz skulpturu na otvorenom ostavila značajan trag (primjeri iz Virovitice, Našica, Podgorača, Osijeka/Retfale i Vukovara).

Nažalost, broj sačuvanih primjera *in situ* vrlo je malen, jer su te skulpture propadale zajedno s arhitektonskim cjelinama za koje su stvarane. Osobito naglo uništavane su nakon Drugoga svjetskoga rata. Pronalaženje i istraživanje takvih primjera trebalo bi pridonijeti njihovu očuvanju, a možda i rekonstrukciji.

Summary

A CONTRIBUTION TO UNDERSTANDING THE RELATION OF SCULPTURE, ARCHITECTURE AND LANDSCAPE DESIGN – EXAMPLES OF SLAVONIAN CASTLES

Silvija Lučevnjak

In at least 15 Slavonian castles and manor houses sculptures were part of the landscape planning, either on façades of the buildings or in the surrounding gardens. This created a complex interlacing of sculpture, architecture and landscape design. Due to the historic circumstances in which it was created, sculpture had a pronounced representative character. In most cases these sculptures depict coat of arms of a noble family. The fact that these sculptures were made as reliefs does not diminish their connection with the entire sculpture corpus. They provide a significant contribution to understanding of the outdoor sculpture. The analyzed examples are divided into two groups: one group comprises sculptures related to the architecture of the buildings or their façades, while the second group comprises sculptures placed in the surrounding gardens. Most works date back to the 19th century and reflect the style and social characteristics of that time.

Examples analyzed in greater detail are those related to the heritage of the Pejačević family whose outdoor sculptures left a strong mark throughout Slavonia (e.g. Virovitica, Našice, Podgorača, Osijek/Retfala and Vukovar).

Unfortunately, very few of the preserved sculptures have remained in situ because they deteriorated together with the architectural units for which they had been made. Particularly rapid deterioration occurred after WW2. Finding and researching examples of these sculptures should contribute to their preservation, perhaps even reconstruction.

Javna plastika u Pazinu

MARIJA IVEĆIĆ

Pučko otvoreno učilište u Pazinu – Muzej grada Pazina

Izvorni znanstveni rad

U Pazinu, višestoljetnom sjedištu i središtu *Pazinske knežije*, habsburškoga posjeda u Istri, sve do 19. stoljeća silnice umjetničkoga razvoja bile su koncentrirane na dva nukleusa: župnu crkvu sv. Nikole i kompleks Franjevačkoga samostana s crkvom Pohoda Blažene Djevice Marije te u daleko manjoj mjeri, u domeni profanog i privatnog, na Kaštel. Status naselja kao upravnog i ekonomskog središta *Knežije* nije pratio ni veći urbani razvoj jer je naselje, još početkom 19. st., bilo određeno dvjema nevelikim urbanim strukturama, suburbijem oko utvrde i novijim obrtničkim i trgovačkim dijelom uz župnu crkvu sv. Nikole, međusobno odijeljenima i prirodnom barijerom potoka. Postupnom izgradnjom oni su tek sredinom 19. st. spojeni u jedinstvenu urbanu strukturu.

Upravo urbanistički najranije oblikovanim trgovima glavni je pečat i nazine (odnosno pobliže određenja) davala javna plastika, jednomu utilitarne namjene: velika kamera fontana podignuta 1790., a trgu ispred franjevačke crkve *Spomenik pobjede* ili *Spomenik kapetana Lazarića*,¹ podignut 1816. godine u čast boravka Franje Josipa I. u Pazinu, i u spomen na pobjedu kapetana Lazarića nad Napoleonovom postrojbom u bitci koja se vodila kod Pazina 1813. godine.² Spomenik se prostirao na oko 16 m², a sastojao se iz kamenog, stepenasto oblikovanog podnožja, te željeznih topovskih kugli³ kojima su bili optočeni gornji rubovi podnožja i od kojih su bile konstruirane piramidalne okomice koje su flankirale oko četiri metra visoki i višedijelni stupac nadvišen austrijskim dvog-

¹ Na razglednici iz 1900. trg s *Lazarićevim spomenikom* nosi naslov *Piazza del Monumento*, na razglednici iz 1905. trg s fontanom nosi naslov *Pizza del Fontanone*. Marija Ivetić: *Pazin na starim razglednicama*, Pazin, 2000., str. 115. i 116.

² Nakon te pobjede kapetan Lazarić je sa svojim postrojbama oslobođio cijelu Istru, a za svoje je zasluge dobio naslov baruna.

³ Topovske kugle potječu od francuske vojske iz bitke koja se vodila 4. rujna 1813. pod Bermom kraj Pazina.

lavim orlom raširenih krila.⁴ Taj spomenik, okružen s nekoliko visokih lipa, bio je mjesto okupljanja, posebice đaka iz obližnje *Carsko-kraljevske velike državne gimnazije*. Kako je zapisao pazinski pjesnik Tugomil Ujčić, na njemu su *sjedila čitava pokoljenja đaka i naroda* i u njegovojo se *hladovini mnoga knjiga pročitala i mnogo užina pojelo*.⁵ Spomenik su srušili Talijani u vrijeme okupacije Istre 1918., a tada je maknut i drugi kameni spomenik podignut 1916., u spomen na pedesetu godišnjicu Viške bitke.⁶ Međutim, ni spomenička plastika postavljena u vrijeme talijanske vladavine nije očuvana. Godine 1929. u *Gimnaziskom parku*, koji je s Talijanskom gimnazijom s istočne strane zatvarao tek formirani trg (današnji središnji gradski trg), bila je inaugurirana brončana bista političara i povjesničara Carla de Franceschija,⁷ rad skulptora Alfonsa Cancianija. U prostoru vojarne 1930. godine bio je postavljen spomenik palim herojima (pripadnicima Prvoga bataljuna 73. lombardijske regimente) u Prvome svjetskom ratu.⁸ Završetkom Drugoga svjetskoga rata i ta je spomenička plastika uklonjena iz prostora, čime je uništen sav spomenički fond realiziran do druge polovice 20. st. Saznanja o toj baštini daju samo zapisi suvremenika, a zahvaljujući nakladnicima starih razglednica o njoj su očuvana i vizualna svjedočanstva. Danas urbani krajolik Pazina obogaćuje fond javne plastike koju čini mali broj skulptura sakralne tematike ubicirane u prostore uz župnu crkvu sv. Nikole i crkvu sv. Jurja na Starom Pazinu, te plastika profane tematike koja je podizana od šezdesetih godina 20. st.

⁴ Na prednjoj strani obeliska nalazio se natpis: ALTIUS / AUGUSTI NOMEN / FER / CAESARIS ALLES – FRANCISCO I. / PRIMO CAESARI / ISTRIAM / INGREDIENTI / COMES / SUBDITIQUE PISINI – OB / FIDELITATEM / HOCCE POSUERE / MONUMENTUM / IV IDUS

MAJI MDCCXXVI – HAEC GALLIA / ISTRIAE FIDELITATI / POMA RELIQUIT / QUARTA DIES SEPTEMBRIS / ERAT TUNC ASPERA GALLIS, sa stražnje strane: CAESARIS HONORI / PATIAE DECORI / LIBERIS EXEMPLIO, O. Alfons Furlan: *Povijest franjevačke crkve i samostana u Pazinu*, Pazin, 1913., str. 24. i 25.

⁵ Tugomil Ujčić: *Hod pokoljenja nad ponorom Pazinčice*, Pazin 1969., str. 97.

⁶ Obilježavanje pedesetogodišnjice Viškog boja održano je 23. srpnja 1916., čist prihod bio je namijnen austrijskom Crvenom križu. Proslavu s podizanjem spomenika spominje i Tugomil Ujčić: *c. dj.*, str. 93.

⁷ Na postamentu biste bio je uklesan natpis: A / CARLO DE FRANCESCHI / POLITICO E STORICO / CHE IN SERVI TEMPI / STRINSE ANIMOSO / IN UN SOLO AFFETTO / L' ISTRIA E L' ITALIA / CON AMORE CRATITUDINI / LA SUA PISINO, Reprodukcija spomenika u knjizi M. Ivetić: *c. dj.*, str. 129.

⁸ Spomenik se sastojao od grubo oblikovanog kamenog bloka, piramidalnog oblika, zaključenog fascesom i orlom raširenih krila. Natpisna ploča, nadvišena vojničkom kacigom, i s tri strane uokvirena snopljem hrastova i lovorova lišća, nosila je sljedeći natpis: AGLI EROI / DEL 73 REG. LOMBARDIA / CADUTI / NELLA GUERRA DI REDENZIONE – I FANTI / DEL I BATAGLIONE / 13. LUGLIO 1930 A VIII, Reprodukcija spomenika u knjizi: Nerina Feresini: *Ricordo di Pisino*, Trento, 1981., str. 24.



1. *Pietà* ispred župne crkve sv. Nikole u Pazinu (foto F. Šaban)



2. *Gospa Lurdska*, oltar ispred župne crkve sv. Nikole u Pazinu (foto F. Šaban)

SAKRALNA PLASTIKA

Pazinska *Pietà* (sl.1.) izvorno je bila postavljena u park (*dardin*) sv. *Petronile*, tako nazvan po crkvici posvećenoj toj svetici. U vrijeme pazinsko-ga prepozita Karla Gregorovića 1949. godine prenesena je na sadašnje mjesto u otvoreni prostor ispred župne crkve sv. Nikole.

Sućutna Bogorodica izdiže se iz niskoga postolja konkavno oblikovanih bočnih stranica, a sve zajedno počiva na postamentu iz 1837.⁹ Prema obradi može se pretpostaviti da je *Pietà* stajala tako da je bila vidljiva s prednje i s bočnih strana. Bogorodica sjedi, razmaknutih nogu, na sjedalu slične bočne profilacije kao i postolje. Njezinu figuru prožima blago dijagonalno strujanje izazvano prema desnom ramenu nagnutom glavom. U krilu joj je dijagonalno posjednuto Kristovo tijelo, naslonjeno na nju s lijeve strane, sa strane srca. Ona ga lijevom rukom pridržava ispod grudi, desnom drži njegovu desnu ruku dok mu lijeva

⁹ Na bazi Bogorodice Sućutne nalazi se natpis: O VOS OMNES QUI TRANSITIS / VIAM ATTEN-
DETE ET VIDETE SI EST / DOLOR SIMILIS SICVUT DOLOR MEUS, a na postamentu: ABNEGA
SEMETIPSUM TOLLE / CRUCEM TUAM E(A) SEQVERE IE / SUM CRUCIFIXUM / 1837. Transkripciju
natpisa izvršio je mr. Jakov Jelinčić, na čemu mu zahvaljujem.

pada prema zemlji. Njegova klonulo nagnuta glava, smirena izraza lica, kao i položaj ukriženih nogu upotpunjuje sliku mrtvačke onemoćalosti. Bogorodica je odjevena u tuniku koja se spušta do stopala i plašt prebačen preko glave tako da otkriva oval lica istančane obradbe. Pokret njezina tijela prate prijevoji odjeće voluminoznih, zaobljenih nabora koji s položajima glava, profilima sjedala i postolja tvore razvedenu, valovitu obrisnu liniju kompozicije. Grupa nije istorodna u svim svojim elementima. Koherentan je način obrade lijepo, gracilne Bogorodice, male glave ljupkoga ovalnoga lica, kvalitetna je obradba Kristove glave (na kojoj je i sjecište dviju dijagonala) s kontemplativno smirenim izrazom lica, dok je u anatomsкоj obradbi tijela, koje ne pokazuje znakove izmučenosti, iskazana izvjesna nespretnost u anatomskom proporcionaliranju. Stavom i obradom Marijine figure, te obradbom i položajem mrtva Kristova tijela u majčinu krilu, pazinska *Pietà* ne reproducira shemu Vesperbilda iz 15. st. Njezine je stilsko-tipološke odrednice datiraju kasnije od pietà s istarskoga prostora, primjerice od Bogorodice sućutne iz Zavičajnoga muzeja u Rovinju, datirane u XV./XVI. st.¹⁰ Tektonsko-kompozicijska postava, tehnička obradba i čuvstveno ozračje pazinsku *Pietà* datiraju u prvu polovicu seićenta.

Uz južnu stranu župne crkve sv. Nikole, pored zida koji ogradiju vrt župnog stana, između ostalih kamenih spomenika sekundarno je postavljen i barokni kameni kip sv. Ivana Nepomuka (njegov izvorni smještaj je nepoznat). Kip je jako oštećen, nedostaju mu glava i ruke, a oštećen je i anđeo uz svećevu desnu nogu.

Kameni kip *Gospe Lurdske* (sl. 2.) danas je smješten u sakralizirani otvoreni prostor, na oltar ispred župne crkve sv. Nikole, a izvorno se nalazio u otvorenom prostoru uz sjevernu stranu te crkve. Oltar je postavljen 1958. prigodom obilježavanja stote obljetnice lurdskih ukazanja, a obnovljen je i dopunjjen velikim kamenim križem 1990. godine. Kip prikazuje stojeći, frontalni lik Bogorodice s grančicom rascvalih ruža pod nogama, u stavu molitve (sklopljenih ruku pred prsima), s dugom krunicom krupnih zrna koja joj visi s desne ruke. Lik mladolike Gospe idealiziranog, produhovljenog lica s pogledom uprtim u nebo, u elegantnom raskoraku, oblikovan je u glatkim površinama. Nosi haljinu pri dnu ukrašenu rascvalim ružama, stegnutu širokim pojasmom dugih krakova. Plašt prebačen preko glave rastvara se prema položaju ruku i spušta niz ramena u bočnim slojevitim naborima. Statičnost skulpture omekšavaju blago zavijoreni krakovi plašta i u donjem dijelu faltasto oblikovana

10 Reprodukcije slike Pietà u katalogu: *Iz riznica umjetnosti Istre*, Pula, 1989., str. 27., 35. i 40.



3. Sv. Ivan Krstitelj, zid ispred župne crkve sv. Jurja u Pazinu (foto F. Šaban)

blago povijena tijela, bosonog, odjeven u kostrijet pridržavanu pojasmom koji preko desnog ramena opasuje prsa i leđa. Na lijevom svečevom boku preko pojasa je provućeno runo, te se rastvara otkrivajući bedro, pada do koljena desne noge i u širem zamahu na stražnju stranu gdje se spušta do poda. Desna, u koljenu blago savinuta noga isturena je prema van, u desnoj ruci položenoj na prsa drži školjku, a lijevom, ispruženom uz tijelo, pridržava rub kostrijeti. Zaglađene površine inkarnata razlikuju se od obradbe kostrijeti, a realistična obrada muskulature nogu, trbuha i ruku od nevjeste modelacije šaka i lica (kojemu naglašene oči daju poseban izraz), uokvirenoga bradom i dužom kosom. Natpis *Agnus Dei* pored svečeve lijeve noge izlizan je gotovo do nečitkosti. Na kipu su vidljivi tragovi recentnoga premaza bijelom bojom. Zanimljivo je da se kipovi sv. Ivana Krstitelja i sv. Jurja, koje stilsko-tipološke odrednice datiraju u 18 st., ne spominju u konzultiranim župnim izvorima, čak ni u detaljnim popisima crkvenih nekretnina i pokretnina iz 1906. i 1916. godine.

draperija haljine. Obradba detalja govori o autoru koji je doradjenim rječnikom predočio ikonografski klasičan lik Gospe Lurdske. Na osmerokutnom postamentu na kome počiva kip uklesan je naziv radionice: FRATTELI DOM..GO / POLLA... Kompozicijskom shemom, stavom i obrad bom detalja kip se može datirati u kraj 19. ili početak 20. st.¹¹

Ulaz u crkveno dvorište, ogradieno kamenim zidom, ispred župne crkve sv. Juraja na Starom Pazinu (naselju koje je danas sastavni dio urbanog tkiva Pazina) flankira kameni kip sv. Ivana Krstitelja (sl. 3). Do 1996. godine na suprotnoj strani zida nalazio se i kip sv. Jurja koji je te godine premješten u nišu na pročelju crkve. Sv. Ivan Krstitelj prikazan je u uspravnom stavu,

¹¹ U dosad konzultiranim arhivskim izvorima nije utvrđeno vrijeme djelovanja te radionice.



4. Spomenik palim željezničarima (foto F. Šaban)

U drugoj polovici 19. st. u podnožju brda na jugozapadnoj strani Pazina podignuta je kompozicija *Via dolorosa* s kapelicama – postajama Križnoga puta, Golgotom podignutom na uzidanom i kamenim kvadrima obzidanom uzvišenju,¹² te s četrnaestom postajom, Božjim grobom – crkvom oktogonalnog tlocrta izgrađenom 1860. po nacrtima arhitekta Ciprijana.

PROFANA PLASTIKA

Po sadržajnoj raznolikosti pazinski fond profane plastike čini spomenička plastika, tj. spomenici i spomen-biste te skulpture u otvorenim prostorima.

Spomenička plastika

Završetkom Drugoga svjetskoga rata nova je pazinska društvena elita, kao i u drugim sredinama, isključivala i na ideološkom i na kulturnom planu vrijednosti prošlosti. U prvim poratnim godinama, promijenjena duhovna klima afirmirala je simbole novoga vremena. Javna plastika dobiva potpuno novu društvenu i kulturnu funkciju, te biva prožeta aktualnim ideološkim vrijednostima i sadržajima. Iako malobrojan, fond

¹² Na željeznim vratašcima koja zatvaraju škrabici na postolju središnjeg križa s tijelom Raspetoga Krista, izlivenog iz željeza, nalazi se godina: 1873., izvedena na proboj.



5. Dušan Džamonja, *Spomenik oslobođenja Istre* (foto F. Šaban)

velikana likovno je oplemenjivao središnji gradski trg.¹⁵ U dubokoreljefnom prikazu raskoračenog, uspravno stoećeg muškog lika, snažnog mišićavog tijela, uzdignutih ruku i glave okrenute prema lijevoj ruci skulptor je ukomponirao gestu oslobađanja i na likovnoj i na simboličkoj razini. Primarna impresija snage postignuta je masom kamenoga bloka iz kojega se »oslobada« figura atletskog stasa, a potpomognuta je

spomeničke plastike u Pazinu oslikava i sadržajne i stilске odrednice, te društveno i kulturno ozračje vremena u kojem je podizan.

Spomenik palim željezničarima (sl. 4) na željezničkoj postaji, otkriven 1951. godine, svojom primarnom komponentom – sadržajem natpisne ploče¹³ kao i cijelokupnim oblikovnim rezvizitorijem – pripada sloju obrtničke kamenoklesarske produkcije, sekciji samostojećih spomen-ploča u prostoru, zanimljivih s povijesnog pa i literarnog aspekta više negoli likovnom komponentom.¹⁴

Spomenik oslobođenja Istre (sl. 5), autora Dušana Džamonje, postavljen je 1951. na Trgu Joakima Rakovca (danas Trg slobode). Sve do premještanja u Park istarskih

13 Natpis glasi: NEZABORAVITE / DA SU MNOGI / ŽELJEZNIČARI / PALI / KAO ŽRTVE FAŠIZMA / I KAO BORCI ZA / OSLOBOĐENJE / ISTRE / U NARODNOJ / REVOLUCIJI / SVIH NARODA / JUGOSLAVIJE / 11. JUNA 1951.

14 U gradskim parkovima nalaze se još dvije samostojeće spomen-ploče, slične *Spomeniku palim željezničarima* u Parku narodnog ustanka. Na prostranom, stepenasto oblikovanom postolju, postavljena je 27. srpnja 1949. spomen-ploča na dan 8. godišnjice Narodnog ustanka u Hrvatskoj, a podigao ju je narod Pazina svojim borcima koji su u borbi protiv fašističkog okupatora dali svoje živote ... U Željezničkom parku, podno željezničke postaje, postavljena je 9. 5. 1955. Spomen-ploča omladinskim rukovodiocima palima u NOB.

15 Spomenik je svojom naglašenom veličinom i četverostranim, stepenasto oblikovanim podnožjem na kojemu je počivala kamena, kockasta baza reljefa, te svojim neposrednim »prostorom« – popločenom, pravokutnom površinom uokvirenom gredicama cvijeća, bio dominantna, središnja vizualna točka trga. Spomenik je premješten u Park velikana zajedno s postamentom na kojemu je natpis: SMRT FAŠIZMU/SLOBODA NARODU.



6. Jadranka Dremptić, *Spomenik oslobođiocima Pazina* (foto F. Šaban)

i tendencijom rasta koja je sugerirana okomicom monolita i uzdignutim rukama kolosa.

Za purizam čistih formi koje su simbolički nosioci zadane teme opredijelila se Jadranka Dremptić, autorica *Spomenika oslobođiocima Pazina* (sl. 6), podignutog 1979. godine na zapadnoj, perifernoj točki grada, na uzvišenju pored raskrižja cesta koje iz grada vode prema južnoj i zapadnoj Istri.¹⁶ Spomenik je postavljen na »podlogu« od kockica crnoga granita, složenih u niz koncentričnih krugova, iz čijega se središta izdiže visoki obelisk s tri konkavno oblikovane stranice sastavljene od više dijelova. S istočne strane obelisk okružuje pet niskih, zakošenih, slobodno stojećih kamennih ploča, smještenih u polukrugu

uz rub »podloge«, a jedna je ravno položena između njih.¹⁷ Kompozicijom spomenik asocira na čašku cvijeta s palim latom, odnosno, metaforičkom poredbom po načelu *tertium comparationis*, na palog borca i slobodu.

16 Spomenik je svečano otkriven 22. rujna 1979., a izvela ga je pazinska tvrtka (tada OUR) *Kamen*. Arhitektica Jadranka Dremptić projektirala je i spomenik Gaši Gašparoviću, otkriven mjesec dana kasnije u Cerovlju kod Pazina, a izvela ga je ista tvrtka 28. 11. 1979. Godine 1975. otkriven je njezin *Spomenik palim rodoljubima* s Lindarsćine na Lindarskom Krizu pokraj Pazina, a 4. 7. 1976. *Spomenik palim Boljuncima* u Boljunkom Polju.

17 Na polegnutoj ploči uklesan je natpis: BORCIMA KOJI 4. / LISTOPADA 1943. / BRANIŠE PAZIN OD / OKUPATORA I / JEDINICAMA 43. / ISTARSKE DIVIZIJE / KOJE 7. SVIBNJA 1945. / OSLOBODIŠE OVAJ GRAD / PAZIN, 22. RUJNA 1979. Na drugoj, mramornoj ploči smještenoj pored podnožja obeliska nalazi se natpis: ZBOG REKONSTRUKCIJE CESTE / RANIJI SPOMENIK OSLOBODIOCIMA / PAZINA KOJI JE BIO PODIGNUT / 9. SVIBNJA 1955. GODINE / ZAMIJENJEN JE NOVIM! / PAZIN, 22. RUJNA 1979. Natpisna ploča s ranijeg spomenika – samostojće spomen-ploče, pohranjena je u Muzeju grada Pazina. Natpis je zanimljiv po svojoj širokoj epskoj naraciji s literarnog i povijesnog aspekta, a glasi: NA POZIV HEROJSKE KP JUGOSLAVIJE / 9. RUJNA 1943. USTAO JE NAROD ISTRE U OBRAÑU SVOJIH / PRAVA – ISTOGA DANA NA OVOM JE MJESTU PRUŽEN MRSKOM NEPRIJATELJU / ORUŽANI OTPOR 4. LISTOPADA 1943. OVDJE JE NAROD PAZINŠTINE / VODIO OGORČENU BORBU SA NACIFASITIMA, DA NE PRODRU U GRAD / 7. SVIBNJA 1945. GODINE OVUDA SU PROŠLE SLAVNE JEDINICE 43. / ISTARSKE DIVIZIJE NA POSLEDNJI JURIŠ ZA OSLOBOĐENJE PAZINA / SLAVA PALIM BORCIMA / OVU SPOMEN PLOČU PODIŽE NAROD OPCINE / PAZIN POVODOM / PROSLAVE 10-GODIŠNICE OSLOBOĐENJA PAZINA / 9. SVIBNJA 1955.



7. Luka Musulin, bista dr. Jurja Dobrile
(foto A. Ivetić)



8. Luka Musulin, bista Vjekoslava Ivančića
Đidića (foto A. Ivetić)

Niz spomen-poprsja znamenitih ličnosti iz novije kulturne i političke povijesti Istre postavljano je u gradskom parku od 1970. do 1990., koji je po njima imenovan *Park istarskih velikana*. Uz individualizam portretiranih osoba poprsja odlikuju i razlikuju i formalno-stilski izričaji pojedinih autora-akademskih kipara: Mate Čvrljka, Stjepana Gračana, Vinka Matkovića, Luke Musulina, Vanje Radauša i Stanka Vukadina.

Luka Musulin je modeliranjem u blagim plastičnim prijelazima uprizorio crte osobnosti biskupa, političara i narodnog preporoditelja dr. Jurja Dobrile¹⁸ te političkog djelatnika Vjekoslava Đidića Ivančića,¹⁹ na poprsjima postavljenim 1970. i 1976. godine. (sl. 7. i sl. 8.).

Vanja Radauš realističnom je faktografijom predočio političara i povjesničara dr. Matka Laginju,²⁰ s markantnim licem muškarca zrele

¹⁸ Juraj Dobrila (Veli Ježenj kraj Pazina, 1812., Trst, 1882.), od 1857. do 1875. porečko-pulski, i od 1875. do 1882. tršćansko-koparski biskup, jedna od najistaknutijih ličnosti narodnoga preporoda u Istri. Od 1993. godine njegovo ime nosi srednja škola u Pazinu – *Srednja škola Jurja Dobrile*, u sastavu koje djeluje i gimnazija.

¹⁹ Vjekoslav Ivančić Đidić (Lovrinčić kraj Pazina, 1924., Rijeka, 1975.) između ostalih funkcija i dužnosti bio je zastupnik u Republičkom vijeću Sabora SR Hrvatske.

²⁰ Matko Laginja (Klana, 1852., Zagreb, 1930.) pravnik, političar, publalist, jedan od vođa hrvatskog nacionalnog pokreta u Istri, između ostalog bio je od 1883.–1914. član Istarskoga pokrajinskoga sabora, a od 1891.–1901. i od 1901.–1918. poslanik u Carevinskom vijeću u Beču, od 1917.–1918. predsjednik Starčevićeve stranke prava, od 1918.–1919. povjerenik Narodnog vijeća za Istru, od veljače do prosinca 1920. ban Hrvatske i Slavonije i drugo.



9. Vanja Radauš, bista dr. Matka Laginje
(foto A. Ivetić)



10. Mate Čvrljak, bista Vladimira Gortana
(foto A. Ivetić)

dobi, visoka čela, naglašenih jagodičnih kosti, kratke brade i istaknutih brkova, na bisti iz 1970. godine (sl. 9).

Kipar Mate Čvrljak autor je više portretnih očitovanja koje uz fizionomijsko-psihološke osobitosti portretiranih osoba određuje i kiparov rukopis. Poprsje političkog djelatnika Vladimira Gortana²¹ (sl. 10) iz 1971. odlikuje realistični anatomski opis mlađeg muškarca trokutasta lica, visoko začešljanje kose u odijelu s leptir-kravatom. Bista revolucionarke Olge Ban²² (sl. 11), otkrivena 1972., prezentira mladu djevojku široka lica, istaknutih usta i jagodičnih kostiju, visoka čela s kosom svezanom na potiljku u dvije raspletene pletenice. Na poprsju revolucionara Joakima Rakovca²³ (sl. 12), otkrivenom 1973., naturalističkom je naracijom oblikovan lik muškarca srednje dobi, lik narodnog tribuna na čijem su licu punih usnica, široka nosa, izraženih podočnjaka, uskih, duguljastih očiju nadvitih izraženim lukovima debelih obrva, utisnuti tragovi teškog težačkog rada. Đak stare hrvatske gimnazije (od 1912. do 1918.),

²¹ Vladimir Gortan (Beram kraj Pazina, 1904., Pula, 1929.) poljodjelac, član antifašističke organizacije TIGR, narodni heroj.

²² Olga Ban (Zareće kraj Pazina, 1926., Pazin, 1943.), narodni heroj.

²³ Joakim Rakovac (Rakovci kraj Poreča, 1914., Červari kod Kanfanara, 1945.), poljodjelac, predsjednik Pokrajinskog NOO za Istru koji je na zasjedanju 25. i 26. rujna 1943. u Pazinu (Istarski sabor) donio povijesne odluke o sjedinjenju Istre s Hrvatskom, narodni heroj.



11. Mate Čvrljak, bista Olge Ban
(foto A. Ivetić)



12. Mate Čvrljak, bista Joakima Rakovca
(foto A. Ivetić)



13. Mate Čvrljak, bista Otokara
Keršovanija (foto A. Ivetić)



14. Mate Čvrljak, bista Matka Brajše
Rašana (foto A. Ivetić)

te kasnije politički djelatnik i publicist Otokar Keršovani,²⁴ ovjekovječen je bistem postavljenom 1974. (sl. 13). Uobičajeni frontalni, *en face* položaj portretiranih, Čvrljak je, sukladno fotografskom predlošku, zamijenio okretom glave na desno, a finom anatomijском и мимићком naracijom postigao je i psihološku karakterizaciju portretiranih. U odnosu na prijašnje kiparske transkripcije u prikazu Matka Brajše Rašana²⁵ (sl. 14), skladatelja istarske himne *Krasna zemljo, Istro mila*, i od 1907. do 1919. tajnika *Mjestne obćine Pazin*, kipar je primijenio rukopis oštro zasjećenih formi. Na bisti, postavljenoj 1984., rasčlanjena fizionomija lica s istaknutim anatomskim detaljima očiju, nosa, brkova, brade, te moćan debeo vrat, daju fizičku i psihološku karakterizaciju odlučnog i samouvjerjenog čovjeka. I lice svećenika, teologa i političara mons. dr. Bože Milanovića²⁶ (sl. 15), na poprsju postavljenom 1990., modelirano je nizanjem naglašenih, jasno odvojenih partitura koje fizionomijski određuje lice starijeg muškarca, a psihološki izraz naglašen je posebno donjom partijom lica, bradom i mimikom usnica. Mate Čvrljak autor je i poprsja Save Vukelića,²⁷ postavljenoga 1975. godine. Ta je bista maknuta (1991?), pa se danas u parku nalazi samo njezin postament.

Godine 1978. otkrivena je bista književnika Vladimira Nazora²⁸ (sl. 16), koji je od 1903. do 1906. godine službovao u Pazinu kao profesor prirodopisa, matematike i fizike na staroj Hrvatskoj gimnaziji. To je poprsje, rad Stjepana Gračana, izliveno po već postojećom modelu iz 1973. godine, pa Vladimir Nazor nije predstavljen kao mladi naočit profesor (na kome se, kako svjedoče zapisi u literaturi, *zaustavljalо mnogo žensko pazinsko oko*),²⁹ već kao stari muškarac, ispijenog, mršavog i izboranog

24 Otokar Keršovani (Trst, 1902., Zagreb, 1941.), politički djelatnik i publicist širokoga tematskoga kruga. Od 1949.–1973. njegovo ime nosila je i pazinska gimnazija – Gimnazija *Otokar Keršovani* (koja reformama obrazovanja od 1973. do 1978. djeluje u sastavu Srednjoškolskog centra *Otokar Keršovani*, a od 1971. do 1993. Centra odgoja i usmjerjenog obrazovanja *Otokar Keršovani*).

25 Matko Brajša Rašan (Pićan, 1859., Zagreb, 1934.) bavio se sakupljanjem i obradbom pučkih i crkvenih pjesama iz Istre i otoka Krka, skladao izvorna djela, 1912. je na tekst Ivana Cukona skladao skladbu *Krasna zemljo, Istro mila*. Jedna od glavnih ulica u Pazinu nosi njegovo ime.

26 Božo Milanović (Kringa kraj Pazina, 1890., Pazin, 1980.), radio kao župnik, urednik novina, organizator društava za razvijanje svijesti i težnji za ujedinjenje Istre s Hrvatskom, izdao nekoliko povijesnih knjiga i studija.

27 Savo Vukelić (Drežnica, 1917., Rijeka, 1974.), prvi komandant Operativnog štaba za Istru i 43. istarske divizije, narodni heroj.

28 Vladimir Nazor (Postira na Braču, 1876., Zagreb, 1949.). Dio njegova bogatog književnog opusa vezuje se za Istru (npr. zbirka pjesama *Krvava košulja*, ciklus soneta *Istarski gradovi*, povijesni roman *Krvavi dani*, a njegov je *Veli Jože* postao sinonim Motovuna).

29 Tugomil Ujčić: *c. dj.*, str. 130.



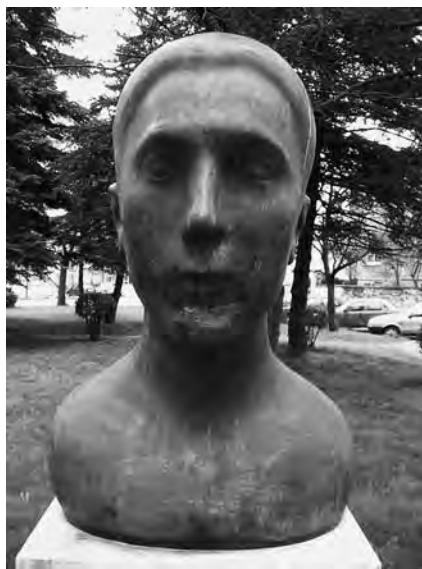
15. Mate Ćvrljak, bista mons. dr. Bože Milanovića (foto A. Ivetić)



16. Stjepan Gračan, bista Vladimira Nazora (foto A. Ivetić)



17. Stanko Vukadin, bista Jože Šurana (foto A. Ivetić)



18. Stanko Vukadin, bista Giuseppea Pina Budicina (foto A. Ivetić)

lica s kozjom bradicom, a odjeća direktno asocira na vrijeme njegova sudjelovanja u partizanskom pokretu.

Lik političkog djelatnika Jože Šurana³⁰ (sl. 17), na bisti postavljenoj 1976. godine, zrači iskonskom snagom težaka, koju je autor kipar Stanko Vukadin postigao čvrstom, glatkom modelacijom, redukcijom detalja fizionomije, strogom simetrijom gradbenih elemenata, te napetim blokom prsiju. Identičnu kiparsku morfologiju Vukadin opetovano rabi i u prikazu revolucionara Giuseppea Pina Budicina³¹ na bisti iz 1977. godine (sl. 18).

Mekom modelacijom i realističnom transkripcijom kipar Vinko Matković obradio je lik skladatelja, melografa i glazbenog pedagoga Ivana Matetića Ronjgova³² na poprsju postavljenom 1987., i izlivenom po već postojećem modelu³³ (sl. 19).

Danas je većina spomen-bista, »zahvaljujući« recentnim »slikarskim« intervencijama ne samo izmijenjena izgleda, već je nekima dan gotovo »karikaturalni« izraz. Uz to, natpisima na postamentima jedino su pobliže određeni narodni heroji. Ostale predstavljene ličnosti određene su samo imenima i godinama rođenja, smrti i znanstvenim i položajnim titulama, te se posjetiteljima parka ne podastiru uobičajene i očekivane obavijesti o području njihove djelatnosti i njihovu značenju (npr. književnik, skladatelj, narodni preporoditelj i sl.). Neke »dušobrižnike« to je motiviralo na čin njihove »detronizacije«, ali su izuzev poprsja Save Vukelića sve biste ponovno postavljene.

Skulpture u otvorenim prostorima

Urbani krajobraz Pazina oplemenjuje i nekoliko skulptura postavljenih u užoj gradskoj jezgri i na perifernim točkama grada. Postava dviju skulptura vezuje se uz obljetničke datume.

³⁰ Jože Šuran (Šurani kraj Pazina, 1890., Višnjan, 1944.), član Istarskoga sabora održanog 25. i 26. rujna 1943. u Pazinu, narodni heroj.

³¹ Giuseppe Pino Budicin (Rovinj, 1911.–1944.), član Istarskoga sabora održanog u Pazinu 25. i 26. rujna 1943., član ZAVNOH-a. Po njemu je dobio ime talijanski partizanski bataljun osnovan 1944., narodni heroj.

³² Ivan Matetić Ronjgov (Ronjgi kraj Kastva, 1880., Lovran, 1960.) istraživao i bilježio istarske i sjevernoprimske narodne napjeve, komponirao zborska djela, dvopjeve i popijevke utemljene na elementima pučke glazbe istarsko-primorske regije, te razriješio strukturu te glazbe (karakteristične istarske ljestvice).

³³ Akad. kipar Vinko Matković umro je 1973. godine, njegove biste Ivana Matetića Ronjgova nalaze se u Ronjima i Kastvu.



19. Vinko Matković, bista Ivana Matetića Ronjgova (foto A. Ivetić)



20. Josip Diminić, *Oblik rasta* (foto F. Šaban)

Skulptura *Oblik rasta* Josipa Diminića postavljena je povodom dva desete obljetnice tvornice *Pazinka*³⁴ (sl. 20). Na voluminoznom i materijalom snažno izraženom postamentu (od šarenog, crvenkasto-smeđeg mramora) postavljena je skulptura od bijelog kamenja koju tvore tri voluminozna, zaobljena, u prostor protegljiva oblika zaglađenih, čistih površina (sl. 20). Tim oprostorenjem plastike, trosmjernim, horizontalnim pružanjem plastičnih formi autor je simbolički izrazio tadašnji rast tvrtke. Skulptura je smještena na zelenoj površini ispred kompleksa tvornice, te je vidljiva samo onima koji dolaze na parkirališni prostor.

Na uzvišenom platou zelene površine, ispred novoga objekta *Srednje škole Jurja Dobrile*, u povodu stote obljetnice Gimnazije,³⁵ 1999. godine postavljen je *Abak*, rad Branka Gulina (sl. 21). Kako sam autor ističe u obrazloženju Prijedloga, *koncepcija skulpture temelji se na estetskoj raz-*

³⁴ Na plohi sa sjeverne strane postamenta uklesan je natpis: SPOMEN OBILJEŽJE POVODOM / 20 OBLJETNICE OSNIVANJA / I RADA PAZINKE / PAZIN 27. SRPNJA 1978., natpisom na južnoj strani postamenta signiran je autor, naziv i datacija skulpture: JOSIP DIMINIĆ / OBLIK RASTA 78.

³⁵ U Pazinu je od 1899. do 1918. djelovala Carsko-kraljevska velika državna gimnazija, prva gimnazija u Istri s nastavom na hrvatskom jeziku. Nakon Drugoga svjetskoga rata, 1945. gimnazija je nastavila s radom, a slijedom raznih reformi srednjoškolskog obrazovanja, od 1973., ona djeluje u okrilju srednjoškolske ustanove koja je mijenjala nazive i koja od 1993. djeluje pod nazivom *Srednja škola Jurja Dobrile*.

21. Branko Gulin, *Abak* (foto F. Šaban)22. Robert de Bourg, *Bez naziva* (foto F. Šaban)

radi drevnog pomagala za računanje – abaka. Za izradu ove skulpture iz abaka su izlučena tri niza kuglica, po deset u svakom redu izvedenih od prirodnih oblutaka i postavljenih između monolitnih kamenih stupova, po različitim nivoima. Svaki nivo predstavlja za sebe brojčane vrijednosti od jedinica (najnižih), desetica (srednji nivo) do stotica (najviši nivo). Ova tri niza premještanjem oblutaka omogućavaju brojanje do tisuću. Skulptura u sebi sažima estetiku prirodnih elemenata (kameni monolit i prirodni kameni oblutci), igru kao osnovu kreativnog čovjeka (premeštanje kamencića) i znanost (zametak matematike i fizike). Abak kompozicijskom strukturom čini harmoničnu cjelinu s arhitekturom nove škole, svojom



23. Alem Korkut, *Karijatida*
(foto F. Šaban)

Kaštela, na nevelikoj zelenoj površini s tri strane omeđenoj zidovima (vrta i ceste) 2002. godine postavljena je skulptura *Karijatida* kipara Alema Korkuta³⁶ (sl. 23). To je monolitni kameni blok, kružnog presjeka, izvijen u blagoj krivulji koju čini pružanje volumena u dvije dijagonalne osi sa sjecištem u središnjem dijelu. S mekim, zaobljenim pregibima pri dnu i na nasuprotnoj strani u središnjem dijelu, u slobodnoj interpretaciji može asocirati na ženski lik pognut pod teretom.

Skulpture Bourga, Diminića i Korkuta djela su ostvarena čistim kiparskim jezikom sinkretičnih, zatvorenih volumena.

Iako brojčano nevelik, pazinski fond javne plastike značajno participira u oblikovanju i oplemenjivanju otvorenih gradskih prostora. Stariji patrimonij sakralne plastike, spomenička plastika podizana nakon Drugoga svjetskog rata, te recentne skulpture svojom višeslojnom semantikom daju sažeti pregled izmjena prominentnih odrednica društvenoga života i razvoja estetsko-likovnih kriterija u njihovom oblikovanju.³⁷

čitljivom asocijacijom upućuje i na funkciju dvaju objekata u neposrednoj blizini, osnovne i srednje škole. Dimenzijama i vidljivošću iz svih smjerova, likovni je akcent čitavoga okolnoga prostora.

Pazinski je gradski areal obogüaćen i s dvije skulpture realizirane na Mediteranskom kiparskom simpoziju u Dubrovi.

Ispred proizvodnoga pogona (pilane) tvrtke *Kamen* iz Pazina, na gradskom predjelu Lakota, 1973. godine postavljen je rad autora Roberta de Bourga. Skulptorsku kompoziciju tvore dva koso sučeljena, blago izvijena, monolitna bloka, u vrhu konkavno oblikovana, s valovito (udubljeno-izbočeno) modeliranim plohama (sl. 22).

U neposrednoj blizini starog

³⁶ Pored spomenika je samostojeća ploča s natpisom: ALEM KORKUT KARIJATIDA 2002. / 50. MKS LABIN / DONATOR KAMEN PAZIN

³⁷ Grobna plastika na gradskom groblju »Moj mir«, izgradivanom od 1832. do 1852., na četiri razine povezane stepeništem, sadržajnim se odrednicama može svrstati u razred sakralne

Micanje (uništenje) spomeničke plastike svjedoči o »kontinuitetu« duhovne klime u promišljanju društveno-političkih promjena *ab ovo*, kojom se pojedine vrijednosne sastavnice prošlih povijesnih prostora smatraju jedino vrijednim uništenja. Za očekivanje je, posebice u aktualno vrijeme, da se »detronizacije nepodobnih« spomeničkih realiteta (ako se već moraju dogoditi) obavljaju samo »na prvoj razini«, tj. da se takvi spomenici pohrane u gradski muzej, gdje bi svojom prezentnošću svjedočili ne samo o kiparskim izričajima pojedinih autora već i zorno progovarali o određenim segmentima povijesti.³⁸

LITERATURA

1. Nerina Feresini, *Ricordo di Pisino*, Trento, 1981.
2. Nerina Feresini, Gabriella Gabrielli Pross, Fabrizio Pietropoli, *Il Domo di Pisino*, Trento, 1978.
3. O. Alfons Furlan, *Povijest franjevačke crkve i samostana u Pazinu*, Pazin, 1913.
4. *Hrvatski leksikon*, sv. I. i II. Zagreb, 1996. i 1997.
5. Marija Ivetić, *Stari znameni – Kapelice i javna raspela središnje Istre*, Pazin, 1995.
6. Marija Ivetić, *Pazin na starim razglednicama*, Pazin, 2000.
7. *Sedamstogodišnjica pazinske župne crkve*, Pazin, 1966.
8. Tugomil Ujčić, *Hod pokoljenja nad ponorom Pazincice*, Pazin, 1969.
9. Tugomil i Vitomir Ujčić, *Pazin*, 1953.
10. Zbornici »Pazinski memorijal«: knjiga 2. Pazin, 1971., knjiga 3. Pazin, 1972., knjiga 4. Pazin, 1976., knjiga 6. Pazin, 1977., knjiga 8., Pazin, 1978., knjiga 9. Pazin, 1979., knjiga 10. Pazin, 1980., knjiga 11. Pazin, 1982., knjiga 12. Pazin, 1978., knjiga 13., Pazin, 1984.

i razred profane skulpture. Na groblju se nalaze samo dvije skulpture: na ulazu kameni, stoeći kip Krista, (C. Depaul), a 1977. izrađena je grobnica Vjekoslava Ivančića Đidića sa skulpturom asocijativnog oblika (na stisnutu pest) autora Josipa Diminića.

³⁸ Primjeran odnos prema spomeničkoj baštini dali su mještani Berma koji su 1974. darovali Muzeju spomen-ploču (postavljenu 20. veljače 1955.) palim Beramcima u Drugome svjetskom ratu te Grad Pazin koji je na inicijativu Muzeja Grada Pazina 1999. ovoj ustanovi darovao spomen-ploču palim Pazincima u Prvome svjetskom ratu (od 1915. do 1918.). Ta je spomen ploča bila postavljena u listopadu 1927.

SAŽETAK

Urbani krajolik Pazina obogaćuje javna plastika koju čini malobrojni fond sakralne plastike te brojnija i raznovrsnija plastika profane tematike.

Skulpture sakralne tematike primarno su ili sekundarno smještene u prostor ispred župne crkve sv. Nikole u Pazinu i župne crkve sv. Jurja na Starom Pazinu.

Tu skupinu čine *Pietà* (17. st.), *Gospa Lurdska* (kraj 19. početak 20. st.), *Sv. Ivan Nepomuk* (18. st.) te *Sv. Ivan Krstitelj* (18. st.)

U Pazinu nije sačuvana javna, profana plastika posvećena povijesnim događajima i ličnostima iz 19. st., iz razdoblja austrijske vladavine, te iz trećeg decenija 20. st., odnosno iz razdoblja talijanske vladavine. Danas urbane i parkovne prostore grada su-oblikuje javna plastika podizana od 60-tih godina godina 20. st. Morfološke i sadržajne odrednice dijele je na razred spomeničke plastike (spomenici i spomen-poprsja) te skulpture u prostoru.

Iako nevelik, fond spomeničke plastike oslikava i sadržajne i stilске odrednice te društveno i kulturno ozračje vremena njihova podizanja. *Spomenik palim željezničarima* (1951.) primarnom komponentom – sadržajem natpisne ploče kao i oblikovnim rekvizitorijem – pripada sloju obrtničke kamenoklesarske produkcije, sekciji samostojecih spomen-ploča u prostoru. Na zasadama angažiranog realizma oblikovan je *Spomenik oslobođenja Istre* (1951.) autora Dušana Džamonje. Purizam čistih formi koje su simbolički nosioci zadane teme izabrala je Jadranka Drempetić, autorica *Spomenika oslobođiocima Pazina* (1979.).

Trinaest spomen-poprsja (izvorno četrnaest) znamenitih ličnosti iz novije kulturne i političke povijesti Istre, postavljanih u gradskom parku od 1970. do 1990. (koji je po njima imenovan *Park istarskih velikana*), pored individualizma portretiranih osoba odlikuju i razlikuju i formalno-stilski izričaji pojedinih akademskih kipara: Mate Čvrljka, Stjepana Gračana, Vinka Matkovića, Luke Musulina, Vanje Radauša i Stanka Vukadina. U *Parku istarskih velikana* danas se nalazi šest poprsja, autor kojih je Mate Čvrljak i to: Vladimira Gortana (1971.), Olge Ban (1972.), Joakima Rakovca (1973.), Otokara Keršovanija (1974.), Matka Brajše Rašana (1984.), Bože Milanovića (1990.). Stjepan Gračan autor je poprsja Vladimira Nazora (1978.), a Vinko Matković biste Ivana Matetića Ronjgova (1987.). Luka Musulin autor je portretnih očitovanja dr. Jurja Dobrile (1970.) i Vjekoslava Ivančića Đidića (1976.), a Vanja Radauš biste dr. Matka Laginje (1970.). Stanko Vukadin autor je poprsja Jože Šurana (1976.) i Giuseppea Pina Budicina (1977.).

Dvije skulpture u otvorenim prostorima Pazina povezuje se uz obljetničke datume: *Oblik rasta* (1978.) Josipa Diminića, čijim je postavljanjem obilježena dvadeseta obljetnica gospodarske tvrtke *Pazinka*, i *Abak* (1999.) Branka Gulina koja je podignuta povodom stote obljetnice hrvatske gimnazije. Pored njih, skulpture Roberta de Bourga (1973.) i Alema Korkuta – *Karijatida* (2002.), realizirane na Mediteranskom kiparskom simpoziju u Dubrovniku, značajne su sastavnice urbano likovnog realiteta grada.

*Summary***PUBLIC SCULPTURE IN PAZIN**

Marija Ivetić

The urban landscape of Pazin is enriched by public sculpture, a small number of sacral sculptures and a larger number of profane ones, which are more varied in character. The sculptures that relate to sacral subject matter are primarily or secondarily located in the areas in front of the parish church of St. Nicholas in Pazin and the parish church of St. George in Pazin's Old Town.

This group includes Pietà (17th century), Gospa Lurdska (Our Lady of Lourdes) (late 19th and early 20th centuries), Sv. Ivan Nepomuk (St. John Nepomuk) (18th century), and Sv. Ivan Krstitelj (St. John the Baptist) (18th century).

The profane sculptures that relate to historic events and figures from the 19th century, the period of Austrian rule, and the 1930's, that is, the period of Italian rule, have not been preserved in Pazin. The public sculptures that have been erected since the 1960's are now elements of the landscapes of the urban areas and parks in the city. Their morphological and content-related determinants divide them into the categories of monumental sculpture (monuments and memorial busts) and outdoor sculpture.

Though few, the monumental sculptures demonstrate the stylistic and the content-related characteristics of the time in which they were erected, as well as the social and cultural atmosphere. The primary component of Spomenik palim željezničarima (Monument to the Fallen Railroad Workers) (1951), which are the content of its signboard and its form-related properties, place it in the category of craftsmen's stone-working production and the subcategory of freestanding memorial plaque. Dušan Džamonja's Spomenik oslobođenja Istre (Monument to the Liberation of Istria) (1951) was formed following the principle of engaged realism. Jadranka Drempetić, author of Spomenik oslobođiocima Pazina (Monument to the Liberators of Pazin) (1979) chose pure forms that are the symbolic agents of the given subject.

The 13 (originally 14) memorial busts of important figures from the recent cultural and political history of Istria, which were put up in the city park in the period between 1970 and 1990 (which park was subsequently named Park istarskih velikana, The Park of Istrian Greats), are characterized and distinguished by the individualism of the portrayed persons as well as the formal and stylistic expressions of the academic sculptors who sculpted them -- Mate Čvrljak, Stjepan Gračan, Vinko Matković, Luka Musulin, Vanja Radauš, and Stanko Vukadin. There are currently six busts by Mate Čvrljak in Park istarskih velikana -- that of Vladimir Gortan (1971), Olga Ban (1972), Joakim Rakovac (1973), Otokar Keršovani (1974), Matko Brajša Rašan (1984), and Božo Milanović (1990). Stjepan Gračan sculpted the busts of Vladimir Nazor (1978), Vinko Matković that of Ivan Matetić Ronjgov (1987), Luka Musulin those of Dr. Juraj Dobrila (1970) and Vjekoslav Ivančić Didi (1976), Vanja Radauš that of Dr. Matko Laginja (1970), and Stanko Vukadin those of Jože Šuran (1976) and Giuseppe Pino Budicino (1977).

Two outdoor sculptures in Pazin are linked to anniversaries -- Josip Diminić's Oblik rasta (The Shape of Growth) (1978), the erection of which marked the 20th anniversary of Pazinka company, and Branko Gulin's Abak (Abacus) (1999), which was erected on the occasion of the 100th anniversary of the Croatian gymnasium in Pazin. In addition to those, the sculptures by Robert de Bourg (1973) and Alem Korkut -- Karijatida (Caryatid) (2002), which were executed at the Mediterranean Symposium of Sculptors in Dubrova, are important elements of the city's visual arts reality.

Brijunski (int)akt

Skulptura XX. stoljeća na otvorenom na otočju Brijuni

DAVORIN VUJČIĆ

MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec

Izvorni znanstveni rad

1. UVOD – PRECIZIRANJE TERMINOLOGIJE

Problem nepreciznosti naše povijesnoumjetničke terminologije, možda i siromaštva jezičnog tezaurusa, ali u svakom slučaju nepostojanja suglasja ili »društvenog dogovora« oko korištenja pojmoveva, izrazit je kada govorimo o *skulpturi na otvorenom* i(li) *javnoj plastici*. Jedan od paradigmatskih primjera u kojem je ovaj problem očit jest korpus skulpture XX. stoljeća postavljen na otvorenom prostoru otočja Brijuni. Stoga je primjereni, umjesto uvoda, odrediti distinkciju između tih pojmoveva, jer to djelomice definira i karakter spomenutih skulptura. Umjesto površnog ali čestog korištenja spomenutih pojmoveva kao istoznačnica, u brijunskom (i u svakom drugom tako specifičnom) slučaju, riječ je o kontradiktornosti oblikovnih karakteristika skulpture i njene funkcije.

Nužnost razlikovanja u shvaćanju i uporabi ovih pojmoveva nameće se svaki put kada govorimo o plastici mišljenoj i izvedenoj za fizički otvoreni prostor, ali koja unatoč tome nije javna. Nužnost njihova razlikovanja nastaje i kada je riječ o djelima koja su u potpunosti javna (crkveni i muzejski interijeri primjerice), ali nisu na otvorenom.

U nedostatku vlastitog preciznog pojmovlja često smo skloni zahvatiti u tezauruse drugih jezika; ovoga puta na engleske pojmove upućuju nas semantički razlozi. Engleski pojmovi *outdoor sculpture* i *sculpture for public space* primjereni izražavaju distinkciju između otvorenog i javnog prostora, koja se u ovom slučaju mora primijeniti i na brijunsку skulpturu. Pojam *outdoor* predstavlja spomenuti fizički otvoren prostor u kome je skulptura smještena, dok *public space* podrazumijeva javnost nekog prostora i samim time njegovu dostupnost. Suglasno tom razlikovanju u označavanju otvorenog i javnog, skulpturu na Brijunima možemo

označiti kao skulpturu na otvorenom, ali ne i kao javnu skulpturu. Ona je stvarana, mišljena i postavljana u fizički otvoreni prostor, ali u područje koje je desetljećima bilo (a djelomično je i danas) administrativno zatvoreno za javnost.

2. INTAKTNOST I (NE)DOSTUPNOST; TRANSFORMACIJA SKULPTURE NA OTVORENOM U JAVNU PLASTIKU

Godine 1983. Brijuni su proglašeni nacionalnim parkom i otvoreni su javnosti; međutim, na otočju se nalaze i rezidencijalni objekti pod upravom Vlade Republike Hrvatske namijenjeni korištenju u protokolarne svrhe. Tim objektima (Kaštel, Vila Brijunka, Vila Jadranka i Bijela vila na otoku Veli Brijun te otok Vanga / Krasnica) posjet je strogo ograničen te ih se ne može smatrati javnim mjestom. Administrativna podjela otočja zahvaća i fundus skulpture te određuje ingerenciju nad njim.

Tijekom XX. stoljeća na otočju je postavljeno 17 skulpturalnih djela.¹ Od ukupnog broja sedam djela nalazi se na Velom Brijunu pod upravom Javne ustanove Nacionalnog parka, dok je 10 radova smješteno u sklopu rezidencijalnih objekata pod upravom Vladinog Ureda za upravljanje državnom imovinom:² 5 u sklopu Bijele vile i 5 u parku ljetnikovca na otočiću Vangi. Navedena administrativna podjela određuje stoga i stupanj dostupnosti pojedinog djela; skulpture koje se nalaze unutar Nacionalnog parka, iako formalno dostupne, još uvijek su slabo poznate, dok su skulpture smještene u sklopu rezidencijalnih objekata nedostupne, dakle, nepoznate stručnoj i široj publici. Kao posljedica nedostupnosti brijunski korpus skulpture XX. stoljeća do danas nije sustavno obrađen.³

¹ Antičke skulpture – od kojih je nekolicina smještena u otvorenom prostoru šetnica – u sklopu su muzejskog postava (Odjel za zaštitu kulturne baštine Brijuni, u sastavu Javne ustanove Nacionalni park Brijuni) i nisu uključene u ovaj rad, kao ni skulpture koje se nalaze u dvoranama rezidencijalnih objekata. Također postoje spoznaje o postojanju još najmanje jedne skulpture postavljene svojedobno na otvorenom prostoru Brijuna. Budući da se o njoj povijesti ni sadašnjoj lokaciji ništa pouzdano ne zna, o njoj se ništa ne može ni reći.

² Zahvaljujem spomenutom uredu i voditeljici Katarini Čop na dopuštenju posjeta rezidencijalnim objektima.

³ Inventura rezidencijalnih objekata, pa tako i kiparskih djela, izvršena je 1991. godine prilikom preuzimanja objekata od bivše JNA, ali na razini popisa. Jedini koji se ozbiljno bavio brijunskom skulpturom jest bivši voditelj, a danas djelatnik brijunskog muzeja, gospodin Anton Vitasović. Svoje spoznaje nigdje nije objavio, ali ih je neumorno prenosio zainteresiranim posjetiocima. On je također i prvi koji se tom građom počeo baviti još u vrijeme postavljanja skulptura, pa su njegove informacije upravo dragocjene. Ovom prilikom najsrdačnije mu zahvaljujem na pruženoj pomoći pri izradi ovog rada koji bez njega ne bi bilo moguće napisati.

Nedodirnutost brijunskog skulptorskog korpusa stručnom elaboracijom i valorizacijom, te slijedom toga i njegovo nepubliciranje, razlog je što mu se s punim pravom može pripisati oznaka intaktnosti. Njegovo nepostojanje u kolektivnoj svijesti potvrđuje ga kao opus koji nije javni. Opreka koja se javlja u pojmovima *skulptura na otvorenom* i *javna skulptura* u brijunskom je slučaju opreka između nepoznavanja i poznavanja, odnosno intaktnosti i javnosti.

Dugogodišnja nedostupnost je korijen brijunskog paradoksa, odnosno proturječja prisutnog u skulpturi na otvorenom koja nije javna. Stoga je elaboracija i publiciranje brijunske skulpture potencijalno upoznavanje javnosti s tim fundusom, čime se pridonosi skidanju oznake intaktnosti i približavanje skulpture na otvorenom na Brijunima javnoj plastici prisutnoj u kolektivnoj svijesti. Na taj način ta djela dobivaju mogućnost preobraziti se iz nepoznate u poznatu skulpturu, od nedostupne građe pojaviti se kao zajednička baština te, napokon, od intaktne skulpture na otvorenom postati javna plastika.

3. POVIJESNO – LIKOVNI PREGLED

Na prostoru otočja Brijuni od 1901. do 1978. godine postavljeno je 17 skulptura i skulpturalnih cjelina u stilskom rasponu od historicizma, preko secesije i realizma do apstrakcije. Skulpture su bile postavljane tijekom dva perioda koja možemo označiti i kao dva *zlatna doba* za skulpturu na otočju:

- u prvom desetljeću XX. stoljeća za upravljanja Paula Kupelwiesera,
- od 1954. do 1978. godine, kada se Brijuni uređuju i služe kao rezidencija Josipa Broza.

3.1. Prvi period

Austrijski inženjer rudarstva Paul Kupelwieser (1843. – 1918.), jedan od najvećih industrijalaca Austro-Ugarske Monarhije, potkraj 19. stoljeća i vlasnik čeličane u Vodicama u Moravskoj, kupio je Brijune 1893. godine i, fasciniran ljepotom otočja, uložio u njihov razvoj velika sredstva i entuzijazam. Ubrzo je pristupio opsežnim zahvatima koji su, među ostalim, rezultirali iskorjenjivanjem malarije, pretvaranjem močvarnog u hortikultурno uređeno otoče i postavljanjem prvih kiparskih djela.

Prvi period postavljanja skulpture na otvorenom na Brijunima iznijedrio je djela simboličkog i memorijalnog karaktera. Prve dvije skulpture *Radnik* i *Ljubav (Skrb)* historicistička su djela postavljena kao podsjetnik



1. C. C. Zumbusch, *Radnik*,
oko 1901.



2. C. C. Zumbusch, *Ljubav (Skrb)*,
oko 1901.

Kupelwieseru na njegovo porijeklo, na uloženi trud te na skrb za ono što je stvoreno. Izvedbu tih skulptura povjerio je Casparu Clemensu Zumbuschu, profesoru na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču i jednom od najpopularnijih kipara na području Njemačke i Austro-Ugarske u doba historicizma.

Skulptura *Radnik* (slika 1) prikazuje starijeg bradatog muškarca, izražene muskulature i bokova omotanih pregačom, koji sjedi na kamenom postamentu. Gornji dio tijela i glava snažno su zakrenuti uljevo, a pogled je usmjeren uvis. Lijevom rukom drži velika kliješta, dok desnom, spuštenom među koljena, pridržava čekić. Kamen je pažljivo klesan, površina glatko obradžena, a kompozicija dinamizirana tordiranjem trupa. Simbolika zaslужenog odmora u prirodi nakon mukotrpnog rada i paralela sa samim Kupelwieserom jasno je čitljiva u tom djelu.

Dojam barokno razvedene kompozicije još je izraženiji u skulpturi *Ljubav (Skrb)*⁴ (slika 2), koja prikazuje majku s djeecom. Žena – u bogato modeliranoj draperiji i glave pokrivena rupcem – sjedi i blago pognute glave promatra nagog dječaka koji joj stoji zdesna. Ona ga obgrluje desnom rukom, a lijevom drži dijete koje joj sjedi na lijevom koljenu. Važno

4 Iako je u popisu djela (koji mi je ljubazno ustupila voditeljica brijunskog muzeja Mira Pavletić), ta skulptura zavedena pod nazivom *Ljubav*, zbog simboličkih konotacija smatram da je *Skrb* precizniji pojam za opis tog djela.



3. J. Engelhart, Spomen ploča dr. Robertu Kochu, oko 1908.



4. J. Engelhart, Spomen ploča Aloisu Zuffaru, oko 1908.

je napomenuti da su u podnožju skulpture nekad bile posadene biljke močvarice; skulptura je postavljena kao simbol skrbi i pažnje kojom su Brijuni – nekad močvarno područje – uzgojeni do arkadijskog mjesata.⁵

Za razliku od Zumbuschovih simboličkih skulptura, druge dvije skulpture postavljene u tom prvom periodu, *Spomen-ploča dr. Robertu Kochu* i *Spomen-ploča Aloisu Zuffaru*, memorijalne su skulpture izvedene u čast konkretnih pojedinaca koji su u Brijune ugradili svoje znanje i predanost.⁶ Autor tih spomen-ploča je istaknuti austrijski kipar i jedan od utemeljitelja Bečke secesije, Josef Engelhart.

Spomen-ploča dr. Robertu Kochu (slika 3) je mramorni $\frac{3}{4}$ reljef, ugrađen u stijenu na visini od dva i pol metra, istočno od pristaništa. Prikazuje bosonogi, stojeći ženski lik u prozirnoj tunici i kose svezane u punđu, u prirodnoj veličini, kako girlandom kiti poprsje dr. Roberta

⁵ Podatak od ključne važnosti za razumijevanje ove Zumbuschove skulpture dobio sam ljudbenošću Antona Vitasovića.

⁶ Dr. Robert Koch (1843. – 1910.), svjetski poznati znanstvenik i bakteriolog došao je na Brijune početkom XX. stoljeća na poziv Paula Kupelwiesera i uz pomoć svojih suradnika tijekom dvije godine suzbio malariju koja je dotad vladala na otočju. Istarski šumarski stručnjak Alois Zuffar (1852. – 1907.) bio je nadstojnik otočja i čovjek od najvećeg povjerenja Paula Kupelwiesera. Zaslužan je za izuzetnu hortikulturnu uređenost i raznolikost Brijuna, velik i dugotrajan pothvat koji je trajao od 1894. do Zuffarove smrti 1907. godine.

Kocha. Portret prikazuje dr. Kocha kao ozbiljnog starijeg muškarca bez kose. Poprsje je uzdignuto na visoki postament čiji gornji rub dopire do djevojčina tjemena. Naglašenu vertikalnu kadru – formiranu uspravnim djevojčinim likom i visokim postamentom – podcrtavaju polustubovi s motivom lambrekina na kapitelima, koji slijeva i zdesna flankiraju scenu. Iznad figurativnog dijela reljefa uklesan je natpis koji slavi dr. Kocha kao pobjednika nad malarijom.

Taj reljef, svojom stilizacijom i monumentalnošću, svojom »skulpturom u skulpturi«, karakterističan je primjer secesijske skulpture starije grupe secesionista,⁷ čiji predsjednik je bio upravo Josef Engelhart. Irena Kraševac, u svojoj knjizi o Ivanu Meštroviću i secesiji,⁸ ilustrira koliku važnost tom reljefu daje tadašnji tisak, navodeći riječi kritičara Karla M. Kuzmanyja koji u svom predgovoru XXXIII. izložbe Bečke secesije 1909. godine, zaključuje: »...Ono što je trenutno važno u Beču, događa se izvan Secesije, kao npr. Plečnikova Zacherl Haus, od koje su mogli izložiti nacrte, Hellmerov spomenik Johhanu Straussu i Engelhartov mramorni reljef za Brijune, koji također nedostaju na izložbi«.⁹

Drugo Engelhartovo djelo na Brijunima je *Spomen-ploča Aloisu Zuffaru* (slika 4). Plitki brončani reljef, skromnijih dimenzija od Kochovog, također je ugrađen u stijenu, u takozvanom »kamenolomu« zapadno od pristaništa. Prikazuje glavu muškarca šiljate brade, u lijevom profilu. Kvadratni kadar omeđen je girlandom, a ispod portreta stoji natpis zahvalnosti obitelji Kupelwieser Aloisu Zuffaru.

Može se pretpostaviti je da je Engelhart oba reljefa izradio u istom periodu; oko 1908. godine. U slučaju *Spomen-ploče dr. Robertu Kochu* datacija je argumentirana podatkom da se reljef spominje kao gotovo djelo u Kuzmanyevom predgovoru 1909. godine, a u slučaju *Spomen-ploče Aloisu Zuffaru* godinom Zuffarove smrti, 1907. Koliko je poznato, ta dva izvrsna secesijska reljefa jedina su djela Josefa Engelharta na otvorenom u Hrvatskoj.¹⁰

Čini se pomalo čudnim da Paul Kupelwieser, čovjek koji je otkrio zapretenu ljepotu toga otočja i kojemu su Brijuni »životno djelo«, nema vlastitog spomenika na otočju. Međutim, Kupelwieser je upravo tim četirima skulpturama dobio svoj spomenik; njihovim postavljanjem sačinio

⁷ Grupa oko Gustava Klimta odvojila se 1905. godine i nastavila djelovati kao *Druga secesija*.

⁸ Kraševac, Irena, *Ivan Meštrović i secesija...*, 2002., str. 116.

⁹ Karl M. Kuzmany: *Erdgeist, Illustrirerte Wochenschrift...* Beč, 1909., str. 400.

¹⁰ Kao ilustracija tadašnje cijenenosti Josefa Engelharta može poslužiti podatak koji navodi Irena Kraševac (*Ivan Meštrović i secesija...*, 2002., str. 119.), da je – uz Klimta (1903.) i Meštrovića (1910.) jedino Engelhart samostalno izlagao svoja kiparska djela u umjetničkom paviljonu Bečke secesije i to na XXXIV. izložbi 1909. godine.



5. B. Kalin, *Kupačica*, 1954.

je autoportret u kojemu se ogleda njegovo vizionarstvo i humanizam, osjećaj poštovanja prema prirodi i moralni dignitet. U izboru tema jasno je uočljiva svijest o uloženim naporima i zahvala ljudima koji su te napore ugradili u njegov posjed.

3.2. Drugi period

Nakon smrti Paula Kupelwiesera 1918. godine, te nakon bankrota i samoubojstva njegovog nasljednika Karla Kupelwiesera, Brijuni potпадaju pod jurisdikciju talijanskih bankarskih institucija i tijekom tog vremena nije postavljena ni jedna skulptura. Nakon II. svjetskog rata Brijuni postaju dijelom jugoslavenskog teritorija, a od 1954. do 1978. godine uređuju se i razvijaju kao rezidencijalno ljetovalište Josipa Broza Tita. U tom drugom periodu fundus skulpture na otvorenom na Brijunima obogaćen je s još 13 djela. Poslije 1978. godine na otočju nije postavljena ni jedna skulptura na otvorenom.

Prva skulptura koju posjetitelj otočja ugleda iskrcavši se na prisanište Velog Brijuna jest *Kupačica* (slika 5) Borisa Kalina. Taj meko modelirani poluležeći akt žene koja se sunča na prostirki nenapadno je postavljen na kamenu obalu, te vrlo dobro izvršava svoju dekorativnu funkciju.

U unutrašnjosti Velog Brijuna, u središtu prostranog proplanka postavljena je Kršinićeva *Žena s mijehom* (slika 6), označavajući izvor pitke vode važan za otočje. Mjesto je hortikulturno uređeno, a izvor obilježen



6. F. Kršinić, *Žena s mijehom*,
1956.



9. A. Augustinčić, *Eva (Stid, Brijunski akt)*, 1948.-1953.

staklenom piramidom pored koje se nalazi kamena ploča s uklesanim natpisom. Natpis govori da je »kolektiv otoka Brioni« uredio izvor u čast maršalu Titu 1955. godine. Kršinić je spomenik vodi izveo po narudžbi upravo za tu lokaciju, u koju je skladno uklopljen.¹¹

Duž ceste koja vodi zapadno od pristaništa, na prostranom proplanku stotinjak metara od mora, postavljen je *Golub mira* Dušana Džamonje (slika 7). Džamonja je skulpturu poklonio Josipu Brozu, želeći da bude postavljena u uvalu Verige, gdje bi svojom suvremenom formom bila efektan kontrast ostacima antičke vile.¹² Odlučeno je, međutim, da se postavi u likovno i povijesno neutralni prostor, što smatram ispravnim rješenjem.

Ulazeći u ograđeni prostor parka koji okružuje rezidencijalnu Bijelu vilu, prve dvije skulpture na koje nailazimo ujedno su i vrlo specifične: riječ je o nadgrobnim spomenicima psu i konju. Brončane skulpture postavljene su na grobove životinja koje su bile ljubimci Josipa Broza i koje su starost provele slobodno na Brijunima. Skulptura Jovana Soldatovića, *Pas Tigar*, postavljena je uz skulpturu *Konj Mali* (slika 8) Vladete

11 Informaciju mi je ljubazno potvrđio Maro Grbić, unuk Frana Kršinića.

12 Po riječima Antona Vitasovića.



7. D. Džamonja, *Golub mira*, 1954.



8. V. Petrić, *Konj Mali*, 1950. i J. Soldatović, *Pas*

Petrića. Iako je u ovom slučaju nezahvalno govoriti o stupnju *mimesisa*, može se prepostaviti je da je riječ o vjernim portretima.¹³

Središnja skulptura Bijele vile jest Augustinčićeva *Eva* (slika 9), postavljena na prostranom trijemu okrenutom moru. Augustinčić je 1948.

¹³ Činjenica da je Vladeta Petrić bio suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića možda je bio i odlučujući čimbenik njegovog izbora za izradu portreta Titova konja.

godine dovršio modeliranje skulpture *Eva /Stid*, a alternativni (i poznatiji) naziv *Brijunski akt* skulptura je potvrdila 1953. godine, kada ju je Augustinčić isklesao u bijelom kararskom mramoru i poklonio Josipu Brozu za Bijelu vilu. Skulptura je postavljena na postament od bračkog kamenja, na vijak koji omogućuje vrtnju skulpture oko svoje osi.¹⁴

Augustinčić je radom na toj skulpturi započeo svoje intenzivnije bavljenje motivom ženskog akta, što je pedesetih godina dvadesetog stoljeća rezultiralo serijom verzija i varijanti ženskih torza. Prema pisanju Ljiljane Kolešnik,¹⁵ kao uzor za ovu skulpturu Augustinčiću je lako mogla poslužiti *Eva Augstea Rodina*, postavljena 1881. u Parizu: »... U oba slučaja radi se o monumentalno koncipiranom ženskom liku Roditeljke u trenutku kada postaje svjesna svoje nagosti. Uspoređena s izvorom, Augustinčićeva *Eva* pomalo je nestabilan, težak volumen, gotovo muške muskulature. Iako je i Rodinova *Eva* vrlo snažna, meke, naglašeno ženske obline upućuju na buduću plodnost roda proizišlog iz njene utrobe, dok tijelo Augustinčićeva akta asocira samo na sirovu snagu Amazonke...«.

Postoji, međutim, jedan važan element u kojem je mramorna Augustinčićeva *Eva* u prednosti pred brončanom Rodinovom, a to je svjetlo. Augustinčićeva *Eva*, viđena kroz objektiv Toše Dabca,¹⁶ svoje najbolje osobine pokazuje u snažnom kontrastu svjetla i sjene. Skulptura gubi robustnost kao dominantnu karakteristiku, a do izražaja dolazi glatkoća površine i majstorski izvedeni detalji (prsti, naprimjer). Upravo je snažan kontrast svjetla i sjene ono što Dapčevu interpretaciju približava stvarnom stanju na trijemu Bijele vile: bijeli mramor obasjan jakim mediteranskim suncem postiže efekte vrlo slične usmjerenoj rasvjeti u Dapčevu ateljeu. Izražajnost, kojom se može pohvaliti mramorna *Eva* na Brijunima, nije u tolikoj mjeri odlika Rodinove brončane *Eve* u Parizu. To uvelike sliči na razliku u izražajnosti između antičkih skulptura pod jakim atenskim suncem i onih postavljenih naknadno u difuznu rasvjetu berlinskih i londonskih muzeja. Također, slična paralela može se povući između Augustinčićeve mramorne *Eve* na Brijunima i prvobitne izvedbe te skulpture u bronci.¹⁷

¹⁴ Do 1994. godine skulptura je tijekom zimskih mjeseci bila zaštićena staklenim zvonom koje je sprječavalo oštećenja od bure, kiše i soli. Od 1994. te zaštite nema i mramor je pretrpio oštećenja. Autor ovih redaka je s oštećenjima upoznao Vladin Ured za upravljanje državnom imovinom i Hrvatski restauratorski zavod. Može se očekivati da će njihovom koordinacijom i zahvatima djelatnika HRZ-a skulptura biti sanirana.

¹⁵ Lj. Kolešnik, *Analisi* ..., br. 12, Klanjec, 1992., str. 49–74.

¹⁶ Lj. Kolešnik, *Analisi* ..., br. 9–10, Klanjec, 1989.–1990., str. 104–119.

¹⁷ Brončani primjerci skulpture *Eva* nalaze se u Modernoj galeriji u Zagrebu, u parku Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, u parku Ribnjak u Zagrebu te u parku Galerije Antuna Augustinčića u Klanjcu. Gipsani modeli nalaze se u Klanjcu i na ALU u Zagrebu.



10. J. Plečnik, *Glorijeta*, 1956.

Skulptura u bronci ipak u dojmu zaostaje za mramornim *Brijunskim aktom*. Upravo to je paradigma brijunskog paradoxa: Augustinčićeva mramorna skulptura – izvedena kao ekskluzivni primjerak za otvoreni trijem Bijele vile¹⁸ – privatnog je karaktera i nedodirljiva javnosti. Funkciju javne skulpture na drugim je lokacijama ta figura zadovoljila izvedbom u bronci.¹⁹

U sklopu parka koji okružuje Bijelu vilu postavljena je atraktivna sinteza skulpture i arhitekture: *Glorijeta* Jože Plečnika (slika 10). *Glorijeta* je parkovni spomenik; paviljon-memorijal u obliku kamene sjenice kružnog tlocrta promjera 508 cm, s 10 kamenih dorskih stupova bez kaneli. Kameni vijenac na vanjskom obodu nosi kamene figure ptica čiji su autori Marija i Stane Keržič, a na vrhu *Glorijete* dominira skulptura Ganimeda koju je izveo František Smerdu. Pod od raznobojnog kamena ornamentiran je u središnjem dijelu, dok se na stropu ističe stakleni mozaik, čiji autor je slikar Franc Mihelič. Unutar *Glorijete*, na kamenim kockama postavljeno je 5 stupova od slavonskoga hrasta, koje je – po Plečnikovim nacrtima – izrezbario Josip Lapuh.²⁰ Budući da su perforirani i osvijetljeni iznutra, osobito su atraktivni noću. Dva stupa dodatno su ornamentirana raznovrsnim kamenjem koje je učvršćeno brončanim okovom. Natpisi na jednom od stupova i na kamenom vijencu potvrđuju da je riječ o memorijalu slovenskim partizanima.

re ptica čiji su autori Marija i Stane Keržič, a na vrhu *Glorijete* dominira skulptura Ganimeda koju je izveo František Smerdu. Pod od raznobojnog kamena ornamentiran je u središnjem dijelu, dok se na stropu ističe stakleni mozaik, čiji autor je slikar Franc Mihelič. Unutar *Glorijete*, na kamenim kockama postavljeno je 5 stupova od slavonskoga hrasta, koje je – po Plečnikovim nacrtima – izrezbario Josip Lapuh.²⁰ Budući da su perforirani i osvijetljeni iznutra, osobito su atraktivni noću. Dva stupa dodatno su ornamentirana raznovrsnim kamenjem koje je učvršćeno brončanim okovom. Natpisi na jednom od stupova i na kamenom vijencu potvrđuju da je riječ o memorijalu slovenskim partizanima.

¹⁸ Veliku pomoć pri klesanju *Brijunskog akta* Augustinčiću je pružio kipar Grga Antunac. Podatak o tome dobio sam od kipara Ante Starčevića kojemu je Antunac osobno ispri povjedio tijek klesanja.

¹⁹ S obzirom da je svojedobno skulptura *Eva* na Ribnjaku doživjela havariju (a pretpostavljači da bi slična sudbina zadesila i mramor), takav postupak čak ima i opravdanje: možda je to pomalo neobičan, ali legitiman oblik čuvanja baštine.

²⁰ Iako u brijunskom muzeju postoji podatak da je autor rezbarija Božo Pengov, Damjan Prelovšek u svom tekstu u časopisu *Oris* (Prelovšek: *Paviljon...*, str. 155) tvrdi da je autor rezbarija na drvenim stupovima J. Lapuh. Budući da je Prelovšek osobno poznavao Plečnika i s njim razgovarao o Paviljonu, dajem prednost njegovom podatku.



11. Z. Kalin, Spomen obilježje u formi sarkofaga, 1954.

U svom tekstu o Paviljonu, Damjan Prelovšek²¹ navodi da je podizanje *Glorijete* bila zamisao Saveza boraca Slovenije, te da je inicijator gradnje bio Lojze Gostiša, umjetnosti sklon slovenski aktivist koji je prijateljevao s Plečnikovim učenicima. Također tvrdi kako je Plečnik izmijenio nacrte: »... Umjesto prvotno zamišljene izmjene stupova i karijatida, odlučio se za duplu oplatu stupova. (...) S time u skladu je u dva dijela načinio i krov paviljona. Arhitrav u obliku kamenog obruča je, kao da je riječ o drvenoj gradnji, a ne o kamenu, okružio pravokutno postavljenim kvadrima koji naznačuju krovište od greda i na njih spustio kamenu ploču. (...) U brijunskom slučaju riječ je o ponovnom doživljavanju najstarije faze nastanka grčkog hrama, koji se vjerojatno razvio od drvene konstrukcije i stoga je i u kamenu sačuvao neke karakteristike prvotne gradnje«. Prelovšek također navodi i podatak da Plečnik – suprotno svom običaju – zbog visoke starosti nije bio prisutan pri gradnji, te se »... morao zadovoljiti prosudbom na temelju modela od gipsa. Nadzor je prepustio asistentu Antonu Bitencu, dok je sam kod kuće nadzirao samo izradu kiparskih ukrasa...«. Prelovšek smatra da je to mogući uzrok što je »... heterogena dekorativnost na kraju ipak donekle izmakla Plečnikovoj kontroli, što je najvjerojatnije i sam uvidio prilikom posjeta Brijunima u jesen 1956.«. Usprkos tomu, Prelovšek zaključuje: »... Plečnikov brijunički paviljon ima dva lica – mediteransko tektonski jasno i sjevernjačko

²¹ Prelovšek, Damjan, *Oris...*, Zagreb, 2000.

12. Z. Kalin, *Dva dječaka u igri*, 1954.13. A. Augustinčić, *Dječak s ribom*, 1950.

iracionalno. Istovremeno je i od kamena i od drva, dvaju temeljnih materijala europskog juga i sjevera. Kao takav je sinteza umjetnikova dugog sazrijevanja, koje se odvijalo između obje krajnosti zapadnoeuropske civilizacije (...) To je u Plečnikov rad unijelo divljenja vrijednu dinamiku, koja se temelji na stilskom i emocionalnom kontrastu».

Nedaleko *Glorijete* nalazi se spomenička plastika autora Zdenka Kalina: *Spomen-obilježje u formi sarkofaga* (slika 11). Sarkofag od eruptivnog kamena postavljen je na kamene blokove. Na rubovima kraćih stranica smještene su figuralne kompozicije u bronci: na jednom rubu dva ženska akta u pokretu, a na drugom rubu dva muška akta kao pandan ženskom paru. Iako naglašena pokrenutost likova sugerira heroiku geste i emocije u sceni pada, stilizirano izvedeni brončani parovi doimaju se dekorativno.

Pristajući na otočić Vangu, nailazimo na prvu od tri tamo postavljene fontane: *Dva dječaka u igri* Zdenka Kalina (slika 12). Ta figura serpentinata karakteristična je po temi i oblikovanju za rad Z. Kalina iz tog perioda. Dekorativnost figuralne kompozicije u ovom je slučaju primjerena, jer upravo to i jest funkcija te fontane.

Druga fontana postavljena na Vangi, u parku koji okružuje ljetnikovac Josipa Broza, Augustinčićev je *Dječak s ribom* (slika 13). *Dječak s ribom* je dio skulpturalnog ansambla koji je Augustinčić izveo 1950. godine za



14. A. Augustinčić, *Dječak s ribom i Dječak/Manekenpis*, 1950.



15. J. Lenassi, *Fontana*, 1978.

fontanu bivše Ambasade SFRJ u Rimu. Rimski ansambl zamišljen je kao kompozicija od dvije brončane skulpture (*Dječak s ribom* i *Dječak/Manekenpis*), postavljene jedna nasuprot drugoj u istom bazenu (slika 14). Na Vangi je *Dječak s ribom* postavljen u sredinu plitke i okrugle betonske »zdjele« na stupovima. Takvim postavom kompozicija *Dječak s ribom* (već sama po sebi dekorativna) postaje primjer sladunjavosti netipične za Augustinčića.

Treća fontana (slika 15), autora Janeza Lenassia, nalazi se neposredno uz *Dječaka s ribom* i posljednje je kiparsko djelo na otvorenom pos-

16. L. Dolinar, *Rudar*, 1950.17. K. Putrih, *Graditelj*, 1954.

tavljeno na Brijunima. Apstraktna, ambijentalna kompozicija sastavljena od kružnih formi koje se međusobno dinamično prožimaju, izvedena je u bijelom bračkom kamenu. Vrlo dobro korespondira s okolinom, a nemametljiva razigranost njena je glavna odlika.

U malom patiju ljetnikovca postavljen je Dolinarov *Rudar* (slika 16). Dvije su stvari karakteristične kad je riječ o toj skulpturi. Prvo, uočava se paralela s Kupelwieserovim *Radnikom*, kao i moguće htijenje Josipa Broza da također postavi podsjetnik na vlastitu radničku prošlost. Drugo, Dolinarov *Rudar*; u širokom raskoraku i u pokretu ruku koji sugerira zamah pijukom, impostiran je na način spomenika poslijeratnoj obnovi kao posveta radništvu. Međutim, nevelikih dimenzija i bez traga monumentalnosti, ta skulptura ostaje na pola puta: od intimne do herojske skulpture i od skice do spomenika.²² Smještaj u patio, na pola puta iz zatvorenog u otvoren prostor, podcrtava spomenuti dojam.

Graditelj Karela Putriha (slika 17) je kompozicija od dvije stojeće figure i prikazuje dijalog dvojice muškaraca od kojih jedan – odjeven u frak s nacrtom u rukama – daje ideju, a drugi – golog torza s čekićem na ramenu – će je provesti u djelo. Smješten je nedaleko *Rudara*, sa sličnim

²² Kao moguća usporedba i (nedosegnuti) uzor za Dolinarovu figuru mogao bi poslužiti *Rudar* A. Augustinića, napravljen 1939. godine za Međunarodni ured rada u Ženevi.

reminiscencijama u odnosu na Kupelwiesera. Iako također posveta (ovaj put graditelju, stvaratelju ili idejnom začetniku), *Graditelj* je znatno bolje izvedeno i postavljeno djelo. Realizam u oblikovanju detalja primjetan na toj skulpturi, pa i njena atributna narativnost, ipak ne dominiraju cje- linom, nego se skladno uklapaju u smirenu, idealiziranu kompoziciju. Smještanjem na postament od prirodnog kamena u sjenu i tišinu borove šume naglašena je nepretencioznost ali i rječitost te intimne plastike.

4. ZAKLJUČAK

Postavljanjem prvih četiriju skulptura simboličkog i memorijalnog karaktera u vrijeme upravljanja Paula Kupelwiesera određena je visoka razina postavljenih skulptura: od izbora autora (i Zumbusch i Engelhart su istaknuti kipari svoga vremena), likovne kvalitete te, naposljetu, skladnog smještaja u okoliš. Kasniji zahvati nisu mogli zanemariti dosegнутu razinu, pa je i ostatak skulptorskog korpusa na Brijunima zadržao (uz nekoliko izuzetaka) visoku kvalitetu izvedbe i postava.

U periodu od 1954. do 1978. godine postavljeno je 13 skulptura, čime je tipološka skala postavljenih djela proširena dekorativnom, spomeničkom te nadgrobnom plastikom. Također se proširuje i lokacijski raspon: uz nekoliko djela na prostoru otoka Veli Brijun skulpture se postavljaju i u sklopu dviju novouređenih rezidencija: Bijele vile i ljetnikovca na otočiću Vangi. Većina djela iz drugog perioda (11 od njih 13, tj. osim Soldatovićevog *Psa Tigra* i Lenassieve *Fontane*) nastala je od 1950. do 1956. godine, a na otvorenom prostoru Brijuna postavljene su u periodu 1953. do 1956. godine. Uz kriterij kvalitete u izboru autora vidljiv je i »republicki ključ«: Augustinčić, Kršinić i Džamonja (Hrvatska), Z. i B. Kalin, Plečnik, Putrih, Dolinar i Lenassi (Slovenija), V. Petrić i J. Soldatović (Srbija).

U korpusu skulpture na otvorenom XX. stoljeća na Brijunima prevlada simbolička i dekorativna plastika: 5 je simboličkih (*Radnik*, *Ljubav*, *Golub mira*, *Rudar*, *Graditelj*), 5 dekorativnih (*Kupačica*, *Dva dječaka u igri*, *Eva*, *Dječak s ribom*, *Fontana*), 4 memorijalne (*Spomen-ploča dr. Robertu Kochu*, *Spomen-ploča Aloisu Zuffaru*, *Glorijeta*, *Spomen-obilježje u formi sarkofaga*), 2 nadgrobne (*Pas Tigar*, *Konj Mali*), te jedan spomenik (*Žena s mijehom*). Gledajući stupanj plastičkog integriteta, odnosno stupanj samostalnosti plastičkog ostvarenja u odnosu na okolni prostor, najviše je slobodnostojećih figura: njih deset. Ostala kiparska djela vezana su na razne načine za podlogu i fizički kontekst: tri djela izvedena su i postavljena kao skulpture za fontane (Z. Kalin, Augustinčić, Lenassi), dva Engelhartova rada realizirana su kao reljefi, jedan kiparski

ansambl Z. Kalina izведен je u sklopu spomen-obilježja, a jedan ansambl u simbiozi je s arhitekturom Plečnikove *Glorijete*. Najčešće korišten materijal je bronca u kojoj je odliveno 9 skulptura. U kamenu su klesana četiri djela, jedan rad je izведен u željezu, a dva su izvedena kombiniranjem materijala: jedno djelo združuje kamen i broncu (*Spomen-obilježje u formi sarkofaga*), a drugo kamen, drvo i staklo (*Glorijeta*). Prevladava figuracija: od 17 djela samo su dva apstraktna (Džamonjin *Golub mira* i *Fontana J. Lenassia*). Ljudski lik je najzastupljeniji motiv, dok je animalizam prisutan u četiri djela: kao dominantan u dvjema skulpturama (pas i konj), kao dio kompozicije za fontanu *Dječak s ribom*, te kao ornament u *Glorijeti* (riba, zmija). Portretna je plastika zastupljena sa 4 djela.

Tri važne odlike koju skulpture na Brijunima u velikoj mjeri posjeđuju jesu *autentičnost*, *izvornost zamisli i izvedbe* te *unikatnost*. Pod tim pojmovima podrazumijevam:

1. *Autentičnost*: skulpture su doista rad navedenih autora te egzistiraju u stanju kako su postavljene (nisu preseljavane, zamjenjivane, niti su nad njima vršene restauratorske ili kakve druge naknadne intervencije u mjeri koja bi narušila autorstvo djela).

2. *Izvornost zamisli i izvedbe*: izvorno su zamišljene i izvedene upravo za Brijune, za lokaciju na koju su postavljene.

3. *Unikatnost*: ne postoje odljevi (replike, kopije) navedenih skulptura, koji su – osim na Brijunima – postavljeni na kojoj drugoj lokaciji.

Analizirajući spomenuta skulpturalna djela po ovim kriterijima, može se zaključiti:

1. Sve skulpture bez iznimke se odlikuju autentičnošću.

2. Sa sigurnošću se može ustvrditi da je 12 od 17 kiparskih djela izvorno zamišljeno i izvedeno upravo za Brijune (*Radnik*, *Ljubav*, *Spomen-ploče dr: R. Kochu i A. Zuffaru*, *Žena s mijehom*, *Golub mira*, *Pas Tigara*, *Konj Mali*, *Brijunski akt*,²³ *Glorijeta*, *Spomen-obilježje u formi sarkofaga* i *Fontana*).

3. Gore navedene skulpture zadovoljavaju također i kriterij unikatnosti. Za četiri se rada (*Dva dječaka u igri*, *Kupačica*, *Rudar* i *Graditelj*) s velikom vjerojatnošću može prepostaviti kako njihovi odljevi postoje i na drugim lokacijama, dok je skulptura za fontanu *Dječak s ribom* pouzdano samo jedan od brončanih odljeva koji postoje.

²³ Primjeri Augustinićeve skulpture *Eva* postavljeni u Beogradu, Zagrebu i Klanjcu su izvedbe u bronci. Mramorni *Brijunski akt* postavljen na trijem Bijele vile stoga se opravdano može smatrati unikatom.

Uzimajući u obzir navedene odlike djela, njihovu likovnu kvalitetu i skladnu uklopljenost u okolni prostor, sa sigurnošću se može zaključiti da je skulptura XX. stoljeća na otvorenom na Brijunima vrlo vrijedan korpus koji zaslužuje biti spoznat i ucrtan na zemljovidu nacionalne baštine.

5. KATALOG DJELA I BIOGRAFIJE AUTORA

VELI BRIJUN / Nacionalni park

1. **Caspar Clemens Zumbusch:** *Radnik*, oko 1901., kamen, prirodna veličina.
2. **Caspar Clemens Zumbusch:** *Ljubav (Skrb)*, oko 1901., kamen, prirodna veličina.

Caspar Clemens Zumbusch, njemački kipar udomljen u Beču (Herselbrock, Vestfalija 23. XI. 1830. – Rimsting an Chiemsee, 27. IX. 1915.). Učio u klasi za modeliranje na Politehnici u Münchenu, a usavršavao se 1857.–1858. u Rimu, studirajući antičku skulpturu. Od 1864. godine radi po narudžbi bavarskog kralja Ludwiga II. poprsje *R. Wagnera* i likove iz njegovih opera. Svoj prvi veliki monument, *Maksimilijan II.* u Münchenu, radi od 1866. do 1872. godine. Od 1873. do 1901. godine djeluje kao profesor kiparstva na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču, gdje izvodi svoja 4 glavna djela: spomenike *Beethoven* (1880.), *Marija Terezija* (1888.), *Feldmaršal Radetzky* (1892.) i *Nadvojvoda Albrecht* (1899.). Zumbusch je bio eklektik, koji je nastojao povezati sklonost njemačke plastike za baroknu slikovitost i romantični patos s težnjom za uljepšanim realizmom. Raspolažeao je znatnom tehničkom vještinom i sposobnošću da postigne efekte prema ukusu sredine i vremena. Zumbusch je posljednji veliki historicistički kipar na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču; ubrzo nakon njegova umirovljenja (zamjenjuje ga Hans Bitterlich) secesija će se nametnuti kao dominantni stil.

3. **Josef Engelhart:** *Spomen-ploča dr. Robertu Kochu*, oko 1908., mramor, vis. 200 cm. Natpis: DEM GROSSEN FORSCHER DEM BETREIER DER INSEL BRIONI DER MALARIA. Dr ROBERT KOCH ANNIS 1900 – 1901.
4. **Josef Engelhart:** *Spomen-ploča Aloisu Zuffaru*, oko 1908., bronca, vis. 70 cm. Natpis: DANKBARER ERNNERUNG AN GUTSDIREKTOR ALOIS ZUFFAR DEN TRAVESTEN MIT ARBEITER AN DER ENTWICKELUNG BRIONS I. D. 1894 – 1907 DIE FAMILIE KUPELWIESER.

Slikar, grafičar i kipar Josef Engelhart (Beč, 19. VIII. 1864. – Beč, 19. XII. 1941.) studirao je na Akademiji u Beču i Münchenu. Diplomirao je 1890. godine, a potom živio u Parizu, često putujući u Španjolsku i Italiju. Jedan je od utemeljitelja Bečke secesije 1897. godine, te njen pred-

sjednik 1899.–1900. i (nakon odlaska tkzv. *Klimtove grupe*) 1910.–1911. godine. Blizak suradnik i prijatelj Jože Plečnika (*Bista arhitekta Josefa Plečnika*, 1907.) i Paula Kupelwiesera. U počecima umjetničke karijere Engelhart se javlja isključivo kao slikar i grafičar, ponajviše realističnim scenama iz svakodnevnog života. Počeci njegovog bavljenja kiparstvom kronološki su sukladni počecima Bečke secesije i njenim izložbama (uz K. Mosera i J. Hoffmanna autor je likovnog postava XVII. proletne izložbe Bečke secesije 1903. godine), gdje se uglavnom predstavljao portretnim bistama. Njegovo najpoznatije kiparsko djelo je *Fontana Karla Boromejskog* u Beču, čije je nacrte izveo u suradnji s Jožetom Plečnikom i izložio pod nazivom *Izvor Karla Boromejskog* na XXIX. proletnoj izložbi Secesije 1907. godine u Beču.

5. Boris Kalin: *Kupačica*, 1954., bronca, prirodna veličina.

Boris Kalin, kipar (Solkan kraj Gorice, 1905. – Ljubljana, 1975.). Kiparstvo studirao na ljubljanskoj Školi za umjetnički obrt i na zagrebačkoj Akademiji (R. Valdec, R. Frangeš Mihanović, I. Kerdić, I. Meštrović). Završivši studij 1929., boravio je kraće vrijeme u Parizu i Italiji. Godine 1945. izabran je za redovitog profesora, a potom i za rektora na Akademiji likovnih umjetnosti u Ljubljani. Godine 1947. imenovan je za majstora kipara. Član SAZU od 1953. godine. Pripadao je *Clubu nezavisnih* s kojima je više puta izlagao. U kamenu, mramoru i bronci izvodio je djela s temama majčinstva i ženskog akta, karakterističnog mekog oblikovanja i lirskog izraza. Uz to je napravio i veći broj spomenika modeliranih snažnije i s osjećajem za heroiku geste. Sklonost prema psihološkom realizmu iskazao je napose u portretima.

6. Frano Kršinić: *Žena s mijehom*, 1956., bronca, prirodna veličina.

Frano Kršinić, kipar (Lumbarda na Korčuli, 1897. – Zagreb, 1982.). Pohađao klesarski odjel Zanatske škole u Korčuli, potom klesarsko-kamenarsku školu u Hoyicama u Češkoj (1913.–1917.) i Akademiju u Pragu kod J. V. Myselbeka i J. Šture (1917.–1921.). Studijski je putovao u Njemačku, Grčku, Francusku i Italiju. Jedan je od osnivača grupe Zemlja i član Nezavisne grupe hrvatskih umjetnika. Od 1924. profesor na Akademiji u Zagrebu, gdje od 1947. vodi majstorskou radionicu. Član JAZU od 1949. godine. U svome je radu uspio stvaralački asimilirati elemente Štursine umjetnosti u zamisli i kompoziciji motiva te Maillolovu sintezu oblika, blisku klasici i duhu mediteranske tradicije. Majstor lirskoga oblika, svoje najviše domete ostvario je u ženskim aktovima i figuralnim kompozicijama u bronci, kamenu i mramoru. Autor je mnogih spomeničkih djela u Zagrebu, Dubrovniku, Addis Abebi (s Augustinčićem),

Sisku, Bakru, Gospiću, Beogradu i Sarajevu. Radio je i nadgrobnu plastiku, portrete, autoportrete i poprsja. Njegova pojava u hrvatskom kiparstvu označava prekid s naturalističkom faktografijom i ilustrativnošću uljepšanoga realizma, narativnoga akademizma i ornamentalnih oblika secesije. Produhovljena forma njegovih aktova, sažimanje likovnih elemenata, čistoća oblika i savršeno poznavanje materijala ostavilo je dubok trag u hrvatskom kiparstvu XX. stoljeća.

7. Dušan Džamonja: *Golub mira*, 1954., željezo, vis. 148 cm.

Dušan Džamonja, kipar (Strumica, 1928.). Diplomirao 1951. na Akademiji u Zagrebu (A. Augustinčić). Suradnik Majstorske radionice F. Kršinića (1951.–1953.). Boravi u Parizu, proučava egipatsku i grčku skulpturu arhajskog razdoblja. Upoznaje djela H. Moorea koja ga svojom izražajnošću potiču u tehničkim i oblikovnim eksperimentima te arhitektonici slobodnih oblika. Antropomorfizam u njegovim djelima postupno nestaje, a figuralni elementi svode se na dinamične, napete oblike simboličkih značenja. Primjenjuje nove materijale (željezo, staklo, čavli, klinovi, lanci) i neklasične postupke obrade (kovanje, zavarivanje, paljenje). Raščlanjivanjem površine i mase, variranjem i ritmičkim ponavljanjem osnovnog uzorka, postiže optički uzbudljive i taktilno bogate oblike suggestivnog djelovanja. Autor je brojnih idejnih projekata i izvedenih djela spomeničke plastike (*Spomenik prosinackim žrtvama*, 1960., Zagreb; *Spomenik revoluciji*, 1967., Podgarić; *Spomen–kosturnica*, 1970., Barletta; *Spomenik revolucije naroda Kozare*, 1972., Mrakovica...) Ta djela u kojima afirmira simbiozu različitih materijala (željezo – staklo, beton – metal), pridonijela su njegovom društvenom utjecaju i međunarodnom ugledu. D. Džamonja živi i radi u Bruxellesu, Zagrebu i Vrsaru.

VELI BRIJUN / Bijela vila

8. Vladeta Petrić: *Konj Mali*, 1950., bronca, vis. 84 cm, sign. na plinti: MALI 1950 V. Petrić. Natpis na kamenom postamentu: MALI 1941–1954

Vladeta Petrić, kipar (Beograd, 1919. – 1970.). Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1951. do 1953. godine. U početku stvara realistične figure, a od šezdesetih godina XX. st. izrađuje ekspresivna djela naglašenog ludizma.

9. Jovan Soldatović: *Pas Tigara*, 1971., bronca, vis. 63 cm, sign. na desnoj nozi (ćirilicom): J. Soldatović. Natpis na kamenom postamentu: TIGAR 1971

Jovan Soldatović, kipar (Čerević, 1920. – Novi Sad, 2005.). Diplomirao 1940. na Arhitektonskom odsjeku Tehničkog fakulteta u Beogradu.

Od 1943. sudionik NOB-a. Od 1945. studira kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Beogradu, a od 1948. do 1953. djeluje kao suradnik Državne majstorske radionice Tome Rosandića u Beogradu. Godine 1953. organizira likovni odsjek Više pedagoške škole u Novom Sadu, postajuci njen prvi profesor kiparstva. Od 1975. djeluje kao profesor kiparstva Akademije umjetnosti u Novom Sadu. Kiparsku karijeru postigao je na prostoru tadašnje SFRJ izvodeći ekspresivnu spomeničku plastiku socijalne tematike (*Figura s mrtvim detetom – Hirošima*, 1968.). Autor je preko 100 postavljenih skulptura i spomen–obilježja, a osim bavljenja ljudskom figurom, poznat je i kao animalist. Od 1957. godine pripadnik je likovne grupe *Prostor 8* i jedan od inicijatora uspješne prenamjene petrovaradinske utvrde u kompleks umjetničkih atelijera. Posljednjih je godina bio snažno likovno i društveno angažiran u mirovnim inicijativama.

10. **Antun Augustinčić:** *Eva (Stid, Brijunski akt)*, 1948./1953., mramor, vis. 184 cm, sign. u podnožju: AUGUSTINČIĆ 948 53

Antun Augustinčić, kipar (Klanjec, 1900. – Zagreb, 1979.). Od 1918. godine studira kiparstvo na Visokoj školi za umjetnost i obrt u Zagrebu (R. Valdec i R. Frangeš Mihanović), a kada je ona 1922. godine pretvorena u Kraljevsku akademiju za umjetnost i obrt, nastavlja studij kod I. Meštrovića. Nakon što je 1924. godine diplomirao, kao stipendist francuske vlade odlazi u Pariz gdje studira na Ecole des Arts Décoratifs i na Académie des Beaux-Arts u klasi J. A. Injalbertha. Godine 1925. izlaže u Salonu francuskih umjetnika i 1926. u Salonu nezavisnih. Po povratku u Zagreb sudjeluje na izložbama grafike: 1926. u Zagrebu te 1927. u Lavoru i Zagrebu. Iste godine samostalno izlaže skulpture u Salonu Galić u Splitu, a 1928. godine sudjeluje na posljednjoj izložbi Proljetnog salona. Godine 1929. nalazi se među osnivačima likovne grupe *Zemlja* i biva izabran za njena potpredsjednika. Sa *Zemljom* izlaže 1929., 1931. i 1932. u Zagrebu te 1931. u Parizu, a od nje se rastaje 1933. godine. Usporedno se njegovi radovi izlažu u Barceloni 1929., Londonu i Beogradu 1930. godine. Od tridesetih godina intenzivira svoje bavljenje javnim spomenicima, započeto još 1928. godine. Sudjelovao je i često pobjeđivao na brojnim javnim natječajima za spomenike širom svijeta. Spomenici *Mir* ispred zgrade UN u New Yorku, *Rudar* ispred zgrade Međunarodnog ureda rada u Ženevi, *Spomenik Šleskom ustanku* u Katowicama, *Spomenik Seljačkoj buni i Matiji Gupcu* u Gornjoj Stubici, *Spomenik maršalu Titu* u Kumrovcu, *Spomenik žrtvama fašizma* u Addis Abebi i dr. uključuju ga u kolektivnu svijest kao majstora spomeničke plastike. Bio je i vrstan majstor intimne skulpture (posebno ženskih i dječjih aktova i torza), te

snažnih, psihološki dorečenih i izražajnih portreta. Od 1946. godine djelovao je kao profesor i kasnije kao rektor Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Godine 1949. postao je redovni član JAZU i vodio Majstorsku radionicu za kiparstvo.

11. **Jože Plečnik:** *Glorijeta*, 1956., kamen, drvo, staklo, Ø 508 cm. Natpis na stupu: SPOMEN NA ČAS KO SEM POD SNEGOM V TIHI NAD JE NAŠ KOD ZIMZELEN SE VESELIH POMLADI. Natpis na kamenom vijencu: V LETU 1956 PREŽIVELI BOJNI TOVARIŠI LR SLOVENIJE TITU.

Jože Plečnik, arhitekt (Ljubljana, 1872. – 1957.). Od 1886. do 1890. uči na Obrtnoj školi u Grazu. Ubrzo potom prima ga u svoj atelijer Otto Wagner prepuštajući mu često izvedbu svojih narudžbi. Uredjenjem jubilarne izložbe u Rotundi i prvonagrađenim spomenikom za Gutenbergov spomenik (1898.), Plečnik postaje jedan od najistaknutijih tvoraca Bečke secesije (zajedno sa J. M. Olbrichom autor je i prvih likovnih postava izložbi Secesije). Od 1911. profesor na Školi za umjetnički obrt u Pragu. Na poziv T. G. Masaryka 1919. preuređuje Hradčane za rezidenciju predsjednika ČSR. Godine 1920. preuzima mjesto redovnog profesora za arhitektonsko crtanje i kompoziciju Univerziteta u Ljubljani, gdje radi do smrti. Član Slovenske akademije znanosti i umjetnosti, dopisni član Češke akademije i Kraljevskog instituta engleskih arhitekata te počasni doktor Univerziteta u Ljubljani i Tehničke visoke škole u Beču. Plečnik je stručno formiran u okviru Wagnerove škole te je kao neumorni stvaralač neprestano otkriva nove mogućnosti i rješenja. Revitalizirao je vrijednost domaće arhitektonske tradicije i upozorio na njene kompozicijske kvalitete, sintetizirajući arhajsку elementarnost i profinjeno oblikovanje. Ljepota njegove arhitekture temelji se na osebujnosti materijala, originalnosti forme te na specifičnosti strukture i tona. Izvršio je veliki utjecaj na generacije mlađih arhitekata, a fascinacija njegovim djelom ne prestaje do danas.

12. **Zdenko Kalin:** *Spomen-obilježje u formi sarkofaga*, 1954., kamen, bronca, vis. figura: 34 cm, ukupna vis: 160 cm. Natpis na sarkofagu: SLOVENSKI PARTIZANI KOMANDANTU TITU OSTROŽNO 1954.

Zdenko Kalin, kipar (Solkan kraj Gorice, 1911. – Ljubljana, 1990.). Završio 1934. Akademiju u Zagrebu (F. Kršinić, Lj. Babić), a potom putovao u Francusku i Italiju. Od 1948. docent, potom profesor i rektor na Akademiji likovnih umjetnosti u Ljubljani. Jedan je od osnivača *kluba nezavisnih slovenskih likovnih umjetnika*. U kamenu i bronci izvodio je aktove, portrete i – kao dominantno – teme iz dječjeg života (*Dječje igre I, II i III*, 1951.–1953.). Dok rana djela, svojim impresionističkim tretmanom površine, odaju utjecaj A. Rodina, njegovi kasniji radovi tendiraju prema čistom statičnom volumenu A. Maillola. Od pedesetih godina

XX. stoljeća nove izražajne mogućnosti nalazi u napuštanju volumena i isticanju linearног elementa kroz stiliziranu modelaciju, a također i u simboličnom izražavanju.

VANGA / KRASNICA

13. **Zdenko Kalin:** *Dva dječaka u igri*, 1954., fontana, bronca, vis. 141 cm.

14. **Antun Augustinić:** *Dječak s ribom*, 1950., fontana, bronca, vis. 70 cm.

15. **Lojze Dolinar:** *Rudar*, 1950., bronca, vis. 88 cm, sign. na plinti: 1950

Lojze Dolinar, kipar (Ljubljana, 1893. – Ičići, 1970.). Školovao se na kiparskom odjelu Umjetničko–obrtne škole u Ljubljani, a potom na bečkoj i münhenskoj akademiji. Godine 1919. radio kod kiparice M. Hofmann u New Yorku. U Ljubljani živi i radi do 1932., kada odlazi u Beograd. Od 1945. profesor na beogradskoj akademiji. U Dolinarovom bogatom opusu ističu se portreti u kamenu, bronci, drvu i terakoti (*Jakopić, Hribar, Rosandić...*), nadgrobni spomenici (*Krek, Prapotnik...*), spomenici NOB (Kragujevac, Pančevo, Budva), te arhitekturalna plastika (reljefi za zgradu Zavoda za socijalno osiguranje u Ljubljani).

16. **Karel Putrih:** *Graditelj*, 1954., bronca, vis. 73 cm, sign na plinti: PUTRIH

Karel Putrih, kipar (Ljubljana, 1910.– 1959.). Studirao 1927.–1930. na Srednjoj tehničkoj školi u Ljubljani, a 1930.–1934. na Akademiji u Pragu kod B. Kafke i O. Španiela. Profesor na Srednjoj tehničkoj školi (1939.–1946.) te na Školi za umjetnički obrt (1946.–1950.) u Ljubljani. Od 1950. docent na ljubljanskoj Akademiji likovnih umjetnosti. U godinama prije II. svjetskog rata, kao pripadnik grupe Nezavisnih, oblikovao je skulpturu na način Maillolla, a poslije 1945. bavio se pretežno izvedbom narudžaba za spomenike, često surađujući sa Zdenkom Kalinom (reljefni friz na portalu slovenskog Parlamenta). Radio je i sitnu plastiku (akt i figuralne kompozicije), a afirmirao se i kao portretist.

17. **Janez Lenassi:** *Fontana*, 1978., fontana, kamen, Ø 500 cm.

Janez Lenassi, kipar (Opatija, 1927.). Diplomirao kiparstvo 1951. na Akademiji likovnih umjetnosti u Ljubljani (prof. P. Loboda), a specijalku završio kod B. Kalina 1956. godine. Izlaže od 1953. godine, od kada je dvadesetak puta nastupio samostalno, a 150 puta u sklopu skupnih izložbi. Sudjelovao je na 30 kiparskih simpozija u Europi, USA, Izraelu i Japanu. Jedan od inicijatora međunarodnog kiparskog simpozija *Forma Viva* u Kostanjevici. Istaknuo se i spomeničkom plastikom (*Spomenik prekomurskim brigadama*, 1965., Ilirska Bistrica). Njegova djela

reducirane naracije i u prvi plan istaknute prirode materijala, odlikuju se ekspresivnošću i simbolikom, a posebice radovi u kamenu ostvaruju efektan dijalog s okolišem. J. Lenassi živi i radi u Piranu, baveći se uz kiparstvo i scenografijom.

IZVORI I LITERATURA

Terenske bilješke – razgovori s Antonom Vitasovićem.

Erdgeist, Illustrierete Wochenschrift. Katalog der XXXIII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, (predgovor Karl M. Kuzmany), god. IV., Beč, 27. 3. 1909.

Enciklopedija likovnih umjetnosti, Leksikografski Zavod FNRJ, knjige 1–4., Zagreb, 1964.

Bačić, Boris: *Muzejska zbirka na Brionima*, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, 1968., god. XVII, br. 4–5.

Mlakar, Štefan: *Brioni*, Brioni, Pula, 1971.

Jugoslovenska skulptura 1870 – 1950., Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1975.

Umjetnost i revolucija – Revolucionarno kiparstvo, Spektar, Zagreb, 1977.

Kolešnik, Ljiljana: *Tošo Dabac – Antun Augustinčić – poetska sučeljavanja*, Analji Galerije Antuna Augustinčića, br. 9–10., Klanjec, 1989.–1990.

Kolešnik, Ljiljana: *Polagana predaja ili socrealizam u umjetnosti Antuna Augustinčića*, Analji Galerije Antuna Augustinčića, br. 12., Klanjec, 1992.

Kunst des 19. Jahrhunderts – Bestandkatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Band I: A–E, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien, 1992.

Pejković, Božidar: *Problem originala u skulpturi*, Analji Galerije Antuna Augustinčića, br. 12., Klanjec 1992.

Pejković, Božidar: *Antun Augustinčić* (životopis), u: *Antun Augustinčić / Komorna skulptura 1917.– 1932.* (katalog izložbe), MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, Galerija Ulrich, Zagreb, 1995., str. 19.

Enciklopedija Hrvatske umjetnosti, LZ »Miroslav Krleža«, knjige 1, 2., Zagreb, 1995.

Prospekt – kalendar – čestitka 100. obljetnica rođenja Antuna Augustinčića – 30. obljetnica zasnutka Galerije MHZ, Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec, 1999.

Prelovšek Damjan: *Jože Plečnik / Paviljon.* »Oris«, Zagreb, IV – VIII, 2000., str. 148–157.

Kraševac, Irena: *Ivan Meštrović i secesija Beč – München – Prag 1900. – 1910.*, Institut za povijest umjetnosti – Fundacija Ivana Meštrovića, Zagreb, 2002.

Muzeji i galerije Istre: Vodič, Društvo muzealaca i galerista Istre, Pazin, 2003.

Dušan Džamonja (katalog izložbe), MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, Salon Galerije Antuna Augustinčića, Klanjec, 2003.

SAŽETAK

Umjetnička topografija otočja Brijuni dosad je bila usredotočena na obradu arheoloških i kulturno-povijesnih lokaliteta (ostaci rimske vile u zaljevu Verige, bizantski kastrum i benediktinska bazilika, austrohungarske fortifikacije i dr.), dok je – brojem nevelik, ali imenima i kvalitetom značajan – korpus skulpture XX. stoljeća namijenjene otvorenom prostoru ostao neistražen. Budući da je otočje desetljećima bilo zatvoreno za javnost, u smislu stručne recepcije može se govoriti o intaktnosti brijunske skulpture.

Riječ je o djelima nastalima tijekom dva perioda u vremenskom rasponu od 1901. do 1978. godine. To su:

- djela postavljena u prvom desetljeću XX. stoljeća (historističke skulpture C. C. Zumbuscha i secesijski reljefi Josefa Engelharta)
- djela iz druge polovice XX. stoljeća (figuracija Antuna Augustinčića, Zdenka i Borisa Kalina, Frana Kršinića, Lojze Dolinara, Karelja Putriha, Jože Plečnika, Jovana Soldatovića, Vladete Petrića te apstraktna skulptura Dušana Džamonje i Janeza Lenassia).

Veći dio skulptura nalazi se u sklopu rezidencijalnih objekata RH koji su i danas zatvoreni za javnost, pa je njihova nedostupnost shvatljiva; skulpture koje se nalaze u prostoru Nacionalnog parka na Velom Brijunu ostale su, usprkos formalnoj dostupnosti, slabo poznate široj publici.

Iz tog razloga, ova elaboracija brijunskog skulptorskog korpusa – definiranog u odnosu na pojmove skulptura na otvorenom i javna skulptura, obrađenog s povijesnog i likovnog aspekta, s katalogiziranim i klasificiranim djelima te kratkim biografijama autora – smjera upoznavanju javnosti s tim fundusom. Njegova svrha je skidanje ozake intaktnosti i približavanje skulpture na otvorenom na Brijunima javnoj plastici prisutnoj u kolektivnoj svijesti.

Summary

THE BRIJUNI NUDE – 20TH CENTURY OUTDOOR SCULPTURE ON THE BRIJUNI ISLANDS

Davorin Vujičić

The art topography of the Brijuni Islands has until now been concentrated on analyses of the local archaeological, cultural and historic points of interest (such as the remains of the Roman villa in Verige Bay, the Byzantine castrum, the Benedictine basilica, the Austro-Hungarian fortifications, etc.). Fewer in number but strong in terms of authors and quality the corpus of the 20th century outdoor sculpture has meanwhile remained unresearched. Due to the fact that the Brijuni Islands have for decades been inaccessible to the public, from the perspective of art history and its professional evaluation it is possible to speak of intactness of the Brijuni sculptures.

The sculptures in question were created in two separate intervals between 1901 and 1978:

– the first group comprises works raised in the first decade of the 20th century (the historicist sculptures by C. C. Zumbusch and the Art Nouveau reliefs by Josef Engelhart)

– the second group comprises works from the second half of the 20th century (figurative pieces by Antun Augustinčić, Zdenko and Boris Kalin, Fran Kršinić, Lojze

Dolinar, Karel Putrih, Jože Plečnik, Jovan Soldatović, Vladeta Petrić, and abstract sculptures by Dušan Džamonja and Janez Lenassi).

Most of these sculptures are within the state residences to which public access is still denied. Their inaccessibility is, therefore, understandable. However, the sculptures located in the Brijuni National Park remain unknown to the public in spite of their physical accessibility.

For that reason it is the intention of this elaboration to bring the Brijuni corpus to public attention. The corpus is defined with reference to the concepts of outdoor sculpture and public sculpture. The paper gives an analysis of the corpus from the historic and visual aspects, a catalogue and classification of the sculptures, and short biographies of their authors. The purpose of the paper is to remove the label of intactness from the Brijuni public sculptures and to introduce them to the collective knowledge and consciousness.

Spomenička plastika Vojina Bakića: jučer, danas, sutra

ZVONKO MAKOVIĆ

Filozofski fakultet, Odjek za povijest umjetnosti, Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Vojin Bakić (Bjelovar, 1915. – Zagreb, 1992.) nedvojbeno je ključna ličnost hrvatske poslijeratne skulpture. U njegovu djelu ne raspoznaju se samo važni inovacijski momenti, već je on podjednako važan promatra li ga se i u kontinuitetu na međuratno razdoblje. U njegovu se djelu sintetiziraju mnoga načela na kojima se gradila tradicija prve polovice stoljeća, s aktualnim impulsima koji su dolazili iz europske plastike. Također, Bakić će odigrati prijelomnu ulogu u poslijeratnom razdoblju i zbog odmaka od vladajuće poetike socijalističkoga realizma. Jednostavno rečeno, u djelu ovoga kipara odzvanja i tradicija, i inovacija, a sve to u vrijeme obilježeno snažnim ideološkim i političkim konotacijama.¹ Iako široj javnosti najpoznatiji po svojoj dojmljivoj monumentalnoj plastici, Bakić je osobni i prepoznatljivi plastički jezik gradio na malim, često sasvim komornim formama. Godine 1939., nakon što je diplomirao, vratio se u rodni Bjelovar, a nakon kraćeg boravka uputio u Veneciju i Firencu. Tu se prvi put izravno upoznao sa slavnom talijanskom kiparskom tradicijom, ali isto tako dobio uvid i u suvremeno stvaralaštvo. Rujna 1940. prvi put samostalno izlaže u bjelovarskom Glazbenom zavodu, a od listopada pohađa specijalni tečaj Ivana Meštrovića na Akademiji likovnih umjetnosti. Na proljeće sljedeće godine, kada je Meštrović napustio akademiju, ulazi u atelje Frana Kršinića i u njemu će proboraviti sve do svršetka rata 1945. godine. Još u prvoj polovici četrdesetih nastaje nekoliko djela (*Torzo*, 1943., *Kupačica*, 1942.–1943.) u kojima se prepoznaje koliko Kršinićev utjecaj, toliko i onaj Maillola, a što će zatim predstavljati dobru odstupnicu za usvajanje nekih osobina

¹ Prvi je o djelu Vojina Bakića i njegovu kontekstu u hrvatskoj i europskoj umjetnosti pisao Milan Prelog. Vidi: Milan Prelog, *Djelo Vojina Bakića*. »Pogledi«, god. IV, br. 11, Zagreb, 1953., str. 912.–919.

Brancusija i Arpa. Moglo bi se stoga reći kako se Vojin Bakić, preko netom spomenutih referenci, formira na redukcionizmu i sintetičnosti, a s osobitim osjećajem za površinu. Taj će se redukcionizam prepoznati i u poslijeratnome razdoblju, osobito na nekoliko torza i portreta s početka pedesetih. Ni jedan drugi kipar u Hrvatskoj do tada nije uspio svesti formu na znak s takvom preciznošću i takvim osjećajem za njezinu sublimiranu snagu, kao što je to učinio Bakić. Kada se 1955. susreo s djelom Henryja Moorea, pa i s njim osobno na izložbi u Zagrebu, Bakić je u tome velikom kiparskome opusu mogao prepoznati mnoga bitna mesta moderne plastike koja su zaokupljala i njega i koja je bio načeo ili već i apsolvirao. Figura se sada jedva nazire ispod glatko obrađenih opni, a vitalnost forme i suzdržano pulsiranje njezine unutrašnje snage otkrivaju se na krajnje precizan način. U tome prijelaznome razdoblju valja istaknuti niz skulptura u kojima autor pokazuje kako mu realni motiv služi prije kao neki oblik izlike, kao predložak na kome će predstavljanje radikalno relativizirati, a težište postaviti na ispitivanje forme. To je osobito uočljivo na djelima *Bik* (1956.) i *Ptica* (1956.), dok serijom *Razlistane forme* (1958.–1959.) u cijelosti napušta figurativni jezik, i na području apstraktnoga istražuje široki spektar plastičkih mogućnosti. Zanima ga pokret i dematerijalizacija oblika, što često postiže obradom površine i materijala. Metal (bronca i kasnije duraluminij) tu ima važnu ulogu. Možda se upravo tim djelima Bakić najviše odmakao od lokalnoga nasljeđa i prekinuo svaku sponu s domaćom tradicijom. Tonko Maroević, autor cjelovite i vrlo dobre monografije o Bakiću, u pravu je kada *Razlistane forme* sagledava izvan užega nacionalnog konteksta i kaže kako je kipar ovdje »načinio važan povijesni korak – od ishodišne problematike modernih klasika, kao što su Arp i Brancusi, približio se artikulaciji njihovih najlegitimnijih nastavljača, a svojih neposrednih suvremenika, kao što su Calder i Viani«.² Isti autor pritom zaključuje kako je kipar ovdje »zauvijek dokinuo blokadu ‘periferne ili provincijske’ umjetnosti, ušavši u internacionalni optjecaj, u kozmopolitsku, čak univerzalnu razmjenu vrijednosti, utjecaja, tipologija«.³

Jedan od iznimno važnih segmenata u Bakićevu opusu pripada spomeničkoj plastici, u kojoj je od druge polovice četrdesetih do osamdesetih godina izveo neka od najreprezentativnijih djela. Upravo se na tome primjeru mogu jasno prepoznavati reference koje se ne odnose samo na skulpturu i umjetnost, već podjednako i na cjelokupnu povijest tadašnje zemlje, prije svega političku. Udio, pa i utjecaj, što ih je Vo-

² Tonko Maroević, *Vojin Bakić*. Nakladni zavod Globus – SKD Prosvjeta, Zagreb, 1998., str. 32.

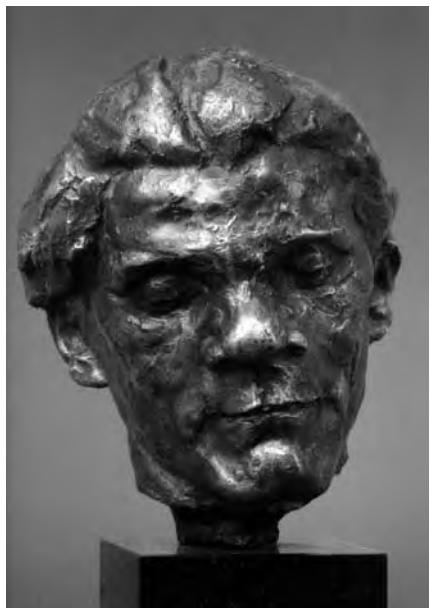
³ O.c. str. 31.



Vojin Bakić: *Torzo*, 1943., kamen



Vojin Bakić: *Kupačica*, 1942.-1943., bronca



Vojin Bakić: *Ivan Goran Kovačić*, 1946., bronca

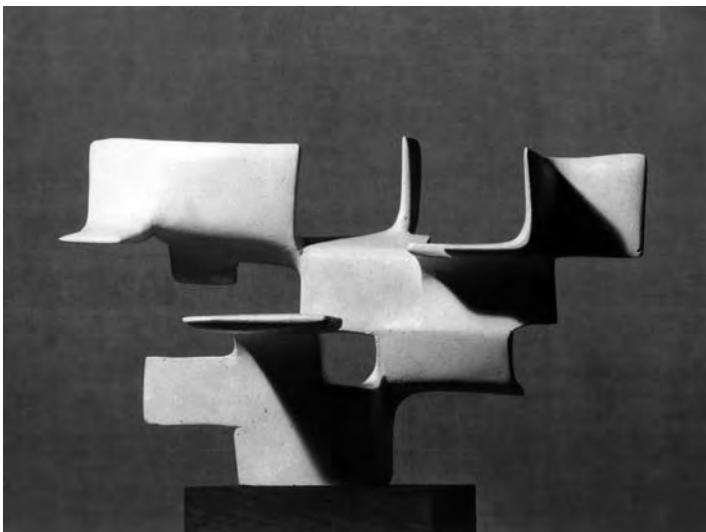


Vojin Bakić: *Razlistana forma II*, 1958., sadra



Vojin Bakić: *Razlistana forma*, 1959,
bronca

Vojin Bakić: *Ortogonalno razvijena
površina*, 1961., bronca



jin Bakić imao u učvršćenju i širenju memorijalne plastike, tada vrlo važnoga umjetničkoga žanra, nedvojbeno predstavlja važan segment njegove umjetnosti. Bakić je, može se slobodno reći, postao svojevrsnom paradigmom razvoja memorijalne plastike na cijelome tlu negdašnje zemlje. Od ranih i relativno jednostavnih primjera, kao što je *Spomenik strijeljanima – Poziv na ustank* (1946.–1947.), rađen za Bjelovar, pa sve do jednoga od najznačajnijih djela memorijalne plastike viđenog u europskim razmjerima, kao što je *Spomenik pobjede* u Kamenskoj u Slavoniji (1958.–1968.), Bakić je pokazao kako se velika ideja može na vrlo dobar način izraziti čistim plastičkim jezikom. I dok je u najranijem



Vojin Bakić: *Spomenik strijeljanima – Poziv na ustank*, 1946.–1947., (skica), sadra



Vojin Bakić: *Spomenik Marxu i Engelsu*, 1953., (skica), sadra



Vojin Bakić: *Spomenik Marxu i Engelsu*, 1953., (skica), sadra



Vojin Bakić: *Ivan Goran Kovačić*, 1963. kamen

primjeru iz Bjelovara još prisutna naglašena herojska gesta, svojstvena konvencijama žanra, u slučaju Kamenske Bakić se vraća temi pobjede sve do antiknih uzora, koristeći također i osobni plastički jezik precizno artikuliran u ciklusu *Razlistane forme*. Apstraktna otvorena ljudska *Spomenika pobjedi*, snažno uzdignuta s tla, predstavlja svojevrsnu individualno krajnje uvjerljivu interpretaciju Nike raširenilih krila. Patos i snaga koji su jasno čitljivi na toj apstraktnoj formi ne crpe svoje vitalne sokove iz nekoga predmetnog predloška, već iz čistog plastičkoga izraza. Upravo zbog toga ovo se Bakićevo djelo i može smatrati najvećim dosegom memorijalne plastike u našoj suvremenoj umjetnosti.

Na samom početku rata Bakić je doživio tragediju: ustaše su mu ubili četvoricu braće. Taj biografski moment vjerojatno je 1946. godine i bio poticaj za izradu prvoga u nizu mnogih javnih spomenika posvećenih žrtvama ratnog nasilja. *Spomenik strijeljanima* u Bjelovaru, ili *Poziv na ustank*, kako je još nazvan, postao je neka vrsta prototipa brojnim ratnim spomeničkim obilježjima koja su nicala širom zemlje. Sam je Bakić kasnije napravio nekoliko manje uspješnih izvedenica, kao što su *Spomenik palim borcima* u Čazmi, *Spomenik strijeljanima* u Gudovcu pored Bjelovara, pa sve do najkasnijega *Spomenika Stjepanu Filipoviću* (1960.) u Valjevu. I dok se posljednji spomenik iz Valjeva može promatrati kao razvijanje teme začete na ranijem djelu *Poziv na ustank*, *Spomenik Marxu i Engelsu* iz 1952./1953., rađen za Beograd, inicirat će niz problema na kojima će se lomiti ideološki obrasci. Naime, u razradi osnovne ideje Bakić odstupa od načela stroge deskripcije i heroizacije koju su nalagala pravila socijalističkog realizma. Zamjeralo mu se da ga više zanima forma nego njezin sadržaj, a sadržaj se, dakako, shvaćao tek kao puka propaganda.⁴ Godine 1953. odbijen je projekt za *Spomenik Marxu i Engelsu*. Gledajući s polustoljetne distance, to odbijanje možda i nije najgore što se tom kiparu tada dogodilo. To Bakićevo djelo, na sreću nerealizirano, po rigidnim soorealističkim normama vjerojatno i nije odgovaralo onome što je naručitelj očekivao, no, to je ipak i prije svega slaba skulptura. Slaba utoliko što je kiparov odmak od krutih konvencija bio površan i nedovoljan. Istina, Bakić nije inzistirao na detaljnoj deskripciji činjenica, što mu se najviše zamjeralo, no isto tako nije uspio primijeniti ni čistu plastičku dikciju. Bit će prije da je riječ o nekom obliku razvodnjenog i shematisiranog pseudo-monumentalizma,

⁴ Žiri koji je 1953. odbio dvije verzije Bakićeve spomenika Marxu i Engelsu radio je u sastavu: Milan V. Bogdanović, Miroslav Krleža i Josip Vidmar. Više o ocjenama žirija i razlozima odbijanja Bakićeve djela vidi u bilješkama i komentarima spomenutog Prelogova teksta. »Pogledi«, god. IV, br. 11, Zagreb, 1953., str. 918.–919.



Vojin Bakić: *Spomenik Stjepanu Filipoviću*,
1960., duraluminij



Vojin Bakić: *Razlistana forma*, 1958.,
bronca



Vojin Bakić: *Spomenik pobjede u
Kamenskoj*, 1958.–1968.



Vojin Bakić: *Spomenik pobjede u
Kamenskoj*, 1958.–1968.



Vojin Bakić: *Razrezana površina*, 1978.
– 1981. duraluminij



Vojin Bakić: *Spomenik na Petrovoj gori*,
1970. – 1981. armirani beton i nerđajući
čelik



Vojin Bakić: *Spomenik pobjede u
Kamenskoj*, 1958. –1968.



Ostaci *Spomenika pobjede* nakon miniranja
1991. – 1992. Stanje iz travnja 1999.



Vojin Bakić: *Spomenik na Petrovoj gori.*
Stanje iz 2002.



Vojin Bakić: *Spomenik strijeljanimi,*
Bjelovar, 1946. – 1947.



Bjelovar, *Spomenik strijeljanimi*, stanje
nakon miniranja. Snimljeno u
travnju 1999.



Bjelovar, *Spomenik strijeljanimi*, stanje
nakon miniranja. Snimljeno u
travnju 1999.

nego stvarnom postizanju suvremenih oblikovnih standarda. Stoga i jest neobičan umjetnikov rast kada je samo pet godina kasnije zgotovio predložak po kojem će se tijekom punih deset godina, od 1958. do 1968. graditi *Spomenik pobjedi* u Kamenskoj.

Od *Spomenika strijeljanima – Poziv na ustank* u Bjelovaru, preko prijedloga za *Spomenik Marxu i Engelsu* i *Spomenik Stjepanu Filipoviću* te, konačno, *Spomenik pobjedi* u Kamenskoj, Bakić nije samo pratio mijene, bolje reći otvaranja tadašnjih političkih i društvenih prilika, već je na neki način sam artikulirao bitna umjetnička stajališta. Takva kiparova istaknuta pozicija vjerojatno je najviše pridonijela da se njegovo djelo identificira s vremenom, vremenom koje je 1990. godine radikalno mijenjalo kurs. U Domovinskom ratu neka Bakićeva djela postala su žrtvom stanovitog oblika odmazde, te definitivno nestala iz fundusa hrvatske spomeničke baštine. Tone eksploziva postavljane su tijekom prve polovice devedesetih godina širom Hrvatske, a da taj eksploziv nije bio izravno vezan za ratna djelovanja. Ne samo što su se uništavale kuće, naselja i sela, nego su se još sustavnije uništavala obilježja vezana za vrijeme koje je prethodilo tome vremenu. Tone eksploziva imale su uvijek jedan jedini cilj: falsificirati nedavnu prošlost. Točnije rečeno: izbrisati je. Ta praksa nije originalna. Prije bi se moglo reći kako je vječna i povezana s univerzalnim vjerovanjem u magijsku moć slika i kipova. Vjerovanje da slike i kipovi utjelovljuju neprijateljske sile izazivalo je iracionalnu mržnju iz koje su se javljali različiti oblici destrukcije. Poput stvarnih neprijatelja, stradavali su i njihovi simboli.⁵

Istina je, međutim, da se uništavanje kosi sa zakonima. Sa znakovima prošlosti ne bi se smjelo nekažnjeno obračunavati. Ta istina kao da ne vrijedi za naše prostore. Zabrinjavajuće je što se i institucije, zadužene za evidentiranje šteta, ponašaju često krajnje neodgovorno. Komunistički je režim pretjerivao u obilježavanju događaja vezanih uz tzv. revolucionarne tekovine. Zna se i zašto. Velika brojnost i često niska kvaliteta djela kojima se nastojao označiti neki takav događaj doveli su do prave inflacije spomenika i spomen-obilježja. Međutim, u tom je velikom broju ipak postojao zdravi fond, kako vrijednih umjetničkih ostvarenja, tako i razloga da se pojedina mjesta i pojedini događaji pamte. Nikako ne mogu

⁵ Vrlo dobru interpretaciju takva odnosa prema memorijalnoj plastici u izmijenjenom ideo-loškome i političkom kontekstu dala je Snješka Knežević u svojem izlaganju na savjetovanju »Rušenje spomenika u istočnoj Europi: spomenici komunističke ere u razdoblju prijeloma« u organizaciji Njemačkog nacionalnog komitetiteta ICOMOS-a u Berlinu, veljača, 1993. Isto je izlaganje na hrvatskome objavljeno pod naslovom *Pogrom crvenih spomenika u tjedniku »Danas«*, 9. ožujka 1993. i s istim naslovom u knjizi: Snješka Knežević, *Zagreb u središtu*, Barbat, Zagreb, 2003., str. 314.–316.



Gudovac pored Bjelovara, Vojin Bakić:
Spomenik ubijenim Srbsima u lipnju 1941. Stanje do 1991.



Gudovac. Stanje nakon 1991. Snimljeno u travnju 1991.

razumjeti koji razlozi mogu natjerati nekoga da postavi eksploziv pod spomenik koji obilježava smrt nevina čovjeka ili stotine i tisuće nevinih. No, kad se jednom postavi eksploziv ispod nekog spomenika, istom će se lakoćom postaviti i ispod nečijeg doma. Ta praksa vrlo brzo postaje rutinom, tim više što su poticaji za to bili brojni: bilo direktno, bilo indirektno. Od miniranog spomenika s konotacijama na vrijeme ranijeg režima, do miniranih domova, dakako, netom otkrivenog »neprijatelja«, nema distance, baš kao što je nema i kada su ubijanja u pitanju. Ubijanja, također, novootkrivenog »neprijatelja«. A sve to bez sankcioniranja.

Prema izvješću međunarodne organizacije za ljudska prava Amnesty International saznajemo kako je samo u akciji *Oluja* stradalo oko 450 civila. Ista je organizacija od hrvatske Vlade dobila informaciju da je nakon *Oluje* pred sudovima pokrenuto 2849 slučajeva zbog ubojstva, pljački i paljenja imovine. Međutim, Amnesty International naknadno je saznao da su samo dvije osobe bile pod istragom za ubijanje, a kod 14 osoba postupci su bili u tijeku. Presuda je donesena samo u jednom slučaju, ali i taj osuđeni naknadno je pomilovan. Ovih dana jedne su hrvatske dnevne novine podsjetile na slučaj zagrebačke obitelji Zec, točnije na ubojstvo tada djevojčice Aleksandre Zec koja bi, da kojim slučajem nije bila srpske nacionalnosti i da nije zajedno s majkom bila svjedokom očeva ubojstva, danas imala dvadeset i četiri godine i, vjerojatno, bila lijepa i vedra djevojka kao što su to njezine prijateljice. Odavno se zna tko je sudjelovao u masakru te zagrebačke obitelji, kao što se zna i za stotine i stotine drugih počinitelja najokrutnijih ubojstava. Ubojice, pa i oni koji su priznali zločin, međutim, u Hrvatskoj imaju status poštenih građana i mirno hodaju ulicama.⁶

Postoje mnogi slučajevi u kojima je nečijom destruktivnom gestom naša umjetnička i kulturna baština pretrpjela trajni, i to veliki gubitak. Ranjavanje kolektivne memorije ne treba ni spominjati. Jedno od najuspjelijih djela spomeničke plastike bio je već spominjani *Spomenik pobjedi revolucije naroda Slavonije*, kako glasi puni naziv spominjanog djela Vojina Bakića. Trideset metara visoka skulptura gipkoga oblika uzdizala se na brežuljku Blažuj iznad sela Kamenska, na raskrižju puta va Slavonska Požega – Pakrac – Voćin. Spomenik je bio smješten na pažljivo izabranom mjestu i dominirao je krajolikom. Blješteći, sjajna se čelična ljska, koja je obavijala dobro proporcioniranu i uravnateženu skulpturalnu formu, isticala u okruženju šumovitih brežuljaka. Da bi se

6 O sustavnom uništavanju memorijalne plastike u Hrvatskoj, s osobitim težištem na djelo Vojina Bakića, vidi: Zvonko Maković, *Sudbina spomenika revolucije – Sotonski obračun s prošlošću. »Cicero«*, god II, br. 5, Zagreb, travanj 1999. str. 42.–51.



Čazma. Vojin Bakić: *Spomenik palim borcima*.
Stanje prije 1991.



Čazma. Ostaci spomenika nakon 1991.
Snimljeno u travnju 1999.

postigao zamišljeni efekt, kiparu su pomogli brojni stručnjaci, inženjeri i staticari, koji su omogućili da ta velika i razvedena skulptura ostane otporna na snažne nalete vjetra. Snažni i duboki temelji, baš kao i konstrukcija ispod čelične ljske predstavljali su pravi inženjerski pothvat. Dakako, i to treba istaknuti, i iznimno skup pothvat. Danas svega toga više nema. Od Bakićeve skulpture ostale su tek rijetke krhotine željeza, čelika i granitnih ploča koje su nekoć bile podna oplata. Uništavanje tog jedinstvenog spomenika pobjedi, a isto tako i vrhunskog kiparskog ostvarenja, nije bilo nimalo jednostavno. Miniranje su morali izvesti kvalificirani i iskusni stručnjaci uz pažljive pripreme, a što samo govori kako taj čin nije bio slučajan, ni trenutačan.

Spomenik u Kamenskoj nije bilo jedino djelo jednog od najvećih hrvatskih kipara koje je stradalo tijekom proteklih desetak godina. Ono je samo najveće i najkvalitetnije. Nedaleko Kamenske nestala su, mahom u miniranju, i druga djela, pa i Bakićeva. U središtu Čazme, u parku ispred škole, podignut je 1951. njegov *Spomenik palim borcima*. Na betonskom postolju, nekoć obloženom kamenim pločama, bila je brončana skulptura borca s puškom u ruci. Od svega toga danas je ostalo tek teško oštećeno i zapušteno postolje. Kamo je nestao brončani kip, nitko neće znati reći. U selu Gudovac, nedaleko Bjelovara, mještani su 1955. podigli spomenik u znak sjećanja na dvije stotine ubijenih Srba koje su 28. travnja 1941. uhapsile i odmah strijeljale ustaše. Među njima je bio i jedan brat Vojina Bakića. Jedan od četvorice koji su u kratkom vremenu ubijeni istim postupkom iz istih pobuda. Brončani spomenik, koji je prikazivao uspravnog muškarca, godinama je teško oštećen ležao u korovu ni pedeset metara od glavne ceste, što sam video prije tri godine. Danas ne znam što je od svega ostalo. Spomenik je sa svog postolja uklonjen minama koje su oštetile i kameno popločenje. To je bilo djelo Vojina Bakića. Njegov je bio i ranije spominjani *Spomenik strijeljanima – Poziv na ustank* iz 1946./47. godine, koji je nekoć bio u parku usred Bjelovara, a zatim premješten uz novo gradsko groblje. Ispod lijepih visokih borova, okružena jednostavnim kamenim malim pločama s ispisanim imenima preko 400 ubijenih, na postolju je bila postavljena figura čovjeka visoko uzdignutih i raširenih ruku stisnutih pesnica. Danas je tu samo teško oštećeno postolje. Za sva ta uništenja, i stotine i stotine drugih, ni ranije, ni danas nitko nije kažnjen, niti je uopće vođena iole ozbiljnija istraga o tome. Možda je najbolji primjer indolencije vlasti spomenik na Petrovoj gori, koji je kipar Vojin Bakić podizao puno desetljeće – od 1970. do 1981. godine. Lokalitet na kojem je spomenik podignut nalazio se tijekom Domovinskoga rata u iznimno osjetljivoj zoni. Nakon vojne akcije *Oluja* moglo se konstatirati kako je čitav spomenički kompleks,

pa tako i sam gigantski arhitektonsko-plastički rad, veoma zapušten, ali ne i ozbiljnije oštećen. Od ljeta 1995. naovamo stvari ne samo da se ne mijenjaju nabolje, nego postaju upravo zabrinjavajuće. Ljudi skidaju i odnose sjajnu opлатu od nehrđajućeg čelika, narušavajući tako vrijedno djelo, a da pri tom nitko od lokalnih i državnih vlasti to kontinuirano vandalsko ponašanje ne proziva, ne sprječava, niti kažnjava.⁷ Štoviše, moglo bi se reći kako umjetničko djelo, koje je i važan memorijalni kompleks, nestaje pred očima odgovornih. Bakićev spomenik na Petrovoj gori spada u njegova kasna djela i, objektivno govoreći, s umjetničkog aspekta ne predstavlja remek-djelo, poput onoga sasvim nestaloga iz slavonskoga sela Kamenska. Kamenska i Petrova gora lokaliteti su pomalo izvan: nisu baš u prvome susjedstvu hrvatske metropole, kao što je to park Dotrščina, na primjer. Park u kome se nalazi nekoliko iznimno kvalitetnih skulptura velikih hrvatskih kipara, pa tako i jedno djelo Vojina Bakića. To Bakićovo djelo, obrasio u korov, erodirano u svakom pogledu, pa i onom fizičkom, dijeli sudbinu ostalih djela s jednog od najneobičnijih hrvatskih groblja. Groblja skulptura. Polazeći od pretpostavke kako je Vojin Bakić ključna ličnost hrvatske poslijeratne skulpture, ne smije nam biti svejedno što se nedavno dogodilo, ali što se i sada događa s djelom toga umjetnika.

Ovo izlaganje ima namjeru razmotriti ulogu Vojina Bakića u poslijeratnoj hrvatskoj spomeničkoj plastici, ali isto tako i upozoriti na tragične postupke koji su ne samo uništili značajan dio naše baštine, već i erodirali opće kulturne i civilizacijske standarde naše novije povijesti.

SAŽETAK

Vojin Bakić nedvojbeno je ključna ličnost hrvatske poslijeratne skulpture. U njegovu djelu ne raspoznaju se samo važni inovacijski momenti, nego je on podjednako važan promatra li se i u kontinuitetu na međuratno razdoblje. Jedan od iznimno važnih segmenata u Bakićevu opusu pripada spomeničkoj plastici, u kojoj je od druge polovice četrdesetih do osamdesetih godina izveo neka od najreprezentativnijih djela. Upravo se na ovome primjeru mogu jasno prepoznavati referencije koje se ne odnose samo na skulpturu i umjetnost, nego podjednako i na cjelokupnu, prije svega političku povijest tadašnje zemlje. Taj je kipar na neki način stvarao neku vrst uzoraka spomeničke plastike, varirajući ranije standarde i prilagođavajući ih novim potrebama i novim estetskim normama. Od »Spomenika strijeljanima – Poziv na ustank« (1946.–1947.), preko nekoliko

⁷ O devastaciji Bakićeva spomenika na Petrovoj gori nakon 1995. vidi: Zvonko Maković, *Hoće li Hrvatska ostati bez jednog djela velikog kipara Vojina Bakića?* »Globus«, br. 492, Zagreb, 12. svibnja, 2000. str. 78.–79.

sličnih kasnijih izvedenica (»Spomenik Stjepanu Filipoviću«, 1960.) do »Spomenika Marxu i Engelsu« (1953.) i »Spomenika pobjede« u Kamenjskoj (1958.–1968.) Bakić nije samo pratio mijene, bolje reći otvaranja tadašnjih političkih i društvenih prilika, nego je na neki način sam artikulirao bitna umjetnička stajališta. Takav kiparov istaknuti položaj vjerojatno je najviše pridonio da se njegovo djelo identificira s vremenom. A vrijeme je 1990. radikalno mijenjalo kurs. U Domovinskom ratu neka Bakićeva djela postala su tako žrtvom i neka od njih u stanovitom obliku odmazde definitivno su nestala iz fundusa hrvatske spomeničke baštine. Polazeći od pretpostavke da je Bakić ključna ličnost hrvatske poslijeratne skulpture, ne smije nam biti svjedodno što se nedavno dogodilo, ali što se i sada događa s djelom toga umjetnika. Ovo izlaganje ima namjeru razmotriti ulogu Vojina Bakića u poslijeratnoj hrvatskoj spomeničkoj plastici, ali isto tako i upozoriti na tragične postupke koji su ne samo uništili značajan dio naše baštine, nego i erodirali opće kulturne i civilizacijske standarde povijesti.

Summary

MONUMENTAL SCULPTURES OF VOJIN BAKIĆ: IN THE PAST, PRESENT, AND FUTURE

Zvonko Maković

Vojin Bakić is undoubtedly a key figure in the post-WW2 sculpture in Croatia. In his work it is possible to discern not only important innovative elements, but also a significant continuity line from the period between two world wars. Monumental sculpture is one of the crucial segments of his opus and it is within this field that he created some of his most representative works between the second half of the 1940's and 1980's. This example shows a clear reference not only to sculpture and art but also to the entire (but mainly political) history of his country of that time. This sculptor was creating some kind of patterns of monumental sculpture by varying previous standards and adjusting them to the new needs and contemporary aesthetic norms. From his »Monument to the Executed – A Call to Uprising« (1946–1947), through several similar derivations of this work such as the »Monument to Stjepan Filipović (1960) to the »Monument to Marx and Engels« (1953) and the »Victory Monuments« in Kamensko (1958–1968), Bakić did not only follow trends, or rather, the opening up of the political and social circumstances, but he himself articulated important artistic viewpoints. Such prominent position of this sculptor probably contributed most to the identification of his work with the times in which it was created. And in 1990 the times were radically changing course. In the Homeland war some Bakić's works became victims and through certain form of retaliation they disappeared from the Croatian monumental heritage. On the assumption that Bakić is a pivotal persona of the Croatian post-war sculpture, we should not be indifferent neither to recent events nor to the current treatment of the work of this artist. This presentation intends to review the role of Vojin Bakić in the post-war monumental sculpture in Croatia and at the same time warn against the tragic deeds which have not only devastated an important part of our heritage but also eroded the general culture and civilisation standards of modern history.

O projektu *Memorijalnog područja Dotršćina* projektne grupe Seissel – Bakić

IVANA KANCIR

Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Spomen-područje Dotršćina prostire se na sjeveroistoku užega gradskog područja, na jugoistočnom isturenom obronku Zagrebačke gore, te svojim solidnim zelenim fundusom predstavlja nastavak na kompleks šuma Maksimira. S jugoistoka i sjeveroistoka obilazi ga cesta koja vodi prema Štefanovcu i Markuševcu, dok je s jugozapada prema *Gradskom urbanističkom planu* bila planirana jaka komunikacija koja je trebala povezivati južne obronke Zagrebačke gore i omogućavati jače povezivanje grada s rekreacionim područjima Parka prirode Medvednica.

Na tom su području tijekom Drugoga svjetskoga rata od 1941. do 1945. vršena pojedinačna i grupna pogubljivanja ljudi raznolikog sociološkog profila, stvorivši od šume Dotršćina područje masovnog grobišta.¹ S obzirom na historijsku autentičnost toga područja Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Zagreba proveo je postupak kojim mu je utvrđeno svojstvo spomenika kulture, nakon čega je 1963. godine i izvršen upis u *Registar nepokretnih spomenika kulture grada Zagreba*. Paralelno s provođenjem administrativno-pravnog postupka zaštite započelo se i s prikupljanjem tehničke dokumentacije u svrhu izrade studije kojom bi se dale mogućnosti prezentacije toga spomeničkog područja. Zatečeno stanje bila je samo djelomična obilježenost grobišta, tj. grobovi su obilježeni samo u dolini uz potok Dotršćina dok je područje uz Štefanovečku cestu ostalo neobilježeno.

¹ Prema podatcima navedenim u Rješenju Zavoda za zaštitu spomenika kulture grada Zagreba računa se da je na tom području strijeljanjem živote izgubilo preko 7000 ljudi. (Rješenje Zavoda za zaštitu spomenika kulture grada Zagreba iz 1963. godine kojim se »utvrđuje da kompleks šume Dotršćina kraj Maksimira kao autentično historijsko mjesto iz vremena Narodne revolucije ima svojstvo spomenika kulture, te se određuje upis tog spomenika u registar nepokretnih spomenika kulture grada Zagreba«).

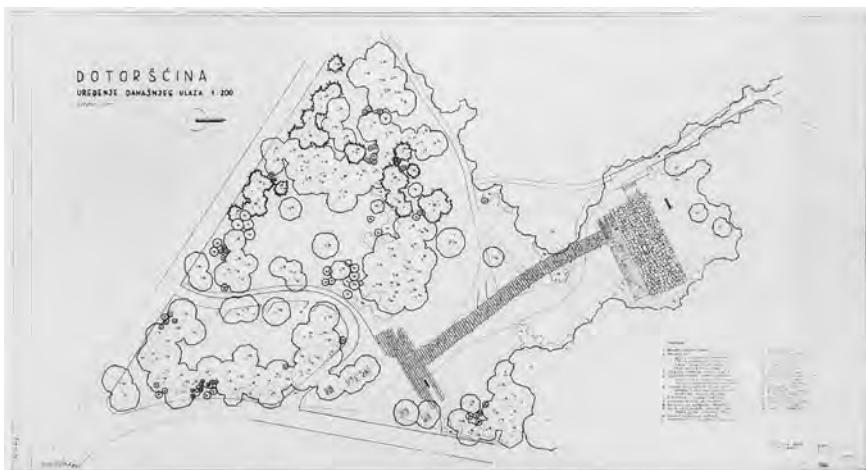


1. Perspektiva svečanog Komemorativnog trga (perspektiva 2)

Počeci uređenja užega dijela područja kao-spomen parka, mada vrlo skromno i neadekvatno, sežu od kraja Drugoga svjetskoga rata,² da bi kroz desetak godina Odbor Saveza boraca grada Zagreba prvi put pristupio nešto ozbiljnijim razmatranjima o adekvatnom i cijelovito smišljenom uređenju i obilježavanju spomen-područja. Tako se 1960. godine Odbor Saveza boraca grada Zagreba u suradnji s Urbanističkim zavodom grada Zagreba odlučio projekt uređenja spomen-područja dodijeliti akademskom kiparu Vojinu Bakiću, arhitektu prof. dr. Josipu Seisselu, te književniku Juri Kaštelanu. Budući da je taj tim svojim idejnim rješenjem poštovao zahtjev³ naručioca za *svremenim arhitektonskim i skulpturalnim sredstvima*, 1962. godine odlučeno je da se pristupi daljnjoj razradi projekta s istom grupom autora kojoj su se kao suradnice priključile pejsažne arhitektice Silvana Seissel i Angela Rotkvić. Nakon što je šire područje Dotršćine stavljeno pod zaštitu kao autentični spomenički kompleks, 1964. navedena je grupa autora izradila programatsku studiju kojom su zahvatili približno 40 hektara površine. Namjera je bila da se svi sadržaji budućeg Memorijalnog kompleksa povežu u smislenu prirodno-prostornu cjelinu.

2 Tom je prilikom postavljeno nekoliko tipova cementno lijevanih nadgrobnih spomenika. Pored toga zadržan je od ranije postavljen niz individualnih obilježja različitih oblika koje je postavljala rodbina poginulih. Na manjem su broju obilježja bila označena i imena. Istovremeno se uredila i glavna staza uz potok.

3 Zanimljivo je kako je navedeno da »autori moraju *izbjegavati deskriptivna tumačenja* i izabrati one materijale i tekstove koji će snažno i dostojanstveno obilježiti ova mjesta«.



2. Uređenje današnjeg ulaza u Dolinu grobova, 1:200



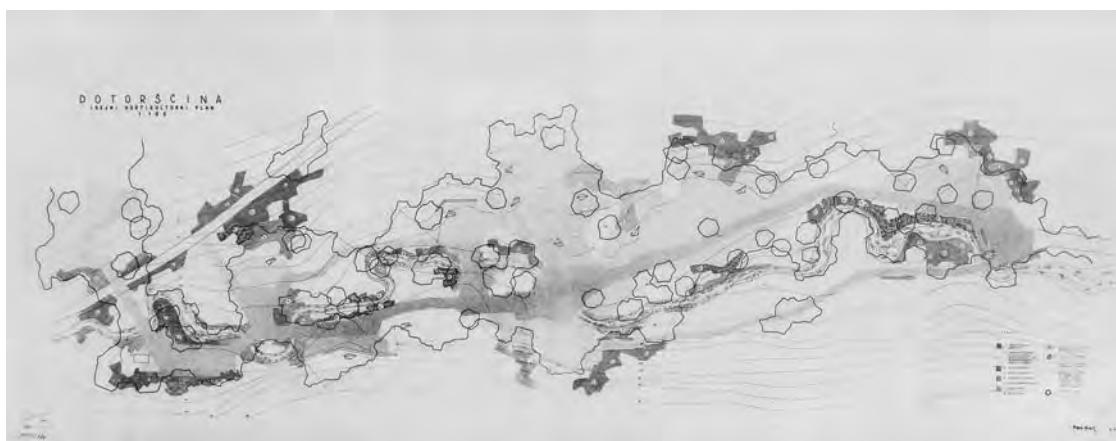
3. Spomenička plastika na ulazu u Dolinu grobova

Programatskom su studijom bile obuhvaćene četiri prostorne cjeline: glavni ulazni prostor smješten sa zapadne strane, bliže gradu, s komemorativnim trgom i zgradom muzeja na području streljane;⁴ sporedni, danas i jedini ulaz, sa Svetosimunske ceste s manjim popločenim trgom

⁴ Projektom uređenja Memorijalnog kompleksa postojeća je streljana bila predviđena za dislociranje, tj. rušenje.



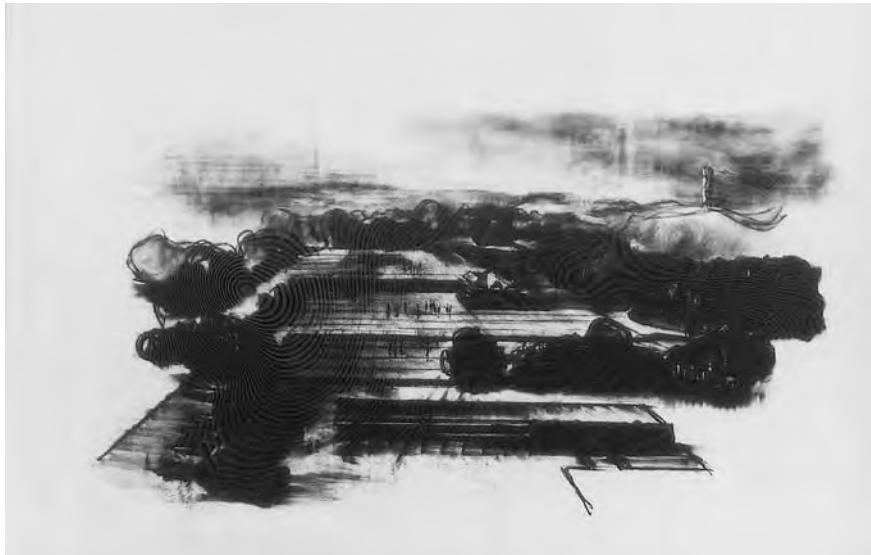
4. Dolina grobova



5. Idejni hortikulturni plan

i plastikom metalnog kristala; Dolina grobova kao i grupa grobova na sjevernom dijelu kompleksa Dotršćine s plastičkim označiteljima pojedinih grobnih skupina, izvedenih od nehrđajućeg čelika visokog sjaja variranih u obliku; čelični obelisk, kao vertikalna dominantna, konstruirana iz poliranog čelika smještena na najvišoj koti memorijalnog područja.

Komemorativni trg trebao je zauzimati veliki prostor prirodne zavrsi na zapadnoj strani s blagim visinskim razlikama na kojem se i danas nalazi streljana. Prostoru trga komunikaciju je trebao određivati Muzej Dotršćine s prohodnim prizemljem u obliku trijema. Muzej bi mogao služiti i u galerijske svrhe. Na taj bi se način s južne strane dobio prihvatni prostor s kojega bi posjetitelj bio vođen trijemom Muzeja na sjeverni dio zaravni – na Trg komemorativnih svečanosti. Korištene su postojeće



6. Perspektiva Doline grobova (perspektiva 1)



7. Dolina grobova, presjek

visinske razlike terena, pa je dobiveno nekoliko stepenasto položenih terasa. Na posljednjoj, sjevernoj terasi, kao na smislenom završetku cijelog komemorativnog prostora, bila bi smještena kosturnica, dok je na istočnoj, nižoj terasi postavljen postament sa spomenikom koji je trebao ukazivati na masovnost žrtava. U pozadini bi se lučno, iza kosturnice i istočne terase s plastikom, nastavljala gusta zelena šumska kulisa iznad

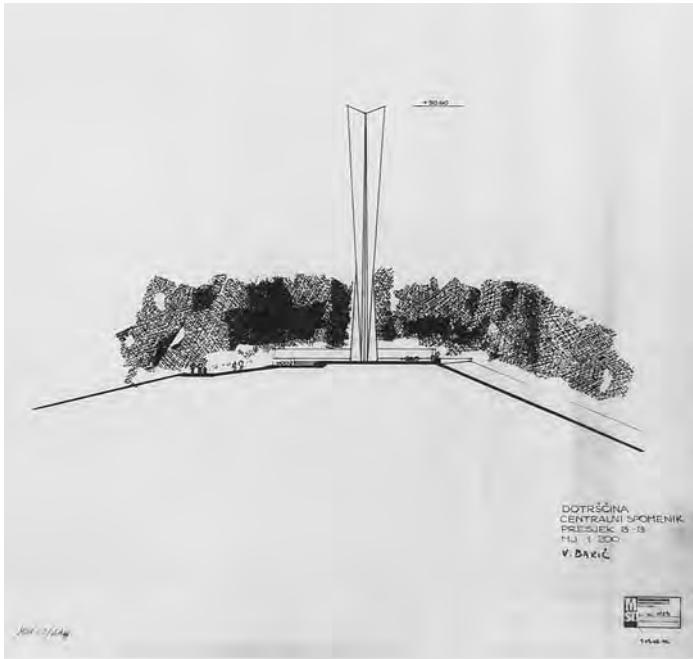


8. Pogled na Dolinu grobova

koje bi se otvarao pogled na vertikalnu dominantu cijelog memorijalnog područja – čelični obelisk. Put bi s Komemorativnog trga vodio direktno u Dolinu grobova.

Predviđeno je i da se pored glavnog ulaza, preko Komemorativnog trga sa zapadne strane, uredi sporedni ulaz u Dolinu grobova. Riječ je o već postojećem puteljku koji se nastavlja na Svetosimunsku cestu vodeći sjeverno u šumu. Njime su žrtve bile vođene na pogubljenje. Namjera je bila dati mu spomeničko obilježje, što je postignuto tako da se na prvoj nadolazećoj uzvisini organizirao manji popločeni trg s plastikom čeličnog kristala.

Dolina grobova, svojim malim formatom i uskim prostorom nameće meditativni ugođaj. Maksimalno je zadržan autentični oblik terena, intervencije koje su provedene nisu predstavljale nikakve važnije zahvate u prostoru. Svojim karakterom Dolina ne podnosi pojавu skulpturalnih oblika većih formata. Stoga su po travnatim površinama, u smisljenim nizovima rasijane kamene oznake grobova s akcentima na metalnim kristalima. Riječ je o variranju i pojednostavljenju spomeničke plastike kristalnog oblika koja nas sa Svetosimunske ceste uvodi u Dolinu. Sama priroda je ostavljena u autentičnom obliku, tako da u pejsažnom pogledu prevladavaju šuma i travnjak. Hortikulturni zahvati bili su namijenjeni isključivo čišćenju i sanaciji šume. Niska je vegetacija primijenjena samo mjestimično, uz korito potoka, i mjestimice u funkciji prekrivača tla. Sva područja, poznata otprije kao grobišta, opločena su granitim kockama tako da između ostaju travnate rešetke. Pri tome je očuvan



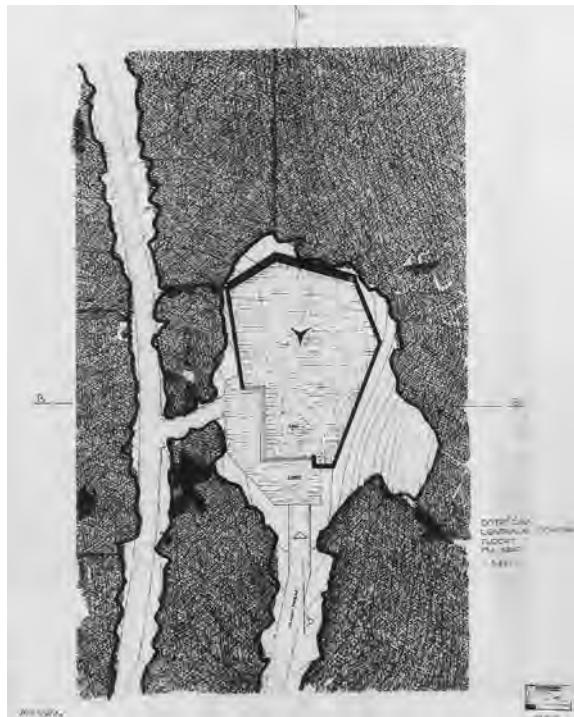
9. Centralni spomenik, presjek

postojeći reljef tla, a okolne padine i staza koja vodi Dolinom stupaju se u cjelinu. Plastika je izvedena od nehrđajućeg čelika visokog sjaja. Postavljena je Dolinom na neupadljive terase. Forme su oštре, blistave, kretanjem se dinamično smjenjuju svjetlo i sjena, a skulpture se otkrivaju u novim vizurama.

Dominanta točka cijelog kompleksa trebala je biti vertikalna dominanta – visoki obelisk smješten na najvišoj točci šume Dotršćina. Svojim oblikom dosljedno prati koncepciju skulpturalnog izričaja kompleksa. Na ulazu u Dolinu susrećemo se s kristalnom formom dobivenom vodovravnim adiranjem pojedinačnih kristalnih formi koje susrećemo šećući Dolinom, dok obelisk prati isti koncept, samo se ovaj put kristali vertikalno uspinju.

Od cijelog projekta 1965. godine izvedena je samo Dolina grobova, te prilazni prostor s Bakićevom kristalnom formom,⁵ što predstavlja homogenu, konceptualno dosljedno i ujednačeno izvedenu cjelinu. Nakon

⁵ U svojoj monografiji *Vojin Bakić*, Globus, SKD Prosvjeta, Zagreb, 1998., u katalogu, Tonko Maroević skulpturu navodi pod nazivom *Spomen-obilježje u Dotršćini*, dok u svom tekstu u »Arkitekturi« broj 176–177/1981. Zdenko Kolacio govori da se radi o *Spomeniku strijeljanima*.



10. Centralni spomenik, tlocrt

toga je 1976. izrađen i *Prostorni plan Spomen-područja*,⁶ s glavnim projektantima Ante Marinović-Uzelcem i Josipom Seisselom. *Prostorni plan*⁷ prati smjernice dane u projektu radne grupe Seissel – Bakić u nešto proširenijem obliku. Najzanimljiviji je dodatak kojim se predviđa podizanje dalnjih devet spomen-obilježja,⁸ kojima bi bili obuhvaćeni svi različito profilirani antifašistički stradalnici grada Zagreba, te raspisivanje natječaja za Memorijalni muzej, na kojem je odabran rad Nevena Šegvića.

Danas memorijalno područje funkcioniра kao izuzetno lijepi i održavani park, u kojem se uglavnom susreću lokalni stanovnici u šetnji ili vožnji biciklom. S vremenskim odmakom može se govoriti o vrlo uspjeloj simbiozi skulpture i okoliša. Kvalitetni Bakićevi uratci duž doline

⁶ Izrađen je u Zavodu za urbanizam Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

⁷ Planom je utvrđen položaj Komemorativnog i Manifestacionog trga sa zgradom Memorijalnog muzeja, zona Doline grobova, situacija centralnog spomenika i mjesta spomen-obilježja uzveši u obzir postavke Generalnog urbanističkog plana grada.

⁸ Prva dva spomen-obilježja realizirali su kipar Kosta Angeli Radovani i Branko Ružić.

potoka Dotršćina⁹ danas se više ne moraju doživljavati kroz ideološku prizmu, tako da nam ostaje kvalitetno riješena ambijentalna skulptura. Metalni kristali, granitne kocke opločenja, minimalna, no sasvim dosta na hortikulturna intervencija, svođenje uporabljenoga materijala na najosnovnije daju homogenost cijelom području spomen-parka. Budući je riječ o izuzetno ugodnom prirodnom ambijentu, ne bi bilo na odmet u što skorijoj budućnosti pozabaviti se popularizacijom mjesta.

LITERATURA

Prilikom izrade teksta korišten je materijal iz donacije Silvane Seissel koja se nalazi u vlasništvu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu. Radi se o nacrtima pod sljedećim inventarnim brojevima: ds 1116 Spomen-park Dotršćina, Dolina grobova, situacija 1:100; ds 1117 Spomen-park Dotršćina, idejni hortikulturni plan 1:100; ds 1118 Spomen-park Dotršćina, šire područje spomen groblja 1:2000; ds 1119 Spomen-park Dotršćina, uređenja današnjeg ulaza 1:200; ds 1120 Spomen-park Dotršćina, skica spomenika 1:50; ds 1121 Spomen-park Dotršćina, centralni spomenik, tlocrt, 1:200; ds 1122 Spomen-park Dotršćina, centralni spomenik, presjek A-A, 1:200; ds 1123 Spomen-park Dotršćina, centralni spomenik, presjek B-B, 1:200; ds 1125 Spomen-park Dotršćina, predio današnjeg ulaza, situacija 1:500, presjek 1:100; ds 1141 (1–3) Spomen-park Dotršćina, perspektive; ds 1142 (1–4) Spomen-park Dotršćina, perspektive. Od arhivskog materijala korišteni su sljedeći inventarni brojevi: ds 1360 Spomen-park Dotršćina, dokumentacija Zavoda za zaštitu spomenika kulture; ds 1365 (1–2) Dotršćina, Zagreb.

SAŽETAK

Spomen-područje Dotršćina nalazi se na sjeveroistoku užega gradskog područja, na jugoistočnim obroncima Zagrebačke gore, te svojim solidnim zelenim fundusom predstavlja nastavak na kompleks šuma Maksimira. Dotršćina je zamišljena kao memorijalni kompleks posvećen svim, šaroliko sociološki profiliranim, stradalnicima Drugoga svjetskoga rata grada Zagreba. Zbog historijskog značenja (na navedenom lokalitetu od 1941.–1945. vršila su se strijeljanja) područje Dotršćine, na površini od približno

⁹ Za kraj jedna mala etimološka zanimljivost: na katastarskom izvatu iz 1949. godine područje današnje Dotršćine navodi se kao Doktoršćina. Na tiskanom materijalu i nacrtima iz 60-tih spominje se Dotoršćina, da bi se sredinom sedamdesetih (opet prema pisanim materijalima) uvriježio naziv koji se koristi i danas – Dotršćina.

120 ha, upisano je i kao spomenik kulture. Projektom Memorijalnog područja koji je nastao suradnjom Josipa Seissela i Vojina Bakića, te hortikulturalnim osmišljanjem Silvane Seissel i Lele Rotkić, bili su obuhvaćeni sljedeći sadržaji: glavni ulazni prostor smješten sa zapadne strane, bliže gradu, s komemorativnim trgom i zgradom muzeja na području streljane (projektom je bila predviđena za rušenje); sporedni, danas i jedini ulaz, sa Svetosimunske ceste s manjim popločenim trgom s plastikom metalnog kristala; Dolina grobova kao i grupa grobova na sjevernom dijelu kompleksa Dotršćine s plastičkim označiteljima pojedinih grobnih skupina, izvedenih od nehrđajućeg čelika visokog sjaja variranih u obliku; čelični obelisk, kao vertikalna dominanta, konstruirana iz poliranog čelika smještena na uzvisini brda.

Homogenost projektu cijelog Memorijalnog područja dalo je dosljedno provođenje jedinstvenog likovnog jezika, redukcija materijala svedenog na najosnovnije – kamen i metal, te očuvana autohtona priroda.

Summary

THE PROJECT OF DOTRŠĆINA MEMORIAL

Ivana Kancir

Dotršćina Memorial is situated in the North-East of the inner city area, on the South-Eastern hills of Zagrebačka gora and its substantial green areas represent a unique natural continuity of Maksimir forests.

Dotršćina was conceived as a memorial complex dedicated to all the victims of the Second World War in the city of Zagreb.

Dotršćina, an area of approximately 120 hectares, is a place of historical significance, since it was the locality where executions by firing squad took place between 1941 and 1945, as well as cultural significance since it has been registered as a cultural monument.

The memorial project, made by Josip Seissel and Vojin Bakić and accompanied by landscape design of Silvana Seissel and Lela Rotkić, included the following: the main entrance area situated on the west side, closer to the town, together with a commemorative square and the museum building near the shooting range (which was planned to be demolished according to the project); the side entrance, which is the only entrance today, from Svetosimunska Street with a little paved square with sculpture of metal crystal; the valley of the graves as well as a group of graves in the Northern part of the complex of Dotršćina with plastic signs on some groups of graves made of stainless steel of the finest shining quality and in various shapes; the steel obelisk dominating vertically and made of polished steel and situated on a hill.

The homogeneity of the whole memorial project has been achieved by the unique artistic consistency, the use of the most basic materials – stone and metal as well as well-preserved and authentic nature.

Poreč: skulptura kao dijalog s prošlošću

JERICA ZIHERL

Pučko otvoreno učilište Novigrad–Cittanova, Galerija Rigo, Novigrad

Pregledni rad

U uvodnom tekstu kataloga o porečkoj skulpturi Zvonko Maković je napisao: *Grad Poreč ima mnogo toga što ga čini posebnim.*¹ I doista, priča o tom gradu »dugog trajanja« puna je posebnosti. Ovom ćemo prigodom preskočiti »priče« o bogatoj prošlosti grada i njezinoj još bogatijoj kulturnoj ostavštini. Preskočit ćemo Eufrazijanu, mozaike, povijesne osobe i mnoge druge posebnosti, kako iz prošlog tako i iz sadašnjeg vremena. Ovom ćemo prigodom ispričati (kratku) priču, iz ne tako davnih vremena, koja na čudesan način povezuje staro i novo. Ili, budimo određeniji, govorit ćemo o vitalnosti i otpornosti kulturnih slojeva Poreča koji se urastajući jedan u drugi ne razaraju i ne degradiraju, već upravo mijenama i raznolikošću međusobno obogaćuju.² Recimo da možemo govoriti o tome da se u Poreču, barem što se starogradske jezgre tiče, poštuje princip stilskih i vremenskih usuglašavanja. O tom principu svjedoče nam kulturni slojevi koji su, usprkos prolaznosti povijesnih razdoblja i smjenama ukusa i naraštaja, postali znakovi identiteta grada. Jedan od tih znakova je i »porečka zbirka« moderne/suvremene skulpture, koja je gotovo nepoznata stručnoj javnosti, a svakako čini jedan od vrijednih segmenata, nazovimo ga tako u nedostatku boljeg termina, nacionalnog korpusa skulpture na otvorenom. Naravno, takav sustav vrijednosti polazi od osnovne metode povijesnoumjetničkog promišljanja o različitim aspektima umjetnosti vlastitog vremena, što nipošto ne znači i konačni sud. Upravo obratno, naša priča o »porečkoj skulpturi« mogla bi imati mnogobrojne interese i pristupe, od gospodarskih do socioloških ili pak ideoloških, stoga bi i zaključci mogli biti krajnje različiti. Zato smo svjesni da će naš osrt biti samo jedan od mogućih, fragmentarnih i nikako konačnih pristupa, koji su otvoreni daljnjoj razradi.

1 Maković, Zvonko: *10 skulptura Poreč*, Narodno sveučilište Poreč, (bez godine izdanja i bez paginacije)

2 Nav. dj.

Dakle, o čemu je riječ? U razdoblju od 1983. do 1997. godine u gradu Poreču otkupljeni su i postavljeni u urbanom prostoru, mahom u starogradskoj jezgri, radovi umjetnika koji pripadaju korpusu hrvatske skulpture XX. stoljeća. Ako izuzmemmo nekoliko antičkih i srednjovjekovnih kamenih spomenika, do 1983. jedina javna skulptura u gradskoj jezgri Poreča bio je monumentalni brončani *Spomenik Joakimu Rakovcu*, rad Vinka Matkovića.³ Spomenik je postavljen 1954. godine na istoimenom trgu i jedan je od klišeiziranih modela skulptorske produkcije socrealističkog poimanja likovnosti, posebice one koja je posvećena trodimenzionalnom komemoriranju. Usprkos osrednjem ostvarenju, predimenzioniranom volumenu koji je nespretno ukorporiran u prostor, *Spomenik Joakimu Rakovcu* ima, dakako, simboličnu vrijednost za mnoge generacije Porečana, a danas, zasigurno posjeduje i povjesnu dimenziju.

No, vratimo se u 1983. godinu. Te godine porečko hotelsko turističko poduzeće Riviera slavi tridesetu obljetnicu osnutka i rada. Obilježavajući jubilej, Riviera otvara novu veliku terasu Gradske kavane, te u nakani oplemenjivanja prostora odlučuje otkupiti skulpturu koja bi, ujedno, bila i dar žiteljima Poreča. Na inicijativu tadašnjeg Rivierina pravnika, ljubitelja umjetnosti, otkupljen je rad *Majčina igra* Frana Kršinića, koji je smješten u središte nove »kavane«, uz samu gradsku rivu.⁴ Kako su Porečani, mediji, a i gosti vrlo dobro prihvatali tu hvalevrijednu inicijativu, Riviera je odlučila nastaviti s otkupom skulptura koje bi se trebale postaviti na javne gradske površine. Tako je sljedeće, 1984. godine, otkupljena *Dunja XVII* Koste Angelija Radovanija, a 1985. godine rad *Majka i dijete* Stanka Jančića. Potrebno je spomenuti da otkup skulptura nije bio jedini Rivierin umjetnički angažman. Iste godine kad je postavljena Kršinićeva skulptura započela je s radom i *Slikarska (likovna) kolonija Riviera Poreč*, koja kontinuirano traje do današnjih dana.⁵ Ne može se poreći da tome turističkom poduzeću nije nedostajalo umjetničkih pobuda. No, naša se priča o porečkim skulpturama nastavlja. Početna inicijativa o »umjetničkom poklonu« gradu postupno je prerasla u smisljeni projekt. Naime, pokazalo se da novootkupljene skulpture, ne samo da višestruko obogaćuju prostor i širu sredinu, nego i ne remete povjesni ritam umjetničke baštine grada. Stoga je dogovorenod da se nastavi s ot-

³ Šonje, Ante: *Spomenici narodnooslobodilačke borbe Poreštine*, Zbornik Poreštine I, Ogrank Matice hrvatske i Zavičajni muzej Poreštine, Poreč, 1971., str. 12.

⁴ Godine 2004., zbog reurbanizacije prostora (terase »kavane«) skulptura je premještena na zelenu površinu pored zgrade Grada Poreča na Obali maršala Tita.

⁵ Od 1983. do 1986. naziv kolonije je bio Likovna kolonija Riviera Poreč, a od 1987. postaje Slikarska kolonija Riviera Poreč. ZIHERL, Jerica: *Slikarska/likovna kolonija Riviera Poreč: umjetnost kao kontinuitet određenog vjerovanja*, Riviera Holding d. d. Poreč, 2003.

kupom skulptura iz novog fonda financiranja, odnosno projekt postaje jedan od interesnih sfera gradske strukture. Tako je nakon *Riviere* ulogu producenta preuzeila Turistička zajednica Poreča. U godinama od 1986. do 1989. otkupljene su skulpture: *Jedra* Šime Vulasa, *Ljeto* Tomislava Ostoje, 1970. Branka Ružića i *Kupačica* Marije Ujević. S obzirom da je Turistička zajednica Poreča tada obuhvaćala veći teritorij, skulptura Marije Ujević postavljena je u Vrsaru, uz samu obalu. Bez obzira na izmjenu producenta, naš pravnik ostaje u priči. Naravno, imao je sreće (ili umještost i moć) što su njegovu početnu nakanu prihvatili, odnosno pratili ekonomski subjekti. Ekonomski je potpora bila zasigurno važna, jer je bila riječ o godišnjem iznosu od tadašnjih 20.000 njemačkih maraka, i to samo za pokriće troškova otkupa i lijevanja. Premda uloga pojedinca i novca nije zanemariva, svakako nam se čini važnijim recepcija vlastite sredine, odnosno privola lokalnog establišmenta da prihvati moderno/suvremeno stvaralaštvo kao vlastiti povijesni znak, to jest da se i na području javne skulpture, a ne zaboravimo i na slikarsko stvaralaštvo putem *Rivierine kolonije*, poistovjeti s novijim umjetničkim tijekovima. Dakako, privola nije bila bezrezervna, što se uskoro i pokazalo. Dok je *Likovna kolonija* išla uhodanim ritmom, kod otkupa skulptura došlo je do kraće stanke; nešto zbog Domovinskog rata, ali isto tako pojavio se i »zamor« pojedinca/ljubitelja umjetnosti zbog onog, svima nama poznatog traženja izvora financiranja i uvjeravanja u svršishodnost kulturnog projekta. No, dobra volja pronađena je u Pučkom učilištu Poreč, koje nastavlja s otkupom i postavljanjem skulptura u gradu. Krenulo se još agresivnije. Uz najznačajniju gradsku komunikacijsku os, ulicu Decumanus, koja spaja antički trg Marafor i srednjovjekovnu Peterokutnu kulu, u trogodišnjem razmaku, postavljeni su: *C-3* Dušana Džamonje, *Prvi heretik* Peruška Bogdanića i *Oblik prostora* Ivana Kožarića. Upravo su te tri apstraktne skulpture pokazale, kako je zapisao Zvonko Maković, da se suvremenim jezikom može uspostaviti dijalog s prošlošću. Dapače, one su u samu jezgru drevnoga grada unijele novu »vitalnu supstancu«; stvarnu oznaku sadašnjeg vremena i njegove umjetnosti. A tome možemo dodati već ranije izrečenu misao da je grad Poreč i dalje slijedio svoj princip povijesnih usuglašavanja. Na tragu tog principa godine 1997. otkupljen je još jedan rad, *Vrata XX. stoljeća* Slavomira Drinkovića, koji zbog svoga simboličkog naziva biva smješten na samom rtu morskog prilaza gradu. Nažalost, s *Vratima XX. stoljeća* naša priča o »porečkoj skulpturi« privodi se kraju. Paradoksalno, ta vrata, umjesto da su otvorila daljnji ciklus otkupa skulptura, zapravo su ga zatvorila. Dakako, to je praznovjerna spekulacija, ali nakon Drinkovićeve skulpture nije se više (barem do vremena nastanka ovog teksta) nastavilo s otkupom skulptura.

S obzirom da ne postoji pisani trag o tome zašto se prekinulo s otkupom, odgovore možemo samo nagadati. Je li to stoga što je naš pravnik otisao u mirovinu, ili možda što je »stari« establišment zamijenjen novim, ili jednostavno nije više bilo financijskih sredstava predviđenih za umjetnine; kulturna politika grada išla je svojim tijekovima i započete su neke druge inicijative. Bilo kako bilo, ostaje činjenica da je grad Poreč postao bogatijim za još jedan novi urbani vizualni identitet; njegove javne površine krasí 10 umjetničkih radova. I ne samo to, te »porečke skulpture« zasigurno već sada možemo označiti jednim od kulturnih slojeva porečke kulturne baštine.

Nesumnjivo, danas je to bogata i vrijedna »zbirka« koja bi mogla, dakako u malome, predstaviti presjek moderne/suvremene hrvatske umjetničke scene. Može se reći da je vrijednosni kriterij svakako zadovoljen – većina od navedenih imena čini sam vrh hrvatske umjetnosti, odnosno pripadaju, nazovimo je tako, dobroj umjetnosti, tj. onoj umjetnosti koja nastaje u skladu s ciljevima i vrijednostima određenog vremena i prostora, te se sukladno tome i vrjednuje.

Uz formalne, postignute su i druge vrijednosti koje je potrebno istaknuti i koje zavrjeđuju našu pozornost. Prije svega moramo istaknuti da porečka »zbirka skulptura« znači nastanak i razradu, kontinuitet vjerovanja u ulogu umjetnosti određene sredine. Naravno, u tom se vjerovanju očituju i nesumnjive razlike, a zapravo je riječ o razlikama koje proizlaze iz drugčijih reakcija na pojedine zahtjeve vremena, ili razlike koje proizlaze iz drugčijih odgovora različitim pojedinaca. Temeljna idejna opredjeljenja shvaćanja umjetnosti i kulture ostaju ista. Dakle, uz pozitivni odnos prema baštini u Poreču je postojao i pozitivni odnos prema suvremenoj umjetničkoj produkciji, doduše užega kruga ljudi, ali s obzirom na malu sredinu, očigledno je da su oni imali dovoljno snage i umješnosti provesti (ili nametnuti) svoju kulturnu politiku. Određeno »umjetničko« ozračje već je postojalo: već pedesetih godina pokrenuta je likovna manifestacija *Annale*, koja je bila okrenuta recentnoj umjetničkoj praksi. Početkom šezdesetih u Poreču se okupljaju (a neki i nastanjuju) afirmirani hrvatski kipari i slikari kao što su Murtić, Džamonja, Prica, Krivić, Lah ili Šeferov; krajem sedamdesetih otvoren je *Park skulptura* Dušana Džamonje u Vrsaru, a od 1983. godine, kako smo već spomenuli, djeluje *Likovna kolonija Riviera*. Bez obzira na poteškoće, kojih je zasigurno bilo, može se reći da je Poreč njegovao suglasje tradicije i suvremenosti, a važnu ulogu u tom procesu svakako je imala i inicijativa o otkupu i postavljanju moderne (a kasnije i suvremene) skulpture hrvatskih umjetnika u povjesnu jezgru grada. Ne remeteći postojeće stanje, novopostavljene skulpture unijele su novu dimenziju u drevno-

me gradu, pokazujući time da se *suvremenim jezikom može uspostaviti dijalog s prošlošću*.

Ne manje je važna činjenica da u tom projektu sudjeluje više pravnih segmenata koje koordinira ili vodi pojedinac. U porečkom slučaju to je bio agilni pravnik koji je imao afiniteta prema (suvremenoj) umjetnosti, a potpora, ne malih finansijskih sredstava, dobivena je u hotelsko-turističkom poduzeću Riviera, Turističkoj zajednici Poreča te Pučkom otvorenom učilištu Poreč (financirano iz gradskog proračuna). Stoga tu porečku »zbirku« skulptura (možda je točnije govoriti o projektu, jer još nije obrađena metodom povjesnoumjetničke discipline) možemo predstaviti i kao jedan od modela kulturne politike određene zajednice, odnosno, s obzirom na turistički predznak grada, kao uspješni model kulturnog turizma. Premda se danas pojам »kulturnog turizma« višestruko tumači i primjenjuje, njegova je uloga u porečkom slučaju relativno rano prepoznata. Još je 1987. godine povjesničarka umjetnosti Vanda Ekl zapisala da turizam nije samo ponuda razonode i ekonomski faktor, već on treba pružati *višu kategoriju utisaka i saznanja; pružati sadržajan i dubok oblik kulturnog komuniciranja, osjetljivih kulturnih dodira*.⁶ Nažalost, turističko je tržište prepoznato, nastavlja Ekl, *za nekontrolirani plasman pseudoproizvoda svake vrste*. Stoga je uloga određene zajednice neutralizirati *likovno-kulturne dezinformacije*, a jedan od načina je, kako je napisala Ekl, informacija o pravim vrijednostima. Upravo primjer porečkih skulptura može nam poslužiti kao svijetla točka integriteta umjetnosti i turizma, kulture i života određenog prostora i vremena, a umjetničkoj javnosti ostaje u naslijede vrijedna »zbirka« na koju u svakom pogledu valja računati.

⁶ Ekl, Vanda: *Porečki Annale (1961.–1985.)*, Zbornik Poreštine, Knjiga 2, Narodno sveučilište Poreč i Zavičajni muzej Poreštine, Poreč, 1987., str. 346.

KATALOG⁷

1. Frano Kršinić

Majčina igra

Bronca, vis. 1200 mm

Lijevano: Akademija likovnih umjetnosti Zagreb, 1982.

Postavljeno: 1983.

Mjesto: Obala maršala Tita

Otkup: Riviera Poreč



2. Kosta Angeli Radovani

Dunja XVII

Bronca, vis. 650 mm

Lijevano: Akademija likovnih umjetnosti Zagreb, 1983./84.

Postavljeno: 1984.

Mjesto: križanje Obale maršala Tita i Turističke ulice

Otkup: Riviera Poreč



3. Stanko Jančić

Majka i dijete

Bronca, vis. 1000 mm

Lijevano: Akademija likovnih umjetnosti Zagreb, 1984./85.

Postavljeno: 1985.

Mjesto: Obala maršala Tita

Otkup: Riviera Poreč

⁷ Autorica se zahvaljuje gospodinu Anti Triparu iz Poreča na korisnim usmenim informacijama o porečkoj skulpturi. Zahvala ide i Ljevaonici Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu na ažuriranim podacima, te Gradu Poreču koji je sufinancirao autoričino sudjelovanje na skupu Skulptura na otvorenom u Klanjecu.



4. Šime Vulas

Jedra

Bronca, vis. 1700 mm

Lijevano: Akademija likovnih umjetnosti
Zagreb, 1985./86.

Postavljeno: 1986.

Mjesto: Turistička ulica, uz obalu marine

Otkup: Turistička zajednica Poreč



5. Tomislav Ostoja

Ljeto

Siluminij, vis. 1500 mm

(nema dokumentacije o izradi)

Postavljeno: 1987.

Mjesto: Trg slobode

Otkup: Turistička zajednica Poreč



6. Branko Ružić

1970.

Bronca, vis. 800 mm

Lijevano: Akademija likovnih umjetnosti
Zagreb, (?)

Postavljeno: 1988.

Mjesto: park pored ulice Rade Končara

Otkup: Turistička zajednica Poreč



7. Marija Ujević

Kupačica

Patinirana bronca

(nema dokumentacije o izradi)

Postavljeno: 1989.

Mjesto: Vrsar, gradská riva

Otkup: Turistička zajednica Poreč



8. Dušan Džamonja

C-3

Corten-čelik, vis. 1500 mm

(nema dokumentacije o izradi)

Postavljeno: 1994. (ljeto 1995. po Makoviću)

Mjesto: na križanju ulica Decumanus i Vladimira Nazora

Otkup: POUP, gradski proračun



9. Peruško Bogdanić

Prvi heretik

Bronca, vis. 1950 mm

(nema dokumentacije o izradi)

Postavljeno: 1995.

Mjesto: na križanju Trga Marafor i ulice Ljudevita Gaja

Otkup: POUP, gradski proračun



10. Ivan Kožarić

Oblik prostora

Bronca, vis. 600 mm

(nema dokumentacije o izradi)

Postavljeno: 1996.

Mjesto: ulica Decumanus, pored romaničke kuće

Otkup: POUP, gradski proračun



11. Slavomir Drinković

Vrata XX. stoljeća

Crni granit, vis. 2300 mm

(nema dokumentacije o izradi)

Postavljeno: 1997.

Mjesto: mol u porečkoj marinici

Otkup: POUP, gradski proračun

Fotografije: Jerica Ziherl

SAŽETAK

Na temelju povjesnoumjetničkih promišljanja i istraživanja svojim prilogom o »po-rečkoj« skulpturi autorica namjerava skrenuti pozornost na zbirku koja je gotovo nepoznata stručnoj javnosti, a svakako čini jedan od vrijednih segmenata, nazovimo ga tako u nedostatku boljeg termina, nacionalnog korpusa skulpture na otvorenom. Istdobno tu porečku »zbirku« (možda je točnije govoriti o projektu, jer još nije obrađena metodom povjesnoumjetničke discipline) autorica predstavlja kao jedan od uspješnih modela kulturne politike određene zajednice, odnosno, s obzirom na turistički predznak grada, kao uspješni model kulturnog turizma. O čemu je riječ? U razdoblju od 1983. do 1997. godine u gradu Poreču otkupljene su i postavljene u urbanom prostoru skulpture Franu Kršinića, Kosta Angelija Radovanija, Stanka Jančića, Šime Vulasa, Tomislava Ostoje, Branka Ružića, Marije Ujević, Dušana Džamonje, Peruška Bogdanića, Ivana Kožarića i Slavomira Drinkovića. Može se reći da je vrijednosni kriterij svakako zadovoljen – većina od navedenih imena čini sam vrh hrvatske moderne/suvremene umjetnosti. Osim formalne, postignute su i druge vrijednosti koje je potrebno istaknuti i koje za-vrjeđuju našu pozornost.

Summary

POREČ: SCULPTURE AS A DIALOGUE WITH HISTORY

Jerica Ziherl

On the basis of research and reflection from the perspective of art history, the author intends to draw attention to a collection virtually unknown to art historians but which is nonetheless a valuable segment of the, for want of a better word, national corpus of outdoor sculpture. At the same the author presents this »collection« (perhaps »project« would be a more appropriate term since it has not yet been analyzed by the standards and criteria of art history) as a successful model of cultural policy in a local community and, since the community thrives on tourism, cultural tourism.

In the period between 1983 and 1997 the authorities of Poreč purchased and raised within the town's urban limits sculptures by Fran Kršinić, Kosta Angelij Radovani, Stanko Jančić, Šime Vulas, Tomislav Ostoja, Branko Ružić, Marija Ujević, Dušan Džamonja, Peruško Bogdanić, Ivan Kožarić and Slavomir Drinković. The value criterion has certainly been met since most of these names belong to the very top of the Croatian modern/contemporary art. Apart from formal values, there are other merits that need to be mentioned and which deserve our attention.

Zagrebačka javna skulptura – inicijative i realizacije osamdesetih

DARIJA ALUJEVIĆ

ANDREJA DER-HAZARIJAN VUKIĆ

JASENKA FERBER BOGDAN

Arhiv za likovne umjetnosti HAZU Zagreb

Izvorni znanstveni rad

UVOD

Razdoblje osamdesetih godina 20. stoljeća omeđeno je dvama ključnim povijesnim događajima: smrću predsjednika tadašnje države SFRJ Josipa Broza Tita 1980. godine, te raspadom Jugoslavije, odnosno odlukom o osamostaljenju Republike Hrvatske 1990. godine.

U tom su razdoblju realizirane mnoge ideje koje se još od kraja šezdesetih provlače kroz urbanistička promišljanja o gradu. Također se intenzivnije počinju ostvarivati inicijative sa Zagrebačkim salona, a isto se tako »bude« i rubne gradske općine čiji prazni prostori trgova i parkova čekaju uređenje. Univerzijada 1987. daje gradu dodatni zamah uređivanjem čitavih trgova, uličnih poteza i sportskih kompleksa.

Uspoređujući količinu zagrebačkih javnih skulptura izvedenih od 1950., uočljivo je znatno povećanje u produkciji tijekom osamdesetih godina – otprilike dvostruko više nego u protekla tri desetljeća.

ZAGREBAČKI SALON – SEKCIJA PRIJEDLOG

Sedamdesetih godina prošloga stoljeća likovna praksa usmjerava se na otvorene prostore, izvlačeći brojne umjetničke akcije na gradske ulice, u parkove ili još urbanistički nedefinirana mesta novih gradskih naselja. Takve konceptualne akcije, pretočene u brojna *događanja*, izlazile su iz okvira galerija, mnoge sa željom za humanizacijom gradskog tkiva, likovnim (pre)oblikovanjem javnih gradskih prostora.

Šesti po redu, Zagrebački salon 1971. odlučuje se otvoriti tom području budućnosti, tj. području mogućeg uvođenjem sekciјe *Prijedlog*, koja bi prezentirala to aktualno i vrlo široko područje umjetničkog stvaranja omeđeno tek »mekim« okvirom zadane teme *Grad kao prostor plastičkog djelovanja*. Kako ponuđene ideje ne bi ostale u sferi koncepta, Organizacijski odbor Šestoga zagrebačkog salona u predgovoru *Kataloga* najavljuje odabir jednog ili više prijedloga za izvedbu, koju bi se finansijski podržalo iz vlastitih izvora ili preko nađenih sponzora. Kao svojevrsna potvrda cijelokupne zamisli, iste je godine, u sklopu spomenutog Salona, postavljena skulptura Ivana Kožarića *Prizemljeno sunce*, jedno od tri autorova prijedloga, na uglu Prilaza JNA (danas Gjure Deželića) i Frankopanske ulice. Mada je *Sunce* postavljeno s namjerom da nadživi Salon i postane dijelom gradske vizure, skulptura je ubrzo devastirana i uklonjena.

Sve od tada *Prijedlog* se bavio i obraćao gradskom prostoru, uglavnom zagrebačkom, nudeći radove koji su se kretali u rasponu od minimalističke intervencije do utopističkih fantazija. Ovdje je predstavljen presjek događanja u sekciјi *Prijedlog* kroz osamdesete. Njezina nastojanja, krize, ali i uspjesi bili su odraz kreativnog angažmana umjetnika i njihova osjećaja za stvarni gradski prostor, ali još više trenutnih interesa javnosti i nadležnih gradskih institucija za ponuđena rješenja. Kroz sistematizaciju iznesenih podataka moći će se vidjeti uzlazna linija u realizaciji prijedloga od kraja sedamdesetih, točnije od 1979., pa sve do održavanja Univerzijade 1987. Nakon toga nastupa dvogodišnje zatišje do novog poticaja koji će pružiti devetstota obljetnica Zagreba. Kroz predstavljanje *Prijedloga* od 1978. do 1989. može se pratiti bolja ili lošija usklađenost u suradnji svih predviđenih mehanizama.

Trinaesti zagrebački salon 1978. pobrinuo se da prijedlozi u *Prijedlogu* ne ostanu samo u sferi dobrih ideja na zidovima galerija. Organizacijski odbor odlučio je čvršće povezati *Prijedlog* i *Situaciju*, ne bi li se takvim konceptualnim činom potaknulo konačno pretakanje odabranih i kvalitetnih umjetničkih zamisli u svakodnevnicu, na gradilišta novih dijelova grada ili na već postojeće lokacije. Te godine izvedbenu nagradu dobiva *Pjesnik gradu* Ivana Kožarića i Branka Silađina, spomenik A. G. Matošu, koji već iste godine nalazi svoje mjesto na Strossmayerovu šetalištu. Od ostalih sudionika, Josip Diminić, Nikola Koydl i Milena Lah dobivaju ocjenu *prijedlog za izvedbu*. Diminićev predloženi *Slavoluk novih urbanih cjelina* nije dočekao realizaciju, za razliku od Koydlova prijedloga *Skulpture-fontane* koja je iste godine, ali bez funkcije fontane, postavljena na Trg I. Meštrovića u Zagrebu (danас poznata pod nazivom *Školjka*) i Milene Lah čija će se skulpturalno-prostorna kompozicija

Poezija prostora/Stepenice, predložena za park u Zapruđu, 1980. smjesiti u Maksimir. Iako bez dobivene nagrade, skulptura Mile Kumbatović *Stup proizvodnje* nalazi se na Zagrebačkom velesajmu od 1978., dok će *Dječak Tomislava Ostoje* biti postavljen u park na Griču 1979. godine. Vremenski najdalji doseg tog netipičnog Salona imao je *Chaplin Ratka Petrića*, koji je pred vrata kultne Kinoteke stigao tek 1983.

Doprinos Četrnaestog zagrebačkog salona jest u istaknutijoj zadaći koju dobiva *Prijedlog* kao pokretač svih neophodnih sudionika u kreiranju javnih prostora, ne bi li grad napokon u takvom rasadniku ideja prepoznao i svoje vitalne interese. Odlučeno je da *Prijedlog* postane natječajem. Ocjenjivački sud koji odabire jedan ili više radova ujedno predlaže i njihovo financiranje, a određena je i cijena obradbe prijedloga. Te godine tema *Prijedloga* je *Pješak*. No, unatoč precizno razrađenim parametrima, ni jedan rad s tog Salona, a vezan uz javni prostor, nije zaživio *izvangelirjskim* životom.

Vizualni identitet grada generalna je tema Petnaestog zagrebačkog salona 1980., pa tako i njegova *Prijedloga* koji se sastojao od čak tri dijela: izložbe sekcije *Prijedlog*, prezentiranja radova koji su nastali na poticaj zajedničkom akcijom Salona i OOOUR-a na konkretnom uređenju vizualnog identiteta grada u razdoblju do otvorenja Salona, te *Tribina*. Iako nenagrađena, skulptura *Velika žaba* Stjepana Gračana, predviđena za dječje igralište u Utrinama, postavljena je 1983. u dvorište dječjeg vrtića *Bajka* u Zorkovačkoj ulici u Zagrebu.

U uvodnom tekstu *Kataloga* Šesnaestog zagrebačkog salona, Anđelija Pasinović ponovno naglašava važnost *Prijedloga* i zalaže se za raspisivanje natječaja za likovne intervencije u javnim prostorima, po uzoru na urbanističke i arhitektonске, kako bi se za eventualnu izvedbu osiguralo djelo visoke umjetničke i idejno-estetske vrijednosti. Prema tako koncipiranom *Prijedlogu*, izbor i vrednovanje djela za izvedbu u javnom prostoru zasnivao bi se na natječaju za *stvaralački najvrjedniju ideju, prijedlog, projekt, skulpturu, plastiku, sliku... itd., i to na temelju dobro sačinjene podloge i programa natječaja*. Pilot-natječaj na Šesnaestom salonu bio je namijenjen uređenju središnjeg trga u Velikoj Gorici, na kojem je 1982. godine postavljena predložena skulptura Ratka Petrića *Stablo* (devedesetih je premještena na SRC *Mladost*). Također se nastoje animirati mjesne zajednice i tadašnji OUR-i da postanu naručitelji i raspisivači natječaja za neku određenu lokaciju, kako bi se izbjegle izravne narudžbe ili otkupi pojedinih djela čija se vrijednost ne može javno verificirati. Na tom Salonu Ivan Kožarić predlaže postavljanje skulpture *Figura* ispred poslovne zgrade INE, koja je postavljena pred novu zgradu INE tek 1999., dok se *Naši prijatelji* kipara Zlatka Zlatića,

predloženi za Dječji centar u Vrapču, smještaju na predviđeno mjesto još iste godine. Prijedlog Šime Vulasa za postavljanje skulpture *Tvrđaj* u park na Opatovini proveden je tek 1994. godine. Iz grupe likovnih intervencija u gradu zanimljiv je prijedlog Julija Knifera za oslikavanje zida u Branimirovoj ulici motivom meandra (prvi put izložen godinu ranije u istoj sekciji), koji dobiva izvedbenu nagradu. Do realizacije te ideje u nešto izmijenjenom obliku, te uz sudjelovanje pedeset i tri likovna umjetnika, dolazi 1987. u sklopu akcija uljepšavanja grada povodom Univerzijade.

Sedamnaesti zagrebački salon, posvećen arhitekturi i urbanizmu, predstavlja sekciju *Prijedlog* još izrazitije orijentiranu na kasnije realizacije, a uloga prihvaćenih radova bila bi u dovršavanju i estetskom oblikovanju postojećih prostora, kao i onih tek nastalih. Također se naglašava uloga *Prijedloga* kao stvaratelja *poticajne društvene klime*, neophodne za rješavanje nehumanih prostornih situacija. Od nekoliko vrlo zanimljivih prijedloga usmjerenih na prostorno-plastička rješenja ni jedan nije realiziran, a među njima svakako treba spomenuti i nagrađeni prijedlog Marije Ujević-Galetović i Branka Silađina za postavljanje spomenika Miroslavu Krleži na dvije alternativne lokacije, Prilaz JNA (dan danas Gjure Deželića) ili Zrinjevac, koji do danas nije našao svoje mjesto u Zagrebu.

U radovima izloženim na *Prijedlogu* Osamnaestog salona, posvećenog primijenjenim umjetnostima i dizajnu, nakon duljeg perioda nalazi se samo jedan, onaj kipara Ratka Petrića, koji predlaže postavljanje skulpturalne kompozicije, i to betonskih ili aluminijskih slova, ispred Vjesnikova nebodera. Nažalost, taj je rad ostao bez nagrade i izvedbe.

U uvodniku *Kataloga* Devetnaestog salona upozorava se na svojevrsnu krizu u koju su zapale najvitalnije sekcije, *Prijedlog* i prateća *Tribina*, koja se objašnjava sporim realizacijama usvojenih i nagrađenih prijedloga. No, nasuprot pesimističnim prognozama, sam *Prijedlog* te je godine iznio jednu od najcjelovitije razrađenih koncepcija. Centar za kulturu Peščenica u suradnji s SOUR-om *Chromos* predlaže projekt tzv. *Urbane kozmetike* kojim se apelira na razmišljanje o gradskom prostoru, a ujedno se nude neka rješenja, dajući potrebnu širinu sagledavanju te problematike. O konkretnim odjecima te inicijative »širokog spektra« detaljnije će se govoriti u dijelu teksta pod naslovom *Inicijative općina*.

Mada je te godine izvedbenu nagradu dobio reljef Ivana Lesiaka *Gradsko kupalište 1957.–1981.*, predviđen za SRC *Šalata* i još dvije alternativne lokacije, on nije izведен. Realizaciju je dočekao prijedlog Stanka Jančića za postavljanje skulpture *Majka i dijete* u dječjem vrtiću *Rudolf Kroflin* (dan danas *Zvončić*) u Voltinom naselju, već iduće, 1985. godine.

Jubilarni, Dvadeseti zagrebački salon u *Prijedlog* propušta relativno velik broj radova, za koje se više ni na deklarativnoj razini ne predviđa izlazak iz svijeta kreativno-duhovite dosjetke. No, zahvaljujući činjenici da je 1984. godine Zagreb predložen za organizaciju Univerzijade 1987., grad je bio spremniji za prihvaćanje rješenja koja bi pridonijela uređenju i poljepšanju javnih prostora. Izveden je nenagrađeni prijedlog Nenada Fabijanića za postavljanje skulpture *Sova*, autora Svana Vujičića, na Školu stranih jezika u Prilazu Gjure Deželića. Prijedlog Tomislava Ostoje za likovnu intervenciju u prostoru SRC *Mladost* također je realiziran, te je skulptura *Finale* postavljena u predloženi prostor 1987. godine. Na istom Salonu kipar Ratko Petrić izlaže originalnu ideju o skulpturalno-arhitektonskom rješenju Muzeja suvremene umjetnosti koji bi premošćivao Savu te predlaže *Aleju skulptura* na Savskom nasipu, ideju koja će se početi realizirati tek 1990. godine. Ponovno se javlja i Centar za kulturu Peščenica s prijedlogom likovnih rješenja nekolicine eminentnih kipara za likovne intervencije uz tadašnju Beogradsku aveniju. Prijedlog je tek djelomično izведен 1987., na nešto izmijenjenim lokacijama.

Dvadeset i prvi zagrebački salon prezentira se u nešto proširenijem izdanju, što se ne odražava na sekciji *Prijedlog*, koja se bavi uglavnom manjim urbanističko-oblikovnim zahvatima vezanim uz nadolazeću Univerzijadu. Od skulpturalnih prijedloga zanimljiva je, ali nikada izvedena, *Crvena ruža (za zapučak Zagrebu)* Milene Lah, kao i *Spomen-statua prodavačice ciklama* Ljubice Sponza-Perković, koju je pratila ista sudbina, iako ju je žiri predložio za izvedbu uz sljedeće obrazloženje: »Dao bi se ostvariti s minimumom sredstava, a izdvaja se poetičnim afirmiranjem problematike urbanog pamćenja (pamćenja male gradske svakodnevice)«.

Dvadeset i drugi salon zapamćen je po vrlo strogoj selekciji Ocjenjivačkog suda u svim kategorijama te velike izložbe (te godine posvećene slikarstvu, grafici i kiparstvu). Najgore, opravdano ili ne, te godine prošla je sekcija *Prijedlog*. Naime, Ocjenjivački sud nije prihvatio ni jedan od dvadeset i devet prijavljenih radova, pa je te godine u sklopu dijela izložbe nazvanog *Prijedlog za prijedlog* prikazana studijska izložba *Zagreb, grad fontana*, koja je trebala poslužiti kao stvarna, historijska podloga jednoj utopijskoj viziji.

Krizu sekcije *Prijedlog* pokušao je ublažiti Dvadeset i treći zagrebački salon koji je, uz *Prijedlog*, ponudio i *Retrospektivu Prijedloga*, izložbu čiji je zadatak bio rezimiranje dotadašnjih aktivnosti na planu ludičkih, kritičkih, estetskih prostorno-plastičkih intervencija, čime bi se ta sekcija ugasila ili dobila novu snagu. Sudeći po prijedlozima usmjerenim na prostorno-oblikovnu intervenciju, *Prijedlog* nije dobio novu snagu,



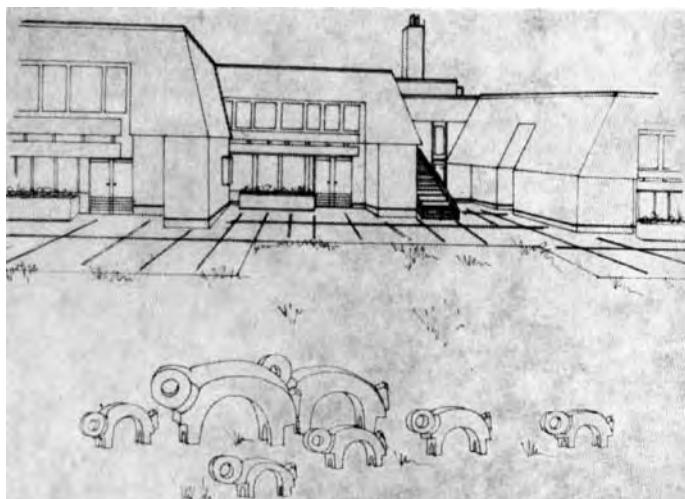
1. Milena Lah: *Poezija prostora/Stepenice*, 1980., Park Maksimir

ali se ipak nije ni ugasio. Već iduće godine, 1989., posljednje koja ulazi u ovaj rad vezan uz osamdesete godine, Salon dobiva novi poticaj i motivaciju, a to je skora proslava devetstote godišnjice grada Zagreba. Tim je povodom u sklopu *Prijedloga* realizirana i izložba *Od vizualnog identiteta do suvenira*. Nakon krize koja je dovila gotovo do ukidanja te »najvitalnije sekcije«, ponovo se u *Prijedlogu* vidi neophodan izvor individualnog, neograničenog umjetničkog angažmana usmjerjenog na oživljavanje, humaniziranje i razbijanje gradske monotonije. Njegovi odjeci mogu se pratiti i u devedesetima, a neki traju i do danas.

Ovdje je predstavljen popis urbane plastike, skulpture i likovnih intervencija prezentiranih kroz sekciju *Prijedlog*, a koje su osamdesetih do bile svoje mjesto u gradu, a isto tako i onih realizacija koje su prešle u devedesete, ali su u formi prijedloga prezentirane u osamdesetima.

Realizacije osamdesetih

1. Milena Lah, *Poezija prostora/Stepenice*, Park Maksimir, 1980., (13. ZS), sl. 1
2. Ratko Petrić, *Chaplin*, Kinoteka, 1983., (13. ZS)
3. Stjepan Gračan, *Velika žaba*, Dječji vrtić *Bajka*, 1983., (15. ZS)
4. Zlatko Zlatić, *Naši prijatelji*, Dječji vrtić *Vrapče*, 1981., (16. ZS), sl. 2
5. Julije Knifer, *Meandar* (prihvaćen je koncept, a ne konkretan rad), Branimirova, 1987., (16. ZS)
6. Stanko Jančić, *Majka i dijete*, Dječji vrtić *Zvončić*, 1985., (19. ZS)



2. Zlatko Zlatić: *Naši prijatelji*, skica



3. Ratko Petrić: *Aleja skulptura*, fotomontaža

7. Nenad Fabijanić, Svan Vujičić: *Sova*, Škola za strane jezike, 1987., (19. ZS)
8. Tomislav Ostoja, *Finale*, SRC *Mladost*, 1987., (20. ZS)

Prijedlozi osamdesetih realizirani u devedesetima i kasnije:

1. Ratko Petrić, *Stablo*, SRC *Mladost*, 1990. ili 1991., (16. ZS)
2. Ivan Kožarić, *Figura*, INA, 1999., (16. ZS)
3. Šime Vulas, *Tvrdalj*, Park Opatovina, 1994., (16. ZS)
4. Ratko Petrić, *Aleja skulptura*, Savski nasip, započeto 1990., (20. ZS), sl. 3

PARKOVI SKULPTURA

Pitanje uređenja javnih gradskih površina dobiva novi zamah početkom šezdesetih godina različitim idejama o parkovima skulptura. Prva takva inicijativa realizirana je izložbom *Park skulpture*, koja je održana 1960. za trajanja jesenskog Zagrebačkog velesajma. Na površinama između paviljona tada je izložena dvadeset i jedna skulptura renomiranih autora (Augustinčić, Bahorić, Bakić, Džamonja, Kožarić, Kršinić, Mačukatin, Poljan, Radauš, Ružić, Sabolić, Sikirica, Vulas i dr.), od kojih se nekoliko i do danas nalazi na izvornim lokacijama. Kasnijim nesustavnim inicijativama postavljeno je na taj prostor još nekoliko skulptura M. Kumbatović i V. Bakića.

Istovremeno, Udruženje likovnih umjetnika Hrvatske iznosi zamisao o *Zagrebačkom parku skulpture*, tzv. »rasadniku skulptura« za koji se predlaže nekoliko lokacija (Ribnjak, Zapruđe, Most slobode). Uz potporu Skupštine grada, sredstva za lijevanje i materijal mogućih skulptura odobravao bi svake godine Fond za kulturu, a umjetnik bi se odrekao naknade sve do eventualnog otkupa. Na taj način stvorio bi se svojevrsni muzej skulptura na otvorenom – stalni postav suvremenog kiparskog stvaralaštva. Međutim, ova ideja nije naišla na potporu šire javnosti i financijera te je ubrzo pala u zaborav.

Još jedna neostvarena ideja, koja se provlači gotovo do početka osamdesetih, je i park skulptura na Ribnjaku, kojom bi se oživio prostor starog zagrebačkog parka. Krajem 1979. *Večernji list* pokreće akciju za uređenje Ribnjaka. Nekoliko se mjeseci intenzivno raspravljalilo o toj ideji, iznesena su i različita mišljenja (npr. mišljenje kipara Koste Angeli Radovanija bilo je da su »bronca i granit, povučeni na konvencionalnu udaljenost od publike više spomenici u zelenilu, nego ono za čim naše vrijeme teži... Park je možda suprotan kiparskom životu trenutka...«). Keramičarka i kiparica Božena Štih-Balen, potaknuta tom idejom, poklonila je gradu 1980., za prostor parka, skulpturu *Dryo*, tada izloženu na Petneastom zagrebačkom salonu. Ipak, bez razrađenog i jasno određenog programa ideja se nikad nije uspjela realizirati. Do danas u parku stoje samo dvije skulpture: *Brijunski akt* Antuna Augustinčića (postavljena 1954.) i *Ivan Goran Kovačić* Vojina Bakića (1964.).

Sustavno i planski definiran javni prostor na kojem će trajno biti prezentirana djela najznačajnijih imena hrvatskog kiparstva prvi je put ostvaren provedbom prijedloga Ratka Petrića o formirajujućoj *Aleji skulptura*. Ta ideja, koja je novim sadržajem rijeku približila gradu, predviđa uređenje sjevernog obalnog šetališta između Mosta mladosti i Željezničkog mosta. Koncepcija, predstavljena 1985. na *Prijedlogu*

Dvadesetog zagrebačkog salona, ulazi 1987. u provedbeni urbanistički plan. Iako se prvu skulpturu planiralo postaviti uoči Univerzijade, do toga je došlo tek 1990., kada su u sklopu Dvadeset i petog zagrebačkog salona postavljene Petrićeve *Kapi*. Premda je predviđeno da se u periodu od deset godina postavi tridesetak skulptura, do danas ih je postavljeno sedam, a akcija traje i dalje.

INICIJATIVE OPĆINA

Nova kulturna politika prema kojoj su se od 1975. materijalna sredstva počela dijeliti novoosnovanim SIZ-ovima za kulturu, umjesto dotadašnjem jedinstvenom Gradskom fondu za kulturu, preusmjerava inicijative i realizacije na lokalnu razinu. To je svakako jedan od razloga koji je doveo do danas vidljivih postignuća u uređenju grada. U dobro osmišljene projekte, koje su potaknuli voditelji općinskih centara za kulturu, uključili su se velikim dijelom umjetnici, često i sami stanovnici tih općina. I pojedine su općine, potaknute približavanjem Univerzijade, izradile programe kojima bi se obogatili novo uređeni prostori trgova ili sportski centri.

Medveščak

Općina Medveščak na dvije je lokacije, Trgu Jože Vlahovića i SRC *Šalata*, organizirala postavljanje skulptura. U sklopu uređenja Trga Jože Vlahovića 1987. (danasa Trga hrvatskih velikana) isplamirano je postavljanje dviju Kršinićevih skulptura, *Julija Klovića* i *Klesara* (portret Ivana Meštrovića) – sl. 4. Iako je već 1987. Privredna banka financirala odljev *Julija Klovića*, skulpture nisu postavljene sve do 1989. godine. Ubrzo se pokazalo da postavljene skulpture dimenzijama ne korespondiraju s monumentalnom arhitekturom u pozadini (Kovačićeva Burza), pa je *Julije Klović* premješten u dvorište Klovićevih dvora, a *Klesar* u Glipoteku HAZU. Ispred dviju zgrada na trgu su 1994. godine postavljene fontane izrađene prema projektu Mihajla Kranjca.

Uz već postojeću Meštrovićevu *Ženu*, postavljenu 1983. ispred Privredne banke povodom stote godišnjice rođenja slavnog kipara, postojala je i zamisao o nastavljanju skulpturalnog niza Ulicom Franje Račkoga.

Na Sportskom centru *Šalata*, preuređenom za Univerzijadu, postavljeni su 1987. reljefi Ivana Lesiaka, *Ljubavno putovanje* i Tomislava



4. Frano Kršinić: *Klesar*, 1989., Trg Jože Vlahovića

Ostoje *Hokej 66*, a skulptura Milene Lah *Let u prostor* dvije godine kasnije.

Centar

Nakon stoljetne tradicije podizanja spomeničke skulpture u duhu akademizma, koja je dominirala centrom grada, osamdesete donose i probaj intimističke skulpture često apstraktnih formi.

Prva postavljena skulptura u tom desetljeću, *Veliki torzo* Raula Goldonija, prošla je dugi put od izrade do samog postavljanja. USIZ za kulturu grada Zagreba naručio je skulpturu 1978., nakon javnog natječaja te financirao i njeno lijevanje, dovršeno 1980. godine. Skulptura je stajala u dvorištu LIKUM-ove ljevaonice sve do njezina

postavljanja na Starčevićevu trgu 1984. Prije samog postavljanja razvila se polemika oko lokacije. Predloženo je da skulptura stoji pred zgradom MUO na Trgu maršala Tita, ali se Z. Kolacio, Goldonijev suradnik na tom projektu, uspio izboriti za prvobitno planiranu lokaciju. Od 1995. godine *Veliki torzo* nalazi se na križanju Jurišićeve i Kurelćeve, nakon što je s prvotne lokacije uklonjen u vrijeme izgradnje Importanne centra 1993. godine.

U sklopu priprema za Univerzijadu 1986. godine formirana je *Radna grupa za program vizualnih intervencija na području općine Centar*. Grupa je ubrzo donijela opsežni plan postavljanja skulptura u centru. Tako je na uglu Bakaćeve i Cesarčeve ulice predviđena *Svetlosna forma* Vojina Bakića, a za Park Opatovinu *Tvrđalj* Šime Vulasa (postavljen 1994.). Skulptura Stipe Sikirice *Otvorena vrata* predviđena je za Radnički dol (postavljena 1988. ispred zgrade *Jadran filma* u Dubravi), a Kožarićev *Arandelovac* trebao je stajati na Mažuranićevu trgu. Skulpture manjih dimenzija, Deškovićev *Pas koji se češe* ili Frangešova *Sadilica*, bile su namijenjene zelenom trokutu Radićeva – Kamenita vrata, dok je na Cmroku trebao biti postavljen *Crveni znak* Ivana Kožarića. Planiralo se i vratiti skulpture koje su već bile dijelom grada, kao što su Kožarićev

Prizemljeno sunce ispred HNK i *Fontana Ivana Rendića* u park na Griču. Taj ambiciozni i možda pretjerani broj skulptura sveden je do početka devedesetih na svega dvije: *Razlistanu formu* Vojina Bakića na početku Gajeve (1960., postavljeno 1987.) i Michielijeva *Tri uha* u Tkalcicevoj, ali na drugoj lokaciji od planirane (1980./1., postavljeno 1988.).

Nekoliko je spomenika u centru grada podignuto zalaganjem pojedinih kulturnih institucija ili društava. Tako je, na primjer, *Spomenik Vlahu Paljetku* smješten u Passageu Neboder, Ilica 1, naručilo Društvo skladatelja Hrvatske, a u financiranju je sudjelovala i Posmrtna pripomoć. Skulpturu je izradila Marija Ujević-Galetović još 1985. godine, ali je radi nedostatka sredstava za kamen postamenta postavljena tek 1989. godine.

U tadašnje inicijative ubraja se i ideja glumačke družine Histrion za podizanje *Spomenika Mariji Jurić-Zagorki*. Akciju je provelo Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske 1989. godine. Skice su naručene od Stjepana Gračana, a arhitekt Dalibor Jurković izradio je prostornu skicu oko samog spomenika. Uz priloge građana i različitih radnih organizacija spomenik je postavljen u Tkalcicevoj ulici 1991.

Peščenica

Osamdesete godine zlatni su period djelovanja Centra za kulturu Peščenica (danas Kulturni centar), predvođenog galerijom *Događanja*. Skupina entuzijasta okupljena oko Centra organizirala je raznovrsna »događanja« kojima se nastojalo poboljšati kvalitetu življenja, utjecati na izgled javnih prostora, te promišljeno stvoriti vizualni identitet toga rubnoga dijela grada. Uspjeh tih akcija rezultat je i financijske potpore ondašnjeg SIZ-a stambenih i komunalnih poslova općine Peščenica, SIZ-a za kulturu, ali i suradnje s tvornicama smještenim u tom dijelu grada, u čijim su ambijentima neke skulpture i nastajale.

Već prvi takav primjer je skulptura *Krilo materino* Mile Kumbatović, izrađena u Tvornici parnih kotlova (TPK). Ta je skulptura nakon auto-ričine izložbe pod nazivom *Umjetnička transformacija radne svakodnevije* u galeriji Događanja 1981. trajno smještena uz Centar za kulturu.

U suradnji s tvornicom boja i lakova *Chromos* na *Prijedlogu* De-vetnaestog zagrebačkog salona 1984. Centar za kulturu prezentira i problematizira pojam »urbane kozmetike«, kojoj bi cilj bio poboljšanje i preoblikovanje postojećeg stanja na urbanim prostorima u Zagrebu. *Urbana kozmetika* obuhvaća različite likovne i dizajnerske intervencije – znakovlje, signalizaciju, iluminaciju, ulični namještaj, kao i urbano slikarstvo i skulpturu. Realizacija urbane kozmetike na području



5. Nada Orel: *Trodimenzionalni urbani strip*, 1984., Peščenica

Peščenice započela je još 1983. kada su postavljeni oglasni stupovi »kišobrani«, rad kipara Svana Vujičića, i uređen prostor ispred Centra za kulturu bojanjem klupa i žardinjera. Kiparica Nada Orel 1984. je izradila skulpturu *Trodimenzionalni urbani strip*, u suradnji s TPK, koja je ujedno i putokaz za galeriju Događanja (sl. 5).

Skupina autora: Mila Kumbatović, Milena Lah, Viktor Libl, Ratko Petrić, Ante Rašić, Željko Režek, Žarko Tomazetić, Svan Vujičić i Fedor Kritovac, okupljena oko Centra za kulturu Peščenica, prezentirala je na Dvadesetom zagrebačkom salonu 1985. prijedlog likovnih intervencija uz tadašnju Beogradsku aveniju (danas Slavonska).

Projektom su zamišljena skulp-

turalna rješenja koja bi bila likovna markacija, putokazi za tamošnje tvornice i poduzeća. I tada je ostvarena uspješna suradnja s poduzećima i tvornicama, postavljena je dobra finansijska konstrukcija te izrađeno nekoliko skulptura. Kiparica Dora Kovačević izradila je skulpturu-znak za poduzeće *Munja*, Ljerka Šibenik za *INA-Plin*, Žarko Tomazetić za *Dukat, Ledo, Sirelu i Nicro*, Svan Vujičić za *Elektrodu*, Ratko Petrić za *Zagrepčanku* i dr.

Zbog urbanističkog plana kojim nije predviđena takva vrsta intervencije uz tu aveniju, većina skulptura nije postavljena. *Ruka prijateljstva* Milene Lah, zamišljena kao ruka dobrodošlice, tematski dobro prilagođena duhu Univerzijade, postavljena je 1987. na drugoj lokaciji (Branimirova / Harambašićeva). Finansijski je postavljanje te skulpture potpomognuto i od strane poduzeća TPK u kojemu je skulptura i izrađena. Osim *Ruke prijateljstva* postavljena je i oznaka Dore Kovačević za ondašnju radnu organizaciju *Munja*.

Primjer individualne inicijative tih godina je akcija kiparice Nade Orel koja je 1985., uz potporu Centra za kulturu, na praznoj poljani u Vidrićevoj ulici organizirala dječje likovne radionice. Uz dječju pomoć započela je stvaranje ambijentalne skulpture *Mali princ*, koju, uz njegov brončani lik, čini i pet kamenih blokova različitih boja i struktura, simbola

planeta iz priče A. de Saint Exupérya. Nakon dvije godine *Mali princ* je svečano otkriven, pa je tako još jedna skulptura pronašla svoje mjesto na javnoj površini, a ujedno je i maštovito osmišljen prostor dječe igre.

Skulptura *Balerina* Svana Vujičića, prvotno zamišljena za Moslavacki trg, nije postavljena na toj lokaciji, već 1987. u dvorištu Centra za kulturu, sve dok zbog stalnih devastacija i rušenja nije uklonjena.

Posljednja skulptura, postavljena u tom razdoblju na području Peščenice, reljef je Ivana Lesiaka *Mladenci*, postavljen prigodno 1989. godine ispred ulaza u općinsku dvoranu za vjenčanja u Zapoljskoj ulici. Postavljanje te skulpture predstavlja bitan pomak s obzirom na dotadašnju tradiciju postavljanja memorijalnih skulptura ispred općinskih zgrada.

Susedgrad

Ideja o *Otvorenom likovnom atelieru Susedgrada* (OLA) potaknuta je 1981. postavljanjem dviju skulptura: *Torzo* Jure Žaje i *Preobrazba* Petra Barišića ispred tamošnje osnovne škole. Iz pojedinačnih programa tih umjetnika razvio se uskoro opći program uz financiranje općinskog SIZ-a kulture i potporu obližnje Tvornice cementa koja je osigurala besplatni materijal, bizečki kamen. Sljedećih godina, sve do 1989., petnaest autora izradilo je skulpture raspoređene po trgovima i zelenim površinama te općine. Središnji park, nazvan »Ruža vjetrova« (danas Park F. G. Lorce), otvoren je za javnost u povodu Dana općine 1985., a tijekom 1986. u parku je raspoređeno šest skulptura različitih autora (Hamo Čavrk: *Torzo*; Dora Kovačević: *Mogila*; Ivan Kožarić: *Ruža vjetrova*; Ante Rašić: *Nadengrad*; Ljubomir Stahov: *Organski oblik*; Šime Vulas: *Jedra*). Tim višegodišnjim uspješnim projektom vizualni identitet zapadnog, rubnog dijela grada obogaćen je kvalitetnim fondom skulptura, kako mladih tako i već renomiranih autora. Osim u središnjem parku, skulpture se nalaze i na obližnjim zelenim površinama: Zlatko Zlatić (*Skupina*, 1985.), Vlade Radas (*Animalistička forma*, 1987.), Petar Barišić (*Tvrđaj*, 1988.), Vladimir Gašparić – Gapa (*Plavi oblik*, 1988.), Zvonimir Lončarić (*Nedovršena forma*, 1988.) i Drago Bušić (*Leptir*, 1989.). Suradnja umjetnika, SIZ-a kulture i tvrtki koje su dale materijale u ovom se slučaju pokazala izuzetno uspješnom formulom. Uz primjenu istovrsnog materijala (većina skulptura - bizečki kamen, Zlatić i Radas – mramor), karakteristika svih skulptura je apstraktna forma i intimistički izbor tema. Skulpture su postavljene na niskim postamentima ili neposredno na zemlji, potpuno približene pješaku, čime se ostvaruje dojam srastanja skulptura s okolišem.

Likovna kolonija »Pionirski grad«

U istočnom predgrađu, na prostoru Pionirskog grada (danas Grada mlađih), osmišljenog i uređenog još šezdesetih godina, od 1984. do 1989. godišnje se održavala likovna kolonija sa stalnom temom *Dijete u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti*. Ta je manifestacija okupljala veći broj likovnih umjetnika – kipara, slikara i keramičara. Godinama su akademski kipari i naivni umjetnici svoje skulpture oblikovali u drvetu, u apstraktnom ili figurativnom izričaju. Njihovi radovi postavljeni su nakon kolonije na lokacije unutar Pionirskoga grada.

Zbog vrlo osjetljivog materijala te su skulpture danas u lošem stanju, a nekoliko ih je, nažalost, i uklonjeno. Do danas se na izvornim lokacijama nalaze sljedeće skulpture: 1984. – Miro Vuco: *Mali konjanik*; 1985. – Milena Lah: *Stup svečanosti*; Jozo Vila: *Drvo mladosti*, 1986. – Peruško Bogdanić: *Putovanje barbara*, 1987. – Josip i Ivan Cikač: *Majka i dijete*; 1988. – Ratko Petrić: *Slovenski stup*; Jasmina Podgorski-Antolović: *Ptica*; Zlatko Zlatić: *Majka i dijete*.

UNIVERZIJADA '87 – POTICAJ ZA OBLIKOVANJE VIZUALNOG IDENTITETA GRADA

Odluka Izvršnog komiteta FISU 1984. godine o nominaciji Zagreba za domaćina Univerzijade '87 pokrenula je rješavanje mnogih nagomilanih gospodarskih, sportskih i komunalnih problema, među kojima je uobličavanje vizualnog identiteta grada i stvaranje novih sadržaja bilo jedno od najvažnijih. Prema projektu arhitekata M. Kranjca, B. Siladina i B. Šerbetića gradsko se središte pretvorilo u veliku pješačku zonu, obnovljena su pročelja većine zgrada, a na Trg Republike (današnji Trg bana Josipa Jelačića) vraćen je i zdenac Manduševac. Tim je povodom aktualizirano i pitanje povratka *Spomenika bana Josipa Jelačića* na njegovo nekadašnje mjesto. Bivša gimnazija na Roosveltovom trgu adaptirana je u Muzej Mimara, a gotovo provinčijski autobusni kolodvor zamijenjen je velegradskim. Gradili su se novi sportski objekti te uređivali postojeći, stvarajući tako nove urbane prostore svakodnevnih susreta tisuća mlađih ljudi okupljenih oko međunarodnih studentskih sportskih igara, kao, naravno, i samih Zagrepčana. Taj period od tri godine (1984.–1987.) bio je obilježen nekolicinom umjetničkih akcija i projekata, koji su se uspjeli istrgnuti iz sfere utopije i rezultirati vrlo uspješnim realizacijama.

Inicijator i organizator kiparskih i slikarskih akcija mlađih umjetnika bio je HDLUZ koji je, potaknut iskazanim potrebama da se novonastali

6. *Mladi kipari za Univerzijadu '87*

prostori artikuliraju i oplemene, 1985. započeo vrlo uspješnu akciju pod radnim naslovom *Mladi kipari za Univerzijadu '87*. Kao logičan nastavak te inicijative HDLUZ je 1986. organizirao izložbu u Galeriji PM na kojoj su predstavljene tzv. skice-prijedlozi odabranih sedamnaestoro mladih kipara s krajnjim ciljem izvedbe njihovih skulptura u novim urbanim prostorima Parka skulpture SRC *Mladost* i prolazu SRC *Cibona*. Umjetnici su bili dužni sami naći sponzore koji bi sudjelovali u financiranju i izvedbi njihovih prijedloga. Tako je kiparima bio omogućen rad u tvornicama *Jedinstvo*, *Novogradnja*, *Industrogradnja*, *Tehnika*, *Bjelovarska metalna industrija*, koje su, uz donirani materijal, bile i nositelji ekonomskih podloge cijelog projekta. Tu su se kipari za oblikovanje svojih skulptura služili i tvorničkim otpadom (metalne cijevi, plastika, žica, aluminijski lim, lijevani beton i dr.). Međutim, zbog prekratkog vremena uspjelo se izvesti samo sedam od planiranih sedamnaest skulptura. Neposredno prije početka same manifestacije, u prostor parka novog Sportskog centra *Mladost* (arhitektonsko rješenje V. Penezića i K. Rogine), postavljeno je šest skulptura: *Veliki pauk* Branka Lepena, *Svetlost* Dore Kovačević, *Žena* Bane Milenkovića, *Kiklop* Ante Rašića, *Plesačica* Gorana Štimca i *Mladost* Žarka Tomazetića (sl. 6). Sedma skulptura *Obelisk I i II*, kipara Petra Barišića, postavljena je u prolazu novog kompleksa Sportskog centra *Cibona* (arhitektonsko rješenje M. Hržić, I. Piteša, B. Šerbetić). Postavljanjem nabrojanih skulptura na predviđene lokacije uspješno je ispunjen urbanistički zadatak, prije svega zahvaljujući kreativnoj i stručnoj suradnji ljudi čiji je bliski generacijski senzibilitet, u ovom slučaju, urođio skladom arhitekture i skulpture. Preostale skulpture nastale za trajanja akcije nisu, kako je planirano, naknadno postavljene.

Zalaganjem umjetnika Borisa Demura i Antuna Krešića te Likovne kolonije ŽTP-a, (danas Hrvatskih željeznica), a pod umjetničkom koordinacijom HDLUZ-a koji je odabrao pedeset i troje umjetnika, pokrenuta je akcija pod nazivom *Muzej suvremenog murala*. Oslikano je nešto više od 500 m zida u Branimirovoj ulici kao još jedan poklon umjetnika gradu za Univerzijadu. Uz pokroviteljstvo Općine Medveščak i lista *Vjesnik*, akciju je financijski poduprla i Privredna banka. Mural je otkriven 14. 7. 1987., neposredno pred početak sportske manifestacije.

U klimi sveopćeg interesa za grad, uz izgradnju i obnavljanje mnogih javnih objekata i trgova, stvorene su nove lokacije koje je trebalo uobličiti ili naglasiti i skulpturom. Na taj je način grad dobio još nekoliko markacijskih točaka, koje su svoje mjesto dobile zahvaljujući Univerzijadi. Tako su na uređenom SRC *Šalata* postavljene skulpture inicijativom općine Medveščak (vidi: Inicijative općina). Na Trg sportova postavljene su 1987. *Igre vodom* Luje Lozice, a 1989. *Košarkaši* Stanka Jančića.

Novouređeni Autobusni kolodvor dobio je 1987. skulpturu Dušana Džamonje *AKZ*, a tek popločena pješačka zona u Gajevoj ulici skulpturu Vojina Bakića iz 1960. *Razlistana forma*.

SPOMENIČKI NATJEČAJI – IZVEDENI I NEIZVEDENI

Spomenik Augustu Šenoi

Dugi niz godina postojala je želja i obveza da taj književnik dobije spomenik u svome rodnom gradu, pa je zato 1981. godine oformljen Inicijativni odbor za podizanje spomenika Augustu Šenoi, čiji je prvi predsjednik bio književnik Marijan Matković. Odbor Društvu književnika Hrvatske povjerava ulogu raspisivača pozivnog, javnog i anonimnog natječaja za podizanje spomenika na predviđenoj lokaciji. Pozivi su upućeni Kosti Angeli-Radovaniju, Vojinu Bakiću, Stjepanu Gračanu, Branku Ružiću, Ivanu Saboliću i Mariji Ujević-Galetović. Na poziv su se zahvalili Angeli-Radovani i Ružić, a Sabolić je u međuvremenu preminuo. Pripreme su trajale šest godina, a uz službene pokrovitelje (DKH, HNK, Turističko društvo grada Zagreba, *Večernji list*) za podizanje spomenika zaslužna je financijska pomoć mnogobrojnih pojedinaca. Natječaj je raspisan 1986. i na nj je pristiglo sedamnaest radova, među kojima i rad M. Ujević-Galetović kojem je Ocjenjivački sud dodijelio 1. nagradu.

Ta spomenička kompozicija, koju je izlila Ljevaonica *Likum*, postavljena je na mjestu dodira dviju ulica, Branjugove i Vlaške, uz veliku



7. Marija Ujević-Galetović: *August Šenoa*, 1988., križanje Branjugove i Vlaške ulice

skulpture na javnim gradskim prostorima, neki veliki javni natječaji nisu dočekali svoju realizaciju. Ti primjeri predstavljaju skulpturalna rješenja koja su uključivala i kompleksniju arhitektonsko-urbanističku intervenciju, što je po svoj prilici presudilo finansijskoj konstrukciji i završilo nerealiziranjem.

Spomenik Josipu Brozu Titu

Natječaj za spomenik Josipu Brozu Titu u spomeničkom i ideoškom smislu bio je najdelikatniji projekt toga razdoblja u Zagrebu, a ujedno i najveći jugoslavenski natječaj. Titova smrt 1980. aktualizirala je pitanje postavljanja njegova spomenika, koje se rješavalo ne samo u Zagrebu, već i u mnogim većim gradovima tadašnje države. Počevši od 1982., kada je donesena odluka o podizanju spomenika Titu u Zagrebu i formiran Odbor za podizanje spomenika, otvorena je polemika koja je trajala gotovo cijelo desetljeće. Predmet brojnih javnih rasprava bilo je prvenstveno pitanje lokacije, zbog čega su angažirane i razne relevantne strukovne

svečanost, 13. studenog 1988., povodom stotinu i pedesete godišnjice piščeva rođenja (sl. 7).

Spomenik Tinu Ujeviću

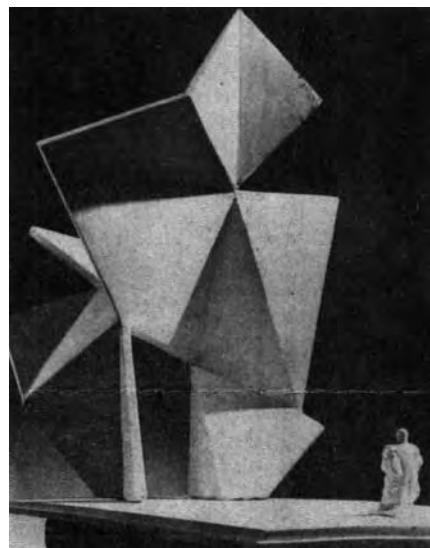
Možda je najneobičnija inicijativa ona koju je potaknuo Zagrepčanin Antun Števinović, po zanimanju limar. Svojom je oporukom odredio da se sva njegova imovina iskoristi za podizanje spomenika Tinu Ujeviću, uz jedini uvjet da to bude na potezu Massarykova – Trg maršala Tita. Števinović je umro 1986., a nakon par godina održan je i javni natječaj, završen 1989. godine, kada je odlukom stručne komisije izabran prijedlog Mire Vuče i arhitektice Ele Lesiak. Spomenik je izveden i postavljen 1991. godine.

Koliko god su se u tom razdoblju prilično intenzivno postavljale

institucije. Nakon brojnih polemika kao konačna lokacija za spomenik odabran je Trg revolucionara (danas Trg Stjepana Radića). Natječaj je finaliziran 1987., kada je izvedbenu nagradu za skulpturu dobio Vojin Bakić, a za arhitektonsko rješenje Zoran Bakić (sl. 8). Cijeli projekt trebao je biti dovršen 1992., povođom stote obljetnice rođenja Josipa Broza, međutim, nove društveno-političke promjene i događaji u zemlji ostavili su ga iza sebe.

Spomenik Miroslavu Krleži

Nakon što su 1973. kiparica Marija Ujević-Galetović i Branko Silađin (arhitektonsko uređenje) dobili izvedbenu nagradu za podizanje spomenika Augustu Cesarcu, koji nikad nije izведен, u osamdesetima je uslijedila još jedna inicijativa koja je, nažalost, imala jednak završetak. Prijedlog istih autora za postavljanje spomenika Miroslavu Krleži na zapadnoj strani Trga maršala Tita, ispred zgrade Ferimporta, osvojio je izvedbenu nagradu na Sedamnaestom zagrebačkom salonu 1982. godine. Međutim, kako je dobiveni novac dostajao samo za materijal, nedostatak sredstava bio je opravdanje za nerealiziranje toga prijedloga. Jednako tako, ni javni natječaj za postavljanje spomenika Krleži 1990., na kojem je nagrađen rad Ivana Lesiaka, uz arhitektonsko-urbanističko rješenje trga Branka Silađina, do danas nije realiziran.



8. Vojin Bakić: *Skica za Spomenik Josipu Brozu Titu*

ANAKRONIZMI U OSAMDESETIMA

Veličanje ideologije NOB-e, njezinih heroja i žrtava proteže se kroz čitavo zadnje »jugoslavensko« desetljeće. U parku Medicinskog fakulteta je tako 1983. postavljeno *Nošenje ranjenika* Antuna Augustinčića, 1985. *Spomenik palim Kustošijancima* Nikole Bolčevića, a skulptura Jasne Bogdanović *Majka i dijete*, u spomen na djecu Kozare, tek 1987. godine. Danas uklonjeni monumentalni spomenik Luje Lozice revolucionaru Veljku Vlahoviću, postavljen je 1988. u tada istoimenom parku (danas Park Stara Trešnjevka).

Kroz taj period nastavlja se i postavljanje realistički oblikovanih bista vezanih uz javne institucije. Uglavnom je riječ o bistama povijesnih osoba, revolucionara i narodnih heroja (npr. *Bista Ive Lole Ribara K. Angeli Radovanija* postavljena 1981., kasnije uklonjena, *Bista Đure Đakovića V. Radauša*, postavljena 1986.).

Jedini je izuzetak u toj grupi *Spomenik Josipu Račiću* Ratka Petrića, postavljen 1980. uz istoimenu osnovnu školu na Srednjacima. Iako iste, memorijalne funkcije, predstavlja novo i moderno rješenje primijerenije vremenu i ambijentu. Ta ambijentalna kompozicija odmak je od uobičajenog, figurativnog načina prikazivanja srodnih tema. Ideja da upravo Petrić napravi Račićev spomenik rodila se još 1977., kada je autor dobio *Vjesnikovu* nagradu *Josip Račić* za likovne umjetnosti. Potom je prijedlog ponuđen USIZ-u za kulturu grada koji je ideju prihvatio i realizirao.

Spomen-park Dotrščina

U tom razdoblju ponovno je aktualizirano pitanje idejno-koncepcijskog rješenja Spomen-parka Dotrščina, mjesta masovne pogibije žrtava fašizma, koje je 1964. proglašeno zaštićenim spomenikom kulture.

Uređenje je započelo još 1965. postavljanjem Bakićeva *Spomenika strijeljanim* uz arhitektonsko-hortikulturalno suradnju Josipa i Silvane Seissel s Andželom Rotkvić. Nakon neuspjelog natječaja Društva arhitekata Zagreba iz 1977. za izradu arhitektonsko-kiparskog i hortikulturalnog rješenja, početkom osamdesetih organiziran je pozivni natječaj. Pozvani su eminentni autori koji su već do tada postigli zapažene rezultate u uređivanju i drugih spomen-područja (K. Angeli Radovani, V. Bakić, D. Džamonja, M. Galić, Lj. Šibenik, Z. Kolacio, S. Luketić, B. Ružić). Tim natječajem definirana je konačna idejna koncepcija, kako skulpturalna, tako i arhitektonska. Gradnja se trebala odvijati postepeno, ovisno o finansijskim sredstvima koja su trebali osigurati Grad i Republika te razni OUR-i. Prihvaćeno je desetak apstraktno koncipiranih skulptura pozvanih autora za različita spomen-obilježja.

Realizacija je započela 1981. postavljanjem *Spomenika palim Zagrepčanima* Branka Ružića, a ujedno je nastavljen i Bakićev projekt za Dolinu grobova. Istovremeno je trebala započeti i priprema za centralni spomenik K. Angeli Radovanija koji nije izведен. Točno dvadeset godina nakon postavljanja prvog spomenika 1985. je postavljen posljednji, *Spomenik palim revolucionarima Zagreba 1919. – 1941.* Stevana Luketića, čime je taj projekt u konačnici sveden tek na tri realizirane pojedinačne skulpture.

ZAKLJUČAK

Razdoblje osamdesetih godina prošloga stoljeća politički je obilježeno »omekšavanjem« krutog socijalističkog sistema, koje krajem desetljeća konačno završava i raspadom Jugoslavije. Naslućivanje demokratskih strujanja najbolje ilustrira i istovremena aktualizacija pitanja postavljanja, odnosno povratka dvaju, do tada, ideološki potpuno nespojivih spomenika: Josipa Broza Tita i bana Josipa Jelačića. U tom duhu, kada se i umjetnost oslobađa ideoloških elemenata, konkretnije se kreće u nužno oplemenjivanje i estetsko obogaćivanje novouređenih gradskih površina. Većina tada nastalih skulptura raspoređena je po rubnim dijelovima Zagreba, dok je samo manji broj skulptura smješten u reprezentativnom središnjem dijelu grada.

Financijska decentralizacija putem SIZ-ova novac usmjerava u centre za kulturu gradskih općina i time omogućuje brojne pojedinačne i organizirane akcije. U samu realizaciju uključuje se industrija i tadašnji OUR-i financijskom potporom te ustupanjem potrebnog materijala i prostora.

Imajući u vidu sve realizirane javne skulpture toga vremena u Zagrebu, može se zaključiti da je prekinuta dominacija spomeničke plastike ideološkog predznaka u korist urbane, intimističke skulpture. Takva skulptura, smještena na zelenim površinama ili u pješačkim zonama, na niskim postamentima ili bez njih, neposrednije komunicira s promatračem. Otvara se i mogućnost afirmacije mladih umjetnika, koji do tada nisu imali priliku sudjelovati u oblikovanju vizualnog identiteta grada, što se odražava u izboru tema i materijala.

To razdoblje, koje je stvorilo dojam dugo priželjkivanog trenutka otvaranja građanskim inicijativama, idealu svakog humanog društva, završava raspadom države i ratom. Vrijeme koje će uslijediti nastavlja duh osamdesetih, ali donosi i nove ideološke smjernice koje će se odraziti i na problematiku javne skulpture.

* Korištena dokumentacija iz Zbirke kataloga i Zbirke hemeroteke Arhiva za likovne umjetnosti HAZU

IZBOR IZ BIBLIOGRAFIJE*

ZAGREBAČKI SALON – SEKCIJA PRIJEDLOG

1. *Katalozi Zagrebačkog salona*: Šesti ZS (1971.); 13.–24. ZS (1978. – 1989.).
2. F. M.: *Još jedan »prijedlog« pred realizacijom, »Čovjek i prostor«*, br. 6–7, 1979., str. 5.
3. Fedor Kritovac: *Zašto se nagrađeni prijedlozi ne realiziraju?*, »Čovjek i prostor«, br. 6, 1985., str. 17.
4. Snješka Knežević: *Smisao jedne retrospektive, »Čovjek i prostor«*, br. 6, 1988., str. 12.

PARKOVI SKULPTURA

1. *Park skulpture*, katalog, Zagrebački velesajam, 1960.
2. V. Maleković: *Pusti parkovi željni skulpture*, »Vjesnik«, 15. 3. 1969.
3. E. Cvetkova: *Park - rasadnik kulture*, »Večernji list«, 1. II. 1969.
4. P. Cajzek: *Ribnjak – park skulptura?*, »Večernji list«, 10. 10. 1979.
5. D. G.: *Skulpturama nema mjesta?*, »Večernji list«, 19. 10. 1979.
6. Đ. Đaković, D. Glavina: *Ribnjak »traži« skulpture*, »Večernji list«, 31. 5. i 1. 6. 1980.
7. N. M. A.: *Aleja skulptura na Savskom šetalištu*, »Vjesnik«, 14. 10. 1986.
8. N. Martiš: *»Kiša« na početku Aleje skulptura*, »Vjesnik«, 15. 11. 1986.

INICIJATIVE OPĆINA

1. Zdenko Kolacio: *Gdje joj je mjesto?*, »Vjesnik – Sedam dana«, 13. 7. 1984.
2. Josip Škunca: *Atelje nade*, »Vjesnik«, 2. 8. 1984.
3. Liljana Domić: *Priča s istočne strane*, »Vjesnik«, 14. 12. 1985.
4. J. Šipek: *Tko drži ruku dobrodošlice?*, »Vjesnik«, 26. 7. 1986.
5. J. Š.: *Svaki korak – skulptura*, »Vjesnik«, 10. 10. 1986.
6. S. P. – S. P.: *Dva kipa na vratima Medveščaka*, »Vjesnik«, 29. 10. 1988.
7. Đ. M.: *Spomenik Vlahi Paljetku*, »Večernji list«, 26. 6. 1989.
8. B. Dž.: *Zagorka u Tkalčići*, »Vjesnik«, 3. i 4. 7. 1989.
9. *Otvoreni likovni atelier Susedgrada – izložba fotografija*, katalog izložbe, Galerija Idealni grad, br. I-II, 1996.
10. Branka Hlevnjak: *Događanja na Peščenici*, Zagreb, 1998.

UNIVERZIJADA

1. *Mladi kipari za Univerzijadu '87*, katalog, Zagreb, Galerija proširenih medija, 1986.
2. J. Š.: *Tipičan entuzijazam mladih*, »Vjesnik«, 16. 12. 1986.
3. *Mladi kipari za Univerzijadu '87*, deplian, HDLUZ, Zagreb, 1987.
4. S. K.: *Prvi koraci murala*, »Vjesnik«, 20. 6. 1987.

5. Sanja Kapetanović: *Nova stranica likovnog Zagreba*, »Vjesnik«, 15. 7. 1987.
6. Do. J.: *Od Kiklopa do svjetlosti*, »Večernji list«, 7. 8. 1987.
7. M. Šigir: *Park skulptura*, »Vjesnik«, 3. 10. 1987.

SPOMENIČKI NATJEČAJI

1. B. Juriša: *Krleža na Prilazu?*, »Vjesnik«, 30. 9. 1982.
2. Vesna Kusin: *Gorak kruh skulptorski*, »Danas«, 12. 2. 1985., str. 48.–51.
3. Zdenko Kolacio: *Sudbinska povezanost*, »Vjesnik«, 1. 3. 1985.
4. Ive Šimat Banov: *Da li samo »figuracija«?*, »Danas«, 12. 3. 1985.
5. Elena Cvetkova: *Šenoa očima 20. stoljeća*, »Večernji list«, 21. i 22. 6. 1986.
6. Elena Cvetkova: *Tito kakvog ga pamtimo*, »Večernji list«, 27. 6. 1987.
7. Ana Lendvaj: *Dobrom duhu Zagreba*, »Večernji list«, 11. 11. 1988.
8. S. Pasini: *Među svojim sugrađanima*, »Vjesnik«, 14. 11. 1988.
9. Bojana Radović: *Dva boema – jedan spomenik*, »Večernji list«, 3. 12. 1988.

ANAKRONIZMI U OSAMDESETIMA

1. E. Cvetkova: *Dotrščina – simbol života*, »Večernji list«, 3. 7. 1976.
2. Rada Vnuk: *Hvala, za slobodu*, »Vjesnik«, 24. 5. 1980.
3. Meri Štajduhar: *Račićev atelje u Srednjacima*, »Vjesnik«, 10. 6. 1980.

SAŽETAK

Odabir događanja osamdesetih godina na području javne plastike nametnuo se kao tema ovog rada zbog egzaktnih podataka o broju od 80 skulptura i spomenika postavljenih u tom periodu u Zagrebu. Taj broj nisu dosegla, unatoč mnogim pokušajima, niti desetljeća prije, a niti poslije, tako da se iz današnje perspektive čini kako se radi o vremenu sinkroniziranih urbanih akcija, koje su obuhvaćale već postojeći uređeni gradski prostor, ali isto tako i puste prostore zagrebačkih novih naselja. Duh »novog vala« koji je tih godina vladao Zagrebom, svoj je trag ostavio i na javnim gradskim prostorima kao i u svijesti mnogih koji su svoj osjećaj pripadnosti jednom izuzetno poticajnom, kulturnom trenutku pretočili u akcije koje su organizirano objedinile mnoga pojedinačna nastojanja u svrhu općeg boljštaka.

Namjera ovog rada bila je pregled sljedećih inicijativa, koje su na posredan ili neposredan način dovele do uglavnom uspješnih realizacija: Zagrebački salon – sekcija »Prijedlog«, Univerzijada '87; lokalne akcije općina (Peščenica, Susedgrad, Maksimir, Trešnjevka, Medveščak, Centar, Gračani), likovne kolonije (Pionirski grad) i individualne inicijative.

Summary

PUBLIC SCULPTURE IN ZAGREB – INITIATIVES AND REALIZATIONS IN 1980's

Andreja Der-Hazarijan Vukić, Jasenka Ferber Bogdan, Darija Alujević

The choice of events which took place in the field of public sculpture in 1980's presented itself as an opportune topic of this paper due to the exact figure of 80 sculptures and monuments raised in Zagreb in that decade. Despite numerous attempts, this number was never surpassed, neither in the preceding decades nor in the years that followed. From the current perspective it seems that it was a time of synchronized urban action that encompassed the existing planned parts of the city and the still undeveloped area of the new housing projects. The spirit of the »new wave«, at that time strongly felt in Zagreb, had a strong impact both on the city's public space and on the minds of the many people who translated their sense of belonging to an extremely encouraging stage in Croatian culture into organized actions that united numerous individual efforts for common good.

This paper aims to give an overview of the following initiatives which led, directly or indirectly, to generally successful realizations: Zagreb Salon – »Proposal« Section, World University Games '87, local municipal projects, art colonies, and individual initiatives.

Skulptura na otvorenome: slučaj Splita

DUŠKO KEČKEMET

Luka Bobovišća (otok Brač)

Pregledni rad

Stambene i radne zgrade, prometnice, vodovodna i električna mreža i sl. spadaju u urbanu civilizaciju; kulturne ustanove, kazališta, koncertne dvorane, muzeji, galerije, izložbeni prostori, štališta, parkovi, javni spomenici i fontane spadaju pak u urbanu kulturu. Od svih tih kulturnih sadržaja najuočljiviji su u gradovima zacijelo javni parkovi, spomenici i ukrasne skulpture i fontane. I dok su javni parkovi pretežno rekreativnog značaja, javni spomenici domoljubnog, ukrasne su skulpture i fontane razvijenog urbanističkog i estetskog značaja. Postavljanje javnih spomenika potiču ili aktualne političke prilike ili pak razne društvene institucije svojim nacionalnim ili lokalnim ličnostima. Javni parkovi odraz su ljubavi ili odbojnosti građana prema prirodi. Skulpture ili ukrasne fontane odraz su odnosa građana prema vizualnom oplemenjivanju grada, a ujedno i pokazatelji njihova estetskog razvoja, njihove potrebe za lijepim i skladnim.

Antički narodi, pa i oni srednjovjekovni, posebno u razdoblju renesanse, ali i u devetnaestom stoljeću, a nešto manje u dvadesetom, ostavili su na javnim prostorima svojih gradova obilje javnih skulptura, kako spomenika istaknutim ličnostima, tako i skulptura i fontana koje nisu imale nikakvu uporabnu ili praktičnu svrhu, nego samo težnju da budu ugodne oku, ukras gradu ili da, usput, vodom utaže nečiju žed. U tome su se natjecali i sjevernački i južnački gradovi.

Posljednjih pedeset godina bilježi nagli razvoj gradova, nezaustavljivu izgradnju, sve življi automobilski promet, začuđujuće opće tehničke i informacijske opreme i upravo zabrinjavajući porast stanovnika. Ali, taj se očigledni graditeljski, tehnološki i demografski razvoj mnogo manje odrazio na kulturnom području, na polju oplemenjivanja gradova i života u njima, vizualnom i duhovnom.

Primjer Splita u tome nije iznimna među našim gradovima, ali to je, nažalost, grad koji vjerojatno prednjači u prostornom i demografskom razvoju, a da ga kulturni razvoj u tome ne prati. Stoga se mnogo toga

što možemo predbaciti Splitu, može odnositi i na većinu ostalih naših gradova.

Split se u posljednjih pedeset godina upeterostručio prostorom i stanovništвом: od četrdeset tisućа žitelja dosegao je preko dvije stotine tisućа stanovnika, a od užeg grada s predgrađima raširio se čitavim poluotokom i dalje prema sjeveru i istoku, spojivši se doslovno sa susjednim mjestima. Pa ipak, na prostoru te četiri petine novoga grada tijekom pedeset godina, uz tisuće legalno i nelegalno podignutih zgrada, nije postavljen ni jedan ni javni ni ukrasni spomenik, ni jedna ukrasna fontana; čak nije izgrađen ni jedan javni park.

Pogodna mediteranska klima i odgovarajuće zelenilo upravo izazivaju postavljanje javnih ukrasnih skulptura i fontana. Kamene i brončane skulpture na otvorenome u gradskom parkovnom okolišu dolaze posebno do izražaja. Najbolji dokaz tome su – još rijetke – skulpture u parku Galerije Meštrović, koje, u promjenjivom danjem svjetlu, gotovo osunčane, u okolišu zelenila, s patinama kiša i godina, privlače promatrače više od skulptura u dvoranama Galerije.

Ta prednost postavljanja umjetničkih skulptura pod vedrim nebom davno je uočena u svijetu, a donekle i u nas, u organiziranim *parkovima skulpture*, kojih je nekoliko i u Hrvatskoj.

U Splitu, nažalost, nije bilo ni prijedloga ni poticaja da se naručuju i postavljaju skulpture na prikladnim položajima, osim jednom, jedva čujno i primjetljivo, ali neostvareno, na Marjanu. Čak ni u jedina dva gradska parka u užem dijelu grada nema skulptura, osim one slikara Emanuela Vidovića, rad kipara Frane Kršinića u istoimenom parku i skladatelja Josipa Hatzea u skromnou parku na Bačvicama, ali i to su spomenici određenim istaknutim ličnostima, postavljeni na poticaj ne šireg građanstva, nego tek pojedinaca.

Još je gori odnos grada prema javnim fontanama, koje bi u ovom južnjačkom gradu naročito dolazile do izražaja.

Kada je krajem devetnaestoga stoljeća dovedena u grad živa voda, obnovom antičkog Dioklecijanova vodovoda, postavljena je na splitskoj obali monumentalna ukrasna fontana, rad tada uglednog padovanskog kipara Luigija Ceccona. Ona je ukrasno ali i osobito urbanistički bila jedna od prepoznatljivih značajki grada. Ipak ju je bivša vlast, pogrešno shvaćajući njezine simbole, dinamitom i mlatima stukla u komadiće, zamijenivši ju tek neuglednim bazenom, s rijetko uključenim vodoskokom.¹

1 Duško Kečkemet: *Splitska fontana*, Split, 1994.; *La fontana di Spalato*, u: »Atti e memorie...«, Roma, 1996.



Jagoda Buić: *Ruža vjetrova*, željezna skulptura na ulazu u luku – korištena za ispisivanje i lijepljene plakata



Slavomir Drinković: *Pusti me proc'*, kamena skulptura u luci na Matejuški – degradirana šaranjem, »mrčenjem« i nakaradnim oslikavanjem.



Luigi Ceccon: Monumentalna fontana, nekoć na obali, bezrazložno srušena 1944. (Prigodna privremena rekonstrukcija).

Improvizirano obnovljena u prigodi snimanja televizijske serije Miljenka Smoje *Velo misto* izazvala je nostalгију старијих, а занимљавање млађих Спліћана. Ипак су моја као и настојања pojedinih грађана да се обнови најшла на необразлоžени отпор.²

Ranije су већ биле уклоњене све украсне чесме и фонтане (на Шперуну, код Казалишта и др.), осим једине преостале у градском парку, а и та је једва спашена.

Pред новом робном кућом *Koteks* и на представитивној новој Улици Руђера Бошковића пројектанти су предвидјели две велике фонтане са базенима. Кипар Душан Ђамонђа, с којим сам поговорао, био је волјан за минималну своту уступити велику брончану куглу, у склопу тог другог базена, али ни инвеститори зграда у тој улици ни опćinsка управа нису нашли шодним да те нове предјеле града оправдати бескорисним скulpturama-fontanama.³

Занимљавање за слободне украсне скulpture у граду било је још мање, готово одбојно. Република је бесплатно нудила скulpture истакнутih сувремених кипара, а Опćина је морала само одредити локацију и извести подноžје. Понаšли smo чак, за почетак, и један положај у новој градској четврти, али Опćина даље nije подузела ништа.

Споменоу бих да сам предлагao да се на Mejama, у зеленој зони од улице до мора, оснује парк скulptura, које би се постепено набављале и постављале, и тако оснапојила и оправдатила шетницу кроз тај зелени појас, уз обалу, jer је tzv. тадашње Šetalište Moše Pijade (данас Мејстровићево шеталиште) већ постало nemirna и пješacima nesigurna automobilska прометница. Такођер узалуд.⁴

Као рavnatelj Galerije Мејстровић предлагao sam да се у sjevernom, neposjećivanom Мејстровићевом Каšteletu организирају ljetni posjeti pojedinačnih домаћih, и eventualno inozemnih, кипара који би ту израдили две скulpture у камену: једну за себе, а другу би даровали за парк скulpture на Mejama. Такођер без одјека.

Ljeti 1987. организирана је, на иницијативу повјесниčара умјетности Дavora Matičevića, акција међу jugoslavenskim kiparima, да у splitskom

2 Duško Kečkemet: *Splitska fontana*, »Nedjeljna Dalmacija«, Split, 25. XI. 1979., str. 27.; *Borba za grad*, Split, 2002., str. 343.–346.; *Bivša fontana na splitskoj obali*, »Čovjek i prostor«, Zagreb, 1990., br. 337 (7–8), str. 18.–19.; *Opravdana ili sporna obnova monumentalne fontane u Splitu*, »Danas«, Zagreb, 15. I. 1991., str. 37.–39.; *Borba za grad*, str. 543.–549.

3 Duško Kečkemet: *Splitska fontana*, »Vjesnik«, Zagreb, 22. VI. 1982., str. 6.; *Borba za grad*, str. 382.–384.

4 Duško Kečkemet: *Skulpture na slobodnom prostoru*, »Nedjeljna Dalmacija«, Split, 13. I. 1974.; *Borba za grad*, str. 238.–240.; *Kipovi na Mejama*, »Vjesnik«, Zagreb, 20. IV. 1976., str. 11.; *Borba za grad*, str. 281.–283.

brodogradilištu, ustupljenim željeznim materijalom, izvedu skulpture za javne položaje u Splitu. Odazvao se veći broj umjetnika, među kojima: Ivan Kožarić, Matjaž Počivavšek, Gorki Žuvela, Kažimir Hraste, Jagoda Buić, Slavomir Drinković, Kosta Bogdanović i drugi, koji su izradili nefigurativne skulpture većih dimenzija, namijenjene javnim urbanim prostorima, uglavnom novijim gradskim predjelima, a samo privremeno izložbeno postavljene u birane prostore starijeg dijela grada.

Bez obzira što se uglavnom radilo o skulpturama u netradicionalnom materijalu – željezu (a trebala je uslijediti slična akcija izradbe u kamenu), reakcija i građanstva i općinskih nadleštava bila je odbojna. Sve su skulpture uklonjene i uglavnom uništene, a na inzistiranje posebne stručne komisije zadržane su samo željezna skulptura Jagode Buić *Ruža vjetrova* na ulazu u jedriličarsku marinu, kameni skulptura *Pusti me proc'* na ribarskoj Matejuški i željezni *Hefestov stup* na malenoj pločati u starom gradu.⁵ Posljednja je naknadno uklonjena (valjda zbog neshvatljivog interesa susjednog kafića i njegova «štekata»). Lijepa simbolična skulptura koja pozdravlja brodove što uplovjavaju u luku postala je mjesto za plakatiranje, a originalna i impresivna Drinkovićevoj skulpturi išarana rugalicama i mjesto za mokrenje, uz stalne pokušaje da se ukloni.

Grad Split, koji se diči Dioklecijanovom palačom, građevinom svjetskog značaja, skulpturama gotičko-renesansnog kipara Jurja Dalmatinca, istaknutim spomenicima Ivana Meštrovića, pa i onim novijim Andrije Krstulovića, više ne prihvaca skulpturu kao kulturni i estetski dio suvremenoga naprednoga grada. Stoga i jest šetnja novijim gradskim četvrtima odbojna, pa i suvremenu mladež privlače samo ambijenti staroga dijela grada.

⁵ Duško Kečkemet: *Split i suvremena javna skulptura*, »Slobodna Dalmacija«, Split, 8. I. 1988., str. 14.–15.; *Borba za grad*, str. 487.–490.

SAŽETAK

Split, grad graditeljske i kiparske tradicije, od Dioklecijanove palače, Jurja Dalmatinca i Ivana Meštrovića, postao je ne samo ravnodušan, nego i odbojan prema spomeničkoj, a pogotovo ukrasnoj skulpturi na javnim gradskim prostorima. Iako se peterostruko uvećao prostorom i stanovništvom, u novijim gradskim četvrtima nema ni jedne javne skulpture ni ukrasne fontane. Dapače, uklonio je i uništilo neke starije istaknute u povijesnom dijelu grada, poput monumentalne fontane na obali, ne žećeći je obnoviti.

Prijedlozi za ustrojstvo Parka skulptura ili Kiparske radionice na Mejama nisu našli odziva, a od skulptura u organiziranoj akciji većeg broja kipara 1987. godine zadržane su na javnim položajima samo dvije, željezna Jagode Buić i kamena Slavomira Drinkovića, a i te su nagrdjivane.

Summary

OUTDOOR SCULPTURE: THE SPLIT CASE

Duško Kečkemet

Split, the city of architectural and sculptural tradition, from the Diocletian Palace to Juraj Dalmatinac and Ivan Meštrović, has become not only indifferent but rejecting about monumental, especially decorative, sculpture in its public spaces. Although increased five times, by both the area and the population, in its new neighborhoods there is not a single public sculpture or decorative fountain. To the contrary, it has even removed and destroyed some older, outstanding pieces of sculpture in its old parts, such as the monumental fountain in the harbour, refusing to reconstruct them.

Proposals to establish the Sculpture park or the Sculpture Workshop in Meje failed in meeting any response, and of the sculptures placed in public places by a large group of sculptors in 1987, there have remained only two: the iron sculpture by Jagoda Buić and the stone one by Slavomir Drinković, even defaced.

Danica Phelps: *Walking Art* – na granici skulpture

ROZALIJA LINKE

Institut za povijest umjetnosti, Karl-Franzens-Universität Graz

Stručni rad

Već je i iz samoga naslova vidljivo, *Walking Art – na granici skulpture*, da je riječ o granici poimanja skulpture i prostora. Gdje zapravo završava pojam skulpture, a gdje započinje trodimenzionalni prostor oko nas koji više nije skulptura? Nije riječ o samoj skulpturi već o shvaćanju prostora kao jedne glomazne i prirodne skulpture. Pitam se: prostor oko nas kao predimenzionirana skulptura – je li to moguća vrsta umjetnosti? Mnogi umjetnici stekli su slavu svojim fantastičnim idejama i svojim utjecanjem na okoliš – i to na prirodni okoliš izmijenjen ljudskom intervencijom, te produkt svoga rada smatraju umjetničkim djelom.

Ovdje je slučaj sličan, samo što nije riječ o izravnom uutjecaju umjetnice na prostor, već o njenom poimanju prostora kao skulpture.

Riječ je o Danici Phelps. Ona je mlada američka umjetnica iz Brooklyn-a u New Yorku. Rođena je 1971. god. u New Yorku, školovala se u različitim državama SAD-a, a 1993. završava studij umjetnosti u Massachusetts te magistrira 1995. na Školi dizajna i umjetnosti na Rhode Islandu.

Umjetnošću se bavi više od deset godina, a u zadnjih nekoliko godina svoju naziva *Walking Art* – hodajuća umjetnost ili umjetnost kao hodanje. Put do njezina konačnog umjetničkog izražaja bio je dugačak, te ni sama nije znala kojim pravcem krenuti. Tijekom višemjesečnog putovanja po Indiji dolazi do ideje svoje umjetnosti, djelomično hodajući, djelomično putujući uobičajenim prijevoznim sredstvima. Cijelo vrijeme neumorno je slikala skice prostora oko sebe i sebe samu u prostoru. Tada se javila ideja »hodajuće umjetnosti«.

Po povratku u Sjedinjene Države upriličuje slično pješačenje i tada počinje shvaćati svoj unutrašnji nagon, te i dalje hodajući crta. Tek nakon tog »hodočašća« biva potpuno svjesna svoje umjetnosti i prvi put je izlaže u galeriji. Nakon velikog odjeka u javnosti svoju ideju usuđuje

proširiti, postaje profesionalna umjetnica koja spaja umjetnost, prostor i kretanje te svoju umjetnost naziva *Walking nine to five*, odnosno *Hodanje od devet do pet*. Svoju aktivnost poistovjećuje s tipičnim tvorničkim radnikom čija smjena počinje u devet ujutro i završava u pet popodne. Tijekom svog radnog vremena ona, kao i radnik, ima dvije tridesetminutne pauze, a nakon pet sati je slobodna.

God. 1999. dobiva prvu narudžbu od jedne galerije u San Franciscu. Trebala je prijeći put od Los Angeleza do San Francisca, što čini nekih 800 kilometara. Na tom putu hodala je svaki mogući metar koji je mogla prijeći pješke – nekih petstotina kilometara, a tristotine kilometara morala se voziti autobusom jer nije bilo moguće hodati autoputom, koji je bio jedina moguća veza. Za taj put trebao joj je 21 dan.

Grupa crteža koje izlaže nakon tog pješačenja dokumentiraju putovanje. Danica Phelps time predstavlja svoje dojmove i informacije o putovanju. U slučaju hodanja od Los Angeleza do San Francisca napravila je puno malih crteža olovkom, u kojima je zabilježila što se sve dogodilo na putovanju. Najčešće ima dva tipa crteža – ili slika prostora oko sebe ili slika sebe samu u prostoru.

Upravo ovdje postavlja se pitanje o graničnom shvaćanju skulpture. Budući da je prešla preko 800 kilometara, dobila je sasvim drugačiji dojam prostora oko sebe. Te udaljenosti se najčešće prelaze brzim sredstvima prijevoza, a na taj način je praktički nemoguće doživjeti okoliš, njegove forme i oblike. No ona, hodajući, doživljava sve promjene vrlo detaljno i postaje svjesna reljefa koji bilježi u svojim grafičkim karticama.

Interesantno je njezino prostorno poimanje grada, posebice New Yorka. New York je njezin rodni grad i tamo živi i radi kao umjetnica, te ima poseban odnos prema gradu. Tamo ne radi male crteže okolice i sebe kao u slučaju Los Angeles – San Francisco, nego izrađuje svoje vlastite mape grada. I onda, nakon nekoliko dana hoda, uspoređuje ih s pravom mapom i pokušava shvatiti u čemu je njezina percepcija prostora drugačija od realne. Crteži su rađeni u mješovitoj tehnici – kombinacija grafita, vodenih boja te fotokopije na papiru. Njeni crteži nisu zanimljivi samo kao grafičko djelo skladne kompozicije i čiste linije kojom opisuje grad, nego potiču promatračevu znatiželju da usporedi te crteže s realnim planom grada. New York je specifični grad i već je na prvi pogled moguće vidjeti velike sličnosti između njenih radova i realnih planova grada.

Pronašla sam planove grada New Yorka i tražila sličnosti i razlike. Začudila sam se što se njezin crtež bitno ne razlikuje od prave mape, naravno male oscilacije se neizostavne. Ona ima vrlo interesantnu tehniku provjere. Ponajprije hoda različitim ulicama od sjevera prema jugu,



a nakon što je prošla sve bitinije ulice, kreće od zapada prema istoku i crtajući provjerava nije li previše iskrivila realnu sliku.

Iznenađujuće je koliko se mijenja odnos dimenzija. Primjerice Manhattan, najpopularniji dio New Yorka, velikih je dimenzija i čini se svakom posjetiocu gotovo beskrajan, a Danica kaže da je više puta hodala jednim smjerom kroz New York, i po njegovoj najdužoj strani, od juga prema sjeveru, trebalo joj je samo tri do četiri sata.

Iznenađujuće su spoznaje o prostoru. Neke naizgled ogromne dimenzije koje je, čini se, moguće prijeći samo automobilom, pretvaraju se u udaljenosti koje je moguće prijeći pješke. Pritom čak i najveći gradovi koje je umjetnica prošla – Los Angeles, San Francisco ili New York - postaju potpuno dimenzionirani i zatvoreni oblici. Grad više nije sklop ulica, mostova, naselja, parkova i cesta, već postaje zatvorena cjelina koju je moguće definirati i oblikovati. Kad kažem oblikovati, ne mislim na kreativnu djelatnost jednog kipara ili umjetnika *environmenta*, nego na oblikovanje svjesnim kretanjem u postojećoj okolini koja nas okružuje. U nekom daljem smislu moguće je i grad smatrati skulpturom, jer ga se doživljava na puno osvješteniji način.

Vrlo interesantan projekt Danica je napravila u Amsterdamu 2003. godine. Tamo je mjesec dana hodala radikalno od centra grada prema van, svaki dan u drugom smjeru. Svaki je dan ravnim pravcem pješačila osam sati, a zatim bi se na početnu točku u grad vraćala autobusom ili vlakom. Došla je do nevjerojatnih prostornih spoznaja – najčešće joj je trebalo sat i pol da izade iz Amsterdama, za tri sata došla bi do drugih gradova, a za osam sati bi završila na sjevernom moru. Trideset puta je kretala iz centra novim smjerom i tim kretanjem je zaokružila ne samo Amsterdam nego i širu okolicu tog grada.

Rezultat njezine djelatnosti je crtež, ali ideja umjetnosti nije nimalo dvodimenzionalna, već prelazi granice klasične podjele umjetnosti na slikarstvo, skulpturu i arhitekturu. Budući se njezina umjetnost događa u pokretu, mogli bismo ju svrstati u »happening«, ali bez promatrača. Pratila sam je na jednom od njenih pješačenja da bolje shvatim o čemu je zapravo riječ. Provela sam jedno popodne hodajući s njom. Bitno je napomenuti da je tempo njezinog hoda jako visok – mogla bih procijeniti da hoda tempom od minimalno 8–9 km/h, što zapravo i objašnjava velike udaljenosti koje prelazi. Zajednički smo hodale jedno prijepodne po južnoj Štajerskoj. Nakon nekoliko sati hoda završile smo u vinogradskom gorju takozvane *Weinstrasse*, odnosno Vinske ceste nedaleko slovenske granice. Bile smo vrlo daleko od početne točke. Kad smo se zaustavile, tijekom tridesetminutne pauze, shvatila sam koji smo put prešle. Tek sam tada, promatrajući prirodu oko sebe, postala uistinu svjesna što sam vidjela. Shvatila sam da automobilom ili čak biciklom ne bih dobila isti dojam. Osjećala sam se kao da nismo hodale po realnoj prirodi, već po uvećanoj reljefnoj karti Austrije. To je bilo novo iskustvo, nije bila riječ o promatranju prirode, već o tome da smo svjesno prešle puno kilometara hodajući i da sam bila svjesna po čemu hodam, ali na jedan posve novi način. Bila sam svjesna oblika kojima sam prolazila. Zahvaljujući iskustvu koje mi je prenijela Danica Phelps, promijenila sam pogled na prostor oko sebe. I sama gledam prostor kao jednu kompaktnu plastičnu formu, kao skulpturu nastalu ne kroz ruke umjetnika, jednog ili više njih, već kao skulpturu nastalu kroz ruke vremena i generacije ljudi. Prostor pritom postaje javna skulptura po kojoj se krećemo.

Danica Phelps povezuje svoju umjetnost s plastičnim izražajem na posve apstraktan način. Rezultat njezine umjetnosti zapravo je dvodimenzionalan i minimalističan, u formi malog i jednostavnog crteža izvedenog tankom linijom. Ali, taj konačni produkt proizlazi iz realnog, trodimenzionalnog prostora koji je okružuje. Ona okoliš oko sebe doživljava kao skulpturu po kojoj se kreće, svjesna je njegovih oblika, udubina i izbočina prirode i umjetnih tvorevina. Ona okoliš oko sebe vidi kao jedinstvenu cjelinu i doživljava ga na neuobičajen način – kao skulpturu.

DANICA PHELPS – ŽIVOTOPIS

- 1971. rođena u New Yorku
 - 1993. diplomirala na Hampshire College u Amherstu, Massachusetts, Bachelor of Arts
 - 1994. završila Školu slikarstva i skulpture u Skowheganu
 - 1995. magistrirala na Školi dizajna u Rhode Islandu, Master of Fine Arts
- Živi i radi u Brooklynu.

NAGRADE

1994. stipendija Zorach za poslijediplomski studij na Školi za slikarstvo i kiparstvo u Skowheganu
1998. nagrada Rema Hort Mann za umjetnike
2001. individualna umjetnička nagrada od njujorske Fundacije za umjetnost

IZBOR SAMOSTALNIH IZLOŽABA

1993. izlaganje diplomskog rada, Amherst, Massachusetts
1994. izložba *Subjectifying Objects – Mobilizing Objects* u galeriji »Artemisia«, Chicago, Illinois
1995. izložba *The Body Politics*, u Maine Coast Artists, Rockport, Maine
1998. izložba *Inventory*, u White Columns, New York City
1999. izložba *Time and Duration*, u galeriji »Angels«, Santa Monica, California
2000. izložba *Vida Politica*, u Sala Montcada »La Caixa«, Barcelona, Španjolska
2001. izložba *Let's Get to Walk (travel)*, u umjetničkom muzeju Susquehanna, Harrisburg, Pennsylvania; izložba *Going*, Urban Institute of Contemporary Art, Grand Rapids, Michigan
2002. izložba *Special Needs*, Verein für bildende Kunst, Graz, Austria
2002. izložba *Bootleg Identity*, u galeriji »Caren Golden«, New York City
2003. izložba *Walking Artists*, u galeriji »Huber Winter«, Beč, Austrija; izložba *For the Record: Drawing Contemporary Life*, u umjetničkoj galeriji »Vancouver«, Vancouver, Canada

SAŽETAK

Danica Phelps mlada je američka umjetnica iz New Yorka. Godine 1999. počinje se baviti umjetnošću koju naziva »Walking Art«. Radi puno internacionalnih projekata na temu »Walking nine to five«, odnosno poistovjećuje svoju aktivnost s radom tipičnog tvorničkog radnika kojemu smjena počinje u devet ujutro i završava u pet popodne. Tijekom svog »radnog vremena« Danica Phelps počinje raditi u devet ujutro, dakle kao i tvornički radnik, ima dvije trideset-minutne pauze, a nakon pet je slobodna. Godine 1999. dobiva prvu narudžbu od jedne galerije u Los Angelesu: tijekom sedam dana prelazi put od San Francisca do Los Angelesa i crta prostor oko sebe. Sličnim projektima bavi se i zadnjih nekoliko godina te pješači od Španjolske do Austrije, u Austriji preko Alpa.

U Amsterdamu se bavi vrlo interesantnim projektom: pješači mjesec dana, i to radialno od centra grada prema van i istražuje okolicu. Prilikom njezina zadnjeg putovanja u Amsterdamu i okolici došla je do nevjerljivih reljefnih i prostornih spoznaja. Svaki je dan kretala iz centra grada u novom pravcu i hodala ravnim smjerom 8 sati i iznenadila se dokle bi zapravo došla. Nekoliko je puta završila na obali Sjevernog mora, došla je i do drugih gradova. Prošlo sam ljetu jedno cijelo popodne hodala s njom po okolici južne austrijske Štajerske. Nakon nekoliko sati završile smo u blizini slovenske granice, 30-tak kilometara od početne točke. Osjećala sam se kao da nismo hodale po pravoj prirodi, nego po uvećanoj reljefnoj karti Austrije. Pritom prostor postaje javna skulptura po kojoj se krećemo.

Danica Phelps povezuje svoju umjetnost s plastičnim izražajem na posve apstraktan način. Rezultat njezine umjetnosti zapravo je dvodimenzionalan i minimalističan u formi malog i jednostavnog crteža svedenog na izražaj tanke linije. Ali taj konačni produkt proizlazi iz realnog, trodimenzionalnog prostora koji ju okružuje. Ona doživljava okoliš oko sebe kao skulpturu po kojoj se kreće, svjesna je njegovih formi, udubina i izbočina; prirode i umjetnih tvorevina. Ona okoliš oko sebe vidi kao jedinstvenu cjelinu i doživljava ga na neuobičajen način – kao skulpturu.

Summary

DANICA PHELPS: WALKING ART – VERGING ON SCULPTURE

Rozalija Linke

Danica Phelps is a young American artist from New York. In 1999 she began to practice an art form she named »Walking Art«. She has performed a number of international theme projects »Walking Nine to Five« in which she related her activity to the work schedule of a typical factory worker whose shift begins at nine a.m. and ends at five p.m. During her »working hours« Danica Phelps starts working at nine in the morning, just like a factory worker, she has two 30 minutes breaks, and is free after five p.m. In 1999 she received her first commission from a Los Angeles gallery: within a week she covered the distance between San Francisco and Los Angeles and made drawings of the surroundings. Several similar projects followed in the past couple of years: she walked from Spain to Austria, and crossed the Austrian Alps.

She had a very interesting project in Amsterdam: she walked for a month in radial directions from the city centre to the outskirts and explored the surroundings. On her last journey through Amsterdam and its surroundings she gained incredible insights into the relief and the space she explored. Every day she would start from the city centre into a new direction and walked in a straight line for 8 hours. She was surprised to see where this took her. Several times she ended up on the coast of the North Sea or she entered other cities. Last summer I spent a whole afternoon walking with her in the Styrian countryside of southern Austria. After a few hours we ended up near the Slovenian border, some 30 kilometres from our starting point. It did not feel like a trek through nature but rather like a walk across an enlarged relief map of Austria. In the process the space becomes a public sculpture through which we move.

Danica Phelps relates her art with sculptural expression in an entirely abstract way. The result of her art is in fact two-dimensional and minimalist in the form of a small and simple drawing reduced to an expression of a thin line. However, this final product is derived from the real three-dimensional space that surrounds her. She feels her surroundings as a walk-through sculpture, and is aware of its form, its depressions and protrusions, its natural and artificial formations. She sees her surroundings as an integral whole and feels it in an unorthodox way – as a sculpture.

KAZALO AUTORA / INEDX OF AUTHORS

- Alujević, Darija 441
Balušić, Lavinia 27
Buzov, Marija 163
Čačinović, Nadežda 101
Damjanov, Jadranka 13
Der-Hazarajan Vukić, Andreja 441
Donelli, Ivo 119
Ferber Bogdan, Jasenka 441
Glavočić, Daina 309
Goss, Vladimir Peter 73
Hladnik, Želimir 113
Hlevnjak, Branka 57
Ivetić, Marija 227, 359
Jalšić Ernećić, Draženka 199
Kancir, Ivana 421
Kečkemet, Duško 465
Korošec, Josip 125
Kovačić, Željko 145
Kraševac, Irena 209
Kritovac, Fedor 47
Linke, Rozalija 471
Lučevnjak, Silvija 345
Ljubičić Mitrović, Danijela 331
Maković, Zvonko 405
Meštrić, Vesna 153
Papić, Tone 135
Pavić, Vladimira 227
Pejković, Božidar 7
Piplović, Stanko 239
Prančević, Dalibor 259
Radić, Danka 277
Sabalić, Damir 185
Srboj, Vinko 105
Vojnović-Traživuk, Branka 81
Vujčić, Davorin 379
Vukmir, Janka 65
Ziherl, Jerica 431



Izdavač / Publisher

MUZEJI HRVATSKOG ZAGORJA – GALERIJA ANTUNA AUGUSTINČIĆA

Trg Antuna Mihanovića 10, Klanjec

Za izdavača / For the Publisher

GORANKA HORJAN

Urednik / Editor

BOŽIDAR PEJKOVIĆ

Recenzenti / Reviewers

SANJA CVETNIĆ

LJILJANA KOLEŠNIK

IRENA KRAŠEVAC

VLASTA ZAJEC

Prijevod / Translator

SILVA TOMANIĆ KIŠ

SUZANA BERTOVIĆ

Lektura i korektura / Language editor and Proof reader

ANA BENC

UDK klasifikacija članaka / UDC paper classification

MELITA MATULIĆ JELEČ

Grafička priprema i oblikovanje / Graphic design and layout

ARTRESOR NAKLADA, ZAGREB

Tisk / Printed by

KRATIS, ZAGREB

Naklada / Print run

500

Anali 21–25 izlaze za 2001. do 2005. godinu. Sadrže 34 od 37 prispjelih radova (dva su rada povućena radi objavljivanja u drugim publikacijama a jedan nije prihvacen).

Tisk završen u studenom 2006. u Zagrebu.

Izdavanje Analomogućilo je MINISTARSTVO KULTURE REPUBLIKE HRVATSKE.

