ANALI

GALERIJE ANTUNA AUGUSTINČIĆA

GOD. XXVIII–XXIX (2008.–2009.) • BR. 28–29 • STR. 1–472 • KLANJEC 2010.

Simpozij

ORIGINAL U SKULPTURI

Klanjec, 4. – 6. lipnja 2008.

ZBORNIK RADOVA

28/29

ISSN-0352-1826

UDK 71/77(058)

ANALI

GALERIJE ANTUNA AUGUSTINČIĆA

GOD. XXVIII–XXIX (2008.–2009.) • BR. 28–29 • STR. 1–472 • Klanjec 2010.

ISSN-0352-1826 UDK 71/77(058)

CONTENTS SADRŽAJ

Editor's Word 5

Riječ urednika 5

LAVINIA BELUŠIĆ
The Concept of Originality in Rennaisance Italy Treatises (1435–1568) 35

LAVINIA BELUŠIĆ
Pojam izvornosti u traktatima renesansne Italije (1435.–1568.) 9

IGOR FISKOVIĆ
The Case of the Renaissance Sculpture of St. Peter in Vrboska 51

IGOR FISKOVIĆ
Slučaj renesansnog kipa Sv. Petra u Vrboskoj 37

VEDRANA GJUKIĆ-BENDER
Sculptor Innocenzo Spinazzi, Creator and Copyist 64

VEDRANA GJUKIĆ-BENDER
Innocenzo Spinazzi – kipar stvaratelj i kopist 53

VESNA LOVRIĆ PLANTIĆ
»The Montgolfier Brothers' Balloon« Luxurious Clock-Sculpture: Problems of Attribution and Dating 84

VESNA LOVRIĆ PLANTIĆ
»Balon braće Montgolfier« Raskošan sat-skulptura: problemi atribucije i datacije 67

DR. JOSIP KOROŠEC
The Role of Sculpture and the Importance of Its Originality 96

JOSIP KOROŠEC
Uloga skulpture i značaj njezine izvornosti 85

MARTINA OŽANIĆ
Sculptural Group of The Holy Family – Sharing Ideas and Authorship in Studies and Prints
113

MARTINA OŽANIĆ
Skulpturalna grupa Svete Obitelji – pitanje udjela autorske invencije u odnosu na grafički predložak
97

ANICA RIBIČIĆ-ŽUPANIĆ
Francisco Pallas y Puig Pseudo-Gothic Triptych with the Image of Virgin Mary on the Throne Holding Infant Jesus in Her Lap, from the Mimara Museum
126

ANICA RIBIČIĆ-ŽUPANIĆ
Francisco Pallas y Puig Pseudogotički triptih s prikazom Bogorodice na prijestolju s malim Isusom u krilu iz Muzeja Mimara
115

VJEKOSLAVA SOKOL
Wax Statues of Child Jesus
140

VJEKOSLAVA SOKOL
Kipovi Malih Isusa u vosku
127

DANKA RADIĆ
Romanticist Restorations and Notions Copies and Falsifications in the Heraldry of Trogir
173

DANKA RADIĆ
Romantične restauracije i domišljanja Kopije i falsifikati u trogirskoj heraldici
141

DRAGAN DAMJANOVIĆ
Attitude to Models in the Works of Vatroslav Donegani and Ivan Rendić Made for Đakovo Cathedral
193

DRAGAN DAMJANOVIĆ
Odnos prema predloščima u djelima Vatroslava Doneganija i Ivana Rendića za đakovačku katedralu
175

IRENA KRAŠEVAC
Legal Copies Collections of Casts of Classical Antiquity Sculptures
208

IRENA KRAŠEVAC
Legalne kopije Zbirke odljeva antičke skulpture
195

MARO GRBIĆ
Grading Originality in Sculpture Evaluation of Statues in Processes of Casting and Preservation of Plaster Casts
216

MARO GRBIĆ
Stupnjevanje izvornosti u kiparstvu Vrednovanje kipova u postupcima odlijevanja i očuvanja gipseva
209

DALIBOR PRANČEVIĆ
Ivan Meštrović – A Decade After His Deed of Donation Fragments of Reflections on the Status of Sculpture
228

DALIBOR PRANČEVIĆ
Ivan Meštrović – desetljeće nakon Darovnice Fragmentirana razmišljanja o statusu kiparskog djela
219

DAINA GLAVOČIĆ
Cloning of the Sculpture »Forza della volontà« by Romolo Venucci
237

DAINA GLAVOČIĆ
Kloniranje skulpture »Forza della volontà« Romola Venuccija
229

VESNA MEŠTRIĆ
Idea – Realization: Vjenceslav Richter, »Hope« – Zagreb, 1957–1999
247

VESNA MEŠTRIĆ
Ideja – izvedba: Vjenceslav Richter, »Nada« – Zagreb, 1957.–1999.
239

LOVORKA MAGAŠ
Vjenceslav Richter's »Reliefmeter« – the Original and a Variant An Idea of a Transformable Object and Its Consequences
270

LOVORKA MAGAŠ
Reljefometar Vjenceslava Richtera – odnos originala i varijante Ideja transformabilnog objekta i njezine posljedice
249

BORIS ČUČKOVIĆ
On Digitally Created Sculpture: The Problem of Original, Model, and Unique Pieces
288

BORIS ČUČKOVIĆ
Razmatranje skulpture ostvarene digitalnom tehnologijom: problem originala, modela i unikata
271

FRANO DULIBIĆ
Sculpture – The Problem of Perception of the Original
294

FRANO DULIBIĆ
Skulptura – problem percepcije originala
289

LJUBICA DUJMOVIĆ KOSOVAC
Original as a Motive
305

LJUBICA DUJMOVIĆ KOSOVAC
Original kao povod
295

ANTONIJA MLIKOTA
Between Architecture and Sculpture: »Sea Organ« and »Greeting to the Sun«
321

ANTONIJA MLIKOTA
Na razmeđu arhitekture i skulpture: »Morske orgulje« i »Pozdrav Suncu«
307

VLADIMIR RISMONDO
Contribution to Differentiation of Original and Copy in Sculpture in the Context of Natural Languages and Cultural Patterns – The Case of Subsequent Intervention on the Door of the Church of Our Lady of Lourdes in Bijeli Vir by Author Dijana Iva Sesartić
332

VLADIMIR RISMONDO
Prilog razlikovanju originala i kopije u skulpturi u svjetlu prirodnih jezika, te njima posredovanih kulturnih uzoraka – Primjer naknadne obrade vratnica za crkvu Gospe Lurdske u Bijelom Viru autorice ak. kip. Dijane Ive Sesartić
323

MARIJA BUZOV
The Concept of Original in Archaeology
352

MARIJA BUZOV
Pojam originala u arheologiji
333

VLASTA BEGOVIĆ DVORŽAK
IVANČICA DVORŽAK SCHRUNK
Antiquity Sculptures in Seaside Villa in Verige Bay, Brijuni
369

VLASTA BEGOVIĆ DVORŽAK
IVANČICA DVORŽAK SCHRUNK
Antičke skulpture u prostorima maritimne vile u uvali Verige na Brijunima
355

IVO DONELLI
A Replica Or a Flawed Original
377

IVO DONELLI
Replika ili izvornik s greškom
371

STANKO PIPLOVIĆ
Sphynxes in Diocletian's Palace in Split A Unique Phenomenon in Roman Sculpture of the Province of Illyricum
392

STANKO PIPLOVIĆ
Sfinge u Dioklecijanovoj palači u Splitu Jedinstvena pojava u rimskoj skulpturi Ilirika
379

LANA GOLUB-PUTRIĆ
The Legal Aspect of Authorship in Visual Arts
420

LANA GOLUB-PUTRIĆ
Pravni vid autorstva u likovnoj umjetnosti
395

MLADEN VUKMIR
A Multitude of Sources – The True Meanings of »Copy« and »Original«; A Brief Account of the Changes in Meaning of Art and Copyright Terminology in the Digital Environment
459

MLADEN VUKMIR
Obilje izvora – prava značenja termina »kopija« i »original«; kratki osvrt na promjene značenja umjetničke i autorskopravne terminologije u digitalnom okruženju
421

APPENDIX
General Information and Programme of the Symposium
461

PRILOG
Osnovni podaci i program simpozija
461

Index of Authors
471

Kazalo autora
471

Riječ urednika

Ovaj dvobroj Anala Galerije Antuna Augustinčića donosi svih 27 prispjelih integralnih radova od 39 izlaganja sa simpozija *Original u skulpturi*, održanog u organizaciji i prostoru Galerije Antuna Augustinčića u Klanjcu od 4. do 6. svibnja 2008. godine – sve s ciljem pridonošenja utvrđivanju sadržaja, opsega i dosega pojma originala u skulpturi i njegovih korelata (unikata, multipla, replike, verzije, varijante, kopije, falsifikata, plagijata, imitata, reprodukcije ...) na osnovi likovnoteoretskih, povijesnoumjetničkih, lingvističkih i jurističkih istraživanja i promišljanja – a kao podsjetnik na sam skup, na kraju sveska su priloženi osnovni podaci o njemu te program njegova održavanja.

Želim ovom prigodom još jednom zahvaliti organizacijskom odboru simpozija *Original u skulpturi*, uredništvu našeg časopisa i recenzentima te – u njihovo i svoje ime – svim sudionicima, autorima tekstova, suradnicima i podupirateljima, uistinu svima koji su na ma kakav način pridonijeli što skupu, što ovom izdanju.

Božidar Pejković

Original u skulpturi

7.01.021.026(04)"1435/1568"(450)

Pojam izvornosti u traktatima renesansne Italije (1435.–1568.)

Lavinia Belušić
Filozofski fakultet u Rijeci

Izvorni znanstveni rad

Rad istražuje, klasificira i tumači osnovne načine poimanja izvornosti u renesansnim traktatima, prvenstveno kroz korištenje i oblikovanje izraza koji se vežu uz pojam izvornosti. U radu se utvrđuje da se u traktatima koji nastaju od 1430-ih do 1560-ih, od Albertija do Vasarija, formira pojam izvornosti kakav je karakterističan za novovjeko razdoblje, kroz estetsko i moralno normiranje vrijednosti izvornosti u odnosu na ponavljanje ili oponašanje.

Ključne riječi: renesansa, traktat, izvornik, kopija, oponašanje, Alberti, Leonardo, Vasari

UVOD

Jedno od temeljnih pitanja koje umjetnost i znanost o umjetnosti nešto intenzivnije propituju u posljednjih nekoliko desetljeća pojam je izvornosti (originalnosti) i uz njega usko vezan pojam autorstva i umjetničkog genija. Propitivanje tih pojmova u umjetnosti može se, primjerice, prepoznati u djelima umjetnika koji prisvajaju djela drugih umjetnika.[1] Takvo propitivanje neki teoretičari tumače kao ponovno buđenje zanimanja za alegorijsko u umjetnosti, koje pak određuju kao jednu od osnovnih karakteristika postmoderne umjetnosti.[2] Kod propitivanja pojmova izvornosti i autorstva znanost o umjetnosti u posljednjih je nekoliko desetljeća većim dijelom usmjerena na istraživanje početaka modernističkog poimanja tih pojmova. U ovom

1 U umjetnosti, primjerice, autori R. Magritte, A. Warhol, S. Levine, R. Longo (*appropriation art*), a u znanosti o umjetnosti ti se pojmovi propituju najčešće u kontekstu propitivanja pojma autora, autorstva, referencijalnosti, citatnosti i sl. te njihovih različitih diskurzivnih praksi i funkcija, pri čemu je najčešće zaključak da je temeljna odrednica autorstva i umjetnosti izvornost (usp. Preziosi, 1998.).

2 Primjerice, Owens, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (1980.).

će se radu tumačiti poimanje i korištenje pojma izvornosti u tekstovima renesansnih traktata s područja likovnih umjetnosti i arhitekture, kao i iz biografija koje nastaju tijekom prve polovice 16. stoljeća. Ti se tekstovi nalaze na početku ranog novovjekog razdoblja i sačinjavaju temelje modernističke paradigme izvornsti i autora kao genija. Postmoderna te paradigme propituje uglavnom kroz diskurse nastale u kantovskoj tradiciji, a neki autori njene korijene pronalaze čak u ranokršćanskom razdoblju i biblijskoj egzegezi, dok se nedovoljno pažnje posvećuje istraživanju stvaranja, oblikovanja i promjena u korištenju pojma izvornost i drugim pojmovima i izrazima koji ga objašnjavaju u tekstovima s početka ranog novovjekog razdoblja.[3]

Tekstovi traktata i biografija odabrani su kao primarni izvori s obzirom na utjecaj koji su izvršili na području umjetnosti, povijesti povijesti umjetnosti, teoriji likovnih umjetnosti i likovnoj kritici. Premda se rad rubno dotiče i drugih traktata, prvenstveno se temelji na sljedećim izvorima:

Leon Battista Alberti (*De pictura*, 1435.; *De re aedificatoria*, 0. 1450.; *De statua*, o. 1460.),[4]

Leonardo da Vinci (*Della pittura*, 1489.–1518.);[5]

Giorgio Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti...*, 1550.).[6]

Cilj je rada istražiti, klasificirati i protumačiti osnovne načine oblikovanja, korištenja i poimanja izvornosti u talijanskoj renesansnoj trak-

3 Jedan manji dio tih pojmova i izraza pojedini su povjesničari umjetnosti i teoretičari razmatrali ili ih se dotakli u knjigama ili u časopisima koji u većem broju nastaju od 1970-ih godina, a uglavnom su usmjereni na istraživanje društvenog konteksta nastanka umjetničkih djela i pojmova u traktatima, ili su usmjereni na specifična pitanja koja se javljaju u traktatima. Među najznačajnijima su autori: R. Wittkower (1939.), A. Blunt (1940.), J. Onians (1971.), M. Baxandall (1972.), L. Bek (1977.), H. E. Gombrich (1978., 1979.), C. Smith (1988., 1992.), J. Greenstein (1990., 1997.), C. Grayson (1953., 1998.), A. Grafton (1999), M. Špikić (2006.), P. Rubin (2007.) i dr., te časopisi i izdanja *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, The Art Bulletin, The Burlington Magazine, Biblioteque d'humanisme et renaissance* i dr.

4 Traktat *O slikarstvu* nastao je za Albertijeva boravka u Firenci 1435. godine na latinskom, a preveo ga je na toskanski 1436. Alberti kao jedan od utemeljitelja novovjeke teorije likovnih umjetnosti svojim traktatima daje model koji preuzima nekoliko generacija teoretičara, umjetnika i arhitekata.

5 U djelu se ogleda Leonardova potreba za kodificiranjem umjetnosti i njezinih komponenti i pravila. (Bordini, 1996: V)

6 Prvo izdanje Vasarijevih *Životopisa* objavljeno je 1550., pod naslovom *Le vite de' più eccelenti architettori, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari pittore aretino. Con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro*. Djelo se čitalo, diskutiralo, kritiziralo, dopunjavalo, te je imalo brojne nasljedovatelje tijekom sljedećih nekoliko stoljeća. Ono je predstavljalo kristalizacijsku točku povijesnoumjetničke historiografije: obuhvatilo je i saželo prethodna pojedinačna biografska djela. O djelu i njegovom širokom i dalekosežnom utjecaju vidi: Kultermann, 2002: 24–32.

tatistici, prvenstveno kroz izraze koji se vežu uz pojam izvornosti, kroz promjene u odnosu pojmova izvornik – kopija od Albertija do Vasarija, od 1430-ih do 1560-ih. Upravo se u tom razdoblju javlja snažnija potreba za osvješćivanjem vrijednosti izvornosti i izvornika u odnosu na kopije, reprodukcije ili ponavljanje.[7] Ta je potreba uvjetovana promjenama društvenog statusa umjetnika, odnosno promjenama na tržištu umjetnina. Dok se u pojedinim traktatima pojmovi izvornik i izvornost (*origine, originale*) u tom obliku koriste samo iznimno, u većini slučajeva ti se pojmovi izražavaju nizom drugih izraza. Izrazi koji će se razmatrati obuhvaćaju široki pojmovni raspon od izvornosti i izvornika (*origine, originale, esempio*, *modelo, puro*) do umnažanja i oponašanja (*imitazione, copia*, *copioso*, *replica, replicare, simulacro, calcato, ornato, moltiplicare*). Na temelju načina korištenja tih pojmova, autorova pristupa ili stava prema njima, oni se mogu podijeliti u tri glavne kategorije: 1. tehničko-opisnu, 2. estetsko-normativnu i 3. moralno-normativnu kategoriju. Veći dio pojmova vezanih uz pojam izvornosti iz prve kategorije javlja se i u druge dvije kategorije. No, dok prvi pristup koristi pojmove samo u kontekstu opisa tehničkih postupaka, bez iznošenja autorova stava prema odnosu izvornik–kopija u kontekstu pojedinih tehnika, u drugu kategoriju mogu se uvrstiti pojmovi koje autori koriste pri iznošenju moralnih stavova prema odnosu izvornik/izvornost i umnožavanje/oponašanje, pokušavajući postaviti određene norme. S obzirom na veliku prevagu estetsko-normativne i moralno-normativne kategorije korištenja tih pojmova nad onom tehničko-opisnom, rad će biti usmjeren prvenstveno na te kategorije.

1. TEHNIČKO-OPISNA KATEGORIJA KORIŠTENJA POJMOVA VEZANIH UZ POJAM IZVORNOST

U traktatima Albertija, Leonarda i Vasarija nalaze se detaljni opisi slikarskih, kiparskih i grafičkih tehnika. Takvi opisi nastaju u tradiciji pisanja kasnosrednjovjekovnih knjiga s pravilima, uputstvima i skicama, kojima

7 Srednjovjekovni traktati, od kojih je Albertijevom traktatu vremenski najbliža Cenninijeva *Knjiga o umjetnosti* (*Libro dell'arte*) iz 1400. bili su usmjereni praktičnim problemima radioničkog rada i tehnologiji izrade boja. Albertijev se traktat od njih razlikuje zbog načina promišljanja umjetnosti i želje za učenijom prezentacijom problema, jer je zamišljen kao teorijska rasprava o složenom umijeću slikarstva, koje po svemu pripada među *artes liberales*. U Ghibertijevim *Commentarii*-ma (o. 1447.) javljaju se naznake pisanja o izvornosti.

su se umjetnici služili u majstorskim radionicama, *bottegama*.[8] Kroz 15. stoljeće prostor za takve opise unutara traktata se smanjuje, a povećava se prostor teorijske rasprave. Dok se cijeli Albertijev traktat *O kiparstvu*, a dobrim dijelom i onaj *O slikarstvu*, kao i Leonardov *Traktat o slikarstvu* većim dijelom sastoje od detaljnih tehničkih uputstava, u Vasarijevim *Životopisima* taj je dio izuzetno malen. Relativno slično opisujući pojedine postupke kiparskih i grafičkih tehnika, autori se koriste širokim rasponom pojmova između izvornika/izvornosti i umnožavanja, poput *modello*, *esemplo*, *simulacri, calcato*, *origine, originale*, *calcato, multiplicando*, *bozze, bozze di figure, schizzi*, uglavnom ne iznoseći svoje vrijednosne stavove prema pojedinim fazama izrade kiparskog ili grafičkog djela, niti propitujući odnose između različitih faza pojedinih postupaka izrade brončanog kipa, primjerice, između modela (*modello*) koji se najčešće oblikovao u glini (uz dodatak različitih materijala, poput smole, brašna itd.) i odljeva (*figura*) koje se na temelju prvog izrađivalo u bronci ili mramoru.

Među pojmovima koji na temelju načina korištenja mogu biti svrstani u ovu, tehničko-opisnu kategoriju, najčešći je pojam »model« (*modello*). Pojam model se koristi za određivanje svih oblikovnih faza u postupku izrade brončanog, mramornog ili drvenog kipa, osim završnog kipa ili odljeva. Taj pojam za većinu autora pokriva vrlo slično značenje kao i u sljedećih nekoliko stoljeća (*modello, modelletto*). Ipak, čini se da se kroz vrijeme od 1435. do 1550. broj izraza koji označavaju kipove u različitim fazama izrade povećava, a uslojavaju se i njihova značenja. Iako Alberti u traktatu *O kiparstvu* daje detaljne upute o procesu izrade kipa, on za sve faze koristi pojam model. Leonardo, međutim, odljev naziva simulakrom (*simulacro*), a modelom (*modello*) naziva izvor/izvornik (*origine*).[9] Vasari koristi taj pojam na sličan način kao Alberti, ali učestalije (preko 10 puta). Vasari u poglavlju *O skulpturi* (1997: 64) jedini razlikuje »mali model« (*modello piccolo*), kao prvi model koji je malen, od drugog, većeg, modela (*modello*) koji je istih dimenzija kao odljev, mramorni ili drveni kip.[10] Vasari (1997: 63) »model« (*modello*)

8 Među najpoznatijima i vremenski najbliži tekstovima koje rad obuhvaća je traktat Cennina Cenninija *Knjiga o umjetnosti* (*Il libro dell'arte*) iz 1400. godine koji ipak već, osim što sadrži praktične i tehničke savjete, informira i o općenitim pitanjima. (Kultermann 2002: 15)

9 S obzirom da ih spominje u moralno-normativnom kontekstu, ti su pojmovi obrađeni u toj kategoriji (vidi poglavlje 2.2.).

10 Kao jednu od oblikovnih faza izrade kipa, Vasari (1997: 47) navodi i pojam «skice figura» (*bozze di figure*) kojim određuje prvu fazu obrade kamenog bloka: *... tutti gli antichi... esercitavandosi di continuo... per far le loro statue, in fare ne' sassi medesimi delle cave, bozze di figure (...). Di questa sorte, adunque, cavano oggi i moderni le loro statue.* Vasari (1996:76) ujedno jedno od potpoglavlja uvoda u *Životopise* posvećuje skicama na temelju kojih se izrađuju ili slikaju umjetnička djela (*Schizzi, disegni, cartoni et ordine di prospettive:*

određuje kao »primjer« (*esemplo*), s obzirom da kaže da su oblici kipa u svim kasnijim fazama postupka jednaki prvome, ali samo u proporcijama.

Za razliku od Albertija ili Vasarija, koji se ne izjašnjavaju o odnosu crteža prema kojem nastaje grafika ili kip, Leonardo (1996: 59) govori o tome da crtež »manuelne umjetnosti podučava savršenstvu, čak i onda kada se beskonačno ponavljaju«.[11] Vasari, s druge strane, u kontekstu prenošenja crteža na zid, platno ili drugu površinu, nekoliko puta koristi pojam »kalk, kalkat« (*calcato*), u značenju onog prikaza koji je prenesen sa crteža na površinu koja će se, na temelju kalka, oslikati. Osim što kalk određuje kao korisnu invenciju ili izum, Vasari se ne izjašnjava o odnosu između crteža, kalka i slike.[12]

Iznimno su rijetki dijelovi u kojima autori jasno određuju kakav je, pri izradi kipova, odnos između glinenog ili voštanog modela i završnog brončanog, drvenog ili mramornog kipa. Jedan je od takvih dijelova onaj u kojem Vasari jasno kaže da kiparski rad u svim svojim oblikovno-tehničkim fazama – od glinenog modela do završne faze brončanog odljeva – ima »isti oblik«, jer »oblik odgovara duši djela«.[13] Leonardo o odnosu svih modela pojedinih oblikovnih faza izrade i završnog kipa također koristi pojam istog,[14] ali i pojam sličnog-sti (*a similitudine*) – vidi Prilog 1.[15]

---

e per qual che si fanno, et a quello che i pittori se ne servono), ali u njemu ne izražava stav o njihovom međusobnom odnosu.

11 *Il disegno (...) comanda allo scultore di terminare con scienza i suoi simulacri, ed a tutte le arti manuali, ancora che fossero infinite, insegna il loro perfetto fine*. Leonardo 1996: 59

12 *... incalcinato di fresco (...) Alle tavole et alle tele si fa il medesimo calcato (...) per il lavoro in fresco non si puo sfuggire che non si faccia. Ma certo chi trovo tal invenzione ebbe buona fantasia.* Vasari 1997:77

13 O drvenim kipovima Vasari (1997: 71) kaže ...*bisogna che ne faccia prima il modello di cera o di terra*..., a o brončanom kipu izrađenom prema modelu kaže (1997: 67) ... *la quale anima ha medesima forma che la figura del modelo*. ... *e questa serve poi alla figura*...

14 Vasari (1997: 63–64) o odnosu modela u različitim fazama izrade kipa kaže: *Del fare i modelli di cera e di terra, e come si vestino, e come a proporzione si ingrandischino poi nel marmo; come... si rendino finiti. Sogliono gli scultori, quando vogliono lavorare una figura di marmo, fare per quella un modello, che così si chiama, cioè uno esemplo, che è una figura di grandezza di mezzo braccio o meno o più (...) o di terra o di cera o di stucco, perché e' possin mostrar in quella l'attitudine e la proporione che ha da essere nella figura che e' voglion fare (...). Finiti questi piccioli modelli o figure di certa o di terra, si ordina di fare un altro modello che abbia ad essere grande quanto quella stessa figura che si cerca di fare in marmo (...) secondo il modello piccolo si ordina di fare un'altro modello*.

15 *500. Della statua. Se vuoi fare una figura di marmo, fanne prima una di terra... a ricevere il marmo che vuoi scolpirvi dentro la figura a similitudine di quella di terra*. (Leonardo 1996: 168); *..tal è l'impressa qual è l'origine.* (Leonardo 1996: 5).

izvor/izvornik (*origine*)	skica lika (*bozze di figure*)	simulakrum (*simulacro*)	umnoženo (*multiplicando*)	portretirati djelo (*ritratto*)	kalk (*calcato*)
primjer (*esemplo*)					
model (*modello*)					

Prilog 1. Shematski prikaz pojmova i izraza koji se koriste u traktatima, vezani za pojam izvornosti, koji se javljaju u tehničko-opisnoj kategoriji. Izrazi su stupnjevani od onog najbližeg izvorniku slijeva nadesno i odozgo prema dolje.

2. ESTETSKO-NORMATIVNA I MORALNO-NORMATIVNA KATEGORIJA KORIŠTENJA POJMOVA VEZANIH UZ POJAM IZVORNOST

Pojmovi vezani uz izvornost koji se koriste u traktatima uglavnom posjeduju estetsku i moralnu normativnost. Dakle, riječ je o pojmovima koji čine onovremenu opremu za gledanje i vrednovanje umjetničkih djela. Najčešće korišten pojam vezan uz pojam izvornosti i umnožavanja, koji može biti uvršten u tu kategoriju je pojam oponašanja (*imitazione, imitare, imitato*), uz koji se nerijetko veže pojam »slično-st« (*similmente, somiglianza, similitudine*). U sljedeću skupinu te kategorije po brojnosti se mogu svrstati pojmovi vezani uz stupnjevanje izvornosti (*origine*, *modello, copia, copioso, varietà, ornato*). Poimanje navedenih izraza razlikuje se od autora do autora; u radu će se pokušati ukazati na razlike u njihovom poimanju.

2.1. Pojam, vrste i vrednovanje oponašanja (imitazione, imitare, imitato)

Pojam »oponašanje« (*imitazione, imitare, imitato*) je najčešće korišteni pojam koji se može vezati uz pojam izvornosti, ali kao njegova opreka. Riječ je o pojmu koji se ujedno najviše analizira, no, nijedan od tekstova nije obuhvatio sve načine korištenja tog pojma.[16] On je uglavnom obrađivan u kontekstu oponašanja prirode – mimezisa, odnosno u kontekstu

16 O pojmu i teoriji mimezisa kao umjetničkom oponašanju prirode u kontekstu Platonove filozofije koji tu teoriju uvodi do ranonovovjekih autora čiji se tekstovi ovdje razmatraju napisano je puno stručnih radova.

oponašanja antičkih majstora.[17] U radu će se prikazati svi načini korištenja i poimanja tog pojma u najznačajnijim traktatima.

Iz traktata je vrlo jasno vidljiva odbojnost svih autora prema oponašanju (*imitazione, imitare*), kako prema onom tuđih, tako i prema onom vlastitih djela. Iz načina iznošenja vlastitih stavova u vezi s oponašanjem može se primijetiti određeno nametanje normativnosti pojedinih autora. Oni spominju nekoliko vrsta oponašanja, premda se tumačenja i vrednovanja pojedinih vrsta razlikuju. Zbog boljeg uvida u različite vrste oponašanja, u radu su one izdvojene i obrađene svaka zasebno, premda se neke od njih značenjski međusobno preklapaju. Vrste oponašanja mogu biti stupnjevane od one poželjne do one potpuno neprihvatljive na sljedeći način:

1. oponašanje prirode
2. oponašanje antike ili nasljedovanje?
3. učenikovo oponašanje učitelja kao stupanj naobrazbe
4. cjeloživotno učenikovo oponašanje učitelja
5. oponašanje majstorova načina rada od strane onih koji mu nisu učenici
6. oponašanje tuđih ili vlastitih djela ili obrazaca.

Dok Vasari sve navedene vrste pojma oponašanja koristi preko 30 puta, Alberti i Leonardo koriste samo neke određene vrste oponašanja, iako izraz «oponašanje» koriste preko 20 puta. Vasarijev način korištenja i tumačenja pojma oponašanja objedinjuje stavove većine autora, ali ga on ujedno proširuje i uvodi neke nove načine tumačenja. Stoga Vasarijev pojam oponašanja obuhvaća najširi raspon vrsta oponašanja (sve gore navedene vrste), a ujedno se koristi i drugim pojmovima i izrazima, kao i pridjevima koji ga opisuju.[18]

2.1.1. Oponašanje prirode

Najpoželjnija vrsta oponašanja, a u doslovnom smislu i jedina poželjna, za sve autore je oponašanje prirode.[19] Vasari (1997: 75) preporuča da se prikazuju prirodne stvari: ... *a reitrarre cose naturali*, na način da

17 Samo su neki od njih: Burckhardt, Cassirer (1927.), Wittkower (1939.), Gombrich, Blunt (1970.), Baxandall (1972.), Špikić (2006., 2008.).

18 Primjerice, Vasari (1997: 581) hvaleći nekog autora piše da je njegovo »oponašanje više nego rijetko« (*diversità... varietà ... et imitazione rarissimi*).

19 Albertijev učitelj, Gasparino Barzizza, na temelju antičkih tekstova za svoje je učenike sastavio i vlastitu inačicu *De imitatione*, prema antičkom uzoru. (usp. Pigman 1982: 349–352; Špikić 2002: 136).

to oponašanje bude što sličnije upravo prirodnim stvarima.[20] Leonardo (Bordini 1996: IV. Uvod.) također upozorava da »slikarstvo mora biti isključivo oponašanje djela prirode, jer je ono zakonita kći prirode, jer je ono rođeno od prirode«: *Sola immitazione di tutte le opere evidenti di natura (...) questa è scienza e leggitima figlia da natura (...) perché la pittura è partorita da essa natura*. Leonardo ujedno daje detaljna uputstva kako u slikarstvu oponašati određene karakteristike predmeta ili prirodne pojave, primjerice, boju nekog predmeta te je, stoga, usmjereniji na tehniku od Vasarija.[21] Za razliku od Albertija, međutim, nije sklon oponašanju koje se oslanja na mjerenje pomoćnim sredstvima, niti idealističkom prikazivanju najljepšeg ili najtipičnijeg, već pojedinačnom i karakterisitčnom, jer je ono bliže prirodi kao izvoru.[22] Za Albertija je najvažnije poimanje oponašanja ono koje se odnosi na ljepotu onoga što je slikar zamislio umom, a na temelju promatranja prirode.[23]

Od njihovih se stavova razlikuje Michelangelov prijezirni stav prema točnom oponašanju jer, zahvaljujući imaginaciji, umjetnik može postići ljepotu koja je iznad prirode.[24] U usporedbi s Albertijevim ili Leonardovim poimanjem oponašanja prirode koje je racionalnije, Michelangelovo je bliže neoplatonističkom poimanju, prema kojem je ljepota odraz božanskog u tvarnom svijetu. On osuđuje točno mjerenje i stroge zakone rane renesanse.[25] Vasarijev stav prema oponašanju na neki način objedinjuje temeljne stavove svih autora.[26] Tako od otprilike 1430-ih do 1550-ih možemo pratiti kako se korištenje i poimanje pojma oponašanja prirode mijenja od Albertijevog, preko Leonardovog do Michelangelovog i Vasarijevog stava.

Osim izrazom »oponašati« (*imitare*), Vasari se koristi i drugim bliskim pojmovima i izrazima, npr. »približiti« (*appressare*). Tako hvali umjetnost J. della Quercie za kojega kaže da se »mogao približiti prirodi« (... *si poteva appressare alla natura*).[27] U više navrata Vasari uspoređuje lijepi prikaz sa stvarnim izgledom prikazanog predmeta, a ujedno ko-

20 *...cose naturali ... imitare* (Vasari 1997: 515); *... imitazione più simile e più a punto alle cose naturali*. (Vasari, 1997: 554)

21 *Dell'imitazione de' colori in qualunque distanza. (...) per tutti i colori che tu hai da imitare paragoni l'imitante coll'imitato a un medesimo lume..., paesi... bene imitati*. (Leonardo 1996: 256. Parte quinta; 809: 731).

22 Usp. Blunt 1970: 28, 31–32, 37.

23 *I neka nikada ne cijeni samo sličnost među stvarima, nego prvenstveno ljepotu* (Alberti, 2008: 116. Knjiga treća. 55) (...) *da obučimo slikara kako da bude sposoban rukom oponašati ono što je zamislio umom* (Alberti 2008: 50. Knjiga prva. 24) Usp. Špikić 2008: 127, bilj. 19.

24 Blunt 1970: 61, 64.

25 Usp. Blunt 1970: 64, 75.

26 Blunt (1970: 89–92) detaljno analizira Vasarijevo poimanje oponašanja prirode.

27 Vasari 1997: 274.

mentira kako je u oponašanju prirode suvremena umjetnost izvrsnija od one antičke.[28] Do kojih granica može ići opisivanje odnosa u kakvom trebaju biti skulptura i ono što ona prikazuje saznajemo iz Vasarijevog odlomka (1997: 62) u kojem on nalaže da skulptura treba biti »slična«, »podudarna u jednakosti« te »jednako i jedinstveno usklađena u svemu, kako u dojmu, tako i u obrisima«.[29] Vasarijev strogi ton u opisivanju skulpture, u odnosu na opise slikarskih i arhitektonskih djela, odaje određenu prezrivost autora prema tom mediju, u kojem on sam nije stvarao i koji je smatrao »nižim« on slikarstva, jednako kao i Leonardo.

2.1.2. Oponašanje antike ili nasljedovanje?

Odnos prema oponašanju antike mijenja se tijekom vremena obuhvaćenog temom rada, mada u temelju ostaje isti.[30] Mijenja se vrednovanje antičke umjetnosti u odnosu na »modernu« umjetnost, od Albertija koji je s poštovanjem okrenut antici do Vasarija koji uzdiže djela svojih suvremenika nad ona antička.[31] Ne mijenja se stav autora o tome da od antike treba učiti i da ju treba oponašati, ali tako da to oponašanje bude više autorova reinterpretacija, nego puko oponašanje.[32] Odnos Vasarija (1997: 80) prema izvorniku i prema povijesnom ne ogleda se samo u odnosu prema antici, već i prema gotici te generacijama ranorenesansnih umjetnika, za koje će reći da su »stari moderni slijedili antičke autore« (*dagli antichi poi seguitato... i vecchi moderni ancora l'hanno*).[33]

Vasari (1997: 100) se kritički osvrće na one koji žele pronaći izvor, odnosno prvog autora koji je radio na antički način te kaže da u prirodi

28 (...) *che così belli riescono come il naturale. Nel che si vede questa arte essere in maggior eccellenza che non era al tempo degli antichi* (Vasari, 1997: 69). Slično i Vasari (1997: 307) *... paiono veri e naturali (...) maggior perfezione che può l'arte imitar la natura.*

29 *Della scultura (...) quando una simil figura ci si presenta nel primo aspetto alla vista, ella rappresenti e renda somiglianza a quella cosa per la quale ella è fatta, o fiera o umile o bizzarra o allegra o malinconica, secondo chi si figura; e che ella abbia corrispondenza di parità (...), et ugualmente concordata (...). E similmente (...) debbe parimente esser (...) e per tutto unitamente concordata. (...) È necessario che ella abbia corrispondenza, e che ugualmente ci sia per tutto attitudine, disegno...* (Vasari 1997: 62).

30 O odnosu humanista prema antici vidi: Gombrich 1978: 122–129.

31 Već je Albertijev učitelj, Barizza, svojim priručnicima *De compositione* i *De imitatione* poticao svoje učenike na praktičnu domišljatost po uzoru na antičke autoritete. (Špikić 2002: 15).

32 O problemima u humanističkom pristupanju antici kao izvorniku i kao arhetipu vidi: Špikić 2008.

33 O odnosu prema oponašanju gotičkih djela Vasari (1997: 269) se izjašnjava da »se ne vidi previše dobrih stvari za oponašanje«: *ne' vedesi troppe cose buone per poter imitare.* S druge strane, hvali (1997: 232) gotičkog slikara, Duccia, za rješenje poda u sijenskoj katedrali nastalom ogledanjem na antičku umjetnost (*Attese costui alla immitazione della maniera vecchia*).

»vidimo pravi korijen i izvor, tamo gdje se on rađa« (*la vera radice et origine*). Vasarijeva osnovna misao u daljnjem tekstu[34] odaje prisutnost jasne svijesti umjetnika i kritičara u njegovom okruženju o postojanju doslovnog oponašanja antičke umjetnosti i kod umjetnika koje su smatrali velikima, kao i potrebu da se stručnjaci izjasne o samim počecima, o njihovim izvorima, o izvornicima, o tome tko je odredio načela. Iako priznaje da ne negira načelo početaka, izvora, načela, Vasari se s druge strane ograđuje i upozorava da je jako opasno upuštati se u procjenu toga tko je bio prvi umjetnik koji je stvarao tako što je oponašao prirodu, referirajući se na antičke umjetnike. Pritom, međutim, odaje stav da se pojedinac »sam ne može popeti toliko visoko« (*da se non può salir troppo alto*) samo oponašajući prirodu, već je poželjno da se uspoređuje s umjetnicima koje smatra boljima od sebe. Iz odlomka se može isčitati i Vasarijev trud da opravda potrebu da suvremeni (*moderni*) umjetnici i umjetnici koji su im prethodili (*antichi moderni*) oponašaju jedni druge ili antička djela. Tako, da bi ublažio izjavu da je Duccio pri izradi poda sijenske katedrale oponašao »stari način«, Vasari još dodaje da je »svojom rukom oponašao« taj način.[35]

2.1.3. Oponašanje učitelja

Iako Vasari u više navrata strogo osuđuje oponašanje djela ili načina drugog majstora, s druge strane kao da priznaje da treba imati određenu »sposobnost i domišljatost« (*ingegno*), odnosno »snagu ljubavi prema tome što se oponaša i snagu studiranja« (*studio*) da bi se oponašalo drugo djelo tako »kobno uspješno da je nemoguće vidjeti razliku između izvornika i kopije«.[36] Može ju prepoznati samo onaj tko za to ima jako dobro oko. Takvim neizravno izrečenim pozitivnim stavom i udivljenjem prema djelima koja na uspješan način oponašaju druga djela Vasari podupire i učenikovo oponašanje načina ili djela učitelja, naročito ako je učitelj

34 *Non voglio già negare che e' non sia stato un primo che cominciasse, che io so molto bene che e' bisogno che qualche volta e da qualcuno venisse il principio: ne' anche negherò essere stato possibile che l'uno aiutasse l'altro, et insegnasse et aprisse la via (...) perché io so che l'arte nostra è tutta imitazione della natura, principalmente, e poi, perché da sé non può salir tanto alto, delle cose, che da quelli che miglior maestri di sé giudica sono condotte: ma dico bene, che il volere determinatamente affermare chi costui o costoro fussero, è cosa molto pericolosa a giudicare, è forse poco necessaria a sapere, poi ché veggiamo la vera radice et origine donde ella nasce.* (...) *il principio di queste arti essere stata l'istessa natura e l'innanzi modello la bellissima fabbrica del mondo*. (Vasari 1997: 100).

35 *Duccio pittore Senese ... pavimento del Duomo di Siena... Attese costui alla immitazione della maniera vecchia e con giudizio sanissimo diede oneste forme alle figure, le quali espresse eccellentissimamente nelle difficultà di tal arte. Egli di sua mano imitando le pitture di chiaro scuro*. (Vasari 1997: 232).

36 Vasari 1997: 404.

bio vrstan umjetnik, poput, primjerice, Donatella. Stoga Vasari primjećuje i uvjerava čitaoca kako se vrlo rijetko događa da učenik koji s ljubavlju pristupa učenju ne nauči učiteljev način te odlomak zaključuje mišlju da je pohvalno ako učenik može biti »nasljednik učiteljevih vrlina«.[37] Time kao da želi opravdati svoj stav prema toj vrsti oponašanja. Cijeli odlomak u kojem se Vasari trudi uvjeriti čitaoca da, iznimno, treba imati pozitivan stav prema oponašanju učitelja uvod je u životopis Vellana iz Padove.[38] Riječ je o kiparu koji je, prema Vasariju, kao Donatellov učenik ostvario brojna djela koja oponašaju Donatellov način i vrline. Za njega Vasari (1997: 405) ujedno navodi da je izradio kipove, koji se nalaze u crkvi padovanskog zaštitnika, prema Donatellovim crtežima ili voštanim modelima koji se još uvijek nalaze u istoj crkvi. To je učinio na tako uspješan način da promatrač koji »o tome nema cjelovito znanje« biva »prevaren«.

Taško je povjerovati u to da je Vasari možda previdio činjenicu da je riječ o djelima za koje je Donatello ostavio modele, pa se time postavlja pitanje je li riječ o oponašanju Donatella ili zapravo o Vellanovoj izvedbi brončanih odljeva prema Donatellovim modelima, barem u slučaju kipova za koje je Vasari vidio voštane modele. No, to je ujedno jedino ili možda jedno od iznimno rijetkih mjesta u *Životopisima* gdje Vasari propituje odnos između voštanog modela i odljeva u bronci, tumačeći s jedne strane jedno i drugo djelo kao izvornik, jer je od ruku različitih majstora,[39] a s druge strane ističući kako Vellanovi brončani kipovi oponašaju Donatellov način. Vasari je u uvodnom dijelu *Životopisa* detaljno

37 *Tanto grande è la forza del contraffare con amore e studio alcuna cosa, che il più delle volte essendo bene immitata la maniera d'una di queste nostre arti da coloro che nell'opere di qualcuno si compiacciono, sì fattamente somiglia la cosa che imita quella che è imitata, che non si discerne, se non da chi ha più che buon occhio, alcuna differenza. E rare volte avviene che un discepolo amorevole non apprenda almeno in gran parte la maniera del suo maestro. Vellano da Padova s'ingegnò con tanto studio di contrafare la maniera et il fare di Donato nella scultura, e massimamente ne' bronzi, che rimase in Padova sua patria, erede delle virtù di Donatello fiorentino, come ne dimostrano l'opere sue nel Santo dalle quali pensando quasi ognuno, che non ha di ciò cognizione intera, ch'elle siano di Donato, se non sono avvertiti restano tutto giorno ingannati. Costui dunque (...) nell'arte che già era di buona aspettazione, e di tanta speranza appresso al maestro che meritò che da lui gli fussero lasciate tutte le masserizie, i disegni e i modelli delle storie, che si avevano a fare di bronzo intorno al coro del Santo (...) fù tutta quell'opera pubblicamente allogata al Vellano nella patria, con suo molto onore. Egli dunque fece tutte le storie di bronzo che sono nel coro del Santo dalla banda di fuori (...) si vede (...) la diversità di molte attitudini in coloro che muoiono (...) il ché meravigliosamente espresse Vellano. Nel medesmo luogo sono alcune cere et i modelli di queste cose, e così alcuni candelieri di bronzo lavorati dal medesimo con molto giudizio et invenzione*. (Vasari 1997: 405).

38 Radi se o majstoru Bartolomeu Bellanu koji je rođen u Padovi oko 1434., a umro 1497. (Ippoliti 1997: 1390, note filologiche).

39 Bilo je dosta uobičajeno da učenici ili suradnici voditelja radionice izrađuju kip prema modelu koji je načinio sam majstor, a isti bi ga onda dovršavao.

opisao pojedine tehnike, među kojima je i nekoliko kiparskih, u kojima se daju tehnički opisi i upute kako prikaz lika od voštanog ili glinenog modela prenijeti u brončani ili kameni kip. Stoga, kao i zato što spominje postojanje modela «na istom mjestu», nije jasno Vasarijevo tumačenje. U zaključku za Vellana kaže da je bio cijenjen jer »do tada nije bilo u tim krajevima izvrsnih majstora«, kao i zato što je »imao dobru praksu u lijevanju metala«.[40] Isto tako, samo u slučaju tog umjetnika Vasari u vrednovanje oponašanja tuđeg djela uključuje i pojam prevare koji opet pridonosi negativnom vrednovanju takvog oponašanja.

Uz to što Vasari podupire učenikovo oponašanje načina ili djela učitelja, iznimno iskazuje i udivljenje prema djelima koja na uspješan način oponašaju druga djela te ih naziva »portretom«. Tako se Vasari (1997: 1087) divi *Posljednjoj večeri* fra Girolama u refektoriju u Mantovi, koja je »portret« Leonardovog djela iz milanske crkve S. Maria delle Grazie. Leonardov »izvornik je gotovo potpuno bio propao 1556., tako što se bio pretvorio u mrlju«, i Vasari ga je tada posljednji put vidio.[41]

Na temelju nekoliko navedenih primjera može se utvrditi da Vasari pojam oponašanja drugog majstora tumači i koristi na ambigvitetan način, odnosno da taj pojam ima ambigitetno značenje koje ovisi o pojedinačnoj situaciji i autorima. U načelu Vasari, međutim, pozitivno vrednuje učenikovo oponašanje učitelja, ali samo kao jedan razvojni stupanj koji učenik treba nadići. Tako za L. Signorellija Vasari (1997: 547) kaže da se »trudio oponašati majstora, čak ga nadići« (*si sforzò d'imitare il maestro, anzi di passarlo*), a za Francesca di Pesella kaže (1997: 5426) da je »oponašao način Filippa« (*Francesco di Pesello imitò la maniera di fra Filippo*).

2.1.4. Oponašanje načina

Pojam »oponašanje načina« uglavnom se koristi u kontekstu oponašanja načina nekog majstora, stilskog kruga ili razdoblja i u pravilu ga svi autori osuđuju. Vasari se razlikuje od ostalih autora zbog arbitrarnosti u vrednovanju načina oponašanja.[42] Alberti, Leonardo i Vasari, uz kritizi-

40 Vasari 1997: 405.

41 *(...) a Mantoa (...) Nel medesimo luogo e di mano d'un frate Girolamo (...) nel refertorio (...) come altrove s'è ragionato, in un quadro a olio ritratto il bellissimo cenacolo che fece in Milano a Santa Maria delle Grazie Lionardo da Vinci, ritratto dico tanto bene, che io ne stupii; della qual cosa fo volentieri memoria avendo veduto quest anno 1566 in Milano l'originale di Lionardo tanto male condotto, che non si scorge più se non una macchia abbagliata*. (Vasari 1997: 1087).

42 Iako Alberti, Leonardo i Vasari osuđuju oponašanje načina, jedini način koji je poželjan je onaj antički. Dakle, pojam oponašanje se ponovno ambigvitetno poima i koristi. Vasari u više navrata govori o oponašanju nekog rješenja (primjerice, prozora) ili preuzimanja

ranje oponašanja ili kopiranja tuđih djela, ujedno kritiziraju kopiranje ili pretjerano ponavljanje dijelova ili obrazaca vlastitih djela.

Leonardo strogo upozorava slikare da nikad ne oponašaju način drugog zato što će »onda djelo biti prozvano unukom, a ne sinom prirode«.[43] Ujedno preporuča da »posegnu« za prirodom, naročito ako im nije samo do zgrtanja bogatstva, već ako su željni čuvenja i časti.[44] Pojmu opnašanja (*imitazione*) kao nečem nepoželjnom Vasari (1997: 429) suprotstavlja pojam studiranja (*istudio*).[45] Taj se pojam veže uz pojam oponašanja prirode, pa tako Vasari (1997: 341) hvali D. da Settignana jer je »iz prirode znao izvući ljupkost i milost likova«, iako upozorava da je bio oponašatelj Donatellova načina.[46] Premda se pojam *ingegnarsi* obično koristi kao opreka pojmu oponašanje (*imitare*), Vasari (1997: 448.) ga iznimno koristi u pohvali domišljatosti u iznalaženju načina L. Coste u oponašaju firentinskih slikara, poput Filippa Lippija, kao i prirode (... *ingegnandosi quanto potette il più d'imitargli e particolarmente nel ritrarre di naturale*).

Premda Vasari u pravilu osuđuje oponašanje,[47] u nekoliko navrata oponašanje načina tumači kao poželjno. Za Vasarija je poželjno oponašanje sljedećih načina: modernog načina, učiteljevog načina, načina nekog velikog majstora poput Michelangela. Želeći pohvaliti Masacciovu »razboritost u odabiru oponašanja modernog načina i ne vidjevši ga«, jer je bio okružen Giottovim radovima, Vasari (1997: 896) koristi oksimoron.[48] Više od svih umjetnika Vasari (1997: 1223–4) hvali Michelangela,

---

tehnike, najčešće iz antike, pri čemu ima neutralan stav i nema potrebu za vrednovanjem: *Ma i moderni che in molto maggior copia hanno avuto le fornaci de' vetri, hanno fatto le finestre (...) a similitudine od imitazione di quelle che gli antichi fecero di pietra (...) Hanno ancora i moderni ad imitazione degli antichi* (Vasari 1997: 90, 94). Posljednja rečenica se odnosi na pojedine grafičke tehnike.

43 Prema Bluntovom (1970: 33) tumačenju Leonardova teksta, opasnost od kopiranja stila drugog slikara je ta što vodi u manirizam, što je u Leonardovim očima najgori grijeh, s obzirom da manirizam isključuje naturalizam.

44 *Dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell'altro, perché sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perché essendo le cose naturali in tanta abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato. E questo dico non per quelli che desiderano pervenire a ricchezze, ma per quelli che di tal arte desiderano fama e onore* (Leonardo 1996: 45, Parte seconda. 78).

45 *... né per istudio né per imitazione...* (Vasari 1997: 439)

46 *Fù costui* (odnosi se na D. Da Settignano) *imitatore della maniera di Donato, quantunque da la natura avesse egli grazia grandissima...* (Vasari 1997: 341)

47 Samo su neki od takvih primjera: *fra Bartolomeo imitò ... molti* (Vasari 1997: 591); *egli s'ingegnarà d'immitarlo in tutte le cose ... Raffaello* (Vasari 1997: 781).

48 *... pervennero, guardando l'opere e vecchie e moderne per le chiese, in quella del Carmine per veder la cappella di Masaccio. Dove guardando ognuno fissamente e moltiplicando in vari ragionamenti in lode di quel maestro, tutti affermarono meravigliarsi che egli avesse*

a njegove nadgrobne spomenike i *sagrestia nuova* uspoređuje s antičkim i »modernim« načinom, kao i s Vitruvijem i s Brunelleschijevom *sagrestia vecchia*, te zaključuje da se njegov način razlikuje od njihovog *nel più vario e più novo modo*. Kako bi dodatno pojačao taj dojam, navodi da su ga drugi oponašali na način *alla grottesca*,[49] «umjesto da upotrijebe razum ili pravilo» (*più tosto che a ragione o regola*).[50]

Vasari (1997: 1257) o Michelangelu kaže da je bio loše sreće jer oni koji su s njim živjeli nisu htjeli oponašati njegovu umjetnost. Odlomak Vasarijevog teksta odražava ambigvitetni stav prema oponašanju; oponašanje može biti i poželjno ukoliko je ono ujedno pokazatelj velike kvalitete, jer je uživanje pobudilo potrebu ponovnog stvaranja istog (... *con coloro che stettono con seco in casa ebbe mala fortuna, perché percosse in subietti poco atti a imitarlo.*). Vasari (1997: 1294) piše i o tome kako su mnogi htjeli oponašati Michelangela (... *molti volendo in ciò immitare*...). U više navrata Vasari (1997: 659) napominje da je osnovni poticaj za oponašanje zapravo sviđanje.[51] Umjetnicima godi kada vide da ih drugi oponašaju, a zapravo uživaju u prepoznavanju dijela savršenstva.[52]

Prema Vasariju (1997: 139) jedan od načina kojim ljudi mogu spoznati savršenstvo umjetnosti je usporedba izvornih djela (Cimabuea i Giotta) s onima koja ih oponašaju (*immitatori loro e discepoli*...). Vasari zapravo govori o oponašanju načina drugog umjetnika, bio on učitelj ili ne, kao o temelju za razvoj i usavršavanje umjetnosti (*perfezionamento*

---

avuto tanto di giudizio che egli in quel tempo, non vedendo altro che l'opere di Giotto, avesse lavorato con una maniera sí moderna nel disegno, nella immitazione e nel colorito, che egli avesse avuto forza di mostrare, nella facilità di quella maniera, la difficultà di quest' arte; oltre ché nel rilievo e nella resoluzione (Vasari 1997: 896).

49 Vasari ga koristi kao pejorativni izraz, da bi izrazio neuglađenost oponašatelja.

50 *E perche egli la volse fare ad imitazione sella sagrestia vecchia, che Filippo Brunelleschi aveva fatto, ma con altro ordine di ornamenti, vi fece dentro uno ornamento composito, nel più vario e più nuovo modo che per tempo alcuno gli antichi et i moderni abbino poptuto operare; perché nella novità di sí belle cornici... sepolture, fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità, per non volere a quello agiungere. La quale licenzia ha dato grande animo a quelli che hanno veduto il far suo di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca più tosto che a ragione o regola, a' loro ornamenti*. (Vasari 1997: 1223–4).

51 *La imitazione della quale si trae da certe cose che al giudizio piacciano, e che poi, tolte all'imaginazione, si mettono in opera* (Vasari 1997: 659).

52 *Gran discpiacere, mi penso io, che sia quello di coloro che, avendo fatto alcuna cosa ingegnosa, quando sperano goderle nella vecchiezza e vedere le prove e le bellezze degl' ingenui altrui in opere somiglianti alle loro e potere conoscere quanto di perfezzione abbia quella parte che essi hanno esercitato, si trovano dalla fortuna contraria o dal tempo o cattiva complessione o altra causa privi del lume degl' occhi. (...) Benedetto da Rovezzano, scultore (...)* (Vasari 1997: 675). Vasari (1997: 577) o Leonardovom slikarstvu kaže da se svidio Pieru di Cosimu, pa ga je pokušavao oponašati (... Piero di Cosimo piacendoli quel modo cercava imitarlo).

dell'arte (...) *Del qual principio cercando di mano in mano gl' altri di seguire l'orme dei maestri migliori, e sopravanzando l'un l'altro felicemente*).[53]

Autori u svojim traktatima strogo osuđuju oponašanje, naročito tuđih djela, osim Vasarija koji je ponekad oduševljen nekim djelima koja oponašaju. Oponašanje načina je stoga, osim nepoželjne pojave, za Vasarija ujedno i kriterij pozitivnog vrednovanja nekog djela, kao i sredstvo ili način kroz koje se umjetnost razvija i usavršava kroz stoljeća.

<table>
<tr><td colspan="8">OPONAŠANJE (imitazione)</td></tr>
<tr><td>Što se oponaša</td><td>oponašanje prirode (della NATURA)</td><td>oponašanje antike (degli ANTICHI)</td><td colspan="3">oponašanje načina majstora (della MANIERA del maestro)</td><td colspan="2">oponašanje djela (dell'OPERA)</td></tr>
<tr><td>Tko oponaša</td><td>moderni (imitazione dei MODERNI) – studiranje (istudio)</td><td>moderni (imitazione dei MODERNI)</td><td colspan="2">učenikovo oponašanje učitelja (imitazione del DISCEPOLO della maniera del maestro)</td><td>oponašanje majstorova načina od strane onih koji mu nisu učenici (imitazione di ALTRI del maestro)</td><td>oponašanje tuđeg djela (imitazione dell'opera)</td><td>oponašanje svog djela ili obrazaca (imitazione dell'opera o parte PROPRIA)</td></tr>
<tr><td>Kako se vrednuje oponašanje</td><td>Jedina vrsta oponašanja koja je uvijek poželjna. Od takvog oponašanja Alberti razlikuje ono koje je zbir najljepših ili najtipičnijih dijelova nekog tijela.</td><td>Vrsta oponašanja koja je poželjna, ali samo ako autor pridoda nešto svoje, tako da se između oponašanog i oponašatelja stvori odnos otac-sin.</td><td>Kroz takvo oponašanje procjenjuje se je li učenik dostigao učitelja i stoga je poželjno, ali samo ako poslije preraste taj stupanj.</td><td>Tumači se negativno ako učenik ostane na stupnju oponašanja. Jedino što je poželjno je biti nasljednik učiteljevih vrlina.</td><td>Tumači se negativno ako jedan umjetnik oponaša način drugog umjetnika.</td><td colspan="2">Izrazito negativan stav prema oponašanju tuđeg i vlastitog djela. Jedinu iznimku čine oponašatelji koje opravdava zbog vrsnoće i domišljatosti u oponašanju koja je takva da se ne vidi razlika između izvornika i djela koje imitira.</td></tr>
</table>

Prilog 2. Shematski prikaz svih vrsta oponašanja što se spominju u traktatima 1435.–1550. – tumačenje i vrednovanje

53 O renesansnom pojmu umjetničkog razvoja i njegovih posljedica vidi: Gombrich 1978: uvod.

2.2. Poimanje izraza vezanih uz stupnjevanje izvornosti: »izvornik«, »model«, »kopija«, »kopiozan«, »replika«, »slijediti«, »simulakrum«, »različitost«, »raznolikost« (originale, modello, copia, copioso, replica, seguitare, simulacro, varietà)

Gotovo u svim traktatima autori koriste nekoliko pojmova kojima tumače određeni stupanj izvornosti, iako se oni sami ne izjašnjavaju o stupnjevanju izvornosti kao o određenom sustavu. U vremenu od 1435. do 1550. počinje se koristiti većina izraza koji se razmatraju u radu. Među njima je i izraz »izvornik« (*originale*),[54] koji se na početku tog vremena u traktatima ne koristi, osim možda iznimno, a počinje se više koristiti u prvoj polovici 16. stoljeća na način na koji se danas koristi; Leonardo (1996: 1087) i Vasari (1997: 66–67) ga rijetko koriste.

Većinu pojmova koriste svi autori, iako se njihova tumačenja i vrednovanja ponešto razlikuju, primjerice, pojam *copioso* tumači se kao »kopiozan«, ali i kao »obilje, bogatstvo«. Druge pojmove koriste samo pojedini autori, primjerice, Leonardo koristi izraz »simulakrum« (*simulacro*) za odljev. Pojam «multipliciranja» (multiplicare) uglavnom koristi samo Vasari (1997: 1087) u *Životopisima*, ali u širem kontekstu govora o grafičkim tehnikama.[55] Neki od pojmova te skupine mogu se, ovisno o načinu i kontekstu njihova korištenja, uvrstiti i u tehničko-opisnu kategoriju, primjerice, »model« (*modello*) ili »simulakrum« (*simulacro*).

Pojam vezan uz izvornost koji se daleko najčešće koristi i tumači u traktatima je «oponašanje» (*imitazione*), pa je iz tih razloga obrađen u zasebnom poglavlju. Uz pojam oponašanja najčešće se vežu pojmovi »slično, sličnost« (*similmente, somiglianza, similitudine*). Alberti, Leonardo i Vasari te pojmove koriste svaki preko 10 puta u različitim inačicama (*similmente, somiglianza, similitudine*), a njihova se tumačenja uglavnom podudaraju. Kipari, kako Alberti (2002: 213) navodi u 4. i 5. odlomku, tragaju za sličnostima. To je traganje arbitrarno, jer je svako živo biće najsličnije drugima iz svojeg roda, a opet od njih potpuno različito. Stoga je traganje za sličnostima određeno dvama ciljevima: stvaranjem okvirne sličnosti živom biću, primjerice, čovjeku, ali ujedno i vjernim prikazivanjem autentične osobe, primjerice Sokrata ili Cezara. Dvije nakane upućuju i na dva postupka kojima je Alberti razlikovao

54 Iz lat. »originale(m)«, pridjev od »origo -inis« = začetak, postanak, podrijetlo i iz lat. (Zingarelli 1991: 1289; Klaić 1985: 982)

55 Primjerice, *(...) a Mantoa (...) vi sono multiplicati gl' artefici e vi vanno tuttavia multiplicando (...) Conciò sia che di Giovambattista mantoano, intagliador di stampe e scultore eccellente*). (Vasari 1997: 1087)

pojmove nalikovanja i identičnosti.[56] U tome se nije puno razlikovao od autora generacija koje su uslijedile, ali je bio prvi koji je na taj način pristupio tom pitanju. Vasari (1997: 272) objašnjava kako su renesansni umjetnici nakon Masaccia slijedili njegov način, želeći da njihova djela izgledaju što sličnija njegovim, a da su s vremenom ipak počeli prikazivati »prirodu s više vlastite ličnosti«.[57] Odlomak upućuje na to kako se pojam sličnosti koristi na sličan način kao i pojam oponašanja, uz koji je usko vezan.[58] U drugim se slučajevima koristi i bez izražavanja vlastitog stava.[59]

Pojmovi »kopija« (*copia*), »replika, replicirati« (*replicare*) i »simulakrum« (*simulacro*) također su vezani uz oponašanje i slično se koriste, a mogu se svesti pod zajednički nazivnik ponavljanja. Dok prvi pojam relativno često koriste svi autori (Alberti preko 5 puta, Leonardo preko 3 puta, Vasari preko 10 puta), druga dva pojma koristi samo Leonardo i to relativno rijetko (do 5 puta). Tako slikarevo ili kiparevo repliciranje (ponavljanje) istih tipologija lica, gesti, pokreta ili draperija, naročito u istom djelu, Leonardo (1996: 51) određuje kao njihov nedostatak, porok i grijeh te upozorava da ih se »u prirodi nikad ne može pronaći replicirane«.[60]

Nerijetki su dijelovi Leonardovih i Vasarijevih tekstova u kojima se vrlo angažirano pokušava dokazati superiornost slikarstva nad kiparstvom i grafikom. U tome su naročito zanimljivi argumenti koji se koriste, jer se u njima izražava stav o odnosu izvornik – kopija, reprodukcija, simu-

56 Usp. Špikić (2002: 213, 225) i Alberti (2002: 116. Knjiga treća. 55). Međutim, ujedno upozorava kipara: *I neka nikada ne cijeni samo sličnost među stvarima, nego prvenstveno ljepotu*.

57 *... la pittura, de la quale l'eccellentissimo Masaccio levò in tutto la maniera di Giotto, nelle teste... negli ignudi, nel colorito, negli scorti che egli rinovo, e messe in luce quella maniera moderna, che fú in que' tempi e sino a oggi e da tutti i nostri artefici seguitata. (...) Così cercaron far quel che vedevono nel naturale e non più (...) andarono osservando le ombre (...) e le composizioni delle storie con più propria similitudine, e tentaron fare i paesi più simili al vero* (Vasari 1997: 272).

58 Vasari osuđuje oponašanje načina nekog autora i smatra da svaki autor mora prikazivati prirodu tako da to što se prikazuje bude prikazano što vjernije stvarnom predmetu, ali na autoru svojstven način.

59 Primjerice, Vasari (1997: 46) prepričava kako je Ammannati dobio u zadatak izradu kipa Neptuna, za fontanu koju je Duca od Firence dao načiniti na trgu, koji mora biti sličan onome što su već bili dogovorili s preminulim Bacciom Bandinellijem (*... perché ne faccia similmente un Nettuno*). Slično i: *somiglianza a quella cosa per la quale è fatta* (Vasari 1997: 62).

60 *Del difetto che hanno i maestri di replicare le medesime attitudini de' volti. (...) e similmente le bellezze de' visi essere sempre una medesima, le quali in natura mai si trova essere replicate... Del massimo difetto de' pittori. Sommo difetto è de' pittori replicare i medesimi moti e medesimi volti e maniere di panni in una medesima istoria*... (Leonardo 1996: 51); *Varietà di uomini nelle istorie. È sommo peccato fare... che somiglion l'un l'altro, e cosí la replicazione degli atti e vizio grande* (Leonardo 1996: 72).

lakrum. Oni se pri dokazivanju superiornosti slikarstva uglavnom pozivaju na »mehanicističnost« kiparstva ili grafike (*arte meccanicissima*) u odnosu na slikarstva, koje je prema Leonardu »čista znanost« (*scienza pura*), jer »se ne može oponašati« (*inimitabile*).[61] Prema Leonardu (1996: 5) slikarstvo je superiornije od onih tehnika koje umnažaju svoja djela i korisne su oponašatelju (*imitatore*), jer se slikarska djela »ne kopiraju kao kod onih kod kojih toliko vrijedi kopija koliko vrijedi izvor, original« (*sono utili all'imitatore, ma non sono di tanta eccellenza... Questa non si copia... che tanto vale la copia quanto l'origine*). Slikarska djela »se ne utiskuju« (*Questa non s'impronta, come si fa la scultura, della quale tal è la impressa qual è l'origine*). Slikarstvo ostaje »vrijedno i jedinstveno i nikad ne rađa dječicu istu sebi, a ta jedinstvenost ga čini još izvrsnijim od onih tehnika kod kojih je otisak ili odljev jednak izvorniku«.[62] Leonardo, stoga, zaključuje da su grafička i kiparska djela koja su jednaka izvoru (izvorniku) »simulakri«, dakle, nešto što simulira izvornik i stoga su manje vrijedna od slikarskih.[63] Stoga je za Leonarda (1996: 7) slikarstvo ujedno i »jedini oponašatelj svih djela vidljivih u prirodi«.[64]

U okviru kritike oponašanja Alberti, Leonardo i Vasari, uz kritiziranje oponašanja ili kopiranja tuđih djela, ujedno kritiziraju i kopiranje ili pretjerano ponavljanje vlastitih djela, dijelova ili obrazaca. Uz takvo ponavljanje veže se i pojam »ukras, ukrašen« (*ornato*) koji se javlja i kao oprečnost pojmu »čist, jasan, bez ukrasa« (*puro, senza ornato*).[65] Pojam

61 *Parte prima. 31. Comincia della scultura, se essa è scienza o no. La scultura non è scienza, ma arte meccanicissima (...) e così finisce dimostrando all'occhio quel che quello è, e non da di sé alcuna ammirazione al suo contemplante* (Leonardo 1996: 23). Bordini (1996: III) također smatra da je Leonardo slikarstvo smatrao superiornijim od kiparstva, premda kaže da se u cjelini njegovi stavovi razlikuju.

62 *Parte prima. 4. Delle scienze imitabili, e come la pittura è inimitabile, però è scienza. Le scienze che sono imitabili sono in tal modo, che con quelle il discepolo si fa eguale al maestro, e similmente fa il suo frutto; queste sono utili all'imitatore, ma non sono di tanta eccellenza, quanto sono quelle che non si possono lasciare per eredità, come le altre sostanze. Infra le quali la pittura è la prima (...). Questa non si copia, come si fa le lettere, che tanto vale la copia quanto l'origine. Questa non s'impronta, come si fa la scultura, della quale tal è la impressa qual è l'origine in quanto alla virtù dell'opera. Questa non fa infiniti figliuoli come fa i libri stampati; questa sola si resta nobile, questa sola onora il suo autore, e resta preziosa e unica, e non partorisce mai figliuoli eguali a sé. E tal singolarità la fa più eccellente che quelle che per tutto sono pubblicate. (...) essere tale simulacro* (Leonardo 1996: 5).

63 Pojam «simulakra» (*simulacro*) u značenju «ono što simulira» Leonardo kasnije (1996: 59) koristi isključivo u kontekstu procesa izrade skulpture za određivanje završnoga kipa, koji je izrađen prema modelu, izvoru, izvorniku.

64 *Se tu sprezzerai la pittura, la quale è sola imitatrice di tutte le opere evidenti di natura, per certo tu sprezzerai una sottile invenzione* (Leonardo 1996: 7, Poglavlje 8.).

65 *Ornato* i *puro* su pojmovi koje humanisti preuzimaju iz klasičnog sustava književne kritike. Ciceron, Plinije Mlađi i Kvintilijan samo su neki od antičkih retoričara od kojih ih humanisti

»ukras, ukrašen« (*ornato*) renesansni umjetnici i teoretičari umjetnosti kritiziraju onda kada je ukras dobiven ponavljanjem istih obrazaca, čemu su obično skloni manje sposobni umjetnici.[66] Takvo ponavljanje, koje stvara obilje u prikazu, teoretičari nazivaju i »kopija, kopiozno, na kopiozan način« (*copia, copioso, copiosamente*). Taj se pojam češće koristi negoli pojam kopija (*copia*), a ponekad se i pojam copia koristi u značenju *copioso*.[67] Kvintilijan pojam *copiosum* navodi kao jednu od više značajki ili određenja pojma *ornato*, a na sličan način ga koriste i renesansni autori.[68] Baxandall (1988: 131) izraz »copioso« (*copioso*, tal.; *copiosum*, lat.) prevodi s »bogatstvo, obilje« (*richness*, engl.), odnosno, na drugom mjestu ga prevodi (1988: 133, 134) s »kopiozan, kopioznost« (*copiousness*, engl.). Taj se pojam, od Albertija do Vasarija, najčešće koristi kod opisivanja ili tumačenja narativnih prikaza (*istoria*), a označava karakteristiku koju djelo dobiva ponavljanjem većeg broja sličnih elemenata (primjerice, likova ili položaja tijela) unutar prikaza.[69]

Značenje izraza »kopiozan«» može biti ambigvitetno, a njegovo korištenje arbitrarno. Izraz je izveden iz izraza »kopija« (*copia*), koji ima negativno značenje, pa pojam »kopiozan« određuje pojavu ponavljanja koju teoretičari kritiziraju. Daleko češće, međutim, *copioso* označava obilje u prikazu koje je poželjno, ako je ukrašeno raznolikošću (*varietà*) i različitošću (*diversità*). U traktatu *O slikarstvu* Alberti (2008: 98, Knjiga druga. 40) pokušava objasniti razliku između kopioznosti (*copioso*) i raznolikosti (*varietà*) te kaže da kopioznost treba biti ukrašena raznolikošću: ... *slika-*

---

preuzimaju. Jedan od prvih među njima je kritičar C. Landino. Usp. Baxandall 1988: 122, 151.

66 Primjerice, u svojem kritičkom osvrtu C. Landino hvali Masaccia, jer je »čist, jasan bez ukrasa« (*Fu Masaccio optimo imitatore di natura, di gran rilievo universale, buon componitore et puro senza ornato, perché solo si decte all'imitatione del vero, et al rilievo delle figure: fú certo buono et prespectivo quanto altro di quegli tempi, et di gran facilità nel fare, essendo ben giovane*). Premda su kritičari i teoretičari skloni zauzimanju negativnog stava prema pojmu *ornato*, u značenju *coppioso*, kod majstora poput Botticellija i Filippa Lippija u slikarstvu te Desigeria di Settignana, kao njihovog pandana u kiparstvu, oni prepoznaju inventivnu vrijednost u prikazu ukrasa (*ornato*) tako što ih se čak tumači kao *imitatione dal vero o inventati*. Usp. Baxandall 1988: 132.

67 Jedan od takvih primjera, gdje se pojam *copia* (kopija) koristi umjesto pojma *copioso* (obilje), pronalazimo kod Vasaria (1997: 360) pri tumačenju Donatellovih djela: ... *avendo egli oltra il facilitare le difficultà dell'arte, con la copia delle opre sue congiunto insieme l'invenzione, il disegno... et ogni altra parte*.

68 Za Quntiliana (*Education of an Orator*, knjiga VIII) dvije vrline jezika su točnost i jasnoća, a sve povrh toga bio je »ukras« (ornato). Značenja pojma »ukras, ukrašen« (*ornato*) koje Quintilian navodi u djelu *Education of an Orator*, knjiga VIII, su sljedeća: *acutum, nitidum, copiosum, hilare, icundum, accuratum* (Usp. Baxandall 1988: 131).

69 Tako Leonardo umjetnicima savjetuje da ne koriste previše ukrasa (*ornato*), naročito u narativnim prikazima, jer zasjenjuju oblike i bit prikazanog. Usp. Baxandall 1988: 133.

revo obilje postaje cijenjeno onda kada promatrači zastaju pregledavajući pojedinosti. No, ja bih htio da to obilje ne bude samo urešeno nekakvom raznolikošću, nego da bude i uzvišeno i umjereno u svom dostojanstvu i suzdržanosti.[70] Slično Albertiju, Leonardo (1996: 27) upozorava na to da tko ne vodi računa o raznolikosti (*varietà*) i razlikovanju (*diversificare*) izraza lica ili pokreta u narativnim prikazima izvodi svoje likove »u tisku, tako da izgleda kao da su svi likovi sestre, što zaslužuje veliku osudu«, jer se »likovi niti njihovi dijelovi ne smiju replicirati«. Pritom uvodi još jedan pojam vezan uz ponavljanje: »replika, replicirati« (*replicare*).[71]

Vasari vrlo slično koristi taj pojam, ali najčešće uz naznaku ili objašnjenje vezano uz raznolikost (*varietà*). Pišući o D. Bartoliju, nećaku T. Bartolija, Vasari (1997: 258) kaže da: (...) *e nelle storie che fece mostro molta più copiosità, variandole in diverse cose, che non aveva fattto lo zio*. S druge strane, kritizira Benezza Gozzolija zbog velikog broja djela, zbog čega je ponavljao iste obrasce,[72] kao što općenito osuđuje pretjerano ponavljanje istih figura ili unošenje u kompoziciju previše detalja, na uštrb jasnoće crteža ili kompozicije.[73]

Luca Pacioli u svojoj *Summi* odaje priznanje Pieru della Franceschi, a njegov traktat «o umjetnosti slikanja i snazi crte u perspektivi», *De prospettiva pingendi*, određuje pojmom *copioso*. Takvo značenje tog pojma dodatno pojašnjava i njegovo korištenje u kontekstu govora o likovnim djelima. U oba slučaja značenje pojma *copioso* vjerojatno proizlazi iz činjenice da je kopioznost poželjna ako je pokazatelj velike kvalitete, jer uživanje koje pobuđuje stvara potrebu stvaranja istog ili sličnog. U prilog takvom tumačenju govore i brojni odlomci Vasarijevih *Životopisa.*[74]

---

70 *Primum enim quod in historia voluptatem afferat est ipsa copia et varietas rerum. (...) Dicam historiam esse copiosissimam illam in qua suis locis permixti aderunt senes, viri, adolescentes, pueri... equi... aedificia. (...) Fit enim ut cum spectantes lustrandis rebus morentur, tum pictoris copia gratiam assequatur. Sed hanc copiam velim cum varietate quadam esse ornatam, tum dignitate et verecundia gravem atque moderatam. Improbo quidem eos pictores...* (Alberti 2008: 183). O problemu *varietà* kod Albertija usp. Gosebruch (1957: 229–238) i Baxandall (1988: 133–137).

71 *(...) la pittura è più bella, e di più fantasia, e più copiosa, e la scultura e più durabile, che altro non ha*. (Leonardo 1996: 27) *... e chi di questa varietà non tien conto fa sempre le sue figure in stampa, che pare che sieno tutte sorelle, la qual cosa merita grande riprensione*. (Leonardo 1996: 44–45) *Del diversificare le arie de' volti nelle istorie. (...) non siano fatte, né replicate mai, né tutto, né parte delle figure...* (Leonardo 1996: 74, Parte prima. 34) *Ancora non replicare le membra ad un medesimo moto alla figura, la quale tu fingi esser sola...* (Leonardo 1996: 113).

72 Vasari 1997: 428.

73 (...) *chi offusca ne' disegno il musaico con la copia et abbondanza delle troppe figure nelle istorie e con le molte minuterie de' pezzi, le confonde* (Vasari 1997: 87).

74 Vasari 1997: 577, 659, 675, 1257, 1294. Vidi i u poglavlju 2.1.5. Vasari o Michelangelu.

izvor, izvornik (*origine, originale*)
primjer (*esemplo*)
model (*modello*)
kopiozan s raznolikošću (*copioso con varietà, variare*)
sličnost (*similitudine, somiglianza*)
slijediti (*seguitare*)
oponašanje (*imitazione*)
kopiozan (*copioso*)
portret djela (*ritratto*)
simulakrum (*simulacro*)
kopija (*copia*)
replika (*replicare*)
tiskano (*a stampa*)
umnoženo (*multiplicando*)

Prilog 3. Pojmovi i izrazi koji se koriste u traktatima, vezani za pojam izvornosti i izvornika, što se javljaju u estetsko-normativnoj i moralno-normativnoj kategoriji; stupnjevani su od onog najbližeg izvorniku odozgo prema dolje.

2.3. Poimanje izraza koji karakteriziraju izvornost, a vezani su uz pojam inovacije (invenzione, ingegno, novita, con nuovi modi)

Osnovni kriteriji prema kojima se u traktatima autor ili neko djelo vrednuje mogu se isčitati kroz pojmove koji karakteriziraju izvornost, a vezani su uz pojam inovacije i invencije, poput: *invenzione* ili *ingegno*, a rjeđi su: *novità, con nuovi modi*, *il primo inventore* i sl.

Pojam invencije pripada starovjekovnom govorničkom umijeću, a odnosio se na otkriće neviđenih i nedotaknutih stvari.[75] Počinju ga češće koristiti i razmatrati humanisti u 15. stoljeću,[76] naročito u drugoj polovici

75 Primjerice, Lukrecije (*De natura rerum*), Plinije (*Historia naturalis*), Klement Aleksandrijski (*Stromateis*), Vergilije (*De inventoribus rerum*), Ciceron, Ovidije i dr. U nekim srednjovjekovnim tekstovima se također spominje pojam invencije, primjerice, Cassius (*Institutiones*), Isidor (*Etymologiae*), G. Gorini da San Giminiano (*Summa de exemplis et similitudinibus rerum noviter impressa. De artificibue et rebus artificialibus*), Gulielmo da Pastrengo (*De originibus rerum libellus. De inventoribus rerum*) (Atkinson, 2007: 22–32).

76 Taj se pojam u 15. stoljeću, prema pojedinim autorima, djelomično odnosio i na ponovno otkrivanje antičke kulture (Usp. Špikić 2008: 10).

stoljeća, najčešće u različitim oblicima recepcije Plinijeve *Naturalis historia*.[77] U posljednjim desetljećima 15. stoljeća Marsilio Ficino u svojoj *Theologica platonica* također razmatra to pitanje, a dotiče ga se i G. Pico della Mirandola u svojem *De hominis dignitate*. Godine 1499. nastaje i djelo *De inventoribus rerum*, autora Polidora Vergilija, koji hvali inventivni genij i prototipsku kulturnu povijest.[78] Među mnogim ostalim autorima koji se u to vrijeme dotiču pitanja inventivnosti valja još spomenuti M. Sabellica i Z. Gilia.

Najčešći među pojmovima koji karakteriziraju izvornost je pojam sposobnosti za iznalaženje nekog rješenja koji se javlja u različitim oblicicma: *ingegno, ingegnoso, ingegnarsi, ingegnosamente, ingegnosissimamente*. Taj pojam dobiva na značaju tijekom prve polovice 16. stoljeća, tako da ga Vasari koristi čak preko 80 puta, a Leonardo i Alberti preko 15 puta. Pojam invencije (*invenzione*, *inventare, inventore*) koristi se na sličan način; Vasari ga koristi čak preko 70 puta, Alberti preko 10 puta, a Leonardo preko 5 puta. Ta dva pojma postaju važna upravo tijekom 15. stoljeća, u razdoblju kada se umjetnici moraju izboriti za bolji društveni status. Tako Alberti u *De re aedificatoria* (2002: 115, 117, 1.1, 2.1., Knjiga treća. 54), ističe da se »arhitekti bave problemom invencije, a ne poput tesara, izvedbom tuđe zamisli«[79] te da će im »invencije, kojima će si, slikajući, pribaviti nemalu slavu«. Prema njemu slikarska je invencija utemeljena na proučavanju najboljih primjera i sintetiziranju, a preporuča oponašanje antičkih modela, ali uz vlastitu invenciju.[80] Prema Bluntu (1970: 21–22) Alberti svoje torije u traktatima temelji na metodi, racionalnosti i imitaciji, a ne na kreativnim sposobnostima i imaginaciji. To je djelomično točno kada je u pitanju *De statua*. To nije točno, međutim, za djela *De pittura* i za *De re aedificatoria*, jer Alberti u više navrata govori o tome kako umjetnik mora odabrati njaljepše dijelove

77 Humanistička se invencija zasnivala na Ciceronovoj istrazi (*questio*) za vjerodostojnom građom. (Ciceron *De inventione* 2.1.1–3; *Orator* (14.43–46); Plinije, *His. Nat*. 35.64. Usp. Špikić 2008: 10)

78 O tom pitanju napisana je opširna bibliografija; među značajnijim doprinosima istraživanju tog pitanja u renesansnom razdoblju i njegovu značenju su djela E. Cassirera (1927.), A. Kellera (1970.), a među najnovijim detaljnim tumačenjima tog pojma kroz povijest zapadne civilizacije je ono Catherine Atkinson, *Inventing Inventors in Renaissance Europe: Polydore Vergil's De Inventoribus Rerum* (2007.) Polidorovo je djelo, nastalo pod utjecajem istoimenog Vergilijevog djela, izvršilo značajan utjecaj na intelektualce cijele Europe, primjerice, na F. Bacona (*Organon*,1620.), A. Tassonija (De' pensieri diversi..., 1635.), G. Bruna, G. Pascha (1707.) te potaknuo rasprave (M. De Cervantes). (Atkinson, 2007: 34) Autorica, međutim, uopće ne spominje Vasarijevo opsežno korištenje tog pojma.

79 Usp. Collareta 1982: 174; Špikić 2008: 137.

80 L. B. Alberti (1436, talijanski prijevod 1550: IX, 10).

više tijela i kombinirati ih. Leonardo kao *homo universalis* – u čijoj su se biblioteci nalazili, među ostalim djelima, i Albertijev traktat o slikarstvu i Ficinova *Theologia platonica* – u svom *Traktatu o slikarstvu* koristi pojam invencije slično kao Alberti (*e la invenzione fatta in prima nella tua immaginativa*),[81] samo detaljnije razmatra načine kako probuditi domišljatost (*ingegno*) u invencijama i raznovrsnosti prikaza.[82]

Vasari u više navrata ističe da je umjetnik bio inventor ako je prvi nešto osmislio ili uveo u umjetnost neku inovaciju, ili je nešto izradio ili prikazao na drugačiji način. Tako objašnjavajući (1997: 478) način na koji je D. Ghirlandaio dobio ime, piše o njemu kao o »prvom inventoru girlanda« i »onom koji otkriva« (*ghirlande... per esserne il primo inventore*). Za kipara J. della Quercia Vasari (1997: 276) kaže da je koristio «nove načine» i »novine« te da je bio »prvi koji je ...«.[83] Iz odlomka, a preciznije iz sintagme *primo inventore*, ujedno je jasno vidljiva povezanost pojma inventore s pojmom izvornika kao onog (umjetnik, način, djelo) kojega se oponaša. Vasari (1997: 328) na nekoliko stranica hvali umjetničke i manuelne sposobnosti F. Brunelleschija i kaže da je tvorac: *cose ingegnose di arte e di mano*, a Donatellov rad, stvaralačke sposobnosti i domišljatost određuje kao ... *che non hanno pari* ili *ingegno divino*[84] i ističe da je zbog inventivnosti, umjetnosti i crteža bio bolji od sviju.[85] O Michelangelu kaže da je «posjedovao sposobnost pronalaženja stvari uvijek novih i različitih, ali ne zbog toga i manje lijepih» te da je *rerum inventor*.[86] Uz pojam sposobnosti i domišljatosti za izbjegavanje imitacije i ponavljanja vežu se pojmovi raznolikost (*varietà*) koji se kod Vasarija javlja preko 5 puta i različitost (*diversità*) koji se javlja manje od 5 puta. Tako Vasari (1997: 55) hvali Michelangelove intervencije na Sv. Petru, jer su načinjene: *in varia maniera*.

Iz odlomaka je vidljivo da Vasari iznimno hvali autore koji su u umjetnost unijeli neku inovaciju, a po učestalosti korištenja tog pojma treba pretpostaviti da je to posljedica prisutnosti brojnih kritičkih i teorijskih djela koja nastaju u drugoj polovici 15. i prvoj polovici 16. stoljeća. S druge strane, zadnji odlomak odražava Vasarijevu svijest temeljenu na

81 Leonardo 1996: 44. Parte seconda. 73.

82 Leonardo 1996: 40. Parte seconda. 63. *Modo d'aumentare e destare l'ingegno a varie invenzioni*; Leonardo 1996: 44. Parte seconda. 73. *Della varieta delle figure*.

83 *con nuovi modi ... novità ... fu il primo a..., primo inventore delle stampe di legno* (Vasari 1997: 94).

84 Vasari 1997: 359–360.

85 *Donato lavorò meglio d'ogni artefice con arte e disegno e invenzione* (Vasari 1997: 66).

86 *che ha auto l'ingegno atto a trovare sempre cose nuove e varie e non punto meno belle* (Vasari 1997: 1272, 1240).

vlastitom iskustvu društvene recepcije inovacija koja nije uvijek pozitivna, ali ujedno upućuje i na iskustvo da ono što je inovativno ne mora nužno biti lijepo, kao i da katkad umjetničko djelo nije lijepo, premda je inovativno. Kao Vasarijev (1997: 251) zaključak o invenciji može poslužiti odlomak u kojem kaže da je »ona uvijek bila i da će uvijek biti majka arhitekture, slikarstva i pjesništva, kao i svih najboljih umjetnosti... koje pronalaze raznolikost u stvarima (...) novitete«,[87] *essendo l'invenzione madre dell'arte*.[88]

ZAKLJUČAK

Poimanje i način korištenja izraza »izvornost« i »izvornik« (*originale*) u renesansnim traktatima podliježe nizu relativnih vrijednosti i znanja ovisnih o vremenu i području na kojem nastaju, intelektualnim i etičkim konvencijama tumačenja i očekivanja. Potreba da se u okviru teorijskih razmatranja pojedinih tehnika ili područja likovnih umjetnosti govori o izvornosti, izvorniku i odnosu izvornik – kopija/reprodukcija posljedica je potrebe i višegodišnjeg truda da se društveni status umjetnosti od zanata uzdigne u *artes liberales.* Jedan od načina dokazivanja intelektualno-inventivnih vrijednosti djela i umjetnika bio je kroz tumačenje izvornosti u odnosu na ono što to nije.

Za renesansnog umjetnika, teoretičara ili kritičara izvornost je rezultat nezavisnog rada, truda, razmišljanja, domišljatosti (*ingegno*) i invencije (*invenzione*). Oni tumače, procjenjuju i vrednuju izvornost umjetničkih djela kroz način na koji određena kvaliteta (*imitare, varietà, copioso, puro, ornato, difficoltà*) prisutna u umjetničkom djelu izražava taj pojam. Ključni kriteriji za određivanje izvornosti su sličnost/razlika i ponavljanje/inovacija (*nuovi modi, fu il primo à*) pojedinog djela u odnosu na druga djela određenog kruga, škole, stila, razdoblja i sl. Izvornik je određen kao izvor (*origine*) i primjer (*esemplo*) prema onome što je uobičajeno ili onome što se ponavlja (*multiplicare, replicare, copia, copioso, ritratto, a stampa, simulacro, calcato*), a stupanj izvornosti može se odrediti kroz učestalost pojavnosti određenih značajki unutar određene skupine sličnih djela. Iz načina korištenja i tumačenja pojma izvornosti može se zaključiti da su za renesansne autore odlike koje

87 *Sempre fú tenuta e sempre sarà la invenzione madre verissima dell'architettura, della pittura e della poesia, anzi pure di tutte le migliori arti... che truovano la varietà delle cose; le novità* (Vasari 1997: 251).

88 (Vasari 1997: 159).

djelo mora posjedovati sljedeće: uvođenje novog elementa, varijabilnost, neponavljanje, drukčija upotreba nekog likovnog, oblikovnog ili tipološkog elementa.

Tijekom 15. stoljeća autori traktata najviše se bave pitanjem oponašanja (*imitazione*), inovacije i invencije, ali se počinju baviti i pitanjem kopioznosti, ponavljanja, raznovrsnosti i sl. (*copioso, varietà*) te o njima pišu uglavnom s estetsko-normativnog i moralno-normativnog stajališta. Otprilike na prijelazu 15. u 16. stoljeće pojam izvornika (*originale*) počinje se koristiti na način na koji se koristi i danas. Tako ga koriste Leonardo i Vasari. Autori traktata iznose svoja stajališta o odnosu izvornika i djela koja ga reproduciraju ili kopiraju u cijelosti ili dijelovima. Posljednja se kritiziraju i osuđuju, a kod opisivanja pojedinih postupaka izrade skulpture pronalaze se novi izrazi da bi se odredila ili opisala kiparska djela u pojedinim fazama postupka (*origine, esemplo, modello – copia, simulacro*). Ti izrazi ujedno ponekad odražavaju osuđujući stav autora traktata prema reprodukciji ili odljevu načinjenom prema modelu koji nazivaju izvornikom, izvorom ili primjerom, nazivajući ih simulakrumima, nečim prijevarnim, što simulira izvornik.

Značenja nekih od navedenih izraza mogu biti ambigvitetna; njihovo se korištenje, tumačenje i vrednovanje razlikuje, ovisno o kontekstu, a autori ih često koriste na arbitraran način. Tako je oponašanje načina nekog majstora, osim nepoželjne pojave, za Vasarija ujedno i pokazatelj pozitivnog vrednovanja nekog djela koje svi žele oponašati, kao i sredstvo ili način kroz koje se umjetnost razvija i usavršava kroz stoljeća. U traktatima se pojmovi izvornik i izvornost (*origine, originale*) u tom obliku koriste samo iznimno, te se u većini slučajeva izražavaju nizom drugih vrijednosnih i opisnih izraza. Dok pojedine izraze koriste svi autori, drugi su svojstveni samo nekima. Korištenje i poimanje izraza uglavnom se podudara, osim Vasarijevih tumačenja koja su daleko bogatija i obuhvaćaju širu lepezu mogućnosti, pa su često ujedno i ambigvitetnija. Unatoč manjim razlikama u korištenju tih izraza tijekom 15. i 16. stoljeća, iz njihova vrijednosnog sustava može isčitati da je temeljni kriterij autorove izvrsnosti bila upravo izvornost. Tako formiran pojam izvornosti koristit će se kroz cijelo novovjeko razdoblje.

LITERATURA

Atkinson, Catherine. Inventing Inventors in Renaissance Europe: Polydore Vergil's De Inventoribus Rerum. 2007.

Baxandall, Michael. Painting and experience in fifteenth-century Italy. Oxford, New York: Oxford University Press, 1988. (1. izdanje 1972.)

Blunt, Anthony. Artistic Theory in Italy 1450–1600. Oxford: Oxford University Press, 1970. (1. izdanje iz 1940.)

Bordini, Silvia.»Introduzione. Leonardo da Vinci: Trattato della pittura. Roma: Newton, 1996.

Borsi, Franco. Leon Battista Alberti: Opera completa. Milano, 1996. (1. izdanje iz 1973.)

Colaretta, Marco. Considerazioni in margine al *De statua* ed alla sua fortuna. Annali della Scuola normale superiore di Pisa, ser. 3/12.

Gombrich, Ernst H. Norm and Form. Oxford; New York: Phaidon, 1978.

Gombrich, Ernst H. Classical rules and rational standard. *Gombrich on the Renaissance*, vol. 3, Phaidon, London, 1993. (1. izdanje iz 1979.)

Goodman, Nelson. Umjetnost i autentičnost. Jezici umjetnosti, Zagreb: Kruzak, 2002. (izvornik iz 1976.)

Ippoliti, Carolina. Note filologiche. Giorgio Vasari, *Le vite* ... Roma: Newton, 1997.

Klaić, Bratoljub. *Rječnik stranih riječi*, Zagreb 1985.

Kultermann, Udo. Povijest povijesti umjetnosti. Zagreb: Kontura, 2002. (izvornik iz 1990.)

Pigman, G. W. Barizza's Treatise On Imitation, *Biblioteque d'humanisme et renaissance* 44, Pariz–Ženova, 1982.

Craig Owens, »The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism« (1980.). Preziosi, D. The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Preziosi, Donald. The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Rubin, Patricia Lee. Images and Identity in Fifteenth-Century Florence. New Haven i London 2007.

Smith, Christine. Originality and Cultural Progress in the Quattrocento. Brunelleschi's Dome and a Letter by Alberti. *Rinascimento*, 2. serija, 1988.

Špikić, Marko. Humanisti i starine (od Petrarke do Bionda). Zagreb: FF-press, 2006.

Wittkower, Rudolf. Architectural Priciples in the Age of Humanism. London 1973. (1. izdanje iz 1939.)

Zingarelli, Nicola. Vocabolario della lingua italiana. Bologna: Zanichelli, 1988.

IZVORI

Cennini, Cennino. Il libro dell'arte (1400.) = Knjiga o umjetnosti. Prev. K. Hraste i J. Matijević, Zagreb, 2007.

Alberti, Leon Battista. De pictura (1435.) = *O slikarstvu*. Priredio M. Špikić, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2008.

Alberti, Leon Battista. De re aedificatoria (o. 1450.): Ten books on Architecture. London, 1965.

Alberti, Leon Battista. De statua (o. 1460.) = O kiparstvu. Priredio M. Špikić, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2008.

Ghiberti, Lorenzo. I commentarii (.). U izd. J. V. Schlosser, I, Berlin, 1912.

Landino, Cristoforo. Disputationes camaldulenses. Prir. P. Lohe, Firenca, 1980.

Vasari, Giorgio. *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568.). Roma: Newton, 1997.

da Vinci, Leonardo. Della pittura (1489.–1518.). Roma: Newton, 1996.

SAŽETAK

Rad istražuje, klasificira i tumači osnovne načine poimanja izvornosti u renesansnim traktatima, prvenstveno kroz korištenje i oblikovanje izraza koji se vežu uz pojam izvornosti. Pojmovi koji se razmatraju obuhvaćaju široki pojmovni raspon od izvornosti i izvornika (*origine, originale, esempio*, *modelo, puro*) do umnažanja i oponašanja (*imitazione, copia*, *copioso*, *replicare, simulacro, calcato, ornato, moltiplicare, a stampa*). U radu se utvrđuje da se u traktatima koji nastaju od 1430-ih do 1560-ih, od Albertija do Vasarija, formira pojam izvornosti kakav je karakterističan za novovjeko razdoblje, kroz estetsko i moralno normiranje vrijednosti izvornosti u odnosu na ponavljanje ili oponašanje. Za renesansnog autora izvornost je rezultat nezavisnog rada, truda, razmišljanja, domišljatosti (*ingegno*) i invencije (*invenzione*). U radu se utvrđuje da se izvornost umjetničkih djela tumači, procjenjuje i vrednuje kroz način na koji određena kvaliteta (*imitare, varietà, copioso, puro, ornato*) prisutna u umjetničkom djelu izražava taj pojam. Izvornik je određen kao izvor (*origine*) i primjer (*esemplo*) prema onome što je uobičajeno ili onome što se ponavlja (*copia, ritratto, a stampa, simulacro, calcato*), a stupanj izvornosti određuje se kroz učestalost pojavnosti određenih značajki unutar određene skupine sličnih djela. U radu se predlaže novo tumačenje nekih ranije analiziranih izraza koji su korišteni u traktatima. Ujedno se ukazuje na to da značenja nekih izraza mogu biti ambigvitetna, te da se njihovo korištenje, tumačenje i vrednovanje razlikuje ovisno o kontekstu, a autori ih često koriste na arbitraran način.

Summary

THE CONCEPT OF ORIGINALITY IN RENNAISANCE ITALY TREATISES (1435–1568)

Lavinia Belušić
Faculty of Arts and Sciences, Rijeka

The paper gives an examination, classification, and interpretation of the fundamental concepts of originality in Rennaisance treatises, mainly through the usage and formation of expressions related to the concept of originality. The paper encompasses a wide range of concepts from originality and the original (origine, originale, esempio, modelo, puro) to multiplication and imitation (imitazione, copia, copioso, replicare, simulacro, calcato, ornato, moltiplicare, a stampa). It is established that in the treatises written between 1430s and 1560s, from Alberti to Vasari, a concept of originality characteristic for modern history was formed, through aesthetic and moral standardization of the value of originality with regard to duplication or imitation. For a Renaissance author

originality is a result of independent work, endeavour, thinking, ingenuity (ingegno) and invention (invenzione). It is established in the paper that the originality of art works is interpreted, appraised, and evaluated according to the way in which certain quality (imitare, varietà, copioso, puro, ornato) – which is present in an art work – expresses that concept. The original is defined as a source (origine) and an example (esemplo) with respect to what is usual or repeated (copia, ritratto, a stampa, simulacro, calcato), and the degree of originality is determined by the frequency of incidence of certain characteristics within a certain group of similar works. The paper proposes new interpretation of certain previously analyzed terms that were used in the treatises, while pointing at ambiguous meaning of some of the terms and the fact that the usage, interpretation, and evaluation differ depending on the context and are often used arbitrarily.

KEY WORDS: *Renaissance, treatise, original, copy, imitation, Alberti, Leonardo, Vasari*

73.034(497.5Vrboska/Hvar;Nikola Firentinac)"14"
73.026.021(497.5)"16/18"

Slučaj renesansnog kipa Sv. Petra u Vrboskoj

Igor Fisković
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad

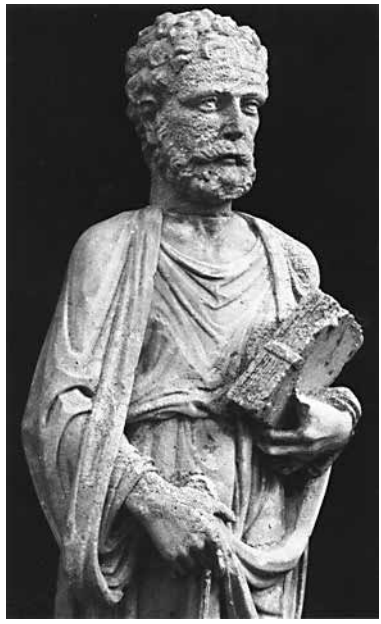
U tekstu se razmatra intrigantna povijest kipa Sv. Petra iz istoimene crkvice u Vrboskoj na Hvaru. Nastoji se učvrstiti atribuciju djela Nikoli Firentincu s datacijom oko 1470. godine, a otkloniti mišljenja da ga je oblikovao neki anonimni suradnik ili sljedbenik izvrsnoga umjetnika. Pojašnjava se, naime, da razlozi tim mišljenjima proizlaze iz toga što je liku u spoznatljivim povijesnim događanjima oko 1570. godine bila razbijena glava, te da je novu ugledom na prvotnu učinio Trifun Bokanić, radeći oko 1610. godine na otoku. Na kraju se prepoznaje replika istoga kipa na oltaru u Tugarima sred Poljica, djelu radionice Pavla Bruttapelle koja je potkraj 18. stoljeća djelovala iz Jelse na istome otoku, tako da je spomenik proživio rijetko zanimljivu sudbinu.

Ključne riječi: *kiparstvo, renesansa, restauracija, restitucija, kopija*

Odazvao sam se pozivu na ovaj skup vjerujući da bi pitanja i spoznaje što su se spleli oko renesansnog kipa Sv. Petra iz Vrboske na Hvaru (sl. 1) mogla odgovarati zadanoj tematici na prilično nekonvencionalni način, a ujedno pridonijeti teorijskoj raspravi. Zato ću ponajprije predočiti dileme koje je otvorila povijesno-umjetnička kritika pri pronalaženju autora skromnoga djela zatečenog u renesansnoj niši sred pročelja male crkve. Odavno uočivši temeljne formalno-stilske osobitosti kipa, te sa sigurnošću smatrajući da spada među odličnije iz zrelog 15. stoljeća u izvangradskom prostoru srednje Dalmacije, struka ga je opredijelila među najsrodnije prepoznatljivome izrazu Nikole Ivanovog Firentinca. Nastojeći pak postaviti što pouzdaniju atribuciju, prvi su analitičari, uz realistički suvereno raščlanjenu odjeću generiranu uspravljenošću lika i pokretom udova, naglasili tome protivno oblikovanje glave. Uistinu, ona sumarno, zapravo nevješto klesana odudara od deskriptivne raščlanjenosti kipa apostola u rimskoj togi, posebno od istančanosti kojom su modelirane obje šake s razigranim nježnim prstima (sl. 2). Razumljivo je da su te, na prvi pogled uočljive podvojenosti izvedbene vrsnoće, utjecale na

1. Kip Sv. Petra u Vrboskoj, Nikola Ivanov Firentinac, oko 1470. g. (frontalni i bočni pogled)

1. Statue of St. Peter in Vrboska, Nikola Ivanov Firentinac, around 1470 (front and side view)



2. Poprsje i zamijenjena glava lika sv. Petra

2. The bust and the replaced head of the figure of St. Peter

kvalifikaciju skulpture kao proizvoda osrednjeg meštra dlijeta, koji na njoj čitavoj nije uspio postići jednako vjerodostojni prikaz prirodnoga stanja. Dakle, u atributivnoj procjeni gotovo se više polagalo na nedostatke jednoga dijela skulpture negoli na suvereno rješenje onih koji količinski pretežu, da bi zajedno nametnuli uvjerenje o pripadnosti maloga unikata prosječnim postignućima našega renesansnog kiparstva.

Reklo bi se, međutim, da u tome leži čak metodički promašaj naprosto zato što se zbog nedorečenosti u realističkoj predodžbi manjeg dijela unizilo vrednovanje čitavoga kipa, pouzdano bliskog provjerenim djelima darovitoga umjetnika. Dakle, dopustilo se da presudi parcijalni odmak od njegova umijeća, iako taj može biti slučajan ili prouzročen nekim posebnim okolnostima. Ne upuštajući se uopće u takva propitivanja, analitičari se nisu složili već u prvoj prosudbi autorstva kipa, pa su jedni govorili o anonimnome majstoru, radinom pokraj iskusnog umjetnika, a drugi, također ne odustajući od imena Nikole Firentinca, pribjegli općenito učestalome navođenju kiparskih radionica. Suočeni s tim fenomenom upotrebe dvaju općih termina, odnosno pojmovnih kategorija sa svrhom izvjesnog snižavanja Firentičevih oblikovnih razina,

svemu bismo trebali pridati veću pažnju, poglavito držeći na umu uvjete likovnog stvaralaštva na primorju, gdje su nekoć djelovali mnogobrojni kamenari. Bez obzira što su rijetki u arhivima označeni terminom »sculptor«, a većina uz redoviti »magister« kao »tayapietra« ili »lapicida« i sl., tek poneki je osvjedočen kiparskim djelom u pravome smislu. I kad bismo ih sve poredali na nekoj fiktivnoj ljestvici, taj bi kip zastalno bio smješten negdje na početku gornje njezine polovice, te pobuđuje zanimanje kao originalni rad nekog od ipak malobrojnih skulptora uzdignutog nad mnoštvom običnih klesara.

Budući da propitivanje stanja bez čvrstih pravila nadilazi obujam i cilj ovoga teksta, daljnje ću usporedbe otkloniti u korist neposrednih opažanja. Uvodno bih se ipak dotaknuo arhivskih podloga, jer je to prikladno određenju samoga kipa u vremenu i prostoru. Sigurno su, naime, plodniji majstori imali svoje suradnike ili pomoćnike, odnosno učenike i sljedbenike koji su mahom imenovani u ugovorima o zaposlenju,[1] što uključivaše i nauk, a tek mjestimice i izravne zadatke oko izrade dekorativne plastike. Međutim, njihova uloga u najvećem broju slučajeva nije precizno navođena,[2] dok dobro znamo da su samo oni darovitiji, ujedno i priznatiji, pristupali kiparskom oblikovanju figuralnih sadržaja.[3] U tome kontekstu radionice – općenito zvane »bothege«, kao stalna mjesta likovne proizvodnje ali i učenja u hrvatskim urbanim središtima kao glavnim poprištima umjetničkog pa i kiparskog razvoja – uopće nigdje nisu izričito istaknute. Svejedno se u našoj znanosti održalo pozivanje na njih kad god su se pokolebanima činili pojedini argumenti za izravno pripisivanje formalno vrijednih ili estetski važnih ostvarenja opće poznatim, u naravi vodećim umjetnicima epohe. U doba renesanse oni su u Hrvatskoj, kao i posvuda, iskoračili iz okova zanatstva, a među takvima je nedvojbeno bio i Nikola Firentinac.

Zbog svega toga je izgledalo da su u određivanju nastanka našega kipa pravo imali oni koji su se zalagali za individualno vještog, makar bezimenog oponašatelja Firentinčeve frazeologije. U tom smislu, naime,

1 Budući da je kiparska radinost bila tijesno vezana s građevnim poduzimanjima, možemo očekivati da su pomoćnici sudjelovali u svim poslovima zadanima od glavnih majstora: od branja kamena i prijenosa do radilišta, gruboj pripremi i finom klesanju kamene građe, djelomičnom bociranju volumena prije finalne obrade plastike, što je ostajalo u domeni umjetnički sposobnih meštara kiparskog zvanja kao zbiljnih poluga učenja.

2 Zato će jednom s naglaskom na sačuvanim spomenicima ili njihovim suvremenim opisima biti nužno, a i vrlo zanimljivo, načiniti analitičke statistike o tome što su majstori određenih zvanja radili.

3 Nastojeći oko toga sprovesti neki red, primjerno je za naše aktualne Likovne enciklopedije bio dogovoren princip da se u njih uvode jedino oni kojima se arhivski ili materijalno može dokazati umjetnički rad, kako na polju graditeljstva tako i kiparstva.

već je Ljubo Karaman lik Sv. Petra iz Vrboske uvrstio među one koji pokazuju »tragove ruke Nikole Firentinca ili njegove radionice«.[4] Uvaženi istraživač je kip spomenuo kao zadnji u skupini srodnih, pa ga se na više mjesta nastavilo smatrati radom »nepoznatog renesansnog majstora iz kruga N. Firentinca«.[5] Na to se vezao Vladimir Gvozdanović sa zasebnim člankom, podrobno opisavši kip zajedno s kipom Sv. Stjepana iz Sumpetra Poljičkog,[6] te pokušao razložiti »mjesto ove skulpture unutar škole, odnosno Firentinčeva kruga«. Uz to je zamijetio kako je glava Sv. Petra »malo okrenuta udesno ... jajolika ... odviše dugačka u odnosu na tijelo, no to se primjećuje tek izdaleka ...«, te dodao: »Psihološki izraz nije potpuno određen: postoji sputanost, gotovo neka bolna napetost, kao nemoć autora da se potpuno izrazi. Postoje, doduše, oštećenja kamene materije na licu, ali to bitno ne mijenja originalni izraz«. Nastavivši s još širim komparacijama, nije se određenije opredijelio za nekog majstora drugačije poduprtoga među bezimenima, onda kao i danas tek općenito naznačenima kao »pripadnici Firentinac–Alešijeva kruga«. Iako tu grupu nije pokušao potanje razlučivati, veće je značenje dao »alešijevskim karakteristikama«, jer je smatrao da »djeluje arhaičnije i bliže tradicionalističkim strujama«. U zaključku je upotrijebio naziv »radionica Aleši–Firentinac«, bez obrazloženja obrtanja redoslijeda imena iz naslova članka. Glede međusobnih pak odnosa te dvojice umjetnika bit će ovdje dovoljno reći kako su se na zajedničkim poslovima javljali nepuno desetljeće do 1475. godine, a potom duže razdvojeno,[7] ali se uz njih nigdje ne javlja neki treći zreli majstor, nego se prate mahom njihova osobna poduzimanja. Pritom

4 Karaman, Ljubo. Pregled povijesti umjetnosti u Dalmaciji. Zagreb, 1952., 64. – On navodi kip kao zadnji u tročlanoj grupi (vidi dalje). Ustvari se ta opažanja mogu smatrati suvislima na razini ondašnjih spoznaja o hrvatskoj kiparskoj baštini, nadasve zbog skučenosti glavnine promišljanja oko osobe i djela Nikole Firentinca. Njegova se navodna radionica spominjala gdje god se uočilo kako vrlo prepoznatljivi rukopis inače neprijeporno najdarovitijeg umjetnika 15. stoljeća na istočnom Jadranu popušta u vrsnoćama.

5 Bezić-Božanić, Nevenka. Vrboska. Enc. lik. umj. 4/1966., 551.

6 Gvozdanović, Vladmir. Prilog radionici Nikole Firentinca i Andrije Alešija. // Peristil 10–11 / Zagreb, 1968., 59–62.

7 Dok je Nikola Ivanov Firentinac, djelujući od 1464. do 1506. godine, za sobom ostavio izuzetno opsežni graditeljski i kiparski opus, oko njegovih ostvarenja nije poimence istaknut nijedan drugi majstor, izuzev Andrije Alešija. Uglavnom je njihova suradnja obuhvatila zajedničko poslovanje u Trogiru, o kojem ima prilično pozitivnih podataka, produžila se na Tremitima, a arhivski je zajamčena i u Splitu. Aleši je, međutim, prepoznat na nizu skulptura koje se u neujednačenim razmjerima odvajaju od Firentinčevih manira. Od nekoliko dokazanih potpisom ili zapisom, spomenut ću oltarni reljef iz crkvice Sv. Jeronima na Marjanu kraj Splita, kako bi se lakše shvatilo u čemu se svekolika kakvoća njegovih likova razlikuje od hvarskoga kipa. Na taj način se očituje i relativnost primarne prosudbe o Alešijevom pripadanju »Firentinčevoj radionici« na koju je davno uputio Karaman.

se za većinu Alešijevih djela s lakoćom dade utvrditi koliko su u svakom pogledu zaostajala za Nikolinima.

Neovisno o tome taj kip spominjali su poznavatelji hrvatske renesansne skulpture u okviru čitanja nekog njihova zajedništva, nikada točno ne pojasnivši što podrazumijevaju pod terminom »radionica«. Naredale su se i druge nepreciznosti kojima redovito uzrok nije bio u trenutnom stanju znanstvenih spoznaja, pa je i isticanje »kruga« jednog ili drugog stvaratelja ostala puka konvencija. Ipak je sama izrijeka Gvozdanovića da nastanku kipa »rješenje treba tražiti u krugu Andrijinih učenika koji su primili i Firentinčeve utjecaje« otvorila nevjericu u postojanje »učenika« jednog umjetnika koji radi pod »utjecajem« drugoga. Dapače je ta simbioza – kakvu praksa nije baš poznavala – pobudila izravna protivljenja. Primjerice, pri prvom ocrtavanju opusa Nikole Ivanovog Firentinca, isti kip Anna Markham Schulz navela je kao djelo bezimenog majstora »pod utjecajem ako ne nadzorom« priznatog umjetnika.[8] K tome je kip vidjela još daljim odrazom voditelja ključne struje našeg renesansnog kiparstva u svjetlu svojeg utvrđivanja čitavog mu prije nepoznatog opusa u Veneciji.[9] Premda su te njezine prosudbe, noseći u sebi trn otklanjanja glavnine u Hrvatskoj satkanih predstava o Nikoli Firentincu, doživljele češća odbijanja negoli prihvaćanja, barem su pokazale da mu opus valja dalje raskrivati u odlomcima. Slično sam i ja, ne dvojeći o očitoj podudarnosti kipa iz Vrboske s brojnim pripisanima ruci samoga Nikole, uz veliku izložbu hrvatske skulpture istaknuo Firentincu »bliskog suradnika«, odnosno kipara »u sjeni vodećeg majstora dalmatinske renesanse« i time otklonio vezu s Alešijem.[10] Najposlije, u prvoj monografiji o Nikoli Firentincu i njegovome krugu Samo Štefanac je naglasio da »na kipu nema elemenata koje bismo mogli povezati s Andrijinim imenom, a kvaliteta ne doseže kvalitetu vlastoručnih Nikolinih radova«.[11]

Čini se, dakle, da su prevladala nastojanja za individualizacijom tvorca hvarskog kipa, iako mu se ime nije pronašlo, što je zacijelo neobično. Načelno je on mogao izrasti uz Nikolu Firentinca te prenositi njegove tipizirane značajke, ali je manje vjerojatno da je pripadao nekoj njegovoj

8 Markham Schulz, Anne. Niccolo di Giovanni Fiorentino and venetian sculpture of the early Renaissance. New York, 1978., 75.: »sculptor influenced if not supervised by Niccolo«.

9 Ista američka analitičarka se o tome nije više izjašnjavala, niti kad je naizgled učinkovitije posegnula u Firentinčevo nasljeđe na tlu Dalmacije, a sličan odmak – čini se – zadržavaju ostali istraživači zacijelo videći hrvatsku skulpturu sporednom u nizu kojem neosporno pripada.

10 Fisković, Igor. Re 14. – Kip Sv. Petra u Vrboskoj. // Tisuću godina hrvatske skulpture. Kat. 31 MGC / Zagreb, 1991., str.72.

11 Šefanac, Samo. Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga. Split : Književni krug, 2006., 114.

»radionici« jer takvoj u arhivima nema traga. Jednako istog anonimnog kipara ne bismo smjeli smatrati izdankom Firentičeve »škole«, jer njegovo kao i svekoliko ondašnje stvaralaštvo u nas ne potvrđuje ustanovu te vrste. Zato je ne treba tražiti niti na Hvaru, gdje je Nikola boravio kratko, i to na početku svojeg uspona već spreman udovoljiti oblikovanju lika titularnog sveca crkvice koja je nastala potkraj šestog desetljeća quattrocenta.[12] Iz toga pak doba, u Dalmaciji obilježenog pojavom jasno izdiferenciranih kiparskih pregalaca, postoje bezbrojni dokumenti, ali u njima nema naznaka nekog kipara kojemu bi mladi umjetnik prepustio izvršenje ikoje primljene narudžbe ili povjerio osobno prihvaćenu. S druge bi strane bilo više nego neobično da se taj fiktivni kipar, nedvojbeno osobene kakvoće, nije potvrdio u nekom zapisu ili iskazao nekim drugim morfološki ili stilski podudarnim radom. Slijedom svega, dakle, nema osobitih razloga za vezivanje kipa o kojem govorimo uz ikojeg osamostaljenog suradnika, pomoćnika, učenika ili sljedbenika, općenito pripadnika nedovoljno uopće u povijesti osvjedočenoga »Firentinčevoga kruga«. No, u jeku upotpunjavanja ogleda o kiparstvu renesansnog smjera i doba na hrvatskoj obali, kad teško više može biti neotkrivenih umjetnika, korisno se činilo navratiti pojedinim zanemarenim djelima i pitanjima njihova autorstva.

Svakako uz tumačenja povijesnog okvira ključno ostaje analitičko isticanje srodnosti s Firentinčevom manirom zajamčenom na nizu skulptura koje povezuju »morelijanski detalji«: to je, osim nervozom ispunjenih šaka, poglavito oblikovanje draperija na način koji definira osobnu plastičku vještinu, te izražajnost i osjetljivost kao oznake talenta kakvim u nas nije progovorio ni jedan drugi ondašnji kipar. Zato su dugo ostale neobjašnjene manjkavosti u oblikovanju glave i lica vrboskog kipa, uistinu lišenog vrsnoće kojom se odlikuju gotovo svi znani, arhivski potvrđeni ili s nemalom sigurnošću samome Nikoli, kao i njegovome dobu, pripisani realistički prikazi stojećih svetaca. Većinom odjeveni u antičke odore, oni se odreda ističu slikovitim raščlambama tkanina koje se vrlo uvjerljivo pripijaju uz tijelo, a ujedno prate pokrete ruku s neujednačenom modelacijom neobičnih krivulja koje žive vlastitom plastičkom igrom, satkanom osebujnim spajanjem moguće zbilje i efektne chiaroscuralne raščlambe. Zapravo se u tome spoznaju Firentinčeva umijeća zasnovana na poznavanju starorimske skulpture, a samosvojna pri njezinim interpretacijama koje odaju odlično školovanje umjetnika.

12 Petrović, D. Crkvica Sv. Petra u Vrboskoj. // Prilozi povijesti otoka Hvara 7 / 1983., 11–14.

Slijedom toga, svojedobno sam se mali kip Sv. Petra u zasebnoj studiji založio dokazati izravnim radom mladoga majstora, koji na skromnom zadatku ne formulira sva svoja umijeća kakva odaje artikulacija koščatih šaka, koje imaju značaj Firentinčeva potpisa.[13] Tako se produbilo načelno pitanje do koje bi se uopće mjere anonimni član tobožnje Nikoline radionice mogao približiti govoru njezina voditelja. Raspravu o tome proširio sam na još neke skulpture iz srednje Dalmacije s tezom da Firentinčev izraz nije lako prenosiv makoliko privlačan bio i u dalekome nam 15. stoljeću.[14] Ta problematika završđuje razgovor uz potpuniji ogled onodobne baštine u regiji gdje je kiparska djelatnost dobro dokumentirana pisanim izvorima, ali još uvijek ne znamo sve pojedinosti o odnosima glavnog meštra i naslućenih sudionika njegova rada ili mogućih oponašatelja. Vrlo vjerojatno oni i nisu bili uvijek ujednačeni, nego ovisni o okolnostima pojedinih slučajeva, što se jedva razaznaje u krhkim likovnim iskazima. Slijedom toga, odbijajući pretpostavku da bi uz Nikolu Firentinca stasao neki kipar koji se ne nalazi u zapisima ili na drugim mjestima, gajio sam uvjerenje da hvarski kip treba smatrati autografom vodećeg majstora našeg renesansnog kiparstva i uključiti ga u ranu fazu njegovih nastupa, na koju su upućivali i sami podatci o građevini u kojoj je zatečen.

Sa svrhom provjere takvih stajališta kip sam bio i izabrao za navedenu izložbu, a kad je spušten iz svoje skladne renesansne niše sred pročelja istoimene crkvice i donesen u Zagreb, sva su promišljanja okončana na neočekivani način. Utvrdilo se, naime, kako su očite razlike između plastičke obrade tijela i glave posljedice njezine sekundarne izrade, te dodavanja otprije postojećem tijelu s ciljem zamjene originalne. Tu je restituciju, pak, zacijelo obavio majstor čija sposobnost zaostajaše za onom koju je dostigao tvorac izvornog kipa, pa glava nije proporcijski odmjerena tijelu, niti u oblikovnim tančinama dosljedna realističkoj predodžbi čitavoga djela. Dapače, klesana je u kamenu prirodno slabije kakvoće te su joj atmosferilije na površini ostavile jači učinak, a nije ni točno prianjala uz vrat, već s njime bijaše grubo spojena malterom. Tek se uklanjanjem zaglađenog vezivnog sredstva pojasnilo o čemu je riječ, što na visini gdje se kip nalazio nije bilo moguće vidjeti. Tim otkrićem opravdane su prijašnje zamjerke istraživača koji su poradi upravo na glavi

13 Fisković, Igor. Kip Sv. Petra u Vrboskoj i početci Nikole Ivanova Firentinca u Dalmaciji. // Peristil 45 / 2002.

14 Riječ je o kipu Sv. Stjepana prvomučenika koji se od Lj. Karamana do V. Gvozdanovića pripisivao Nikolinoj školi, dok u posljednje vrijeme moju atribuciju prihvaća R. Tomić. // Omiš i Poljica. Split, 2005.

i licu iskazane »niže kvalitete rada« težili čitav lik pripisati neznanom pratiocu Nikole Firentinca.

Svakako, u osnovi treba vjerovati da se rečena intervencija zbila u vremenskom razmaku koji nije mogao biti velik jer se novooblikovana glava, čak usuprot najedenosti površina, formalno ne udaljava jako ni izrazito od manira izvedbe ostalih dijelova. Tek nam obični vapnenac u kojem je isklesana daje naslutiti da ne potječe iz bračkih kamenoloma, gdje se Firentinac inače opskrbljivao odličnom građom, nego da je ubran na samome Hvaru. Iako izvršitelj zamjene glave kipa nije bio dorastao zadatku, ipak ga je izvršio, i to zato što svetački kip bez glave zacijelo nije smio ostati na prvotnom svojem položaju. Vrh svega se zadugo neprimijećenu restituciju glave sveca činilo prikladnim pripisati kiparu koji je njezin original imao u rukama kad je prionuo kopiranju. Posebnu je potporu vjeri u oponašanje izvornika dala tipološka sličnost s drugim fizionomijama i frizurama Firentincu pripisanih ili potvrđenih svetačkih likova iz Trogira i Šibenika. Neki od njih na vrlo sličan način drže u ruci istovjetno oblikovane knjige (sl. 3). Oštećenje naše knjige na uglu, zajedno s istaknutim palcem, najvjerojatnije je prouzročio pad kipa iz visoke niše, kad su polomljene i glave para pomno modeliranih ključeva ovješenih iz druge svečeve ruke.

3. Kipovi Nikole Firentinca u Trogiru

3. Statues of Nikola Firentinac in Trogir

Budući da se to moralo zgoditi nasilno, stekao sam uvjerenje da mu je sudbinu opečatio upad inovjeraca na otok Hvar 1571. godine.[15] Naime, dok su mletačke lađe, koje su inače čuvale dalmatinske otoke, pošle u znameniti obračun s Turcima kod Lepanta, jedan je dio njihova brodovlja radi pljačke zašao u Jadran pa nasrnuo i na hvarska naselja. Neprijatelji su razarali sve što su stigli, vrlo vjerojatno se okomili i na crkvicu u osami kraj Vrboske, te namjerno bacili kip s njezina pročelja. Poznavanje tih događanja iz više vrela navelo me na pretpostavku kako je padom oštećeni kip, kao

15 Novak, Grga. Prošlost otoka Hvara. Split, 1983., 106. – Vrboska je bila spaljena i nakratko napuštena.

4. Glava kipa sv. Petra od Nikole Firentinca u Trogiru

4. The head of the St. Peter statue by Nikola Firentinac in Trogir

svetinja, ipak sačuvan, a slomljena glava (možda u ulomcima) pohranjena zajedno s tijelom očekujući reparaciju. Uz pouzdani nedostatak vještaka za popravak umjetnine u siromašnom otočkom selu, prilika se tome po svemu sudeći otvorila tek tridesetak godina kasnije. Tada je u okruženju djelovao majstor Trifun Bokanić, vičan graditeljstvu pa donekle i oblikovanju ljudskih likova, kako to odaju njegovi dokumentirani zahvati iz prvih godina 17. stoljeća.[16] Oni znače prvo širenje baroknog izraza na istočnojadranskim prostorima, a nose oskudnu skulpturu, morfološki donekle sukladnu glavi Sv. Petra koja je dočekala naše vrijeme. Na njoj je odista plastički odmjereni naturalizam prigušen bujanjem volumena bez suptilnosti, tako da se razabire ravnoteža između svojstava pretpostavljenog izvornika i opće naravi ranobaroknog stila. Svi su izgledi, dakle, da se u osobi Trifuna Bokanića, kao graditelja koji se upuštao i u oblikovanje ljudskih glava, može dešifrirati jedan od prvih poznatih restauratora stare skulpture po metodi stvaranja imitata uvjetovanih povijesno dokučivim okolnostima.

Svakako su one uzrok što se na glavi kipa Sv. Petra ne može govoriti o vlastitom izričaju majstora koji je izveo njezinu zamjenu, nego o njegovu udovoljavanju naručiteljima, koji su zahtijevali ponavljanje oblika glave koju su sačuvali. No, iako ta više ne postoji, na novoj se ipak razaznaju odlike mogućeg uzorka stvorenog dlijetom Firentinca. Već sam naglasio da stoga vjerujem kako je po svoj prilici stvaratelj glave, dodane sačuvanom tijelu, izravno raspolagao razlomljenim originalom, oštećenim toliko da mu nije preostalo nego ga ponovo oblikovati. Napute u drugom smjeru bile bi vrlo dvojbene, a ne smijemo zanemariti ni činjenicu da je Trifun Bokanić, radeći u Trogiru, imao prigodu vidjeti veći odlični Nikolin kip Sv. Petra u memorijalnoj kapeli gradskog blaženika, te je tim lakše u Vrboskoj uobličio njemu dosta podudarnu fizionomiju (sl. 4).

16 Fisković, Cvito. Trifun Bokanić u Hvaru. // Peristil 16 – 17 / Zagreb, 1974.

Tako postavljenoj tezi, bolje reći spoznaji da se mali kip apostolskog prvaka na Hvaru ne može isključiti iz opusa prve ličnosti renesansnoga kiparstva na istočnome Jadranu, pridonijela su s vremenom proširena znanja o njegovu stvaralaštvu. Prijeloman je bio trenutak kad je Emil Hilje pronašao arhivski dokument o majstorovu radu u Šibeniku već 1464. godine,[17] što predstavlja kronološki prvi njegov spomen u Dalmaciji i znatno mijenja ustaljenu sliku o navodno firentinskom umjetniku, u zreloj svojoj dobi pridošlome na istočni Jadran. Budući da je on tu radio više od četiri desetljeća, po zapisima i njegovim djelima zaokružilo se ranu fazu kojoj pripada i boravak na Hvaru, što je uvjerljivo obrazložio Davor Domančić.[18] On je, naime, prepoznao umjetnikov rad na portalu franjevačke crkve čiju je gradnju u glavnom gradu otoka datirao u vrijeme oko 1470., kad je renovirana i crkvica od koje je naš kip neodvojiv. Naručitelji njezine obnove, uostalom, pripadahu obiteljima usporedno vezanima uz grad Hvar i naselje Vrboska, pa su vrlo vjerojatno poznavali tada na otoku najprestižnijeg majstora dlijeta i povjerili mu zadatak popravka simbolične skulpture. U tom smislu, nipošto slučajno njezinu nišu rese motivi istovjetni onima na okviru lunete portala u Hvaru, a zajedno potvrđuju prihvaćanje normativa renesansnoga stila na otočkim spomenicima. Budući da su i na drugim mjestima, od Šibenika preko Trogira, rasvijetljena kipareva sazrijevanja, sam kip Sv. Petra mogao se protumačiti unutar neminovnih oscilacija svojstvenih početku rada nadarenoga i dobro izučenoga kipara. Pobijena su, dakle, ionako labava uvjerenja o radionici i utvrđeni zametci stilskih formula koje će umjetnik nepokolebivo održavati mijenjajući nadahnuća i uspjeh njihova prenošenja u fizičku zbilju svojih skulptura. Tako je individualizacija tvorca maloga kipa Sv. Petra dobila drugi kontekst, ali njegov »slučaj« kao doprinos lancu pitanja kojima se okreće ovaj skup nije time još zaključen.

Pamteći osobitosti svečeva kipa radi moguće provjere, unatrag par godina neočekivano sam u župnoj crkvi Tugara u Poljicima nad Omišem opazio kameni reljef, u osnovi vrlo nalik figuri iz Vrboske. Predstavljajući istoga sveca, autor je zapravo replicirao shemu skulpture, ali je zanijekao neposredni dodir s nedvojbenim modelom posve ukrutivši i pojednostavivši glavninu pojedinosti. Zato mu je u cilju otkrivanja mogućih spona s Firentinčevim kipom bilo zanimljivo poći istim putem – od neposredno viđenog do onoga što se dalo doznati iz literature. Svakako

17 Hilje, Emil. Nikola Firentinac u Šibeniku 1464. godine. // Radovi Inatituta za povijest umjetnosti 26 / 2002.

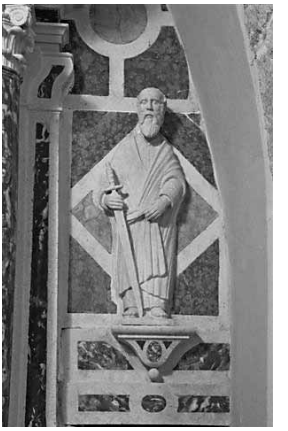
18 Domančić, Davor. Nikola Firentinac u Hvaru. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 12 / 1960.

5. Oltar Pavla Brutapelle u Tugarama

5. The altar made by Pavao Brutapelle in Tugare

6. Lik sv. Petra s oltara u Tugarama

6. The figure of St. Peter in Tugare



7. Lik sv. Pavla s oltara u Tugarama

7. The figure of St. Paul in Tugare

se reljef otpočetka nalazio u sastavu oltara (sl. 5), koji je – po svemu sudeći – podigao Pavao Petar Bruttapelle, iz obitelji čiji su članovi na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće radili u Jelsi na Hvaru, nadohvat Vrboskoj. Tamo su doselili iz Italije te u više naraštaja diljem Dalmacije ostavili brojne oltare, mahom rađene od mramora stranog podrijetla u stilu venecijanskog kasnog baroka.[19]

U seoskoj crkvi u Tugarama nalaze se tri oltara: jedan u apsidi glavne lađe i dva skromnija postrana. Pozornost privlači sjeverni jer ima figuralne dometke vrlo slabe skulpturalne vrijednosti. Poglavito titularni likovi, s boka u skladno komponiranom arhitekturalnom okviru slikane pale, odaju nemoć majstora u oblikovanju ljudskog lika kao zadatka na kojem su se provjeravale umjetničke sposobnosti bezbrojnih kamenara (sl. 6 i 7). Oba bočna reljefa, kao i sićušni reljef *Posljednja večera* sred pročelja menze (sl. 8), te dva kipa anđela na vrhu stavljaju te skulpture u red naivnog kiparstva. Zato se i otklanja mogućnost da je Bruttapelle oblikovao novu glavu kipu Sv. Petra u Vrboskoj, što je – kako rekoh – iz više razloga, poput načina izvedbe i tijesnog povođenja za oštećenim uzorkom, trebalo uslijediti vremenski bliže njezinu nastanku. K tome su u Tugarama nezaobilazne razlike između reljefa dvaju svetaca priljubljenih na postrana polja skladne cjeline, jer je Sv. Pavao krajnje umrtvljen, a Sv.

19 Kovačić, Joško. Andrija Bruttapelle i njegova radionica. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 13 / 1991.; Tomić, Radoslav. Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji. Zagreb, 1995.

8. Posljednja večera na oltaru P. Bruttapelle

8. The Last Supper on the altar by P. Bruttapelle

9. Lik konjanika na srednjovjekovnoj grobnoj ploči u Tugarama

9. Figure of a horseman on a medieval tombstone in Tugare

10. Reljef kipara naivca na pročelju crkve u Tugarama

10. Relief by a naïve sculptor on the front of the church in Tugare

11. Novodobni portret svećenika s groba u Tugarama

11. A modern portrait of a priest on a grave in Tugare

Petar – kako rekoh – nemušto varira kip iz Vrboske, koji je tvorac oltara nedvojbeno uzeo za predložak. Učinio je to gledajući ga čitavoga, već popravljenoga, kako domišljam odbacujući mogućnost da je on izradio glavu koju smo zatekli. Vrlo teško bi, naime, bilo vjerovati u očuvanje glave do tako kasnoga doba, a njezina oblikovna kakvoća nadilazi i spo-

sobnost majstora kojemu pripisujem ugledanje na djelo Nikole Firentinca. Zato mu je odjeća malo uvjerljivije naborana dok se stav tijela doima donekle prirodnijim, s naglaskom na jasno predočenim ikonografskim atributima. Valja nam zaključiti da je Bruttapelle bio ponešto uspješniji kao kipar jedino kad je prenosio rješenja koja mu bijahu na raspolaganju, a osobni likovni izraz inače nije razvio, jer mu nije ni trebao dok je prema nacrtima iz tuđine sastavljao intarzirane oltare. Povođenja za Firentinčevim kipom su toliko razvidna da ih je izlišno naglašavati, ali je vrijedna sama činjenica da je taj kip poslužio za uzorak majstoru koji se rijetko upuštao u izradu figura, jer se zadovoljavao pukim podizanjem oltara od importiranih, mahom već gotovih mramornih dijelova dopunjenih onima klesanim iz bračkog kamena. Tom se prilikom inspirirao kipom koji je vidio nadohvat svojoj kući na Hvaru, a iz svega se vidi i razvojna putanja oltaristike baroknoga doba pa pojašnjava i uloga obitelji Bruttapelle. Marljivi su njezini pripadnici očito posredovali pri kupnji ili nabavi većine već u Italiji izrađenih oltara i – koliko znam – jedino u tom primjeru sigurno tome pridodali svoj čedni kiparski udio. Time su u Poljicima podržali liniju rada samoukih klesara, koji su na istome mjestu ostavili nekoliko dokaza svoje djelatnosti, od reljefa konjanika na kasnosrednjovjekovnoj grobnoj ploči (sl. 9), preko lika biskupa s natpisom u glagoljici nad ulazom u baroknu crkvu (sl. 10), do portreta svećenika na grobnici iz našega doba (sl. 11).

Zanimljiva više historiografski negoli umjetnički, ta je zbilja dopunila priču o sudbini renesansnog kipa Sv. Petra koju je – nadam se – vrijedilo iznijeti jer je prožeta s više točaka problematike kojoj je slojevito usmjeren ovaj skup. Onoliko koliko je Firentinčeva skulptura u Vrboskoj bila značajna za čvršće definiranje rane faze svojeg odličnog autora, odnosno četiri stoljeća kasnije poticajna Pavlu Bruttapelle slabih likovnih vještina, toliko je valjda atraktivna i današnjim istraživačima staroga kiparstva. Ne preostaje nego vjerovati da će se gdjekad prisjetiti i tog slučaja koji premeće nekoliko teorijskih postavki onog dijela naše struke koja se bavi atribucijama, pa s likovnog i povijesnog aspekta nastoji dokučiti odnose unutar još uvijek neraspletenih umjetničkih radionica. Ujedno taj slučaj prilično pomaže rasvjetljavanju pitanja o negdašnjim težnjama za stvaranjem replika i verzija, odnosno o okolnostima nastajanja imitata, pa donekle i plagijata naizgled zanemarivih skulpturalnih spomenika.

LITERATURA

Bezić-Božanić, Nevenka. Vrboska u Enc. lik. umj. 4/1966., 551.

Domančić, Davor. Nikola Firentinac u Hvaru. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 12 / 1960., 172–179.

Fisković, Cvito. Trifun Bokanić u Hvaru. // Peristil 16–17. Zagreb, 1974., 53–64.

Fisković, Igor. Re 14. – Kip Sv. Petra u Vrboskoj. //Tisuću godina hrvatske skulpture. Kat. 31 MGC. Zagreb, 1991., str.72.

Fisković, Igor. Kip Sv. Petra u Vrboskoj i početci Nikole Ivanova Firentinca u Dalmaciji. // Peristil 45 / 2002., 83–96.

Gvozdanović, Vladmir. Prilog radionici Nikole Firentinca i Andrije Alešija. // Peristil 10–11. Zagreb, 1968., 59–62.

Hilje, Emil. Nikola Firentinac u Šibeniku 1464. godine. // Radovi Inatituta za povijest umjetnosti 26 / 2002., 7–18.

Karaman, Ljubo. Pregled povijesti umjetnosti u Dalmaciji. Zagreb, 1952.

Kovačić, Joško. Andrija Bruttapelle i njegova radionica. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 13 / 1991., 347–354.

Markham Schulz, A. Niccolo di Giovanni Fiorentino and venetian sculpture of the early Renaissance. New York, 1978.

Novak, Grga. Prošlost otoka Hvara. Split, 1983.

Petrović, D. Crkvica Sv. Petra u Vrboskoj. // Prilozi povijesti otoka Hvara 7 / 1983., 11–14.

Šefanac, Samo. Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga. Split: Književni krug, 2006.

Tomić, Radoslav. Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji. Zagreb : Matica hrvatska, 1995.

Tomić, Radoslav. Poljica i omiška okolica. // Omiš i Poljica. Zagreb: Naklada Ljevak; Omiš: Poglavarstvo Grada Omiša, 2006., 111–140.

FOTOGRAFIJE

Fototeka Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb

SAŽETAK

Kameni kip sv. Petra s pročelja istoimene crkvice u Vrboskoj na Hvaru višekrat se vezivao uz krug vodećeg umjetnika dalmatinskog quattrocenta Nikole Ivanova Firentinca. U zasebnoj pak studiji potaknuo sam njegovu revalorizaciju izravno ga pripisujući tom odličnom majstoru s datacijom u vrijeme oko 1470. godine, kad je on na otoku i boravio. Na tome i ustrajem analizom svih unikatnih vrsnoća majstorova rada i produbljujem problem odnosa renesansnog umjetnika i njegovih učenika ili sljedbenika: u variranju Firentinčeva formalnog jezika nitko nije postigao istančanosti istog stupnja. Ujedno po drugim elementima nastojim sagledati sudbinu rečenoga kipa, što se u cjelini može nazvati »slučajem«. Naime, na izložbi »1000 godina hrvatske skulpture« zamijetio sam da mu glava nije izvorna, nego da ju je izradio drugi majstor, očito zamijenivši prvotnu koju je razbijenu još imao u rukama. Ta se intervencija, zapravo restitucija, utvrdila pri zahvatu restauratora, pa sam je pokušao pojasniti. Povjerovao sam da je kip bio oštećen pri upadu Turaka na Hvar 1571. godine,

te da mu je novu glavu oblikovao Trifun Bokanić, koji je na otoku djelovao početkom 17. stoljeća. Nedavno sam, pak, u Tugarama kraj Splita uočio plastički nemoćniju, reljefnu reprodukciju istoga kipa na oltaru koji je podigao Pavao Bruttapelle, inače stvarajući na Hvaru na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće. Ističući taj rijedak primjer imitata u našoj kiparskoj baštini, upozoravam i na fenomen domaćih figuralnih dopuna mramornim oltarima iz baroknih radionica u Veneciji, o čemu se dosad nije govorilo.

Summary

THE CASE OF THE RENAISSANCE SCULPTURE OF ST. PETER IN VRBOSKA

IGOR FISKOVIĆ
Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of History of Art, Zagreb

The stone statue of St. Peter from the little church of the same name in Vrboska, on the island of Hvar, has often been attributed to the circle of the leading Dalmatian artist of the 15th century Nikola Ivanov Firentinac (Nicholas the Florentine). In a separate study I have incited its re-evaluation by attributing it directly to this brilliant master and dating it to around 1470, when he lived on the island. I have supported this evaluation by analyzing all the unique qualities of his work and I have delved into the problem of the relation of a Renaissance artist and his students or followers: in varying the formal language of Nikola Firentinac no-one reached his level of refinement. At the same time, by considering some other elements I have attempted to grasp the fate of this statue, which can be called a »case«. At the »1000 Years of Croatian Sculpture« exhibition I noticed that the head of the statue was not original but rather made by another author, obviously replacing the original head which was broken but he still had it in his hands. This intervention, a restitution really, was determined in the course of restoration and I attempted to explain it. I believed that the statue had been damaged during the Turkish raid on Hvar in 1571, and that a new head was modelled by Trifun Bokanić, who worked on this island in the beginning of the 17th century. However, I have recently noticed a sculpturally inferior relief reproduction of the same statue in Tugare, near Split, on the altar raised by Pavao Bruttapelle, who worked on Hvar at the turn of the 18th into the 19th century. By pointing at this rare example of imitation in our sculptural heritage I also wish to draw attention to the phenomenon of figural complements by Croatian artists to marble altars made in the baroque workshops of Venice, which has not yet been discussed.

KEY WORDS: *sculpture, Renaissance, restoration, restitution, copy*

73.021.026(450Spinazzi,I.)"17"
73.032(37)(38)

Innocenzo Spinazzi – kipar stvaratelj i kopist

VEDRANA GJUKIĆ-BENDER
Dubrovački muzeji

Izvorni znanstveni rad

Autorica je na dva primjera iz opusa klasicističkog kipara Innocenza Spinazzija nastojala objasniti pojmove originala i kopije. Taj se svestrani umjetnik, osim što je bio istaknuti skulptor, bavio i restauracijom antičkih kipova, a izrađivao je i njihove kopije. Uz to je bio i predavač na poznatoj i prestižnoj firentinskoj Accademia di belle Arti, *odgojivši generacije mladih skulptora. Zbog svoga značaja i kvalitete kao umjetnika, car Leopold II. Habsburg postavio ga je za dvorskoga kipara. Tijekom svoga dugogodišnjeg rada u Rimu i Firenci Spinazzi je izradio brojne skulpture, većinom u mramoru, u prepoznatljivom stilu klasicista druge polovice 18. stoljeća. Osim originala unikatne izvedbe koje je izradio za naručitelje u Rimu i Firenci, u zbirci Dubrovačkih muzeja čuvaju se dvije kopije antičkih poprsja, Diogena i Platona, koje je autor i potpisao. Tim se radovima njegov opus upotpunio, a izradom originala i kopija po drugim predloščima, taj je danas malo poznati umjetnik stao uz bok brojnim skulptorima koji su stvarali na isti način, još od antičkih vremena.*

KLJUČNE RIJEČI: *Spinazzi, skulptura, klasicizam, Firenca, original, kopija, Dubrovnik, Knežev dvor*

Klasicizam, kao stilsko razdoblje u likovnoj umjetnosti, proširio se Europom sredinom 18. stoljeća i trajao gotovo stotinu godina. Umjetnička djela nastala u tom periodu imaju jasno izraženu harmoničnost i mirnoću, stvorene kao odgovor na dinamične i uznemirene oblike rokokoa. Grad Rim je tom stilu bio polazište i žarište preko mnogih umjetničkih internacionalnih škola, koje su vodili tadašnji eminentni umjetnici pristigli iz brojnih europskih gradova. Veliki broj antičkih ruševina i ostaci grčkih i rimskih kiparskih djela te mnoštvo umjetnina napravljenih rukama glasovitih renesansnih umjetnika potakli su na ponovno oživljavanje klasicizma u vječnom gradu. Te su se zamisli potpomognute idejama prosvjetiteljstva ubrzo proširile diljem Europe, ogledavši se u svim umjetničkim granama i likovnim tehnikama.

Klasicizam 18. stoljeća na području skulpture vraća vrijednost djelima utemeljenim na oponašanju antičkih uzora, i čak na izravno

1. Kip Sv. Josipa Calasantiusa, I. Spinazzi, 1755., bazilika Sv. Petra, Rim (preuzeto: http://it.wikipedia. org/wiki/Basilica_di_San_Pietro_in_Vaticano)

1. Statue of St. Joseph Calasanctius, I. Spinazzi, 1755, St. Peter's Basilica, Rome

kopiranim antičkim kipovima. To je doba akademizma, pa se uzori oponašaju ponekad površno, bez dubljeg doživljaja, primjenjujući preživjele metode i ideje prethodnika, a izrađuju se i kvalitetne kopije. Unatoč tomu, mnogi kiparski unikatni uradci, nastali u tom periodu, često imaju visoku umjetničku razinu.

U tom se ozračju u Rimu pojavio mladi kipar, Innocenzo Spinazzi (1726.–1798.), rođen u obitelji zlatara, gdje je odmalena imao kontakt s umjetnošću. Školovao se u rodnom gradu kod tada poznatog skulptora, Lombardijca Govananni Battiste Mainija (1690.–1752.), koji je sa svojim sugrađaninom Giuseppeom Rusconijem (1687.–1758.) i krugom oko njih sredinom 18. stoljeća stvarao u stilu tzv. »heroičnog klasicizma«. Spinazzi je sazrijevao u tom okruženju, a veliki mu je uzor bio barokni graditelj, kipar i slikar Gianlorenzo Bernini (1598.–1680.), te je poput njega radio skulpture od mramora urešavajući ih detaljima od bronce i drugih metala. Innocenzijevi prvi radovi imali su još kasnobarokno obilježje, da bi u kasnijem razdoblju izrađivao skulpture u strogo klasicističkom stilu. U Rimu je 1755., kao mladi umjetnik, izradio mramorni kip Sv. Josipa Calasanziusa za jedan od brodova Bazilike Sv. Petra (sl. 1).

Godine 1769. odselio je u Firencu, gdje ostaje do smrti, umrijevši u dobi od 72 godine. U tom poznatom umjetničkom središtu, u kome se skulptura cijenila iznad svega, Spinazzi je radio u punom naponu snage i ostatak svog života posvetio je izradi kipova za poznate firentinske crkve i galerije. On je u čuveni grad umjetnosti i stvaralačke slobode donio posljednji dah istraživanja svjetlosnih efekata kasnog baroka te početni hladni klasicizam, koji obilježavaju i skulpture zamrznutih pokreta s dekorativnom igrom nabora uz savršeno tretiranje plastičnosti. U toj je

sredini postao istaknuti predstavnik i prenositelj rimskog klasicizma te tada najreprezentativniji skulptor s nadimkom »piacentino«.[1]

Nakon prve godine boravka u tom kulturnom centru, zbog svoje dobre reputacije, Innocenzo je imenovan za službenog dvorskog kipara ondašnjega Velikoga vojvode Leopolda, a kasnije (1790.–1792.) i rimskoga cara Leopolda II. (Habsburg–Lothringena).[2] Zbog svoga iskustva i rada u maniri antike te proučavanja klasične umjetnosti taj se skulptor bavio i restauracijom, pa ga je spomenuti Leopold zaposlio kao restauratora antičkih kipova. Zna se da je restaurirao Niobinu grupu i kip Appolina – Apolona, antičke skulpture koje su donesene iz Rima i izložene u palači Uffizi, gdje se i danas nalaze.[3] Radeći na njihovoj obnovi mogao je neposredno prodrijeti u sve tajne izrade klasične skulpture i primijeniti ih na svojim djelima. Na taj je način mogao izrađivati i njihove kopije.

Od 1771. do 1774. izradio je portretnu bistu Velikoga vojvode Leopolda, koja je danas izložena u palači Pitti u Firenci. Na poprsju je Vojvoda prikazan u antičkom kostimu, snažna naboja i markantna torza.

Među najboljim Spinazzijevim djelima su dvije skulpture 1781. postavljene u crkvi *St. Maria Mddalena dei Pazzi.* Riječ je o kipovima *La Fede* (Vjera) i *La Penitenza* (Pokora), predstavljenim svojim atributima: prva s kaležom i biblijom u ruci, a druga s lubanjom i bičem[4] (sl. 2). Te su mramorne kipove za crkvu naručili članovi redovničke obitelji Alamanni, stotinu godina nakon posvećenja spomenute firentinske crkve, a uz to su platili i obnovu staroga poda u istoj crkvi. Kip *Penitenze – Pokore,* iako zaustavljene u pokretu s dekorativnom igrom pojednostavljenih nabora odjeće i odrazom mirnoće, ipak još ima kasnobarokno obilježje, dok je savršeno tretirana plastičnost *Fede – Vjere*, naglašena namještenim naborima draperije, njezina suprotnost. Veo pod kojim se samo nazire tijelo *Vjere* ne evocira efekt mokre koprene nego izaziva privid lebdenja, mekoće i priviđenje prozirnosti, a ne teške strukture mramora koji kipar

1 U slobodnijem prijevodu to bi značilo »dopadljivko«, što govori i o njegovu radu te popularnosti u umjetničkim krugovima ondašnje Firence.

2 Petar, Leopold II. (1747.–1792.), drugi sin carice Marije Terezije i Franje I. Lotarinškog te mlađi brat cara Josipa II, bio je veliki toskanski vojvoda. Nakon bratove smrti 1790. postao je rimsko-njemački car i hrvatsko-ugarski kralj, a pred samu smrt i pruski suveren. Kao ljubitelj umjetnosti, bio je veliki mecena okupljajući oko sebe brojne umjetnike, pa je tako i Spinazzi postao njegov miljenik.

3 Te su skulpture donesene u Firencu, u Spinazzijevo doba, a na trošak Leopolda II. Te rimske kopije helenističke grupe Niobe i njezine djece postavljene su u posebni prostor »Sala della Niobe« u palači Uffizi. Sala je 1993. bila zatvorena zbog restauracije, kako prostora tako i skulptura, da bi 23. svibnja 2006. bila ponovno otvorena za javnost.

4 Navedene skulpture postavljne su na oltaru kapele Sv. Magdalene u istoimenoj crkvi. Pacini, Pietro. L'oro e i simboli della fede per la glorificazione di Santa Maria Maddalena de'Pazzi. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institute in Florenz, 1/2 (2005). 181–187

2. Kipovi Fede i Penitenze (Vjera i Pokora), I. Spinazzi, 1781., St. Maria Maddalena dei Pazzi, Firenca (preuzeto iz članka: L'oro e i simboli della fede per la glorificazione di Santa Maria Maddalena de'Pazzi)

2. Statues of Faith and Penitence, I. Spinazzi, 1781, St. Maria Maddalena dei Pazzi, Florence

3. Modeli u gipsu Fede i Penitenze, I. Spinazzi, oko 1780., privatna zbirka, Firenca (preuzeto: Nav. dj.)

3. Plaster models of Faith and Penitence, I. Spinazzi, around 1780, private collection, Florence

u potpunosti dematerijalizira. Tu on stvara unikatno djelo akademskog izričaja u maniri smirenog i jednostavnog klasicizma.

Zanimljivo je da se u jednoj privatnoj zbirci u Firenci čuvaju gipsani modeli, predlošci za te kipove, koji se možda samo u sitnim detaljima razlikuju od njihovih mramornih inačica – varijanti[5] (sl. 3). Za njih se zbog nedostatne dokumentacije mislilo da su djelo Antonija Corradinija (1668.–1752). Zapravo, budući da je način obrade *Vjere* blizak Corradinijevu djelu *Pudizia velata* (stidljivost) izrađenom 1770.–1774. za kardinala Neri Corsinija i postavljenog u Palazzo Barberini u Rimu, moglo je doći do takve zabune. Mada za ta dva Spinazzijeva kipa možemo reći da su izrađeni pod Corradinijevim utjecajem, u njihovoj je obradi Spinazzi pošao malo dalje oslanjajući se na klasične primjere, a ne na manirističke uzore kojima se vratio Corradini[6] (sl. 4).

Spinazzi je nastavio raditi u klasicističkom duhu i u jednostavnoj maniri, izradivši 1787. likove triju istaknutih Firentinaca za uređenje njihovih grobova u crkvi *St. Croce* u Firenci. To su: statua pravnika, novinara i profesora Giovannija Lamija (+ 1770.), portret u reljefu pravnika i ondašnjeg

5 Nav. dj..

6 Vidi primjer Corradinijevog kipa *Virginity* (nevinost), 1721. Venecija, S Maria del Carmine. Wittkower, Rudolf. Art and Architecture in Italy 1600–1750. Suffolk, reprint 1978. (453)

5. Grob Macchiavellija, I. Spinazzi, 1787. crkva St. Croce, Firenca (preuzeto: http://it commons. wikimedia.org/wiki/category:Innocenzo_Spinazzi)

5. Macchiavelli's tomb, I. Spinazzi, 1787, Basilica di Santa Croce, Florence

4. Kip Djevičanstva, A. Corradini, 1721., St. Maria dei Carmini, Venecija (preuzeto: Storia dell'arte italiana)

4. Statue of Virginity, A. Corradini, 1721, Santa Maria dei Carmini, Venice

ministra Angela Tavanija (+ 1782.) te kip istaknutoga renesansnog filozofa, političara, diplomata i pisca Niccolòa di Bernarda dei Macchiavellija (1469.–1527.) (sl. 5), s veličanstvenom sjedećom skulpturom uz sarkofag i natpisom TANTO NOMINI NULLUM PAR ELOGIUM.[7]

Godine 1792. Innocenzo je dodao *Anđela* Sansovinovoj skupini kipova s prikazom Krštenja Kristova, smještenoj danas u katedralnom *Museo dell'Opera*, dok su kopije postavljene iznad portala istočnih vrata (*Porta del paradiso)* firentinske krstionice (sl. 6). Dvije godine kasnije isklesao je *Religiju* za grob Varvare Jakovlevne princeze Belosejski, koja je danas

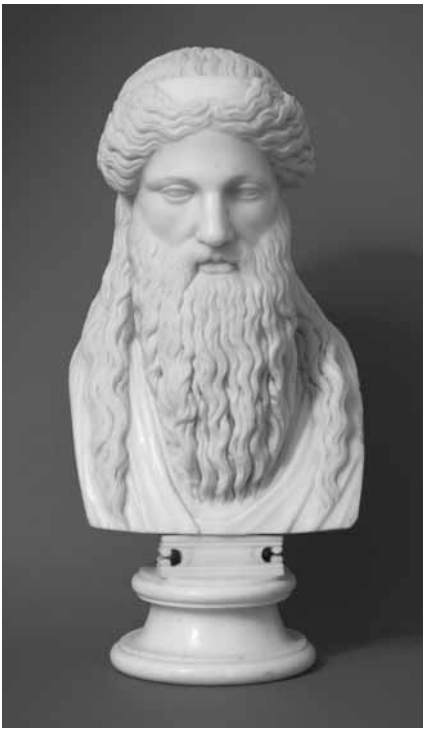
7 Za tako veliko ime ni jedna cijena nije dovoljna.

6. Kip Anđela, I. Spinazzi, 1792., Museo dell'Opera, Firenca (preuzeto: Nav. dj.)

6. Statue of Angel, I. Spinazzi, 1792, Museo dell'Opera, Florence

u torinskom Gradskom muzeju. I tu je koristio isti način obrade draperije koja se lijepi za tijelo, ponovno oponašajući Corradinija, u ovom slučaju njegovu skupinu skulptura iz Napulja.

Innocenzo Spinazzi, plodonosni kipar, do svoje je smrti bio profesor kiparstva na *Accademia di Belle Arti* u Firenci, učeći brojne generacije mladih skulptora na osnovama i primjerima iz klasike. Firenca je u to doba bila prepuna antičkih djela koja su resila brojne interijere, poput palača Pitti i Uffizi, u kojima su i danas izložena. Vjerojatno su se u tim zbirkama nalazila i poprsja slavnih grčkih filozofa, od kojih je Spinazzi kopirao dvojicu, i to *Platona* i *Diogena*, koji se danas nalaze u zbirci Dubrovačkih muzeja (Kulturno-povijesnog muzeja), izloženih u Kneževu dvoru (sl. 7–10). Spomenula sam da je taj skulptor bio i restaurator uglavnom antičkih kiparskih uradaka i da je tako imao uvid u veliki skulptorskog materijala koji se u drugoj polovici 18. stoljeća nalazio u Rimu i Firenci. I kao profesor na akademiji imao je pristup tim djelima, tako da nije čudno što je izradio i ta dva poprsja, koja su vjerojatno kopije antičkih originala. Nažalost, originale nisam uspjela vidjeti i nije mi poznato tko ih je izradio. Te biste je Spinazzi i potpisao, urezavši dlijetom na poleđini svoje ime i naziv grada, a potom je netko crnom tintom napisao imena portretiranih (sl. 8 i 10). Takva su mramorna poprsja, u to doba, imućniji ljudi kupovali kako bi uresili salone svojih kuća, a i u kasnijim su vremenima imala istu namjenu, što nam i potvrđuje mjesto nalaza bista. Naime, pronađene su u kući pl. Iva Sarace, dubrovačkog vlastelina, posljednjeg od svoje loze. Saraca je imao značajnu zbirku umjetnina, i testamentom ju je ostavio Dubrovačkim muzejima. Tako su te dvije mramorne biste, kao i brojni ostali predmeti, 5. travnja 1948. popisani i preneseni u Knežev dvor, gdje se i danas nalaze. U to su se vrijeme upravo na katu Dvora uređivale tri prostorije za potrebe kulturno-povijesne



7. Poprsje Platona, I. Spinazzi, oko 1795., Knežev dvor, Dubrovnik (foto: Božidar Gjukić)

7. Busts of Plato and Diogenes, I. Spinazzi, around 1795, Rector's Palace, Dubrovnik

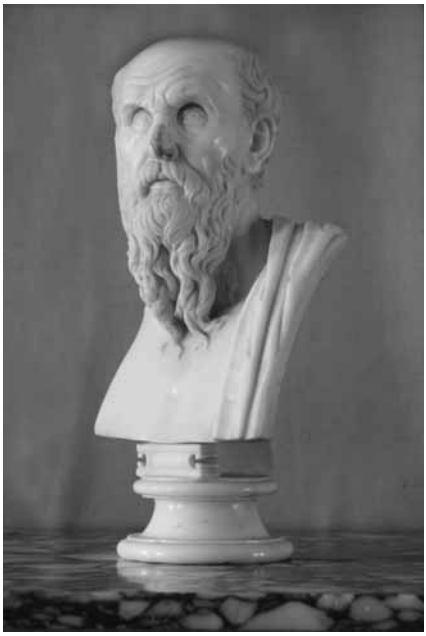
8. Poprsje Platona – signatura, I. Spinazzi, Knežev dvor, Dubrovnik (foto: Božidar Gjukić)

8. Bust of Plato – signature, I. Spinazzi, Rector's Palace, Dubrovnik

izložbe, pa su ondje, nešto kasnije, našle svoje mjesto kao dio stalnoga postava.[8] Poprsja su i danas izložena u istom prostoru, na klasicističkim konzolama, u glazbenoj dvorani Kneževa dvora.

Poznato je da su rimski kipari bili izravno u doticaju sa stvaralaštvom grčkih umjetnika, ili preko originalnih kipova, koji su kao ratni plijen stigli u Rim, ili preko radova grčkih skulptora u Italiji. Kopiranje grčkih umjetničkih djela pretvorilo se u to doba, pa i u kasnijim stilskim periodima, u posebnu likovnu djelatnost, a zbog velike potražnje na tržištu umjetnina i u manufakturnu proizvodnju. Odnos prema portretnoj skulpturi bio je dvojak: važnija je bila potreba za urešavanjem prostora, ili obilježavanjem neke osobe izradom manje statue, poprsja, javnog spomenika, dok se manje važnosti pridavalo njezinoj umjetničkoj vrijednosti. Dakle, važnija je bila namjena kipa od umjetničkoga dojma.

8 Izložba na prvom katu Kneževa dvora otvorena je za javnost 1950.



9. Poprsje Diogena, I. Spinazzi, oko 1795., Knežev dvor, Dubrovnik (foto: Božidar Gjukić)

9. Bust of Diogenes, I. Spinazzi, around 1795, Rector's Palace, Dubrovnik

10. Poprsje Diogena – signatura, I. Spinazzi, Knežev dvor, Dubrovnik (foto: Božidar Gjukić)

10. Bust of Diogenes – signature, I. Spinazzi, Rector's Palace, Dubrovnik

Potražnja za antičkim kipovima poticala je pojavu njihovih kopija, pomoću kojih danas upoznajemo neka izgubljena grčka remek-djela. Većim dijelom se to odnosilo na portretnu plastiku, naročiti vid skulpture najviše zastupljen u svim vremenima i stilovima. Bilo da su portreti u skulpturi bili idealizirani i dovedeni do savršenstva ili izrazito realistični i vjerni liku kojega predstavljaju, u osnovi je bila uvijek ista ideja: želja da se i dalje živi i da budući naraštaji upoznaju pretke ili da si predoči lik neke osobe koja je obilježila svoje doba a za koju je kipar izradio tz. počasni portret.

Poprsje je kiparska vrsta popularna u svim stilskim epohama, a najviše u klasičnoj umjetnosti i njezinom kasnijem dalekom sljedniku – klasicizmu. To je »portretna plastika« koja je uglavnom imala zadatak da obogaćuje interijere ili urešava namještaj. U poprsjima kao materijal dominira mramor, koji se često obrađuje i glača do visokog sjaja i tako mu se zapravo oduzima tekstura i težina, pa postaje sjajan poput svile.

Kako stoji u natpisu na poleđini poprsja, ti kiparski portreti predstavljaju Platona i Diogena, dva velika grčka filozofa. Kako je poznato,

11. Susret Diogena i Aleksandra Velikog, krug S. Riccija, 18. st., Knežev dvor, Dubrovnik (foto: Božidar Gjukić)

11. Encounter of Diogenes and Alexander the Great, circle of S. Ricci, 18th century, Rector's Palace, Dubrovnik

Platon[9] (cca 428.–348. pr. Kr.), pravog imena Aristokle (sl. 7 i 8), bio je Sokratov učenik, a uz brojne knjige napisao je i značajno djelo *Država*, s nacrtom za najbolje državno uređenje koje se temelji na idejama pravde i dobra. Osnovao je prvu filozofsku Akademiju, školu u kojoj je polemizirao sa sofistima. Diogen iz Sinope (412.–323. pr. Kr.) (sl. 9 i 10) bio je pripadnik rane ciničke Sokratove škole i protivnik ondašnjih društvenih vrijednosti i života u izobilju. Sve običaje i načine življenja izvrgavao je ruglu, odavši se prosjačkom životu. Živio je u bačvi, čovjeka po danu »tražio« svijećom, a izrekao je i poznatu sintagmu: »Ja sam građanin cijelog svijeta.« Uz njegov su život vezane brojne anegdote.[10]

Izgleda da Spinazzi nije slučajno odabrao izradu kopija tih dvaju filozofa, koji su imali i dodirnih točaka; bili su Atenjani, suvremenici i izučavali su Sokratove citate i zamisli, a Diogen je često kritizirao Platona i verbalno ga napadao. U likovnoj umjetnosti renesanse i baroka pojavljuju se i na slikama poput Raffaellove *Atenske škole*, na kojoj je Platon predstavljen

9 *Platon* znači *širok*, što je tom filozofu bio nadimak možda radi snažne građe (bavio se hrvanjem) ili radi širine znanja koju je imao i prenosio učenicima.

10 Njega je narod nazivao *Canis philosophae – filozof pas*, zbog ljudskih i životinjskih kostiju što su se nalazile u njegovoj bačvi i uokolo nje. Upitan što će mu tolike kosti, odgovorio je da traži kosti svog oca, ali ih ne može razlikovati od kostiju robova.

navodno u liku Leonarda da Vincija, ili na slici nepoznata majstora iz naše zbirke *Aleksandar i Diogen*, koja predstavlja poznatu anegdotu vezanu uz posjet Aleksandra Makedonskog tom osebujnom filozofu[11] (sl. 11).

Oba portreta iz Kneževa dvora poprsja su manjih dimenzija, postavljena na višu profiliranu okruglu bazu, zapravo stopu, koja počinje i završava kružnim pločama. Iznad njih je pravokutna plinta s perforacijama na vanjskim uglovima, oblika očice. Poprsja su uska, gotovo pravokutna obličja, bez ramena, a iz profila izgledaju poput izvijene tanje ploče. Dominiraju glave portretiranih, minuciozno obrađene. Lik Platona je prilično idealiziran i predstavljen u mladenačkoj dobi. Dugačka valovita i gusta kosa, opletena trakom i uredno počešljana, pandan je dugačkoj bradi koja se spušta na Platonova prsa. Vidljiv je samo mali dio poprsja prekriven plitkim naborima toge. Njegovo ozbiljno lice, lijepih idealiziranih crta, meko je oblikovano, a pogled bezizražajnih očiju je oboren.

Lik Diogena je pak realistična i ozbiljna izraza, ukošene glave u odnosu na torzo. Njegov je torzo obnažen, dok preko lijevoga ramena ima prebačenu draperiju, dublje modeliranih i izraženih nabora. Lice je realistički obrađeno, predstavljeno u starijim godinama, ćelavog tjemena, s izraženim dubokim borama na čelu i između obrva. Pronicljiv je pogled usmjerio u daljinu, a na rubovima upalih obraza spuštaju se gusti izraženi uvojci brade koja seže do ispod vrata. Kraća valovita kosa spušta se u valovima od golog tjemena do zatiljka.

Ta dva portretna poprsja nisu rađena na jednaki način; različite su obrade i načina interpretacije, pa je očito da su izrađena kao kopije dvaju uradaka različitih majstora. Nažalost, kako sam već navela, do danas nisam uspjela otkriti njihove antičke originale, ali, sudeći po nekim slikovnim prikazima koji su mi bili dostupni, vjerojatno su oba lika imala izrazita portretna obilježja. Naime, pretpostavljam da je postojao originalni predložak za njih, jer su prikazi njihovih likova i na slikama iz toga doba i na našim bistama slični.

Moguće je da su kopije bile i naručene, a možda ih je sam Spinazzi izradio u većoj količini da bi se prodavale kao uresi ili čak neka vrst suvenira, pa su tako i kupljene u Italiji od nekog člana stare dubrovačke loze Saraca.

O Spinazziju u literaturi postoji malo podataka, i o njegovu se životu malo toga zna. Međutim, spominjući u rijetkim tekstovima poneka njegova djela i zaduženja, može se otkriti i nešto podataka o njegovu radu i opusu djela koja nam je ostavio u nasljeđe. Osim što je bio kipar,

11 Aleksandar Makedonski je jednom prigodom došao posjetiti Diogena, koji je spavao u bačvi. Na Aleksandrov upit želi li da nešto učini za njega, filozof je rekao da se pomakne ustranu kako bi i njega ogrijalo sunce.

restaurator i profesor, spominje se da je bio savjetnik, čak i posrednik pojedinim ljubiteljima umjetnosti pri kupnji umjetnina, pa je tom prigodom mogao prodavati i kopije koje je sam izrađivao, očito za šire tržište. Njihovom izradom mogao je usavršiti svoj stil, način obrade mramora, koji je tako volio koristiti, a kao što sam spomenula, kopije antičkih radova mogle su biti izrađene i kao ogledni predlošci za njegove učenike na akademiji. Budući da nemam konkretnih podataka o tome, ostavljam svoje pretpostavke ili teze otvorenim za razmatranje.

Opus toga umjetnika zapravo je skup primjera kojima se može dobro ilustrirati problematika originala, kopija i reprodukcija, te pojmova koji su uz njih vezani i iz njih proizlaze. Tako smo na primjeru kvalitetnoga kipara i njegovih djela krenuli od nekoliko oblika originala (unikata, verzija i varijanti) do kopija, za koje se može reći da su mogle biti i imitati. Tako smo nastojali objasniti svu složenost i značenje navedenih pojmova kao i odnosa prema njima.

LITERATURA:

Argan, Giulio Carlo. Storia dell'arte italiana. Vol. 3. Sansoni Firenze. Prvo izdanje 1970. reprint 1977.

Fossi, Gloria. Galleria degli Uffizi: arte storia collezioni. Giunti Firenca. Prvo izdanje 2001. reprint 2005.

Larousse encyclopedia of Renaissance and Baroque Art, Rene' Huyghe- Hamlyn Publishing Group Limited - London. New York. Sydny. Toronto. Prvo izdanje 1964. reprint 1974.

Mellini, Gian Lorenzo. Rafaelove stanze.// Muzeji svijeta: Vatikanski muzeji. Mirjana Milač. Verona: Mladost; Mladinska knjiga; Vuk Karadžić. Arnaldo Mondadori, 1975.

Pacini, Pietro. L'oro e i simboli della fede per la glorificazione di Santa Maria Maddalena de'Pazzi. // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institute sin Florenz, 1/2 (2005.) / Firenza, 2005., 181–187.

Spagnesi, Gianfranco. Roma: la Basilica di San Pietro il borgo e la città, Roma, 2003.

Spinelli, Mario. Giuseppe Calasanzio: il pieniere della scuola popolare. Città Nuova, Roma. 2001.

Turner, Jane. The Dictionary of Art. New York, Grove. 1996.

Wittkower, Rudolf. Art and Architecture in Italy 1600–1750. Penguin Books Ltd. Middlesex, Angland; New York, U.S.A.;Ringwood, Australia; Markham, Canada; Auckland, New Zeland. Prvo izdanje 1958. reprint 1978.

http://en.wikipedia.org/wiki/Innocenzo_Spinazzi

http://es.wikipedia,org/wiki/Innocenzo_Spinazzi

http://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_San_Pietro_in_Vaticano

http://commons.wikimedia.org/wiki/category:Innocenzo_Spinazzi

http://www.lib-art.com/artgallery/4162-faith-innocenzo-spinazzi.html

www.wga.hu/bio/s/spinazzi/biograph.html

SAŽETAK

Na primjeru opusa talijanskoga kipara Innocenza Spinazzija nastojali smo objasniti pojmove originala i kopija u skulpturi. Taj klasicistički kipar prvu je poduku primio u svojemu rodnome Rimu kod Giovannija Battiste Mainija. Nakon školovanja Spinazzi je kratko djelovao u Rimu, a potom se trajno preselio u Firencu, gdje je klesao, restaurirao antičke kipove te bio profesor kiparstva na *Accademia di Belle Arti*. Sve je to pridonijelo da uz originalne skulpture izrađuje i kopije antičkih spomenika koje je imao prigode vidjeti ili restaurirati u zbirkama o kojima je vodio brigu kao dvorski kipar cara Leopolda II.

Na primjerima iz Spinazzijeva opusa možemo ustanoviti visoku razinu kvalitete toga umjetnika. Kopije koje je izradio i potpisao također svrstavamo u njegov opus.

Služeći se primjerima mramornih poprsja grčkih filozofa Platona i Diogena, koje je Spinazzi izradio u drugoj polovici 18. st., nastojala sam objasniti potrebu i učestalost izrade kopija skulptura iz antike, što je do danas najkopiranije razdoblje u umjetnosti. Spomenuta poprsja danas su izložena u salonu prvoga kata Kneževa dvora u Dubrovniku.

Postoji mogućnost da je Spinazzi ta dva poprsja izradio za potrebe poduke na Akademiji, a njegovi su učenici, kao i đaci na drugim akademijama, izrađivali kopije kako bi slijedili kvalitetne uzore i tako usvojili kiparske vještine. Poznato je da su nam kiparski radovi grčkih skulptora dostupni uglavnom samo preko kasnijih kopija, počevši od rimskih majstora koji su prvi kopirali najvrjednija grčka djela. Renesansni su umjetnici učili na tim izvorima, a njihovi su radovi bili privlačni i kasnijim naraštajima umjetnika, koji su ih oponašali ili izravno kopirali. Budući da se klasicistički stil 18. stoljeća oslanja na doba antike, pa i na njezina slijednika renesansu, nije čudno da su se važnija djela i tada kopirala. Kopiranje je česta pojava i u suvremenoj umjetnosti.

Summary

SCULPTOR INNOCENZO SPINAZZI, CREATOR AND COPYIST

VEDRANA GJUKIĆ-BENDER
Dubrovnik Museums

The paper attempts to explain the concepts of original and copy in sculpture using the example of works of the Italian sculptor Innocenzo Spinazzi. This sculptor of the Neoclassicism period was first educated in his native Rome by Giovanni Battista Maini. He worked in Rome for a while and then moved permanently to Florence, where he sculpted, restored antiquity sculptures, and taught sculpting at the Academy of Fine Arts. *All this lead him to not only make original sculptures but also copies of Greek and Roman antiquities that he was able to see or restore in the collections he curated as a court sculptor of the emperor Leopold II.*

Based on examples of Spinazzi's work we can establish that it is of a high artistic quality. The copies he made and signed are included in his body of work.

Using the examples of marble busts of Greek philosophers Plato and Diogenes, which Spinazzi made in the second half of the 18th century, we attempt to explain the need and the frequency of making copies of the sculptures of antiquity, which remains

the most copied art period to date. These two busts are currently on view in the first floor salon of the Rector's Palace in Dubrovnik.

It is possible that Spinazzi made these two busts as teaching materials at the Academy since his students, like students of other academies, made copies of high quality models and in order to acquire sculpting skills. It is known that the works of Greek sculptors were available to us mainly through copies made in later periods, beginning with Roman masters who were the first to copy the most valuable Greek works. Renaissance artists studied antiquity sources, and their own works were found attractive by later generations of artists, who imitated them or made direct copies. Since the Neoclassical style of the 18th century drew upon antiquity as well as its successor, the Renaissance, it should not strike us as strange that the important works were copied in that period. Copying is a frequent phenomenon in contemporary art, too.

KEY WORDS: *Spinazzi, skulptura, Neoclassicism, Florence, original, copy, Dubrovnik, Rector's Palace*

739:681.11:069.5(497.5Zagreb/MUO)
73.04.021:797.5(44Clodion;Montgolfier)

Balon braće Montgolfier

Raskošan sat-skulptura: problemi atribucije i datacije

VESNA LOVRIĆ PLANTIĆ
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Analiziran je sat-skulptura od pozlaćene bronce Balon braće Montgolfier čiji se ikonografski program i figuralni elementi baziraju na modelu francuskog kipara Clodiona za neizvedeni spomenik prvom letu balonom. Uz kompariranje tih dvaju djela, istražena je povijest modela kako bi se otkrilo tko ga je i kada mogao koristiti kao polazište za oblikovanje kućišta sata. Navedeni su neki potencijalni autori, teza da je riječ o Beurdeleyevoj kopiji iz sredine 19. st., ali pitanje autorstva još je uvijek otvoreno.

KLJUČNE RIJEČI: *Prunkuhr, pozlaćena bronca, model, kopist, Montgolfier, Clodion*

OPIS SATA

U zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt čuva se reprezentativan sat-skulptura koji se može definirati kao raskošan sat, njemački *Prunkuhr*. Taj se termin koristi za satove čija primarna funkcija nije pokazivanje točnog vremena, nego ukrašavanje prostora u kojem se nalaze. Zbog toga je njihovo kućište u pravilu koncipirano skulpturalno, izrađeno od pozlaćene bronce, ponekad u kombinaciji s mramorom, dok je kvaliteta mehanizma inferiorna. Herbert Alan Lloyd, poznati kolekcionar i autor na području urarstva, rekao je, pomalo cinično, da *Prunkuhr* ima mnogo od raskoši, ali malo od sata. Za razliku od drugih tipova kućnih satova koji su zamišljeni i oblikovani tako da stoje (ili vise) uza zid, *Prunkuhr* obično zauzima centralno mjesto u salonu kako bi bio vidljiv sa svih strana (sl. 1).

U ovom je slučaju riječ o stojećem satu čiji ikonografski program evocira prvi let balona braće Montgolfier iz 1783. godine. Sat je koncipiran kao slobodnostojeća skulptura od pozlaćene bronce, dok je mehanizam umetnut u sferično kućište od posrebrenog bakra koje je sastavni dio kompozicije sata.

1. Sat *Balon braće Montgolfier*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

1. The Montgolfier Brother' Balloon *clock, Museum of Arts and Crafts, Zagreb*

2. Mehanizam sata, pločica sa zaprečnim sklopom i oscilatorom

2. The clock mechanism, plate with the tourbillon and the oscillator

Nisko ovalno postolje stoji na šest nogu u obliku diskova. Njegov je obod ukrašen nizom izbočenja i užljebljenja, motivom nalik dentilima[1] iznad kojih je vijenac sastavljen od preklopljenih listova i plodova lovora.

Donji dio sata izrazito je monumentalan, u osnovi stožast, ali razveden grudičastim nakupinama kojima je predočena para, odnosno vrući zrak. Na njima je u spiralnom nizu raspoređeno tridesetak figura putta koji nose žito, baklje i žaru s plamenom. Virtualno gibanje usmjereno je prema vrhu gdje se nalazi posrebrena kugla koja simbolizira balon, a u koju je smješten mehanizam sata.

Mehanizam je osmodnevni, dakle sat se navija približno jednom tjedno. Učvršćen je na dvije kvadratne mjedene platine, pogon mu daje opruga, dok kao regulator služi sidrena zaprečnica s nemirnicom. Pažljivijim promatranjem uočava se da je mehanizam prerađen, to jest da je na donju platinu naknadno apliciran oscilator. Uzrok tome treba

1 Motiv dentila (lat. dens – zub) sastoji se od niza malih, razmaknutih kubusa koji se proteže uz donji rub vijenca, a izvorno se koristio na grčkoj i rimskoj arhitekturi. U 18. stoljeću dentile nalazimo na gotovo svim klasicističkim građevinama. Od ranog 17. st. motiv dentila aplicira se na namještaj (ormare, vitrine za knjige), premda ne uvijek na ispravnu poziciju (Lewis, Philippa; Gillian Darley. Dictionary of Ornament. Devon: Newton Abbot, Cameron & Hollis in association with David & Charles, 1990., 106–107.)

tražiti u specifičnom smještaju stroja unutar sata, tj. u horizontalnom umjesto uobičajenog vertikalnog položaja. Budući da njihalo s kukastom zaprečnicom, koje je izvorno imalo funkciju regulatora, zbog ovisnosti o gravitaciji, mora biti obješeno i u stanju mirovanja vertikalno, zamijenjeno je sidrenom zaprečnicom i nemirnicom, sistemom koji se koristi za putne i osobne satove, a koji nije osjetljiv na promjenu pozicije. Pored pokazivanja točnog vremena, sat ima i nerepeticijski mehanizam francuskog tipa sa zapornom pločom i zračnim krilcima kao regulatorima; zvonom izbija pune sate i polovine sata (sl. 2).

Horizontalna dispozicija mehanizma u kućnim je satovima vrlo rijetka, budući da podrazumijeva isto takav položaj brojčanika s kojim je sat vezan osovinom. Naime, većina kućnih satova ima vertikalne brojčanike zbog toga što u pravilu stoje ili vise uza zid. Izuzetak su rani, renesansni stolni satovi koji su, kao što im već sam naziv govori, stajali na stolu te su se gledali odozgo. U tom slučaju horizontalni, prstenasti brojčanik logično je rješenje za sat postavljen u sredini prostorije, što ga čini vidljivim sa svih strana.

Kao što je već navedeno, mehanizam se nalazi u kaloti na vrhu sata. Ona je u gornjem dijelu prorezana i u prorez je umetnut pokretni vijenac s 24 bijelo emajlirane pločice konkavno odrezanih uglova na kojima se izmjenjuju oznake za sate izvedene crnim rimskim brojevima sa slikanim znakovima zodijaka. Pri hodu satnog mehanizma vijenac s oznakama se okreće, a točno se vrijeme iščitava kad se određena satna oznaka nađe ispod kazaljke koja je fiksna. Znakovi zodijaka u ovom slučaju ne upućuju na to da je riječ o astronomskom satu, već je njihova funkcija prvenstveno dekorativna. Ipak, pozicija pojedinih simbola između dviju satnih oznaka nije slučajna, nego odgovara horoskopskom rasporedu unutar godine, što je moguće budući da sat ima podjelu od I do XII sati, koja odgovara i broju mjeseci u godini. Tako je, primjerice, znak bika smješten između brojeva IIII i V, raka između VI i VII i tako dalje. Pločice sa znakovima zodijaka ujedno označavaju poziciju polovine sata (sl. 3).

Uz kalotu s brojčanikom koja simbolizira balon s jedne je strane prislonjena muška figura s malim krilima, napuhnutih obraza, koju u skladu s grčkom mitologijom iščitavamo kao Eola, boga vjetra.[2] Nasuprot njemu je krilati ženski lik, okrenut od balona, koji svira trubu[3] što je drži

2 Eol je prema predaji bio kralj Eolskih otoka, sjeverno od Sicilije. Zeus ga je postavio za gospodara vjetrova koje je mogao smirivati ili dizati.
(Parada, Carlos. Greek Mythology Link, natuknica: Aeolus 2. 2008-03-02, http://homepage.mac.com/cparada/GML/)

3 Truba je nedostajala; rekonstruirana je prema trubi s Clodionovog modela i izrađena u restauratorskoj radionici za metal MUO (restauratorica Maja Velicogna Novoselac).

3. Prstenasti brojčanik sata sa satnim oznakama i znakovima zodijaka

3. The annular clock dial with hour marks and the Signs of the Zodiac

4. Figura Fame

4. Figure of Fame

u lijevoj ruci. Riječ je o simboličkoj figuri Fame koja je, prema vjerovanjima starih Grka, prenosila i širila glas o nekom događaju (sl. 4).[4]

Sat je zamišljen kao *hommage* prvom letu balona koji su 1783. konstruirala braća Joseph-Michel i Jacques-Etienne Montgolfier.[5] Putti koji su prikazani kako lete prema balonu nose snopove žita za potpalu, baklje i žaru s plamenom da ugriju zrak i tako pokrenu balon. Bog vjetra puše kako bi pomogao let, a Fama objavljuje vijest o tom značajnom događaju.

TIP SATA

Zanimljivo je da su nakon prvih letova balona u Versaillesu 1784. bili izrazito popularni satovi *à la Montgolfière*. Međutim oni, za razliku od sata iz MUO, stilski pripadaju urarstvu klasicizma, a oblikovno tipu sata sa stupovima: u pravilu su na bazi bila dva stupa između kojih je obješeno kućište sata u obliku balona. Ispod balona visjela je košara s putnicima. Satovi su se izrađivali od bijelog mramora u kombinaciji s pozlaćenom broncom.[6] Dakle, iako tematski pripada satovima inspiriranim balonom

4 Neki znanstvenici smatraju da je Fama bila glasnica Zeusa. Ona nikad ne spava, već prenosi glasine, bez obzira jesu li dobre ili loše. Stoga nije mogla otići u nebo, nego prebiva pod oblacima, često šireći paniku među stanovnicima Zemlje. (Parada, Carlos. Nav. dj., natuknica: Pheme)

5 Balon koji je pokretao topli zrak prvi put je javno poletio u gradiću Annonayu 4. lipnja 1783. Nešto više od tri mjeseca kasnije, točnije 19. rujna 1783., u košari balona poletjela je tročlana posada – ovca, pijetao i patka, u nazočnosti Luja XVI., Marije Antoinette i dvorske svite u blizini Versaillea. Balon je letio na visini od 600 metara i prešao je razdaljinu od 3500 m.

6 Kjellberg, Pierre. Encyclopédie de la pendule française: du Moyen Âge au XXe siècle. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1997., 200, 206–8.

braće Montgolfier, oblikovno-funkcionalni elementi povezuju ga s drugim tipovima kućnih satova.

S obzirom na izgled brojčanika sat iz Muzeja za umjetnost i obrt pripada tipu tzv. *revolving-band clocks*, tj. satova s obručem koji se okreće. Riječ je o satovima na kojima se točno vrijeme iščitava na obruču na kojem se nalaze brojčane oznake i koji se okreće u odnosu na fiksni marker. Podrijetlo tih mjerača vremena treba tražiti u gotičkim satovima s pokretnim brojčanikom koji su također imali fiksni pokazivač, a prvi put su se koristili na satovima-kuglama u 16. stoljeću. Varijanta satova-kugli bili su satovi koji su se počeli izrađivati sredinom 17. stoljeća, a njihov je mehanizam s nemirnicom kao oscilatorom bio smješten u metalnu kuglu na kojoj se nalazio brojčani vijenac koji se rotirao, dok je indikator bio fiksan. Zanimljivo je da je mehanizam sata pokretala težina samog sata, budući je bio obješen za uže namotano oko bubnja unutar sata; kako je vrijeme protjecalo, sat se sve više spuštao. Da bi se ponovo navio, sat se podizao do vrha užeta, a opruga koja pokreće bubanj namotala bi uže.[7]

Taj princip postao je popularan u 18. st., osobito u Francuskoj gdje su vrhunski broncisti mogli izraditi elaborirano kućište za specifični tip sata. Najčešći oblik kućišta bila je vaza, ali javljaju se i druge forme. Primjerice, sat signiran *Martin a Paris* (oko 1780.), koji se nalazi u Muzeju Bowes (*The Bowes Museum*), u Barnard Castleu[8] koncipiran je donekle slično satu iz MUO – kao globus oko kojeg je figuralna kompozicija, ali nije ni približno tako monumentalan.[9]

Francuski kipar Clodion autor je skulpturalnog kućišta jednog sata navedenog tipa. Riječ je o satu nazvanom *Ples vremena: Tri nimfe koje podupiru sat*, koji je 2006. ušao u fundus muzejske zbirke *The Frick Collection* u New Yorku. Kućište sata izrađeno je od terakote i jedini je za sada poznati sat iz 18. stoljeća (izrađen je 1788.) kod kojeg se terakota ne tretira kao medij u kojem se radi skica, nego kao materijal gotovog predmeta. Satni mehanizam izradio je jedan od urara iz porodice Lepaute. Jean-André Lepaute (1720.–1787. ili 1789.) osnivač je obiteljske urarske tradicije i jedan od najznačajnijih francuskih urara u 18. stoljeću. Njegov doprinos na području urarstva prvenstveno se sastoji u činjenici da je oblikovao mehanizam i brojčanik na način koji je omogućavao da sat

7 The International Dictionary of Clocks. London <etc>: Chancellor Press, 1996., 57.

8 Inv. br. CW.10; Na službenoj web stranici Muzeja Bowes sat je datiran oko 1720., a navedeno je da pripada periodu Luja XV. (Period oko 1720. uobičajeno se naziva regentski, budući da je u to vrijeme, točnije od 1715. do 1723. Filip II., vojvoda od Orleana, bio regent zbog dječačke dobi kralja.)

9 Nav. dj., 98.

zauzme središnju poziciju u nekoj prostoriji. Pri tome se prvenstveno misli na prstenasti rotirajući brojčanik, brojčanik koji je vidljiv sa svih strana, a ne samo s jedne, kao što je bilo uobičajeno i što je uvjetovalo postavljanje sata uza zid. U tom slučaju mehanizam se nalazi u prozirnoj staklenoj kugli, što omogućuje da se vidi okretanje zubaca i osciliranje njihala.[10]

Sat iz Muzeja za umjetnost i obrt mogao bi se okarakterizirati i kao tip sata s *brojčanikom bez kazaljki*. Riječ je o satovima kod kojih se brojčanik okreće horizontalno (obično ima dva nezavisna kruga, odnosno vijenca, s oznakama sati, odnosno minuta). Ti satovi, rijetki u epohi Luja XV., u doba klasicizma izrađivali su se u većem broju. S obzirom na tip brojčanika, njihova funkcija nije bila precizno pokazivanje vremena, nego prvenstveno dekorativna. Obično su kućišta stajala na visokim postamentima u obliku stupa ili kocke, a imala su formu urne ili kugle. U potonjom slučaju najčešće se radilo o zemaljskoj kugli koju ponekad na leđima nosi Atlant. Spomenimo da je kipar Clodion oko 1780. izradio skulpturu od terakote obojene tako da oponaša broncu upravo s navedenim motivom – *Atlant koji podupire zemaljsku kuglu*. Riječ je o modelu za brončani sat čiji bi mehanizam bio smješten u kugli. Na anonimnoj dražbi održanoj 1790. u Parizu prodan je model koji je trebao biti predložak za sat namijenjen ruskoj carici Katarini Velikoj. Skulptura se danas nalazi u Muzeju umjetnosti Metropolitan (*The Metropolitan Museum of Arts*) u New Yorku, Odjel europske skulpture i dekorativne umjetnosti.[11] Ponekad se na pločicama brojčanika satova bez kazaljki smjenjuju oznake za sate i znakovi zodijaka (upravo to je slučaj na satu iz MUO).[12] U principu riječ je o tipu vrlo bliskom već spomenutom tipu sata s pomičnim prstenastim brojčanikom.

CLODIONOV MODEL ZA SPOMENIK PRVOM LETU BALONA (1784.) – PREDLOŽAK ZA SAT

Sat iz Muzeja za umjetnost i obrt nije signiran te je u potrazi za mogućim autorom i predloškom provedena komparativna analiza.

U njujorškom Metropolitanu nalazi se skulptura od terakote nazvana *Invention of the Balloon*[13] (Izum balona) koju je izradio francuski kipar

10 Poulet, Anne L. Announces Two New Additions to The Frick Collection. // Press Release from the Frick Collection, 2006. (web site – www.frick.org).2008-03-08

11 www.metmuseum.org.2008-04-07

12 Kjellberg, Pierre. Nav. dj., 284–293.

13 U centralnom katalogu Metropolitana vodi se pod brojem 44.21.

5. C. M. Clodion: Model za spomenik *Izum balona*, 1784., The Metropolitan Museum of Art, New York

5. C. M. Clodion: The Invention of the Balloon*, model for a monument, 1784, The Metropolitan Museum of Art, New York*

Claude Michel Clodion[14] 1784. godine (sl. 5).[15] Skulptura je rađena kao model za neizvedeni spomenik braći Montgolfier.[16] Na natječaju za spomenik koji je trebao obilježiti izum balona, a koji je 1784. raspisala *Direction des bâtiments du Roi*, pored Clodiona koji je poslao dva prijedloga sudjelovali su, među ostalima, kipari Jean-Antoine Houdon i Augustin Pajou. Međutim, spomenik nije nikada izveden, jer se već sljedeće godine odustalo od čitavog projekta.

Navedeni Clodionov model za spomenik stoji na četvrtastoj plinti. Donji dio oblikovan je poput niskog, širokog stupa oko kojega su raspoređene grupe putta koji nose slamu, odnosno žare za potpaljivanje vatre kojom se zagrijavao zrak ispod balona. U gornjem dijelu je nepravilna grudičasta masa koja simbolizira vrući zrak, odnosno paru nad kojom »lebdi« balon, također okružen puttima, te flankiran likovima Fame i Eola.

14 Claude Michel, poznat kao Clodion (1738.–1814.) francuski je kipar rođen u Nancyju. Godine 1755. dolazi u Pariz gdje se školuje kod Jean-Baptistea Pigallea. Od 1762. do 1771. boravi u Rimu, što je ključno za njegovo umjetničko formiranje. Studirajući antičke skulpture i suvremenu umjetnost stvorio je izraz koji objedinjuje klasičnu liričnost i baroknu gracioznost što će obilježiti njegova zrela djela. Ruska carica Katarina II. pokušala ga je odvesti u Sankt Petersburg, međutim, Clodion se vraća u Pariz. Od 1792. do 1798. boravi u rodnom Nancyju posvećujući se dekoriranju kuća. Umire u Parizu 1814.

15 Skulptura od terakote signirana je u gornjem dijelu straga i u donjem lijevo sprijeda: CLODION (podatak iz: Central Catalog, Metropolitan Museum of Art, ref. 44.21 a, b Class I)

16 Anne L. Poulet i Guilhem Scherf u knjizi *Clodion 1738–1814* (Paris : Réunion des musées nationaux, 1992., 13; 61, il. 32; 61–62) navode da je model iz Metropolitana jedan od dva modela od terakote koje je Clodion izradio za natječaj za spomenik koji bi komemorirao izum balona Joseph-Michela i Jacques-Etiennea Montgolfiera. Natječaj je objavila *Direction des bâtiments du Roi* 1784. godine. Drugi model nalazio se 1880-ih u aeronautičkoj zbirci Gastona Tissandiera. Ta skulptura bila je na prodaji kod Sothebyja u Londonu 8. srpnja 1993. (str. 82).

Zanimljivo je da je na *Web Gallery of Art*[17] reproduciran i analiziran Clodionov model uz opasku da ga *konfuznost oblikovanja čini neadekvatnim za spomenik i prikladnijim za kućni salon*. Ta se opservacija pokazala itekako točnom; naime, nešto modificirana Clodionova skulptura našla je svoju funkciju kao kućište kućnog sata namijenjenog upravo ukrašavanju nekog reprezentativnog salona!

Uspoređujući terakotu iz Metropolitana i skulpturalno izvedeno kućište sata iz Muzeja za umjetnost i obrt nedvojbeno je da imaju zajedničku temu, te da su figure na satu rađene prema onima koje je oblikovao Clodion.

Osnovna razlika je u kompoziciji – skulptura iz Metropolitana u osnovi je statična: na četvrtastu plintu postavljen je široki stup na koji se gore nastavlja nepravilna, amorfna masa kojom je predočen vrući zrak, te nešto izdužena kugla koja predstavlja balon. Figure i figuralne grupe ostavljaju dojam da su »nalijepljene« na osnovnu valjkastu formu. Skulptura ima dominantne stilske karakteristike klasicizma.

S druge strane, sat je u donje dvije trećine stožast, mase spiralno pokrenute i usmjerene prema gore, što je dodatno naglašeno rasporedom figura. Pored toga ne postoji podjela na osnovnu formu i aplikacije, već je postignuta koherentna kompozicija u kojoj vrtložno pokrenut konglomerat grudičastih nakupina integrira figure čineći jedinstvenu cjelinu.

U prvom dijelu balon je prikazan realističnije, u drugom je sveden na pravilno geometrijsko tijelo, oblikom prikladnije za umetanje mehanizma i brojčanika. Kućište sata ostavlja dojam uravnoteženije, bolje komponirane cjeline sa snažnom, širokom bazom i naglašenijim pokretom mase prema gore. S druge strane, ta forma vjerojatno nije bila prikladna za javni spomenik jer je površina baze prevelika u odnosu na visinu. Međutim, izuzetno dobro funkcionira kao ukrasni sat i ostavlja dojam raskošne monumentalnosti. Treba spomenuti i to da je kompozicija modela

Treba spomenuti da se model iz Metropolitana ponekad pogrešno smatra predloškom za spomenik fizičarima Charlesu i Robertu koji su izradili balon na vodik koji nije koristio topli zrak, a demonstriran je u Tuileriesu 1. prosinca 1783. (Remington, Preston. A Monument Honoring the Invention of the Balloon. // M. M. A. Bulletin, N. S. vol. II. New York, 1944., 241–242.). U propozicijama natječaja navedeno je da spomenik treba slaviti izum letjelice uopće, a ne određene letjelice (*la découverte de la machine aérostatique*), usp. Furcy-Raynaud, Marc. Inventaire des sculptures exécutée au XVIIIe siècle pour la Direction des Bâtimens du Roi. // Arhives de l'art français, vol. 14, 1925–26., 217. Clodion je, očito, za temu izabrao balon braće Montgolfiera budući da kupidoni nose slamu i baklje kako bi potpalili i održavali vatru, te grijali zrak, što je bilo potrebno kako bi balon poletio. (Za arhivske i bibliografske podatke zahvaljujem gospodinu Johnu Lindamanu iz Centralnog kataloga Muzeja umjetnosti Metropolitan).

17 www.wga.hu. 2008.04.11. Imaginarni muzej koji su kreirali Emil Kren i Daniel Marx.

6 i 7. Figura Fame (sat, model)
6 and 7. Figure of Fame (clock, model)

tipična za klasicistički izričaj: stup na koji su »nalijepljene« figure i figuralne grupe. Slične uvijene forme nalazimo na nekim francuskim zidnim satovima *cartel* rađenim u stilu Luja XV.[18]

Razlika u dimenzijama nije velika: model je visok 110 centimetara, a sat je dvadeset centimetara niži, međutim, djeluje monumentalnije.

Ono što je zajedničko skulpturi iz Metropolitana i satu iz Muzeja za umjetnost i obrt su figure koje su ikonografski i oblikovno gotovo identične, čak im je i dispozicija u pojedinim segmentima jednaka. Usporedbom oblikovanja pojedinih likova kao što su Fama, Eol i grupe putta zaključujemo da su nedvojbeno izvedeni prema istim modelima, iako ne i prema istom kalupu. Razlika je, naravno, u materijalu izrade i u činjenici da je terakotna skulptura rađena kao model, odnosno skica, pa nema finu završnu obradu koja je provedena na kućištu sata (sl. 6, 7; 8, 9; 10, 11, 12).

Zaključimo da u odnosu na model za spomenik koji je rađen u duhu klasicizma, a u kojem pojedini elementi nisu povezani u dobro komponiranu cjelinu, oblikovanje sata iz zagrebačkog muzeja, zasnovano na izričaju rokokoa s tek nekim naznakama nadolazećeg klasicizma, rezultira kvalitetnom i rijetko viđenom kompozicijom, snažnog, stožastog donjeg

18 Kjellberg, Pierre. Nav. dj., 100, il. B i 101, il. G

8 i 9. Figure putta i Fame (sat, model)

8 and 9. Figures of putti and Fame (clock, model)

dijela na koji se nastavlja uži, »lakši« gornji dio, a figure su skladno uklopljene u dinamičnu cjelinu.

S obzirom na to da je Guilhem Scherf, glavni kustos odjela za skulpturu *Louvrea* u suradnji s Anne L. Poulet, direktoricom muzeja *Frick Collection* iz New Yorka, u katalogu izdanom 1992. monografski obradio rad poznatog kipara Clodiona, pišući među ostalim i o njegovu modelu za spomenik balonu braće Montgolfier, obratila sam mu se sa zamolbom da mi pošalje eventualne informacije koje bi Clodiona mogle dovesti u vezu sa satom koji se čuva u Muzeju za umjetnost i obrt. Međutim, izvjesno je da nikakvi podaci, skice, modeli ili slično ne postoje ili nisu poznati današnjim stručnjacima. G. Scherf ne poriče evidentnu sličnost sata iz MUO s *izuzetno slavnim Montgolfierovim spomenikom čiji je autor Clodion*, ali je skeptičan u pogledu atribuiranja samog sata Clodionu, budući smatra kako je sat rađen dosta nakon njegove smrti.[19]

Amjad Rauf, direktor za europski namještaj londonske kuće *Christie's*, čija je uža specijalnost francuski namještaj i pozlaćena bronca 18. stoljeća, također smatra da je sat izrađen u 19. stoljeću, podupirući svoje

19 *The connexion with the high celebrated Montgolfier Monument by Clodion is indeed evident. Nevertheless, I am doubtful about the attribution of the clock itself to the sculptor Clodion. I suspect the clock was made very late after his death*. (Dio teksta iz pisma G. Scherfa poslanog autorici članka elektroničkom poštom 18. siječnja 2007.).

10, 11 i 12. Grupe putta (sat, model)

10, 11 and 12. Groups of putti (clock, model)

mišljenje odnosom baze prema volumenu kućišta, reduciranjem detalja u oblikovanju, odnosno lijevanju i cizeliranju figura te »umrtvljenom« pozlatom.[20]

U prepisci s Jamesom Draperom,[21] voditeljem odjela za europsku skulpturu Metropolitana, u kojem se nalazi Clodionov model, došla sam do novih podatka koji bi eventualno mogli ukazivati na autorstvo sata i na njegovu približnu dataciju. Naime, Draper je u arhivskim podacima o modelu pronašao podatak da je šezdesetih godina 19. stoljeća bio

20 Engleski stručnjak posjetio je Muzej za umjetnost i obrt 18. lipnja 2007. i tom prilikom dao je mišljenje o satu. Treba spomenuti da su restauratori prilikom uređenja sata za stalni postav 1995. premazali pozlatu lakom koji je značajno umanjio njezin sjaj. Kad je početkom 2010. lak uklonjen, pozlata je ponovo bljesnula.

21 Zahvaljujem gospodinu Jamesu Draperu na fotografijama Clodionovog modela koje mi je ljubazno poslao i dopustio korištenje.

u kolekciji porodice Beurdeley, ondašnjih slavnih pariških ebenista i broncista koji su često radili kopije umjetnina iz ranijih perioda, te je sugerirao mogućnost da je kućište sata njihov rad. Međutim, budući da sat nije kopija Clodionovog modela nego interpretacija, i da se njegova kompozicija značajno razlikuje, ostaje otvoreno pitanje autorstva modela prema kojem je sat rađen.

S obzirom na nedvojbenu sličnost sata iz zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt i modela iz Metropolitana, razložno je pratiti put Clodionove terakote kako bi se ušlo u trag mogućem autoru sata. Model od terakote spominje se u prodajnom katalogu anonimne zbirke koja je bila na prodaji od 5. do 7. lipnja 1805.[22]

U inventaru imovine kipara sastavljenom nakon njegove smrti 1814. ne spominje se skulptura.

Podatak o modelu javlja se ponovo 1829., kada je održana treća i posljednja dražba Feuchère pèrea (oca, op. a.), a naveden je u skupini *Terakote* pod rednim brojem 270.[23]

Francuski pisac Edmond de Goncourt u svom djelu *Maison d'un Artiste*[24] kaže da je model vidio oko 1840. u jednoj aukcijskoj kući, opisujući ga kao najizuzetnije Clodionovo djelo, te ponovo 1867. na Svjetskoj izložbi, kada je pripadao poznatom pariškom ebenistu i broncistu Beurdeleyju.[25] Sudeći prema članku F. de Villarsa iz 1862., model

22 Gospodin Jean Clément pisao je Muzeju umjetnosti Metropolitan iz Pariza 1. i 21. ožujka 1952. da je našao na podatke o njihovoj terakoti u anonimnom prodajnom katalogu iz 1805. u kojemu je bio naveden pod brojem 190: *Terre cuite. Projet d'un monument aérostatique, morceau par M. Clodion; on trouve dans cette composition de plus de 25 figures, les grâces qui distinguent les ouvrages de ce maître*. (Terakota. Projekt za spomenik balonu, rad M. Clodiona; u ovoj kompoziciji ima više od 25 figura, čija gracioznost odlikuje djela ovog majstora kipara). Ime kupca i cijena nisu navedeni. Gospodin Clément daje cijelu naslovnicu kataloga. Ona je navedena u *Frits Lugt's Répertoire des Catalogues de Ventes Publiques*, vol. 1, 1938, br. 6969, 6. 6. 1805., kao prodaja *Barré et autres*. Primjerci prodajnog kataloga nalaze se u *Bibliothèque d'Art et d'Architecture* i u *Bibliothèque Nationale* u Parizu.

23 Francis Watson iz Zbirke Wallace pisao je pismo datirano 13. veljače 1964. gospodinu Parkeru (u MMA) da je jedino što bi bilo zanimljivo Metropolitanu sljedeći izvadak iz 3. i posljednje dražbe Feuchère Pèrea održane u Parizu u rue de Cléry 17. i 18. siječnja 1829.: *TERRES CUITES 270 Esquisse de Clodion pour un projet de monument qu'on devait élever sur le bassin des Tuileries, à l'époque de l'invention des ballons*. (Terakota 270, Clodionova skica za projekt spomenika koji se trebao podignuti u Tuileriesima, u doba izuma balona.) Smatra da je ta terakota, koja je prodana za samo 47 franaka, bez sumnje upravo ona koja se nalazi u Metropolitanu.

24 Goncourt, Edmond de. Maison d'un Artiste. Paris : Charpentier, 1881., sv. I, 184.

25 Citat: *Je sortais du college. J'avais 1200 francs pour m'habiller et le reste. L'objet d'art de 50 francs était pour moi la commode d'un million pour M. de Rothschild. Dans ce temps, j'entrais un four par hasard a l'hôtel de la rue des Jeuneurs. On venait de mettre, sur la table de vente, une grosse chose ronde, sur laquelle j'apercevais, en m'approchant, d'un côté, une Renommée sonnant de la trompette, de l'autre, un Éole aux jeoues gonflée, et au-*

je već tada bio u posjedu Beurdeleya.[26] S. Lami u djelu *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au dix-huitième siècle*, izdanom 1911.,[27] navodi da je model viđen nekoliko godina prije toga kod trgovca umjetninama Seligmanna.

Od 1921.–1936. bio je u vlasništvu Françoisa Cotyja iz Pariza, koji ga je kupio iz ostavštine Georgea A. Kesslera (umro oko 1918.). Kessler je bio Amerikanac koji je zastupao tvrtku Moet and Chandon Champagne i živio je u Parizu od oko 1910.–11. Kako je bio prijatelj Arnolda Seligmanna, a 1914. godine i poslovno povezan s njime, moguće je da je terakotu dobio upravo od njega.[28]

Za Metropolitan je Clodionova skulptura nabavljena 1944. (Rogers Fund i Frederic R. Harris).[29]

---

dessous de la Renommée et Éole, autour de la sphere, des amours, des amours, des amours, dans toutes les poses, dans toutes les suspencions, dans tous les renversements; dans toutes les dégringolades, montrant leurs petits culs nus et leurs dos ailés: des amours en train de tendre le filet autour d'une montgolfiere, sous laquelle d'autres amours entretenaient un feu de gerbges de paille. C'est le plus extraordinaire Clodion que j'aie rencontré, un ouvrage ou le sculpteur prodigue de son talent, a, sans compter, laissé tomber de son ébauchoir tout un peuple d'enfants. La terre cuite était a 200 francs: je la poussai, avec les émotions d'un homme qui ne sait pas comment il payera, a 500 francs. Il y eut une timide enchere, et j'eus la perception qu'a 520 francs la terre cuite était a moi; mais, que voulez-vous? l'acheteur d'objets d'art a 50 francs prit peur et se détourna du clignement d'o il de Jean. Cette terre cuite, je la retrouvai a l'Exposition de 1867: elle appartenait a M. Beurdeley qui, disait-on, en demandait 25000 francs. Au jour d'aujourd'hui, ce n'est pas cher.
(»Izašao sam iz koledža. Imao sam 1 200 franaka za odjeću i ostalo. Umjetničko djelo od 50 franaka bilo je za mene poput komode vrijedne milijun za gospodina Rotschilda. U to vrijeme slučajno sam ušao u aukcijsku kuću u Rue des Jeuneurs. Upravo su postavili na stol za prodaju jedan veliki kružni predmet, na kojem sam spazio, približavajući mu se, s jedne strane Famu koja svira trubu, s druge Eola napuhnutih obraza, a ispod Fame i Eola, oko sfere, amore, amore, amore, u svim mogućim pozama, viseći na sve moguće načine, preokrenuti, izvrnuti, pokazujući svoje male gole guze i krilata leđa: amori koji obuhvaćaju paru oko jednog montgolfiera, ispod kojeg su drugi amori održavali vatru snopovima slame. To je najizuzetniji Clodion kojeg sam vidio, djelo u kojem je kipar u naponu talenta bez neke namjere svojim dlijetom oblikovao čitavu gomilu dječice. Terakota je bila 200 franaka: podigao sam cijenu, s emocijama čovjeka koji ne zna kako će je platiti, na 500 franaka. Dogodilo se jedno bojažljivo podizanje cijene, i činilo mi se da bi za 520 franaka terakota bila moja; ali, što biste željeli? Kupac umjetnina za 50 franaka se prepao i okrenuo na mig Jeana. Tu terakotu ponovo sam pronašao na Izložbi 1867.: pripadala je gospodinu Beurdeleyu koji je, govorili su, za nju tražio 25 000 franaka. Danas to nije skupo.« (Prijevod: Vesna Lovrić Plantić)

26 Villars, F. de. Notes sur Clodion. // Revue Universelle des Arts, vol. 15. Paris, 1862., 298.

27 Isto, vol. II, 150

28 Informaciju su Metropolitanu dali Paul Byk iz tvrtke Arnold Seligmann, Rey & Co., George Wildenstein i major Lester Gardner iz Institute of Aeronautical Sciences.

29 Svi podaci o Clodionovom modelu preuzeti su iz Centralnog kataloga Metropolitana, br. 44.21. Iskreno zahvaljujem gospodinu Johnu Lindamanu na izuzetno korisnim informacijama.

Na temelju navedenog J. Draper je uspostavio tezu da su Beurdeleyi u periodu dok su posjedovali Clodionov model koristili figure kao predložak za skulpturalno kućište sata. Oni su, naime, stekli renome sjajnim kopijama značajnih djela iz kasnog 18. stoljeća. Pozlata u vatri (u vrijeme u kojem je bilo uobičajeno galvansko pozlaćivanje), kao i kvaliteta lijevanja i cizeliranja tako je iznimna da je gotovo nemoguće prepoznati je li riječ o originalima iz 18. stoljeća ili o kopijama iz 19. stoljeća. Louis Auguste Alfred Beurdeley (1808.–1882.), koji je 1840. preuzeo posao od oca Jeana, uskoro je postao jedan od najcjenjenijih ebenista, čiji su klijenti među ostalima bili vojvoda od Nemoursa, Napoleon III. i carica Eugénie. Naslijedio ga je sin Alfred Emanuel Louis (1847.–1919.). Kao vrsnim kopistima namještaja i pozlaćenih bronci iz razdoblja Luja XIV. i Luja XV. ocu i sinu Beurdeley bio je dopušten pristup zbirkama u Versaillesu, Petit i Grand Trianonu i Louvreu, gdje su smjeli izrađivati odljeve i replike namještaja iz 18. stoljeća. Te su kopije zbog kvalitete izvedbe bile na cijeni kod kritike, kao i kod bogatih kolekcionara, poput Rothschilda, koji su željeli rekreirati interijere 18. stoljeća. Kako je 19. stoljeće obilježeno povratkom u modu povijesnih stilova, a zbog nužno ograničenog broja originalnih umjetnina, Beurdeleyi i njihovi suvremenici imali su velike narudžbe za izradu replika kvalitetnih primjeraka iz ranijih razdoblja. Beurdeleyevi radovi u pozlaćenoj bronci često se vrlo teško mogu razlikovati od svojih prototipova.[30]

S druge strane ima i argumenata koji problematiziraju teoriju da je sat iz Muzeja za umjetnost i obrt rad Beurdeleya. Prema mojim saznanjima djela spomenute radionice u pravilu su signirana, što je konstatirao i A. Rauf, stručnjak aukcijske kuće *Christie's*. Neobično je da reprezentativan sat poput ovoga ne bi imao potpis autora ili radionice. Osim toga,

30 Dinastija Beurdeley započinje Jeanom Beurdeleyom (1772.–1853.), a nastavlja se s njegovim sinom i unukom. Nakon služenja u Napoleonovoj vojsci Jean je otvorio mali dućan s antikvitetima u pariškom okrugu Marais, a 1830. kupio je Pavillon de Hanovre, 28 Blvd. des Italiens, gdje će sve do 1894. biti glavna galerija njegove tvrtke. Njegov sin Alfred proširio je posao; uz to što se bavio antikvitetima bio je poznat kao izuzetan ebenist, specijalist za reproduciranje namještaja 17. i 18. st. Među njegovim klijentima bili su Napoleon III. i carica Eugénie. U početku mu pomaže, a kasnije ga nasljeđuje nezakoniti sin Alfred, te 1875. preuzima radionicu. Alfred mlađi osobito je uspješno izrađivao kopije luksuznog namještaja i bronci iz 18. stoljeća. Za svoje je radove na Svjetskoj izložbi u Parizu 1889. nagrađen zlatnom medaljom, a 1893. dodijeljena mu je titula viteza Legije časti. Međutim, smrt njegove žene na porodu 1894. prouzročila je dramatične promjene, tako da sljedeće godine Beurdeley odlazi u mirovinu. Zatvorio je Pavillon de Hanovre i započeo prodavati svoju veliku zalihu namještaja i bronci u nizu dražbi od 1895. do 1900. Godine 1905. prodao je i impresivnu zbirku francuskih crteža iz 18. st., zbirku arhitektonskih crteža Muzeju Stieglitz i veliku zbirku kineskog porculana 1906., te je ostatak života proveo u potrazi za francuskim crtežima iz 19. stoljeća.

modelacija Beurdeleyevih radova ipak je »tvrđa«, a bridovi oštriji (sl. 10). Ostaje otvoreno i pitanje autora modela za sat, budući se kompozicija razlikuje od Clodionove. Dakle, nije riječ o kopiji Clodiona, nego o interpretaciji. Štoviše, kompozicija kućišta sata kvalitetnija je od one terakotnog modela. To se osobito očituje u donjem dijelu koji je vrtložno pokrenut, a figure putta su sjajno inkorporirane u osnovnu masu koju čine dematerijalizirane nakupine toplog zraka i oblaka. Stoga je pripisivanje autorstva Beurdeleyu krajnje upitno.

Dr. Hans Ottomeyer, direktor Njemačkog povijesnog muzeja (*Deutsches Historisches Museum*) u Berlinu i autor nekoliko knjiga o pozlaćenim broncama, prilikom posjeta Muzeju za umjetnost i obrt u lipnju 2008. iznio je mišljenje da nije riječ o kopiji iz druge polovice 19. stoljeća, nego o radu iz Clodionovog vremena, poduprijevši svoj stav, među ostalim, i načinom lijevanja i spajanja dijelova figura koji se razlikuje od onog koji se koristio u 19. st.

CLODIONOVI SURADNICI I KOPISTI

Clodionova djela bila su izuzetno cijenjena već za njegova života i vrlo su se često kopirala.

Do kraja 19. st. jednim od najznačajnijih Clodionovih radova smatrala se mramorna skulptura iz Louvrea *Bakantica koja nosi dijete satira na desnom ramenu*. Kasnije je pripisana njegovom suvremeniku Jean-Josephu Foucouu (1739.–1815.). Sličan je slučaj i sa statuom od terakote *Bakantica koja nosi dijete satira na lijevom ramenu* iz Muzeja lijepih umjetnosti (Musée des Beaux-Arts) u Orléansu koja je tek nedavno reatribuirana. Međutim, zanimljivo je da je prema toj Foucouvoj skulpturi izrađeno brončano kućište sata koji se čuva u pariškom muzeju Nissim de Camondo.[31]

Jedan od kipara, koji je bio blizak Clodionu i koji se smatra njegovim najtalentiranijim učenikom, je Joseph-Charles Marin (1759.–1834.). Često mu se pripisuju radovi rađeni na način Clodiona, iako je imao vlastiti stil. Premda su bili vrlo bliski, nema arhivskih dokumenata koji bi potvrdili da je Marin uistinu bio učenik Clodiona, koji ga u oporuci spominje

31 Poulet, Anne L.; Guilhem Scherf. Nav. dj., 1992., 379–386.
Međutim, na web siteu muzeja Nissim de Camondo podaci o autorima sata razlikuju se od onih navedenih u Clodionovoj monografiji. Kao kipar se spominje Louis-Simon Boizot (1743.–1809.) koji je skulpturu izložio na Salonu 1795., a mramornu verziju 1796. Iste je godine broncist François Rémond (1747.–1812.) izradio tri verzije u bronci, od čega jednu za kućište sata.

kao prijatelja, dok prema jednoj opasci proizlazi da je bio njegov ljevač (*mouleur*). U Marinovim djelima česti su prikazi putta vrlo sličnih onima koje je oblikovao Clodion. Guilhem Scherf[32] ih komparira s puttima na Clodionovoj skici za spomenik braći Montgolfier. Kaže da je kod Marina lice gotovo neproporcionalno produljeno masom lubanje i kose, usta i oči su duboko usađeni i kao izgubljeni na licu istaknutog čela i pretjerano zaobljenih obraza. U usporedbi s njima Clodionovi dječaci su bucmastiji, naglašenijih nabora zbog debljine i manje stiliziranog naturalizma; kosa im je manje bogata, a crte lica jače individualizirane.

Ako detaljno pregledamo putte na satu iz MUO, mogli bismo reći da imaju, pogotovo neki od njih, karakteristike koje bi mogle upućivati na Marina kao njihova autora: nabori od debljine na njihovim nogama sumarniji su nego na Clodionovoj skici, obrazi i čela često su previše istaknuti, a usta i oči upali. Međutim, moguće Marinovo autorstvo ili suautorstvo modela prema kojemu je izrađen sat za sada je samo stvar spekulacije.

Spomenimo i pariškog kipara Jeana Baptistea Lebroca (1825.–1870.), koji je u jednom periodu svoga stvaranja izrađivao krivotvorene Clodionove terakote, a radio je i originalna djela koristeći klodionovske teme.[33] Ta činjenica ipak je nedovoljna da ga se dovede u vezu s proučavanim skulpturalnim satom.

ZAKLJUČAK

Balon braće Montgolfier, raskošni sat od pozlaćene bronce čije su figure izrađene prema onima na modelu francuskog kipara Claudea Michela Clodiona, nedvojbeno je izuzetan artefakt ne samo u hrvatskim nego i u svjetskim razmjerima. Stoga čudi činjenica da o njemu nema sačuvanih arhivskih podataka, što je možda uvjetovano mogućom tezom da je izrađen kao diplomatski dar i da je izašao iz Pariza odmah po dovršenju. Činjenica da je prema dosadašnjim saznanjima jedini, ili jedini sačuvani primjerak, te da nema pouzdanih pokazatelja tko je autor sata niti kada je i u kojoj ljevaonici izrađen, mogla bi služiti kao poticaj za dodatna istraživanja djela poznatog umjetnika i pariških broncističkih radionica s kraja 18. i iz 19. stoljeća.

32 Isto, 411.

33 Isto, 456.

LITERATURA I IZVORI

Goncourt, Edmond de. Maison d'un Artiste. Paris: Charpentier, 1881.

Kjellberg, Pierre. Encyclopédie de la pendule française: du Moyen Âge au XXe siècle. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1997.

Lewis, Philippa; Gillian Darley. Dictionary of Ornament. Devon: Newton Abbot, Cameron & Hollis in association with David & Charles, 1990.

Lovrić Plantić, Vesna. Udomljeno vrijeme: kućni satovi kontinentalne Hrvatske – nepoznata baština. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2008.

Parada, Carlos. Greek Mythology Link. // http://homepage.mac.com/cparada/GML/

Poulet, Anne L. Announces Two New Additions to The Frick Collection. // Press Release from The Frick Collection. New York, 2006.

Poulet, Anne L.; Guilhem Scherf. Clodion 1738–1814. Paris: Réunion des musées nationaux, 1992.

Remington, Preston. A Monument Honoring the Invention of the Ballon. // M. M. A. Bulletin, N. S. vol. II. New York, 1944.

The Central Catalogue of the Metropolitan Museum of Art, br. 44.21, New York

The International Dictionary of Clocks. London <etc>: Chancellor Press, 1996.

Villars, F. de. Notes sur Clodion. // Revue Universelle des Arts, vol. 15, Paris, 1862.

Web Gallery of Art // www.wga.hu

www.metmuseum.org

FOTOGRAFIJE

Fotografije sata Balon braće Montgolfier snimio Vedran Benović.

Fotografije Clodionovog modela – Photograph Services, The Metropolitan Museum of Art, New York, NY 10028.

SAŽETAK

U zbirci satova zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt nalazi se reprezentativan skulpturalni sat od pozlaćene bronce, rađen kao *hommage* prvom letu balona braće Montgolfier ostvarenom 1783. Riječ je o raskošnom satu, tzv. *Prunkuhr*, koji je koncipiran tako da zauzima središnje mjesto u prostoriji u kojoj je smješten, za razliku od drugih kućnih satova koji stoje ili vise uza zid. Pripada tipu satova s pokretnim obručem, odnosno satu s brojčanikom bez kazaljki. Horizontalno položen prstenasti brojčanik okreće se, dok se točno vrijeme iščitava na fiksnom markeru. Ustanovljeno je da se ikonografski program i oblikovanje figura baziraju na terakotnom modelu francuskog kipara Clodiona iz 1784., rađenom kao skica za neizvedeni spomenik prvom letu balona, koji se danas čuva u Muzeju umjetnosti Metropolitan u New Yorku. Razlika između Clodionovog modela i kućišta sata je prvenstveno u kompoziciji, u prvom slučaju dominantno klasicističkoj

koja u osnovi ima oblik stupa, u drugom slučaju to je rokoko s nekim elementima klasicizma, stožaste kompozicije s naglašenim vrtložnim pokretom. Proučeni su vlasnici modela nakon kipareve smrti kako bi se ustanovilo je li, kome i kada je Clodionov sat poslužio kao predložak za skulpturalni sat. Spomenuti su i Clodionovi suradnici i kopisti kao mogući autori, međutim, još uvijek nije moguće sa sigurnošću pripisati autorstvo nekome od njih.

Summary

»THE MONTGOLFIER BROTHERS' BALLOON«

LUXURIOUS CLOCK-SCULPTURE: PROBLEMS OF ATTRIBUTION AND DATING

VESNA LOVRIĆ PLANTIĆ

Museum of Arts and Crafts, Zagreb

The clock collection of the Museum of Arts and Crafts in Zagreb contains a representative sculpture-clock of gilt bronze, made as an homage to the first ballon flight of the Montgolfier brothers in 1783. It is a luxurious clock, called Prunkuhr *in German, which is designed for a central position in a room, as opposed to other home clocks such as longcase or cartel clocks. It is a revolving band clock, with a dial but without hands. The horizontally laid annular dial revolves while time is read on a fixed mark. It has been determined that the iconography and figure modelling is based on a 1784 terracotta piece that French sculptor Clodion made as a model for an unexecuted monument to the first balloon flight, which is now part of the Metropolitan Museum of Art collection in New York. The difference between Clodion's model and the clock case is primarily in their composition: Clodion's composition is predominantly Neoclassical, basically in the form of a pillar, while the rococo clock case does have some Neoclassical elements but its composition is conical with an emphasized swirling motion. Ownership of the model after the death of the sculptor has been studied in order to determine whether Clodion's clock could have served as a model for the sculpture-clock. Clodions collaborators and copyists were considered as possible authors but it is not yet possible to attribute authorship to any of them.*

KEY WORDS: *Prunkuhr, gilt bronze, model, copyist, Montgolfier, Clodion*

73.01.021.026:008

Uloga skulpture i značaj njezine izvornosti

Josip Korošec
Ljubljana

Stručni rad

U procesima zaštite skulpture kao dobra kulturne prošlosti restauratorstvo se susreće s pojmom originala kao kategorijom kojom se ne samo likovna umjetnost već kultura u cjelini pokazuje kao složena pojava. Po neposrednim zahvatima na očuvanoj baštini i po posredno stečenom saznanju očito je da original predstavlja element ocjene kojom se različito mjere vrijednosti prošlosti i prema kojem svako vrijeme zauzima svoj stav.

Ključne riječi: *original, kopija, replika, restauratorstvo, baština, procesi, ocjena*

UVOD I POLAZIŠTE

Gledano kroz povijesnu dimenziju očito je da pojam originala u skulpturi treba razumjeti kao teoretsko i praktično kompleksno pitanje, kao problematiku koja je bila predmet različitih opredjeljenja u pojedinim stilski izraženim ili općenito karakterističnim intervalima i kao kvalitativnu kategoriju autorskog ili kolektivnog, društvenog ili nacionalnog, idejnog pa čak i prestižnog značenja. Uporna briga o originalu prema dogovorenim standardima ne znači samo nadzor nad likovnom proizvodnjom, već i način njene humanizacije ili metamorfoze kiparskog rada u svjesno priznatu i prihvaćenu vrijednost. Odnosi između originala, replike, kopije, parafraze itd. posljedica su postojećih okolnosti i zato su katkad više rezultat kulturnog a manje umjetničkog stvaralaštva.

Kriteriji o tome u koju kategoriju je moguće uvrstiti pojedino djelo katkad su ključni za proučavanje i donošenje sudova o ukupnom likovnom razvoju i čak predmet odlučujućih interesa. Oni definiraju pojedina dobra i povezuju ih u smisaonu cjelinu. U suprotnom bi se neki pojmovi među sobom isključivali. Na primjer, ako original znači neponovljivo, jedinstveno, izvorno, vlastoručno, inovativno određeno umjetničko

djelo,[1] onda on negira pojmove replika i kopija, dok varijanta, verzija i parafraza gube svoj pravi smisao i temeljnu vrijednost.[2] Njihovom dosljednom primjenom ne bi bila moguća jednaka valorizacija slikarskih i kiparskih djela, odnosno djela s različitih područja likovnog stvaralaštva i stručna rekonstrukcija razvoja umjetnosti na temelju postojećih artefakata.[3] Osobito u restauratorskoj praksi pojam originala uvjetuje i uspjeh samog zahvata, ali i potvrđuje činjenicu da je relacija umjetnik – geneza likovnog djela samo početak jedne trajne pojave, njegove egzistencije i funkcije. Već skroman izbor poznatih kiparskih kreacija ukazuje na kompleksnost ove problematike.

PRIMJERI

1. Willendorfska Venera – prapovijesna skulptura (sl. 1)

Prije nešto više od sto godina, točnije 7. kolovoza 1908., prof. Josef Sombathy otkrio je prilikom gradnje željezničke pruge u dolini Warhau, neposredno u blizini naselja Willendorf na samoj obali Dunava, paleolitsko nalazište.Taj je lokalitet postao slavan zbog jednog artefakta, 11,2 cm visoke figurine izrađene u vapnencu, nekad obojene crvenom bojom.[4]

Ženski lik koji predstavlja i njegova namjena (pretpostavlja se da je riječ o Magni mater) i dalje je predmet istraživanja. Iako djelo spada među značajna kiparska dostignuća, glavno zanimanje struke usmjereno je njegovoj dataciji, o čemu govori i rasprava u katalogu koji je prije 10 godina pratio izložbu »4 millionen Jahre Mensch« u bečkom Schönbrunnu.[5] Istraživanjem i drugih nalazišta u neposrednoj blizini utvrđeno je da je ta mala plastika nastala i vršila svoje poslanstvo negdje između 24.370 i 23.860 godine pr. n. ere, znači u mlađem paleolitiku, točnije gravetienu. André Leroi-Gourhan u svojoj knjizi *Préhistoire de l'art occidental* komparacijom s ostalim primjerima tog motiva, realiziranog u obliku male plastike, dokazuje da je riječ o istom geometrijskom

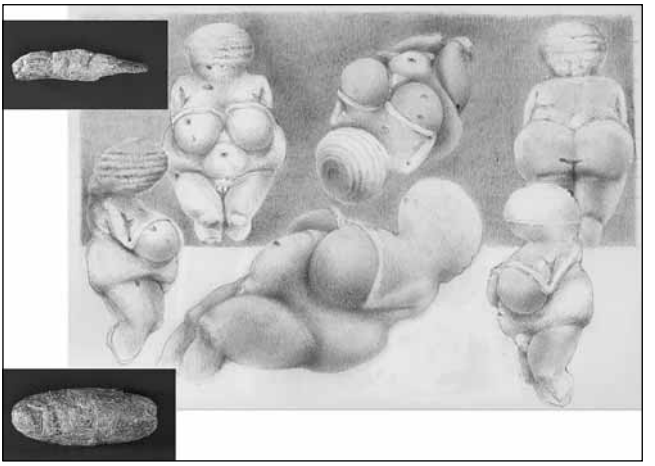
1 A. Sotler je u svojoj kratkoj raspravi o kopiji terminološki odredio pojam originala. Gotika v Sloveniji: Nastanek, ogroženost, reševanje likovne dediščine, Restavratorski center, Narodna galerija, Ljubljana 1995, 59.

2 Pitanje je kako definirati nove pojave u likovnoj umjetnosti, kao što je npr. multipl.

3 Djelimično je to potvrdila i izložba »Original – Kopie – Replik – Paraphrase« koju je 1980. godine u Beču organizirala Akademie der Bildenden Künste Wien.

4 Povodom stote obljetnice otkrića bila je organizirana izložba u Naturhistorische Museum u Beču.

5 »4 Millionen Jahre Mensch«: Der Katalog zur interaktiven Austellung in der Orangerie, Schönbrunn, Wien 1998.



1. Willendorfska Venera (crtež: Josip Korošec)
1. Venus of Willendorf (drawing: Josip Korošec)

konceptu likovne kompozicije, odnosno da su postojali slični razmjeri između intuitivnog, emocionalnog i intelektualnog čina.[6] Iako stručnjak koji se intenzivno bavio i istraživanjem materijala, oruđa i metoda u prapovijesnoj proizvodnji, taj francuski znanstvenik samo je općenito (načelno) naznačio procese pomoću kojih je moglo nastati to kiparsko djelo,[7] dok su se ostali istraživači pretežno bavili njegovim simboličkim značenjem i okolnostima koje su uvjetovale prikazanu anatomsku formu skulpture.

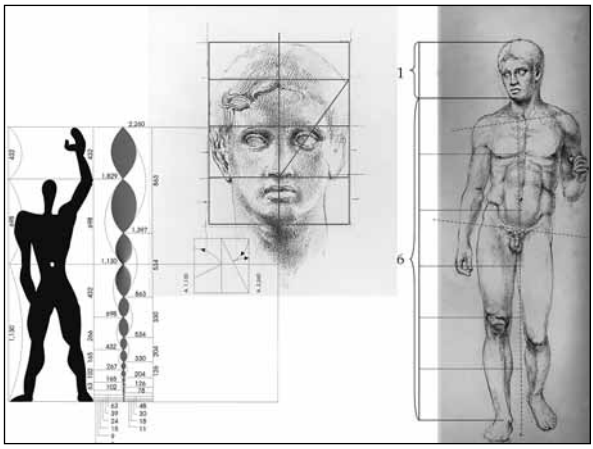
Zanimljivo je da je u ovom slučaju glavni argument kvalitete starost koja definira ostale vrijednosti Willendorfske Venere, čak i pitanje njene izvornosti, i to zato što još uvijek fascinira činjenica da je paleolitski čovjek u ono doba bio sposoban ostvariti takvu vrijednost.

2. **Polikletov *Dorifor*** (sl. 2, 3 i 4)

Ta Polikletova skulptura svojom proporcijom i kontrapostom predstavlja ostvarenje najviših grčkih ideala, onih koji na vizualan način potvrđuju čovjeka kao nosioca savršeno lijepog. Ta zamisao ostala je aktualna do 20. stoljeća. Herojski zanos pobjede nad Perzijancima kod Salamine i Plateja dopustio je umjetnosti (čak tražio od nje) da ga zbog te zasluge

6 Leroi-Gourhan, André. Préhistoire de l'art occidental, L'art et les grandes civilisations. Paris: Editions d'art Ancien Lucien Mazenod, 1971, pp. 64–66

7 Leroi-Gourhan, André. L'homme et la matière, Évolution et Techniques, Sciences d'aujourd'hui. Paris: Éditions Albin Michel, 1971; i: Milieu et Techniques, Sciences d'aujourd'hui. Paris: Édition Albin Michel, 1973



2. i 3. Polikletov Dorifor (crtež: Josip Korošec)

2. and 3. Doryphoros of Polyclitus (drawing: Josip Korošec)

4. Poliklet – katalog Museo Nazionale della Magna Grecia

4. Polyclitus – the catalogue of Museo Nazionale della Magna Grecia

pretvori u idealan lik. Bio je to početak jedne značajne metamorfoze u kojoj su se bogovi pomoću umjetnosti od svojih uzvišenih približavali čovjekovim osobinama. Stečena načela, pogotovo ona o »simetriji«, tako bliska Pitagorinoj filozofiji, zapisao je Poliklet u knjizi *Kanon*.

Tako je Poliklet i svojim teoretskim radom i likovnim djelima potvrdio i nadgradio pripadnost matematici, posebno geometrijskom načinu razumijevanja svijeta, kojim su već grčka plemena, došavši u civilizacijski razvijen egejski prostor, postigla svoj identitet kao posebnu kvalitetu.

Danas dostignuće majstora iz Argosa poznajemo posredstvom rimske »kopije« u Museo archeologico Nazionale u Napulju, izrađene od kamena, pronađene u samnitskoj palestri u Pompejima. Pravilo je da je izrada kopije moguća samo u istom materijalu. Uz primjer *Dorifora* u bronci govori se i piše o kopiji i kopijama drugih Polikletovih kipova, npr. *Dijada*. Usporedbom simetrije i kontraposta u njegovim skulpturama s drugim, čak i starijim djelima, kao što su *Bronzi di Riace,* postavlja se pitanje što je izvorno njegovo u opsežnoj kiparskoj produkciji grčkog, a posebno rimskog doba.

Očito je Poliklet svojom sintezom u formi postigao najviši domet antropomorfonog razumijevanja objektivnog svijeta. Vrijednost svoje zamisli nije vidio samo u njenoj izvornosti, nego i u mogućoj primjeni u likovnoj praksi koja utječe i na druga područja umjetničkog stvaralaštva te tako pridonosi daljnjem razvoju ljudske misli.

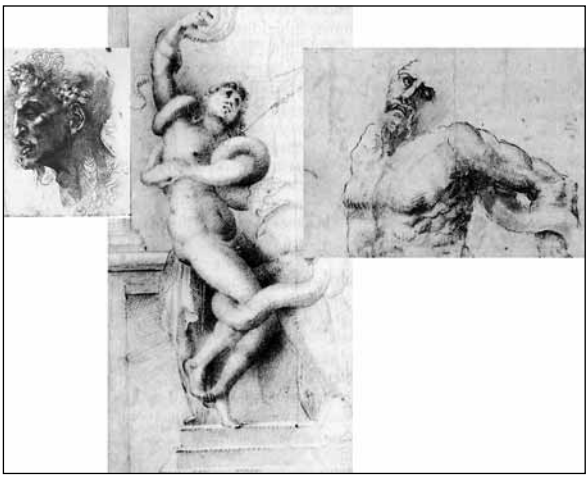
Poliklet je kroz teoriju i praksu uspio dokazati vrijednost filozofske i matematičke misli i time potvrditi jednu od temeljnih karakteristika grčkog stvaralaštva, a pojam originala podići s nivoa zajednice na nivo etnosa.

3. *Laokoont* – djelo rodskih majstora (sl. 5 i 6)

Kip Laokoonta sa sinovima – trojanskog svećenika kojega je po Vergilijevoj verziji dostigla kazna boga Apolona Thymbraios jer je posumnjao u iskrenost Grka koji su drvenim konjem na prijevaru htjeli ući u grad – doživio je novu pozornost prije dvije godine, kada je priređena izložba kojom se obilježilo pola milenija od njegova otkrića. Kip je nađen 14. siječnja 1506. godine u vinogradu Felice de Fredisa na rimskom brdu Eskvilinu. Otkriće je pobudilo velik interes javnosti, tako da je čak papa Julije II. poslao Giuliana da Sangalla da se uvjeri u vrijednost nalaza. On je u pratnji sina Francesca i Michelangela Buonarrotija konstatirao da je riječ o kipu Laokoonta sa sinovima, o kojemu je Plinije Stariji (u svojoj *Historia naturalis*) zapisao da ga je vidio u kući princa Tita prije njegova imenovanja za cara. Ne samo Plinijeva pohvala kvalitete toga kipa, nego i sud umjetnika, bila je osnova što je papa priredio pravu procesiju prilikom njegova prijenosa u zbirku koja je značila početak Vatikanskih muzeja (u palači Apostola). No, *Laokoont* je i sljedećih stoljeća pobuđivao veliku pažnju javnosti, umjetnika, filozofa, arheologa i povjesničara umjetnosti (Michelangelo, Winckel-

5. Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie 1766 (crtež: Josip Korošec)

5. Laocoon, or On the Limits of Painting and Poetry, 1766 (drawing: Josip Korošec)



6. Laokoont (crtež: Josip Korošec)

6. Laocoon (drawing: Josip Korošec)

mann, Lessing itd.). Postao je čak atribut civilizacijske moći, što dokazuje i njegov prijenos u Pariz 1797. godine. Napoleon je time u vodećem umjetničkom centru htio naglasiti važnost novog stila – klasicizma. Godine 1815. Canova je uspio vratiti skulpturu u Vatikan.

Autorstvo *Laokoonta* pripisuje se rodskim majstorima Agesandru, Atenodoru i Polidoru. Stvarali su ga između 40. i 20. g. pr. n. ere, znači u doba cara Augusta. Potvrdu za to dala je i skulptura iz spilje pod Tiberijevom vilom u Sperlongi koju su izradili isti majstori. Prevladava mišljenje da su imenovani kipari bili kopisti helenističke brončane skulpture. Pri tome nije jasno je li za realizaciju te kompozicije bio upotrijebljen način *interpretatio* ili *contaminatio* ili su se možda služili metodama *imitatio* odnosno *aemulatio*.

Izborom materijala i virtuoznošću obrade kamena, kompozicijskom domišljenošću, dimenzijom i uvjerljivošću sadržaja ti majstori postigli su idealnu estetsku harmoniju koja je inspirirala brojne umjetnike, te

dokazala da je taj mitološki epski događaj trajna vrijednost, predmet mogućih teoretskih polazišta i novih filozofskih stavova.[8]

4. *Piranski Raspeti* – djelo majstora s istočnog Jadrana (sl. 7, 8 i 9)

Restauratorski centar RS već se više puta bavio zaštitom monumentalne skulpture Raspetoga iz piranskog baptisterija, izrezbarene između 1370. i 1380. godine u drvetu i polikromirane temperom. Visinom od 245 cm

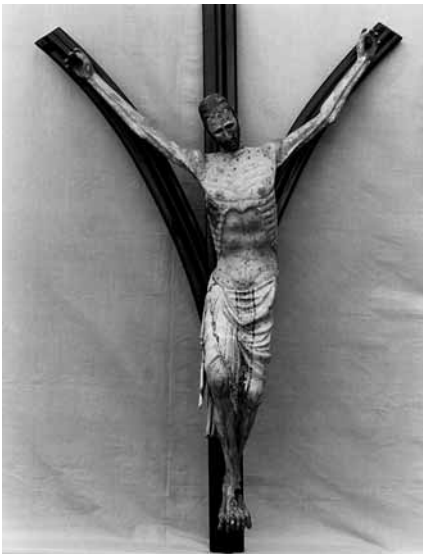
7. Piranski Raspeti (foto 7–12: Restavratorski center Republike Slovenije)
7. The Piran Crucifix, (photo 7–12: Restoration Centre, Republic of Slovenia)

i ekspresivnošću izraza dosljedno slijedi srednjovjekovnu estetiku ali, u tome se slažu svi stručnjaci, pokazuje i posebne autorske karakteristike. Zanimljivo je da je za izradu kipa korišteno jeftino drvo, topola (prve analize odredile su ga kao alpski ariš, zadnja determinacija pokazala je potpuno drugačiji rezultat). U prvoj analizi otkriveno je čak 9 različitih slojeva polikromacije, što ukazuje na to da se kip htjelo prilagoditi aktualnom poimanju dramatike Kristovih muka.[9]

Stručno upozorenje mr. Josipa Belamarića iz Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu da se još nekoliko sličnih skulptura nalazi u crkvama duž obale istočnog Jadrana, točnije u Kotoru, Splitu i Krku dao je toj problematici mnogo veću dimenziju. Krčki Raspeti pri-

8 Iako je Lessingov traktat *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766.) odredio granice i bit umjetničke slobode i time okončao neplodna razmišljanja jednog razdoblja, kao polazište i odgovarajući primjer poslužila mu je skulptura koja je možda samo oponašala izvorno djelo.

9 Varstvo spomenikov XVI: Restavratorska dejavnost Zavoda za spomeniško varstvo SRS. Ljubljana: Zavod za spomeniško varstvo SR Slovenije, 1972., 26–29.



8. Piranski Raspeti
8. The Piran Crucifix

9. Piranski Raspeti
9. The Piran Crucifix

kazuje skup s Marijom i Sv. Ivanom i to dokazuje da su i drugi primjerci predstavljeni poput trifiguralnog trijumfalnog križa. Sigurno će trenutno restauriranje tih skulptura u Restauratorskom zavodu Hrvatske dati nove rezultate kojima će se moći još više približiti njihovoj biti, kao što je kotorski pridonio određenijoj dataciji.[10]

To dosljedno ponavljanje istoga motiva i kompleksnost njegove realizacije dokazuju da su te skulpture rezultat rada jedne »radionice«.

Očito je najatraktivnija vrijednost tog umijeća u spretnosti i moći kolektivnog čina koji je uspio nadgraditi razliku između originala i replike. Mimo diktata ranogotičkog stila u skulpturi i arhitektonskom prostoru taj je opus značajan po svom uspješnom dijalogu sa širim okolišem, čime je bitno pridonio afirmaciji srednjovjekovne skulpture.

4. *Fontana triju kranjskih rijeka* – kipara i arhitekta Francesca Robbe (sl. 10, 11 i 12)

Na prostorno manje izrazitom Mestnom trgu u Ljubljani, usporedno s lijevom stranom stepeništa koje vodi u gradsku kuću, Magistrat, maj-

10 Gotika v Sloveniji; Ljubljana 1. junij – 1. oktobra 1995.: katalog izložbe. Ljubljana: Narodna galerija, 1995, 158–160.

10. Fontana triju kranjskih rijeka,
10. Fountain of the Three Rivers of Carniola

11. Fontana triju kranjskih rijeka
11. Fountain of the Three Rivers of Carniola

12. Fontana triju kranjskih rijeka
12. Fountain of the Three Rivers of Carniola

stor Francesco Robba je nakon deset godina klesanja, 1751. godine, po narudžbi ljubljanske gradske uprave postavio svoje najveće profano djelo: *Fontanu triju kranjskih rijeka*. Tu je, možda više nego u ostalim djelima, izražen njegov osjećaj za kvalitetu kamena, mramora i vapnenca. Izražajne mogućnosti koje ti materijali nude u skulpturi i arhitekturi odgovorne su Robbin doprinos estetici i funkciji urbane cjeline. Zato je zaštita tog spomenika, tj. prijenos originala u Narodnu galeriju i izrada njegove kopije, predstavljala za restauratorstvo poseban izazov i odgovoran dugotrajan poduhvat.[11]

Francesco Robba svoje je kiparsko i arhitektonsko znanje stekao u Veneciji. Od 1721. godine stvarao je i razvijao svoju umjetnost u Lju-

11 Reševanje Robbovega vodnjaka. Ljubljana: Restavratorski atelje Zavoda SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine, 1982.

bljani, da bi zbog neslaganja i materijalnih teškoća godine 1754./1755. svoje djelovanje nastavio u Zagrebu, gdje je i završio svoj život. Robba, do sada tretiran pretežno kao skulptor, svoje je radove stvarao isključivo u kamenu, ali upotrebom i kombinacijom različitih vrsta postizao je planirane ciljeve. Moć je njegove realizacije, bez obzira li riječ o sakralnoj ili profanoj plastici, o javnom spomeniku ili portretu, je u izvornom (originalnom) načinu na koji iz reljefa prelazi u oblu (okruglu) plastiku i obrnuto. Taj način rada čini skulpture posebno živima i aktivnima. Time se ostvaruje povezivanje skulpture s ostalim odrazima stvaralaštva: arhitekturom, urbanim i prirodnim prostorom. Njegova senzibilnost za kolorit postupno i dominantno utječe na nastanak njegovih djela i omogućuje im da sugeriraju dramatičnost i raznovrsnost prostora.

Tako je Francesco Robba svojim autorskim radom dokazao univerzalnost umjetničkog govora. Ujedno je na poseban način pojam originala pretvorio u dinamičnu pojavu, koja u izvornu cjelinu udružuje autorsku zamisao, izbor materijala i metode rada, individualan rad i vođenje rada »bottege«, uklapanje umjetničkog djela u danu dimenziju vremena i prostora. Možda je Robba svojim radom, prije svega izrazitom intuicijom i znanjem, dokazao koliko važnu ulogu imaginacija korisnika ima u procesima od geneze do prezentacije umjetničkog djela, i kakav opseg i značenje pri tome ima pojam originala.

LITERATURA I IZVORI

Gotika v Sloveniji : Nastanek, ogroženost, reševanje likovne dediščine / urednik Ivan Bogovčić. Ljubljana : Restavratorski center: Narodna galerija, 1995.

4 Millionen Jahre Mensch : Eines davon halten Sie gerade in Händen: Der Katalog zur interaktiven Austellung in der Orangerie : Schönbrunn, Wien, 30. Mai – 27. September 1998. Beč: E. V., 1998.

Leroi-Gourhan, André. Préhistoire de l'art occidental : L'art et les grandes civilisations. Paris : Editions d'art Ancien Lucien Mazenod, 1971.

Leroi-Gourhan, André. L'homme et la matière : Évolution et Techniques : Sciences d'aujourd'hui. Paris : Éditions Albin Michel, 1971.

Varstvo spomenikov XVI : Restavratorska dejavnost Zavoda za spomeniško varstvo SRS. Ljubljana : Zavod za spomeniško varstvo SR Slovenije, 1972.

Gotika v Sloveniji : Narodna galerija, 1. junij – 1. oktobra 1995. Ljubljana : Narodna galerija, 1995. 158–160.

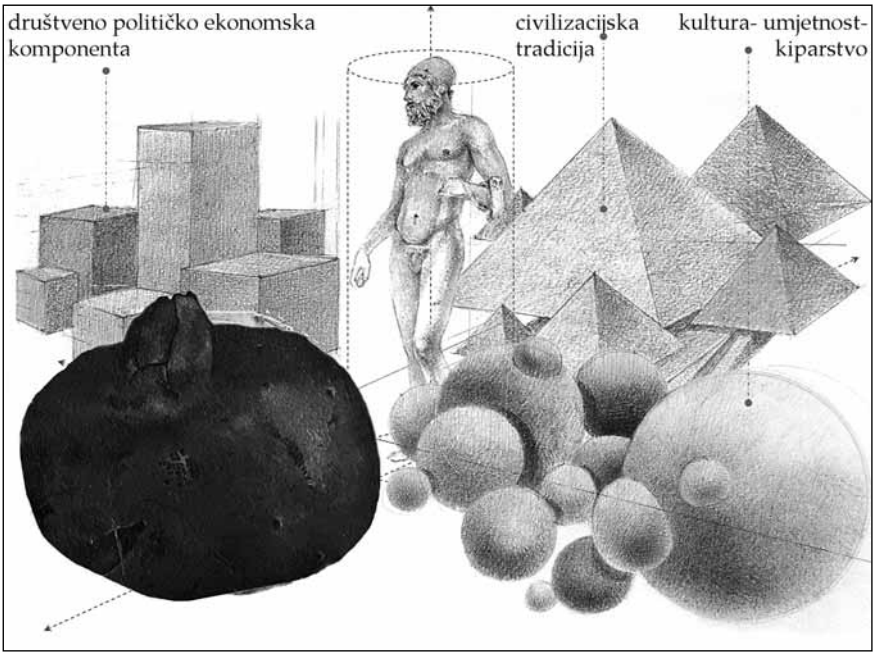
Reševanje Robbovega vodnjaka. Ljubljana : Restavratorski atelje Zavoda SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine, 1982.

SAŽETAK (sl. 13)

Pojam originala u skulpturi moguće je razumjeti kao umjetničku, kulturnu i civilizacijsku vrijednosnu kategoriju. Njegovo značenje i smisao na području teoretske misli i stvaralačke prakse svako razdoblje, zajednica i djelatnost definira po posebno prihvaćenim mjerilima na temelju postojećeg znanja, spoznaja i interesa. Primjena ovoga pojma ukazuje na društvenu razvijenost određenog doba, na sposobnost kompleksne i objektivne valorizacije kulturne produkcije kao i način njene humanizacije i zaštite. To dokazuje i širina umjetničke kreacije, odnosno nivo izvornosti same ideje, proces njene realizacije te prilagodljivost djela određenoj namjeni. Umjetničko djelo mora pokazati i svladavanje važećih stilskih osobina koje govore o osposobljenosti pojedinog majstora ili majstorske radionice. Zato bi ograničavanje problematike originala u skulpturi samo na relaciju umjetnik – geneza kipa značilo oduzeti skulpturi ono čemu i sama teži, a to je – biti značajan činilac u prostoru i vremenu.

Restauratorski zahvati na originalnoj supstanci skulpture, izrada njezine kopije ili rekonstrukcije iziskuju temeljito razumijevanje svih elemenata stvaranja takvog objekta kao pune plastike ili reljefa, samostalnog kipa ili kompleksne kompozicije, kao i materijala u kome je djelo ostvareno te metoda koje su pri tome primijenjene.

Objektivni i imaginarni svijet ne mijenja se isključivo evolucijom i razvojem, nego i drukčijim generacijskim shvaćanjem njegove biti. Zato pojmovi *original*, *replika* i *kopija* u skulpturi označavaju pojavu čije procese uvjetuju brojni činitelji koji omogućuju i razlike u shvaćanju pojedinog djela, ali i slobodu osmišljavanja njegove biti.



13. Crtež: Josip Korošec

13. Drawing by Josip Korošec

Summary (Picture 13)

THE ROLE OF SCULPTURE AND THE IMPORTANCE OF ITS ORIGINALITY

DR. JOSIP KOROŠEC
Ljubljana

The concept of the original in sculpture can be understood as an artistic, cultural, and civilisational valuational category. Every age, community, and range of activity defines its significance and meaning in terms of theory and creative practice according to the recognized standards based on existing knowledge, insight, and interest. Realization of this concept indicates the development of a society in a certain period, the ability of a complex and objective valorization of cultural production as well as the way of its humanization and protection. This is also proven by the scope of artistic creation, that is to say, the degree of originality of the very idea, the process of its realization, and the adaptability of the work of art to a particular purpose. A work of art must demonstrate the mastery of the valid stylistic features that attest to the competence of an individual master or master's workshop. Should the problem of originality in sculpture be limited to the relation between the artist and the genesis of a statue, the sculpture would be devoid of its intrinsic aim: to be a relevant factor in a certain space and time.

Restoration of the original sculpture substance, creation of its copy, or its reconstruction require a fundamental understanding of all elements in the process of creating a sculpture in the round or a relief, an individual statue or a complex composition, as well as the material of which the sculpture is made, and the methods applied.

Objective and imaginary worlds do not change only through evolution and development but also through a different generational understanding of its essence. This is why the concepts of original, replica, *and* copy *in sculpture refer to a phenomenon influenced by numerous factors that enable both different interpretations of a work of art and the freedom to excogitate its essence.*

KEY WORDS: *original, copy, replica, restoration, heritage, processes, evaluation*

73.046.3(497.524)"17": 75.046.3(493Rubens)
76.046.3(4)

Skulpturalna grupa Svete Obitelji – pitanje udjela autorske invencije u odnosu na grafički predložak

MARTINA OŽANIĆ
Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel u Zagrebu

Pregledni rad

U članku se razmatraju odjeci grafičkoga predloška po Rubensovoj ideji za oltarnu palu u katedrali u Antwerpenu iz 1621. godine, s prikazom Povratka Svete Obitelji iz Hrama. Omiljenost te, prije XVI. stoljeća rijetko izabrane teme, tumači se popularnošću i »doličnošću« u ozračju poslijetridentske obnove, a moć izvornoga ikonografskoga rješenja vidljiva je i u prelasku u naizgled »nespojivi« trodimenzionalni medij. Pilovi u Varaždinu, Prelogu, Domašincu, Donjem Hrašćanu, Čehovcu, Hodošanu, Goričanu, te danas uništeni reljefni prikazi u Otoku i Oporovcu, jedinstvena su pojava u kiparskoj baštini sjeverozapadne Hrvatske. »Priznanje« za autorsku invenciju zaslužuje neznani kipar koji je prvi razriješio pitanja transformacije grafičkoga u kiparski medij, a to bi vjerojatno bio autor pila s južnoga mosta u Varaždinu iz druge četvrtine XVIII. stoljeća. Ostala djela u više ili manje detalja slijede varaždinski pil, oblikujući varijante izvornoga ikonografskoga rješenja, osim pilova u Prelogu i Domašincu koji se pojavljuju kao osamljeni slučajevi u XVIII. stoljeću.

KLJUČNE RIJEČI: *kamena skulptura, Povratak Svete Obitelji iz Hrama, poslijetridentska obnova, Međimurje, Pieter Pauwel Rubens, original-kopija-varijanta*

Kopiranje pojedinih djela od strane brojnih umjetnika kroz višestoljetni raspon nije nepoznata pojava u kulturnoj baštini zapadne umjetnosti.[1] Razlozi i okolnosti su mnogostruki, te Sanja Cvetnić (2007.) upućuje da ih »najčešće nalazimo u spoju nekoliko značajki, poput dostupnosti vizualne informacije, ikonografske prikladnosti, popularnosti i kultne snage pojedine slike ili skulpture koja se ponavljanjem širi i potvrđuje u drugim krajevima, potom razumljivosti i učinkovitosti sadržaja. Najrjeđe

1 Složenost odnosa između originala, kopije i varijante najilustrativnije zastupaju primjeri rimskih kopija grčkih originala (često i u drugim materijalima), u kojima je naglasak bio na samoj ideji i estetskim vrijednostima kojima se ona manifestira, te ni umjetnici ni naručitelji nisu inzistirali na nužnoj unikatnosti kao izvoru autentičnih doživljaja.

je povod uspjehu stilska novina.«[2] Upravo se među važnijima nameće moć izvornika čija je besmrtnost potaknuta čudesnim epizodama, pa je tako, primjerice, svoj kultni ugled »osvojila« ikona *Bogorodice s Djetetom* iz rimske bazilike Santa Maria Maggiore, zahvaljujući vjerovanju iz XVI. stoljeća da je nastala iz ruke Sv. Luke Evanđelista, a poslije i potvrđena brojnim čudesima koja su se zbila po njezinome zagovoru.[3] Ustrajnu je popularnost također održala i slika *Bogorodice Umilne* Lucasa Cranacha Starijeg (Kronach, 1472. – Weimar, 1553.), nastala oko 1525. godine i smještena na glavnom oltaru katedrale u Innsbrucku, oko koje se u poslijetridentskome zanosu diljem Srednje Europe proširila pobožnost prema Mariji Pomoćnici, stvarajući čitav niz kopija i varijanata.[4] Ti postupci svjedoče da se prioriteti i vrijednosti prepoznaju prvenstveno u sadržaju, poruci i samoj ideji, dok su originalnost i inventivnost ipak od sekundarne važnosti. Poučna je napomena Andreja Smrekara (2005.) kako se usporednim izlaganjem slika i grafičkih predložaka ruši »opće shvaćanje stvaralaštva koje se i danas zasniva na romantičnoj ideji genija koja prednost daje izvornosti«.[5] To je svojstvo naročito razumljivo u sakralnoj umjetnosti, čiji cilj ionako nije divljenje i čašćenje slike kao takve, već se »[...] čast njima pridana odnosi na pralikove [*prototypa*] koje oni posadašnjuju [*repraesentant*]«, kako je i objašnjeno u zaključku Tridentskoga sabora iz 1564. godine *O zazivanju, čašćenju, i relikvijama svetaca, i o svetim slikama.*[6] Blaženka First (2005.) primjećuje da su »slike ponavljale već postojeće, s ideološkog stajališta odobrene grafičke motive, pouzdane vodiče mimo teoloških hridi tog ideološki osjetljivog razdoblja«, te nastavlja da je »radni postupak preslikavanja grafičkih formula, koji je prema današnjim vrijednosnim mjerilima neinventivno ponavljanje, bio zahtjev vremena i stoga neobilježen negativnim predznakom«.[7] Milan Pelc (2005.) dodaje da je posezanje za grafičkim listovima »bio posve legitiman i nimalo »neumjetnički« način

2 Cvetnić, Sanja. Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština. Zagreb: FF-press: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2007., 71.

3 Cvetnić, Sanja. Nav. dj., 2007.,143.

4 Cvetnić, Sanja. Nav. dj., 2007.,190-196 s navedenom brojnom literaturom.

5 Smrekar, Andrej. Majstor HGG: slikar plastične monumentalnosti. Zagreb, Ljubljana: Muzej za umjetnost i obrt: Narodna galerija, 2005., 8.

6 Cvetnić, Sanja. Nav. dj., 2007., 22.

7 First, Blaženka. Tragom linearnog zapisa: Grafički izvori slikarstva Majstora HGG. // Majstor HGG: slikar plastične monumentalnosti. Zagreb, Ljubljana: Muzej za umjetnost i obrt: Narodna galerija, 2005., 44–45.

rada tadašnjih majstora, i onih kreativnih i onih manje kreativnih, u svim europskim zemljama«.[8]

Još od srednjega vijeka raslo je posebno štovanje Bogorodice, koje se osobito u doba Protureformacije umnožilo kroz brojne scene iz njezina ili Isusova života, donoseći detaljne priče marijanskoga ciklusa. Marijin je status s vremenom progresivno jačao, dok je uloga Svetoga Josipa svedena na više ili manje sporednog pratitelja velikih događaja, sve do XVI. i posebice XVII. stoljeća, kada je »pozornost spram ikonografije i hagiografije vezana za Sv. Josipa u razdoblju nakon Tridentskoga sabora doživjela takav rast da joj je teško naći usporediv primjer, pa Josipa možemo s pravom proglasiti poslijetridentskim čudom. Do kraja srednjega vijeka nisu mu se posvećivali ni oltari a kamoli crkve [...]«.[9] U hrvatskim je krajevima novoprobuđeni kult Sv. Josipa i službeno potvrđen prilikom zasjedanja Hrvatskoga sabora 9. i 10. lipnja 1687. kada je imenovan zaštitnikom hrvatskoga kraljevstva.[10] S porastom ugleda, Sv. Josip se pojavljuje i kao osamostaljen svetac, te nastupa kao zreli muškarac srednjih godina, a ne više kao sijedi starac.

U takvom ozračju katoličke obnove pojavljuje se i prikaz Svete Obitelji na, do tada, nov i neuobičajeni način. Naime, prikaz Svete Obitelji u trenutku povratka iz Hrama/Egipta rijetko je odabrana ikonografska tema prije XVI. stoljeća, dokad se grupa pojavljivala prvenstveno u scenama Rođenja Isusovog ili u Poklonstvu kraljeva/pastira. Međutim, u poslijetridentskome razdoblju upravo ta epizoda iz Isusova života omiljenost zahvaljuje *Duhovnim vježbama* (*Exercitia Spiritualia*) Sv. Ignacija Loyolskog (de Loyola; Azpeitia 1491. – Rim, 31. srpnja 1556.), objavljenim 1548. godine, u kojima ju je pisac izdvojio kao primjer idealne obitelji i uzorne poslušnosti, i prema Bogu Ocu i prema ovozemaljskim roditeljima.[11] Riječ je o uprizorenoj pripovijesti iz Evanđelja po Luki (Lk 2, 41–51), u kojoj se opisuje kako su roditelji nakon trodnevne potrage nestaloga Isusa pronašli u Hramu. Izrazivši mu svoju brigu i uplašenost, on im se na koncu pridružio i »bijaše im poslušan«. Tim trenutkom ujedno

8 Pelc, Milan. Opus bipartitum Hansa Georga Geigera. // Majstor HGG: slikar plastične monumentalnosti. Zagreb, Ljubljana: Muzej za umjetnost i obrt: Narodna galerija, 2005., 10.

9 Cvetnić, Sanja. Nav. dj., 2007., 200.

10 U saborskome je protokolu zabilježeno: *Sveti Josip, Krista Spasitelja vjerni branitelj, Djevice Bogorodice djevičanski zaručnik, za posebnog zaštitnika Kraljevine Hrvatske u Državnom saboru godine 1687. od redova i staleža jednoglasno je odabran.* Hrvatski sabor// Povijest saborovanja : Zanimljivosti, 2010-02-11 http://www.sabor.hr/Default.aspx?art=28406&sec=442
Blagdan Sv. Josipa slavi se na dan 19. ožujka od 1621. godine, a papa Pio IX. ga je 1870. godine »promaknuo u zaštitnika cijele Katoličke crkve«. Cvetnić, Sanja. Nav.dj., 2007., 204.

11 Cvetnić, Sanja. Nav.dj., 2007., 130-133 s navedenom literaturom i iscrpnim objašnjenjima.

i završava poglavlje o Isusovom djetinjstvu, a sljedeći susret Evanđelje bilježi tek osamnaest godina kasnije prilikom krštenja u Jordanu. Teološko tumačenje taj prikaz spaja s Presvetim Trojstvom[12] tako što se uspoređuju poveznice ovoga zemaljskoga Trojstva s onim nebeskim, gdje Isus čini neraskidivu sponu između ljudskoga i vječnoga života.

Najpopularniji prikaz navedene teme ostvario je oko 1600. godine bakrorezac Hieronymus Wierix (Antwerpen, 1553. – 1619.) po uzoru na kojega je 1621. godine Pieter Pauwel Rubens (Siegen, 28. lipnja 1577. – Antwerpen, 30. svibnja 1640.) osmislio svoje ikonografsko rješenje za oltarnu palu u isusovačkoj crkvi u Antwerpenu. Snaga Rubensova imena jamčila je dalekosežni prihvat djela, koje je dvadesetak godina kasnije, posredstvom bakroreza iz ruke Schelte Adams Bolswerta (Bolsward, oko 1586. – Antwerpen, 22. prosinca 1659.), postalo još lakše dostupno[13] i naišlo na veliki odaziv u srodnom slikarskom mediju.[14] Margarita Sveštarov Šimat (2005.) pojašnjava da je »uloga umjetnika, koji su shvaćali značenje grafičkog umnožavanja svojih crtačkih invencija i slika te uloga nakladnika kao naručioca i diseminatora grafičkog lista stvorila već tijekom 16. stoljeća jednu alternativnu i umnoženu papirnatu ikonosferu, koja je proširivala i senzibilizirala kognitivnu recepciju i povezujući Europu razmjenjivala *maniere* i ikonografiju«.[15]

Odjeci toga utjecajnoga predloška dosezali su putem grafičkih listova i do najudaljenijih krajeva srednjoeuropskoga kulturnoga kruga pronalazeći mjesto i u hrvatskoj likovnoj baštini.[16] Sanja Cvetnić (2007.) ističe

---

12 Usp. Mirković, Marija. Marija i Presveto Trojstvo u hrvatskoj likovnoj baštini. // Marija i Presveto Trojstvo. Zbornik radova Hrvatske sekcije XX. međunarodnog mariološko-marijanskog kongresa, Rim 15.–24. rujna 2000. Zagreb: Kršćanska sadašnjost i Hrvatski mariološki institut, 2002., 167–183.

13 Rijetko kad umjetnici imaju mogućnost upoznati se s inventivnim i utjecajnim djelom *in situ*, nego se dominantna (a nekad i jedina) komunikacija ostvaruje posrednim putem preko grafičkih listova, dakle ne samo iz »druge ruke« već i iz drugog medija.
Blaženka First (2005.) tumači da su »prema tadašnjoj slikarskoj praksi (ali i u razdoblju baroka pa i kasnije) sami majstori raspolagali priručnim zbirkama grafičkih predložaka; oni su, pored platna, boja i kistova bili najvažnija pomagala za rad. Pomoću njih su se nadmetali za nove slikarske narudžbe i potencijalnim naručiteljima predstavljali svoj repertoar (i svoje mogućnosti).« First, Blaženka. Nav. dj., 2005., 51. Takva je praksa bila uobičajena i u kiparskim radionicama.

14 Cvetnić, Sanja. Nav.dj., 2007., 132. – usp. ilustracije navedenih grafika.

15 Sveštarov Šimat, Margarita. Grafike u Italiji 16. i 17. stoljeća: zbirka starih majstora Kabineta grafike HAZU. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Kabinet grafike, 2005., 6.

16 Usp. Mohorovičić, Andrija; Sanja Cvetnić; Višnja Bralić. Nebeska roža i človeški kip. Lepoglava: Turistička zajednica Grada Lepoglave, Zavod za znanstveni rad HAZU u Varaždinu, 1999., 13–16.; Cvetnić, Sanja. Grafički listovi Johanna Christopha Haffnera u osječkih kapucina. // Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 24 / Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000., 155–160.; Mirković, Marija. Nav. dj., 2002. 178–179.

da je »odabir gotovih rješenja, [...] povjeren ukusu i želji naručitelja, a lokalnim umjetnicima ostaje napor dosega predloženih uzora, a katkada i prevođenja u razumljiviji likovni jezik«.[17] Najraniji datirani slikovni prikaz *Povratka Svete Obitelji iz Hrama* pojavljuje se 1715. godine, kada unutar okrugloga medaljona ispunjava atiku bočnoga oltara Sv. Ivana Nepomuka u pavlinskoj crkvi u Sveticama.[18]

Uspješnost provjerenoga ikonografskoga rješenja potvrđuje se naposljetku prelaskom u medij skulpture, u kojemu se kompozicija slike transformira u naizgled »nespojivu« trodimenzionalnu stvarnost. Kameni pilovi *Povratka Svete Obitelji iz Hrama,* koje susrećemo od sredine XVIII. stoljeća na međimurskome području, jedinstvena su pojava u spomeničkom nasljeđu Hrvatske.[19] Međutim, kako izvješća kanonskih vizitacija nisu uvijek detaljno i redovito (p)opisivala i javne kipove, nedostaju preciznije datacije, što u konačnici otežava utvrđivanje koji je od pilova prvi »nadvladao« razlike između grafike i kamene skulpture. Nameće se misao da je grafički predložak vjerojatnije najprije došao u ruke nekog od kvalitetnijih majstora, čije je iskustvo i umijeće znalo premostiti zakonitosti grafike skokom u skulpturalno ostvarenje. Upravo je taj neznani autor zaslužio »priznanje« za autorsku invenciju jer je, poštivajući datosti materijala i medija, domislio novo rješenje po uzoru na grafički izvornik. Tročlanu skupinu, koja je na bakrorezu prikazana hodajućim likovima Bogorodice i Sv. Josipa, koje povezuje središnja figura dvanaestogodišnjega Isusa, potrebno je zbog uvjetovanosti materijala bilo sažeti u snažniji, zatvoreniji volumen. Prostorne udaljenosti su,

17 Cvetnić, Sanja. Nav. dj., 2007., 81.

18 Taj se motiv ponovio u još nekoliko primjera tijekom idućih stoljeća, pa čak i do današnjih dana, potvrđujući autoritet Rubensove kompozicije: oltarna slika (ulje na platnu) na glavnome oltaru crkve BDM Koruške u Križevcima, djelo Ivana Krstitelja Rangera iz 1738. godine; grafika Johanna Christopha Haffnera u kapucinskoj crkvi Sv. Jakova u Osijeku, prva polovica XVIII. stoljeća; oltarna slika (ulje na platnu) u kapeli dvorca Erdödy u Popovači; kolorirani crtež u relikvijaru u kapeli sv. Ivana Krstitelja u Gorici Lepoglavskoj, sredina XVIII. stoljeća; ulje na staklu u zbirci franjevačkoga samostana u Imotskom, XVIII./XIX. stoljeće (?); oltarna slika (ulje na platnu) u kapeli Sv. Josipa/Svete Obitelji u franjevačkoj crkvi Sv. Ivana Krstitelja u Varaždinu, sredina XIX. stoljeća; zidni oslikani medaljon na sjevernom zidu lađe župne crkve Sv. Mihovila u Velikoj Ludini, P. Rutar, 1906. godine; vitraj na južnome zidu župne crkve BDM Snježne u Dubrancu, 1990. godina.
Uršulinski samostan u Varaždinu čuva u svojoj zbirci svetih sličica i sliku s prikazom *Svete Obitelji* koja slijedi kompoziciju grafičkoga lista po Hieronymusu Wierixu, ali je sceni dodan prikaz duša u Čistilištu.

19 Jedna od posebnosti koje označavaju Međimurje svakako je bogata baština pilova razasuta diljem regije. Svetački kipovi uklopljeni u urbano tkivo ili unutar prirodnoga okoliša stoje poput kamene straže u obranu katoličke vjere, a njihova pojava znakovita je na području sjeverozapadne Hrvatske gdje je u drugoj polovici XVII. stoljeća mjestimice bilo više protestanata nego katolika. Usp. First, Blaženka. Nav. dj., 2005., 52.

razumljivo, maksimalno smanjene, pa je Isus istupio naprijed u prvi plan, uzdignutih ruku koje iza njega drže priljubljeni stojeći likovi zemaljskih roditelja, čime je postignuta zaokružena cjelina i kompaktnost forme. Protagonisti, umjesto uhvaćenosti u trenutku i pokretu kojim se sugerira i izvjesna doza dramatičnosti novozavjetne epizode, poziraju stojeći mirno u frontalnom stavu u kontrapostu, a neobično je i kako je prevođenjem u likovni rječnik drugoga medija došlo je do skraćivanja Isusove haljinice do visine koljena, otkrivši tako njegove gole potkoljenice. Ipak, ograničenja kamenoga trodimenzionalnoga volumena zahtijevala su i određene kompromise i prilagodbe, pa je u transformaciji došlo do reduciranja broja likova u vidu isključivanja figura Boga Oca i Golubice – Duha Svetoga. Time je tema osiromašena za svoju prvotnu ikonološku poruku, jer bez božanskih osoba nije postignuta izravna analogija između nebeskoga i zemaljskoga Trojstva. Postavljanjem svetačkih kipova u javni prostor omogućena je neposrednija komunikacija s vjernicima kojima je pouka uzornoga obrasca ponašanja prenesena i dostupna u svakodnevnom kontaktu. Međimurski kameni pilovi odražavaju veća ili manja odstupanja od grafičke invencije Rubensova potpisa, a osobito visokom vrsnoćom izvedbe ističu se barokne skulpture u Varaždinu i Prelogu.

Pil *Povratak Svete Obitelji iz Hrama* u Varaždinu (sl. 1) vjerojatno je nastao u drugoj četvrtini XVIII. stoljeća, kada je postavljen uz istočnu stranu donjega/južnoga mosta.[20] Neznani je kipar troje svetih osoba ujedinio u zatvorenu formu s manjim prodorima prostora i naglašene zrcalne simetrije, u kojoj je statičnost tijela kontrastirana nemirnim padom gusto naborane draperije. Marija lijevom rukom drži dječaka za njegovu desnu, dok Sv. Josip desnom rukom pridržava njegovu lijevu. Marija desnom rukom pridržava drapiranu tkaninu ogrtača, što Sv. Josip čini ljevicom. Taj način gestikulacije rukama u najviše detalja slijedi Rubensove ideje, koje će se tijekom XVIII. stoljeća ponavljati i na ostalim međimurskim pilovima – svima, osim u Prelogu i Domašincu.

20 NAZ, Arhiđakonat Varaždin, protokol br. 173/XIV, 1808., 23–24 (*De statuis et crucibus):* »In fossato penes Domum Ssarichiana Statua Familiae Sacrae.«
Kamen, polikromiran, bez izvornoga stupa i postamenta. Dimenzije skulpturalne grupe: 121x71x34 cm. Danas je skulptura pohranjena u lapidariju Gradskoga muzeja Varaždin. Za više detalja i literaturu usp. Ožanić, Martina. *Colossus Marianus* i kamena javna skulptura u Varaždinu u XVII. i XVIII. stoljeću.// 800 godina slobodnog kraljevskog grada Varaždina 1209.–2009. Zagreb, Varaždin: HAZU: Grad Varaždin: Varaždinska županija, 2009., 736–740.
Lentić-Kugli, Ivy. Nekoliko podataka o varaždinskim kiparima 18. stoljeća. //Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, 4 / Zagreb: Muzejsko društvo Hrvatske, Podružnica za Hrvatsku Društva konzervatora Jugoslavije, 1969., 7. Autorica je vrednovala kip kao »dosta dobro uravnoteženo i skladno djelo domaćeg baroknog majstora.«

1. Skulptura *Svete Obitelji,* Varaždin, Lapidarij Gradskog muzeja Varaždin (foto: M. Ožanić, 2008.)

1. Sculpture of The Holy Family*, Varaždin, Collection of Stone Monuments, City Museum Varaždin*

2. Pil *Svete Obitelji,* ispred župne crkve u Prelogu (foto: M. Ožanić, 2008.)

2. The Holy Family *column, in front of the parish church, Prelog*

Pil[21] u Prelogu (sl. 2) izdvaja se visokom kvalitetom izvedbe i još originalnijom domišljatošću koja drukčije interpretira predložak. Podignut je ispred župne crkve Sv. Jakova[22] zaslugom Jurja Jošta, kojega se u izvješću kanonske vizitacije iz 1768. godine navodi kao sakristana koji se zajedno sa svojom obitelji obvezao brinuti o kipu.[23] Nova župna crkva građena je od 1758. do 1761. godine na mjestu starije, zahvaljujući »obrazovanom župniku Mihovilu Smrekaru, školovanom u Grazu i Beču, koji je, zacijelo, u Štajerskoj potražio graditelja za dotad neviđeni u nas tip svođenja«.[24] Međutim, moguće je da je pil nastao i nešto ranije. Ivan

21 Kamen. Visina stupca: 3,5 m. Visina skulpture: cca 150 cm.

22 Prema riječima vlč. župnika Antuna Hoblaja, prilikom građevinskih radova na zemljištu oko crkve prije nekoliko godina pil je pomaknut za 2–3 m kako bi bio točno u osi ulaznoga prilaza prema crkvi.

23 NAZ, Arhiđakonat Bekšin, protokol br. 78/IX, 1768., str. 277: »Tertia in Medio Oppidi, Sacrae familiae Jesu, Mariae Joseph sacra est, et errecta per Georgium Joszt Incolatum et aeditum parochialis ecclessiae, cujus familia pariter ad reparationem et conservationem obligatur.«

24 Cvitanović, Đurđica. Župna crkva Sv. Jakova u Prelogu.// Prelog: u povodu 730. obljetnice prvog spominjanja Preloga. Prelog: Dr. Feletar, 1995., 134.

Mihovil Smrekar bio je župnik u Prelogu od 1737. do 1767. godine[25] te je njegova školovanost u uglednim središtima zasigurno utjecala na odabir proslavljenoga rješenja, kao i na odabir vrsnoga majstora.[26] Umjetnik je Marijinu lijevu ruku odlučio položiti preko njezinih prsa kako bi dohvatila ogrtač na desnoj nadlaktici, desnom je rukom primila Dijete za njegovu desnu ruku, dok je položaj ruku Sv. Josipa ostao nepromijenjen. Tim se p(re)okretom suptilno dokida zrcalna simetričnost i stvaraju dinamična usmjerenja formalnih elemenata.

Srodna su poklapanja vidljiva u kompoziciji reljefnoga prikaza *Svete Obitelji* na pilu tipa tabernakul[27] u polju uz cestu Domašinec-Turčišće (sl. 3) na kojemu je na prednjoj strani bila uklesana 1753. godina, ali je u međuvremenu iščeznula.[28] Unatoč jakim oštećenjima površine, uslijed kojih su figure u potpunosti izgubile crte lica čime je onemogućeno odgonetavanje kiparskoga rukopisa, prepoznaju se položaji ruku kojima se i tu aktivira pokrenutost elemenata forme, koji se podudaraju s pilom u Prelogu. Originalnost invencije neznanoga autora ipak nije u XVIII. stoljeću naišla na širi odjek, te oba primjera ostaju usamljene iznimke u cjelokupnome nizu.

Ostali spomenici više ili manje dosljedno oponašaju kompoziciju Rubensova podrijetla, odnosno varaždinsko djelo. Pil-poklonac *Svete*

25 Kolarić, Juraj. Povijesni slijed župa Prelog i Draškovec. // Prelog: u povodu 730. obljetnice prvog spominjanja Preloga. Prelog: Dr. Feletar, 1995., 121.

26 Dr. sc. Doris Baričević iznijela je u razgovoru mišljenje da bi mogući autor pila u Prelogu mogao biti zagrebački kipar Claudius Kautz, na što su je navele usporedbe s njegovim skulpturama Sv. Klare i Sv. Ivana Evanđelista s oltara Sv. Marije iz franjevačke crkve u Zagrebu, a danas pohranjene u franjevačkome samostanu na Humcu u Hercegovini. Navedeni kipovi pokazuju značajne oblikovne srodnosti s Bogorodicom i Sv. Josipom, međutim, Kautzova aktivnost nije zabilježena poslije 1745. godine, pa bi taj atributivni prijedlog trebalo dodatno istražiti i potvrditi arhivskim izvorima.

27 Kamen, obijeljen. Dimenzije reljefa: 44 x 17 x 2,5 cm. Visina pila (bez križa): 250 cm. Na ostalim poljima su slabo vidljivi ostaci oslika.
Pil kod Domašinca primjer je javnoga spomenika na kojemu je kasnogotički oblik pila tipa tabernakul (tzv. *Lichtsäule*), ustrajno je opstao u vrijeme kada su takvi primjerci već iščezli u srednjoeuropskoj baštini. Nekoliko spomenika arhaičnih formalnih karakteristika sačuvano je još u sjeverozapadnoj Hrvatskoj: primjerice, pil blizu župne crkve Sv. Nikole u Žumberku (XVII. st.), *Beli pil* koji je nekad bio kod Varaždina a danas je pohranjen u Gradskome muzeju Varaždin (oko 1700. godine), pil kod Dragoslavec Brega (1753. godine). Usp. Horvat, Anđela. Između gotike i baroka: umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske oko 1500. do oko 1700. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1975., 354–357.

28 Na zapadnom polju Anđela Horvat je također 1956. godine iščitala tragove slike Sv. Katarine, a reljef je bio preslikan u žutim, plavim, zelenim i plavičastim bojama. Autorica navodi da se »u izvorima spomenik [...] navodi tek od g. 1822.« (kao Statua S. Josephi [*sic!*]). Horvat, Anđela. Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Međimurju. Zagreb: Konzervatorski zavod u Zagrebu, 1956., 164.

3. Reljef *Svete Obitelji*, polje prema Domašincu (foto: M. Ožanić, 2008.)

3. The Holy Family *relief, in a field near Domašinec*

4. Pil-poklonac *Svete Obitelji,* Donji Hrašćan (foto: M. Ožanić, 2008.)

4. The Holy Family *wayside shrine, Donji Hrašćan*

Obitelji[29] u Donjem Hrašćanu (sl. 4), koji danas stoji na raskrižju puteva Turčišće-Palinovac, nastao je oko 1780-ih godina, kada je bio smješten unutar kapelice iz koje je, zbog nesvakidašnjih razloga, 1907. godine izmješten na sadašnju lokaciju.[30] Skulpturalna grupa neznanoga domaćega[31]

29 Župa Sveti Juraj u Trnju. Kamen, polikromiran, 112 x 69 x 41 cm.

30 Zanimljiv je povod premještaja pila koje Juraj Kolarić navodi iz neobjavljenoga rukopisa Dominika Kolarića »Hrašćanski zapisi« iz 1947. godine: »Autor spominje da su kapelu u D. Hrašćanu sagradili prije dvjesto godina sami stanovnici sela i da su na oltar postavili kameniti kip Sv. Obitelji, isti onaj koji se sada nalazi u »pileku« na križanju južne strane sela gdje se odvajaju putovi za Turčišće i Palinovec. Proštenja nije bilo, već su stanovnici obdržavali objede za svoju rodbinu dvaput godišnje: na Josipovo i na blagdan Svih svetih. Stanovnici su odlučili uvesti stalno proštenje, te je zbog toga valjalo staru kapelicu temeljito obnoviti. To je i učinjeno u dogovoru sa seoskim starješinom Ignacom Hegedušem i »cemeštrom« Josipom Kolarićem. Kada je kapela bila obnovljena, pozvali su župnika J. [Jurja] Peceka koji je razgledavši kapelu rekao da mu se *kip Sv. Obitelji ne sviđa jer da nije »teološki utemeljen.« Malog Isusa ne smiju za ruke držati i voditi Sv. Josip i B. D. Marija jer Isusa kao Boga nije potrebno voditi za ruke [sic!].* Zbog toga je za kapelu u D. Hrašćanu bio nabavljen novi kip Sv. Obitelji, a dosadašnji »neteološki« bio je prenesen u spomenuti pil. Prvo proštenje moglo se nakon toga i službeno održati 1908.«. Kolarić, Juraj. Sveti Juraj u Trnju (Međimurje): Kratki pregled povijesti župe. Zagreb: Župni ured Sv. Juraj u Trnju i Kršćanska Sadašnjost, 1984., 77. Tako je promjenom ukusa, teoloških shvaćanja ili samo zbog nedovoljne informiranosti i nerazumijevanja ikonografsko rješenje, koje je gotovo tri stoljeća bilo smatrano provjerenim uzorom za »doličnost« u obradi teme, postalo neprikladno i nepoželjno.

31 Kamen, polikromiran. Dimenzije: 112 x 69 x 33 cm. Grupa stoji na niskom četvrtastom postamentu u obliku jednostavnoga kapitela (vjerojatno s nekadašnjeg stupca) na zidnoj

autora stoji na nakupini stiliziranih oblaka. Svojim se kompozicijskim pojedinostima naslanja na varaždinski primjer, ali ipak s određenim stupnjem odmaka – dječakove su ruke visoko podignute da dosegnu roditelje koji ga primaju za zapešća, Marija svojom lijevom a Sv. Josip desnom rukom. Oko struka dječaka visi pojasom zavezani ljupki ukras od mašne, kao inovativni modni detalj, a osobitu značajku predstavljala je reljefna figura Golubice – Duha Svetoga ugrađena u zid kapelice u središnjoj osi iznad Isusova tijela prije zadnje obnove. Time je vjerno poštivana zamisao grafičkoga izvornika po kojoj lebdeća Golubica naglašava svetost Obitelji, posebice Djeteta.[32]

Pil[33] u Čehovcu (sl. 5) smješten je unutar »rustične, gizdave«[34] kapelice srcolikoga otvora podignute po bidermajerskom ukusu. Skulpturalna grupa stoji iznad neobičnoga stupca, koji se u središnjem dijelu konkavno sužuje, s kapitelom u obliku horizontalno položenih suprotstavljenih voluta. Rustikalnost i nevještost izvedbe neznanoga domaćeg autora otežava preciznije datiranje, ali oblikovanje stupca i kapitela upućuje na možebitno nastajanje u zadnjim desetljećima XVIII. stoljeća.[35] Kipovi Bogorodice i Sv. Josipa naglašene su zrcalne simetrije (ponavljanje položaja ruku, krivulje draperije plašta u području torza, pad draperije prema dnu, položaj »vanjskih« stopala a pokrivenost »unutarnjih«), čime je postignut prevladavajući dojam statičnosti, kao da akteri poziraju u namještenim pozama pred gledateljima. Stanovite poteškoće u modeliranju figura vidljive su i u neproporcionalnim rukama Isusa, kojemu je lijeva kraća i visoko uzdignuta kako bi ju otac uhvatio za zapešće, a desna je savijena u laktu i podignuta prema majčinome dlanu. Pa ipak,

»menzi«. Na zidu kapelice ugrađena su polja s reljefnim likovima Sv. Antuna Padovanskog i Sv. Jurja koji ubija zmaja, vjerojatno sačuvanih s izvornoga stupca. Skulpturalna grupa i reljefni likovi u novije su vrijeme nestručno »obnovljeni«, a preslik u velikoj mjeri ne poštuje detalje fizionomije, čime je bitno ugrožena umjetnička vrijednost i narušen integritet likovnoga djela.

32 Grafičko rješenje predviđa i prisutnost Boga Oca iznad Golubice, čime je dobivena cjelovita formula za tumačenje ikonološke ideje – Sveta Obitelj postaje novo, zemaljsko Trojstvo kao odraz nebeskoga Presvetoga Trojstva. Usp. Cvetnić, Sanja. Nav. dj., 2007., 131.

33 Župa Sveti Juraj u Trnju (Čehovec je do 1789. godine pripadao župi Prelog. Usp. Kolarić, Juraj. Nav. dj. , 1984., 53.)
Kamen, polikromiran. Visina skulpture 110 cm, visina stupca: 190 cm. Nestručna »obnova« i preslik iz novijega vremena ne poštuje pojedinosti fizionomije, čime je u znatnoj mjeri uništena umjetnička vrijednost skulpturalne grupe.

34 Horvat, Anđela. Nav. dj., 1956., 153.

35 Anđela Horvat (1956.) navodi primjere istovjetnih stubaca i kapitela na pilovima na području Međimurja: pil Sv. Florijana u Gardinovcu (1781.), pil Presvetoga Trojstva u Donjem Kraljevcu (izvori ga spominju od 1793. godine), pil Sv. Florijana u Belici (1811.), pil Sv. Ivana Nepomuka u Podbrestu (izvori ga spominju od 1822. godine) i drugi. Usp. Horvat, Anđela. Nav. dj., 1956., 173.

5. Pil *Svete Obitelji,* Čehovec (foto: M. Ožanić 2008.)

5. The Holy Family *column, Čehovec*

6. Pil *Svete Obitelji,* polje u Hodošanu (foto: Doris Baričević, 1984.)

6. The Holy Family *column, field near Hodošan*

grubost i nezgrapnost likova ne narušavaju sveukupni dojam pučkoga likovnoga izraza punog šarmantne naivnosti.

Pil u polju u mjestu Hodošan[36] (sl. 6) podignut je 1852. godine, u doba u kojemu »vrijedna umjetnička ostvarenja nastaju u Međimurju i onda, kad kiparstvo kod nas postaje sekundaran način umjetničkog izražavanja, a uspjela javna plastika općenito rijetka pojava«.[37] Na oko 3,5 m visokome stupu s jednostavnim kapitelom stajala je skulpturalna grupa *Svete Obitelji* u kojoj su se još 1956. godine raspoznavale pojedinosti odjeka Rubensove zamisli.[38] Anđela Horvat tada opisuje kako spomenik »[...] vrlo impresivno djeluje u polju sa šumarcima u pozadini« te da »ne smeta što tu u pogledu shvaćanja plastike u krajoliku ima baroknog duha i klasicističkih oblika. Ova retardacija upravo začuđuje čistoćom

36 Hodošan je filijala župe Sveti Juraj u Trnju.

37 Horvat, Anđela. Nav. dj., 1956., 176.

38 Usporedi ilustraciju pod rednim brojem 154. Horvat, Anđela. Nav. dj., 1956.

7. Pil *Svete Obitelji,* ispred župne crkve u Goričanu (foto: M. Ožanić, 2010.)

7. The Holy Family *column, in front of the parish church, Goričan*

svojih obrisa s obzirom na vrijeme kad je nastala.«[39] S vremenom su, međutim, oštećenja kamena postala prejaka, te su mještani 1992. godine zamijenili skulpturu novijom intervencijom. Dobiveni rezultat čini se kao improvizirani skup samostalnih, samostojećih likova koji tako zajedno okupljeni čine ikonografski iskrivljenu i nepostojeću grupu, u kojoj je citat poslijetridentske uspješnice u potpunosti izgubljen – Bogorodica zapravo predstavlja ikonografski tip Gospe Lurdske, a dvanaestogodišnji Isus je odrastao i transformiran u tip Presvetoga Srca Isusova.[40]

Na travnatoj površini ispred župne crkve Sv. Leonarda u Goričanu uzdiže se pil[41]*Svete Obitelji* (sl. 7) nastao vjerojatno krajem XIX. stoljeća. Svojom kompozicijom skulpturalna grupa oponaša domišljatost pilova u Prelogu i Domašincu u postavi Marijine ruke kojom drži Isusa, dok ostali detalji, poput Isusove haljinice te podnožja od stiliziranih oblaka, vjerno slijede varaždinski pil. Spoj različitih izvora upućuje na mogućnost da je autor uporišta za interpretaciju ikonografske teme pronašao u susjednim mjestima, a ne neposrednim oslanjanjem na grafički list.

Navedeni su pilovi ujedno i jedini u kojima je ta ikonografska tema isklesana u većim dimenzijama. Preostali primjeri kamenih reljefnih rješenja otkrivaju slabljenje odraza predloška, ukazujući da je komunikacija

39 Horvat, Anđela. Nav. dj., 1956., 176.

40 U polju na cesti Hodošan – Donji Kraljevec još je sačuvan poklonac u kojemu je stajala skulpturalna grupa *Svete Obitelji* koja se spominje oko 1865. godine. Kipovi su, međutim, uništeni poslije Drugoga svjetskoga rata, a prilikom obnove 1982. godine na to je mjesto postavljena nova slika *Svetoga Josipa s Djetetom,* rad lokalnoga slikara. Usp. Horvat, Anđela. Nav. dj., 1956.,153, 184; Buturac, Josip. 200-obljetnica župe Goričan. Zagreb: HKD Sv. Ćirila i Metoda, 1989., 47.

41 Kamen, polikromiran. Visina (recentnoga betonskoga) stupca: 2m. Visina skulpture: 124 cm. Noviji preslik znatno je narušio skulpturalnu izražajnost i cjelokupnu povijesno-umjetničku vrijednost.

putem grafičkih listova izblijedjela i da se svela na kopiranje kopija s nerazumijevanjem izvorne ideološke ideje i namjere. Kameno raspelo u polju kod mjesta Otok[42] stradalo je u Drugome svjetskom ratu, ali je ratna stradanja preživio reljefni prikaz *Svete Obitelji podno Raspetoga Krista*, te je Anđela Horvat (1956.) zapazila da je »ova barokna plastika s primjesama rustifikacija dosta grubo klesana, ali puna izražaja«.[43] Njezin je dragocjeni podatak danas jedini preostali trag budući je raspelo nedavno zamijenjeno novim. Na njezinoj se fotografiji[44] još razabiru protagonisti koji stoje ruku sklopljenih u molitvu, bez međusobne komunikacije tijelima i pogledom, pa djeluju kao da jednako dobro mogu funkcionirati i izdvojeni iz cjeline, kao da su tu samo kao model samih sebe. Impostacija likova obrnute je orijentacije od Bolswertove grafike, odnosno Rubensova ishodišta – s lijeve strane je Sv. Josip, a s desne Marija.

Bliska podudarnost s Otočkim raspelom bila je uočljiva na reljefu *Svete Obitelji* u središtu Oporovca[45] podignutom 1918. godine, na kojemu su tri »ekspresivne, izdužene«[46] svete osobe stajale samostalno i neovisno jedna o drugoj, gledane u protusmjeru u odnosu na Bolswertovu grafiku.[47] Ni tu nije bila ostvarena međusobna komunikacija među likovima, koji kao da predstavljaju sami sebe u tipski prepoznatljivoj pozi. Taj je, danas izgubljen, reljefni prikaz bio znak ustrajnoga preživljavanja poslijetridentske zamisli, koja je izgubivši doticaj s predloškom izgubila i izvorno programatsko htijenje i ikonografsko rješenje, poput igre pokvarenoga telefona u kojoj je početna ideja iščeznula do granice slutnje.

Opisane javne skulpturalne grupe s prikazom *Povratka Svete Obitelji iz Hrama* svjedoče, dakle, o jedinstvenoj pojavi u kiparskoj baštini sjeverozapadne Hrvatske koja se širi od sredine XVIII. stoljeća. Bakrorez Schelte Adams Bolswerta umnožio je putem grafičkih listova Rubensovo rješenje za oltarnu palu iz 1621. godine, čiji je odraz vidljiv i u hrvatskoj likovnoj baštini. Osim na slikama koje su grafici srodan medij, Rubensova zamisao »okamenila« se u trodimenzionalnom obliku odjekujući na pilovima u Međimurju. Podignuti u većim gradovima (Varaždin, Prelog), te u filijalnim mjestima župe Sveti Juraj u Trnju, ukazuju na školovane naručitelje koji su nesumnjivo bili upoznati s po(r)ukom

42 Filijala župe Prelog.

43 Horvat, Anđela. Nav. dj., 1956., 161.

44 Usp. ilustracija pod rednim brojem 131. Horvat, Anđela. Nav. dj., 1956.

45 Filijala župe Prelog.

46 Horvat, Anđela. Nav. dj., 1956., 177: »Natpis na spomeniku glasi: Na zagovor u taboru Rus Balaž i Setnik Jožefu podignutu po Horvat Ferencu i njegovi obitelji 1918«.

47 Usp. ilustraciju pod rednim brojem 156. Horvat, Anđela. Nav. dj., 1956

prikazane teme, kao i s važnošću postavljanja javnih spomenika, koji postaju nosioci novih pobožnosti u službi svojevrsnih odgojnih pomagala za promicanje ideoloških sadržaja. Postavljanje svetačkih kipova u prostoru svakodnevnoga zajedničkoga okruženja, koji upravo u XVII. i XVIII. stoljeću doživljavaju nenadmašiv procvat, omogućuje širenje i usvajanje poželjnih obrazaca ponašanja kao podsjetnika i poticaja za uzoran vjerski život u reafirmaciji katoličkoga identiteta. Uspješnost izvornika, koja je na doličan način po ukusu poslijetridentskoga duha prikazala tu ikonografsku temu, potvrdila se prelaskom i u drugi medij, poštivajući pritom zakonitosti bitno drugačijega materijala koje su uvjetovale nužnu prilagodbu i osmišljavanje novoga rješenja i nove invencije. Vjerojatno je taj utjecajan predložak prvo dospio u ruke kvalitetnijega majstora, čije je znalačko iskustvo moglo razriješiti pitanja složenosti kompozicije i same transformacije. S obzirom na zastupljenost srodnih oblikovnih elemenata s grafičkim izvornikom te vrsnoću izvedbe, moguće je zaslugu autorske invencije uputiti neznanome kiparu pila *Svete Obitelji* s južnoga gradskoga mosta u Varaždinu, nastalog u drugoj četvrtini XVIII. stoljeća. Pitanja odnosa između originala, kopija i varijanata mogu se razmatrati s aspekta grafičkoga medija, u kojemu se obično pored potpisa opisno razdjeljuje i stupanj/udio »originalnosti« autora (npr. *invenit*/smislio – *delineavit*/nacrtao – *sculpsit*/urezao), a pritom se autorstvo ponekad može dijeliti između jednog ili više umjetnika.[48] Sveštarov Šimat (2005.) tumači da katalozi onodobnih zbirki nisu »sistematizirani prema graverima nego prema inventorima, što samo po sebi govori koliko je grafika tada bila medij kojim se prenosila vizualna memorija predložaka, dok su graveri, barem u formalnom smislu, bili svojim udjelom u njihovoj sjeni«.[49] U varaždinskome primjeru je kipar taj koji je na temelju Rubensove slikarske ideje smislio (*invenit*) novo rješenje i naposljetku doslovno urezao (*sculpsit*) novo djelo. U tom slučaju, autorski udio kipara ne može se smatrati kopijom, nego original (p)ostaje skulpturalna grupa koja je prva premostila različitosti dvaju naizgled nespojivih medija. Na pilu u Prelogu i reljefu na pilu kod Domašinca pojavljuju se rješenja s većim udjelom originalnosti, budući su kompozicijske pojedinosti domišljene na jedinstven način sa zamjetnim odstupanjem od zajedničkoga grafičkoga predloška. Ipak, navedena

48 Usp. Sveštarov Šimat, Margarita. Nav. dj., 2005., 6: »Svaka interpretacija grafičkog lista, njegova valorizacija, umjetnička i kulturološka, ili ona koja pomaže iščitavanju vremena i motiva njegova nastanka, započinje međuodnosom triade *invenit, sculpsit* i *excudit,* bilo da su sve tri funkcije objedinjene u jednoj ili podijeljene na tri osobe.«

49 Sveštarov Šimat, Margarita. Nav. dj., 2005., 6.

dva pila izdvajaju se kao iznimke u cjelokupnom nizu skulptura XVIII. stoljeća, koje ipak s većom ili manjom vjernošću slijede varaždinski original, te ih se stoga može prepoznati kao varijante ikonografskoga rješenja temeljenoga na Rubensovoj invenciji. S vremenom se uočava slabljenje odjeka izvorne teme ali i programatskoga htijenja, tako da se u primjerima iz XX. stoljeća samo naslućuje osnovna koncepcija barokne uspješnice. Ta djela vjerojatno niti nisu zamišljena s tom namjerom, nego su odraz davne ideje koja je preživjela bez svijesti o izvorištu. Poticaj za njihov odabir vjerojatno su bila nova, socijalno osjetljiva strujanja u Crkvi tijekom XIX. i XX. stoljeća, a inspiracija srodna rješenjima u susjednim mjestima, a ne izravan uvid u grafički predložak.

LITERATURA

1. Buturac, Josip. 200-obljetnica župe Goričan. Zagreb: HKD Sv. Ćirila i Metoda, 1989.
2. Cvetnić, Sanja. Grafički listovi Johanna Christopha Haffnera u osječkih kapucina. // Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 24 / Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000., 155–160.
3. Cvetnić, Sanja. Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština. Zagreb: FF-press: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2007.
4. Cvitanović, Đurđica. Župna crkva Sv. Jakoba u Prelogu. // Kaj, XVII, 4–5 / Zagreb: Kajkavsko spravišče, 1994., 155–170.
5. Horvat, Anđela. Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Međimurju. Zagreb: Konzervatorski zavod u Zagrebu, 1956.
6. Horvat, Anđela. Između gotike i baroka: umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske oko 1500. do oko 1700. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1975.
7. Lentić-Kugli, Ivy. Nekoliko podataka o varaždinskim kiparima 18. stoljeća. //Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, 4 / Zagreb: Muzejsko društvo Hrvatske, Podružnica za Hrvatsku Društva konzervatora Jugoslavije, 1969., 7–16.
8. Kolarić, Juraj. Sveti Juraj u Trnju (Međimurje): Kratki pregled povijesti župe. Zagreb: Župni ured Sv. Juraj u Trnju: Kršćanska Sadašnjost, 1984.
9. Mirković, Marija. Marija i Presveto Trojstvo u hrvatskoj likovnoj baštini. // Marija i Presveto Trojstvo. Zbornik radova Hrvatske sekcije XX. međunarodnog mariološko-marijanskog kongresa, Rim 15.–24. rujna 2000. / Zagreb: Kršćanska sadašnjost: Hrvatski mariološki institut, 2002., 167–183.
10. Mohorovičić, Andrija; Sanja Cvetnić; Višnja Bralić. Nebeska roža i človeški kip. Lepoglava: Turistička zajednica Grada Lepoglave: Zavod za znanstveni rad HAZU u Varaždinu, 1999., 13–16.
11. Ožanić, Martina. *Colossus Marianus* i kamena javna skulptura u Varaždinu u XVII. i XVIII. stoljeću. // 800 godina slobodnog kraljevskog grada Varaždina 1209.–2009. Zagreb, Varaždin: HAZU: Grad Varaždin: Varaždinska županija, 2009., 726–744.
12. Prelog: u povodu 730. obljetnice prvog spominjanja Preloga. Prelog: Dr. Feletar, 1995.

13. Repanić Braun, Mirjana; Blaženka First. Majstor HGG: slikar plastične monumentalnosti. Zagreb, Ljubljana: Muzej za umjetnost i obrt: Narodna galerija, 2005.
14. Sveštarov Šimat, Margarita. Grafike u Italiji 16. i 17. stoljeća: zbirka starih majstora Kabineta grafike HAZU. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Kabinet grafike, 2005
15. Hrvatski sabor// Povijest saborovanja : Zanimljivosti, 2010-02-12 http://www.sabor.hr/Default.aspx?art=28406&sec=442

IZVORI

NAZ, Arhiđakonat Varaždin, protokol br. 173/XIV
NAZ, Arhiđakonat Bekšin, protokol br. 78/IX

SAŽETAK

Pitanja odnosa između predloška, originala i varijanti razmatra se u okviru novoga poslijetridentskoga rješenja za ikonografski prikaz Svete Obitelji. Srodnost slika, skulptura, reljefa i grafika otkriva zajednički, snažno utjecajni predložak, a odjeke te invencije bilježi i hrvatska likovna baština, zahvaljujući brojnim grafikama i njihovim otiscima ili kopijama. Dominantna (nekad i jedina) komunikacija s inventivnim i utjecajnim djelom postiže se posredno, preko grafičkih listova, dakle ne samo iz »druge ruke«, već i iz drugog medija.

Prikaz *Svete Obitelji u trenutku povratka iz Hrama/Egipta* bila je rijetka scena prije 16. stoljeća. Dotad se grupa pojavljivala prvenstveno u scenama Rođenja Isusovog ili Poklonstva kraljeva/pastira. Među najpopularnijim poslijetridentskim prikazima je ikonografsko rješenje Hieronymusa Wierixa iz oko 1600. g., prema kojem je 1621. g. P. P. Rubens stvorio svoje ikonografsko rješenje za oltarnu palu u isusovačkoj crkvi u Antwerpenu. Dvadesetak godina kasnije bakrorezom S. A. Bolswerta taj je prikaz postao još dostupniji i osigurao mu je velik odaziv u svom »originalnom« mediju, slikarstvu.

Potvrdu uspjeha i slave rješenja predstavlja »skok« u medij skulpture. Pilovi koje od sredine 18. stoljeća susrećemo u Varaždinu i Međimurju, te danas uništeni reljefi u Otoku i Oporovcu, ukazuju da se uspješna slikarska rješenja mogu transformirati i u naizgled »nespojivi« medij: iz slikarstva ili grafike u skulpturu/reljef.

Pitanje originala, kopija i predložaka u skulpturi može se promatrati s aspekta usporedbe s grafikom, gdje se obično uz potpis opisno razdjeljuje i stupanj/udio »originalnosti« autora (npr. *invenit*/smislio – *delineavit*/nacrtao – *sculpsit*/urezao), a autorstvo ponekad dijeli više umjetnika. U tom slučaju postavlja se pitanje što je original: prvi crtež, bakrorezna ploča ili svi otisci? Primjenjujući takvu kategorizaciju na skulpturu, autorski udio umjetnika koji je kiparsko djelo (doslovce) *sculpsit* ne može se smatrati kopijom, već original (p)ostaje skulptura gdje zakonitosti materijala i medija uvjetuju domišljanje novoga rješenja.

Summary

SCULPTURAL GROUP OF THE HOLY FAMILY – SHARING IDEAS AND AUTHORSHIP IN STUDIES AND PRINTS

Martina Ožanić
Ministry of Culture, Conservation Department in Zagreb

The paper discusses the correlation of a study, an original, and a variant in the light of the new post-Tridentine approach to iconographic images of the Holy Family. Common features in paintings, sculptures, reliefs, and prints reveal a very influential common model. Its reverberations are recorded in Croatian visual art heritage thanks to a large number of prints and copies. The dominant (sometimes the only) communication with an inventive and influential work of art is indirect, through prints, therefore, it goes not only through a mediator but through a different medium.

Portrayal of the Return of the Holy Family From the Temple/Egypt *was rare prior to the 16th century. Until then the group appeared mainly in the scenes of the birth of Jesus or the Adoration of the Magi/Shepherds. One of the most popular post-Tridentine images is the iconographic interpretation of Hieronymus Wierix, made around 1600, which influenced Rubens' own altarpiece in a Jesuit church in Antwerpen in 1621. Some 20 years later a copperplate by S. A. Bolswert made this image even more accessible and ensured a significant response in painting, its »original« medium.*

The confirmation of success and fame of these interpretations is seen in the »leap« into the medium of sculpture. The columns that can be found in Varaždin and Međimurje from mid 18th century, as well as the now destroyed reliefs in Otok and Oporovec, prove that successful ideas in painting can be transformed into another, seemingly »incompatible« medium: from painting or print to sculpture or relief.

The question of originals, copies, and studies in sculpture can be compared to printmaking in which signatures descriptively distinguish the degree or share of »originality« of authors (e.g. invenit */ he conceived –* delineavit */ he drew –* sculpsit */ he engraved) and authorship is sometimes shared by several artists. In such cases the question is: what is the original? The first drawing, the copperplate, or all prints? If such categorization is applied to sculpture, authorship share of the artist who (literally)* sculpsit *the sculpture cannot be viewed as copying. The sculpture itself becomes and remains the original since the rule of the material and of the medium requires a conception of a new interpretation.*

Key words: *stone sculpture, The Return of the Holy Family From the Temple, post-Tridentine renewal, Međimurje, Pieter Pauwel Rubens, original-copy-variant*

73.026.061:73.046.3(460Pallas y Puig,F.)"18"
069.5(497.5Zagreb/Muzej Mimara)

Francisco Pallas y Puig

Pseudogotički triptih s prikazom Bogorodice na prijestolju s malim Isusom u krilu iz Muzeja Mimara

Anica Ribičić-Županić
Muzej Mimara, Zagreb

Stručni rad

Pseudogotički triptih Francisca Pallasa s prikazom Bogorodice na prijestolju s malim Isusom u krilu iz Muzeja Mimara zrcali ukus za protekla stilska razdoblja koji je vladao na kraju 19. st., a koji je njegovao i vješto usađivao u svoje radove i majstor F. Pallas. Iako nadahnut starim djelima, svojim je talentom uspio izraziti i vlastite umjetničke ideje te usprkos različitim stilskim utjecajima izgraditi osobni, originalni umjetnički izraz.
Ipak, stručnjaci su te španjolske predmete, unatoč njihovim karakteristikama i izvornoj ljepoti, dugo smatrali falsifikatima.

Ključne riječi: *19. st., triptih, bjelokost, Španjolska, Francisco Pallas y Puig, historicizam, falsifikat*

Umjetnost je ili plagijat ili revolucija.

Ova misao Paula Gaugina podsjeća nas da autentičnost u umjetnosti ima svoje granice i da, znanju i specijalnostima usprkos, znanost nije uvijek u mogućnosti razriješiti dilemu: *Stojimo li pred izuzetnim djelom, iznimkom, ili običnom imitacijom?*

Dobro poznavanje rezultata svih prethodnih radova i suradnja sa stručnjacima jedini su put do razrješenja dileme. Put dugotrajan, iscrpljujući i neizvjestan, s nesagledivim završetkom.

Postupak istraživanja i stjecanja saznanja o predmetima, da bi se moglo pristupiti stilsko-kritičkoj analizi, zahtijeva poznavanje velikog broja umjetnina razasutih po svjetskim muzejima i zbirkama. Putovanja i studijski boravci izvan Hrvatske neophodan su dio tog procesa u okviru kojega sam sustavno prikupljala spoznaje o građi, o povijesti vlasništva zabilježenoj u inventarima i arhivima, dokumentaciju i fotodokumentaciju, kao temelj za iznošenje mišljenja o predmetima iz zbirke Muzeja Mimara, za koje nam često nedostaju podaci o provenijenciji i prethodnim vlasnicima.

U zbirci bjelokosti Muzeja Mimara jedno se djelo, veoma slično srednjovjekovnim retablima, izdvaja veličinom, datacijom, interpretacijom ikonografskih tema, načinom izvedbe... Iako izgledom poznato i bez ikakvih revolucionarnih značajki, nije ga bilo moguće dovesti u izravnu vezu s nekom od srednjovjekovnih radionica ili predmeta. Jedino slično djelo vidjela sam još, davne 1980. god., u dokumentaciji muzeja Louvre. Bio je to triptih, inv. br. OA 11061, svrstan među falsifikate, a njegov autor Francisco Pallas označen je kao »španjolski falsifikator«.

U to je vrijeme moja pažnja bila usmjerena k srednjovjekovnim predmetima, te je triptih datiran u 19. st. ostao po strani mog tadašnjeg interesa.

Bolje poznavanje djela, materijala, tehnika izrade, stila i ikonografije s vremenom su moju pažnju usmjerili i prema kasnijim razdobljima, osobito historicizmu.

Kolegici Margariti Estella Marcos, stručnjakinji za predmete od bjelokosti španjolskog porijekla, iznijela sam svoje mišljenje da bi triptih s motivima iz Kristovog života, inv. br. ATM 2451, iz zbirke Muzeja Mimara mogao pripadati Pallasovu opusu. Nakon pomnog pregleda fotografija triptiha i usporedbe s dokumentacijom Pallasovih djela pohranjenim u Instituto Diego Velázquez u Madridu, dr. Estella Marcos složila se s mojom pretpostavkom i potvrdila ju. Usporedbe s triptisima pripisanim majstoru Pallasu iz Walters Art Gallery iz Baltimora, muzeja Louvre i s oltara u Španjolskoj, upućivale su, također, na pripadnost triptiha iz Muzeja Mimara istom autoru.

Pseudogotički triptih Francisca Pallasa s prikazom Bogorodice na prijestolju s malim Isusom u krilu iz Muzeja Mimara zrcali ukus za protekla stilska razdoblja koji je vladao na kraju 19. st., a koji je njegovao i majstor F. Pallas i vješto ga usađivao u svoje radove. Jako nadahnut starim djelima, svojim je talentom uspio izraziti i vlastite umjetničke ideje te usprkos različitim stilskim utjecajima izgraditi osobni, originalni umjetnički izraz.

Francisco Pallas y Puig,[1] kraj 19. ili početak 20. st.
Pseudogotički triptih
kost, drvo, rezbareno; vis. 57,8 cm; šir. 50 cm

1 Francisco Pallas y Puig rođen 1859. u Cuart de Poblet, umro u Valenciji 1926. Studirao je crtanje i kiparstvo na akademiji u San Carlosu. Španjolski arheolog M. Gomez Moreno prvi je uspoređivao originalne mozarapske kutije i ostale predmete od bjelokosti s lažnima i došao do zaključka da je potonje izradio F. Pallas. U svom članku: Gomez-Moreno, M. Los marfiles cordobestes y sus derivaciones in Archivo Español de Art y Arqueologia. // Archivo Español de Art y Arqueologia IX (1927) / Madrid, 1927., 233–236, on piše: »radi na više mjesta u Španjolskoj, prvo u drvetu a zatim u bjelokosti u svim stilovima. Osobito je vješt u izradi imitacija arapskih predmeta od bjelokosti...U njegovu čast bih rekao da je djelovao kao pošteni

Pločice od kosti montirane na drvenu podlogu, povezano metalnim šarkama
Inv. br. ATM 2451

Retabl je u obliku triptiha bez baze, okrunjen lukovima, obrubljen trakama s intarzijama. Podijeljen je na tri dijela u čijim nišama se nalaze skulpture u visokom reljefu, odvojene od krila retabla trakama bujnog biljnog motiva. Svako je krilo podijeljeno po horizontali i vertikali tvoreći tako manje panoe, sastavljene od više pločica koje prianjaju jedna uz drugu.

Sva tri krila pripadaju kristološkom ciklusu. Prizori su poredani odozgo prema dolje, a mogu se gledati i slijeva nadesno.

U centru središnjeg dijela, na istaknutoj, uskoj, jednostavno profiliranoj bazi prikazana je Bogorodica na prijestolju s malim Isusom u krilu, okružena kraljevskim parom slijeva i dvojicom adoranata zdesna. U istoj razini, na lijevom je krilu prikazano Navještenje a na desnom Pohođenje. Svi su prizori smješteni pod dvostruke lukove[2] oblika plamene gotike, ukrašene grbovima i anđelima raširenih krila između lučnih završetaka. Likovi stoje na postoljima, svaki na zasebnoj pločici.

Na istaknutom stupiću, u prvom planu, u sredini donjeg dijela, izoliran od ostalih, nalazi se lik mladolikog Krista kao simbolična naznaka Božjeg prisustva koji povezuje biblijske prizore Poklonstva pastira i Kristova krštenja, u središnjem dijelu, i Rođenja Kristova i Ulaska u Jeruzalem, na krilima. Scene su smještene pod lukove oblika plamene gotike s rozetama između vrhova i protežu se na više međusobno spojenih pločica.

Pri vrhu gornjeg dijela nalazi se friz anonimnih portreta u paru, *en face* i u profilu, u okruglim, međusobno povezanim medaljonima. Jedino je lik u sredini prikazan sam i u zasebnom medaljonu. Na vrhu, u sredini ispod lukova smješten je grb Habsburgovaca s krunom, a na krilima simboli evanđelista, lijevo Luke,[3] desno Marka.[4]

Panoi na krilima uokvireni su viticom i listovima vinove loze, a središnji širokim ornamentom od izduženih, šiljatih listova s motivima čička, sve u visokom reljefu.

umjetnik, prodavajući svoja djela za skromne sume koje su se temeljile na radu i troškovima. Kasnije su pohlepni trgovci zbog zarade zamaglili porijeklo predmeta i skupo ih prodavali na štetu kupaca.« Još se i danas vode rasprave oko autentičnosti pojedinih predmeta.

2 Originalni arhitektonski motiv kojim je F. Pallas ukrašavao svoja djela.

3 Najpoznatija mu je oznaka krilati vol, vjerojatno stoga što njegovo evanđelje naglašava Kristovo svečeništvo, a vol je simbol žrtvovanja.

4 Krilati lav se redovito prikazuje uz Sv. Marka, i to zato što njegovo evanđelje naglašava kraljevsko dostojanstvo Isusa Krista.

1. Francisco Pallas y Puig

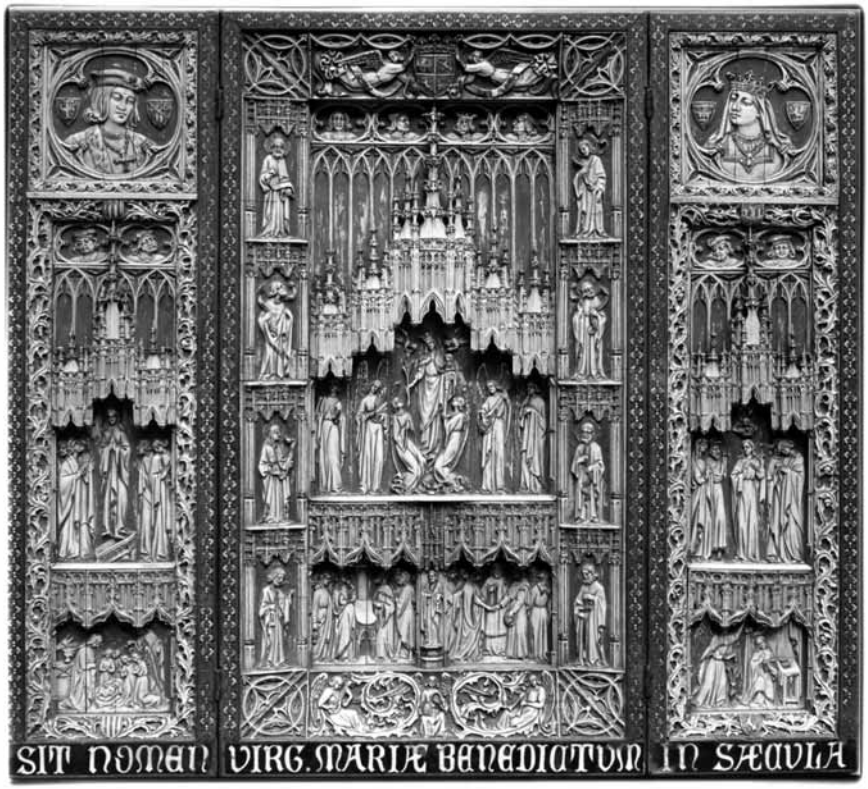
Triptih s prikazom Bogorodice na prijestolju s malim Isusom u krilu
Španjolska, 19./20. st.
kost, drvo, rezbareno; vis. 57,8 cm; šir. 50 cm
Pločice od kosti montirane na drvenu podlogu, povezano metalnim šarkama
Muzej Mimara, Inv. br. ATM 2451

Rubovi triptiha su od drveta ukrašenog koštanim geometrijskim intarzijama, orijentalnog tipa. Izbor prizora na triptihu ukazuje da majstor nije preuzeo uobičajeni program gotičke prezentacije i ikonografije već ga je sam izmišljao, slobodno slažući scene prema vlastitom nahođenju. Triptih je veći od uobičajenih srednjovjekovnih primjeraka. Izrađen je od uskih koštanih pločica pričvršćenih na drvenu podlogu. Li-

1. Franicsco Pallas y Puig

Triptych with the image of Virgin Mary on the throne holding infant Jesus in her lap
Spain, 19th/20th century
bone, wood, carved; h. 57.8 cm; w. 50 cm
Bone plates are attached to the wooden base by metal hinges.
Mimara Museum, Inv. no. ATM 2451

kovi su izrezbareni u reljefu na ravnoj, glatkoj površini, a tehniku izrade uvjetuju uske, izdužene pločice primjerenije prikazu pojedinačnih figura nego kompleksnim kompozicijama s više likova. Svaki od tri dijela rubi drveni okvir s koštanim intarzijama. Takav tip arapske dekoracije dosta su koristili španjolski i talijanski majstori, osobito u Veneciji, u 14. i 15. stoljeću. Majstoru Pallasu su, najvjerojatnije, kao uzori poslužila i djela



2. Triptih s prikazom Bogorodice, Španjolska, 19. st., slonovača na drvu; vis. 60,6 cm, šir. 66,1 cm, Walters Art Museum, Inv. br. 71. 149

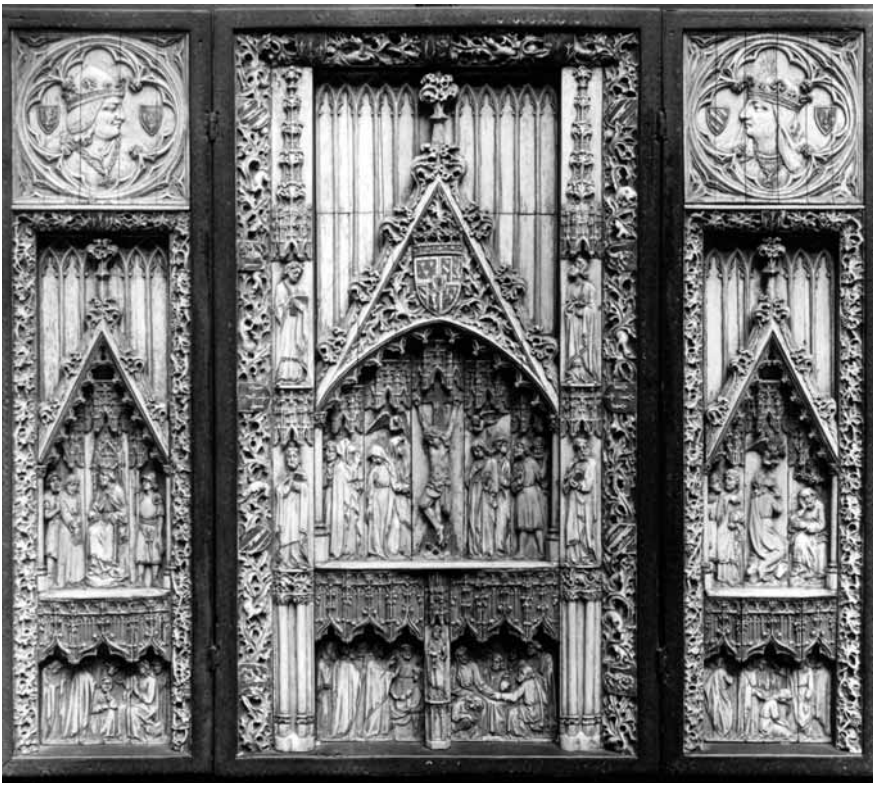
2. Triptych portraying Virgin Mary, Spain, 19th century, ivory on wood; h. 60.6 cm, w. 66.1 cm, Walters Art Museum, Inv. no. 71. 149

obitelji Embriachi,[5] izvedena na poput traka uskim pločicama. Ipak, među njima postoje razlike, a jedna od najuočljivijih je rezbarenje na zaobljenoj površini u radionicama Embriachi.

Uz talijanske, na triptihu opažamo i španjolske utjecaje. Goldschmidt[6] navodi da su to, osim velike slobode u interpretaciji ikonografskih shema i

5 Obiteljska radionica rezbara bjelokosti djelovala je u Firenci i Veneciji u 15. st. Utemeljio ju je Baldassare di Simone d'Aliotto degli Embriachi, a poznati su mu i sinovi Antonio i Giovanni. Radionica je zapošljavala i brojne suradnike.

6 Adolph Goldschmidt, jedan je od prvih istraživača srednjeg vijeka velikog ugleda, čiji se utjecaj proširio i na američke znanstvenike. Obrazovao je nekoliko generacija američkih stručnjaka u Njemačkoj, ali i na američkim sveučilištima na kojima je predavao. U svom članku: Goldschmidt, Adolph. Pseudo-Gothic Spanish Ivory Triptychs of the Neinteenth Century. // Journal of the Walters Art Gallery, (1943) / Baltimore, 1943., 49.–59. opisuje tri triptiha iz zbirke Walters Art Gallery iz Baltimora za koje smatra da su potekla iz ruke F. Pallasa.



3. Triptih s prizorima Kristove muke, Španjolska, 19. st., slonovača; vis. 53,3 cm, šir. 60,9 cm, Walters Art Museum, Inv. br. 71. 150

3. Triptych with scenes from the Christ's Passion, Spain, 19th century, ivory; h. 53.3 cm, w. 60.9 cm, Walters Art Museum, Inv. no. 71. 150

komplicirane kompozicije različitih veličina prizora s likovima koje ne možemo uvijek prepoznati, zanesenost i bogatstvo arhitektonskog dekora, prikazi grbova i portreta sa španjolskim karakteristikama te onih koji prikazuju kralja Ferdinanda, kraljicu Isabellu i kralja Filipa II. Na tim su djelima uz gotičke uočljivi i utjecaji španjolskog baroka i manirizma koji se naročito opažaju na izrazima lica i u igri svjetla i sjene na likovima i ornamentima.

Goldschmidt zaključuje da se Pallasov doprinos ogleda u novim proporcijama likova, načinu tretiranja ruku s dugim, fino oblikovanim prstima i snažnim odrazom emocija na licima i u gestama, što odudara od načina prikazivanja u 15. i početkom 16. st. Posebno je karakteristična njegova zanesenost ornamentom. Mnogo prostora daje arhitektonskim oblicima, bujnim lisnatim motivima, likovima anđela i bezimenim portretima.

Stručnjaci su te španjolske predmete, usprkos njihovim karakteristikama i izvornoj ljepoti, dugo smatrali falsifikatima.

4. Triptih s prizorima apostola, 19. st., kost i intarzije; vis. 54,9 cm; šir. 60 cm, Walters Art Museum, Inv. br. 71. 151

4. Triptych with figures of the apostles, 19th century, bone and intarsias; h. 54.9 cm, w. 60 cm, Walters Art Museum, Inv. no 71. 151

Pallasova djela odišu umjetničkom slobodom i onda kada imitira stilove. Ni jedan od »gotičkih« triptiha nije kopija nekog ranijeg, poznatog djela.

Zajedničke su im vitke i izdužene figure likova, s dugim tankim vratovima i glavama okrenutim tako da tvore simetriju, dugačke ruke s tankim izduženim prstima i mekim, zaokruženim pokretom ručnog zgloba, te bose noge s ravnim stopalima bez pregiba. Draperija se sastoji od dugih nabora koji se ravno, bez puno varijacija spuštaju prema tlu. Ponavlja se i kod muških i kod ženskih likova, lišenih snažnih pokreta. Jedna od bitnih značajki njegova rezbarenja su površine koje su rijetko glatke, gotovo uvijek malo nepravilne, uzdignute i spuštane, što na djelima proizvodi posebne svjetlosne efekte, a naročito se ogleda na odjeći te lisnatim i arhitektonskim ornamentima.

5. Triptih s prizorima Poklonstva kraljeva, Kristova krštenja, kraj 19. početak 20. st., kost, drvo, bronca; vis. 53,8 cm; šir. 62,9 cm, Muzej Louvre, Inv. br. OA 11061

5. Triptych with scenes of Adoration of the Magi and Christ's Baptism, late 19th / early 20th century, bone, wood, bronze; h. 53.8 cm, w. 62.9 cm, Louvre, Inv. no. OA 11061

Usporedimo li triptih iz Muzeja Mimara s pseudogotičkim triptisima Bl. Djevice, Muke Kristove i Apostola, iz zbirke Walters Art Museuma, te s triptihom Poklonstva kraljeva iz Louvrea, osim u materijalu uočavamo sličnosti i u tehnici izrade i mjerama (Bl. Djevice iz B. vis. 66,1 cm, šir. 60,6 cm; Muke Kristove vis. 53,3 cm, šir. 60,9 cm; triptih Apostola vis. 54,9 cm, šir. 60 cm; Poklonstva kraljeva iz Louvrea vis. 53,8 cm, šir. 62,9 cm).

Sličnosti nalazimo i u kompoziciji: središnje polje podijeljeno je na tri dijela (osim kod triptiha s prikazom Apostola). Donji prizori odvojeni su stupićem izvučenim u prvi plan, s figuralnim prikazom Krista, Bl. Djevice ili nekog sveca, izrađenim u visokom reljefu. Krila su im po horizontali i vertikali podijeljena na manje panoe, a polja uokvirena trakama bujnog biljnog motiva i drvenim rubom s jednim ili dva niza

jednostavnih koštanih intarzija. Prizori su uvučeni, smješteni ispod bogatog arhitektonskog dekora.

Središnji prizori posvećeni su Kristu i Bl. Djevici, dok su na ostalima prikazi biblijskih scena i pojedinačnih likova svetaca, kraljeva, adoranata. Pri vrhu se nižu medaljoni s portretima, anđeli, grbovi, simboli evanđelista.

Izbor biblijskih prizora ne podliježe strogim ikonografskim pravilima srednjeg vijeka, kao ni kompozicije s povijesnim likovima i ukrasnim motivima na kojima se ogleda maštovitost, originalnost i vještina svojstvena Franciscu Pallasu.

Unatoč jasnim izvorima nadahnuća, na triptisima nema tragova ni kopiranja ni oponašanja uzora. To su originalna umjetnička djela koja posjeduju snagu osobenog stilskog izraza.

Iako ih je znatan broj pohranjen u europskim i američkim muzejima i privatnim zbirkama, malo su poznata stručnoj javnosti. U stručnoj literaturi se rijetko spominju, i zbog loše reputacije majstora svrstavaju u falsifikate.

Ako je F. Pallas y Puig iz Valencije bio tako vješt u rezbarenju »u svim stilovima«, nameće se pitanje je li on stvarno bio nevina žrtva nepoštenih trgovaca. Možda u početku svog djelovanja i jest, ali ne znamo nije li, svjestan svojih mogućnosti, mogao odoljeti iskušenju da se poigra sa znalcima svoga vremena.

Upravo je zbog toga, kaže Gomez-Moreno, ostao i bez zlatne medalje za koju se natjecao na Nacionalnoj izložbi Akademije San Fernando de Madrid.[7]

Istraživanje, pa tako i ovo, nikada nije zaključno, to je proces u kojemu današnja spoznaja ne može uvijek potvrditi prethodnu niti biti identična sutrašnjoj.

Sudimo prema onome što vidimo i znamo. Ako otkrijemo nešto novo, ili pažljivim promatranjem opazimo nešto što nije bilo ranije poznato, možemo dati novi sud ili čak promijeniti mišljenje o datumu, školi ili autoru umjetnine.

Kako znanje napreduje, misija muzeja se mijenja. Dinamični i živi muzej je okvir za promišljanje koje će se mijenjati u skladu s njegovim evoluiranjem.

7 Pallas Caballero, Rosario. Francisco Pallas: ?falsificador de la dama de Elche?. // Historia 16, Anno XXII, Nº 253 (1997) / Madrid, 1997., 102–109.

LITERATURA

Estella Marcos, Margarita. La Escultura Barroca De Marfil En Espana: Las Escuelas Europeas Y Las Coloniales. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Instituto Diego Velázquez, 1984.

Gaborit-Chopin, Danielle. Ivoires Médiévaux: Ve – Xve Siecle : Département des objets d'art: catalogue. Paris : Réunion des musées nationaux, 2003., 584.

Goldschmidt, Adolph. Pseudo-Gothic Spanish Ivory Triptychs of the Neinteenth Century. // Journal of the Walters Art Gallery, 6 (1943) / Baltimore, 1943., 49–59.

Goldschmidt, Adolph. Die Elfenbeinskulpturen IV (1926) / Berlin, 1926., no.101, pl. XXXV

Gomez-Moreno, M. Los marfiles cordobestes y sus derivaciones in Archivo Espaňol de Art y Arqueologia. // Archivo Espaňol de Art y Arqueologia IX (1927) / Madrid, 1927., 233–236

Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva // Ur. Anđelko Badurina. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1979.

Pallas Caballero, Rosario. Francisco Pallas: ?falsificador de la dama de Elche?. // Historia 16, Anno XXII, Nº 253 (1997) / Madrid, 1997., 102–109.

Randall Jr., Richard H. Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery. // Journal of the Walters Art Gallery, Nº 229 (1985) / Baltimore, 1985., 318.

Katalog The art of medieval Spain a.d. 500–1200. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1993.

SAŽETAK

Sudimo prema onome što vidimo i znamo. Ako otkrijemo nešto novo, u tijeku restauracije na primjer, pribavimo nova saznanja o materijalu, tehnikama i tehnologiji, pročitamo nešto novo u starim spisima ili pažljivim promatranjem opazimo nešto što ranije nije bilo poznato, možemo dati novi sud ili čak promijeniti mišljenje o datumu, školi ili autoru umjetnine.

Istraživanje nikada nije zaključno, to je proces u kojem današnja spoznaja ne može uvijek potvrditi prethodnu niti biti identična sutrašnjoj.

Kako znanje napreduje, misija muzeja se mijenja. Dinamični i živi muzej okvir je za promišljanje koje će se mijenjati u skladu s njegovim evoluiranjem.

Autentičnost u umjetnosti ima svoje granice, pa usprkos znanju i specijalnostima znanost nije uvijek u mogućnosti razriješiti dvojbu: Stojimo li pred iznimnim djelom, iznimkom, ili običnom imitacijom?

Nostalgične kreacije nadahnute prošlim vremenima koje evociraju ranija razdoblja, a ostvarene su suvremenim, autorskim estetskim izrazom, skloni smo svrstati u *historicizam.*

Vjerne kopije i imitiranje stila kako bi se djela prikazala kao da su nastala u neko drugo vrijeme uglavnom ćemo svrstavati u *falsifikate*.

Pseudogotički triptih Francisca Pallasa s prikazom Bogorodice na prijestolju s malim Isusom u krilu iz Muzeja Mimara zrcali ukus za protekla stilska razdoblja koji je vladao na kraju 19. st., a koji je njegovao i majstor F. Pallas i vješto ga usađivao u svoje radove. Jako nadahnut starim djelima, svojim je talentom uspio izraziti i vlastite

umjetničke ideje te usprkos različitim stilskim utjecajima izgradio osobni, originalni umjetnički izraz.
Ipak, stručnjaci su te španjolske predmete, usprkos njihovim karakteristikama i izvornoj ljepoti, dugo smatrali falsifikatima.

Summary

FRANCISCO PALLAS Y PUIG

PSEUDO-GOTHIC TRIPTYCH WITH THE IMAGE OF VIRGIN MARY ON THE THRONE HOLDING INFANT JESUS IN HER LAP, FROM THE MIMARA MUSEUM

Anica Ribičić-Županić
Mimara Museum, Zagreb

We judge by what we see and what we know. If we make a new discovery, for example during restoration, if we find new information on material, technique, or technology, if we read something in old documents, or if by careful examination we discover something previously unknown, we can give a new evaluation or change our opinion on the date, school, or author of a work of art.

Research is never conclusive, it is a process in which today's knowledge cannot always confirm previous ones or be identical to those of the future.

With the progress of knowledge the mission of museums changes. A dynamic and living museum is a frame within which thinking will change according to its evolution.

Authenticity in art has its limits, so regardless of knowledge and expertise science cannot always solve the dilemma: do we stand before an exquisite work, an exception, or a simple imitation?

Nostalgic creations, inspired by the past and evoking earlier periods but realized in a contemporary aesthetic expression, tend to be classified as historicism.

Faithful copies and imitations of style made with intent to falsify the time of origin will mainly be classified as forgeries.

The pseudo-Gothic triptych by Francisco Pallas portraying Virgin Mary on the throne holding infant Jesus in her lap, from the collection of Mimara Museum, reflects the inclination for the style of past periods, which was dominant in the end of the 19th century and which F. Pallas skullfully employed in his works. Although strongly inspired by old works, he nevertheless managed to apply his talent in expressing his own artistic ideas and to develop an individual, original artistic expression despite various stylistic influences.

However, in spite of their features and original beauty, experts have for a long time considered these Spanish works to be forgeries.

Key words: *19th century, triptych, ivory, Spain, Franisco Pallas y Puig, historicism, forgery*

73.026.023.6:73.021.046.3(497.5Split)"17/18"

Kipovi Malih Isusa u vosku

VJEKOSLAVA SOKOL
Muzej grada Splita
Stručni rad

Otkriće kipova Malih Isusa u vosku u samostanu Sv. Klare u Splitu pokrenuo je dodatna promišljanja oko kiparskih uradaka od XVIII. do XIX. stoljeća u Splitu. Podrobnom stilsko-morfološkom analizom skreće se pozornost na pitanje originala u skulpturi. Serijsko umnožavanje tih kipova sigurno je bilo moguće, ali terenska i dostupna arhivska istraživanja za sada ne govore tome u prilog. Međutim, ako prihvatimo činjenicu da je unikat svako djelo čije su jedna ili različite verzije bile izvedene direktno od autora, ili u svakom slučaju pod njegovim nadzorom, te otklonimo mogućnosti naknadnog lijevanja, onda su sačuvana kvaliteta i karakter Malih Isusa one značajke kojima su se rukovodile klarise u stvaranju originalnih djela.

KLJUČNE RIJEČI: *Kipovi, vosak, original, odljev, kalup, samostan Sv. Klare, Split*

Prilikom istraživanja liturgijske baštine u tekstilu, u samostanu Svete Klare u Splitu, krajem 2007. godine pronađena je jako oštećena haljinica, svilena, ručno šivana i izvezena floralnim ukrasima, a u bodu *punto piture*. Po veličini, kroju, a naročito cvjetnim, povijenim ukrasima i njihovim nježnim, profinjenim koloritom odmah je bilo razvidno da je riječ o tekstilu, vezu i ukrasu koji je korišten krajem XVIII. stoljeća.[1]

Zahvaljujući susretljivosti i razumijevanju sestara klarisa haljinica je identificirana kao oprava voštanih Malih Isusa u posjedu samostana. Opatice su skrenule pozornost na pet sačuvanih kipova Malih Isusa i jednoj Maloj Gospi u svom samostanu. Njihovu očuvanost i brojnost treba sagledati kao odraz naročite pobožnosti prema Isusu-Djetiću, a u svjetlu bogoslovnih kreposti sestara klarisa. Kipovi su mješteni u prostorijama novicijata, arhiva samostana, kapeli Gospe Žalosne i u sobama redovnica.

Prema kazivanju najstarije opatice u samostanu su postojali i kalupi za lijevanje. Doista, na tavanu samostana, u baroknoj škrinji, zabačenoj pod

1 Studijsko istraživanje liturgijskog ruha u samostanu Svete Klare u Splitu, druga polovica 2007. godine, Muzej grada Splita, voditeljica istraživanja Vjekoslava Sokol, fotografije Zlatko Sunko

1. Mali Isus, nepoznati domaći majstor, 18. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split

1. Child Jesus, unknown local master, 18th century, Convent of St. Clare, Split

2. Mali Isus, nepoznati domaći majstor, 18. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split

2. Child Jesus, unknown local master, 18th century, Convent of St. Clare, Split

krovištem pronađeni su kalupi, gipsani odljevi dijelova tijela, neiskorišteni, zabačeni, i kutijica s mnoštvom crnih i plavih očiju u staklenoj pasti. Nalazi su dobro očuvani, premda je samostan nekoliko puta bio izmiještan, rušen pa nanovo građen od XIV. do posljednjih desetljeća XIX. stoljeća.

Kipove Malih Isusa splitskih klarisa možemo svrstati u dvije skupine s obzirom na impostaciju: slobodno stojeće i one u sjedećem, odnosno ležećem položaju kojima se pribraja i Mala Gospa.

Prvu skupinu čine dva Mala Isusa smještena u originalne vitrine (58 x 50 x 24 cm); (sl. 1, 2). Jedna od vitrina sačuvala je izvorni izgled. Izvedena je u furniru, jednokrilna, ostakljena na prednjoj i bočnim rubno profiliranim stranama. Na prednjoj strani sačuvana je izvorna bravica i ključ. Trup vitrine oslanja se na četiri lukovičasto tokarene nožice. Gornja porubnica je oblikovana sedlasto s izvijenim krajevima. Stražnja, unutrašnja, puna

3. Mala Marija, nepoznati domaći majstor, 19. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split

3. Little Mary, unknown local master, 19th century, Convent of St. Clare, Split

ploha naknadno je obojana crveno i u kutovima ukrašena povijenim listovljem u pressbrokatu,[2] kao i aureola Isusa. Druga vitrina ponavlja oblik opisane vitrine. Naknadno je prebojana srebrno-zlatnom, metalnom bojom koja je prekrila izvorni furnir orahovine. Nedostaju joj lukovičaste nogice. Unutrašnjost vitrine također je prebojana, dok je rubna, unutarnja profilacija ostala izvorna, u orahovini.

Kipovi su izvedeni djelomično u pčelinjem vosku[3] (sl. 3). Trup je platneni, punjen pamukom i likom (49 x 28 cm). Dijelovi kipova u vosku su glava, vrat i ekstremiteti. Slobodni stav kipova ostvaren je fiksiranjem na okrugli postament s baršunastom, metalnom, floralno ukrašenom porubnicom i pričvršćivanjem o stražnju stijenku vitrine. Deskriptivne pojedinosti odnose se na voštane dijelove kipova. Ti dijelovi mogu se sagledati kao autonomna rješenja u promišljanju cjeline tijela.

2 Butazzioni, Nicoletta. Il resturo del politico di San Daniele dalla basilica di Aquileia: Nuovi contributi sulla tecnica del *Pressbrokat.* // L´arte del legno in Italia, a cura di Giovan Battista Fidanza, Pergola: Comune di Pergola, 2002., Perugia. QUATTROEMME srl, 2005., 283–288.

3 Ehret, Gloria; Ulrike Heuss-Grafenhahn. Puppen. Augsburg: NE Ehret, 1993., 15, 16.; Lucchini, Egidio. Giocattoli e banbini: dall´antichita` al 2000.; Rocco Carabba, Lanciano: 2004., 54. ... Bambola, italiana del Settecento, Pariz, Muzej dekorativnih umjetnosti – usporedba s Banbino Gesu, str. 100 ... u istom muzeju grupa svirača, vosak; str. 153; Bambole parlanti, London, Betham Green Museum; Đeldum, Dinka. Pčela, čovjek, med i vosak u tradicijskoj kulturi Dalmacije, 2004., 72–77; Stipičić, Marija. Kipić djeteta Isusa na otocima Braču i Hvaru. // Ethnologica Dalmatica, vol. 14., Split, 2005., 47–103; Kolumbić-Šćepanović, Mirjana. Niža ženska škola sestara benediktinki u Hvaru i tradicija izrade agavine čipke: Zbornik radova sa znanstveno-stručnog skupa Središnji čipkarski tečaj u Beču; Povijest, djelovanje i recepcija u zemljama Austro-Ugarske Monarhije. Lepoglava 2002., 243–255., 247, sl. 1. Isusova košuljica od agavinih niti u tehnici merlandeze i kukicom po predaji je najstariji rad od agavinih niti. Zahvaljujem kolegicama: Mirjani Kolumbić-Šćepanović na ustupljenoj

4. Mali Isus, detalj, nepoznati domaći majstor, 18. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split

4. Child Jesus, detail, unknown local master, 18th century, Convent of St. Clare, Split

5. Mali Isus, detalj, nepoznati domaći majstor, 18. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split

5. Child Jesus, detail, unknown local master, 18th century, Convent of St. Clare, Split

Glava stojećeg Isusa u izvornoj vitrini nagnuta je na desno rame i zabačena naprijed, a Isus kojeg je bilo moguće snimiti izvan vitrine (obojane) ponavlja stav lagano zabačene glave i tijela u iskoraku, što je rezultat očitog fiksiranja o postament. Tjeme i glava jednog i drugog zakriljeni su vlasuljom oblikovanom u izdužene loknice, tzv. *bouches en roleaux*[4] koje optički izdužuju zaobljeno lice. Površina glave jako je ispolirana, glatka, što stvara svjetlosni naglasak na čelu, obrazima i nosnicama. Ispupčenja nosnica definiraju srcoliko oblikovane, a potom crveno obojane usne. Intervencija na usnama – simulirani prorez te obris donje usne sačinjen od nejednakih veličina, a neznatni pomak između gornje i donje usne ostvaruje učinak blagog, tajanstvenog smiješka. Dublji je donji kanal kapka s dominatnim crnim očima,[5] te smeđe obojanim obrvama u naglašenom luku koji sa

fotografiji i podacima o Ditiću iz Benediktinskog samostana na Hvaru; Maji Nadali na poklonjenom CD-u »Božić u Dubrovniku« čija omotnica ima fotografiju *Djetešce Jezus-Banbin*, iz palače Gozze–Basegli–Katić; Suzani Crnčec i ostalim sestrama u Uršulinskom samostanu Varaždin; gospođi Ankici Pandžić, ravnateljici Hrvatskog povijesnog muzeja i dr. prof. Jurju Kolariću, voditelju Dijecezanskog muzeja u Zagrebu na ustupljenim fotografijama Praškog Isusa u vosku.

4 Fisković, Cvito. Kultura dubrovačkog ladanja: Sorkočevićev ljetnikovac na Lapadu. Split: Historijski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, 1966., 49; Ehret, Urlike; Gloria Heuss Grafenhahn. Nav. dj., (3), 36.

5 Ehret, Gloria. Ulrike Heuss-Grafenhahn. Nav. dj., (3), 16–18, 35.

6. Mali Isus, detalj, nepoznati domaći majstor, 18. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split
6. Child Jesus, detail, unknown local master, 18th century, Convent of St. Clare, Split

spuštenim kapkom tvori radijalnu sjenu. Istureno čelo, zaobljeni obraščići, napuhane nosnice i ispupčenje brade čine svjetlosne odbljeske.

Ruke-podlaktice i noge-potkoljenice karakterizira gipkost mišića (sl. 4, 5). Noge završavaju finom obradom stopala i prstiju s municiozno obrađenim noktima. Desno stopalo je ispruženo, s blagim zadebljanjem, a lijevo lagano uzdignutog palca. Prst palca lijeve noge lagano je nadignut na slijedeći prst, zglob stopala naglašen, zadebljan, a mišići potkoljenice u tenziji koraka. Ruke su oblikovane u naglašenom pokretu, različito lijeva i desna. Desna ruka je u gesti blagoslova (sl. 6), s uzdignutim srednjakom, a lijeva ispružena i otvorenog dlana. Zglobna zadebljanja dlanova naglašavaju snagu ispružene pesnice.

Raščlamba malog prsta i kažiprsta čini razvidnim oblikovano zadebljanje zapešća dlana i njegovu strukturu s unutarnje strane. Međusobna organska povezanost postiže se razlikom u svjetlini: prst usmjeren prema gore ističe iluziju svjetlosti koja se nadovezuje na čelo, obraze i bradu. Takve oblike često nazivamo minornima jer nemaju vlastitu samostalnost u odnosu na cjelovitost kipa, dok je na ovim primjerima obrnuto: obrada trupa je minorna.[6]

6 Ehret, Gloria; Ulrike Heuss-Grafenhahn. Nav. dj. (3), 15.

Iste osobine glave mogu se slijediti na kipu Isusa kojeg smo uspjeli izvaditi iz vitrine i dijelom razodjenuti. Razlika je uočljiva na nagibu glave koji je rezultat fiksiranja za pozadinu. Stoga su svjetlosni kontrasti na ovome blaži, a i nedostatak aureole pridonosi razvidnosti vlasulje s naglašenom središnjom crtom koja omekšava zaobljenost lica, a k tome i svjetlosne kontraste. Unazad povlačećim torzom s laganim nagibom glave naprijed ostvarena je protuteža u suodnosu ispružene ruke i noge u laganom iskoraku. Stoga su ruke žarište kompozicije. Premda je slobodni stav uvjetan, odnosno potpomognut fiksiranjem kipa, precizno je morfološki proračunat, a ugradba voštanih dijelova definirana je odljevom.

Sačuvani neiskorišteni dijelovi poput nogu i glave, crne oči kao i izvorne vitrine potvrđuju da je riječ o uratcima s kraja XVIII. stoljeća.

U drugu skupinu ubrajaju se ležeći i sjedeći kipovi (od 46 x 20 – 30 x 18 cm). Svi su odljeveni u parafinskom vosku koji pridonosi alabastrenom efektu.

Kip Malog Kralja[7] sjedi na tronu (50 x 19 cm), definiranom »kraljevskom« gestikulacijom ruku i blagim nagibom glave udesno (sl. 7). Kosa mu je oblikovana ižljebljenim crtama koje profinjeno oblikuju ne samo pramenove povijene na čelu nego i vlasi obojane smeđom bojom. Faktura lica precizno je dorađena. Naglašeni obraščići, blago spušteni kapci, uzdignute tanke, smeđe obrve te rupice nosa, isturenje brade i srcoliko, žarkocrveno obojana usta nositelji su kontrastnih svjetlosnih učinaka. Stražnja strana glave također je precizno obrađena. Sretno-blaženi izraz lica i pogled koji se spušta lagano prema dolje prema ikonografskim načelima upućuje na skromno otklanjanje časti. Noge-potkoljenice su precizni odljevi s naglašenim stopalima, prstovljem i noktima. Ponavlja se shema nadignutog lijevog stopala i palca.

Tron (36 x 22 cm) je bogato rezbaren, pozlaćen, s volutastim tvorbama koje u izvijenom ritmu kombinacija slova »C« definiraju noge, prečke i krunište naslona sjedalice.[8] Sjedalo je presvučeno crvenim, svilenim damastom na kojem dominira središnji raport s povijenim listovljem.[9] Naslon trona lagano je skošen da bi kip mogao sjediti.

7 Đurum, S. Klaudija. Pobožnost Malome Isusu, napose čudotvornom praškom Isusu. Varaždin: Uršulinski samostan, 2005., 2 ... U Belgiji, u Bruxellesu, stoljećima se časti kip »Maloga kralja«. Donijela ga je sa sobom iz Španjolske utemeljiteljica samostana Bosonogih karmelićanki časna službenica Božja Majka Ana od Isusa.

8 Sokol, Vjekoslava. Umjetnički obrađeno drvo u Splitu od XIII.–XVIII. stoljeća, Muzej grada Splita, 15.X – 1. XII 2002. Split: Muzej grada Splita 2002., 33–36.

9 Sokol, Vjekoslava. Baršunasti trag mučeništva, Muzej grada Splita, svibanj – kolovoz 2005. Split: Muzej grada Splita, 2005., 33–53.

7. Mali Kralj, nepoznati domaći majstor, druga pol. 19. stoljeća, samostan Sv. Klare, Split

7. Little King, unknown local master, second half of 19th century, Convent of St. Clare, Split

Vrlo sličan pristup u rješavanju odljeva ponavlja se kod ostalih kipova te skupine, naročito Male Gospe,[10] koji pokazuje urednu dovršenost odljeva, mentalnu usmjerenost na detalje, te modifikaciju pojedinačne anticipacije i težnju efektu bezazlene sentimentalnosti.

Stoga se ta skupina kipova datira u XIX. stoljeće, odnosno Mali Kralj u drugu polovicu XIX. stoljeća budući je tron određen neobaroknim osobinama i konstrukcijskim preinakama prema težini kipa i njegovih ekstremiteta. Potvrdu kontinuiranog lijevanja u vosku dokazuje sačuvani kalup za odljeve redovničkog žiga iz 1836. godine (sl. 8, 9, 10).

Kalupi i odljevi potvrđuju obrasce prenošene tradicijom s kraja XVIII. stoljeća. Za sada nije poznato jesu li se pri izradi kalupa nepoznate redovnice vodile nekakvim prototipovima ili predlošcima. No, razvidno je da je krajem XVIII. stoljeća Split bio grad opustošen kugama i ratovima, a i sva snažnija umjetnička produkcija bila je vezana uz prvostolnicu i duhovne punktove unutar srednjovjekovnih kvartova grada Splita. Jedan od njih nazvan je po samostanu Sv. Klare, koji je egzistirao u neposrednoj blizini prvostolnice baš u XVIII. stoljeću. Jesu li uzori za kalupe bila kiparska ostvarenja u kamenu ili drvu anđela ili putta koji su ukrašavali splitsku katedralu, naročito uratci P. M. Molaitera na novom oltaru Sv. Dujma koji su označeni kao radikalni i smjeli zahvati u posljednjoj četvrtini XVIII. stoljeća, ili su pak uzori bili onodobni priručnici za rad na anđelima i puttima – za sada je teško govoriti.[11] Njihova

10 U samostanu je pronađena jedna trapezasta, ostakljena vitrina, presvučena pressbrokatom, čije dimenzije ukazuju da se u njoj mogao čuvati neki od ležećih kipova, najvjerovatnije kip Male Gospe.

11 Podatke o posjedovanju priručnika u Splitu još treba istražiti. U bogatoj biblioteci samostana Sv. Klare u Splitu ne nalaze se priručnici koji su se mogli naći po talijanskim središtima koja su opsluživala Split, a arhiv samostana spaljen je u vrijeme posljednje kuge u Splitu 1783.

8. Mali Isus, nepoznati domaći majstor, 19. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split

8. Child Jesus, unknown local master, 19th century, Convent of St. Clare, Split

9. Odljev, nepoznati domaći majstor, 18. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split

9. Cast, unknown local master, 18th century, Convent of St. Clare, Split

zajednička, temeljna vizualna osobina je kompaktnost tvorbenih sastavnica koje ukazuju na dorađenu organsku morfologiju u vremenu anonimnih izvornih umjetnika.

Gipsani kalupi različitih veličina (cca 21 x 8; 8 x 9, 13 x 4 cm) i oblika pokazatelj su i dokaz originalnih uradaka, odnosno dijelova kipova u vosku (sl. 11, 12, 13, 14, 15). Izrada kalupa je polazište za odljev, odnosno u ovim slučajevima dijelove kipa. Tehničkim postupkom lijevanja dolazi se do istovjetnog oblika, likovnog promišljanja kalupa i odljeva s razlikom u materijalu. No, ovdje je veoma važno naglasiti da sačuvani kalupi i odljevi zajedno koegzistiraju, jer npr. mnoga vrhunska umjet-

godine (A. Dürer: Drezdenska knjiga sa skicama i proporcijama djeteta. 1532. godine; O. Fialetti: Istinske metode i poredak crtanja svih dijelova i udova ljudskog tijela. Venecija, 1608. godine; U XVII. stoljeću izvjesni Agostino publicira studije obrade uha. U XVII. i XVIII. stoljeću javlja se veliki broj didaktičkih priručnika pod utjecajem Caracija i ostalih: Bolonjska škola pod utjecajem Guercina i G.Rennija, Crispyn van de Passe izdaje *Znanje slikanja i crtanja*, Amsterdam, 1643. godine; Didaktički otisci prema Riberi, de Vita – naglasak na crtanju dječjih glavica.; Veliki anatom Peter Camper razrađuje proporcije glave, 1794. godine; Preissler donosi shematske dječje glave, 1734. godine).

10. Odljev, nepoznati domaći majstor, 19. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split

10. Cast, unknown local master, 19th century, Convent of St. Clare, Split

11. Kalup glave, nepoznati domaći majstor, 18. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split

11.Mould of a head, unknown local master, 18th century, Convent of St. Clare, Split

12. Kalup stopala, nepoznati domaći majstor, 19. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split

12. Mould of a foot, unknown local master, 19th century, Convent of St. Clare, Split

nička djela poznajemo isključivo putem sačuvanih sadrenih odljeva. Činjenica da su korpusi tih kipova bivali podređeni aplikacijama voštanih dijelova znači da je svaki kip bio izvorni uradak. Učinak tako oblikovanih kipova, bez obzira na njihovu množinu, bio je original.

Stoga je razvidno da je odljev ili otisak dio serije ili niza koji derivira iz jednog prototipa. Odljevi ili otisci su unikati, jer su identični na konceptualnoj ili stvarnoj razini i jer se precizno određen broj odljeva ili otisaka smatra originalom.[12] No, o preciznosti broja odljeva teško je govoriti s ove vremenske distance. Međutim, istraživanja od Dubrovnika, Korčule, Hvara, Brača do Varaždina i Zagreba pokazuju da identični kipovi nisu poznati, pa o komponenti koja se odnosi na određeni broj od-

12 Maroević, Ivo. Uvod u muzeologiju. Zagreb: Zavod za informacijske studije 1993., 155.

13. Kalup dijela glave, nepoznati domaći majstor, 19. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split

13. Mould of a head part, unknown local master, 19th century, Convent of St. Clare, Split

14. Kalupi za izradu Malih Isusa, nepoznati domaći majstor, 18. i 19. stoljeće, samostan Sv. Klare, Split

14. Moulds for Child Jesus statues, unknown local master, 18th and 19th century, Convent of St. Clare, Split

15. Oči, pasta, boja (korišteni na kipovima Malih Isusa tijekom 18. i 19. stoljeća)

15. Eyes, paste, colour (used for Child Jesus statues in 18th and 19th century)

ljeva za sada nije moguće govoriti. Mali Isus iz crkve Sv. Ivana u Postirama sličan je na morfološkoj razini kipovima iz XIX. stoljeća sestara klarisa, ali podatak da je nabavljen u XIX. stoljeću u Italiji[13] govori u prilog suvremenoj široj produkciji kipova. Posljednji uradak u splitskom samostanu sačinjen je od preostalih odljevenih dijelova sredinom XX. stoljeća i poklonjen je župnoj crkvi u Bisku. Od tada zamire produkcija kipova Malih Isusa u samostanu splitskih klarisa.

Ako se prihvati stajalište da se autentično i izvorno odnosi na proces stvaranja više nego na stanje predmeta, onda uratci klarisa zatvorenih

13 Stipičić, Marija. Nav. dj., (3), 62, 93.

unutar samostanskih zidina ilustriraju specifičnost mjesta i mogućnosti realizacije.[14] U tom smislu Peter van Mensch daje veoma jasan pregled značenja termina autentičan i originalan. Autentično se može odnositi na genezu predmeta koja pokriva proces nastajanja i stvaranja predmeta. Geneza kipova Malih Isusa iz splitskog samostana je po naravi mjesta autentična i dopunjena duhovnim značenjem. Naime, štovanje Djetića u samostanu klarisa je u suglasju i s klauzurom reda.[15] Koristeći pojam «mekanog voska» slikovni i doživljajni sinonim razotkriva »utiskivanje Malog Isusa u dušu redovnica kao u mekani vosak«, a to upućuje na bogoslovne kreposti. Poniznost, jedna od bogoslovnih kreposti, završava u mistici, tako da »djetinje stanje je svakodnevno urašćivanje Malog Isusa u dušu«, kako kaže o. Gerard Ante Stantić.[16]

Problemi koje načelno generira pojam unikata u skulpturi vezani su uz namjenu lijevanja u više primjeraka ili čak za serijsko umnožavanje. Serijsko umnožavanje, kako navode neki teoretičari, odnosi se na plakete, portrete značajnih ličnosti,[17] a u ovom slučaju i na odljeve nabožnih predmeta. Međutim, ako prihvatimo da je unikat svako djelo čije su jedna ili različite verzije izvedene direktno rukom autora ili u svakom slučaju pod njegovim nadzorom,[18] te otklonimo mogućnosti naknadnog lijevanja, onda su sačuvana kvaliteta i karakter predmeta osobine kojima su se rukovodile klarise u stvaranju originalnog djela.

Sva naknadna istraživanja možda će preciznije odrediti moguća nagnuća te radionice[19] i eventualnu distribuciju umjetničkih predmeta. Slično potvrđuju najnovija istraživanja na primjeru maski Laureanine *Laure de Navis*. Tragajući za portretom Lauranine bečke Laure, jedna teza Fritza Burgera iz 1907. godine pokrenula je nova istraživanja. U svojoj monografiji o Laureani slavni njemački istraživač iznio je hipotezu da su ženske mramorne maske koje se vezuju za Lauranu i njegovu radionicu nekoć služile kao mramorni umetci za biste koje su predstavljale portrete Petrarkine Laure. Danas su maske pripisane Laurani i njegovoj radionici

14 Eco, Umberto. A Theory of semiotics. Bloomington: Indiana Univesity press, 1976., 179.

15 Sestre karmelićanke su također red izrazite klauzure, a kod njih je naglašeno štovanje Svetoga praškog Isusa

16 Sokol, Vjekoslava. Radovi sestara klarisa na liturgijskim predmetima u vosku: Samostan Sv. Klare u Splitu u svome vremenu. // Radovi simpozija u povodu 700. obljetnice Samostana Sv. Klare (1309.–2008.) održanog u Splitu, u samostanskoj crkvi Sv. Klare, dana 28. i 29. ožujka 2008. Split: Symposion, 2008., 329–347.

17 Rozman, Ksenija. Stari kiparski modeli i odlijevanje u bronci. // Informatica museologica / 3–4. Zagreb: 1985., 6–7, 6.

18 Mažuran Subotić, Vesna. Pojam originala u skulpturi. // Informatica museologica / 3–4. Zagreb: 1985., 7–9, 8.

19 Šulc, Branka. Zbirka umjetnina u antičko doba. // Muzeologija, 22. / Zagreb: 1978., 3–40, 26.

rasute diljem svijeta. Prevladava mišljenje da se prototip maske razvio u Provansi. Postavlja se pitanje je li Laureanina radionica u Provansi bila specijalizirana za serijsku proizvodnju Laurinih portreta.[20]

Predmete devocionalne baštine često razlučujemo na one koje ubrajamo u umjetnički obrt, poput votiva, i one koje pripisujemo kiparstvu ili rjeđe slikarstvu. Tu se uspostavlja vrlo tanka i porozna granica po kojoj original u kiparstvu čini izvorno, prvobitno djelo za razliku od kopija i imitacija, a također falsifikata. Isto tako, u određenom trenutku povijesti spomenik često poistovjećujemo s kičem, dok u prijašnjim razdobljima nije bilo tako. Zašto dolazi do tog iznenadnog estetskog i etičkog opadanja vrijednosti? Možda samo zato što se spomenik nije znao prilagoditi vremenu? Umjesto da se vezao uz neko autentično vjersko, domoljubno ili mističko uvjerenje, vezao se samo uz uobičajni »ersatz« tih osjećaja i još jednom zapao u sentimentalnost koja je antropološkog značenja. Ili pak kada spomenik izađe iz okruženja, tada gubi »povijesne sadržaje« koji mu usprkos svemu daju draž simbola.[21]

Analitički pristup predmetu kao nosiocu obavijesti ne objašnjava u potpunosti čudnovatu težnju za autentičnošću. Izvorni predmeti imaju emotivnu konotaciju, koja nije svojstvena materijalnom predmetu kao takvom, a to se nikada ne može reproducirati. Kopije nikada ne mogu primiti »višak vrijednosti« koji često nije ništa drugo nego tradicija. U tom mitskom, gotovo metafizičkom značenju kopija se nikada ne može izjednačiti s originalom.[22]

Ako pak prihvatimo da umjetničko djelo gotovo uvijek prebiva u »sakralnom svijetu«,[23] opterećeno njegovom potencijom (čarobnom snagom, svetim smislom, reprezentativnim podudaranjem s kozmičkim zbivanjima, simboličkom vrijednošću), svakako je opterećeno povijesnošću, bilo da je riječ o lutki ili kipu Malog Isusa.

Međutim, kipovi Malih Isusa splitskih sestara klarisa još i danas su u službi liturgije. Poredbena točka temelji se na tome što liturgija kao i igra ima svoja vlastita pravila i zakonitosti, ona podiže i gradi svoj vlastiti svijet koji vrijedi kada se u nj stupa i koji zapravo prestaje kada je igra okončana. Druga poredbena točka je ta što igra ima smisao sama po sebi. Ona ima nešto osloboditeljsko kao i liturgija, jer nas iz svijeta svakodnevnih svrhovitosti i njegovih prisila vodi u svijet slobode.

20 Prijatelj Pavičić, Ivana. Francesco Laureana i razvoj jedne renesansne sheme portreta Laure de Noves. // Radovi instituta povijesti umjetnosti, 27. / Zagreb: 2003., 73–81, 76–78.

21 Dorfles, Gillo. Kič. Zagreb: Golden marketing, 1997., 6–360, 88–90.

22 Mensch, van Peter. Muzej i autentičnost. // Informatica Museologica, 3–4. / Zagreb, 1985., 2–4, 4.

23 Huisinga, Johan. Homo ludens. Zagreb: Matica hrvatska, 1970., 223.

LITERATURA

Butazzioni, Nicoletta. Il resturo del politico di San Daniele dalla basilica di Aquileia: Nuovi contributi sulla tecnica del *Pressbrokat.* // L´arte del legno in Italia. Pergola: Comune di Pergola, 2002., Perugia: QUATTROEMME, 2005.

Dorfles, Gillo. Kič. Zagreb: Golden marketing, 1997.

Đeldum, Dinka. Pčela, čovjek, med i vosak u tradicijskoj kulturi Dalmacije. Split: Etnografski muzej Split, 2004.

Đurum, S. Klaudija. Pobožnost Malome Isusu, napose čudotvornom praškom Isusu. Varaždin: Uršulinski samostan, 2005.

Eco, Umberto. A Theory of semiotics. Bloomington: Indiana Univesity press, 1976.

Ehret, Gloria; Ulrike Heuss-Grafenhahn. Puppen. Augsburg: NE Ehrnet, 1993.

Fisković Cvito. Kultura dubrovačkog ladanja. // Sorkočevićev ljetnikovac na Lapadu. Split: Historijski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, 1966.

Huisinga, Johan. Homo ludens. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.

Kolumbić-Šćepanović, Mirjana. Niža ženska škola sestara benediktinki u Hvaru i tradicija izrade agavine čipke: zbornik radova sa znanstveno-stručnog skupa: Središnji čipkarski tečaj u Beču: Povijest, djelovanje i recepcija u zemljama Austro-Ugarske Monarhije. Lepoglava, 2002.

Lucchini, Egidio. Giocattoli e banbini: dall´ antichita` al 2000: Lanciano, 2004.

Maroević, Ivo. Uvod u muzeologiju. Zagreb: Zavod za informacijske studije 1993.

Mažuran Subotić, Vesna. Pojam originala u skulrturi. // Informatica museologica. / Zagreb: Muzejsko dokumentacijski centar, 3–4, 1985.

Mensch, van Peter. Muzej i autentičnost. // Informatica Museologica, 3–4. Zagreb: Muzejsko informacijski centar, 1985.

Rozman, Ksenija. Stari kiparski modeli i odlijevanje u bronci. // Informatica museologica, 3–4, Zagreb: Muzejsko informacijski centar, 1985.

Prijatelj Pavičić, Ivana. Francesco Laureana i razvoj jedne renesansne sheme portreta Laure de Noves. // Radovi Instituta povijesti umjetnosti, 27, Zagreb, 2003.

Sokol, Vjekoslava. Umjetnički obrađeno drvo u Splitu od XIII.–XVIII. stoljeća, Muzej grada Splita, 15. X – 1. XII. 2002. Split: Muzej grada Splita, 2002.

Sokol, Vjekoslava. Baršunasti trag mučeništva. Muzej grada Splita, svibanj–kolovoz 2005. Split: Muzej grada Splita, 2005.

Sokol, Vjekoslava. Radovi sestara klarisa na liturgijskim predmetima u vosku: samostan Sv. Klare u Splitu u svome vremenu. // Radovi simpozija u povodu 700. obljetnice samostana Sv. Klare (1309.–2008.). Split: Symposion, 2008.

Stipičić, Marija. Kipić djeteta Isusa na otocima Braču i Hvaru. // Ethnologica Dalmatica, vol. 14 / Split, 2005.

Šulc, Branka. Muzeologija, 22 // Zagreb: Muzejsko dokumentacijski centar, 1978.

SAŽETAK

U potrebi promišljanja pojma originala u skulpturi analiziraju se odljevi u vosku Malih Isusa od 18.–19. stoljeća iz samostana Sv. Klare u Splitu.

Kipovi Malih Isusa, kojima se pridružuje i kip Male Gospe u vosku, pronađeni su prilikom istraživanja liturgijske baštine u samostanu Svete Klare u Splitu. Budući je splitski samostan mijenjao lokacije tri puta, od 14. do posljednje četvrtine 19. stoljeća, nalazi velikog broja sačuvanih kipova, kalupa za lijevanje različitih dimenzija, odliveni neiskorišteni dijelovi kipova te mnoštvo očiju u staklenoj pasti, doista su bili veliko iznenađenje. Svi otkriveni segmenti upućivali su nas da odljeve sagledavamo kao originalne uratke sestara klarisa. Postalo je razvidno da su odljevi nastajali u kontinuitetu, mjenjajući se i dopunjujući strukturne i stilske osobitosti. Identični na konceptualnoj i stvarnoj razini, ta specifična geneza kipova čini svakoga od njih posebnim, jer su nastajali unutar Reda koji karakterizira zatvorena klauzura. Sačuvani kipovi su naglašenih individualnosti i osobina, pa se pojam originala potvrđuje neprikosnoveno. Isto tako to potvrđuje i množina sačuvanih kalupa različitih dijelova tijela i veličina.

Analitički pristup kipove svrstava u ostvarenja baroka s kraja 18., uratke stilskih razdoblja kroz cijelo 19. do početka 20. stoljeća.

Ovim prilogom pokušalo se utvrditi status originala – unikata na odljevima u vosku te predmete devocionalne baštine izvući iz marginalne pozicije.

Summary

WAX STATUES OF CHILD JESUS

VJEKOSLAVA SOKOL
The Split City Museum

In view of the need to examine the concept of the original in sculpture this paper gives an analysis of wax casts of Child Jesus, made from the 18th to the 19th century, holdings of the St. Clare convent in Split.

Statues of Child Jesus and a statue of Nativity of Virgin Mary were found in the course of research of liturgic heritage in the St. Clare convent in Split. Since this convent changed its location three times in the period from the 14th to the last quarter of the 19th century, findings of a large number of preserved statues, casting moulds of various dimensions, unused casts of statue parts, and a number of glass paste eyes created a big surprise. All discovered segments were suggesting that the casts were original works of the Sisters of St. Clare. It became obvious that the casts were made continuously, with changes and additions in structure and style. Although identical on the level of concept and realization, the specific origin of these statues makes each one of them special, because they were made within a cloistered order. The preserved statues display prominent individual features, which indubitably confirms the concept of originality. This is further supported by the large number of preserved moulds of different body parts in various sizes.

The analytical approach classifies these statues as baroque pieces of the late 18th century and works made in various styles throughout the 19th to early 20th century.

This paper attempts to establish the status of the original – unique – works in wax casts and to elevate these works of devotional heritage from their marginal position.

KEY WORDS: *statues, wax, original, cast, mould, Convent of St. Clare, Split*

73.021.026.061:725.02](497.5Trogir)"1890""191"

Romantične restauracije i domišljanja
Kopije i falsifikati u trogirskoj heraldici

Danka Radić
Muzej grada Trogira
???

Kneževa palača u Trogiru obnovljena je u XIX. stoljeću tako da je iznova podignuta u duhu nacionalnog romantizma. Tom prigodom umetnuti su izvorni ali i novi natpisi i grbovi iz raznih trogirskih zgrada. Izvorni i novi okviri prozora, te grbovi crkvenih dostojanstvenika postavljaju se i na pročelju zgrade Suda koja je podignuta 1910. godine na mjestu porušene biskupske palače. Novi grbovi uzidani su i na pročelju zgrade škole podignute početkom XX. stoljeća na mjestu porušene crkve Sv. Duha. Tema ovog rada su novi grbovi – kopije iz XIX./XX. stoljeća, dok o starim grbovima spremamo posebnu studiju.

Ključne riječi: *Trogir*, *kneževa palača*, *grb*, *kopija*, *falsifikat*

UVOD

Kneževa (komunalna) palača u Trogiru prvi put spominje se u XIII. stoljeću, 24. veljače 1263. godine kao komunalna zgrada – *domus comunis*.[1] Zgrada je proširena, kako se čita iz ugovora iz 1272. godine o rušenju crkve Sv. Stjepana i gradnji komunalne palače, *pro palacio comunis*, na mjestu porušene crkve Sv. Stjepana.[2] Dvije godine kasnije palača je ponovno proširena prema jugu kada je došla u posjed kuće koja se nalazila između komunalne palače i dvorišta samostana Sv. Ivana, koju je Rada, žena zlatara Sabe, (*Radda uxor Sabbe aurificis*) ustupila komuni u zamjenu za neku drugu kuću.[3] Ti arhiv-

1 Barada, Miho. Trogirski spomenici, dio I., Zapisci pisarne općine Trogirske, sv. II., od 31. I. 1274. do 1. IV. 1294.// Monumenta spectantia slavorum meridionalium, knjiga 45 / Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, 1950., br. 82, 38.

2 Barada Miho. Trogirski spomenici, dio I., Zapisci pisarne općine Trogirske, sv. I., od 21. X. 1263. do 22. V. 1273. // Monumenta spectantia slavorum meridionalium, knjiga 44 / Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, 1948., br. 328, 438–439; Babić, Ivo. Renesansni lučni prozori i općinska palača u Trogiru. // Adrias, Zavoda za znanstveni i umjetnički rad JAZU u Splitu, 1 (1987.) / Split, 1987., 170.

3 Barada, Miho. Nav. dj. (1950.), br. 16, 8, br. 20, 21, 22, 10–11; Plosnić Škarić, Ana. Gotička stambena arhitektura grada Trogira. Doktorska disertacija. Mentor: akademik Igor Fisković.

ski podaci iz XIII. stoljeća, kao i sačuvana fotografija istočnog i zapadnog pročelja komunalne (kneževe) palače s kraja XIX. stoljeća potvrđuju da se u stvari komunalna palača sastojala od nekoliko zgrada različite visine, katnosti. Od tada do danas palača je u više navrata obnavljana. Najveće promjene doživjela je prilikom obnove koja je započela 1426. godine za vrijeme trogirskog kneza Jakova Barbariga[4] i završena 1608. godine za vrijeme trogirskog kneza Alviza Morosinija, kako to svjedoči natpis istaknut na zapadnom pročelju palače,[5] te potkraj XIX. stoljeća kada je palača iznova sagrađena u neorenesansnom stilu 1890. godine. Rekonstrukcija unutrašnjosti komunalne palače načinjena je potkraj XVIII. stoljeća.[6] Prigodom restauracije palače 1890. godine umetnuti su izvorni ali i novi okviri prozora, natpisi i grbovi iz raznih trogirskih zgrada.

Godine 1910. na mjestu porušene biskupske palače u Trogiru, prema nacrtima arhitekta Ćirila Ivekovića,[7] podignuta je nova zgrada Suda u neogotičkom stilu, uglovnica sličnog tlorisa kao i prijašnja na čijem pročelju su postavljeni, po uzoru na one na komunalnoj palači, izvorni

Zagreb: Sveučilište u Zagrebu. Filozofski fakultet, 2010., 52.

4 Godine 1420. stradala je od bombardiranja za vrijeme višemjesečne mletačke opsade grada. Ivan Lucić donosi ugovor iz 1426. godine o popravku općinske zgrade. *Budući da je neka općinska kuća iznad velikog trga u vrijeme nedavno prošlog rata bila porušena i oštećena bombardama tako da se srušio cijeli krov i dio zida prema crkvištu, zbog čega su podovi, grede i drvenina istrunuli, ... ako se rečena kuća brzo ne popravi, da će se sva srušitina veliku štetu općine, ...* Vidi: Lucić, Ivan. Povijesna svjedočanstva o Trogiru II. Split : Čakavski sabor, 1979., 956; Bužančić, Radoslav. Renovatio urbis Koriolana Cipika u Trogiru. // Ivan Duknović i njegovo doba – Zbornik radova međunarodnog znanstvenog skupa održanog u Trogiru o 550. obljetnici rođenja Ivana Duknovića. / urednik Igor Fisković. Trogir: Muzej grada Trogira: Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996., 108.

5 QVOD IAMDIV TRAG . SVPPLICATIONIBVS ASSE / QVI NON POTVERVNT . ALOYSII MAVROCENO / PRAETORIS DILIGENTIA IMPETRATIS A SENATV / VEN . SYMPTIBVS AEDES HAS NIMIA VETVSTATE / FERE CORRVENTES FVNDITVS RESTAVRA / VIT CIVITATEMQ . HOC CONSPICVO AEDIFICIO / NOBILIOREM REDDIDIT ANNO DNI MDCVIII. Babić, Ivo. Nav. dj. (1987.), 170.; Traù. // Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata, Anno IV, N. ro 3., Spalato, 1881., 39–40.

6 Ivan Nikola Nakić izradio je 1793. godine nacrt za rekonstrukciju kazališta, odnosno za preuređenje kazališne dvorane koja se nalazila u komunalnoj palači. Ivan Nikola Nakić se rodio u Kninu 1763. godine. Taj graditelj, *tenente d'ingegneri*, kako se potpisivao u ispravama, djelovao je u Splitu, Zadru i Istri. U Trogiru je radio i na mlinicama na Pantanu. Slade-Šilović, Roko. Staro kazalište u Trogiru. // Narodna starina, 3 (1922.) / Split, 1922., 320; Omašić, Vjeko. Obnova trogirskog kazališta koncem XVIII. stoljeća. // Mogućnosti, 7 (1966.) / Split, 1966., 774–775; Horvat, Anđela; Radmila Matejčić; Kruno Prijatelj. Barok u Hrvatskoj. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber: Odjel za povijest umjetnosti centra za povijesne znanosti: Društvo povjesničara umjetnosti: Grafički zavod Hrvatske: Kršćanska sadašnjost, 1982., 703.

7 O djelovanju arhitekta Ćirila Ivekovića vidi: Piplović, Stanko. Rad Ćirila Ivekovića u Dalmaciji. // Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 13 (1987.) / Zagreb, 1987., 5–37.

i novi okviri prozora te grbovi crkvenih dostojanstvenika.[8] Novi grbovi istaknuti su i na dvokatnici, zgradi škole koja je sagrađena također u neogotičkom stilu početkom XX. stoljeća na mjestu porušene crkve Sv. Duha, prema nacrtima arhitekta Ćirila Ivekovića.[9] Formalnom analizom arhitektonskih dijelova, fragmenata i grbova na ta tri zdanja može se pokazati da je riječ o originalima ali i kopijama.

KNEŽEVA (KOMUNALNA) PALAČA

Općinsko upraviteljstvo donijelo je 11. siječnja 1890. godine odluku o rušenju dijela komunalne palače[10] u kojem bijaše smješteno kazalište *Il Teatro antico nella sala della Magnifica Communità de' Nobili* zbog opasnosti od požara.[11] Tom prigodom, kako nam svjedoče fotografije s kraja XIX. stoljeća, kneževa (komunalna) palača srušena je u cijelosti. Dakle, porušene su sve kuće različite katnosti od kojih se sastojala palača, a ne samo onaj dio palače u kojem se nalazilo kazalište. Današnja palača iznova je sagrađena iste godine prema nacrtima dr. Josipa Slade (1828.–1911.) iz Trogira[12] i prof. Ante Bezića (1849.–1906.) iz Splita.[13] Nažalost, dokumentacija o tome nije sačuvana.

8 Piplović, Stanko. Graditeljstvo Trogira u 19. stoljeću. Split: Književni krug, 1996., 101–105, 150.

9 Isto, 98–100, 151.

10 U to vrijeme kneževa (komunalna) palača se naziva općinska ili gradska palača.

11 Omašić, Vjeko. Nav. dj. (1966.), 777–778; Božić-Bužančić, Danica. Prilog poznavanju privatnog i društvenog života Trogira u drugoj polovici devetnaestog stoljeća. // Mogućnosti, 9–10 (1987.) / Split, 1987., 865–883.

12 Josip Slade (Trogir, 23. III. 1829. – Trogir, 15. XI. 1911.), graditelj i arhitekt. Školovao se u Splitu i Padovi. Isprva je radio s Vickom Andrićem. Gradi mostove i zgrade. Važnija su mu ostvarenja: kazalište u Šibeniku, Morettijeva kuća na Čiovu, gradska bolnica u Splitu itd. Sudjelovao je pri obnovi renesansne gradske vijećnice u Trogiru s Antom Bezićem, vodio kolaudaciju splitskog kazališta itd. Vidi: Fisković, Cvito. Arhitekt Josip Slade. Trogir: Muzej grada Trogira, 1987.

13 Ante Bezić (Grohote na Šolti, 11. VI. 1849. – Split, 2. VII. 1906.), graditelj i crtač. Projektirao je i restaurirao mnoge zgrade u Splitu i okolici. Zajedno s Josipom Slade obnovio je srednjovjekovnu općinu u Trogiru. Projektirao je i javne dekoracije, crkvene oltare i nadgrobne spomenike. Crtao je arheološke nalaze iz Salone i okolice surađujući s *Bulletino di archeologia e storia dalmata*, zatim u Društvu za proučavanje hrvatske arheologije »Bihać« i u bečkom godišnjaku za zaštitu spomenika *Mittheilungen der K.K. Zentralkommission fur Denkmalpflege.* Vidi: Piplović, Stanko; Helga Zglav-Martinac; Ante Bezić: Katalog izložbe u povodu 110. obljetnice Hrvatskog narodnog kazališta i 120. obljetnice Dobrovoljnog vatrogasnog društva. Split: Muzej grada Splita Split, 5.–20. svibnja 2003. godine, Split: Muzej grada Splita: Društvo prijatelja kulturne baštine Splita, 2003.

1. Kneževa (komunalna) palača u Trogiru prije obnove, Fototeka Muzeja grada Trogira

1. Rector's (communal) palace in Trogir prior to restoration, Photo Library, Town Museum, Trogir

Na osnovi postojećih nacrta komunalne palače, današnjeg i onog iz 1822. godine,[14] dade se zaključiti da su promjene velike. Koliko se pri tom poštovalo postojeće stanje teško je ustvrditi.[15] Promijenjena je cijela prostorna dispozicija. Nekadašnju palaču nepravilna oblika s otvorenim dvorištem u sredini zamijenila je zgrada pravilnog četvrtastog i potpuno zatvorenog bloka unutar kojeg je ostalo otvoreno dvorište. Novom izgradnjom visina je ujednačena, pa danas čitava zgrada ima prizemlje i dva kata. Najveće promjene doživjela su pročelja, i to sjeverno, južno i istočno pročelje, kao i dvorišna pročelja.[16] U fototeci Muzeja

14 U Muzeju grada Trogira čuva se nacrt, plan Gradske vijećnice u Trogiru, tj. tlocrt prizemlja i prvog kata *Pianta del cosi d: Palazzo Raggione di Traù*, koji je objavila autorica ovog teksta. Radić, Danka. Zaštita spomenika u Trogiru tijekom XIX. stoljeća. // Muzeologija, 37 (2000.) / Zagreb, 2000., 74. Ovo je skraćena verzija autoričine studije »Zaštita spomenika u Trogiru tijekom XIX. stoljeća« koja je u cijelosti objavljena. Vidi: Radić, Danka. Zaštita spomenika u Trogiru tijekom XIX. stoljeća. // Radovan 3 (2005.) / Trogir, 2005., 102–130. Plan Gradske vijećnice izradio je 1822. godine geometar i privremeni općinski arhitekt Ivan Miotto (Miotto je naziva Palačom pravde). Ivan Miotto bio je po struci botaničar. Rođen je u Vegianu u Italiji. U Trogir je došao 1805. godine i pretpostavlja se da su ga doveli Garagnini. Vidi: Božić Bužančić, Danica. Južna Hrvatska u europskom fiziokratskom pokretu. Split: Književni krug, 1995., 208–210.

15 Godine 2004. na znanstvenom skupu »VIII. dani Cvita Fiskovića«: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske-II; Dubrovnik i njegovi bliski susjedi* sudjelovala je autorica ovog priloga izlaganjem »Restauracija kneževe palače u Trogiru tijekom XIX. stoljeća« koje će se naknadno objaviti.

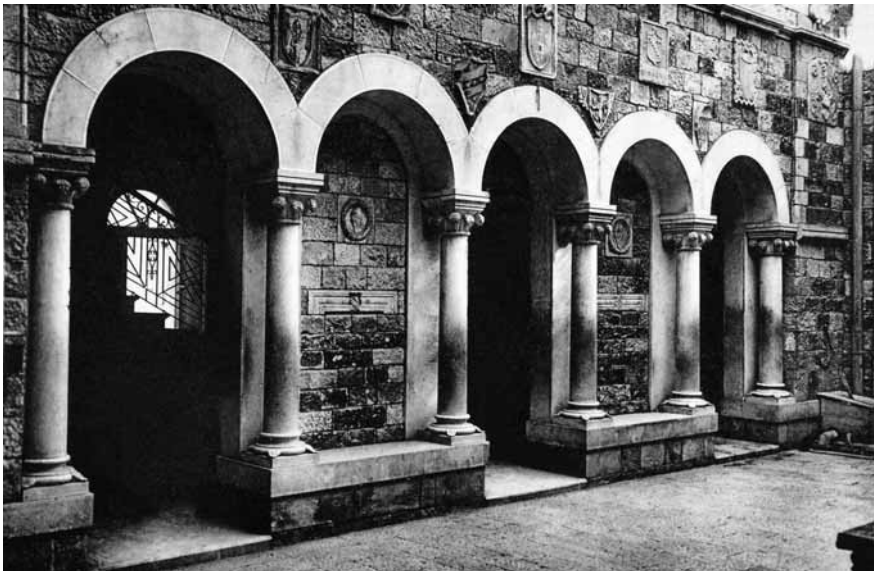
16 Nekoć je dvorište sa sjevera bilo ograđeno dijelom jednom zgradom a dijelom samo zidom. Usp. Katastarsku mapu građevinskih čestica iz 1830. (*Città di Traù*) u: Benyovsky, Irena. Trogir u katastru Franje I. Zagreb: Hrvatski institut za povijest: Državni arhiv u Splitu, 2005.

2. Kneževa (komunalna) palača u Trogiru nakon obnove

2. Rector's (communal) palace in Trogir after restoration

grada Trogira, u fundusu koji je pripadao obitelji Garagnin-Fanfogna, sačuvana je fotografija izvornog stanja zapadnog pročelja komunalne palače okrenutog prema glavnom gradskom trgu prije obnove (slika 1). Sudeći po arhivskoj fotografiji pročelja izgleda da je vjerno obnovljeno izvorno stanje. Umjesto postojećih originalnih okvira otvora u prizemlju, koje je Ivo Babić prepoznao kao djelo Nikole Firentinca, koji su u većini slučajeva bili dobro sačuvani, isklesani su novi.[17] Na drugom katu umjesto četiri prozora pravokutnog oblika ugrađena je na sredini trifora s balkonom, a sa strana po jedan prozor na luk, također s malim balkonima. Izgradnja palače završena je 1890. godine, o čemu svjedoči natpis istaknut na zapadnom pročelju koji glasi: PROČELJE / OVE GRADSKE PALAČE / JEDNOM KNEŽEVA DVORA / DAVNO OŠTEĆENO / HRVATSKA OBĆINA / U STAROM UMJETNIČKOM SLOGU / G. MDCCCXC. / OBNOVI (slika 2).

17 Originalni okviri nisu pohranjeni u gradskom lapidariju iako bijahu sačuvani u relativno dobrom stanju. Babić, Ivo. Nav. dj. (1987.), 169–179. Četiri lučna prozora u zoni prvog kata pripisuju se manirističkom klesaru i graditelju Trifunu Bokaniću. (Pučišća na Braču, 4. travnja 1575. – Trogir, 3. rujna 1609.). Osim zvonika trogirske katedrale radio je i zvonik crkve Sv. Mihovila i crkve Sv. Nikole u Trogiru.



3. Dvorište kneževe (komunalne) palače, Fototeka muzeja grada Trogira

3. Courtyard of rector's (communal) palace, Photo Library, Town Museum, Trogir

Kako to bijaše vrijeme buđenja narodne svijesti, doba Hrvatskog narodnog preporoda, tj. poslije pobjede Hrvatske narodne stranke (koja je dobila na izborima u Trogiru općinsku upravu 1886. godine),[18] a to je značilo i povećanu brigu za narodnu baštinu, naši arhitekti dr. Josip Slade i prof. Ante Bezić traže nadahnuće u dalekoj prošlosti, posebno u srednjem vijeku, pa je izgradnja komunalne palače bila prožeta duhom nacionalnog romantizma. Poneseni romantičarskim zanosom za srednjovjekovno graditeljstvo, osobito za oživljavanje gotike, u dvorištu komunalne palače ugradili su uz nove okvire prozora i one stare iz raznih trogirskih zgrada, razne natpise i grbove (slika 3). To je možda u svezi s osobnim preokupaci-

18 Opširnije vidi u: Trogir u narodnom preporodu: Znanstveni skup prigodom stote obljetnice pobjede Narodne stranke na općinskim izborima 1886.–1986. Trogir : Muzej grada Trogira, 1988. (Posebni otisak časopisa Mogućnosti, br. 9–10/1987.)

jama dr. Josipa Slade po uzoru na padovansko sveučilište na kojemu je doktorirao filozofiju i arhitekturu a u čijem su dvorištu također uzidani grbovi.[19] Kameni ulomci, razni natpisi i grbovi za njega su, očito, predstavljali dokaz povijesnog identiteta i kontinuiteta življenja hrvatskog naroda na istočnoj obali Jadrana, koji se tamo nastanio u osvit ranoga srednjega vijeka.[20] U atriju komunalne palače ugrađuju se i novi kameni grbovi slavnih trogirskih obitelji i velikana: Lucića, Cipika, Berislavića i bl. Ivana Trogirskog, vjerojatno, prema crtežima prof. Ante Bezića.[21] U vremenu u kojem je živio dr. Slade nije se puno marilo za vjerodostojnu i točnu obnovu spomeničke zgrade, stoga je njegovo djelo predstavljalo veliki kulturni podvig u zapuštenom i ruševnom gradu, gdje je njegovo rodoljublje došlo do punog izražaja. Na takav projekt obnove dr. Josipa Sladu sigurno je navelo i loše stanje na polju zaštite spomenika, posebice nemilosrdo uništavanje stilskih oznaka zgrada. Naime, prigodom restauriranja pojedinih objekata preinačuju se pročelja gotičkih i romaničkih kuća, ali i i drugih znamenitosti, od strane austrijskih vlasti koje su nastavljale praksu francuske vladavine, za vrijeme koje su sasvim sigurno porušene gradske zidine. Francuska vlast dozvoljavala je mijenjanje originalnog oblika bez smisla za očuvanje povijesne vrijednosti ili arhitektonske cjelovitosti. Zbog toga je već tada Zemaljski dalmatinski odbor u Zadru poslao cirkularno pismo svim općinskim upraviteljstvima apelirajući da se spriječi daljnje uništavanje spomenika i drugih kulturnih vrijednosti sakupljanjem, otkupljivanjem ili utjecajem na privatnike. Za mnoge spomenike taj je poziv zakasnio.[22]

U svezi s time Općinska uprava u Trogiru namjeravala je 1893. godine sakupiti preostale grbove plemićkih obitelji i uzidati ih u dvorište općinske palače. Iz toga zaključujemo da se ugradnja raznih grbova i natpisa u dvorište kneževe palače nastavila i nakon 1890. godine. Nekoliko grbova bilo je u Kaštelu Kamerlengu i u bivšoj biskupskoj palači koja bijaše srušena zbog gradnje zgrade Suda, pa se don Frane Bulić usprotivio premještanju tih grbova, koji po njemu govore ponešto

19 Rosetti, Lucia. Gli stemmi dello studio di Padova. Trieste, 1983.

20 Nakon povratka sa studija iz Italije dr. Josip Slade se ističe protuautononmaškom politikom i postaje jedan od od vođa Narodne stranke. Zekan, Mate. Utjecaj narodnog preporoda na razvoj nacionalne arheološke znanosti. u: Trogir u narodnom preporodu: Znanstveni skup prigodom stote obljetnice pobjede Narodne stranke na općinskim izborima 1886.–1986. Trogir: Muzej grada Trogira, 1988., 936. (Posebni otisak časopisa Mogućnosti, br. 9–10/1987.)

21 Ante Bezić se već rano u školi isticao u vještini crtanja i krasopisa. U obiteljskoj arhivi nalaze se crteži povelja, diploma, obiteljskih stabala i grbova. Grbove je crtao i na razglednicama i dopisnicama koje je slao svojim prijateljima. Piplović, Stanko; Helga Zglav-Martinac. Nav. dj. (2003.), 13., 52–53.

22 Radić, Danka. Nav. dj. (2000.), 76.

o povijesti spomenika te ih treba zadržati na izvornom mjestu *in situ*.[23] Ipak, treba još jednom naglasiti da je zaslugom dr. Josipa Slade u zidove palače i dvorišta ugrađen veliki broj grbova i raznih spolija. Tako je dvorište gradske vijećnice postalo mali lapidarij, a mnogi kameni povijesni ulomci spašeni su od austrijskih sakupljača starina koji su ih raznašali. Zanosom i iskustvom stečenim u Kninu,[24] gdje je na osnivačkoj skupštini Kninskog starinarskog društva imenovan za potpredsjednika društva, dr. Slade počinje s organiziranim skupljanjem spomenika u gradu, smještajući ih u gradsku ložu i crkvu Sv. Barbare (nekoć Sv. Martina). Tom svojom djelatnošću dr. Josip Slade stvorio je nukleus iz kojega se razvio današnji Lapidarij Muzeja grada Trogira.[25]

IZVORNI ARHITEKTONSKI FRAGMENTI I GRBOVI

Prigodom ponovne izgradnje kneževe (komunalne) palače u sredini dvorišta sačuvana je originalna kruna bunara iz vremena od 1426.–1428. godine. Datiranju pridonose, na sjevernoj i južnoj strani krune bunara, istaknuti grbovi trogirskog kneza Jakova Barbariga (1426.–1428).[26] Grbovi istih heraldičkih oznaka nalaze se na sjeveroistočnoj i jugoistočnoj kuli Kaštela Kamerlengo.[27] Biljeg Mletačke države, krilati lav Sv. Marka koji u prednjim šapama drži otvorenu knjigu, istaknut je na zapadnoj strani krune bunara. Bujna kovrčasta griva prekriva mu glavu i tijelo. Na prednje noge nastavljaju se krila koja završavaju dugim rastvorenim perima. Glava lava detaljno je obrađena s istaknutim očima i rastvorenim raljama.

23 AKU 5/1893, 51/1893, 46 /1893, 138/1893, 5/1894. Prenošenje grbova iz Kamerlenga i biskupove palače u komunalnu palaču. ... *da pošto je dne 23 obašao Kaštel Camerlengo u Trogiru i bivšu Biskupovu palaču pregledao te grbove i ostale starinske predmete u njima uzidane, obzirom na okolnost, da dignuvši iste s mjesta, digao bi se i karakter zgradam, mnenja je da isti ostanu gdje su* ... U dopisu Bulić ukazuje na nužnost popravka i držanja Kaštela Kamerlenga u boljem stanju. Piplović, Stanko. Nav. dj. (1996.), 19–20, 61–64.

24 Dr. Slade imenovanjem za mjernika i vladina savjetnika u Kninu 1887. godine zajedno s Vjekoslavom Lujom Marunom i don Franom Bulićem promiče ideju osnivanja društva za istraživanje i čuvanje spomenika iz vremena ranosrednjovjekovne hrvatske samostalnosti. Zekan, Mate. Nav. dj. (1988.), 936.

25 Slade-Šilović, Mirko. Kratki historijat lapidarija u Trogiru. // Muzeji, 11–12 (1956/57.) / Zagreb, 1956./57., 223–226.

26 Grb: štit je podijeljen kosim pojasom, koji teče od gornjeg desnog prema lijevom donjem uglu, na kojem su tri lava u hodu *passante,* dok se u dva odijeljena polja nalaze po tri školjke.

27 Kovačić, Vanja. Trogirske fortifikacije u 15. stoljeću. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 37 (1997.–1998.) / Split, 1997.–1998., 122. U praksi su se grbovi mletačkih knezova postavljali na objektima koji su podignuti ili obnavljani u vrijeme njihova obnašanja dužnosti kneza.

Neki od prozora u dvorištu, ili pak sami okviri prozora, sačuvani su u izvornom obliku i pripadali su staroj kneževoj palači. Među njih spadaju tri okvira prozora uzidana u zapadno dvorišno pročelje. Na prvom okviru prozora, na vrhu, istaknut je grb trogirskog kneza Aleksandra Dieda (1626.–1627.), o čemu svjedoče i inicijali A D, a pri dnu u kamenu urezana godina MDCXXVII.[28] Grb istih heraldičkih oznaka istaknut je na južnim ili Morskim gradskim vratima u Trogiru, na bitvi na rivi ispred ljetnikovca Moretti u Drveniku Velom na istoimenom otoku,[29] a u Lapidariju Muzeja grada Trogira čuva se barokni grb mletačkoga kneza Dieda koji datiramo u XVII.–XVIII. stoljeće.[30]

Na drugom okviru prozora istaknut je grb trogirskog kneza Lovre Foscarinija (1638.–1641.) i uz njega urezani inicijali L F. Pri dnu je u kamenu urezana godina MDCXXXX.[31] Na trećem pak okviru prozora istaknut je grb Bernardina Malipiera (1635.–1638.), inicijali B M i godina MDCXXXV.[32] Po cijeloj dužini ovalnog srcolikog štita je heraldički simbol roda Malipiera – plastično naglašena noga (kandža) i krilo orla okrenuti su udesno. Originalni grb trogirskog kneza Troila Malipiera s inicijalima T M u renesansnom vijencu uzidan je u istočno dvorišno pročelje. Još jedan, također originalni, grb Troila Malipiera s natpisom TROVLVS MALIPERVS uzidan je u vrhu istočnog zida atrija, iznad,

28 Grb: štit ovalnog oblika vodoravno je podijeljen i presijeca ga nadesno koso položen pojas. Okvir grba ukrašen je volutama. Aleksandar Diedo obnašao je dužnost kneza u Trogiru 1626.–1627. godine. Dužnost kneza u Trogiru obnašalo je još nekoliko članova ove obitelji: Ludovik Diedo 1449.–1450.; Jerolim Diedo 1515.–1517.; Antun Diedo 1676.–1679.; Franjo Diedo 1757.–1759; Franjo Diedo 1765.–1767. Andreis, Pavao. Povijest grada Trogira II. Split: Čakavski sabor, 1978., 402–404.; Lucić, Ivan. Nav. dj. (1979.), 1141–1142.

29 Zbornik otoka Drvenika II. / urednik Ivan Pažanin. Drvenik: Župa Sv. Jurja Mučenika – Drvenik (trogirski), 2000., 195.

30 Inv. broj. MGT 782.

31 Grb: u ovalnom srcolikom štitu od desna na lijevo je koso položeno sedam rombova koji se nadovezuju jedan na drugi. Štit je uokviren baroknom kartušom koja se savija lijevo i desno na vrhu i na dnu. Lovro Foscarini obnašao je dužnost kneza od 1638.–1641. godine. Iz toga roda dužnost kneza u Trogiru obnašali su i Urban Foscarini, potknez 1449.; Paskval Foscarini 1498.–1499.; Ivan Antun Foscarini 1632.–1635.; Ivan Krstitelj Foscarini 1653.–1654.; Alviz Foscarini 1681.–1684. Andreis, Pavao. Nav. dj. (1978.),. 402–403. Lucić, Ivan. Nav. dj. (1979.), 1141–1142.

32 Obitelj Malipiero, koja se ranije zvala Maistropiero, dolazi iz Altina u Veneciji. Njezini članovi su poznati kao stari tribuni. Iz te obitelji potječu dva dužda, tri prokuratora crkve Sv. Marka, više senatora i drugih uglednih ličnosti. U Trogiru su na položaju kneza bili Troil Malipiero (1477.–1480.), Pavao Malipiero (1501.–1503.), Marko Malipiero, potknez 1503., Jerolim Malipiero (1540.–1543.), Bernardin Malipiero (1635.–1638.), Marko Malipiero (1659.–1662.). Dužnost kneza iz toga roda obnašali su Troil Malipiero 1477.–1480.; Pavao Malipiero 1501.–1503.; Marko Malipiero, potknez, 1503.; Jerolim Malipiero 1540.–1543.; Marko Malipiero 1659.–1662. Andreis, Pavao. Nav. dj. (1978.),. 402–403; Lucić, Ivan. Nav. dj. (1979.), 1141–1142.

lijevo od ulaza u dvorište današnje kneževe palače. Ti grbovi vjerojatno potječu sa srušene Malipierove kule.[33] To se posebice odnosi na onaj uzidan u istočno pročelje dvorišta Gradske vijećnice na kojem je kandža s kružno rastvorenim krilom u vijencu s inicijalima T M (Troil Malipiero).[34] Za vrijeme obnašanja dužnosti kneza Troila Malipiera u Trogiru se gradi kapela blaženoga Ivana Trogirskog i crkva Sv. Sebastijana, pa je na pročelju crkve Sv. Sebastijana i u južnom podanku kapele bl. Ivana istaknut njegov renesansni grb, djelo Nikole Ivanova Firentinca.[35]

Okviri prozora su oštećeni, vjerojatno prilikom rušenja stare kneževe palače, a rekonstruirani su prilikom ugradnje u novo dvorišno pročelje. Iznad okvira prozora, u zoni prvoga kata, uzidan je natprozornik djelomice oštećen, s istaknutim neidentificiranim grbom.[36] Kako je natprozornik oštećen, samo s lijeve strane štita čita se natpis DIVERSA.

Na sjevernom pročelju dvorišta kneževe palače uzidana su dva originalna komada, zaključujemo po dimenzijama, natprozornika. Na prvom je istaknut grb trogirskog kneza Lovre Minija (1627.–1630.) s inicijalima L M.[37] Renesansni grb u istaknutom okviru, reljefu vijenca od lovorovog lišća, istih heraldičkih oznaka kojemu se u lijevom polju štita nalazi križ, istaknut je na istočnom dvorišnom pročelju.[38] Sa strana štita su inicijali D M, a pri dnu je uklesana godina M . D . X C . VIII. Grb pripada trogirskom knezu Dominiku Miniju, pretoru kojemu na zidu predvorja katedrale Trogirani u znak zahvalnosti postaviše spomen-ploču (PERPETUAE MEMORIAE AC DEVOTIONIS SIGNUM) 1601. godine. Grb roda Minio istaknut je na mnogim trogirskim zdanjima: na

33 Koriolan Cipiko po povratku s protuturske ekspedicije s Levanta obraća se Malipieru s molbom za gradnju kaštela radi obrane grada kada Turci prodru u trogirsko polje ugrožavajući mlinice i solane. Tada je zasigurno i podignuta kula Malipiero. Srušena je do temelja u XIX. stoljeću, a temelji kule otkriveni su u kolovozu 1955. godine prilikom radova na cesti, sjeveroistočno od apsida trogirske katedrale. Bužančić, Radoslav. Nav. dj. (1996.), 109. Kovačić, Vanja. Nav. dj. (1997.–1998.), 131.

34 Kovačić, Vanja. Nav. dj. (1997.–1998.), 131.

35 Štefanac, Samo. Nikola Ivanov Firentinac i raka Sv. Nikole u Tolentinu. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 28 (1989.) / Split, 1989., 60.

36 Ovalni štit presijeca udubljen vodoravni pojas, tako da je gornje i donje polja štita ispupčeno. Grb istih heraldičkih obilježja istaknut je na glavnom zapadnom pročelju kneževe palače.

37 Grb: u ovalnom srcolikom štitu je koso položeno sedam rombova od desnog gornjeg ugla do lijevog donjeg ugla. Štit uokviruje barokna kartuša koja se svija lijevo i desno nad i pod štitom. Članovi venecijanske plemićke obitelji Minio su porijeklom iz Mazarba, a u XVI. i XVII. stoljeću su obnašali dužnosti konta i kapitana grada Trogira. Lovre Minio obnašao je dužnost trogirskog kneza 1627.–1630. Iz toga roda dužnost trogirskog kneza obnašali su i Jerolim Minio 1596.–1598.; Dominik Minio 1598.–1601.; Zilije Minio 1784.–1786. Andreis, Pavao. Nav. dj. (1978.),. 402–403.. Lucić, Ivan. Nav. dj. (1979.), 1141–1142.

38 Usporedi: Coronelli, V.; M. Blasone. Veneto. Venezia: Filippi editore, 1975. 64.

spomen stupu s piramidalnim završetkom na rubu trga i Cimatorija,[39] na uglu drugog kata zvonika trogirske katedrale, na zvonu Sv. Lovre, na natprozorniku zapadnog prozorčića desno od glavnih vrata crkve Sv. Ivana Krstitelja, na vrhu glavnih vrata nekoć samostana Sv. Lazara, na kamenom stupu na Čiovu,[40] u crkvi Sv. Križa na Čiovu itd.

Na drugom komadu natprozornika istaknut je grb Ivana Antuna Foscarinija (1632.–1635.) i inicijali G A F (Giovanni Antonio Foscarini).[41] Isti originalni grb istaknut je na zaglavnom kamenu umetnutom u istočno dvorišno pročelje. Važno je napomenuti da su se u praksi grbovi trogirskih knezova uglavnom isticali na zdanjima koja su podignuta ili obnavljana u vrijeme njihova obnašanja dužnosti, pa možemo zaključiti da se kneževa palača obnavljala kroz cijelo XVII. i XVIII. stoljeće.

Vrh dvorišnog gotičkog stubišta ugrađen je originalni arhitrav, nadvratnik s natpisom koji spominje vijećnicu u koju su imali pravo pristupa samo plemići: AVLA CONSILII NOBILIVM. Nalazio se na ulaznim vratima prvoga kata kneževe palače, kasnije kazališta. Nekoć je u sredini, vidi se i po svjetljijoj boji kamena, stajao komunalni grb.[42] Gotički lukovi u prizemlju koji pridržavaju stubište su originalni dok su stupići stubišta novi.

U zapadnom dvorišnom zidu drugoga kata uzidana je originalna ali oštećena gotička bifora, pa su njeni pojedini dijelovi zamijenjeni faksimilima. U četverolisnom otvoru mrežišta istaknut je grb nepoznate plemićke obitelji.[43] Bifora je rađena po uzoru na trifore koje je klesao Andrija Aleši za Veliku palaču Cipiko i za palaču Lippeo[44] i nije nam poznato gdje se izvorno nalazila. Možda tu biforu možemo dovesti u vezu s biforom s kuće Petra Sentinelle (danas u sastavu palače Cipiko). Iz arhivske građe Konzer-

39 Na spomen stupu s piramidalnim završetkom na rubu trga i Cimatorija uklesan je natpis koji u prijevodu glasi: *Budnom oku Filipa Pasqualiga vrhovnog zapovjednika Dalmacije i cijelog Jadranskog mora kao i Dominika Minia, najboljeg pretora, ovaj tijesni trg nastojanjem plemenitih muževa dobi prostraniji oblik. Godine Gospodnje 1600*. Lucić, Ivan. Povijesna svjedočanstva o Trogiru I. Split: Čakavski sabor, 1979., 500.; Babić, Ivo. Trogir. Trogir : Trogir tisak, 2005., 54.

40 Kameni stup, visok oko 5 metara s grbom Jerolima Minia (1596.–1598.) koji je popravio cestu na Čiovu koja vodi do Sv. Križa, nalazi se na raskrižju glavne ulice koja vodi do franjevačkog samostana Sv. Ante i one prema moru. Novo podnožje izgradio je inženjer i arhitekt dr. Josip Slade oko 1908. godine. Vidi: Župa Sv. Jakova: Čiovo–Trogir. / urednica Danka Radić. Trogir: Franjevački samostan uznesenja Marijina (Sv. Ante): *Radovan* Društvo za zaštitu kulturnih dobara Trogira, 2005., 195.

41 Ivan Antun Foscarini obnašao je dužnost trogirskog kneza 1632.–1635.

42 Bullettino. Nav. dj. (1881.), 40. Nije nam poznato gdje se danas nalazi taj grb.

43 Grb: štit u obliku »tarče« vodoravno je podijeljen pojasom, a u donjem polju istaknuta su dva štapa, između njih tri šesterokrake zvijezde. Grb se identificira kao grb trogirskog kneza Nikole Pisanija (1482.). Plosnić, Ana. Nav. dj. (2010.), Usp.: Coronelli, V. M. Nav. dj. (1975.), 68.

44 Babić, Ivo. Utjecaji Jurja Dalmatinca u Trogiru. // Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 3–6 (1979.–1982.) / Zagreb, 1984., 200.

vatorijalnog ureda poznato nam je da je vlasnik biforu skinuo u namjeri da je proda, što je spriječeno uz prijedlog da se gotička bifora uzida u pročelje gradske vijećnice, čemu se usprotivio don Frane Bulić. Nije nam poznata daljnja sudbina bifore, stoga je moguće da je to ipak ta bifora.[45]

U sjeverno dvorišno pročelje kneževe palače na prvom katu uzidana je gotičko-renesansna bifora na kojoj su također pojedini dijelovi, i to doporozornici, zamijenjeni faksimilima. Na bifori je istaknut grb na temu *Agnus Dei*.[46] Unutar štita, pored Jaganjca Božjeg, su tri cvijeta, ruže, u omjeru 2:1, dvije gore, po jedna u uglovima štita, a jedna pri dnu štita. Grbove na temu Jaganjca Božjeg isticale su crkvene institucije. Jaganjca Božjeg u štitu grba, ali bez tri cvijeta, ima stari plemićki rod Angjelinović (Angelini) s otoka Hvara.[47] Nije nam poznato da je u Trogiru bila obitelj Angelini. No, ne možemo zanemariti ni dopis Ivana Dominika Fanfogna-Garagnina,[48] iz arhivske građe Konzervatorijalnog ureda, o namjeri Općinske uprave da uzme biforu iz samostana koludrica picokara te da ju uzida u Općinski dom. Don Frane Bulić odmah je brzojavio načelniku Puoviću kako bi zaustavio taj čin, na što mu je on odgovorio da mu to nije poznato,[49] kao što nama nije poznato je li bifora iz samostana koludrica picokara ipak ugrađena u Općinski dom. Mislimo da je to ipak grb neke trogirske plemićke obitelji. Grb istih heraldičkih oznaka istaknut je i na gotičkom kapitelu koji se čuva u Lapidariju Muzeja grada Trogira.[50] Oba zasigurno potječu s istog zdanja. Grb: štit u baroknoj kartuši na kojem se prepoznaju janje i križ te tri crvena cvijeta uz dopojasnog muškarca sklopljenih ruku u molitvi, vjerojatno lik donatora, naslikan je na slici nepoznatog mletačkog slikara iz XVII. stoljeća *Bogorodica Žalosna, Bogorodica Radosna, Bog Otac i nepoznati donator (?)* koja se nalazi na sjevernom pilonu u trogirskoj katedrali.[51]

45 AKU 31/1883, 40/1883. Trogir, vijećnica, prijedlog da se gotička bifora kuće Petra Sentinelle uzida u vijećnicu. Isto 25/1884, 94/1884. Radić, Danka. Nav. dj. (2000.), 75–76.

46 Tema Jaganjca Božjeg (Agnus Dei) jedna je od najzastupljenijih u srednjovjekovnoj ikonosferi, što je i razumljivo kad je ta jedan od glavnih simbola Isusa Krista. Nalazimo je na fresko slikarijama, mozaicima, pečatnjacima, voštanim medaljonima, biskupskim štapovima, u bezbrojnim reljefima, na portalima, nadvratnicima, ključnim kamenovima pa i na grbovima. Babić, Ivo. Agnus Dei na crkvi Sv. Ivana Krstitelja u Trogiru: Prijedlog za Radovana. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 27 (1988.) / Split, 1988., 60–61.

47 Duišin, Viktor Antun. Zbornik plemstva u Hrvatskoj, Slavoniji, Dalmaciji i Hercegovini, Dubrovniku, Kotoru i Vojvodini I-II. Zagreb: Vlastita naklada, Zagreb, 1938.–1939.

48 Radić, Danka. Nav. dj. (2000.), 68–69.

49 Piplović, Stanko. Nav. dj. (1996.),. 63–64.

50 Inv. br. MGT 757.

51 Tomić, Radoslav. Trogirska slikarska baština od 15. do 20. stoljeća. Zagreb–Split: Matica hrvatska: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, 1997., 52–53.

4. Originalni grb nepoznate plemićke obitelji, dvorište kneževe palače

4. The original coat of arms of an unknown noble family, courtyard of rector's palace

5. Kopija grba nepoznate plemićke obitelji, Lapidarij – Muzej grada Trogira

5. Copy of the coat of arms of an unknown noble family, Collection of Stone Monuments, Town Museum, Trogir

U dvorišna pročelja ugrađen je veliki broj originalnih grbova i natpisa donesenih iz drugih zgrada: na sjevernom pročelju su tri spolije i grbovi trogirskih i mletačkih plemićkih rodova (Minio, Foscarini, Garzoni, Dragazzo, Palladini, Cega, Malipiero, Vitturi i Borgoforte, tri nepoznata grba i grb grada Trogira); na istočnom su dva natpisa i grbovi rodova (Cega, Bigoneo, Zeno, Foscarini i dva neidentificirana grba); na južnom pet spolija, dva natpisa i grbovi (Tomasini, Marcello i tri neidentificirana grba); na zapadnom pročelju su grbovi rodova (Querini, Molin, Emo, Bembo, Corner i tri neidentificirana grba). Osvrnut ćemo se, s posebnim razlogom, samo na izvornu, originalnu ploču s grbom nepoznate plemićke obitelji uzidanu na zapadnom dvorišnom pročelju pod lukom stubišta, u zoni prvoga kata kneževe palače (slika 4). Ploča je oivičena motivom naizmjeničnih zubaca s tri strane, donjeg ruba nema. Gornji veći dio ploče odijeljen je od donjega dijela također motivom naizmjeničnih zubaca. U gornjem dijelu nalazi se šiljasti štit i u njemu lav kovrčave grive i kitnjasta repa koji se propinje – *leone rampante.* U uglovima štita u omjeru 2:1 nalazi se po jedan cvijet – ruža. Pod štitom s obje strane uz okvir pružaju se lisnate grančice. U donjem dijelu polja

je natpis u tri reda pisan goticom: MCCCC / XXVIII / DIE.II. AGI. Grb je u stručnoj literaturi identificiran kao grb roda Cega.[52] Međutim, grb roda Cega u štitu ima propetog lava (*leone rampante*), ali ne i tri cvijeta (ruže). Stoga taj grb pripada nepoznatoj plemićkoj obitelji i nekoć se nalazio u crkvi Sv. Duha. Pavao Andreis, autor rukopisa *Chiese in Traù* koji se čuva u Muzeju grada Trogira, navodi da je grb pripadao u međuvremenu izumrlom trogirskom patricijskom rodu ali ne navodi kojem.[53] Vjerna kopija toga grba čuva se u Lapidariju Muzeja grada Trogira[54] (slika 5). Riječ je o kamenom bloku koji je, za razliku od originala, sa svih strana oivičen motivom izmjeničnih zubaca. Za razliku od originala donji veći dio odijeljen je od manjega motivom izmjeničnih zubaca. Isti je natpis u tri reda urezan goticom: MCCCC / XXVIII / DIE.II. AGI je gore umjesto dolje, a dolje je štit i u njemu lav kovrčave grive i kitnjasta repa koji se propinje (*leone rampante*). U uglovima štita u omjeru 2:1 nalazi se po jedan cvijet – ruža. Pod štitom s obje strane uz okvir pružaju se lisnate grančice. Rad je lošiji od originala, lav je zdepastiji i tromiji, lijevom nogom dodiruje cvijet, ružu, kao da je gnječi. Cvjetove za razliku od originala dodiruje desnom prednjom šapom i kitnjastim repom koji završava u obliku stošca. Lisnate grančice također kao da su pod teretom štita prignječene. Razlozi izradbe kopije grba nisu nam poznati, ali ukazuju na važnost te plemićke obitelji koja je vjerojatno odigrala vrlo važnu ulogu u povijesti crkve Sv. Duha 2. travnja 1428. godine, pa je to i zabilježeno na natpisu pod grbom. Možda je ta kopija grba načinjena upravo za ugradnju u dvorišno pročelje kneževe palače, ali je ipak ugrađen original jer se upravo u to vrijeme zbog trošnosti do temelja ruši crkva Sv. Duha.[55]

Na zapadnom pročelju kneževe palače, desno od ulaza u atrij, u zoni prvoga kata, istaknut je neidentificirani grb koji je u ovalnom štitu horizontalno razdijeljen udubljenim pojasom zeleno-tirkizne boje, tako da su gornja

52 Zelić, Danko. Chiese in Traù: rukopis Pavla Andreisa u Muzeju grada Trogira. // Radovi Instituta za povijest umjetnosti 33/2009. / Zagreb, 2009., 94.

53 Isto.

54 Inv. br. MGT 733.

55 Crkva je stradala u požaru 1898. godine. Piplović, Stanko. Nav. dj. (1996.), 97. Osim toga grba koji je uzidan u dvorišno pročelje kneževe palače, sačuvani su pojedini renesansni dijelovi crkve koji se čuvaju u lapidariju Muzeja grada Trogira (Ostatak crkvenog namještaja, Inv. br. MGT 767, Kameni ostaci, Inv. br. MGT 778 i 779) te dovratnici glavnih ulaznih vrata crkve Sv. Duha koji su kao pastiš ugrađeni u ulazna vrata vjeronaučne dvorane župne kuće. Tako je stvoren svojevrsni falsifikat s renesansnim vratima u kući preinačenoj u XIX. stoljeću. O tome vidi: Babić, Ivo. O akciji *SOS za Trogir*: tri desetljeća poslije. // Ivi Maroeviću baštinici u spomen. Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 2009., 210–211 (107–216).

i donja polovica štita ispupčene. Štit je uokviren istaknutim obrubom koji je urešen biljnim listićima. Grb je veoma raskošan, s povijenim kartušama urešenim stiliziranim biljnim grančicama. Dolje sa strana voluta vise bokori cvijeća, rasvjetalog i u pupoljcima. Između bokora cvijeća nalazi se glava maskerona. Uz bokove štita anđeli (putti) stoje, a iznad sjede, dok se u sredini između njih izdiže dopojasni lik mladića, dječaka koji asocira na mladog ratnika (vjerojatno kao naznaka vojne časti zapovjednika mletačke vojske), pod njim su dvije volute, a pod volutama dječja glavica *en face.* Taj grb spada među raskošnije barokne grbove u Dalmaciji.[56] Prema heraldičkim oznakama grb bi se mogao identificirati kao grb mletačkog kneza Alviza Morosinija (1606.–1609.), za vrijeme kojega je 1608. godine završena obnova palače,[57] ili pak kao grb generalnog providura Leonarda Foscola (1645.–1651.), koji je kao zapovjednik mletačke vojske izvojevao pobjedu nad Turcima na ratištu u Dalmatinskoj Zagori.[58]

KOPIJE

Grbovi uzidani u atriju palače su novi isklesani grbovi, vjerne kopije grba roda Cipiko, grba bana i biskupa Petra Berislavića, grba roda Lucio i grba bl. Ivana Trogirskog.

Grb roda Cipiko je prvi lijevo od ulaza u atrij (slika 6). Ovalni štit, okomito razdijeljen izlomljenom cik-cak linijom, ukrašen je baroknom kartušom koja se pri vrhu lagano savija, a iznad se uzdiže nojevo pero. Uz bokove štita kartuša se savija u svitak. Taj grb gotovo da je vjerna kopija grba iz atrija njihove palače na trgu sučelice katedrali (slika 7). Od originala se u detaljima razlikuje samo kartuša koja uokviruje štit grba.

56 Usporedi grb providura Antonija Bernarda (1656.–1660.). Babić, Ivo. Jedna prostorna intervencija Ignacija Macanovića u Trogiru. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 38 (1999.–2000.) / Split, 1999.–2000., 312, 317.

57 Usp. Belamarić, Joško. Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu. Split: Književni krug Split, 2001., 467. Moramo napomenuti da je središnji pojas kod Morosinijevog grba plave boje, a ne zeleno-tirkizne kakve je danas. Nije li možda plava boja tijekom 400 godina izblijedjela u zeleno-tirkiznu boju, ili je pak bila prebojana prilikom obnove palače?

58 Leonardo Foscolo bio je generalni providur Dalmacije i Albanije (1645.–1651.) i zapovjednik mletačke vojske u kretskom ratu (1645.–1669.). Pobijedio je Turke na ratištu u Dalmatinskoj Zagori 1647./1648. godine. Ako je to grb providura Foscola, vjerojatno je skinut s bastiona Foscolo (Sv. Ivana) koji bijaše sagrađen na sjevernoj strani grada pred srednjovjekovnim zidinama. Vidi: Andreis, Pavao. Povijest grada Trogira I. Split: Čakavski sabor, 1977., 263, 279, 281. Babić, Ivo. Nav. dj. (1999.–2000.), 305. O tom grbu, uz legendu da se nalazi na jednoj patricijskoj kući u Trogiru, vidi: Iveković, Ćiril M. Građevinski i umetnički spomenici Dalmacije. Beograd: Izdanje Jadranske straže Beograd, 1928., 12. Napominjemo da grb Foscolo u štitu ima srebrni horizontalni pojas.

6. Kopija grba roda Cipiko, atrij kneževe palače

6. Copy of the coat of arms of the Cipiko family, courtyard of rector's palace

7. Originalni grb roda Cipiko, atrij Cipikove palače

7. The original coat of arms of the Cipiko family, courtyard of the Cipiko palace

Na sjevernom zidu atrija do grba roda Cipiko istaknut je grb biskupa i bana Petra Berislavića (slika 8). Unutar pravokutne ploče uokvirene motivom izmjeničnih zubaca, obješen kamenom vrpcom na čavao, visi trokutasti štit s plastično naglašenim obrubom. Unutar štita su dva ukrštena mača, u sredini kojih se izdiže križ. Identičan grb nalazi se na pročelju rodne kuće bana i biskupa Petra Berislavića u Trogiru, samo što taj grb nije uokviren motivom izmjeničnih zubaca (slika 9).[59] Kako je motiv izmjeničnih zubaca tipičan za gotičku umjetnost, romantičarski zanos za oživljavanje gotike vidljiv je i u izradi okvira, kojemu dr. Josip Slade i Ante Bezić ne mogu odoljeti, pa radeći kopije odstupaju tek u nekim detaljima.

Desno od ulaza u atrij uzidana je vjerna kopija grba roda Lucio (slika 10). Na kvadratnoj ploči u kamenom medaljonu nalazi se renesansni reljefni grb:

59 Usp. Nagybakáy, Péter. Beriszló Péter horvát bán vesprémi cimeres sirköve. // Bulletin du Comité de Pécs et Veszprém de l'Académie Hongroises des Sciences, KÜLÖNLENYOMAT A PAB – VEAB Értesitóból A DUNÁNTÚL TELEPÜLÉSTÖRTÉNETE II/2. 1767.–1848., 1977., 233–242; Nagybakáy, Péter. Beriszló Péter vesprémi püspök címeres sírköve Pierre funéraire blasonnée de Péter Beriszló évêque de Veszprém. // A Vesprem Megyei Múzeumok Közleménenyei 13/1978: Bulletin des Musées du Comitat Veszprém 13/1978, 113–132.

8. Kopija grba bana i biskupa Petra Berislavića, atrij kneževe palače

8. Copy of the coat of arms of viceroy and bishop Petar Berislavić, courtyard of rector's palace

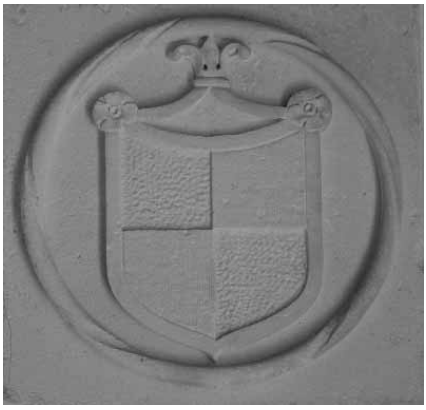
9. Originalni grb bana i biskupa Petra Berislavića, rodna kuća bana i biskupa Petra Berislavića

9. The original coat of arms of viceroy and bishop Petar Berislavić, birth-place of viceroy and bishop Petar Berislavić

štit plastično naglašen, kvadriran, pravilno podijeljen u četiri četvorine. Desna gornja i lijeva donja kamena četvrtina su udubljene i obrađene zupčastim čekićem, a druge dvije četvrtine, gornja lijeva i donja desna, su glatko klesane. Gornji kutovi štita završavaju cvijetom, ružom, odakle se obrub prema sredini savija u rastvoren cvijet. Identičan grb nalazi se na na zapadnom pročelju zgrade južno od crkve Sv. Barbare (Sv. Martina) (slika 11). Jedina razlika je što se uz taj reljefni štit grba nalaze inicijali I. L., koji se vjerojatno odnose na Ivana Lučića koji se spominje u rodoslovnom stablu u XVI. stoljeću pod imenom *Iohannes iuris utriusque doctor archipresbyter*, a stric je povjesničareva (istoimenog Ivana Lucića) djeda Jerolima.[60]

U atriju je, na južnom zidu do grba roda Lucio, uzidan i novi isklesani grb trogirskog biskupa Ivana, koji je prema novijoj neutemeljenoj tradiciji podrijetlom iz čuvene rimske plemićke obitelji Orsini / Ursini

60 Andreis, Mladen. Trogirsko plemstvo do kraja prve austrijske uprave u Dalmaciji (1805.). Trogir: Muzej grada Trogira, 2006., 224–227.



10. Kopija grba roda Lucio, atrij kneževe palače

10. Copy of the coat of arms of the Lucio family, courtyard of rector's palace

11. Originalni grb roda Lucio, Gradska ulica

11. The original coat of arms of the Lucio family, town street

12. Grb biskupa bl. Ivana Trogirskog, atrij kneževe palače

12. Coat of arms of bishop Blessed Ivan of Trogir, courtyard of rector's palace

(slika 12).[61] Na kvadratnoj ploči istaknut je grb: štit razdijeljen pojasom u kojem se nalazi zmija; u gornjem polju je cvijet s pet latica, a u donjem tri desno položene kose grede.[62] Nad štitom je istaknuta biskupska mitra šiljastog oblika, iz koje se uz bokove štita spuštaju trake u valovima, u gotičkoj maniri. Iza mitre lijevo nakoso položen je križ, a desno biskupski štap. Kako u Trogiru nije sačuvan, koliko nam je poznato, nijedan kameni grb bl. Ivana Trogirskog, kao skica za taj grb vjerojatno je poslužio grb oslikan na tabli koja se nekoć nalazila u biskupskoj palači, a danas se čuva u riznici katedrale Sv. Lovre.

61 Babić, Ivo. Dometak razgovoru o kapeli Svetog Ivana Trogirskog. // Mogućnosti, 11/12 (1993.), 154.

62 Usp. Coronelli, V. M. Nav. dj. (1975.), 66.

13. Kopija grba grada Trogira, dvorište kneževe palače

13. Copy of the coat of arms of Trogir, courtyard of rector's palace

14. Kopija grba grada Trogira, pročelje kneževe palače

14. Copy of the coat of arms of Trogir, façade of rector's palace

15. Originalni grb grada Trogira, Gradska loža

15. The original coat of arms of Trogir, Municipal Loggia

Grb grada Trogira na stupu prve stube južnog gotičkog stubišta u dvorištu kneževe palače također je novi grb grada Trogira (slika 13). Zbog inspiracije gotičkom umjetnošću štit grba slobodnija je interpretacija tipa grba u obliku konjske glave (*a testa di cavallo*). Štit je plastično naglašen obrubom, a unutar njega nalaze se tipični heraldički znakovi grada Trogira: u sredini katedrala sa zvonikom, a na vratima zaštitnik grada Trogira Sv. Ivan Trogirski u biskupskom ornatu i s biskupskim štapom, sa strana su dvije pobočne kule, i sve to na morskim valovima (simbolizira položaj grada). Gore desno uz zvonik je zvijezda repatica. Iako je zvijezda čest elemenat u heraldici, zvijezda repatica u grbu grada Trogira vezana je uz životopis Sv. Ivana Trogirskog i čuva uspomenu na legendu o svečevoj ruci koju su ukrali Mlečani i koja se leteći zrakom sama vratila i dočekana je zvonjavom zvona.[63] S gornjih uglova štita vijugavo pada traka koja se savija uz bokove štita.

Na zapadnom, glavnom pročelju kneževe palače istaknut je, u sredini nad ulaznim vratima, u zoni prvoga kata, novi grb grada Trogira (slika 14). Veoma je raskošan, s povijenim kartušama i krilatim hermama uz bokove ovalnog štita.[64] Kao model za izradu tog grba vjerojatno je poslužio grb

63 Marinković, Ana. Hagiographical motifs and visual identity: The late-medieval communal seal of Trogir. // *Hortus artium medievalium* 12 (2006), 2006., 229–235.

64 Ovalni štit je plastično naglašen obrubom, a unutar se nalaze tipični heraldički znakovi grada Trogira: u sredini katedrala sa zvonikom, a na vratima zaštitnik grada Trogira Sv.

16. Novi grb Austro-Ugarske Monarhije, pročelje kneževe palače

16. New coat of arms of the Austria-Hungary, façade of rector's palace

grada Trogira istaknut u gradskoj loži na trgu, djelo Bokanićeve radionice (slika 15).[65] Na fotografiji zapadnog pročelja kneževe palače s kraja XIX. stoljeća po sredini pročelja istaknut je jedan grb kojega nije moguće identificirati, ali pretpostavljamo da je riječ o komunalnom grbu, grbu grada Trogira.

Sjeverno od grba grada Trogira, na zapadnom pročelju kneževe palače, istaknut je još jedan, također novi, raskošan grb Austro-Ugarske Monarhije (slika 16). U ovalnom štitu nalazi se raskriljeni dvoglavi orao, iz čijih se glava uzdiže nojevo pero. U sredini raskriljenog dvoglavog orla nalazi se manji štit podijeljen horizontalno i vertikalno. Gornja lijeva i donja desna polovica štita ispunjene su okomitim linijama, dok su dvije druge polovice prazne. Štit grba uokviruje bogata kartuša, urešena biljnim ornamentima – maslinovim grančicama, koja se savija u volute. Iz volute na vrhu izranja nojevo pero, a pod volutom je glava, *en face*. Po izradi okvira štita, kartuša koje se savijaju u volute, očito je da su oba grba, grb grada Trogira i grb Austro-Ugarske Monarhije, djela iste radionice.

ZGRADA SUDA

Potkraj XIX. stoljeća biskupsku palaču, koju je činio sklop od nekoliko zgrada razigranih gabarita s kulom, koje su ograđivale trokutasto dvorište, kupio je sudski erar kako bi je, zbog trošnosti, porušio i na njenom mjestu podigao novu zgradu Suda. Konzervator don Frane Bulić obišao je biskupsku palaču 1901. godine i složio se da se ona poruši, ali uz uvjet da se sačuvaju

Ivan Trogirski u biskupskom ornatu s biskupskim štapom, sa strana dvije pobočne kule, i sve to na morskim valovima. Gore desno uz zvonik je zvijezda repatica.

65 Ivančević, Radovan. Trogirska loža: TEMPLUM IVRIS ET ARA IVSTITIAE (1471.). // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 31(1991.) / Split, 1991., 141.

neki arhitektonski dijelovi: balkon i biskupov grb na pročelju nad ulazom, kruna bunara u dvorištu s biskupskim grbovima, trifora, šest većih i četiri manja biskupska grba, dva praga s natpisima biskupa Pace Giordana iz 1623.[66] i Antuna Miočevića iz 1766. godine[67] i u dvorištu lijevo od ulaza na hodniku četiri stupa s kapitelima.[68] Središnja komisija je preporučila da se važniji dekorativni fragmenti ugrade u zidove nove zgrade.[69]

Ćiril Iveković preuzeo je upravu gradnje 1907. godine i predložio da zgrada bude podignuta u neogotičkom stilu jer su tom vremenu uglavnom pripadali dekorativni fragmenti koje je trebalo ugraditi u novu zgradu. Ćiril Iveković je načinio i nacrt zgrade Suda. Rušenje biskupske palače započelo je 1908. godine, a prije podizanja nove zgrade don Frane Bulić je ponovno obišao teren i zaključio da stara trifora mora biti dio nove zgrade, te da treba utvrditi gdje je predviđena ugradnja ostalih dekorativnih fragmenata. Protivio se tome da dijelovi srušene biskupije budu ugrađeni u novi Sud i u funkciji nove zgrade. Smatrao je to krivotvorenjem arhitekture. Po njemu su ti dijelovi morali biti uzidani na posebno određenim mjestima, kako bi bilo vidljivo da potječu s nekog drugog zdanja, tj. da budu ugrađeni u novu zgradu kao spolije za uspomenu. U izgradnji nove zgrade gotičke grbove biskupa trebalo je ponovno uzidati između prozora na pročelju, a ostale na stražnjoj strani; pragove prozora s natpisima i grbovima ugraditi u dvorišni zid itd. Nakon brojnih problema zgrada je dovršena i svečano otvorena 2. studenog 1910. godine.[70] Tom prigodom na pročelje zgrade Suda, podignute na mjestu porušene biskupske palače ugrađeni su, na Ivekovićevo inzistiranje, izvorni gotički fragmenti nekadašnje biskupske palače ali i novi dijelovi i grbovi. Tako je došla do izražaja i Ivekovićeva romantičarska sklonost gotičkoj tradiciji.[71]

66 Nije nam poznato je li sačuvan taj natpis.

67 Kameni ulomak, u čijem središnjem dijelu je natpis IO ANTONIUS MIOCEWICH koji se odnosi na trogirskog biskupa Antuna Miočevića (1766.–1784.), čuva se u lapidariju Muzeja grada Trogira, Inv. br. MGT 789. Iako se navodi podrijetlo ulomka iz crkve Sv. Mihovila u Trogiru, mogao bi to biti prag iz nekadašnje biskupske palače.

68 AKU, dopis Kotarskom poglavarstvu Split, br. 7 od 17. III. 1901. – AKU br. 33 od 31. VII. 1902. Piplović, Stanko. Nav. dj. (1996.), 101.

69 O tome vidi opširnije u: Piplović, Stanko, Nav. dj. (2006.), 101–105. Prijatelj Pavičić, Ivana. Izgubljena barokna baština : Prilog poznavanju baroknih inventara zadarske i trogirske biskupske palače. // Obnova kulturne i graditeljske baštine – aspekti, primjeri, pouke: Međunarodni simpozijum: Zbornik radova. Suburbium, Petrovaradin / urednica Bojana Karavidić. Novi Sad, 2007., 50.

70 AKU br. 67 i 75/1908. O tome opširnije vidi: Piplović, Stanko. Nav. dj. (1996.), 101–105.

71 O tome opširnije vidi: Piplović, Stanko. Nav. dj. (1996.), 101–105; Prijatelj Pavičić, Ivana. Nav. dj. 2007., 50–56.

IZVORNI ARHITEKTONSKI FRAGMENTI I GRBOVI

U dvorištu zgrade Suda na izvornom mjestu ostala je originalna najraskošnija kruna bunara u Trogiru s istaknutim grbom biskupa Turlona (1452.–1483.).[72]

Originalna kasnogotička trifora nekadašnje biskupske palače, unatoč intervenciji don Frane Bulića da se uzida u dvorište gdje se i prije nalazila, uzidana je na zapadnoj strani pročelja zgrade Suda. Trifora je neuočljiva zbog uske ulice, a zauzimanjem don Frane Bulića nije u funkciji prozora. Na trifori se nalaze dva grba biskupa Turlona.[73]

Zapadno pročelje zgrade Suda zatvara dvorišni zid s ulaznim vratima. Nad vratima je uzidana romanička bifora s istaknutim grbom trogirskog plemićkog roda Sobota.[74] Grb istih heraldičkih oznaka uzidan je u zapadno pročelje crkvice Sv. Luke u Poljicima kod Marine. Na tom grbu nalazi se okomito položen biskupski štap. Nalaz biskupskog grba Bartolomeja Sobote otklonio je sumnje o njemu do kojih je došlo zbog podataka koji nisu bili u međusobnom skladu.[75]

Na istom dvorišnom pročelju gore, sjeverno od nadvratnika ulaznih vrata dvorišta, na kojem se nalazi natpis *PETRVS PAVLVS CALORIVS VENETVS / EPISCOPVS TRAGVRIEN. MDCCXII.*[76] uzidana je pravokutna ploča s gotičkim motivom izmjeničnih zubaca s grbom trogirskog biskupa dominikanca Tome Tomasinija (1426.–1435.) koji je zaslužan za osnivanje dominikanskog samostana Sv Križa na Čiovu.[77] Južno od istih

72 Grb: štit koji nadvisuje biskupska mitra vodoravno je podijeljen u dva dijela, u donjem dijelu je krug. Vidi sl. u: Iveković. Ćiril M. Nav. dj. (1928.) t. 47. Babić, Ivo. Trogirska barokna palača zvana Paitunova kuća. // Godišnjak zaštite spomenika kulture, 17 (1991.) / Zagreb, 1991., 87.

73 Babić, Ivo. Nav. dj. (1979.–1982.), 200–201.

74 Grb: unutar štita osmerokraka zvijezda s medvjedom u sredini. *...gdje se još u našim danima vidio grb Vitturija Sobote, a sastojao se od jedne zvijezde s jednim medvjedom u sredini. To je grb Vrsara u Istri nad čijom je polovicom ova obitelj u starini imala jurisdikciju. Međutim taj grb bi uklonjen kada je ova kuća pretvorena u javno skladište žita* ... Lucić, Ivan. Nav. dj. (1979.), 781–782.

75 Radić, Danka. Prilog ili dopuna kronotaksi trogirskih biskupa (rukopis).

76 Ulazni portal dao je podići trogirski biskup, Venecijanac Petar Pavao Calorio (Calore) 1712. godine.

77 Grb: u štitu se nalazi pijetao kitnjasta repa, a u uglovima štita, u gornjem desnom i lijevom uglu štita, kao i pri dnu u sredini u omjeru 2:1, nalazi se cvijet s pet latica. Nad štitom je, urešena urezanim crtama i kružićima, biskupska mitra s koje se spuštaju vrpce uz bokove štita. Između okvira i zašiljenog dijela štita su gotički cvjetovi. Krasić, Stjepan. Dominikanski samostan Sv. Križa na Čiovu (1432.–1852.). // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 31 / Split, 1991., 81–83. Demori Staničić, Zoraida. Prilozi srednjovjekovnom tekstilu u Trogiru: Prijedlog za lokalnu vezilačku radionicu. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 40 (2003.–2004.) / Split, 2003.–2004., 114–115.

vrata na vrhu uzidana je pravokutna ploča s grbom trogirskog biskupa Franje Marcella iz 1489. godine.[78]

Kako je vidljivo iz ovog opisa, na pročelju zgrade Suda uzidana je gotička trifora i dva grba, iako don Frane Bulić u popisu navodi šest većih i četiri manja – ukupno deset grbova. Don Frane Bulić ne spominje romaničku biforu s grbom Sobota, pa vjerojatno grb roda Sobota ubraja među velike grbove. Ako taj grb pribrojimo, nedostaje sedam grbova ili pet grbova, ako je pribrojio i dva grba biskupa Turlova na velikoj gotičkoj trifori. Nije nam poznato gdje su ti grbovi. Moguće da su deponirani s ostalim arhitektonskim ulomcima kod Ivana Domenica Fanfogne-Garagnina.[79] Nije nam poznato ni gdje su pragovi prozora s natpisom biskupa Pace Giordana iz 1623. godine i Antuna Miočevića iz 1766. godine, te dva romanska stupa s kapitelima na koja se oslanjao trijem u dvorištu. Jedan takav stup danas se nalazi u parku Žudika u Trogiru. Na jednoj strani kapitela je šiljasti grb s praznim poljem štita.[80] Drugi stup, nekoć također u parku, nedavno je bačen u more.[81]

KOPIJE

Na sjevernom pročelju zgrade Suda u zoni drugoga kata uzidana je kopija grba trogirskog biskupa Turlona (slika 17). U pravokutnom gotičkom okviru izmjeničnih zubaca nalazi se štit vodoravno razdijeljen s krugom u donjoj polovici. Štit nadvisuje biskupska mitra, a sa strana dolje lijevo i desno, između okvira i štita je stilizirano lišće akantusa iz kojeg se visoko u gornjem lijevom i desnom dijelu između okvira i mitre izdižu cvjetovi s posebice naglašenim tučcima. Donji desni dio okvira je oštećen. Grb istih heraldičkih oznaka, ali bez okvira s gotičkim motivom izmjeničnih zubaca, istaknut je još: na pročelju, sjevernoj fasadi crkve Sv. Sebastijana na trgu,[82] te na podnožju istočnog pilastra trijumfalnog luka, s unutrašnje strane, pri ulazu u kapelu bl. biskupa Ivana Trogirskog. Jakov Turlon je jedan od trojice najznačajnijih trogirskih biskupa (pored bl. Ivana Trogirskog i Treguana) u srednjovjekovnom Trogiru. Za njegova doba bila je restaurirana biskupska palača, podignut toranj sa satom 1477.

78 Grb: štit je razdijeljen u srednjem dijelu od desnog gornjeg prema lijevom donjem uglu kosim valovitom zlatnim pojasom.

79 Piplović, Stanko. Nav. dj. (1996.), 104.

80 Plosnić Škarić, Ana. Nav. dj. (2010.), 63.

81 Zahvaljujem prof. Ivi Babiću na usmenoj informaciji.

82 Fisković, Cvito. Firentinčev *Sebastijan* u Trogiru. // Zbornik za umetnostno zgodovino / Ljubljana, 1939., 369.

17. Kopija grba trogirskog biskupa Turlona, pročelje zgrade Suda

17. Copy of the coat of arms of Turlon, the bishop of Trogir, Courthouse façade

18. Kopija grba kardinala Petra Foscarija, pročelje zgrade Suda

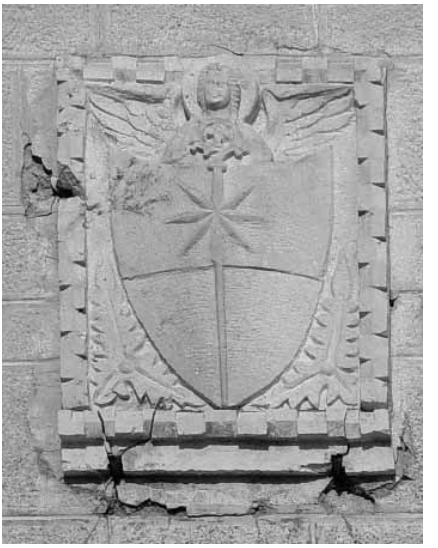
18. Copy of the coat of arms of cardinal Petar Foscari, Courthouse façade

godine, zapravo zavjetna crkva Sv. Sebastijana sagrađena u čast sveca zaštitnika od kuge. Dao je podići krstionicu (baptisterium) 1467. godine, kako kaže natpis iznad praga na ulaznim vratima s unutrašnje strane: *Ovu Krstionicu sagradio je Andrija Aleši, Dračanin, za biskupa Jakova Turlona i kneza Karla Capella 1467*. Jakov Turlon dao je 1468. godine podići i današnju renesansnu kapelu bl. Ivana, za čiju gradnju je Koriolan Cipiko, s kojim bijaše u napetim odnosima, kao prokurator sklapao ugovore s Nikolom Firentincom i Ivanom Duknovićem.[83]

Na južnom pročelju zgrade Suda uzidan je novi grb kardinala Petra Foscarija, nećaka dužda Francesca Foscarija (1423.–1457.) i njegove druge žene, venecijanske plemkinje Marije Nani (slika 18).[84] U kvadrat-

83 Delalle, Ivan. Trogir – vodič po njegovoj historiji umjetnosti i životu. Trogir: Društvo za unapređenje turizma Trogir, 1936., 38, 57, 61; Fisković, Cvito. Opis trogirske katedrale iz XVIII. stoljeća. Split: 1940., 60; Ivančević, Radovan. Ikonološka analiza ranorenesansne kapele sv. Ivana Ursinija u Trogiru. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 2 (1986.–1987.) / Split, 1986.–1987., 334–335; Kordić, Šime. Sveci zaštitnici u starom Trogiru. // Radovi međunarodnog simpozija održanog prigodom proslave 700. obljetnice spomena ljekarne u Trogiru. Trogir, 27. X. – 1. XI. 1971. Zagreb, 1973., 103; Iveković, Ćiril. Dalmatiens Architektur und Plastik. Wien, 1927., 12.

84 Papa Sixto IV. postavio je 1476. godine za splitskog nadbiskupa Petra Foscarija, koga je odmah imenovao i za kardinala s titulom Sv. Nikole među ikonama (S. Nicolai inter imagines). Foscari koji nikada nije ni došao u Split odrekao se splitske nadbiskupije 1479.



19. Kopija grba trogirskog biskupa Dominisa, pročelje zgrade Suda

19. Copy of the coat of arms of Dominis, the bishop of Trogir, Courthouse façade

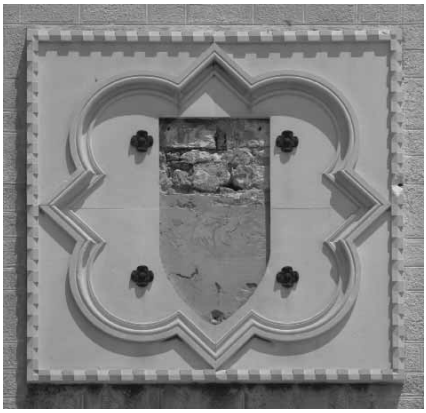
20. Novi grb Dalmacije, pročelje zgrade Suda

20. New coat of arms of Dalmatia, Courthouse façade

nom okviru s motivom izmjeničnih zubaca nalazi se štit grba podijeljen napola, horizontalno i vertikalno, tako da u gornjem desnom dijelu čini kvadrat unutar kojeg se smjestio biljeg mletačke države, mletački lav Sv. Marka s otvorenom knjigom (tzv. tip *leone in moleca*). Ostali dio štita je glatko isklesan. Štit nadvisuje kardinalski šešir. Između okvira s motivom izmjeničnih zubaca i štita nalazi se stilizirano lišće akantusa. Iznad uglova štita, s jedne i druge strane kardinalskog šešira izdižu se cvjetovi s posebice naglašenim tučcima.

Kopija grba trogirskog biskupa Dominisa istaknuta je na zapadnom pročelju zgrade Suda (slika 19). Unutar pravokutnog okvira s gotičkim motivom izmjeničnih zubaca nalazi se šiljasti štit gotičkog oblika vodoravno podijeljen na dva dijela. Na gornjem dijelu ističe se osmerokraka zvijezda. Štit okomito presijeca biskupski štap koji izlazi iz njega. Iznad štita je poprsje anđela s krilima i aureolom. U donjim segmentima, između okvira s motivom izmjeničnih zubaca i zašiljenog dijela grba, postavljeni su gotički cvjetovi koji se često rabe u XV. stoljeću. Okvir grba je također oštećen.

godine, nakon čega je postavljen za biskupa Padove. Vidi: Novak, Grga. Povijest Splita III. Split: Čakavski sabor Split, 1978., 1482.



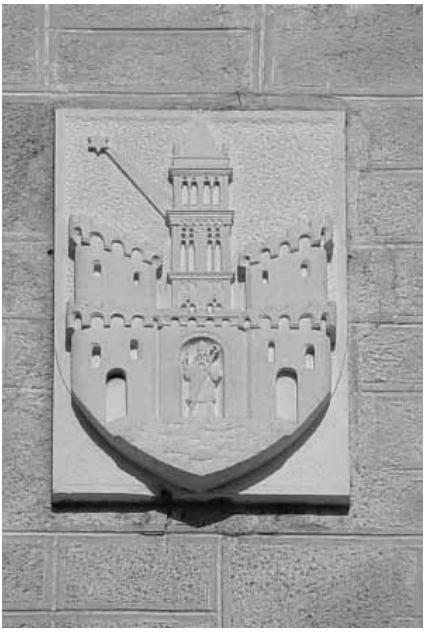
21. Grb Franje Josipa I., pročelje zgrade Suda
21. Coat of arms of Francis Joseph I, Courthouse façade

Na zapadnom pročelju zgrade Suda istaknuta su tri nova grba: grb Dalmacije, grb grada Trogira i grb Franje Josipa I. Štit grba Dalmacije je na pravokutnoj ploči obrubljen bordurom (slika 20). Unutar štita su tri lavlje glave, poredane u omjeru 2:1. Glave lavova s istaknutim očima i rastvorenim raljama prekriva bujna kovrčasta griva.

Grb grada Trogira reljefno je prikazan na pravokutnoj ploči koja je obrubljena obrubom (slika 21). Unutar ploče je trokutasti štit s tipičnim heraldičkim oznakama za grb grada Trogira: zvonikom katedrale na čijim ulaznim vratima se nalazi biskup, Sv. Ivan Trogirski u biskupskom ornatu i s biskupskim štapom, sa strana su kule, i sve to oplakuje more. S desne strane zvonika u uglu štita sja zvijezda repatica. Oba grba, grb grada Trogira i grb Dalmacije su jednostavna, bez uresa, nakita i plašta, a prazni dijelovi štita su obrađeni zupčastim čekićem.

U pravokutnom okviru s motivom izmjeničnih zubaca nalazi se kvadrilobno-romboidni okvir unutar kojeg se nalazio, kako smo saznali zahvaljujući rukopisu Roka Slade-Šilovića *Pabirci o Trogiru*, u kojem je autor nacrtao većinu trogirskih grbova, grb Franje Josipa I., štit s inicijalima F. J. I. (slika 22).[85] Sa strane štita gore i dolje, lijevo i desno nalaze se četiri kovana cvijeta. Grb Franje Josipa I. davno je stradao, a danas se na njegovom mjestu nalazi grb Republike Hrvatske, umetnut prije nekoliko godina prigodom obnove krovišta zgrade Suda.

85 Slade-Šilović, Roko. Pabirci o Trogiru (rukopis), 396. (Arhiv Slade-Šilović)



22. Kopija – novi grb grada Trogira, pročelje zgrade Suda

22. Copy – new coat of arms of Trogir, Courthouse façade

23. Kopija – novi grb grada Trogira, pročelje zgrade škole

23. Copy – new coat of arms of Trogir, school façade

ZGRADA ŠKOLE

Zgrada škole podignuta je u neogotičkom stilu prema nacrtu Ćirila Ivekovića na mjestu porušene crkve Sv. Duha. Kamen temeljac je položen 3. V. 1909. godine, a zgrada škole svečano je otvorena 2. prosinca 1910. godine.[86]

Na južnom glavnom pročelju iznad drugog kata, po sredini, iz osnovne mase zdanja izdvaja se gotički zabat. Na njemu se nalazi grb grada Trogira na pravokutnoj ploči koja je obrubljena i u donjem dijelu zaobljena (slika 23). Takav je i oblik štita s heraldičkim oznakama grba grada Trogira.

Na istom pročelju, na neogotičkoj bifori na prvom katu, nalazi se moderan *govoreći* grb (slika 24). U trokutastom štitu grba uokvirenom motivom izmjeničnih zubaca nalazi se rastvorena knjiga i na nju položeno pero za pisanje. Iznad knjige, koja je naslonjena na stalak u obliku

86 Piplović, Stanko. Nav. dj. (1996.), 99–100.

24. Novi *govoreći* grb, pročelje zgrade škole

24. New talking *coat of arms, school façade*

25. Gotički grb na kući Stude-Lušić

25. Gothic coat of arms on the house of Stude-Lušić

stožastog kapitela s lisnatim uresom i oblim završtekom, izlazi sunce. Heraldički simboli na tom grbu ukazuju da se u toj zgradi nalazi škola.[87]

Neogotički stil očituje se na još jednoj kući u Trogiru, pregrađenoj početkom XX. stoljeća prema nacrtu prof. Ante Bezića, a to je kuća Stude-Lušić, zapadno od sjevernih ili kopnenih gradskih vrata.[88] Na južnom ulazu te kuće, iznad zaglavnog kamena nadvratnika s urezanom godinom 1891. uzidan je gotički grb (slika 25). U pravokutnom okviru naizmjeničnih zubaca je pravokutna ploča uokvirena bordurom unutar koje se nalazi trokutasti štit koji je obješen vrpcom o čavao. Polje oblog ili šiljastog štita, koje je obrubljeno bordurom, je prazno.

87 To zdanje je odmah bilo namijenjeno za školu. Danas se u njemu nalazi Osnovna škola *Ban Petar Berislavić*.

88 O tome vidi opširnije u: Piplović, Stanko. Ante Bezić u Trogiru. // Vartal, 2 (1992.) / Trogir, 1992., 55–56.

ZAKLJUČAK

Romantičarski zanos i nacionalna osviještenost nakon pobjede Narodne stranke u Trogiru pridonijela je povećanoj brizi za očuvanje trogirske spomeničke baštine, pa se vrijedni arhitektonski ulomci, natpisi i grbovi ugrađuju na staro mjesto ili kao spolije za uspomenu. Nove građevine i dekorativni ulomci, okviri prozora i grbovi izrađuju se po uzoru na srednjovjekovne, posebice one gotičkih stilskih obilježja. Tijekom XX. stoljeća, s građanskim a potom i marksističkim sustavom vrijednosti, isticanje grbova je gotovo zamrlo. Nova uporaba grbova i heraldičkih znakova potkraj XX. stoljeća prerasla je u jednu novu kategoriju moderne heraldike (od grba do logotipa). Uspostavom hrvatske države uporabu grbova, relativno brzo, preuzeli su i mnogi drugi tzv. »neplemeniti« društveni slojevi (gradovi i građani, bratovštine i cehovi, knjižari i tiskari, pa Crkva i samostani). Oni prisvajaju i falsificiraju heraldička obilježja izumrlih ali i živućih rodova, što zaslužuje posebnu stručnu i znanstvenu obradu. Unatoč tome, grb je sve do danas pretežno ili uglavnom ostao usko povezan s pojmom plemstva, jer se u povijesti pojavio u okviru tog društvenog sloja.[89]

LITERATURA

Andreis, Mladen. Trogirsko plemstvo do kraja prve austrijske uprave u Dalmaciji (1805.). Trogir: Muzej grada Trogira, 2006.

Andreis, Pavao. Povijest grada Trogira I. Split: Čakavski sabor, 1977.

Andreis, Pavao. Povijest grada Trogira II. Split: Čakavski sabor, 1978.

Babić, Ivo. Utjecaji Jurja Dalmatinca u Trogiru. // Radovi Instituta za povijest umjetnosti 3–6 (1979.–1982.) / Zagreb, 1984., 198–202.

Babić, Ivo. Renesansni lučni prozori i općinska palača u Trogiru. // Adrias, Zavoda za znanstveni i umjetnički rad JAZU u Splitu, 1 (1987.) / Split, 1987., 169–179.

Babić, Ivo. Agnus Dei na crkvi Sv. Ivana Krstitelja u Trogiru: Prijedlog za Radovana. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 27 (1988.) / Split, 1988., 60–61.

Babić, Ivo. Trogirska barokna palača zvana Paitunova kuća. // Godišnjak zaštite spomenika kulture, 17 (1991.) / Zagreb, 1991., 75–89.

Babić, Ivo. Dometak razgovoru o kapeli Sv. Ivana Trogirskog. // Mogućnosti, 11/12 (1993.), 154–167.

89 Pinterović, Antun. O hrvatskom grboslovlju. Kritički osvrt na novo izdanje priručnika »Heraldika« B. Zmajića. Zagreb, 1996. Zagreb: Hrvatska revija. Matica hrvatska, godina 46, sv. 3–4, 1996., 460.

Babić, Ivo. Jedna prostorna intervencija Ignacija Macanovića u Trogiru. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 38 (1999.–2000.) / Split, 1999.–2000., 312, 317.

Babić, Ivo. Trogir. Trogir: Trogirski tisak, 2005.

Babić, Ivo. O akciji SOS za Trogir: tri desetljeća poslije. // Ivi Maroeviću baštinici u spomen. Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009., 107–216.

Barada, Miho. Trogirski spomenici, dio I., Zapisci pisarne općine Trogirske, sv. II., od 31. I. 1274. do 1. IV. 1294. // Monumenta spectantia slavorum meridionalium, knjiga 45. Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, 1950.

Barada, Miho. Trogirski spomenici, dio I., Zapisci pisarne općine Trogirske, sv. I., od 21. X. 1263. do 22. V. 1273. // Monumenta spectantia slavorum meridionalium, knjiga 44. Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, 1948.

Belamarić, Joško. Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu. Split: Književni krug Split, 2001.

Benyovsky, Irena. Trogir u katastru Franje I. Zagreb: Hrvatski institut za povijest: Državni arhiv u Splitu, 2005.

Božić Bužančić, Danica. Južna Hrvatska u europskom fiziokratskom pokretu. Split: Književni krug Split, 1995.

Božić-Bužančić, Danica. Prilog poznavanju privatnog i društvenog života Trogira u drugoj polovici devetnaestog stoljeća. // Mogućnosti, 9–10 (1987.) / Split, 1987., 865–883.

Bužančić, Radoslav. *Renovatio urbis* Koriolana Cipika u Trogiru. // Ivan Duknović i njegovo doba – Zbornik radova međunarodnog znanstvenog skupa održanog u Trogiru o 550. obljetnici rođenja Ivana Duknovića. / urednik Igor Fisković. Trogir ?? Zagreb: Muzej grada Trogira: Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996., 107–115.

Coronelli, V. M. Blasone Veneto. Venezia: Filippi editore, 1975.

Delalle, Ivan. Trogir – vodič po njegovoj historiji umjetnosti i životu. Trogir: Društvo za unapređenje turizma, 1936.

Demori Staničić, Zoraida. Prilozi srednjovjekovnom tekstilu u Trogiru: Prijedlog za lokalnu vezilačku radionicu. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 40 (2003.–2004.) / Split, 2003.–2004., 113–147.

Duišin, Viktor Antun. Zbornik plemstva u Hrvatskoj, Slavoniji, Dalmaciji i Hercegovini, Dubrovniku, Kotoru i Vojvodini I–II. Zagreb: Vlastita naklada, 1938.–39.

Fisković, Cvito. Firentinčev *Sebastijan* u Trogiru. // Zbornik za umetnostno zgodovino. Ljubljana, 1939.

Fisković, Cvito. Opis trogirske katedrale iz XVIII. stoljeća. Split: 1940.

Fisković, Cvito. Arhitekt Josip Slade. Trogir : Muzej grada Trogira, 1987.

Horvat, Anđela; Radmila Matejčić; Kruno Prijatelj. Barok u Hrvatskoj. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber; Odjel za povijest umjetnosti centra za povijesne znanosti; Društvo povjesničara umjetnosti; Grafički zavod Hrvatske; Kršćanska sadašnjost, 1982.

Ivančević, Radovan. Ikonološka analiza ranorenesansne kapele Sv. Ivana Ursinija u Trogiru. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 26 (1986.–1987.) / Split, 1986.–1987., 287–344.

Ivančević, Radovan. Trogirska loža: TEMPLUM IVRIS ET ARA IVSTITIAE (1471.). // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 31 (1991.) / Split, 1991., 115–150.

Iveković., Ćiril. Dalmatiens Architektur und Plastik. Wien, 1927.

Iveković, Ćiril. Građevinski i umetnički spomenici Dalmacije. Beograd: Izdanje Jadranske straže, 1928.

Kordić, Šime. Sveci – zaštitnici u starom Trogiru. // Radovi međunarodnog simpozija održanog prigodom proslave 700. obljetnice spomena ljekarne u Trogiru. Trogir, 27. X. – 1. XI. 1971. Zagreb, 1973., 99–110.

Kovačić, Vanja. Trogirske fortifikacije u 15. stoljeću. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 37 (1997.–1998.) / Split, 1997.–1998., 109–136.

Krasić, Stjepan. Dominikanski samostan Sv. Križa na Čiovu (1432.–1852.). // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 31 (1991.) / Split, 1991., 67–107.

Lucić, Ivan. Povijesna svjedočanstva o Trogiru I. Split: Čakavski sabor, 1979.

Lucić, Ivan. Povijesna svjedočanstva o Trogiru II. Split: Čakavski sabor, 1979.

Marinković, Ana. Hagiographical motifs and visual identity: The late-medieval communal seal of Trogir. // *Hortus artium medievalium* 12 (2006), 2006., 229–235.

Nagybakáy, Péter. Beriszló Péter horvát bán vesprémi cimeres sirköve. // Bulletin du Comité de Pécs et Veszprém de l'Académie Hongroises des Sciences, 1977., 233–242.

Nagybakáy, Péter. Beriszló Péter vesprémi püspök címeres sírköve Pierre funéraire blasonnée de Péter Beriszló évêque de Veszprém. // A Vesprem Megyei Múzeumok Közleménenyei 13/1978., Bulletin des Musées du Comitat Veszprém 13/1978, 113–132.

Novak, Grga. Povijest Splita III. Split: Čakavski sabor Split, 1978.

Omašić, Vjeko. Obnova trogirskog kazališta koncem XVIII. stoljeća. // Mogućnosti, 7 (1966.) / Split, 1966., 773–782.

Pinterović, Antun. O hrvatskom grboslovlju: kritički osvrt na novo izdanje priručnika »Heraldika« B. Zmajića. // Hrvatska revija, sv. 3–4, godina 46. Zagreb: Matica hrvatska, 1996.

Piplović, Stanko. Rad Ćirila Ivekovića u Dalmaciji. // Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 13 (1987.) / Zagreb, 1987., 5–37.

Piplović, Stanko. Ante Bezić u Trogiru. // Vartal, 2(1992.) / Trogir, 1992., 55–62.

Piplović, Stanko. Graditeljstvo Trogira u 19. stoljeću. Split: Književni krug, 1996.

Piplović, Stanko; Helga Zglav-Martinac; Ante Bezić. Katalog izložbe u povodu 110. obljetnice Hrvatskog narodnog kazališta i 120. obljetnice Dobrovoljnog vatrogasnog društva Split: Muzej grada Splita, 5.–20. svibnja 2003. godine. Split: Muzej grada Splita: Društvo prijatelja kulturne baštine Splita, 2003.

Prijatelj Pavičić, Ivana. Izgubljena barokna baština: prilog poznavanju baroknih inventara zadarske i trogirske biskupske palače. // Obnova kulturne i graditeljske baštine-aspekti, primjeri, pouke: Međunarodni simpozijum: Zbornik radova. Suburbium, Petrovaradin / urednica Bojana Karavidić. Novi Sad, 2007., 43–58.

Radić, Danka. Zaštita spomenika u Trogiru tijekom XIX. stoljeća. // Muzeologija 37 (2000.) / Zagreb, 2000., 66–96.

Radić, Danka. Zaštita spomenika u Trogiru tijekom XIX. stoljeća. // Radovan 3 (2005.) / Trogir, 2005., 102–130.

Rosetti, Lucia. Gli stemmi dello studio di Padova. Trieste, 1983.

Slade-Šilović, Mirko. Kratki historijat lapidarija u Trogiru. // Muzeji, 11–12 (1956/57.) / Zagreb, 1956./57., 223–226.

Slade-Šilović, Roko. Pabirci o Trogiru (rukopis), (Arhiv Slade-Šilović)

Slade-Šilović, Roko. Staro kazalište u Trogiru. // Narodna starina, 3 (1922.) / Split, 1922., 320.

Štefanac, Samo. Nikola Ivanov Firentinac i raka Sv. Nikole u Tolentinu. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 28 (1989.) / Split, 1989., 51–67.

Tomić, Radoslav. Trogirska slikarska baština od 15.–20. stoljeća. Zagreb; Split: Matica hrvatska; Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Konzervatorski odjel, 1997.

Traù. // Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata, Anno IV, N.ro 3 / Spalato, 1881., 39–40.

Trogir u narodnom preporodu: znanstveni skup prigodom stote obljetnice pobjede Narodne stranke na općinskim izborima 1886.–1986. Trogir: Muzej grada Trogira, 1988. (Posebni otisak časopisa Mogućnosti, br. 9–10/1987.)

Zbornik otoka Drvenika II. / urednik Ivan Pažanin., Drvenik: Župa Sv. Jurja Mučenika – Drvenik (trogirski), 2000.

Zekan, Mate. Utjecaj narodnog preporoda na razvoj nacionalne arheološke znanosti. // Trogir u narodnom preporodu: znanstveni skup prigodom stote obljetnice pobjede Narodne stranke na općinskim izborima 1886.–1986. Trogir: Muzej grada Trogira, 1988., 934–941. (Posebni otisak časopisa Mogućnosti, br. 9–10/1987.)

Zelić, Danko. Chiese in Traù – rukopis Pavla Andreisa u Muzeju grada Trogira. // Radovi Instituta za povijest umjetnosti 33 (2009.) / Zagreb, 2009., 91–114.

Župa Sv. Jakova: Čiovo –Trogir. / urednica Danka Radić. Trogir : Franjevački samostan uznesenja Marijina (Sv. Ante): *Radovan* – Društvo za zaštitu kulturnih dobara Trogira, 2005.

FOTOGRAFIJE

Živko Bačić, ako nije navedeno drugačije.

SAŽETAK

Rušenje kneževe (komunalne) i biskupske palače, te crkve Sv. Duha dogodilo se u vremenu kada nije bila dovoljno razvijena svijest o potrebi čuvanja i zaštite stilski i povijesno slojevitih objekata. Nakon što je Cesarsko-kraljevska centralna komisija donijela odluku o rušenju, Alois Riegl objavio je svoju čuvenu knjigu *Moderni kult čuvanja spomenika, njegova bit i njegov postanak*, kojom je pokolebao dotadašnju konzervatorsku praksu. Don Frane Bulić bio je protiv ideje da se originalni arhitektonski fragmenti uzidaju u nove objekte, smatrajući takav postupak krivotvorinom. Bulićev odnos bio je odraz onodobnog stava konzervatorske službe. S druge strane, arhitekti nacrta za podizanje kneževe (komunalne) palače Josip Slade i Ante Bezić, te Ćiril Iveković, autor nacrta zgrade Suda i zgrade škole, iskazuju romantičarsku naklonost prema srednjovjekovnoj graditeljskoj tradiciji, posebice gotičkoj umjetnosti.

Na inzistiranje dr. Josipa Slade u dvorištu kneževe palače u Trogiru, prilikom restauracije 1890. godine, umetnuti su ne samo neki novi okviri prozora i grbovi, već su ugrađeni i originalni natpisi, grbovi i okviri prozora iz raznih trogirskih zgrada. U atriju gradske vijećnice Slade ugrađuje kopije – nove kamene grbove slavnih trogirskih obitelji i velikana: Lucića, Cipika, Berislavića i bl. Ivana Trogirskog, a na pročelju postavlja replike (kopije) grbova. Zalaganjem Ćirila Ivekovića uz originalne arhitektonske fragmente i grbove na pročelju zgrade Suda, koja se podiže početkom XX. stoljeća na mjestu porušene biskupske palače, postavljaju se novi grbovi i replike grbova crkvenih dostojanstvenika. Novi grbovi uzidani su i na pročelju zgrade škole koja je podignuta početkom XX. stoljeća na mjestu porušene crkve Sv. Duha. Romantičarski zanos i nacionalna osviještenost nakon pobjede Narodne stranke u Trogiru pridonijeli su povećanoj brizi za očuvanje trogirske spomeničke baštine.

Summary

ROMANTICIST RESTORATIONS AND NOTIONS

COPIES AND FALSIFICATIONS IN THE HERALDRY OF TROGIR

Danka Radić

City Museum, Trogir

The demolition of the rector's (communal) and bishop's palace, and of the church of the Holy Spirit took place at the time when consciousness of the need to protect and preserve objects of multiple stylistic and historic value was not yet developed. After the Imperial and Royal central commission had issued the demolition decree Alois Riegl published his famous book Modern Cult of Monument Preservation, Its Essence and Origin*, which shook the contemporary conservationist practice. Father Frane Bulić resented the idea that original architectural fragments be built into new buildings and considered it a falsification. His position reflected the current attitude of the conservationist officials of his time. On the other hand, Josip Slade and Ante Bezić, architects who made new designs for the rector's (communal) palace, and Ćiril Iveković, the architect of the Court House and the school, showed a romanticist inclination towards medieval building tradition, especially towards Gothic art.*

When the back of the rector's palace was restored in 1890, at the insistence of Josip Slade new window frames and coats of arms were built in as well as original inscriptions, coats of arms, and window frames taken from various buildings in Trogir. In the city hall atrium Slade built copies – new stone arms of the famous families and dignitaries of Trogir: Lucić, Cipiko, Berislavić and the Blessed Ivan of Trogir, and put replicas (copies) of arms on the front. Ćiril Iveković supported that new arms and arm replicas of church dignitaries be placed on the front of the Court along with the original architectural fragments and arms. The Court was built in the early 20th century on the site of the bishop's palace. At the same time, new coats of arms were built into the front of the school which replaced the demolished church of the Holy Spirit. The enthusiam of the Romantic Era and national consciousness after the victory of the People's Party in Trogir contributed to an increased care for preservation of the monumental heritage in Trogir.

Key words: *Trogir, rector's palace, coat of arms, copy, falsification*

73.021(497.5Donegani,V.;Rendić, I.)"18"
726:262.3(497.5Đakovo; Strossmayer, J.J.)"18"

Odnos prema predlošcima u djelima Vatroslava Doneganija i Ivana Rendića za đakovačku katedralu

Dragan Damjanović
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad

Članak govori o djelima Vatroslava Doneganija i Ivana Rendića u đakovačkoj katedrali, te o problemima s kojima su se suočili skulptori nastojeći pomiriti vlastiti autorski stav i želje biskupa Strossmayera da se skulptura njegove katedrale što više osloni na kasnogotičku i ranorenesansnu talijansku skulpturu.

Ključne riječi: *Biskup Josip Juraj Strossmayer, Vatroslav Donegani, Ivan Rendić, Đakovačka katedrala, historicizam*

Onaj umjetnik pokazuje da je umjetnik starih umjetnina koji je študirao.[1]

UVOD

Đakovačka je katedrala svakako najznačajnija sakralna novogradnja hrvatskog historicizma. Zahvaljujući činjenici da je njezinu gradnju vodio biskup Strossmayer, uključen u sva glavna politička i kulturna zbivanja tadašnje Hrvatske i cijele Austro-Ugarske Monarhije, na njoj se odražavaju mnogi problemi karakteristični za arhitekturu, slikarstvo i skulpturu 19. stoljeća. Na polju skulpture osnovni problem koji se javio odnosiő se na pomirenje, s jedne strane težnje biskupa Strossmayera da dobije djela što sličnija nazarenskom slikarstvu i renesansnoj skulpturi, a s druge strane težnje kipara angažiranih na izradi skulptura da budu što originalniji, odnosno samostalniji u svojim djelima.

1 DAĐ, CGO br. 174., Strossmayer Doneganiju, Đakovo, 7. 12. 1870.

SKULPTURA ĐAKOVAČKE KATEDRALE – POKUŠAJ STVARANJA PANDANA NAZARENSKOM SLIKARSTVU U SKULPTURI

Biskup Strossmayer imao je jasno definiran pogled na umjetnost, formiran u bečkom romantičarskom krugu četrdesetih godina 19. stoljeća i nadopunjen referentnom, uglavnom njemačkom literaturom publiciranom u pedesetima i šezdesetima (djela Wilhelma Lübkea, Karla Lütza i Rudolfa von Eitelbergera). Smatrao je kako od svih njemu suvremenih strujanja jedino nazarenski krug na adekvatan način zadovoljava potrebe Crkve za umjetnošću.[2]

Upravo zahvaljujući činjenici što je posjedovao i znanja i vrlo jasan stav prema umjetnosti vrlo je aktivno sudjelovao u svim elementima gradnje i opremanja đakovačke katedrale, svoje stolne crkve, katkad vršeći snažniji, katkad manje snažan utjecaj na umjetnike koje je zaposlio na tom golemom projektu. Na polju arhitekture katedrale imao je, čini se, vrlo mali utjecaj pri izradi detaljnih izvedbenih projekata, ponajprije stoga što je kao projektante zaposlio Bečane Karla Rösnera i Freidricha Schmidta, arhitekte koji su na srednjoeuropskom području smatrani samim vrhom svoje struke. Takvim osobama, s osiguranom egzistencijom i jasnim umjetničkim stavom, ipak nije mogao uvjetovati ispunjenje brojnih svojih zahtjeva, tim prije što se često pobojavao da bi, u slučaju sukoba, oni mogli odustati od posla u Đakovu.

Na polju slikarstva, iako je povremeno bilo problema, idealne realizatore svojih ideja našao je u skupini rimskih slikara njemačkog porijekla proizašlih iz nazarenske tradicije – ocu i sinu Alexanderu Maximillianu i Ludovicu Seitzu.

S kiparstvom ipak to neće biti slučaj. Tijekom sedamdesetih godina biskup će se nalaziti u stalnoj potrazi za odgovarajućim skulptorom koji bi prema njegovim željama izradio reljefe i skulpture na oltarima te u lunetama portala katedrale. Teškoće u pronalasku kipara proistječu ponajprije iz okolnosti što na polju skulpture nije postojao tip škole, odnosno stilskog pristupa, kakav su u slikarstvo unijeli nazarenci.

2 O skulpturi đakovačke katedrale više u: Kraševac, Irena. Skulptura i oltari đakovačke katedrale u kontekstu sakralne umjetnosti u 19. stoljeću. // Međunarodni znanstveni skup Josip Juraj Strossmayer povodom 190. obljetnice rođenja i 100. obljetnice smrti: Zbornik radova / Zagreb: HAZU, 2006: 453–466; Tarbuk, Nela. Ivan Rendić i njegovo doba. // Historicizam u Hrvatskoj / Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000., 283–289; Tarbuk, Nela Kiparstvo đakovačke katedrale. // Historicizam u Hrvatskoj / Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000., 270–281; Damjanović, Dragan. Đakovačka katedrala. Zagreb: Matica hrvatska, 2009., 381–411.

Strossmayer je naprosto htio pronaći kipara koji bi prikazao biblijski prizor na način koji su nazarenci primjenjivali u svojem slikarstvu, s istom dozom idealizacije i oslanjanja na stare majstore.[3] Pri tome je svim angažiranim skulptorima kao uzore preporučivao isključivo talijanske majstore 14. i 15. stoljeća, ponajprije Lucu della Robbiju, zatim Orcagnu, te Andrea i Niccolu Pisana. U samo je jednom navratu kao poželjnog uzora spomenuo jednog suvremenog skulptora – Bertela Thorvaldsena,[4] razumljivo ne slučajno, jer upravo se on, živeći i radeći u Rimu, u svojoj skulpturi dosta približio nazarenskoj estetici. Thorvaldsen, međutim, za razliku od nazarenaca, nije stvorio neku vrstu škole koja bi njegov sistem rada mogla dalje pronositi Europom.

Iako je u to vrijeme bilo dosta specijaliziranih radionica za sakralnu, osobito oltarnu plastiku, poput čuvenih tirolskih, Strossmayer nije htio serijski proizvedene umjetnine, već originalna umjetnička djela,[5] no pronaći odgovarajućeg skulptora bilo je jako teško. U potrazi za umjetnikom kojem bi se povjerila izrada ne tako velikog skulpturalnog dijela opreme đakovačke katedrale angažirao je stoga naposljetku čak pet skulptora: Vatroslava Doneganija, Ivana Rendića, Georga Feursteina, Tomu Vodičkog i Alojzija Gangla.

Zanimljivo je uočiti kako su u odabiru skulptora za katedralu prevladavali hrvatski i slavenski majstori (s izuzetkom Georga Feursteina),

3 O Strossmayerovu stavu prema kiparstvu, odnosno prema tome kako bi trebali izgledati reljefi u njegovoj katedrali najjasnije svjedoče riječi koje je uputio Doneganiju: *Prije nek što se raditi počme koji barelief mora se meni naris podnieti ili ako je moguće model u malom da mogu suditi o kompoziciji to jest o načinu kako je sv. misao u slici izražena, to je najbitnija strana umjetnosti. Po toj ima umjetnik danju i noćju sve udilj se baviti. Hoće se naime da i kod vanjskih i kod nutarnjih bareliefa savez bude intimni tako da je jedna te ista glavna misao u svem vanjskom i nutarnjem redu izražena, osim toga ima se smisao vanjskih i nutarnjih bareliefa podpuno sudariti. Ono što sam ja u tu svrhu na brzu ruku napisao umjetnikom samo njekim primjerom služi. O njegovoj meditaciji zavisi da li ne bi koji novi čin ili u vanjskom ili u nutarnjem redu više se sudarao sa glavnom namjerom, nego oni čini koje sam ja naznačio. U svakom pako pojedinom činu mora se promatrati prvo biblički smisao čina, drugo onaj moment ili motiv koji najbolje odgovara cieloj namjeri, treće idealiziranje umjetničkog čina u čem upravo umjetnost i sastoji. Umjetnik koj u tom obziru misli reusirati ima sveudiljnom meditacijom i dubokim promatranjem dogadjaja bibličkoga u svih svojih potankostih i odnošajih ogrijati srdce i dušu svoju iz koje valja da crpi umjetničke inšpiracije to što je Rafalea Rafaelom učinilo, koj je kao što narisi njegovi prispodobljeni sa slikami svjedoče do posljednjega časa uvjek popravljao slike svoje i naposliedku još poleg divne njihove izvrstnosti sam sobom i sa svojim dielom nezadovoljan bio. Ništa umjetniku škodljivije nije nego površnost i suffisanca osnovana na imaginaciji.*, DAĐ, CGO br. 174., Strossmayer Doneganiju, Đakovo, 7. 12. 1870.

4 DAĐ, CGO br., Rendić Strossmayeru, Zagreb, 7. 7. 1877. (Strossmayerova opaska na kraju pisma)

5 Protiv tirolske skulpture nije imao ništa. Ona je bila pogodna za opremanje župnih crkava, no ne i njegove katedrale.

dok su u slikarstvu (s djelomičnim izuzetkom dekorativnog dijela oslika) potpuno dominirali »stranci«, Nijemci i Talijani.

Donegani je od svih skulptora najviše zadovoljavao Strossmayerove afinitete, no radio je presporo, te, po biskupovom mišljenju, za previsoku cijenu. S Rendićem pak, drugim hrvatskim skulptorom angažiranim u Đakovu, bio je najmanje zadovoljan. Njihovi odnosi s biskupom, te njihov rad u Đakovu jasno ilustriraju položaj umjetnika i umjetnosti u Hrvatskoj toga vremena. I Donegani i Rendić bili su, naime, u nezavidnom položaju, posve ovisnom o Strossmayeru. Rendić se nalazio tek na početku karijere, dok Donegani nije uspio stvoriti ugled izvan Đakova. Osim toga, sedamdesete i početak osamdesetih godina 19. stoljeća vrijeme je jedne od najvećih gospodarskih kriza, tako da obojica nisu ni mogla računati na puno posla izvan Đakova. Ovisili su, dakle, o Strossmayeru mnogo više negoli arhitekti i slikari koji su radili na katedrali, pa su i u većoj mjeri morali poštovati njegove zahtjeve za oslanjanjem na prošlost. Svaki od njih to će, međutim, učiniti na drukčiji način.

STROSSMAYER I STILSKE ODLIKE SKULPTURE VATROSLAVA DONEGANIJA U ĐAKOVAČKOJ KATEDRALI

Kiparski opus Vatroslava Doneganija u đakovačkoj katedrali doista je velik. Sve skulpture u unutrašnjosti crkve, s izuzetkom onih na oltaru Svetog Ilije, njegovo su djelo. Njihove stilske karakteristike treba prosuđivati, kako iz perspektive Doneganijeva obrazovanja na već prilično konzervativnoj venecijanskoj Akademiji 50-ih godina 19. stoljeća, tako i iz Strossmayerova odnosa prema umjetnosti, odnosno kiparstvu, te kroz činjenicu da je taj kipar desetljeće i pol živio u Đakovu, u stanovitoj izolaciji od zbivanja u skulpturi u svijetu. Njegova su djela stoga stilski neusporedivo bliža ostvarenjima iz prve polovine 19. stoljeća negoli suvremenim zbivanjima. Ona su jednako daleko od bogato polikromirane tirolske religiozne plastike kao i od akademskog realizma kipara koji su u to vrijeme radili za europsko građanstvo.

U želji da posluša biskupove savjete (a možda bi bilo točnije reći naredbe) da se osloni na kasnogotičko i ranorenesansno talijansko slikarstvo Donegani, u trenutku kada započinje s realizacijom skulpturalne opreme đakovačke katedrale 1875–76., posuđuje iz biskupove knjižnice dvije Lübkeove monografije: *Povijest umjetnosti* i *Povijest kiparstva*,[6]

6 Navodi se kao *Denkmalen der Kunst und Denkmalen der Plastik* (CGO, bb., 26. 10. 1876. Donegani potvrđuje da je iz biskupske knjižnice primio knjige), no pravi su naslovi knjiga

1. Vatroslav Donegani, *Sveti Dimitrije*, oltar Svetog Dimitrija, 1879.–1881. (foto: D. Damjanović 14. 2. 2007.)

1. Vatroslav Donegani, Saint Demetrius, altar of St. Demetrius, 1879–1881

2. Vatroslav Donegani, *Sveti Juraj*, oltar Svetog Dimitrija, 1879.–1881. (foto: D. Damjanović 14. 2. 2007.)

2. Vatroslav Donegani, Saint George, altar of St. Demetrius, 1879–1881

kako bi u njima pronašao predloške za svoje skulpture. Drugo mu nije ni preostalo ako je želio da Strossmayer njegova djela prihvati, kako će to uostalom pokazati i situacija s Ivanom Rendićem. Ne čudi stoga da na pojedinim skulpturama susrećemo stanovite citate iz prošlosti. Kako je već primijećeno u literaturi, Sveti Dimitrije u stavu i fizionomiji negdje je između cara Augusta[7] i Donatelova Svetog Jurja s Orsanmichelea. Kao važan uzor za Svetog Dimitrija te za Svetog Jurja mogle bi se navesti i pojedine skulpture sa spomenika dužda Pietra Moceniga u crkvi SS Giovanni e Paolo u Veneciji Pietra Lombarda (1476.–1481.). Budući se Donegani školovao u Veneciji, sasvim je sigurno neposredno poznavao Lombardove skulpture. U slučaju skulpture Svetog Jurja, i u fizionomiji

Denkmäler der Kunst (Stuttgart, 1858.), odnosno *Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.* Seemann (Leipzig, 1863.)

7 Nela Tarbuk ističe kako je prikazan kao rimski vojnik (Tarbuk, Nela. Kiparstvo đakovačke katedrale. // Historicizam u Hrvatskoj / Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000., 275), pa možda i otuda dolazi do oslanjanja na skulpturu Augusta.

3. Pietro Lombardo, Spomenik dužda Pietra Moceniga u crkvi SS Giovanni e Paolo u Veneciji, 1476.–1481.

3. Pietro Lombardo, monument to doge Pietro Moceniga in SS Giovanni e Paolo church, Venice, 1476–1481

4. Oltar Blažene Djevice Marije; arhitekturalni je okvir izrađen prema Schmidtovom projektu dok su skulpture djelo Vatroslava Doneganija; 1878.–1879. (foto: D. Damjanović, 11. 1. 2006.)

4. Altar of Blessed Virgin Mary; architectural frame was designed by Schmidt, sculptures were made by Vatroslav Donegani; 1878–1879

lica i u stavu, pa čak i u detaljima kao što je oblik kape, frizura ili tip odijela koje svetac nosi, može se reći da se Donegani u velikoj mjeri referira na središnju od tri figure koje »nose« duždev lijes na spomenutoj venecijanskoj grobnici.

Skulpture muzicirajućih anđela na oltaru Blažene Djevice Marije nadahnute su pak u određenoj mjeri reljefima Luce della Robbije na Can-

5. Luca della Robbia, Anđeli svirači na Cantoriji katedrale u Firenzi, 1431.–1438.

5. Luca della Robbia, Angel players on the Cantoria, Florence Cathedral, 1431–1438

6. Vatroslav Donegani, *Zaruke Marijine* i *Prikazanje u hramu*, te visoki reljefi pojedinačnih svetaca na propovjedaonici katedrale u Đakovu, 1881.–1882. (arhitektonski okvir propovjedaonice izveden prema projektima Friedricha von Schmidta (foto: D. Damjanović, 11. 1. 2006.)

6. Vatroslav Donegani, The Betrothal of Virgin Mary and The Presentation of Jesus at the Temple*, and high reliefs of individual saints on the pulpit of Đakovo Cathedral, architectural frame was designed by Friedrich von Schmidt*

toriji katedrale u Firenzi, te anđelima sa slika Piera della Francesce (osobito naliče na anđele na slici *Rođenje Kristovo*, 1460.–1475.), što se neposredno nadovezuje na Strossmayerove preporuke o ranoj renesansni kao poželjnom uzoru i predstavlja zanimljivo prenošenje motiva iz slikarstva u skulpturu.

Utjecaji ranorenesansnog slikarstva i reljefa (Ghibertijevih i Donatelovih) očituju se i na figuralnim kompozicijama koje je Donegani radio na propovjedaonici katedrale – u smislu stvaranja plitkog prostora te postavljanja malog broja likova. Takav je tip reljefa u mnogome odgovarao ne samo biskupu, već i Doneganiju, koji nije bio vješt u stvaranju složenijih kompozicija, zbog čega uostalom na kraju nije realizirao ni jedan reljef za lunetu katedrale.

Većina, osobito ranije završenih Doneganijevih skulptura, izrazito je statična, u nekoj vrsti nježnih nazarenskih pokreta. Zanimljivo je, međutim, napomenuti kako kasnije Doneganijeve oltarske skulpture s početka osamdesetih godina 19. st., a osobito Sveti Ćiril i Metod u kapeli s južne strane pobočnog broda, vjerojatno pod utjecajem skulptura Georga Feursteina koje su u međuvremenu bile dopremljene u Đakovo,

7. Lorenzo Ghiberti, *Izak, Ezav i Jakov*, reljef na vratima raja krstionice katedrale u Firenci, 1425.–1452.

7. Lorenzo Ghiberti, Isaac, Esau and Jacob, *relief, Gates of Paradise, Baptistery, Florence Cathedral, 1425–1452*

8. Vatroslav Donegani, *Sveti Ćiril i Metod*, 1881. (foto: D. Damjanović, 11. 1. 2006.)

8. Vatroslav Donegani, Sts. Cyril and Methodius*, 1881*

9. Georg Feurstein, Skulpture na oltaru Svetog Ilije (*Sveti Ilija* u sredini, te *Sveti Pavao* na lijevoj i *Sveti Irenej* na desnoj strani), 1880.; Vienac, Zagreb, 1882., 624.

*9. Georg Feuerstein, sculptures on the altar of St. Elias (*St. Elias*, centre;* St. Paul*, left;* St. Irenaeus*, right), 1880; Vienac, Zagreb, 1882, p. 624*

pokazuju nešto veći stupanj i monumentalnosti i raščlanjenosti. I u obradi lica, i u pokretima i u načinu rješenja draperije *Ćiril i Metod* su vjerojatno najbolje skulpture koje je Donegani ostavio u katedrali.[8]

Iako se katkad naglašava kontrast između romaničko-gotičkog arhitektonskog okvira oltara katedrale i Doneganijevih klasicizirajućih skulptura,[9] važno je istaknuti kako neke alternative tom odnosu gotovo i nije moglo biti. Još od prvog prodora neostilova u sakralni prostor, u prvoj polovini 19. sto-

8 O tome i: Gamulin, Grgo. Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća. // Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb: Naprijed, 1999., 53

9 Gamulin, Grgo. Nav. dj., 52.

ljeća, srednjovjekovni se stilovi gotovo isključivo koriste samo u ulozi okvira, izgradnje pozornice, dok se skulptura, a često i slikarstvo, oslanja na neke druge stilske izričaje, obično klasicističke.

RELJEFI IVANA RENDIĆA ZA ĐAKOVAČKU KATEDRALU

Pristupajući izradi skulptura u skladu sa Strossmayerovim odabirom stila i uzora Donegani si je, usprkos svim nesporazumima, osigurao biskupovu naklonost, što ostali skulptori koji su radili u đakovačkoj katedrali neće uspjeti postići,[10] a osobito ne kipar Ivan Rendić.

Pri izradi reljefa za lunete portala katedrale Rendić se, naime, pokazao, u odnosu na zahtjeve biskupa Strossmayera, mnogo samostalnijim od Doneganija. Njegova je samostalnost, međutim, imala vrlo veliku cijenu – kipar je naposljetku, usprkos golemoj količini korespondencije, uspio realizirati samo dva reljefa, koji su postavljeni na ne osobito atraktivno i vidljivo mjesto – na lunete bočnih ulaza koji vode u kapele Svetih Ćirila i Metoda te Svetog Ivana Nepomuka. Angažiranje Rendića u izradi dijela skulpturalnog programa đakovačke katedrale među najzanimljivijim je epizodama opremanja te građevine, ponajprije stoga što se iz brojnih nesporazuma koji su se pri tom javili jasno mogu očitati stavovi biskupa Strossmayera prema umjetnosti, te proučavati načini pomirivanja, s jedne strane kipareve težnje za što većom originalnošću, a s druge biskupove težnje za što jačim oslanjanjem na renesansnu skulpturu.

Ta su događanja ponajprije rezultat težnje Franje Račkog, Lacka Mrazovića i Ise Kršnjavoga da, osiguravajući Ivanu Rendiću posao u Đakovu (a time i egzistenciju), paralelno započnu proces preporoda hrvatske umjetnosti na polju skulpture. Razumljivo, i Strossmayeru je bilo itekako stalo do preporoda umjetnosti, zbog čega je, uostalom, godinama novčano potpomagao Rendića, no on je na to gledao isključivo kroz prizmu religiozne umjetnosti. Svi oni slikari i kipari koji nisu krenuli tim smjerom nisu naprosto mogli računati na narudžbe za njegovu katedralu.

Ideja o Rendićevu angažiranju u đakovačkoj katedrali prvi se put pojavljuje u jesen 1873., nakon što je kipar prestao primati stipendiju od dalmatinske vlade.[11] Zanimljivo je kako inicijativu pokreće Franjo

10 Tako u pismu vezanom uz posvetu katedrale na tadašnjeg bana Pejačevića Strossmayer ističe: *Gradnju crkve ovdje je rukovodio vajar i arhitekt Ignjat Donegani. Njemu se imaju svi kipovi na oltarih i svi basreliefi pripisati; djelo posve izvrstno i svake hvale vriedno, ko što to priznaje ne samo domaći sviet, nego i strani*., DAĐ, CGO bb, Strossmayer Ladislavu Pejačeviću, Đakovo, 27. 9. 1882. (izlučeno iz DAĐ, SK br. 996., 21. 9. 1882.)

11 AHAZU, XII A 609/1, Rendić Račkomu, Trst, 3. 9. 1873.

Rački[12] koji će kroz cijele sedamdesete godine svim silama nastojati pomoći Rendiću u pronalaženju posla, ne samo u Đakovu već i u Zagrebu, te ostatku Hrvatske.[13] Iako je Rački bio najbliži Strossmayerov prijatelj, biskup u početku odbija taj prijedlog, ponajprije stoga što je za svoju prvostolnicu nastojao dobiti prvoklasna djela, a mislio je kako Rendić još uvijek nije dovoljno iskusan majstor da bi mu se prepustilo opremanje lunete portala katedrale.[14] Strossmayer je mislio da Rendić mora još puno učiti, pa mu je tom prilikom prvi put poručio da iskoristi svoj tadašnji boravak u Firenci za studiranje skulptura Ghibertija i Luca della Robbije,[15] što će mu u idućih nekoliko godina, odnosno sve vrijeme njegova rada za Đakovo, ponoviti čak jedanaest puta, što direktno što preko Račkog ili Kršnjavog.[16] Kako Rendić, za razliku od Doneganija, nije živio i radio u Đakovu, biskup je s njim kontaktirao putem neposredne korespondencije ili posredno preko svojih prijatelja. Zahvaljujući tomu može se vrlo jasno iščitati Strossmayerov stav prema suvremenoj sakralnoj skulpturi. Naime, iz pisama i riječi upućenih Rendiću doznajemo da je biskup, uz spomenutu dvojicu firentinskih ranorenesansnih majstora, preporučivao kiparima koji su radili za njega skulpture Pisana,[17] Orcagne[18] te Thorvaldsena.[19] Budući da se Rendić u to vrijeme školovao kod tada vrlo uglednog firentinskog kipara Giovannija Duprèa, jednog od glavnih predstavnika verizma, kako se u talijanskoj

12 *Sada je Rendić u neprilici. Nadam se da će dobiti štipendij od 700 for., ali tek od početka god. 1874. Ne biste li mu Vi, preuzvišeni gospodine, imali kakovo vajarsko djelo za svoju crkvu povjerit? On bi mogao takovo djelo izvoditi u Firenzi pod rukovodstvom Dupreovim.*, Šišić, KORS I, 1928: 247, Rački Strossmayeru, Zagreb, 16. 10. 1873.

13 Kečkemet, Duško. Ivan Rendić: život i djelo. Supetar: Skupština općina Brač: Savjet za prosvjetu i kulturu, 1969., 52

14 Šišić, KORS I, 1928: 248, Strossmayer Račkom, Đakovo (?), 19. 10. 1873.

15 *Molim Vas recite Rendiću, da kad se u Florencu vrati, napose studira Ghibertija i Luku della Robbia. Kod nas će imati posla sa bas-reliefima.*, Šišić, KORS I, 1928: 400, Strossmayer Račkom, Đakovo(?), 3. 11. 1873.

16 U dostupnoj korespondenciji poruka Rendiću pronađena je u sljedećim pismima: Šišić, KORS I, 1928: 400, Strossmayer Račkom, Đakovo (?), 3. 11. 1873.; Šišić, KORS II, 1929: 106 – 107; HDA, Fond br. 804, OFIK, Kut. br. 4., sv. III – 3, Strossmayer Kršnjavom, Đakovo (?), 29. 3. 1875.; DAĐ, ZSCGO od 15. 11. 1876., br. 94., koncept Strossmayerova dopisa Rendiću; DAĐ, CGO br. 7., tajniku biskupov Rendiću, Đakovo, 4. 1. 1877.; DAĐ, CGO br. 38, Drohojovski Rendiću, Đakovo, 16. 2. 1877.; DAĐ, CGO br. 84., Strossmayer Rendiću, Đakovo, 20. 4. 1877.; Šišić, KORS II, 1929: 106 – 107, Strossmayer Račkom, Đakovo (?), 8. 5. 1877.; DAĐ, CGO br., Rendić Strossmayeru, Zagreb, 7. 7. 1877. (Strossmayerova opaska na kraju pisma); Šišić, KORS II, 1929: 119, Strossmayer Račkom, Rogatac (?), 18. 7. 1877.; DAĐ, CGO, bb., Strossmayer Rendiću, Đakovo, 8. 8. 1877.

17 DAĐ, CGO, bb, Strossmayer Rendiću, Đakovo, 8. 8. 1877.

18 Šišić, KORS II, 1929: 119, Strossmayer Račkom, Rogatac (?), 18. 7. 1877.

19 DAĐ, CGO br., Rendić Strossmayeru, Zagreb, 7. 7. 1877. (Strossmayerova opaska na kraju pisma)

umjetnosti nazivao malo naturalističniji ogranak akademskog realizma,[20] stilski se usmjerio u posve drugom pravcu od biskupovih želja i nazora pa je već time bila zapečaćena njegova sudbina u vezi s eventualnim angažiranjem u Đakovu.

Gotovo dvije godine nakon prvog začinjanja ideje Rendićevog angažiranja u Đakovu kipar se u zimu 1874./1875. ponovno susreće sa Strossmayerom, ovaj put u Rimu, a tom se prilikom upoznaje i s Isom Kršnjavim koji će mu postati jedan od najvažnijih zagovornika kod biskupa.[21] Vraćajući se u Đakovo, biskup posjećuje Rendića u njegovom ateljeu u Firenci i pritom prvi i jedini put pohvaljuje njegove radove,[22] te čak naručuje poprsje Andrije Medulića za Narodni muzej u Zagrebu.[23] Razumljivo je kako je ta situacija odmah probudila nadu kod Rendića da će biskup od njega naručiti još brojna druga djela.[24] Kako je tada radio na Perkovčevom spomeniku za Samobor,[25] neko mu je vrijeme financijska situacija bila bar djelomično olakšana. Pri dopremanju tog spomenika u jesen 1875. obišao je sjevernu Hrvatsku te pritom posjetio Zagreb i Đakovo. Strossmayer ga je srdačno dočekao, te mu tom prilikom zajamčio poslove na reljefima katedrale,[26] tako da je kipar izmjerio svih 11 luneta na koje su htjeli postaviti reljefe.[27] Od te će se posjete Đakovu Rendić konstantno nuditi Strossmayeru za rad na katedrali, i u svojim će ponudama, pritisnut velikom neimaštinom, ustrajati punih sedam godina, mada s vrlo malim uspjehom. Nakon putovanja po Crnoj Gori i Dalmaciji u lipnju 1876. dovršio je prva dva crteža za kompozicije reljefa u lunetama đakovačke katedrale – *Odlaganje Isusa s križa* i *Tri Marije susreću Isusa poslije uskrsnuća*, koje odmah šalje Ladislavu (Lacku) Mrazoviću, moleći ga da ih proslijedi Strossmayeru.[28] Mladi Mrazović,

20 Kečkemet, Duško. Nav. dj., 44 – 48; Gamulin, Grgo. Nav. dj., 58.

21 ALU-HAZU, K-956/XVIII, Rendić Mrazoviću, Firenca, 16. 2. 1875.

22 *U Fiorenci sam samo prenoćio. Naš Rendić nas dočeka na kolodvoru. Njegov smo atelier večerom pohodili. Čini mi se da taj mladić dobro radi. Molim Vas, kad prodjete kroz Fiorencu pohodite ga i Vi i prosudite mu posao. Ja sam mu naložio da prouči Luku della Robbiu, jer će u mojoj crkvi biti poslova koji to zahtievaju.*, HDA, Fond br. 804., OFIK, Kut. br. 4., sv. III – 3, Strossmayer Kršnjavom, Đakovo(?), 29. 3. 1875.

23 ALU-HAZU, K-954/XVIII, Rendić Mrazoviću, Firenca, 26. 4. 1875.

24 ALU-HAZU, K-953/XVIII, Rendić Mrazoviću, Firenca, 10. 7. 1875.

25 *** Ivan Rendić // Obzor / Zagreb, 6. rujna 1875., 203., 2.

26 Kečkemet, Duško. Nav. dj., 58–59.

27 AHAZU, ostavština Račkom, Rendić Kršnjavom, Colognola, 11. 1. 1877.

28 ALU-HAZU, K-961/XVIII, Rendić Mrazoviću, Cetinje, 13. 6. 1876.; Rendić je poslao fotografije kompozicija Strossmayeru preko Lacka Mrazovića kako bi ga ovaj udobrovoljio jer se bojao da ih biskup neće htjeti primiti budući je prilično kasnio s narudžbom. ALU-HAZU, K-964/XVIII, Rendić Mrazoviću, Supetar, 11. 7. 1876.

10. Ivan Rendić, *Isus pred Pilatom*, 1877.–1878.; Krapek, Hinko. Stolna crkva u Djakovu, Karlovac, 1890., bez paginacije

10. Ivan Rendić, Jesus Before Pilate*, 1877–1878; Krapek, Hinko. Đakovo Cathedral, Karlovac, 1890, no pagination*

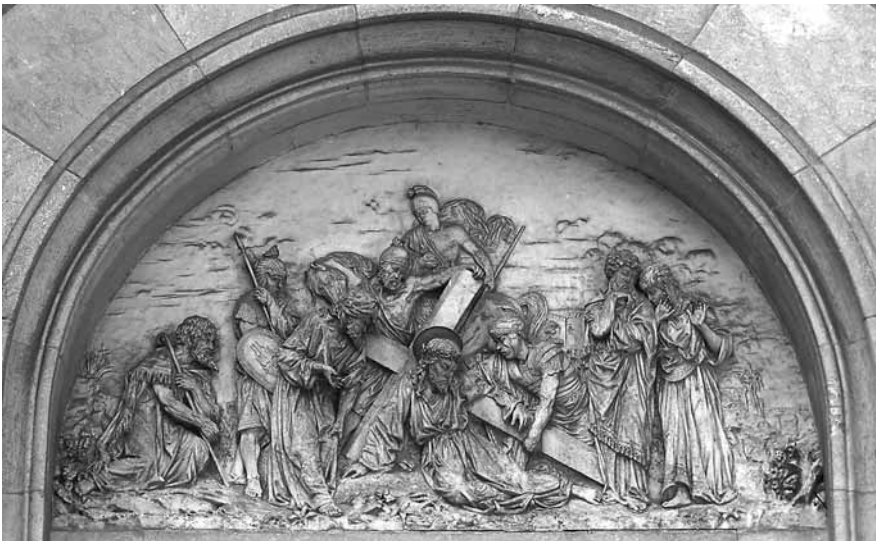
sin tadašnjeg zagrebačkog gradonačelnika, sprijateljio se s Rendićem za njegova prvog posjeta glavnom gradu Hrvatske, u rujnu 1873.,[29] i sve do svoje prerane smrti 1881. on će, kao jedan od prvih domaćih »likovnih kritičara«, ostati vjeran zaštitnik kipara i kroz novinske tekstove i kroz dopise biskupu Strossmayeru.

Likovi žena na nacrtu *Skidanje s križa* nisu se Strossmayeru, međutim, previše svidjeli pa je odlagao s prepuštanjem posla na skulpturama Rendiću,[30] no zajamčio mu je, ako počne raditi u duhu Luca della Robbije, izradu svih sedam reljefa s motivima križnog puta koje je odlučio postaviti u lunete katedrale.[31] Priliku koja mu se time pružila Rendić, međutim, nije dobro iskoristio. Ne provjerivši koji sve prizori spadaju u križni put izradio je crtež za reljef *Uskrsnuće Kristovo* koji je već sredi-

29 Kečkemet, Duško. Nav. dj., 50–51.

30 DAĐ, ZSCGO od 15. 11. 1876., br. 94.

31 *Primio sam odgovor od biskupa Strossmayera. Preporuča mi Luku della Robbiu i da napravim još nekoliko nacrta pak da ću dobiti definitivnu naručbu za sedan basriljeva, jedno je samo pozabio da mi pošalje novaca, možda on misli da ja živim od zraka, za koji dan poslat ću mu nacrt (la risurezione).*, ALU-HAZU, K-970/XVIII, Rendić Mrazoviću, Firenca, 29. 11. 1876.



11. Ivan Rendić, *Isus pada pod križem,* 1881. (foto: D. Damjanović, 11. 9. 2006.)
11. Ivan Rendić, Jesus falls under the Cross*, 1881*

nom prosinca 1876. poslao u Đakovo.[32] Crtež je, zbog promašene teme, Strossmayer odbio,[33] što je kipara koji je za rad na njima izgubio nekoliko mjeseci i bio potpuno bez sredstava za život dovelo u očajanje.[34] Kako je Kršnjavi, međutim, ustvrdio da je kompozicijski *Uskrsnuće* izvrsno, te zamolio biskupa da mu udijeli posao ili bar novčanu pomoć,[35] Strossmayer mu je naposljetku dodijelio izradu tri kompozicije iz križnog puta: *Isus nosi križ*, *Isus pada pod križem* i *Isus na križu*.[36] Rendić je

32 DAĐ, CGO br. 7/1877., Rendić Strossmayeru, Firenca, 19. 12. 1876.

33 DAĐ, CGO, br. 7., Drohojovski Rendiću, Đakovo, 4. 1. 1877.

34 *Primio sam od biskupa Strossmayera list i novaca. Sad mogu sastavljati nacrte. Ja sam se prevario, mislio da u fia krucis imade uzkrsnuće, tako sam tri nacrta badava napravio, ali sada pazit ću dobro i neću se već prevariti tako lahko, već rišem nacrte pak ću ih u glini predstaviti, ali jedan ću odma u naravnoj veličini izraditi model i naručiti u Veroni iz kamena izklešan tako ću si moć zaslužiti novaca da svoj prije izpaltim dug.*, ALU-HAZU, K-948/XVIII, Rendić Mrazoviću, s. d. s. L.

35 AHAZU, XI A/Krš. I. 36., Kršnjavi Strossmayeru, Beč (?), 18. 1. 1877.; Kršnjavi je u molbama za Rendića bio vrlo uporan. Tako je u sljedećem pismu Strossmayeru istaknuo: *Šta da ondi odgovorim Rendiću? Bez novaca se neda poslovati, a onakove pogrieške ko što je Rendićeva resurekcija nisu, bogami, griesi!!*, AHAZU, XI A/Krš. I. 37., Kršnjavi Strossmayeru, Beč (?), 30. 1. 1877.

36 DAĐ, CGO br. 38, Drohojovski Rendiću, 16. 2. 1877.

odmah pristao na ponudu, no prvo se posvetio radu na kompoziciji koju je već ranije započeo[37] – *Isus pred Pilatom.* Završio ju je već početkom travnja 1877. Fotografiju je poslao Strossmayeru.[38] Ni pritom, međutim, nije bio sretne ruke. Biskup nije bio zadovoljan rješenjem, ni u kompoziciji, ni u pojedinim detaljima – Pilat mu je polugol, vojnik koji Isusu veže ruke ima previše bestijalno lice, a želio je imati i prikaz jednog apostola koji promatra cijeli prizor.[39] Iako razočaran rješenjem reljefa, Strossmayer mu je dopustio izvedbu djela, kako bi se svi mogli uvjeriti u njegove greške, a i zato što su ga sa svih strana pritiskali da Rendiću, kao domaćem čovjeku, dodijeli posao.[40] Biskupovo nezadovoljstvo, a osobito stalne preporuke da se oslanja na Lucu della Robbiju dovele su Rendića u potpuno očajanje, pa je već namjeravao odustati od posla za Đakovo.[41] Međutim, to si nije mogao priuštiti u vremenu kada je jedva dobivao koju narudžbu. Kako je on i dalje radio na svoj način, dok je Strossmayer i dalje postavljao iste zahtjeve, nesporazumi su se nužno nastavljali.

U listopadu 1877. Rendić je poslao dva nova nacrta koji ni svojim oblikom (bili su kvadratični) a, po Strossmayerovom mišljenju, ni rješenjem nisu bili pogodni za katedralu.[42] Jedna od kompozicija vjerojatno je bila *Isus pod križem* budući da je kipar u to vrijeme spominje,[43] dok se o drugoj uopće ne govori. U istom tom periodu, krajem 1877. i početkom

37 Na osnovi dogovora iz prošle godine.

38 DAĐ, CGO br. 84, Rendić Strossmayeru, Colognola, 9. 4. 1877.

39 DAĐ, CGO br. 84., Strossmayer Rendiću, Đakovo, 20. 4. 1877.

40 *Što se našega Rendića tiče, ostat će, ko svi dojakošnji naši umjetnici, mediokritet. Naša hrvatska kritika ne vrijedi ništ. To što se našemu Lacku čini dobro ne vrijedi mlogo. Kad ja toj našoj mladeži velim: uči Luku de la Robbia, uči Ghibertija, itd., ona se onda smije, i kad ma što luda izmisli, misli, da je nadmašila i Luku i Ghibertija. Ta sufinansa hrvatska nedvojbeni je znak netalenta. Ja sam diktirao odgovor Rendiću. Poleg svega toga Rendić je već dobar novac od mene unaprijed primio i nek izradi jedan bas-reljef. Kad ga svrši onda će i sljepac uviditi, da gladiti i tančati ne hasni, da što je vrlo osrednje, osrednje nauvijeke ostaje. Tko jako malo zna, a misli, da mu nije na svijetu para, ostaje kukavica nauvijeke.*, Šišić, KORS II, 1929: 106–107, Strossmayer Račkom, Đakovo (?), 8. 5. 1877.

41 Lacku Mrazoviću poručio je tako: *On ništa manje zahteva od mene da mu ja napravim kompozicje s kojim bi mogao obratiti narod cieli na vjeru bud kristiane, bud cigane i slavonske Židove. Meni je sad od već dodijalo i dalje se neću mučiti, ja ću se sada njemu ljepo zahvaliti na njegove naručbe neka tengi kakovog Švabu.*, ALU-HAZU, K-980/XVIII, Rendić Mrazoviću, Colognola, 30. 7. 1877.

42 *U posljednje doba poslao mi je dvie fotografije quadratične tako ružne i nesprietne, da sam ja mislio: da se je htio sa mnom sprdati tiem više, buduć zna, da su naša mjesta «reliefa» polumiesečna. Dao sam te fotografie Račkiju misleći da je Rendić ovd(?) u Zagrebu, pak da mu lično kaže: da su te fotografie ruglo, što će svatko na prvi pogled potvrditi.*, HDA, Fond br. 804, OFIK, Kut. br. 4., sv. III – 3, Strossmayer Kršnjavom, Đakovo (?), 1. 11. 1877.

43 DAĐ, CGO bb, Rendić Strossmayeru, Colognola, 22. 10. 1877.

1878., Rendić paralelno izvodi u kamenu i reljef *Isus pred Pilatom*, za koji je Strossmayer tvrdio kako mu nikada nije dao odobrenje.[44] Završeni reljef ipak nije odbio primiti.

Izvedeno rješenje reljefa *Isus pred Pilatom* po svoj se prilici bar donekle svidjelo biskupu, budući da par mjeseci nakon što ga je Rendić poslao naručuje od njega još nekoliko luneta za katedralu.[45] Gotovo dvije i pol godine nakon isporuke tog reljefa Rendić, međutim, zahvaljujući poslovima koje je tada imao u Zagrebu, nije ništa radio za Strossmayera, te je time ponovno propustio priliku koja mu se nudila. Tek u listopadu 1880., pritisnut egzistencijalnim teškoćama, stigao je ponovno u Đakovo[46] kako bi ishodio bar još jednu narudžbu za reljef katedrale. Strossmayer, kojemu je postajalo sve jasnije da Donegani neće moći završiti sav skulptorski posao do željenog datuma posvete crkve (1882), ispunjava njegovu želju i dopušta mu izradu još jednog reljefa. Ni s njegovom realizacijom nije, međutim, bilo previše sreće. Kako je zagrebački potres, u kojem je uništen Rendićev atelje, prisilio kipara da se odseli u Trst, posao na izradi druge lunete za Đakovo prilično se odužio.

Rad na drugom reljefu za đakovačku katedralu – *Isus pada pod križem* dovršen je u Trstu tek u travnju 1882. godine nakon čega je poslan za Đakovo.[47] Sudeći po arhivskim izvorima, taj rad biskupa je u većoj mjeri zadovoljio, no ipak ne toliko da prepusti Rendiću posao na ostalim lunetama katedrale, koje do tog vremena većinom nisu bile završene. Njihova će suradnja time biti prekinuta, no nakon nje ostaju ne samo dva spomenuta reljefa, već i bogata korespondencija koja jasno svjedoči o onodobnom stanju u hrvatskoj umjetnosti ali i sakralnoj skulpturi uopće.

U Rendićevu se slučaju svakako najjasnije iščitava Strossmayerovo neuspjelo traganje za umjetnikom koji bi u svojim skulpturama uspio dostići onaj stupanj idealnosti koji su u slikarstvu dosegli nazarenci, a koji je biskup smatrao jedinim pogodnim za sakralnu umjetnost. Rendić

44 *Jako mi je žao, što je Rendić radio na Pilatu. Komposicija i pojedinosti niesu ništ valjale. Ja sam stvar, ko što Rendić sam najbolje zna, strogo kritizirao. On na tu kritiku ni pet ni šest. Sad ja znam kojim je on pravom išao dielati. Njemu je slobodno reć: Biskup ne razumije stvar, ali mi nije slobodno raditi proti mojoj volji. To nek si dobro zapamti! Da poso mora biti il po mojoj volji il nikako. Njemu je slobodno odreći se posla, ako je posao ko što ga želim i zahtievam prot njegova osviedočenja, ali nipošto ne smije raditi prot mojoj volji.*, HDA, Fond br. 804., OFIK, Kut. br. 4., sv. III – 3, Strossmayer Kršnjavom, Đakovo (?), 31. 1. 1878.; Slično i u: Šišić, KORS II, 1929: 147, Rački Strossmayeru, Zagreb, 9. 3. 1878.

45 Vjerojatno najviše zahvaljujući Kršnjavom koji je tu kompoziciju neprestano hvalio.

46 *Ovd sad i Rendić, ako bude htio biti poslušan, dati ću mu još jedan posao.*, HDA, Fond br. 804., OFIK, Kut. br. 4., sv. III – 3, Strossmayer Kršnjavom, Đakovo, 14. 10. 1880.

47 DAĐ, CGO bb, Flego Strossmayerovom tajniku, Trst, 22. 4. 1882.

nije uspostavio dobre odnose s biskupom jer nije uspio pronaći ravnotežu između vlastitih ideja i uzora iz prošlosti koje je biskup preporučivao (Lucu della Robbiju, Ghibertija ...). Ili je bio, prema Strossmayeru, previše »servilan« prema predlošcima iz povijesti[48] ili previše ovisan o »vanjštini«, odnosno realnom svijetu.[49] Rendićev realizam, koji nam se danas čini malo i (pre)akademičan, za Strossmayera potpuno naklonjenog nazarenskom, »idealističkom« krugu bio je prerealističan. Kao učenik »verista« Duprèa Rendić je naučio raditi prema prirodi, odnosno prema modelima koje je koristio i za đakovačke reljefe.[50] Teško je reći da li doista nije htio ili ipak nije znao odstupiti od tog načina rada. Strossmayer mu je priznavao vještinu u izvedbi, no nije nailazio na željeni stupanj izražavanja unutrašnjih osjećaja na licima i u pokretima likova.[51] Na sve te nesporazume nadovezuje se i problem na koji je biskup s potpunim pravom ukazivao – Rendićeva ograničena sposobnost za izgradnju dobrih kompozicija,[52] koja je i danas više nego evidentna pri analizi reljefa.

O biskupovom stavu prema Rendićevim reljefima možda najjasnije svjedoči činjenica da ni jedan nije postavljen na glavno pročelje crkve, već u lunete portala koji vode u »kapelice« sa strana glavnih brodova, odnosno prema oltarima Svetih Ćirila i Metoda i Svetog Ivana Nepomuka. Oba su stoga slabo vidljiva s ulice i trga pred katedralom. Jedan se nalazi u zatvorenom dvorištu biskupskog dvora, dok je drugi na još

48 Tako Strossmayer o Pilatu na Rendićevom reljefu kaže: *Pilat makar bio imitacija Ghibretija ne valja. Ne valja servilno nasliedovati ni najveće umjetnike.*, HDA, Fond br. 804., OFIK, Kut. br. 4., sv. III – 3, Strossmayer Kršnjavom, Đakovo (?), 9. 2. 1878.

49 AHAZU, XV 46 A 1/Str. 2, Strossmayer Mrazoviću, 14. 8. 1870. (pogrešno datirano, riječ je o 1878. ili 1879.)

50 To se jasno iščitava iz dopisa u kojima se žali da mora plaćati modele da bi izrađivao kompozicije za lunete, a to ne može jer nema novca. Tako Lacku Mrazoviću piše: *Ja moram sve po naravi raditi, a modele treba platiti dočim bi na ovom djelu radio mogao bi načrtati sve ostale komade nacrta.*, ALU-HAZU, K-961/XVIII, Rendić Mrazoviću, Cetinje, 13. 6. 1876.

51 *Dragi moj Lačko! Dobio sam i od Rendića list, a da ga nisam još ni proštio jer taj Bog zna šta (?). Ja vam opetujem, naši su ljudi površni. Malo samo nješto znaju odmah su Michaelangjeli i ja ne znam što još! Mladi čovjek koji nije sam učio «vanjštinu», koji se ne izgubi samo u glatkih forma, u kojih se današnja tobožnja <u>klasičnost</u> sastoji, gleda! Na <u>nutarnjost</u>, to jest na <u>čuvstvo i život</u> umotvora. To je bitnija forma umjetnosti. <u>Esse</u> da je forma. Tko zna unieti život kamenu, taj bo isto zna dati životu i odgovarajuću formu. Što se danas zove klasičnost to je <u>izpraznost.</u> Stari Phidias pazio je najprvo na čuvstvo i život, pak onda na forma. U <u>nacrtu</u> pravoga umjetnika ili koji misli pravim umjetnikom postati odmah opaziti je čuvstvo i život.*, AHAZU, XV 46 A 1/Str. 2, Strossmayer Mrazoviću, 14. 8. 1870. (pogrešno datirano, riječ je o 1878. ili 1879.)

52 *Naš Rendić najviše ako je za biste i pojedine figure. Za bas reliefe nije ni pošto*., HDA, Fond br. 804., OFIK, Kut. br. 4., sv. III – 3, Strossmayer Kršnjavom, Đakovo(?), 14. (ili 19.) 8b. 1877., 1878.?

neatraktivnijem mjestu, na zatvorenom platou uz katedralu koji je na mnogo višoj razini od ulice tako da se do reljefa ne može ni doći.

Od dvaju njegovih realiziranih reljefa kasniji, *Isus pada pod križem*, pokazuje neusporedivo veću pozornost obraćenu na detalje i složeniju kompoziciju. Na oba reljefa, međutim, Rendić ne uspijeva do kraja uskladiti odnose među likovima, već ih postavlja, osobito na starijem reljefu (*Isus pred Pilatom*), u nekoliko manje-više nezavisnih grupa. Prostor na ranijem reljefu krajnje je nezgrapno riješen, s očitim greškama u perspektivnim skraćenjima, a na kasnijem radu, iako je bolji, također nije do kraja dorečen. Fizionomije Rendićevih likova pokazuju neuobičajenu naturalističnost, koja je nesumnjivo jako smetala Strossmayeru jer je bila daleko od nazarenske estetike prenesene u kiparstvo.

ZAKLJUČAK

Iako su zahtjevi biskupa Strossmayera ograničili slobodu skulptora koji su radili na opremanju njegove stolne crkve, i iako zbog tih nesporazuma naposljetku neće u cijelosti biti realiziran ikonografski skulptorski program u katedrali (lunete s prizorima križnog puta), okolnosti naručivanja i izrade Doneganijevih i Rendićevih djela (a donekle i djela ostalih skulptora – Georga Feursteina i Tome Vodičkog) među najzanimljivijim su pokazateljima odnosa prema predlošku, te općenito prema prošlosti u umjetnosti 19. stoljeća. Te skulpture stoje na samom početku povijesti hrvatske skulpture 19. stoljeća, tako da su i iz te perspektive nezaobilazna djela domaće povijesti umjetnosti.

LITERATURA

*** Ivan Rendić. // Obzor / Zagreb, 6. rujna 1875., 203, 2.

*** U Djakovu, 8. prosinca. // Primorac / Kraljevica, 14. prosinca 1875., 110, 2.

*** Bildhauer Rendić. // Agramer Presse – Kroatische Post / Zagreb, 6. svibnja 1878., 78, 4–5.

*** Radnje našega Rendića // Obzor / Zagreb, 29. studenoga 1881., 63., 3.

Damjanović, Dragan. Đakovačka katedrala. Zagreb: Matica hrvatska, 2009.

Gamulin, Grgo. Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća. // Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb: Naprijed, 1999.

Kečkemet, Duško. Ivan Rendić, život i djelo, Supetar: Skupština općina Brač: Savjet za prosvjetu i kulturu, 1969.

Krapek, Hinko. Stolna crkva u Djakovu. Karlovac, 1890.

Kraševac, Irena. Skulptura i oltari đakovačke katedrale u kontekstu sakralne umjetnosti u 19. stoljeću: Međunarodni znanstveni skup Josip Juraj Strossmayer povodom 190. obljetnice rođenja i 100. obljetnice smrti: Zbornik radova. Zagreb: HAZU, 2006, 453–466.

Šišić, Ferdo. Korespondencija Rački – Strossmayer, Knjiga I. Zagreb: JAZU, 1928.

Šišić, Ferdo. Korespondencija Rački – Strossmayer, Knjiga II. Zagreb: JAZU, 1929.

Tarbuk, Nela. Kiparstvo đakovačke katedrale. // Historicizam u Hrvatskoj. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000., 270–281.

Tarbuk, Nela. Ivan Rendić i njegovo doba. // Historicizam u Hrvatskoj. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000., 283–289.

ARHIVSKI IZVORI

Dijecezanski arhiv Đakovo (dalje DAĐ), spisi Crkveno-građevnog odbora (CGO)

DAĐ, spisi Stolnog kaptola (SK)

Hrvatski državni arhiv (dalje HDA), Fond br. 804, Osobni fond Ise Kršnjavog (OFK)

Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (dalje AHAZU), Korespondencija Josipa Jurja Strossmayera

AHAZU, Korespondencija Franje Račkog

AHAZU, Korespondencija Lacka Mrazovića

Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, ALU-HAZU, Fond Iso Kršnjavi

SAŽETAK

Đakovačka katedrala predstavlja jednu od najznačajnijih galerija hrvatske sakralne skulpture 19. stoljeća. Zbog težnje biskupa Strossmayera da svoju prvostolnicu opremi što kvalitetnijim kiparskim djelima, a ne zanatskim proizvodima, na oltare te u lunete portala nisu postavljene skulpture naručivane u tirolskim ili minhenskim radionicama, koje su opremale većinu srednjoeuropskih crkava u to vrijeme, već je taj posao povjeren najvećim dijelom domaćim skulptorima: ponajprije Vatroslavu Doneganiju i Ivanu Rendiću, dok su dio posla obavili Austrijanac Georg Feurstein, Čeh Tomo Wodička te Slovenac Alojzij Gangl.

Biskup Strossmayer pokazao se najzahtjevnijim upravo u pogledu realizacija domaćih skulptora, Doneganija i Rendića, jer je od njih htio napraviti neke vrste utemeljitelja nove hrvatske sakralne skulpture uopće. Obojica, međutim, nisu do kraja ispunila biskupova očekivanja. Strossmayer je, naime, želio da se njihova skulptura oslanja na renesansa ostvarenja, ponajprije na djela Luca della Robbije, Ghibertija i Donatella, na isti način kao što se suvremeno nazarensko slikarstvo oslanjalo na Rafaela i njegov krug. U slučaju Rendića biskupova očekivanja uopće nisu ispunjena, jer kipar nije htio odstupiti od tipa akademskog realizma koji je usvojio na akademiji u Firenci sedamdesetih godina. Donegani se u puno većoj mjeri pokorio biskupovim zahtjevima, no svojom produktivnošću nije u dovoljnoj mjeri odgovarao Strossmayerovim očekivanjima.

Upravo zahvaljujući zahtjevima biskupa Strossmayera, i u Rendićevim, a osobito u Doneganijevim djelima, može se proučavati odnos umjetnosti 19. stoljeća prema

predlošku, u ovom slučaju ponajprije renesansnim skulpturama, koji je uvijek bio obilježen sukobom između težnje za oslanjanjem na prošlost te istodobnim nastojanjem za postizanjem originalnosti.

Summary

ATTITUDE TO MODELS IN THE WORKS OF VATROSLAV DONEGANI AND IVAN RENDIĆ MADE FOR ĐAKOVO CATHEDRAL

Dragan Damjanović
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Department of History of Art

Đakovo Cathedral is one of the most important galleries of Croatian sacral sculpture of the 19th century. Due to the wish of bishop Strossmayer to fill his cathedral with the best works of sculpture and not merely products of craftmanship, altars and portal lunettes were not filled with sculptures ordered from the workshops in Tyrol or Munich, which furnished most of Central European churches at that time, instead, the duty was mostly entrusted to local sculptors, first and foremost to Vatroslav Donegani and Ivan Rendić, while some parts of the project were carried out by Georg Feuerstein of Austria, Tomo Wodička, a Czech, and Alojzij Gangl, a Slovene.

Bishop Strossmayer had the highest of expectations from the local sculptors, Donegani and Rendić, because he wanted them to become founders of the new Croatian sacral sculpture. As it turned out, neither of them fully met the bishop's expectations. Strossmayer wanted their sculptures to be modelled after the works of the Renaissance, mostly those of Della Robbia, Ghiberti, and Donatello, much like the Nazarene painting followed that of Raphael and his circle. Rendić fell far short of Strossmayer's expectations because he would not surrender the academic realism he had learned in Florence in 1870s. Donegani met the bishop's demands to a greater degree but his productivity did not sufficiently satisfy Strossmayer's expectations.

It is precisely due to Strossmayer's expectations that we can use the works of Rendić and particulary Donegani to study the attitude of the art of the 19th century towards models, in this case primarily sculptures of the Renaissance. This attitude was always marked by the conflict between an inclination for the past and, at the same time, the aspirations to achieve originality.

Key words: *Bishop Josip Juraj Strossmayer, Vatroslav Donegani, Ivan Rendić, Đakovo Cathedral, historicism*

73.026.032-033.2:069.5(497.5Zagreb/HAZU)

Legalne kopije

Zbirke odljeva antičke skulpture

Irena Kraševac
Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Sadreni odljevi antičkih skulptura u 19. su stoljeću bili osobito cijenjeni. Nerijetko su upravo zbirke odljeva antičke skulpture bile okosnice brojnih muzeja, posebice sjeverno od Alpa, na području koje nije bilo dominantno zahvaćeno antičkom civilizacijom, a u kojima bi odljevi dobivali središnje mjesto u reprezentativnom atriju. Odljevi nisu doživljavani kao jeftin nadomjestak originalnih djela, nego su svojom besprijekornom zagasitom bjelinom utjelovili čistu plastičku formu prema estetskom mjerilu koje je utemeljio J. J. Winckelmann. Ideja o stvaranju zbirki odljeva potječe iz druge polovice 17. stoljeća, kada su skulpture uglavnom služile kao predlošci za crtanje na likovnim akademijama. Studije i crteži prema antičkim modelima u to su vrijeme bili obavezan dio umjetničkog školovanja, a odljevi su svoje mjesto, osim na umjetničkim akademijama, nalazili i u prostorima gimnazija i fakultetâ kao svojevrstan memento klasične humanističke naobrazbe. Početkom 20. stoljeća gipsani odljevi izgubili su smisao zbog uvođenja crtanja po prirodi, smatrani su blijedim kopijama, mrtvnim formama i »bijelim duhovima«, te su nerijetko bivali uništavani. Prema modelima bečke i münchenske akademije likovnih umjetnosti i tamošnjih umjetničko-obrtničkih škola koje su posjedovale odljeve najznačajnijih antičkih skulptura, za zagrebačku Obrtnu školu i novopodignutu gimnaziju zaslugom Ise Kršnjavog nabavljena je zbirka odljeva koja je većim dijelom sačuvana u Gliptoteci HAZU.

Ključne riječi: *sadreni odljev, antička skulptura, zbirke odljeva, likovna akademija*

Dobro je poznato da je većina antičkog grčkog kiparstva došla do nas isključivo zahvaljujući rimskim kopijama. Odljevi antičke skulpture rani su primjer umnažanja i reproduciranja umjetničkih djela. Ideja, pak, o formiranju zbirki sadrenih odljeva antičke skulpture potječe iz druge polovice 17 st., a veću popularnost dobiva na temelju programatskog članka Johanna Joachima Winckelmanna *Razmišljana o nasljedovanju grčkih djela u slikarstvu i kiparstvu* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischer Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 1755.) i njegova glavnog djela *Povijest umjetnosti staroga vijeka* (*Geschichte*

der Kunst des Altertums, 1764.). Ta djela znatno su utjecala na daljnja povijesnoumjetnička i arheološka znanstvena istraživanja grčke i rimske umjetnosti, njihovu recepciju u suvremenosti druge polovice 18. st. te pojavu klasicizma i njegov snažan prodor do najsjevernijih i najzapadnijih predjela zapadnoeuropske kulture i civilizacije, u područja koja povijesno nisu imala izravnih doticaja s kulturom antike.[1]

Upravo su zbirke odljeva antičke skulpture bile okosnice brojnih muzeja na sjeveru Europe, a pritom odljevi nisu doživljavani kao jeftin nadomjestak originalnih djela, nego su svojom besprijekornom zagasitom bjelinom utjelovili čistu plastičku formu prema estetskom mjerilu »plemenite jednostavnosti i smirene uzvišenosti« klasične umjetnosti koje je u drugoj polovici 18. st. utemeljio J. J. Winckelmann.[2] Uz svoje likovno značenje, takve zbirke bile su i sastavni dio humanističke naobrazbe i postale su važna mjesta susreta intelektualaca svoga vremena. Odljevi su tako svoje mjesto, osim u muzejskim zbirkama, imali na umjetničkim akademijama i u prostorima gimnazija i fakulteta kao svojevrstan memento klasične humanističke naobrazbe. Tzv. antičke sale ili *Gypsmuseum-i* bile su središnje dvorane ili aule na umjetničkim akademijama i fakultetima, a kipovi su nerijetko bili porazmješteni i duž hodnika. Velika potražnja za odljevima kulminirala je u razdoblju 19. stoljeća kada se otvaraju specijalizirane ljevaonice. Najpoznatije radionice za izradu odljeva formirane su u sklopu muzeja koji su posjedovali čuvene zbirke antičke skulpture, kao što je pariški Louvre, londonski British Museum, berlinski Pergamon muzej. Iz Italije su odljevi stizali uglavnom iz firentinske galerije Uffizi, Vatikanskih muzeja te Nacionalnog muzeja u Napulju. Oni su dobavljačima iz cijele Europe ispostavljali *Apolone Belvederske*, *Venere Milske*, *Nike Samotračke*, *Mironove Diskobole*, *Laokoone, fragmete Partenonskog friza* i dr.[3] O kvaliteti njihove izrade govori činjenica da su do danas uglavnom dobro sačuvani. Sadreni odljevi antičke skulpture postali su i u muzeološkom smislu legitimni izložbeni primjerci, a najveću zbirku danas ima Muzej odljeva klasične skulpture u Münchenu.[4] Prednost je

1 Johann Joachim Winckelmann (1717.– 1768.), njemački arheolog, antikvar i povjesničar umjetnosti zaslužan za istraživanje umjetnosti staroga vijeka.

2 Najstarija zbirka je ona njemačkog vojvode Johanna Wilhelma von Pfalz-Naumburga, utemeljena 1709. na primjercima koje je dobavljao iz Firence i Rima, a bila je postavljena u sklopu Risarske škole u Mannheimu, koju su onodobno razgledali Goethe i Schiller. Premještanjem u München 1807. postala je temelj tamošnje Risarske škole, osnovane 1766. i uzdignute na rang Akademije 1808. godine.

3 Meine-Schawe, Monika. Abgüsse griechischer Bildwerke in der Münchener Kunstakademie. // Isar/Athen. Griechische Künstler in München: Deutsche Künstler in Griechenland / uredili: Christian Fuhrmeister, Birgit Jooss. München: ZIKG, Sv. XX, 2008., 37–51.

4 Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke München; http://www.abgussmuseum.de

takvih zbirki što pružaju pregled razvoja antičkog kiparstva na osnovu više ključnih djela postavljenih u istom prostoru, dok su pojedinačni originali razasuti po muzejima diljem svijeta.

ODLJEVI ANTIČKIH SKULPTURA KAO PREDLOŠCI U NASTAVI NA LIKOVNIM AKADEMIJAMA

Studije i crteži prema antičkim modelima bili su obavezan dio umjetničkog školovanja sve tamo od formiranja prvih likovnih akademija u razdoblju renesanse.[5] Utjecaj i recepcija klasične umjetnosti najdulje se zadržala na skulpturi koja u svom temeljnom principu njeguje figurativnost, anatomsku točnost, harmoničan sklad te jasnu i čitku statuarnost. Nakon Winckelmanna na svim europskim likovnim akademijama jače je izraženo mišljenje da je za buduće kipare najvažnije poznavanje antičke skulpture koja je presudna za dobar osjećaj forme. Pod tim se nije podrazumijevalo isključivo kopiranje, već na temelju oponašanja i studiranja forme preuzimanje načela harmonije i idealizirane ljepote utjelovljene u djelima antičkog kiparstva, ponajprije iz razdoblja grčke i rimske klasike te helenizma (2./1. st. pr. Krista). Odljevi antičke skulpture pritom su bili svojevrsni posrednici između originalnog djela i neposrednih recipijenata, koji su prema odljevu učili o stilu i estetici koja se smatrala normativnom u likovnom svijetu.

Svako temeljno akademsko umjetničko školovanje započinjalo je kopiranjem antičkih odljeva u tzv. *Antikenklassi*. Tek onaj koji je zadovoljio *Antikenklassu* mogao je nastaviti dalje u *Naturklassi*, a vrhunac školovanja bila je tzv. *Komponierklasse*, kolegij za kompoziciju koja je predstavljala najviše majstorstvo. Crtanje prema antičkim odljevima uključivalo je crtanje pojedinih dijelova tijela, cijele figure te draperije i ornamenta. Formalnim idealom smatrao se precizan i egzaktan crtež, čistoća obrisa i modelacije, plastičnost oblika i jasna i precizna kompozicija. Početnici su isključivo na temelju promatranja i crtanja gipsanih odljeva upoznavali anatomiju ljudskog tijela i njegovu organsku cjelinu. Kopiranje i crtanje prema odljevima antičke skulpture prakticirali su jednako polaznici studija kiparstva i slikarstva.

Akademski princip temeljio se na korektnom crtežu, tzv. *accademia*, izraženom kroz suodnos svjetla i sjene na volumenima, a najčešće je bio izvođen u tehnikama krede i ugljena izrazitih modelacijskih mogućnosti

5 Pevsner, Nicolaus. Academies of Art: Past and Present. New York, 1973.

u postizanju mekih tonova.[6] Studije i skice po antičkim odljevima sačuvane su u opusima brojnih umjetnika, a u hrvatskom slikarstvu vrlo dobre primjere nalazimo u opusu Bele Čikoša Sesije s prve godine bečke Akademije.[7] O važnosti kopiranja i crtanja prema antičkim modelima svjedoči Vlaho Bukovac u svom sjećanju na rad u sklopu pariške umjetničke škole.[8]

»U antici su sakupljeni svi sadreni odljevi grčkih i rimskih kipova. Ove prekrasne uspomene nekadašnje velike grčke i rimske plastičke umjetnosti, moraju da začude i zadive svakog prijatelja umjetnosti. Kao što se u glazbi razni glasovi stapaju u jednu harmoniju, tako je u grčkom vajarstvu izražen sklad raznih oblika ljudskog tijela. To su valjda postigli grčki majstori opažanjem i prispodabljanjem modelâ, pa su tako usavršavali i u sklad sastavljali razne udove ljudskog tijela. S toga, kadgod sam gledao likove antike, ne rekoh: *Ovo je bio visok ili mali čovjek*. – No u tome je i zakon proporcije. Učiti antiku isto je što i naći tajnu plastičke ljepote. Proniknuti u harmoniju i proporcije ljudskog tijela, kao i u prosti veličanstven zakon linije: to znači shvatiti staru grčku umjetnost – a i svu umjetnost. Tim nije rečeno, da zanemarimo prirodu. Tek kad nam je priroda disharmonična, neka nam Antika bude vodilicom. U tom slučaju neka umjetnik od više modela izabere prave proporcije i složi ih u jednu cjelinu. Jer ni u prirodi nije sve dostojno da se ovjekovječi. – Kompozicija je sve.

Zlo je, da se sve više zanemaruje učenje Antike. I tim kao da hoće sadašnji učitelji, da sačuvaju individualnost djaka. Ali posao im ne valja, jer na taj način uzgajaju se nova pokoljenja bez ikakvog ukusa i znanja. Bez tradicije nema ni razvitka i tako sve više niču neka čudovišta, što ih okrstiše raznim imenima. Većina modernih mladih slikara, odmetnula se u »kubiste«, »expresioniste« i »orfeiste«. Poniziše ljepotu, iznakaziše prirodu i samovoljom unište svaku, pa i najmanju klicu umjetnosti, kao nekoć varvari, koji opustošiše vaspitanu Grčku. U Parizu je to barem za mojih vremena inače bilo. Antika je bila temelj, na komu su gradili najveći galski umjetnici. U školi nas je bilo sto i pet djaka, a prostorija premala za takovo mnoštvo. Razdijeliše nas u dvije pole i tako smo s radom, što se tiče živog modela, došli na red svake druge sedmice. Tko

6 Sveštarov Šimat, Margarita. Crteži starih majstora iz fundusa Kabineta grafike Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, katalog izložbe, ožujak – svibanj 2009., u tome: *Pojmovnik*, 78–79.

7 Zlamalik, Vinko. Bela Csikos Sessia – začetnik simbolizma u Hrvatskoj. Zagreb: JAZU i DPUH, 1984.; u tome poglavlje: *Godine studija*, 15–49.

8 Bukovac, Vlaho. Moj život (za štampu priredio Božo Lovrić). Zagreb: »Književni jug«, 1918., u tome poglavlje V.: *Prava umjetnost i prava škola*, 83–84.

1. Bela Čikoš Sesija, *Glava mladog Augusta*, crtež kredom, Beč, 1888. (preuzeto iz: Vinko Zlamalik. Bela Csikos Sesia. Zagreb: DPUH, 1984., Crtež iz Spomen-zbirke Bele Čikoša Sesije namijenjene Strossmayerovoj galeriji, sadašnja lokacija nepoznata)

1. Bela Čikoš Sesija, The Head of Young Augustus*, chalk drawing, Vienna, 1888 (from: Vinko Zlamalik. Bela Csikos Sesia. Zagreb: DPUH, 1984; the drawing is from the Memorial Collection of Bela Čikoš Sesija designated for the Strossmayer Gallery, current location unknown)*

2. Ilustracija iz slikovnice *Maler Klecksel*, München, 1884. (preuzeto iz: Wolfgang Kehr. Geschichte der Münchner Kunstakademie in Bildern. München: A1, 2008.)

2. Illustration from picture book Maler Klecksel*, Munich, 1884 (from: Wolfgang Kehr. Geschichte der Münchner Kunstakademie in Bildern. Munich: A1, 2008)*

je htio, mjesto da praznikuje, mogao je da se skloni u Antiku. Tamo sam ja redovito svake druge sedmice išao i u bojama izradjivao stare kipove. Malo da mi je koji djak bio drugom u tom poslu. Iz toga proizlazi, da je mladost svuda ista. Za njih je živi model (osobito ženski) od veće zabave.«

Kipar Ivan Meštrović kao student bečke Akademije likovnih umjetnosti u tamošnjoj gliptoteci 1902. prvi put susreće velikog Rodina: »Imao sam običaj, da za vrijeme odmora pregledavam stare skulpture koje se nalaze u prizemlju škole... Jednog dana, dok sam promatrao neki torzo na mramoru Partenona, primjetim pored sebe dva posjetioca. (...) za mene ne bijaše sumnje da je to Rodin.«[9]

9 Meštrović, Ivan. Quelques souvenirs sur Rodin. // Annales de l´Institut Francais de Zagreb, 1/1937, 1 (IV–VI), 3–12.; Meštrović, Ivan. Nekoliko uspomena na Rodina. // Hrvatski glasnik / Split, 2/1939., (8.IV).

Slikari i kipari koji su na prijelazu iz 19. u 20. st. pohađali bečku, odnosno münchensku likovnu akademiju ili školu umjetničkog obrta dobro su upoznali tamošnje bogate zbirke odljeva antičke skulpture, koje su služile ponajprije kao nastavna sredstva, ali ih nalazimo i na umjetničkim djelima nastalima izvan akademskog programa. Tako npr. na brojnim slikama Giorgia de Chirica nalazimo fragmente antičkih skulptura koje je viđao za svoga studija u Münchenu.

Diljem Europe crtalo se prema zadanim istovjetnim modelima: *Apolon Belvederski*, *Herkul Fernese*, *Dječak koji izvlači trn*, *Diskobol*, *Laookon*, *Afrodita Milska*, *Venera Medičejska*, te mnogim drugim antičkim kipovima koji su postali opća mjesta povijesti umjetnosti i sastavnice imaginarnog muzeja. Pritom se isticala njihova besprijekorna bjelina koja naglašava jasnoću forme, zanemarujući i potiskujući u međuvremenu dokazanu antičku polikromiju.[10] Antička skulptura dugo je smatrana otjelovljenjem savršenstva u prikazu ljudskog tijela, životnosti zaustavljene u kamenu, čija je ljepota poticala maštu i stvorila mit o kiparu Pigmalionu.[11] Oteta lijepa Helena radi koje je izbio Trojanski rat prema nekim je izvorima vjerojatno bila stauta.[12]

Odljevi antičkih skulptura u razdoblju 20. stoljeća postali su sinonim za omraženi akademizam u umjetničkom stvaralaštvu, sve više gube svoj smisao uvođenjem crtanja po prirodi i promjenom estetskog mjerila, smatrani su surogatima, blijedim kopijama i mrtvim formama te su nerijetko uništavani. Poneki preživjeli primjerci izvirali bi iz zakutaka akademija kao »duhovi«, te se i danas po hodnicma mogu naći cjelovite figure ili njihovi dijelovi. Zanimljivo osobno iskustvo zabilježio je

10 Dvadesetih godina 19. stoljeća razvila se polemika, dapače, svađa oko polikromije na antičkoj arhitekturi i skulpturi koja je bila dokazana na temelju istraživanja i poljuljala uvriježenu Winckelmannovu tezu o monokromiji, ponajprije bjelini mramora u antici. Glavni istraživači i teoretičari polikromije u razdoblju antike bili su povjesničar umjetnosti Franz Kugler (*Über die Polychromie der grichischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen*, 1835.) i arhitekt Gottfried Semper (*Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur bei den Alten,* 1834. i *Anwendung der Farben in der Architectur und Plastik*, 1836.).

11 Ciparski kralj Pigmalion čeznuo je za idealnom ženom koju je prema vlastitoj predodžbi isklesao. Zaljubio se u kip, a božica Afrodita ga je oživjela. Eschenburg, Barbara. Pygmalions Werkstatt: die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus. Köln: Wienand, 2001., 13–54.

12 Eschenberg, Barbara. Nav. dj. (bilj. 12). Autorica citira navod Victora Stoichita izrečen na izlaganju »Helena von Troia und ihre Doppelgängerin. Panofsky zwischen Bellori, Stesichor und Euripides« prema kojemu je pravi povod ratu bila otmica veličanstvene antičke skulpture koja prikazuje Helenu, a ne ona sama. Djela antičke umjetnosti nadmašila su po ljepoti samu prirodu i mogla su pokrenuti čitave vojske. Usp.: Stoichita, Victor. Helena von Troia und ihre Doppelgängerin u: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhunderts. Köln: Böhlau, 2003., 349–376.

3. Giorgo de Chirico, *Arijadna*, 1913., ulje i grafit na platnu, © Artists Right Society (ARS) New York / SIAE, Rome. *Usnula Arijadna*, rimska kopija helenističke skulpture čest je motiv de Chiricovih slika, a sadreni je odljev kopirao u atriju münchenske *Kunstgewerbeschule* za vrijeme studija u Münchenu 1906.–1909.

3. Giorgo de Chirico: Ariadne, 1913, oil and graphite on canvas, © Artists Right Society (ARS) New York / SIAE, Rome. The Sleeping Ariadne*, a Roman copy of a Hellenistic sculpture is a frequent motif in De Chirico's paintings. He copied the plaster cast in the atrium of Munich* Kunstgewerbeschule *during his studies in Munich 1906–1909.*

4. Atrij Kraljevske umjetničko-obrtne škole u Münchenu, 1909./1910. U sredini odljev *Usnula Arijadna* prema originalu u Vatikanskim muzejima, lijevo *Diana iz Versaillesa* i *Hermes koji veže sandalu* (obje prema originalima iz Louvrea).

4. Atrium of the Royal Arts and Crafts School in Munich, 1909/1910. In the centre: the cast of The Sleeping Ariadne *after the original in the Vatican Musems, left:* Diana of Versailles*, right:* Hermes Fastening His Sandal *(both after the originals in Louvre).*

povjesničar umjetnosti Walter Grasskamp u svom prvom susretu s gipsanim odljevima antičke skulpture na Akademiji u Düsseldorfu, na koju se namjeravao upisati 1968. godine. Gipsani su odljevi bili raštrkani po cijelom prostoru Akademije i ostavljali su dojam da se tu nastava odvija još prema modelu iz 19. stoljeća, što je mladića obeshrabrilo i otjeralo iz Akademije prije negoli je pristupio prijamnom ispitu. Dvadesetak godina potom, kao profesor na münchenskoj Akademiji, ponovno se susreo s fenomenom odljeva antičke skupture o čemu je napisao članak *Dug rastanak s klasicizmom* (*Der lange Abschied des Klassizismus*, 2002.), u kojem rekonsturira sudbinu čuvene münchenske zbirke i objašnjava antagonizam antike i moderne, odnosno dugo trajanje antike kroz klasicizirajuće forme, njezino zatomljavanje u umjetnosti moderne i oživljavanje u neoklasicizmu prema ukusu i diktatu totalitarnog režima 30-ih godina 20. stoljeća. Antička zbirka münchenske Akademije bila je znatno oštećena u bombardiranju 1944., ali ništa manje nisu bile štete napravljene u poslijeratnom razdoblju, koje se također iživljavalo

nad »iživljenim formama« koje su predstavljali odljevi preživjeli ratno razaranje, posebice u studentskim prosvjedima 1968.[13]

ODISEJA ZAGREBAČKE ZBIRKE SADRENIH ODLJEVA ANTIČKE SKULPTURE

Premda u gotovo stogodišnjem zakašnjenju u odnosu na poznate europske zbirke antičkih odljeva, u Zagrebu se formira Zbirka sadrenih odljeva u trenutku kada je stvoren dobar temelj humanističkoj naobrazbi i likovnom životu nastojanjima Ise Kršnjavoga u posljednjim desetljećima 19. stoljeća. Kršnjavi je utemeljio našu prvu umjetničku obrazovnu ustanovu, Obrtnu školu u Zagrebu 1882. i katedru za Povijest umjetnosti i klasičnu arheologiju na zagrebačkom Sveučilištu 1878. s vrlo jasnim programom: »Za stvaranje temelja, nužno je osnovati na Sveučilištu katedru za praktičnu estetiku, tj. znanost o stilu i povijesti umjetničkog obrta kako ju je postavio Gottfried Semper, a predavao na bečkoj katedri Rudolf Eitelberger. Strossmayerovu zbirku treba prenijeti u Zagreb; po francuskom primjeru osnovati zbirku kopija najboljih svjetskih slikarskih djela, nabaviti sadrene kopije djela antike i srednjeg vijeka te gipsoteku (*Gyps-Museum*), pa zbirku modela, fotografija, bakroreza s prikazima djela svjetske arhitekture, arhitektonskih i dekorativnih motiva, utemeljiti zavod za reprodukciju.«[14] Prema modelima bečke i münchenske akademije likovnih umjetnosti i tamošnjih umjetničko-obrtnih škola, koje su posjedovale odljeve najznačajnijih antičkih skulptura, a koje je Kršnjavi dobro poznavao, za zagrebačku Obrtnu školu i novopodignutu gimnaziju (Školski forum) njegovom je zaslugom nabavljena zbirka odljeva koja je do danas većim dijelom sačuvana u Gliptoteci HAZU (Zbirka odljeva antičke skulpture). Historijat zbirke, za čije se čuvanje i prezentaciju osobno založio, objavio je Antun Bauer u povodu njezine 50. obljetnice i to je glavni izvor podataka na koje se oslanja ovaj članak.[15]

13 Grasskamp, Walter. Der lange Abschied des Klassizismus. // Ist die Moderne eine Epoche?: Kunst als Modell / München: Beck Vrl., 2002., 63–117. Za svog drugog posjeta Likovnoj akademiji u Düsseldorfu, 1975., više nije zatekao odljeve koji su u međuvremenu premješteni u depo u kojem se i danas nalaze.

14 Cit. u : Maruševski, Olga. Društvo umjetnosti: DPUH, 2004., 70–71.

15 Bauer, Antun. Pedesetgodišnjica zbirke sadrenih odljeva antičke plastike. // Alma mater croatica: Glasnik hrvatskog sveučilišnog društva, god. VI / Zagreb, školska godina 1942./43., 95–97.; Bauer, Antun. Gipsoteka 1937.–1947., (izdano kao rukopis), Zagreb, 1948. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, u tome poglavlje: *Historijat Zbirke odljeva antikne plastike*, 4–13.

Godine 1892., naredbom Odjela za bogoštovlje i nastvu Kr. Zemaljske vlade br. 7816 od 9. srpnja, nabavljeni su prvi primjerci odljeva partenonskog friza, čuveni *Elgin Marbels* iz Britanskog muzeja u Londonu.[16] Odljevi su naručeni za arheološki odjel Narodnog muzeja, a po dolasku u Zagreb privremeno su smješteni u jednoj od dvorana Obrtne škole kojoj je povjerena briga oko odljeva. Dragutin Morak, kipar i profesor modeliranja na Obrtnoj školi bio je zadužen za njihov popravak.[17] Slijedilo je sistematsko prikupljanje sadrenih odljeva najznačajnijih spomenika grčkog i rimskog kiparstva iz muzeja u Londonu, Parizu, Berlinu, Kölnu, Münchenu, Beču i Rimu. Prema izvještaju u Vjesniku hrvatskog arheološkog društva,[18] zbirka je bila premještena u posebnu dvoranu novopodignute gimnazije (Školski forum). O tome je Kršnjavi zapisao: »Osjećala se potreba nove gimnazije u Zagrebu... Muzej za sadrene odljeve mogao sam graditi, samo mi je osujećena jedna nakana. Sadašnja gombaona na Realnoj gimnaziji bila je određena za smještaj odljeva partenonskih umjetnina, koje sam već prije bio dobavio. Ona je i građena po tim mjerama. Usred dvorane, po dužini, imao se namjestiti drveni plot, pa s jedne i s druge strane odljevi Fidijevih kipova sa obiju zabata Partenona. Naokolo dvorane htio sam smjestiti Fidijeve reljefe. Nije dostajao novac za posebnu gombaonu, pa se je morala smjestiti u tu dvoranu, a sadreni odljevi Partenona ostali su smješteni dosta nepovoljno na sveučilištu. Htio sam da nalik strarogrčkim gimnazijama oko igrališta budu poredane školske zgrade, muzeji i hram.«[19]

Odlaskom Ise Kršnjavoga s položaja odjelnog predstojnika 1896. godine prestalo je naručivanje djela i rješavanje trajnog smještaja zbirke.

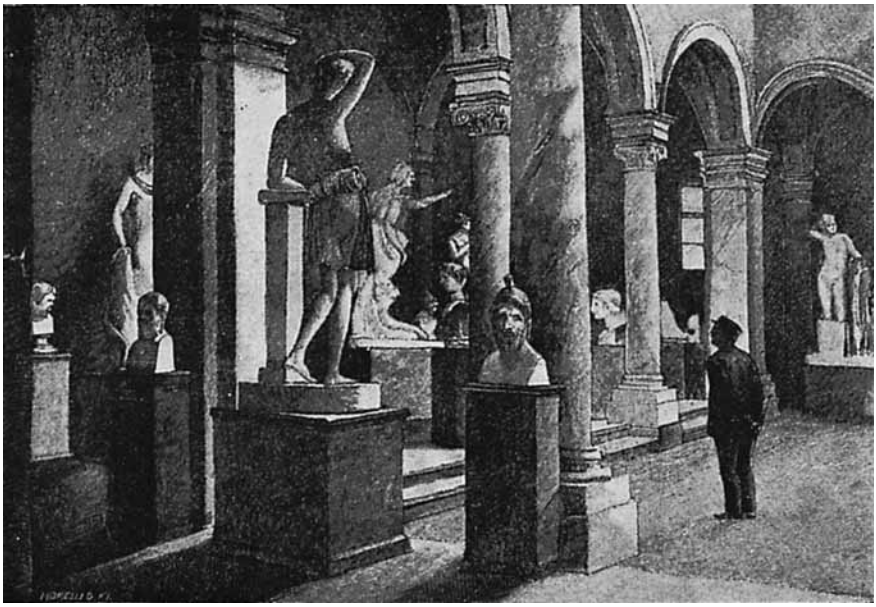
Za podatke i uvid u Zbirku antičke sklupture u Gliptoteci HAZU zahvaljujem muzejskoj savjetnici Vesni Mažuran i kustosici Magdaleni Mihalinec.

16 HDA, Zemaljska vlada Odjel za bogoštovlje i nastavu, Kazalo (registar) 87/80, 1892./1893.: *London / Sadrenih otisaka dobava friesa od Parthenona po G. Glassu iz brit. muzeja, 32–157; Račun tvrtke formatora i moderala Britanskog muzeja D. Bruccioni et Comp., 8000 forinti i svota deponiranja (31 sanduk)*. Originalni računi i dopisi nažalost nisu nađeni u kutijama s arhivskim gradivom, vjerojatno su već ranije izlučeni iz Arhiva. Radi se o grupama figura s istočnog i zapadnog zabata Partenona. Lord Elgin prodao je 1816. partenonske reljefe Britanskom muzeju, a već 1818. počelo se s izradom kopija i njihovom prodajom diljem Europe, kada su prvi primjerci došli i na münchensku Akademiju. Podatak iz knjige Monike Meine-Schawe, Nav. dj. (bilj. 4), 44.

17 Riječ je vjerojatno o popravcima manjih oštećenja koja su nastala pri transportu i postavu odljeva. O tome postoji zabilješka u Kazalu (registar) 87/80, 1893, br. III 1893/596. (*Dragutin Morak, kipar, popravio sadrene odliveke, zaslužbina*). Dokument također nije sačuvan.

18 Vjesnik hrvatskog arheološkog društva, Nova serija, god. I, 1895. / Zagreb, 1895.–1896., 214.

19 Cit.: Kršnjavi, Iso. Zapisci iza kulisa hrvatske politike, knj. I. Zagreb: Mladost, 1986., u tome: *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba*, 328–442, 433.



5. Aula donjogradske gimnazije s odljevima antičke skultpure, crtež nepoznatog autora (Arhiv Maruševski, IPU, Zagreb)

5. The main hall of the Lower City Gymnasium with casts of antiquity sculptures, drawing by an unknown author (Maruševski Archives, IPU, Zagreb)

Jedino povećanje bio je poklon Zemaljskog izložbenog odbora koji je svojim dopisom br. 2.365 od 6. srpnja 1897. ustupio Arheološkom muzeju galvanizirani odljev grčkog *Adoranta*. Skrb o zbirci naizmjenično su vodili Arheološki muzej, Obrtna škola, odnosno donjogradska gimnazija u kojoj je zbirka većim dijelom bila smještena. Na temelju prijedloga Josipa Brunšmida, profesora arheologije na Zagrebačkom sveučilištu i tadašnjeg direktora Arheološkog muzeja, donesena je odluka da se zbirka preda na upravljanje Sveučilištu kao »sveučilišna zbirka mudroslovnog fakulteta«.[20] Potom je dio zbirke, Partenonski friz i 17 metopa, prenesen u hodnik drugog kata Sveučilišta (danas zgrada Rektorata). Ostatak zbirke bio je izložen u auli donjogradske gimnazije, sve do 1924. kada je neprimjereno premješten u podrum zgrade u Gundulićevoj ulici 29. Do toga je vremena zbirka bila znatno oštećena namjernom devastacijom srednjoškolske i fakultetske mladeži i činjenicom da nije postojao nadzor i skrb za zbirku. Osim toga, dio skulptura porazmješten je u Obrtnu školu, Umjetničku

20 Odluka Zemaljske vlade od 26. studenog 1897, br. 17982; rješenje od 10. lipnja 1898. br. 7411.

6. Zbirka odljeva antičke skulpture u izložbenom prostoru Gliptoteke HAZU, 2008. (Arhiv Gliptoteke HAZU, Zagreb)

6. The collection of casts of classical antiquity sculptures in the exhibition room of the Sculpture Museum of the Croatian Academy of Sciences and Arts, 2008 (Archives of the Sculpture Museum of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb)

akademiju, Tehnički fakultet te po nekim srednjim školama. Godine 1931. zbog očitog propadanja zbirka seli u podrum Arheološkog muzeja, potom, 1932., u prostorije Arheološkog zavoda u Boškovićevoj ulici 3. Kako se nije vodila inventarizacija, do preuzimanja zbirke od strane Gipsoteke jedini trag o njezinu opsegu bio je Izvještaj u *Spomenici o 25-godišnjici Sveučilišta u Zagrebu* iz 1900., u kojem se spominje zbirka koja je tada brojila ukupno 199 komada. Za ponovno prikupljanje zbirke i njezino dostojno deponiranje založio se Antun Bauer 1935. godine. On se pobrinuo da zbirku od Arheološkog zavoda preuzme novoosnovana Gipsoteka, što je realizirano 1940. godine.[21] Odmah je krenula restauracija kipova, te je zbirka prvi put uređena i otvorena za javnost 13. listopada 1945. Slijedila je muzeološka obrada zbirke, te nabavka novih eksponata, među ostalima *Venere Mediječejske* iz firentinske galerije Uffizi, *Apoksiomena* iz Vatikana, *Tezeja* s istočnog zabata Partenona iz Britanskog muzaja, te *Hermesa koji veže sandalu* iz Louvrea.

21 Dopis Arheološkog zavoda br. 114–1940. od 13. 3. i dopis Gipsoteke br. 138-gps-1940. od 13. 3., o čemu je obaviješten i Fakultet.

Praksa umnažanja i izrade sadrenih odljeva skulptura pojavila se kod nas osnutkom Više škole za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu 1907. god., kada se profesionalizirala nastava na kiparskom odjelu koji su vodili Robert Frangeš Mihanović i Rudolf Valdec, o čemu nam je svjedočenje ostavila Antonija Tkalčić: »Nastojanjem Valdeca uređena je ljevaonica sadre i postavljen dobar ljevač (Dötling). Ljevaonica je uređena ne samo za đake ove škole, nego je njezino djelovanje prošireno i na snabdijevanje dobrim sadrenim odljevcima zbirki srednjih škola u zemlji.«[22]

Kako su brojne zbirke odljeva antičke skulpture diljem Europe doživjele sličnu sudbinu i bile odbačene u razdoblju »modernizacije« iz školskih zgrada i umjetničkih akademija,[23] zagrebački primjer ne predstavlja iznimku. Danas je zbirka restaurirana, kataloški obrađena i primjerno postavljena u sklopu Gliptoteke HAZU.[24] Sljedovanjem Mudroslovnog (kasnije Filozofskog) fakulteta dio zbirke došao je u novu zgradu Filozofskog fakulteta u Zagrebu 1963. godine, a svoj povratak iz zakutka u novije je vrijeme doživjela i Laokoonova grupa koja resi dvoranu VII, dok Partenonski friz na hodnicima dočekuje i ispraćuje brojne generacije studenata. Memento humanističkog klasičnog odgoja i obrazovanja s nekoliko odljeva antičke skulpture nalazi se i u Klasičnoj gimnaziji u Zagrebu (predvorje, Klasični kabinet). Grčki i rimski mitološki i povijesni junaci nadživjeli su tako brojne promjene ideoloških predznaka i osciliranje estetskih nazora koji su ih tijekom 20. stoljeća nemilosrdno nastojali udaljiti iz vidokruga. Traju i pozivaju na nova sučeljavanja sa suvremenim svijetom.

LITERATURA

Bauer, Antun. Pedesetgodišnjica zbirke sadrenih odljeva antičke plastike. // Alma mater croatica: Glasnik hrvatskog sveučilišnog društva, god. VI / Zagreb, školska godina 1942./43., 95–97.

Montani, Miroslav. Antička skulptura (Grčka). Zagreb: Institut za likovne umjetnosti JAZU, 1959.

Pevsner, Nicolaus. Academies of Art: Past and Present. New York, 1973.

22 Tkalčić Koščević, Antonija. Sjećanja na prve generacije Umjetničke akademije u Zagrebu. Zagreb: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, 2007., 27.

23 Grasskamp, Walter. Nav. dj. (bilj. 14)

24 Projekt najnovijeg spašavanja zbirke inicirala je sadašnja upraviteljica Gliptoteke HAZU Ariana Kralj, a likovni postav osmislio je arh. Oleg Hržić uz stručnu suradnju arheologa Tomislava Bilića. Zbirka je obnovljena i otvorena 2005. god. U sklopu Gliptoteke izrađuju se sadreni odljevi kao muzejski suveniri.

Kršnjavi, Iso. Zapisci iza kulisa hrvatske politike. Zagreb: Mladost, 1986.

Eschenburg, Barbara. Pygmalions Werkstatt: die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus. Köln: Wienand, 2001.

Grasskamp, Walter. Der lange Abschied des Klassizismus. // Ist die Moderne eine Epoche?: Kunst als Modell. München: Beck Vrl., 2002.

Maruševski, Olga. Društvo umjetnosti, Zagreb: DPUH, 2004.

Zamarovský, Vojtech. Bogovi i junaci antičkih mitova: Leksikon grčke i rimske mitologije. Zagreb: ArTresor naklada, 2004.

Antonija Tkalčić Koščević. Sjećanja na prve generacije Umjetničke akademije u Zagrebu. Zagreb: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, 2007.

Meine-Schawe, Monika. Abgüsse griechischer Bildwerke in der Münchener Kunstakademie. // Isar/Athen. Griechische Künstler in München: Deutsche Künstler in Griechenland / uredili: Christian Fuhrmeister, Birgit Jooss. München: ZIKG, Sv. XX, 2008.

IZVORI

Zemaljska vlada, Odjel za bogoštovlje i nastavu, Registri. Hrvatski državni arhiv u Zagrebu

Bauer, Antun. Gipsoteka 1937.–1947., (izdano kao rukopis), Zagreb. 1948. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU

Muzejske inventarne kartice: Zbirka sadrenih odljeva antičke skulpture. Gliptoteka HAZU, Zagreb

SAŽETAK

Gipsani odljevi antičkih skulptura u 19. su stoljeću bili osobito cijenjeni. Nerijetko su upravo zbirke odljeva antičke skulpture bile okosnice brojnih muzeja, posebice sjeverno od Alpa, na području koje nije bilo dominantno zahvaćeno antičkom civilizacijom, u kojima bi odljevi dobivali središnje mjesto u reprezentativnom atriju. Odljevi nisu doživljavani kao jeftin nadomjestak originalnih djela, nego su svojom besprijekornom zagasitom bjelinom utjelovili čistu plastičnu formu prema estetskom mjerilu koje je utemeljio J. J. Winckelmann. Ideja o stvaranju zbirki odljeva potječe iz druge polovine 17. stoljeća, kada su skulpture uglavnom služile kao predlošci za crtanje na likovnim akademijama. Studije i crteži prema antičkim modelima u to su vrijeme bili obvezan dio umjetničkog školovanja, a odljevi su svoje mjesto osim na umjetničkim akademijama, nalazili i u prostorima gimnazija i fakultetâ kao svojevrstan memento klasične humanističke naobrazbe. Početkom 20. stoljeća gipsani odljevi izgubili su svoj smisao sve većim uvođenjem crtanja po prirodi, smatrani su blijedim kopijama, mrtvim formama i »bijelim duhovima«, te su nerijetko bivali uništavani.

Prema modelima bečke i münchenske Akademije likovnih umjetnosti i tamošnjih umjetničko-obrtničkih škola, koje su posjedovale odljeve najznačajnijih antičkih skulptura, za zagrebačku Obrtnu školu i novopodignutu gimnaziju zaslugom Ise Kršnjavija nabavljena je zbirka odljeva koja je djelomično sačuvana u Gliptoteci HAZU. Fragmenti te zbirke, te komparativna građa iz bečkih i njemačkih muzeja bit će tema ovoga izlaganja.

Summary

LEGAL COPIES

COLLECTIONS OF CASTS OF CLASSICAL ANTIQUITY SCULPTURES

Irena Kraševac
Institute of Art History, Zagreb

In the 19th century, plaster casts of classical antiquity sculptures were highly valued. Collections of casts of classical antiquity sculptures were the core of many museums, particularly in the region north of the Alps, which had not been under a direct influence of the Classical civilization, and casts were often prominently displayed in the representative atrium of a museum. Casts were not considered cheap substitutes for the originals, on the contrary, with their flawless dim whitness they embodied pure plastic form according to J. J. Winckelmann's aesthetic standards. The idea to create collections of casts dates to the second half of the 17th century, when sculptures served mainly as models for drawing in visual art academies. Studies and drawings after antiquity models were then a compulsory part of an artistic education and, apart from academies, casts were regularly placed in gymnasium and university buildings as a memento to classical humanist education. In the beginning of the 20th century, with the introduction of drawing after nature, casts lost their meaning. They were considered to be pale copies, dead forms, »white ghosts«, and were often destroyed.

Following the examples of art academies and schools of arts and crafts in Vienna and Munich, which possessed casts of the most important antiquity sculptures, the School of Crafts and the new gymnasium in Zagreb acquired a collection of casts thanks to the efforts of Iso Kršnjavi. Parts of this collection is housed in the Sculpture Museum of the Croatian Academy of Sciences and Arts. Fragments of this collection and the comparative material from the museums in Vienna and Germany will be the topic of this presentation.

Key words*: plaster casts, antiquity sculpture, collection of casts, art academy*

73.021.026:[005:73-033.2(497.5Kršinić,F.)"19"

Stupnjevanje izvornosti u kiparstvu

Vrednovanje kipova u postupcima odlijevanja i očuvanja gipseva

Maro Grbić
Zagreb

Stručni rad

U tekstu je opisan postupak razlikovanja kipova prema načinu nastanka. Predlaže se stupnjevanje koje bi jasno razgraničilo postupke izrade i prema vrijednosti razdijelilo kipove nastale ljevačkim tehnikama. Posebno se naglašava da je gipsani odljev iz blindforme jedini izvorni kip nakon modeliranja u glini, te da je očuvanju toga gipsa potrebno posvetiti najveću pažnju. Taj prvi odljev čuva najviše tragova autorove ruke, te katkada tragovima dokumentira prošlost, pa ga ne treba radikalno čistiti ili restaurirati.

Ključne riječi: *lijevanje kipova, gipsani kipovi, izvornost, vrednovanje odljeva*

U vrednovanju likovnih djela često se koristi riječ originalnost, uglavnom u dva značenja. Prvo značenje je ono koje vrednuje novo, inovativno i kreativno, u smislu da je nešto originalno ako to prije nije postojalo. U tom značenju originalnost u umjetničkoj proizvodnji je nešto poželjno jer stvara nove oblike i djela. Takva originalnost ima težinu u povijesnom i stilskom vrednovanju, pa je originalnije djelo ujedno i vrednije. To se prema raznim kriterijima provodi u svim područjima djelatnosti i proizvodnje: svakodnevne, industrijske i umjetničke.

U drugom značenju originalnost je vezana uz materijal umjetnine, u pravnoj i trgovačkoj upotrebi, određujući je li to zaista proizvod onoga kome se pripisuje ili nečiji tuđi. Utvrđivanje takve originalnosti varira prema području djelatnosti u kojem je zaštićeno autorstvo. Tu se najčešće originalno suprotstavlja lažnom i krivotvorenom. Pretpostavlja se da originalni predmet ima neko svojstvo koje neoriginalni nema. Glavnina pažnje je usmjerena na razlikovanje pravog od lažnog predmeta.

U umjetničkoj historiografiji je prosuđivanje originalnosti djela najčešće problematiziranje autora i svih proizvođača koji su neki predmet izradili. Glavni problem je pripisivanje autorstva nekoj osobi i određivanje udjela drugih u danas prisutnom predmetu. Udio tehnološkog rada u

umjetnini najčešće nije predmet procjenjivanja sa stanovišta originalnosti i autorstva, već se razmatra kao okolinski uvjet nužan za izradu predmeta.

No, u području kiparstva problem originalnosti izgleda najsloženiji, ima mnogostruka značenja, često nejasna i preklapajuća. Razlog tome je složenost izrade kipova i neophodnost sudjelovanja znatnog broja pomoćnika. Tehnološki postupci koji omogućuju izradu i distribuciju djela ujedno udaljuju autora od vlastita proizvoda. Zato su tu pojmovi originalnosti i neoriginalnosti najzamršeniji, s puno stupnjeva i neodređenih stanja, bez točno određenih ili razvučenih granica značenja. Original ili kopija, replika ili multipl, falsifikat ili varijanta; puno dvojbi u kojima se riječi koriste prema vlastitom nahođenju. Značenje desetak takvih riječi je uglavnom jasno, ali u upotrebi neprecizno. Poneki rječnici i stručni priručnici donekle preciziraju stvari, ali još uvijek ostaje puno toga neodređeno, bez definiranih pojmova i prikladnih riječi kojima bi se točno razlikovali proizvodi kiparskog i zanatskog rada. Često se u muzejskoj praksi ne razlikuju predmeti nastali na različite načine, pa se donose krivi zaključci i utvrđuju krive datacije.

Ta problematika je još složenija uzme li se u obzir sva raznolikost kiparskih djela i aktivnosti kipara u posljednjih stotinjak godina. Razni materijali i prostorne intervencije ulaze u područje kiparstva, više povezani konceptom predmeta u prostoru, nego materijalom ostvarivanja. Ostavljajući, zbog jednostavnosti, to po strani i zadržavajući se samo na području kiparstva u kojem se obavezno koriste postupci odlijevanja i kopiranja trodimenzionalnih predmeta, nailazimo na puno nejasnoća koje redovito zbunjuju i povjesničare i promatrače i vlasnike kipova. Ključan pojam – original – također nije sasvim jasan, pa se njegovo određenje najčešće veže uz pravno i tržišno-vrijednosno značenje. Pri katalogiziranju kiparskih djela često se ne zna točno odrediti u koju grupu predmeta spada neko djelo: original, kopiju, repliku ili nešto drugo.

Katalogizirajući kipove Frana Kršinića osjetio sam potrebu da kipove precizno i nedvojbeno razdijelim po načinu nastanka, tako da u materijalnom i tehničkom smislu mogu uvijek jasno znati što je original, a što odljev, što je radio autor, a što pomoćnici i zanatlije. Od brojnih odljeva i prerada nekog kipa Kršinić je radio nove, zadržavajući ime i glavninu oblika prvotnog kipa. Njihovo međusobno razlikovanje i povezivanje prema vremenu nastanka katkada nije jednostavno, tako da je korištenje više kriterija jedini način preciznog odjeljivanja i kronološkog slaganja.

Svi kipovi nastali kiparevom voljom su naravno originali u pravnom značenju riječi, ali ipak svi nemaju dodir njegove ruke, nemaju jednake udjele rada kipara i pomoćnih zanatlija. Kako je izvornost, odnosno originalnost ključna riječ, njezin doseg određujem kao sve ono što je nastalo

voljom autora ili nosilaca autorskih prava. Kako nema dovoljno pojmova koji bi jednoznačno označavali raznolikosti izrade kipova, shvatio sam da je jedini način pojedinim postupcima i tako njima proizvedenim kipovima dati određenu hijerarhijsku vrijednost.

To sam nazvao stupnjevanje izvornosti, kako bih jasno označio da postoji sustav vrednovanja prema principu originalnosti. To znači da kipovi većeg stupnja izvornosti imaju veći udio autorovog rada, a oni najniži stupnjevi se čak protive uobičajenim normama i zakonima. Kako su u pojedinim grupama kipovi koji su nastajali na sličan način, puno je lakše procijeniti koliko je kipova autor sam napravio, koliko ih je odliveno i na koji način su prerađivani. Ključni dobitak je spoznaja koliko je kipova Kršinić stvorio vlastitom rukom, te koliko ih je od toga dalje napravljeno. Time cijeli opus postaje pregledniji, pa se lakše može procijeniti postupak rada, invencija i količina izrađenog.

Odredio sam 6 razreda u koje sam svrstao kipove nastale gotovo istim postupkom. Najvažnija grupa je ona u kojoj su kipovi koje je izradio sam autor, tj. oni predmeti koje je autor doticao i mijenjao. Njihovo određenje je jednoznačno i precizno. U sljedećim grupama su kipovi nastali postupcima reproduciranja, u čemu uglavnom sudjeluju majstori ljevači raznih struka. Prvi odljev prema glini nazivam prva generacija, a svako daljnje odlijevanje stvara novu generaciju. Manje vrijedni odljevi koji nastaju na pravno nedopuštene načine se, unatoč raznim kombinacijama, jednostavnije razdjeljuju.

Podjela ide od najvrednijeg i prvotnog prema onom udaljenijem.

1. Prvi stupanj čine kipovi rađeni autorovom rukom: modelirani u glini (pečeni i nepečeni), klesani u kamenu, tesani u drvu, brušeni gips, plastelinom ili gipsom korigirani gips, bojani gips, glazirana terracotta, te svi drugi materijali. To je u doslovnom smislu izradio sam autor dotičući rukom. Može se odrediti prepoznavanjem ruke prema tragovima u materijalu, te sekundarnim (dokumentiranim) potvrđivanjem njegova rada. Problem mogu biti sumnjive atribucije, gdje nije sigurno je li zaista autor, ili netko drugi, napravio kip koji mu se pripisuje. Također su upitni radovi na kojima je radilo više ruku, a autorstvo drugih se ne spominje, ne razaznaje ili ne priznaje.

2. Na drugom mjestu je prva generacija odljeva nastala uzimanjem gipsanog negativa s izmodelirane gline (izrada blindforme), iz kojega odlijevanjem nastaje gipsani pozitiv, najbliži izmodeliranoj glini koja se u postupku lijevanja uništava. Time je cijeli kip odliven u gipsu, s vidljivim svim detaljima i uz malo tehnoloških promjena, uglavnom na spojevima kalupa. Ako je oblik složeniji, postupak je neponovljiv, jer se negativ mora razbiti da bi se izvukao pozitiv.

Kada se lijeva tako da kipar oblikuje negativ ili sam modelira vosak za lijevanje u metalu, nastaju kipovi drugog stupnja. Ako kipar radi na odljevku tako da ga znatno doradi ili preradi (kao u antici), onda je to prvi stupanj.

Ako se s gline uzme negativ u mekanom materijalu (želatini, silikonskim gumama i sl.), ne mora se izraditi prvi gipsani pozitiv, pa je moguć odljev u bronci ili nekom drugom materijalu druge generacije iz tog prvog i jedinog negativa.

3. Trećeg stupnja su kipovi nastali uzimanjem negativa s pozitiva drugog stupnja ili kipa prvog stupnja (drvo, kamen). To je uobičajen tehnološki postupak u kojem kvaliteta izrade ovisi o izvođačima, a ne o autoru (osim kad on sam korigira i cizelira vosak). Unutar toga moguće je razlikovanje originalnosti u pravnom smislu: da li je reproduciranje kipa izvedeno po autorovoj želji (ili želji nosilaca autorskih prava) ili ne. Tako mogu postojati i loši originalni i dobri ilegalni odljevi. Nemoguće je odrediti originalnost u pravnom i tržišnom smislu samo prema kipu, nužna je popratna dokumentacija i povijest vlasništva. Od nekoliko istovremeno odlivenih kipova original u pravnom smislu je samo onaj kojega je autor (ili nosilac autorskih prava) prihvatio i odobrio. Sve ostalo su nelegalni odljevi. Iako tehnički isti, a izgledom jako slični, drugi neautorizirani odljevi po istom predlošku nisu originali. Znatan dio brončanih kipova na tržištu i u zbirkama nije odliven uz suglasnost autora, ali je izgledom jednak originalima, pa se često zamjenjuje za originale.

Trećeg stupnja izvornosti su i kipovi isklesani po gipsu prve ili druge generacije, ali ne autorovom rukom. Takve kipove su često izrađivali klesari koji nisu bili kipari-kreatori, nego su djela u kamenu izvodili za druge, kako se znalo reći – prenosili su u kamen. Taj postupak nikada nije sasvim tehnički, jer je izražajnost klesanja puno veća od cizelirskih poslova u lijevanju. Tako se kipovi različitih klesara znatno razlikuju, iako su rađeni po istom predlošku. Zato klesarima treba priznati dio autorstva kipa, jer se fino oblikovanje postiže detaljima i ujednačenošću.

Ovog stupnja su i kipovi nastali utiskivanjem gline u negativ, pa pečenjem. Ako je autor otisak prije pečenja znatno doradio ili obojio glazurom, a ne samo tehnološki očistio (spojevi, viškovi), onda je to prvi stupanj izvornosti.

4. Četvrti stupanj izvornosti ima treća generacija odljeva, odnosno odljev odljeva (najčešće brončanog) napravljenog po gipsu iz blindforme prve generacije. To je rijedak autorski postupak, najčešće kada je gipsani odljev prve generacije izgubljen ili nedostupan. Legalan je ako je učinjen voljom autora ili nosilaca autorskih prava.

Ako je autor radio daljnje odljeve kipova prethodnih generacija, onda su oni u pravnom smislu originali, ali različitog stupnja izvornosti.

5. Na petom stupnju izvornosti je treća generacija odljeva: klesanje po isklesanom kamenu ili bilo koji postupak reprodukcije bez autorske suglasnosti. Peti stupanj se razlikuje od četvrtog po pravnom vrednovanju, a ne nužno i po tehnološkom postupku. Čest je kao brončani odljev, a izgledom se jasno razlikuje od prve i druge generacije odljeva. Manje dimenzije zbog stezanja bronce, zaobljeniji oblici i manjak sitnih detalja glavna su svojstva treće generacije odljeva. To su krivotvorine napravljene uglavnom radi zarade. Istog stupnja su i krivotvorine klesane po brončanom, kamenom ili gipsanom predlošku bez odobrenja autora, nastale s namjerom zavaravanja.

6. Šesti stupanj čine četvrta i daljnje generacije odljeva, tj. preoblikovani izvorni kipovi, izmišljeni ili lažno pripisani, s lažnim potpisima, te smanjeni izvorni kipovi odliveni u jeftinim materijalima. Tu spada sve ono što nalikuje izvornom kipu ili autorovom načinu rada, a napravljeno je radi zarade. Takvo djelo plasira se kao autorovo, što je pravno kažnjivo.

Određenje prva dva stupnja je dovoljno jasno za lako razlikovanje i prepoznavanje. To su nesporni originali koji ne mogu biti zamijenjeni ničim sličnim. Oni su unikati jer su neponovljivi i direktno vezani uz autorov rad. Njihova je vrijednost najveća, jer se u njima najviše vidi autorova ruka, najbogatiji su detaljima i najizražajniji. Oni su jedini autentični originali u najstrožem smislu koje treba najviše čuvati. U ostalim grupama su reprodukcije koje autor najčešće ne izvodi sam.

Kip izmodeliran u glini najčešće se odlijeva u gips, ako se ne pripremi za pečenje, ili se sačuva samo osušen (vrlo rijetko). Pri modeliranju u glini gipsani odljev iz blindforme je jedini trag modeliranja. Zato ga treba čuvati podjednako kao kamen i drvo, te mu se mora pokloniti pažnja koju zaslužuju jedini ostaci nečijeg umjetničkog djelovanja. S informatološkog stanovišta gips je materijal koji ima najviše informacija, gdje se vide svi tragovi kipareve ruke i alata. S likovnog stanovišta on je najbogatiji detaljima i sadrži najmanje tragova tehnološkog postupka. Na gipsanom odljevu iz blindforme je najmanje tuđih ruku pored autorove.

Taj prvi i neponovljivi odljev treba čuvati, eventualno konzervirati i konsolidirati da se umanje buduća oštećenja i promjene, te restaurirati u neko optimalno prethodno stanje. Kako se s gipsevima često svašta događa, tako se na njima i nakuplja dosta prošlosti, dobrih i loših taloga. Dobri su oni koji povećavaju sagledljivost i izražajnost kipa, te koji očituju nanose vremena dokumentirajući vlastitu prošlost. Loši su oni

koji ometaju gledanje kipa, koji ga mijenjaju u izgledu i dojmu. Kod restauracije treba dobro odvagnuti između onoga što smeta i onoga što govori više od same kiparske forme.

Bijeli gips je najneizražajniji u svojoj mat (nesjajnoj) ujednačenosti, pa su ga kipari često bojali i premazivali kako bi dobio plastičku izražajnost. Takvi postupci su najčešće ireverzibilni, pa nakon desetljeća ostaju neujednačene boje i nanosi. Restauracija toga najčešće se nije provodila, nego se sve opet bojalo tamnijom bojom. Koristile su se razne vodene otopine boja, alkoholni bajcevi i masne paste. Kasnije je takve nanose teško skinuti jer su slabo topljivi i duboko su prodrli u gips.

Najbolje su sačuvani oni gipsevi koji su tijekom desetljeća sakupili finu prašinu koja im je naglasila oblike, a nije ih obojila niti prekrila detalje. Potpuno čišćenje takvih dugogodišnjih nanosa prašine dovodi gipseve u početno stanje bjelila, a to nije lijepo za gledanje. Zato je često dovoljno tako blago tonirane kipove samo otprašiti. Kako su gipsevi često ne samo zaprašeni, nego i dubinski zaprljani, čišćenje je nužno kako bi se kiparskoj formi vratila vidljivost koju ne ometa površinsko šarenilo. Naći mjeru u tim postupcima je restauratorsko umijeće.

Kada gipsani kipovi tijekom desetljeća sakupe toliko okolinskog materijala i tragova postupanja da se iz toga može očitati dio povijesti, onda je čišćenje i vraćanje restauriranjem u neko starije stanje upitno. Takvi kipovi često imaju vrlo očitu 'patinu vremena' koja pripada dobu nastanka. Uklanjanje takvih slojeva može kipu oduzeti izgled koji mu daje izvornost i osobitost. Zato restauriranje treba provoditi postupno i s vremenskim odmakom, da se ne bi došlo u stanje u kojem ćemo žaliti za izgubljenim slojevima.

Metode konsolidacije i konzervacije koje se primjenjuju na kamenim predmetima mogu se dijelom prenijeti i na gipsane kipove. No, kako takvi postupci nepovratno mijenjaju sastav gipsa, upitno je da li je to nužno i da li se time dobiva dugoročnije očuvanje nego s izvorno čistim gipsom. Kako je i u svijetu prepoznavanje vrijednosti gipsanih kipova kasnilo za ostalim materijalima, tako su se i metode restauracije i konzervacije gipsa puno manje iskušavale. Tek predstoji problematiziranje raznih postupaka na starijim originalnim gipsevima i starim odljevima povijesnih spomenika koji čuvaju stanje kojega danas više nema.

Čuvanje gipseva kao originala u hrvatskoj se muzejskoj praksi nije uobičajilo. Samorazumljivo je da se barokni drveni kipovi ne peru tlačnom vodom i ne boje uljanim bojama, ali još uvijek nije samorazumljivo da se gipsevi tretiraju s najvećim oprezom. Često se gips smatrao prolaznim, netrajnim materijalom, pa ga se zapuštalo i nepovratno mijenjalo. Postupci prema gipsanim kipovima u hrvatskim muzejima ni približno ne slijede

tehnike konzervacije ostalih djela kiparske baštine. Tako se još uvijek gipsevi boje i premazuju ne bi li na izložbama izgledali urednije. Obojeni kip zaista izgleda bolje, ali se gubi puno detalja koji otkrivaju kako je kip modeliran, nestale su finoće koje su mu dale živost. Postupci lijevanja u bronci i dalje ne štite gipseve, pa se iz ljevaonica vraćaju zaprljani i masni, često znatno oštećeni ili proizvoljno zakrpani. Metode čišćenja i konzervacije gipsa u Hrvatskoj se uopće nisu razvile niti ustalile. Tu je muzejska praksa pola stoljeća iza slikarskih metoda. Čak se smatralo da je izlaganje gipseva manje vrijedno od izlaganja bronci, pa su se radije izlagale bronce, iako su bile loše odlivene i s manje detalja nego gipsevi.

Smatram da za razlikovanje kipova u muzejskim zbirkama treba iz muzejske upotrebe izbaciti naziv 'trajni materijal'. Bronca je otpornija i lakša za čuvanje od gipsa, ali to ne znači da se zbirke trebaju sastojati prvenstveno od brončanih odljeva. Nazor da gips nije trajan materijal dovodio je do omalovažavanja gipsanih kipova koji su se nakon lijevanja tako nemarno zbrinjavali da su ostajali zaprljani, oštećeni ili razbijeni. Čuvanju gipsanih modela nije se poklanjala pažnja, jer se smatralo da je pravi kip onaj odliven u bronci, pa su se bacali ne samo modeli za lijevanje velikih spomenika, nego i kvalitetni manji radovi. Smatram da očuvanje gipsanih originala treba postati prioritet muzeja, kao što je to i čuvanje drugih umjetnina u izvornom materijalu.

Strogo provođenje opisanog stupnjevanja dovodi do problema punog autorstva. Jesu li radovi koje autor priznaje kao svoje, a koje nije ni dotaknuo, zaista samo njegovo djelo? Je li dovoljno dati crtež ili skicu po kojima drugi izrade kip, pa da se priznaje puno autorstvo? Smatram da ne. Moj je stav da autor mora zaista sam raditi na kipu kako bi to u punom smislu bio original. Autorstvo je bolje dijeliti prema udjelima, jer svaki kiparski posao nije isključivo ili kreativan ili zanatski. Iako je idejna razina ključna za postojanje nekog djela, njezina provedba uvelike ovisi o rukama koje to izvode. Često se događalo da su kipari sami željeli dati konačni izgled djelu koje su izrađivali drugi ili su tražili nekog tko će to na tragu ideje dobro izvesti. Ta problematika vodi u razmatranje autorstva koje se također može vrednovati i kategorizirati, ali prema udjelima suradnika, a ne prema tehničkom postupku izrade. Postupak analiziranja autorskih udjela u kiparstvu daleko zaostaje za takvim analizama u slikarstvu, iako je proizvodnja kiparskih djela često uključivala više kipara koji nisu samo nabacivali glinu i grubo oblikovali, već i dovršavali modeliranje. Taj problem je pogotovo zanimljiv pri klesanim djelima, gdje nijanse odlučuju o dojmu i izražajnosti. Takve analize višestrukog autorstva uvijek pomalo otkrivaju osobnosti i dosege kipara, teže vidljive na prvi pogled.

SAŽETAK

Postupci izrade kipova lijevanjem omogućuju izradu istog kipa u različitim materijalima, ali se time uvijek ponešto mijenja autorovo djelo. Kako tehnološki postupci često zbunjuju promatrače i proučavatelje, dobro je odrediti nedvojbene kriterije razlikovanja kipova prema načinu nastanka i autorovog udjela u tome. Time se kipovi mogu razlikovati, vrednovati i slagati po vremenu nastanka.

U katalogu Kršinićevih kipova desetak godina koristim razdiobu prema stupnjevanju izvornosti. To je kriterij kojim se kipovi svrstavaju ovisno o načinu izrade postupcima odlijevanja. Podjela je u 6 razreda, od prvog u kojem su čisti originali napravljeni autorovom rukom, do krivotvorina i prerada kao tržišno vrlo prisutnih radnji.

Prednost provedenog kriterija izvornosti je u lakom razlikovanju pri popisivanju i spomeničkoj kategorizaciji. Inventar ili nečiji opus lako se razdjeljuju u unikate i reprodukcije, olakšano je čuvanje, uspoređivanje i razvrstavanje.

Uz unikate napravljene autorovom rukom (klesanjem, tesanjem itd.) potrebno je podjednako vrednovati unikate nastale lijevanjem prema izmodeliranoj glini (odljevi iz blindforme). Takvi kipovi su najbliži tragu kipareve ruke, imaju najviše detalja i oštrina zbog finoće gipsa i jednokratnog postupka lijevanja. Oni su jedini trag modeliranja pa ih treba čuvati kao originale u drugim materijalima. Te gipseve ne treba smatrati prolaznim i privremenim materijalom na putu prema konačnim odljevima u bronci, već im treba posvetiti primjerenu pažnju koja uključuje dobro znane postupke konzervacije i restauracije. Time bi se sačuvala izvorna informacija o radu kipara i povijesti gipsanog odljeva, sa čim manje promjena i oštećenja koja umanjuju vidljivost i doživljavanje djela.

Summary

GRADING ORIGINALITY IN SCULPTURE

EVALUATION OF STATUES IN PROCESSES OF CASTING AND PRESERVATION OF PLASTER CASTS

Maro Grbić
Zagreb

Creating statues by casting processes enables making the same statue in various materials but this always results in some changes in sculptor's work. Since the technology of these processes often confuses observers and researchers it is advisable to determine unequivocal criteria for distinguishing statues by the method of creation and by the extent of author's participation in the creation. In this way statues can be differentiated, evaluated, and categorized by date of creation.

In the catalogue of statues by Frano Kršinić I have for ten years been applying differentiation according to the degree of originality. Using this criterion the statues are sorted based on the method of the casting process. There are 6 categories: the first includes pure originals made by author's hand, the last are highly marketable imitations and forgeries.

The advantage of this criterion of originality is easy differentiation in the process of listing and categorization of monuments. Inventories or an author's body of work can easily be divided into unique pieces and reproductions, while preservation, comparison, and sorting are facilitated.

Apart from the unique pieces made by author's hand (by chiselling or carving, etc.) it is necessary to equally value the unique pieces cast from sculpted clay (casts from the plaster master). These statues are closest to the mark of author's hand, with good definition and the highest number of details, all due to the delicacy of plaster and a one-time casting process. They are the only record of sculpting and should, therefore, be saved as originals in another material. Such plaster casts should not be considered a transient and temporary material en route to final bronze casts. They should be appropriately cared for, which includes the well known conservation and restoration processes. This would enable the preservation of the original information on author's work and the history of the plaster cast with the least number of alterations and flaws which may impair the visual and emotional experience of the sculpture.

Key words: statue casting, plaster statues, originality, cast evaluation

73.021.026-033.2(497.5Meštrović,I.)(044)"1952/1962"

Ivan Meštrović – desetljeće nakon *Darovnice*

Fragmentirana razmišljanja o statusu kiparskog djela

Dalibor Prančević
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Odsjek za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad

Pomoću arhivskih izvora, ponajprije korespondencije koju su Ivan Meštrović i Josip Smrkinić, negdašnji direktor Galerije Meštrović u Splitu, razmjenjivali u periodu od kiparove Darovnice iz 1952. godine do njegove smrti 1962. godine, moguće je izvršiti svojevrsnu rekonstrukciju umjetnikova razmišljanja o originalu. Napose je važan tretman sadrenih modela kao neposrednih nositelja »pamtljivosti« djelatnosti umjetnikove ruke, a koji se često smatraju subordinirani umjetninama izvedenim u permanentnom materijalu. Poradi njihove trajne prezervacije kao autentičnih djela visoke umjetničke vrijednosti neophodno je aktualizirati stav Josipa Smrkinića i Ivana Meštrovića o formiranju »studijske zbirke«, koji je razvidan u epistolariju koji se čuva u Galeriji Meštrović u Splitu.

Ključne riječi: *Ivan Meštrović, Darovni ugovor, original, kopija, unikat, sadreni model*

U vremenu koje evidentira slabljenje granice između koncepta djela i njegove »tjelesne« izvedbe, odnosno koje rabi potencijal »deaurizacije« i »reaurizacije« djela u različitim procesima recepcije i migracije informacija o djelu iz medija u medij, jasna je nelagoda koja se osjeća u promatranju stabilnosti statusa djela likovne umjetnosti i međusobnog odnosa njegovog »originala« i »kopije«, bez obzira kojoj kulturnoj paradigmi djelo pripadalo.[1] O tome svjedoči tekst Borisa Groysa *Povratak originalu: O repolitizaciji umjetnosti*, koji ponajprije razmatra pojavu instalacije kao umjetničke vrste i njeno višestruko i promjenljivo pojavljivanje u

1 Objavljivanje dijelova epistolarija Ivana Meštrovića bilo je moguće zahvaljujući prethodnim dozvolama gospodina Mate Meštrovića te Muzeja Ivana Meštrovića i Arhiva Sveučilišta Notre Dame.
O problematici auratičnosti djela vidjeti: Benjamin, Walter. Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije. // Estetički ogledi / urednici Vjekoslav Mikecin i Asja Petrović. Zagreb: Školska knjiga, 1986., 125–151.

različitim kontekstima, a u čemu je dalje moguće prepoznati i parametre razmišljanja o fenomenu »izložbe« kao mogućnosti pokretanja stanovitih promjena »na djelu«.[2]

Podjednako teško je stabilizirati kopiju kao kopiju kao što je teško stabilizirati original kao original. Ne postoje kopije za sva vremena, kao što na postoje ni vječni originali. Reprodukcija je jednako zaražena originalom kao što je original zaražen reprodukcijom. Cirkuliranjem u različitim kontekstima kopija postaje niz različitih originala. Svaka promjena konteksta, svaka promjena medija može se protumačiti kao negacija statusa kopije kao kopije – kao esencijalni rez, kao novi početak kojim se otvara nova budućnost. U tom smislu kopija nikad nije kopija, već prije novi original u novom kontekstu. Možda ostaje istom kopijom, ali postaje različitim originalom. To samo potvrđuje kako je postmodernistički projekt koji se oslanjao na repetitivni, reproduktivni karakter slike jednako paradoksalan kao što je to bio modernistički projekt koji se zaklinjao na originalno i novo. Naša odluka da prepoznamo određenu sliku kao original ili kopiju ovisna je o kontekstu, o mjestu na kojem se ta odluka donosi. A ta je odluka uvijek suvremena odluka, ona ne pripada ni prošlosti ni budućnosti, već sadašnjosti.

Navođenje citata Borisa Groysa moglo bi se učiniti digresijom unutar razmatranja problematike o djelu Ivana Meštrovića, no upravo je djelo toga kipara zanimljiv primjer migracije iz jednog konteksta izložbene ili tekstualne naracije u drugi, više ili manje uspješnih performativa. Njegovo je djelo, potom, postalo objekt konceptualne strategije Brace Dimitrijevića. Naime, Dimitrijevićeva instalacija naslovljena *Homage Meštroviću* pretpostavlja uključivanje Meštrovićeve skulpture u kreativni sustav sasvim promijenjenih koordinata.[3] Modernističko djelo sastavnica je instalacije koja u potpunosti afirmira postupak aproprijacije što nužno mijenja svojstvo njegove »aure«.

»Original« kao instanca najneposrednijeg približavanja djela i njegova autora, osobito kada je njihova međusobna alijenacija u zenitu zahvaljujući napretku tehnologije (re)produkcije,[4] čini se napose zanimljivim u

2 Groys, Boris. Povratak originala: O repolitizacji umjetnosti. // Criss-cross: Pet pozicija u suvremenoj hrvatskoj i njemačkoj umjetnosti / urednica Nada Beroš. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2005., 53–56, 54.

3 Inastalacija *Homage Meštroviću* zamišljena je za izložbu 17. Adria Art Annale u Podrumima Dioklecijanove palače u mjesecu kolovozu 2004. godine. Na vrhu gomile sastavljene od grubog kamena (visina: 1,8 – 2 m, promjer: 3–4 m) trebala je biti postavljena originalna bronca Ivana Meštrovića približne visine jedan metar.

4 U više pisama koje Ivan Meštrović piše pedesetih godina proteklog stoljeća kipar koristi termin »reproduciranje« za lijevanje ili klesanje djela prema njegovim sadrenim modelima.

opusu Ivana Meštrovića. Duško Kečkemet, jedan od vrsnih poznavatelja opusa Ivana Meštrovića, raspravljajući o originalu u kiparovu opusu a zadržavajući se upravo na sofisticiranoj tehnici i tehnologiji kopiranja, upućuje kako će *pitanje originala ili kopije uskoro postati problem samo stručnjaka, a ne više i potrošača*.[5] Ne implicirajući mu nužno nazivnik kopija, moguće je zapitati se mijenja li se performativ djela ako je ono posredovano odljevom u bronci pedeset godina nakon autorove smrti?

U svojoj umjetničkoj aktivnosti Ivan Meštrović, poput mnogih umjetnika dvadesetog stoljeća, ne provodi dosljedno jedan obrazac »stvaranja« svojih djela. Shodno tome mijenja se i nomenklatura tih djela, koja sve do danas nije usuglašena. Međutim, indikativna su njegova razmišljanja o »permanentnom materijalu«, »reproduciranju«, »originalnom modelu«, »odljevu«, »zbirci sadrenih stvari«, »duplikatu« koja umjetnik iznosi u posljednjem desetljeću života. Ta razmišljanja uvelike olakšavaju prepoznavanje smjernica mogućih pristupa problematici koju razrađuje ovaj simpozij – »originalu« i naknadno po njemu »proizvedenom« djelu. Dakle, koristeći arhivske izvore ovaj se tekst bavi svojevrsnom petrifikacijom pristupa, odnosno povijesnom rekonstrukcijom umjetnikova razmišljanja o originalu. Proces recepcije, u kojemu se destabilizira odnos originala i kopije, ovoga je puta zamijenjen pristupom neposrednog relacioniranja autora i njegova djela.

Za naznačeni kontekstualni okvir od izuzetnog je značenja korespondencija koju su Ivan Meštrović i Josip Smrkinić, negdašnji direktor Galerije Meštrović u Splitu, razmjenjivali u periodu od kiparove *Darovnice* iz 1952. godine pa do njegove smrti 1962. godine. Taj je period od neobične važnosti jer je Ivan Meštrović tada udario temelj zbirki vlastitih djela i postavio određene standarde koje bi bilo moguće primijeniti na sva djela koja naknadno ulaze u spomenute zbirne fondove.[6] Uputno je, dakle, započeti od samog *Darovnog ugovora* koji potpisuju Ivan Meštrović i Miloš Žanko u ime Vlade Narodne Republike Hrvatske, a kojim se regulira darovanje kiparovih nekretnina u Splitu, Zagrebu i Otavicama, zajedno s umjetninama navedenim u posebnim popisima. Pogrešna je percepcija šire javnosti kako su sva djela Ivana Meštrovića zatečena u njegovim kućama postala predmet darovanja. Važno je navesti distinkciju između darovanih i ostalih djela, jer je stav umjetnika o njihovom tretmanu jasan: djela koja su navedena u *Darovnom ugovoru* nije dopušteno dalje umnažati. U drugom članku tog *Ugovora* navodi se sljedeće:

5 Kečkemet, Duško. Pitanje originala, replika, kopija, krivotvorina, oponašanja i suvenira u skulpturi. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 13/14 (2001.) / Klanjec, 2001., 23–32, 31.

6 Galerija Meštrović u Splitu i Atelijer Meštrović u Zagrebu djeluju u okviru muzejske institucije Muzeji Ivana Meštrovića.

Daroprimac će se brinuti oko stručnog smještaja, čuvanja navedenih djela i ne će ni pod kojim vidom dozvoliti njihovo plastično kopiranje, te se obvezuje, da ih ne će ni pod kakvim uvjetima otudjiti niti trajno iznijeti iz spomenutih muzeja.

Daroprimac će o svom trošku izvršiti odliv u bronci darovateljevih djela, navedenih u priloženom popisu 1. i to onih pod rednim brojevima 38., 39. i 40.[7]

Svega su tri sadrena djela kojima Ivan Meštrović već u *Darovnom ugovoru* određuje budući status: *Velika statua Ciklop*, *Jaka ženska ležeća statua*, *Andjeli svirači*.[8] Autor ih dopušta odliti u broncu legitimirajući tako brončane primjerke kao svoja originalna djela. Međutim, Ivan Meštrović pribjegava promjeni dogovorenog konsenzusa naknadno mijenjajući jednom sadrenom modelu materijal u kojem će biti »reproduciran«.[9] Ključno je istaknuti kako je isključivo autor taj koji, u dogovoru s predstavnikom institucije, određuje koje će djelo i u kakvom materijalu biti »izvedeno«.

Glede Andjela svirača držim da je podesnije da budu izvedeni u kamenu i to u onom iz Segeta, a ne Bračkom. (...)[10]

Odrednica »plastično kopiranje«, koja se navodi u *Darovnom ugovoru*, mogla je postati uzrokom stanovitih interpretacijskih manevara da ne postoji kiparova korespondencija koja nedvosmisleno determinira njeno pravo značenje. Njega posvjedočuje pismo koje je Ivan Meštrović uputio don Niku Lukoviću 1956. godine, a koje se nalazi u arhivskim fondovima Sveučilišta Notre Dame:

Primio sam oba vaša pisma od 19. i 30. rujna o.g. Veseli me, da ste dobili odljev Rudjerova poprsja i da ste ga postavili u sklopu vaše crkve, te da ste sa njime zadovoljni.

Što se tiče vaše druge želje t.j. da napravite odljev reljefa Rodjenje Isusa moram vam javiti, da ja toj vašoj želji na žalost ne mogu udovoljiti, a evo zašto: ta je stvar u sklopu onih stvari, koje sam poklonio Hrvatskom narodu, i njen original se nalazi u Galeriji u Splitu. U pomenutoj darovnici je izričito rečeno i uslovljeno, da se nijedna stvar pomenute kolekcije ne može ni u jednom slučaju ili za kakovu svrhu kopirati i umnožavati. Narodna republika Hrvatska se je obvezala, da će to striktno

7 Darovni ugovor, 31. siječnja 1952. (Arhiv Galerije Meštrović, Split).

8 Popis 1. odnosi se na djela koja imaju pripasti objektu u Splitu.

9 *Andjeli svirači*, sadra. Prema sadrenom modelu Ivana Meštrovića u kamen prenio kipar Radoslav Duhović.

10 Pismo koje je Ivan Meštrović uputio Josipu Smrkiniću 29. svibnja 1960. (Arhiv Galerije Meštrović, Split).

respektirati, što je do sada i radila a nadam se da će to i u buduće činiti. Ja sa moje strane i ako se nisam odrekao svog autorskog prava molim da ova odredba vrijedi i za mene i moje nasljednike. Vi ćete, poštovani Don Niko ovaj moj stav razumjeti i nećete mi ni vi ni Bokeljski Hrvati katolici zamjeriti što vam ne mogu ispuniti želju što bi inače vrlo rado učinio.[11]

Nedvosmislen je, dakle, stav Ivana Meštrovića prema umjetninama koje su uvrštene u *Darovni ugovor*: bez obzira nalazi li se sadreni model djela u vlasništvu fizičke ili pravne osobe, daljnji tretman nije dozvoljen, odnosno nije dozvoljeno kopirati i umnožavati ga.

U slijedu razmišljanja o umnažanju kiparovih djela neophodno je istaknuti pisma koja kipar upućuje Josipu Smrkiniću, 1960. godine:

Da ste neke stvari od onih koje su stigle iz Rima dali ljevati, t.j. poslati u ljevaonicu u Zagreb, medju koje ubrajate Joba, Atlantidu i Veselu Mladost, te da ste zatražili kredit od Republičkog Savjeta za kulturu u Zagrebu za ljevanje i klesanje daljnjih skulptura, koje su u gipsu tamo, a pritome na navadjate koje bi to daljnje stvari bile. Dali one, koje su u darovnici opisane da su u gipsu, a ja izrazio želju da ih se kad se pruži prilika izvede u permanentnom materijalu, ili namjeravate i neke druge? Reda i jasnoće radi ja bi vas molio da mi za svaku stvar pišete i upitate za moje mišljenje i pristanak. Vidim, da ste i figuru Joba poslali u Zagreb na ljevanje, što bi se ja, da ste me pitali, predomišljao. Istina je da je Job jedna od mojih jačih figura zadnjeg perioda. Medjutim, moram spomenuti da sam kip u bronci bio donio ovamo i da ju je kupila jedna univerzitetska ustanova i postavila ju na javno mjesto. Gipsani odljev sam sačuvao, da ga jednoga dana spremim u svojoj rodjenoj zemlji, što sam eto i uradio. Ja sa spomenutom ustanovom nemam nikakav ugovor da su kupili i moje autorsko pravo i da je bronza koju su kupili unikum. No hoću da spomenem tek reda i moga običaja radi da nisam nikada pravio duplikate, jer se tako u neku ruku smanjuje vrijednost stvari. Toga radi sam u svojoj darovnici tražio od republičke vlade, da nesmije praviti nikakve replike niti stvari udaljiti iz zbirke u Splitu i Zagrebu. U tome je bio jošte jedan razlog, a taj je da oni koji budu željeli vidjeti stvari dodju na lice mjesta gdje se stvari nalaze.

Ovom prilikom hoću da vam spomenem da ni u jednom slučaju ne dozvoljavam ljevanje ili klesanje velike Piete. Pridržite je sa ostalim spremljenim stvarima u gipsu, tako kako je.[12]

11 Pismo koje je Ivan Meštrović uputio kanoniku Niku Lukoviću 19. listopada 1956. (Ivan Meštrović Papers, University of Notre Dame Archives, USA).

12 Pismo koje je Ivan Meštrović uputio Josipu Smrkiniću 10. kolovoza 1960. (Arhiv Galerije Meštrović, Split).

– Iz vašeg posljednjeg pisma razabirem, da ste dobili kredit za ljevanje Ciklopa (u bronci) i klesanje reljefa Andjeli svirači u kamenu (segetskom). Te su stvari, kako znadete obuhvaćene u mojoj darovnici, i time je izvedba ovih dviju stvari u permanentnom materijalu kompletna, a njihove gipsane modele ćete spremiti i sačuvati, kao sastavni dio darovnice. (...)

Atlantida i Vesela Mladost je učinjena iza moje darovnice, a od svake je bio po jedan primjerak izljeven u bronzi i nalazi se ovdje u mojoj svojini. Pošto ste vi sadrene originale ovih dviju stvari primili iz Rima, i kako ste mi pisali dali pomutnjom bez prethodnog pitanja izliti u bronzi, to neka ostane tako kao proširenje moje darovnice. Kad i ove stvari budete smjestili u Galeriji u Splitu moći ćete u vašem generalnom popisu ove dvje stvari, kao i Joba nadodati u Darovnici.[13]

Ta su pisma važna iz nekoliko razloga. Razvidna je volja Ivana Meštrovića za moderiranjem lijevanja vlastitih djela, no i za priznavanjem statusa originala djelima »nastalima« bez njegove prethodne privole.[14] Važno je također uočiti i kiparovu osjetljivost na »višestruku« pojavu jednog djela u različitim javnim zbirkama, odnosno fleksibilniji stav u slučaju brončanih odljeva koji se nalaze u njegovu vlasništvu. Zanimljiv je primjer starozavjetnog *Joba*, skulpture koju je kipar oblikovao u Rimu 1946. godine. Autor je prvobitno želio sačuvati unikatnost djela dopuštajući lijevanje samo jednog brončanog primjerka za *Syracuse University Art Collection*, dok je sadreni model poput memorabilije namijenio pohraniti u splitskoj galeriji svojih radova. Drugi (slučajem nastao!) odljev u bronci toga djela danas je izložen u stalnom postavu Galerije Meštrović u Splitu. Kako ga posebni ugovori s američkom institucijom nisu obvezivali na unikatnu pojavu, autor je dopustio uvrstiti djelo lijevano bez prethodnog odobrenja u splitsku zbirku legitimirajući tako njegov originalni status. Nadalje, prema »sadrenim originalima« *Atlantide* (1946.) i *Vesele mladosti* (1946.) također su »reproducirani« brončani odljevi koji su danas izloženi u stalnom postavu Galerije Meštrović. Ipak, naknadnim su lijevanjem djela prestala biti brončani unikati. Znakovito je upozorenje Ivana Meštrovića o svojevrsnoj devalvaciji vrijednosti umjetnine uslijed njenog »dupliciranja« (a kamoli nekontroliranog umnožavanja). Kao što je već napomenuto, kiparska metodologija Ivana Meštrovića nije bila jednoobrazna jer ju je autor kroz različite vremen-

13 Pismo koje je Ivan Meštrović uputio Josipu Smrkiniću 13. studenoga 1960. (Arhiv Galerije Meštrović, Split).

14 Potrebno je voditi računa o tome da su ti odljevi nastali u institucionalnom okviru, tj. muzeju posvećenom njegovu djelu.

ske periode varirao.[15] U tom smislu njegova primjedba da nikada nije radio duplikate nije točna jer je mnogo primjera koji svjedoče upravo suprotno. Ipak, valja naglasiti kako autorska pozicija Ivana Meštrovića određuje kada i koliko će se djela po sadrenom modelu »reproducirati« i u kojem materijalu. Zadiranje u prostor procesualnosti autorske kreacije i mijenjanje njenog tijeka vrlo je upitno. To se izvodi isključivo u smislu fizičkih intervencija poput »reprodukcije«. Original je, dakle, kategorija djela koja zahtijeva pomnu razradbu, ovisno o tome radi li se o unikatu, jednom ili više odljeva i ostalim varijetetima.

Lijevanje brončanih primjeraka nakon smrti Ivana Meštrovića iniciralo je pitanje o statusu sadrenih modela. Počesto se sadra shvaćala subordinirano permanentnom materijalu. Tome u prilog ide kako *Darovni ugovor* tako i umjetnikova (nasreću!) kratkotrajna praksa uništavanja sadrenih modela nakon lijevanja.[16] Ne treba, međutim, zapostaviti praksu Meštrovićeva izlaganja sadrenih modela na mnogim »glasnim« izložbama kojima je osvajao svjetsku popularnost.[17] Nadalje, u Meštrovićevim monografijama i katalozima izložbi, objavljivanima za njegova života, fotografijama su posredovana mnoga djela izvedena upravo u tom materijalu. Stoga modele u sadri ne treba shvatiti kao puku matricu namijenjenu daljnjem umnožavanju, već im je potrebno pristupiti kao djelima izrazito velike umjetničke vrijednosti. Shvatiti skulpturu kao multioriginal, a da autor nije sam odredio takvu osnovu produkcije, sasvim je proizvoljna stvar. Katkada su sadreni modeli krajnji izvornici na kojima autor prekida proces ne prevodeći ih dalje u drugi materijal. S druge strane, ne treba zaboraviti ni njihovo svojstvo direktnih posrednika djela oblikovanih u glini na kojima se najviše evidentira »pamćenje« djelatnosti umjetnikove ruke.

Primjeri poput skulptura *Job*, *Vesela mladost* i *Atlantida* podsjećaju kako originalnost nužno ne implicira unikatnost pojave skulpture. U tom se kontekstu originalnim očituje svaki odljev i primjerak u kamenu ili drugom materijalu kojemu Ivan Meštrović čini neposrednu referencu. Djela za koja nije moguće utvrditi da su nastala voljom samog autora valjalo bi revidirati i distingvirati drugačijim nazivljem. Ograničavanje umnožavanja umjetnina uključenih u *Darovni ugovor*, kojim se promovi-

15 O kronologiji lijevanja djela Ivana Meštrovića, odnosno detekciji različitih autorovih stavova o lijevanju kroz životna razdoblja, te o događanjima iza njegove smrti vidjeti: Čerina, Ljiljana. Meštrović i »Meštrović«: Izvorno, originalno, legalno, nelegalno i kopirano djelo Ivana Meštrovića. // Informatica museologica, 36 (2005.) / Zagreb, 2005., 58–79.

16 Čerina, Ljiljana. Navedeno djelo, 71.

17 Dovoljno je navesti primjerice XXXV. izložbu Bečke secesije, 1910., Međunarodnu izložbu u Rimu, 1911., ili samostalno predstavljanje u Victoria and Albert Museumu u Londonu, 1915.

ra zadržavanje ekskluzivnosti pojave, moglo bi se preporučiti kao model tretmana svih umjetnikovih radova. U slučaju kada je sadra lijevana za autorova života, te postoji dokumentacija o lijevanju i povijesti vlasništva brončanih primjeraka, potrebno je pratiti njihovu sudbinu i, ako se pojavi mogućnost, takvo djelo treba otkupiti za muzejsku zbirku, jer ono nedvosmisleno nosi status originalnog djela.[18] Kao što je već istaknuto, postoje sadre koje nisu lijevane niti su prenesene u kamen pa predstavljaju izvornike nultog stupnja. Tada je moguće raspravljati o metodama njihova očuvanja budući je sadra relativno nestabilan materijal. Kao o obliku trajne zaštite trebalo bi razmišljati o izvedbi jednog primjerka, uz kontrolu prethodno oformljene komisije sastavljene od kompetentnih osoba različitog profila kao i nositelja autorskog prava. Sadreni izvornik bi se potom otkupio i trajno pohranio u muzejskim čuvaonicama. Može se postaviti pitanje što bi se time postiglo? Time bi se spriječilo nekontrolirano lijevanje, habanje izvornog sadrenog modela te na koncu zadržala unikatnost djela. Takva je ideja na putanji razgovora koji su Ivan Meštrović i Josip Smrkinić vodili u prepisci davne 1957. godine, a u kojem se kao zanimljiva spominje odrednica »studijska zbirka« kiparovih sadri.

Moja je želja da u studijskim zbirkama Galerije prikupim što više sadrenih originala Vaših skulptura, nakon što iste budu odlivene u broncu ili prenesene u kamen. Mislio sam stoga zamoliti razne daroprimce da po obavljenom prenosu kipova u definitivne materijale, modele pohrane ovdje, gdje ima više mogućnosti čuvanja. Ukoliko smatrate da je to dobro i potrebno, lijepo bih Vas molio za Vašu suglasnost.[19]

Meštrovićev odgovor: *Slažem se s vašom zamisli da sadrene modele od izvedenih stvari pohranite tu kod vas.*[20]

Treba, međutim, napomenuti kako bilo kakva nomenklatura neće do kraja sistematizirati varijetete pojave skulptura. Svaku je skulpturu, naime, potrebno sagledati kao poseban slučaj i nakon opsežnih elaborata i istraživanja pozicionirati joj status.

---

18 Osjetljivost tržišta na termin »originalnoga« pokazuje primjer *Portreta Ruže Meštrović*, koji je Ivan Meštrović oblikovao u Londonu 1915. godine. Skulptura je prodana za ukupnu svotu od 90.500 GBP na aukciji kuće Sotheby's (London), 2008. godine. Iako se u osnovnim podacima o djelu kao oznaka provenijencije navodi samo privatna zbirka u Southwoldu, može se pretpostaviti da je riječ o brončanom odljevu koji je kupila Lucy Mary Silcox, upraviteljica ženske škole Saint Felix, Southwold, Velika Britanija.
Vidjeti: LOT 120: Ivan Meštrović: A Portrait of the Artist«s Wife, Ruža Klein (1881–1942) http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159452435

19 Pismo koje Josip Smrkinić upućuje Ivanu Meštroviću 5. svibnja 1957. (Arhiv Galerije Meštrović, Split).

20 Pismo koje Ivan Meštrović upućuje Josipu Smrkiniću 29. lipnja 1957. (Arhiv Galerije Meštrović, Split).

Što je original u skulpturi?

Što je original u skulpturi pitate Vi. Original je zapravo ono što autor napravi sam. Dakle što iskleše ili izradi od drveta ili izmodelira u zemlji. Međutim pošto se zemlja neda prezervirati može se uzeti kao original gipsani odljev po dotičnom zemljanom modelu. Pravljenje daljnjih odljeva pogotovo ako pomljivo i vješto naprave može biti uspješno i nadomjestiti original samo ne može nikad u tančinama biti kao original. Sa brončanim odljevcima je ista stvar. Kod vješta ljevača zaista je teško raspoznati drugi ili treći odljev od prvoga. I tu je prvi odljev da tako kažem tek idealni original.[21]

LITERATURA

Benjamin, Walter. Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije. // Estetički ogledi / urednici Vjekoslav Mikecin i Asja Petrović. Zagreb: Školska knjiga, 1986., 125–151.

Čerina, Ljiljana. Meštrović i »Meštrović«: Izvorno, originalno, legalno, nelegalno i kopirano djelo Ivana Meštrovića. // Informatica museologica, 36 (2005.) / Zagreb, 2005., 58–79.

Groys, Boris. Povratak originala: O repolitizacji umjetnosti. // Criss-cross: Pet pozicija u suvremenoj hrvatskoj i njemačkoj umjetnosti / urednica Nada Beroš. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2005., 53–56.

Kečkemet, Duško. Pitanje originala, replika, kopija, krivotvorina, oponašanja i suvenira u skulpturi. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 13/14 (2001.) / Klanjec, 2001., 23–32.

IZVORI

Darovni ugovor od 31. siječnja 1952. (Arhiv Galerije Meštrović, Split)

Epistolarij Ivana Meštrovića (Arhiv Galerije Meštrović, Split)

Epistolarij Ivana Meštrovića (Ivan Meštrović Papers, University of Notre Dame Archives, USA)

LOT 120: Ivan Meštrović: A Portrait of the Artist's Wife, Ruža Klein (1881–1942) http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159452435

21 Iz pisma koje Ivan Meštrović upućuje Milanu Ćurčinu 15. veljače 1953. Citirano prema: Čerina, Ljiljana. Navedeno djelo, 58.

SAŽETAK

U svojoj umjetničkoj aktivnosti Ivan Meštrović ne provodi dosljedno jedan obrazac »stvaranja« djela umjetnosti. Međutim, indikativna su neka njegova razmišljanja o »permanentnom materijalu«, »reproduciranju«, »originalnom modelu«, »odljevu«, »zbirci sadrenih stvari«, »duplikatu«, koja iznosi u posljednjem desetljeću života. Ta bi razmišljanja mogla poslužiti kao smjernice mogućih pristupa problematici »originala« i naknadno po njemu »proizvedenih« djela. Pomoću arhivskih izvora, ponajprije korespondencije koju su Ivan Meštrović i Josip Smrkinić, negdašnji direktor Galerije Meštrović u Splitu razmjenjivali u periodu od kiparove *Darovnice* iz 1952. godine do njegove smrti 1962. godine, moguće je izvršiti svojevrsnu rekonstrukciju umjetnikova razmišljanja o originalu. Dakle, proces recepcije u kojemu se destabilizira odnos originala i kopije zamijenjen je pristupom neposrednog relacioniranja autora i njegova djela. Poseban naglasak stavljen je na tretman kiparovih modela u sadri. Katkada su sadreni modeli krajnji izvornici na kojima autor prekida proces ne prevodeći ih dalje u drugi materijal. Njih ne treba shvatiti kao puku matricu namijenjenu daljnjem umnožavanju, već im je potrebno pristupiti kao djelima izrazito velike umjetničke vrijednosti. Konstituiranje zbirki sadrenih modela u Galeriji Meštrović, kao oblika njihove trajne prezervacije, na tragu je podataka koje je moguće pronaći upravo u epistolariju Ivana Meštrovića i Josipa Smrkinića, koji se čuva u Galeriji Meštrović u Splitu.

Summary

IVAN MEŠTROVIĆ – A DECADE AFTER HIS *DEED OF DONATION*

FRAGMENTS OF REFLECTIONS ON THE STATUS OF SCULPTURE

Dalibor Prančević
University of Split, Faculty of Philosophy, Department of Art History

In his artistic pursuit Ivan Meštrović did not consistently adhere to a single pattern in »creating« works of art. However, in the last decade of his life he had some indicative thoughts on »permanent material«, »reproducing«, »original model«, »cast«, »collection of plaster objects«, »duplicate«. These thoughts could serve as guidelines in approaching the problem of the »original« and the subsequent works »produced« on the basis of the original. With the help of archive sources, such as the correspondence between Ivan Meštrović and Josip Smrkinić, former director of the Meštrović Gallery in Split, which spans the period between Meštrović's Deed of Donation *in 1952 and his death in 1962, it is possible to reconstruct the artist's thoughts on originality. Therefore, the process of reception, in which the relationship between the original and the copy becomes destabilized, is replaced by a direct correlation of the author and his work. A special emphasis is given to Meštrović's works in plaster. Plaster models are sometimes final originals as author interrupts the creative process and does not translate them into another material. They should not be considered merely a model for further reproduction, instead they should be treated as works of great artistry. Creating collections of plaster models within the Meštrović Gallery, as a form of their permanent preservation, corresponds with the data that can be found in the epistolary exchange between Meštrović and Smrkinić, kept in the archives of the Meštrović Gallery.*

Key words: *Ivan Meštrović, Deed of Donation, original, copy, unique item, plaster model*

73.021.026: 730Venucci,R."192/193"(497.5Rijeka)

Kloniranje skulpture *Forza della volontà* Romola Venuccija

Daina Glavočić
Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka

Stručni rad

Riječki je slikar Romolo Venucci (1903.-1976.) u međuratnom razdoblju talijanske fašističke vlasti u Italiji pripojenoj Rijeci, najviše bio sklon kiparstvu, izradivši više modela manjih dimenzija ali i monumentalnih razmjera za pročelje nove votivne crkve sv. Romualda i Svih svetih u Rijeci iz 1934.
1930-tih godina je nastao gipsani model skulpture Forza della volontà *(*Snaga volje*), i gipsana skulptura nešto većih dimenzija (Muzej moderne i suvremene umjetnosti). Ta je skulptura zbog trošnosti materijala kopirana u novom materijalu nalik gipsu, te još jednom u poliranom metalu pa se postavlja pitanje koja je od tri izvedbe original.*

Kjučne riječi: *original, model, skica, lijevanje, kopija*

UVOD – DONACIJA SKULPTURE

Donacijom i otkupom ostavštine riječkog umjetnika Romola Venuccija (1903.–1976.) 1989. godine Muzej moderne i suvremene umjetnosti (MMSU) u Rijeci dobio je mogućnost proučavanja i prezentacije bogatog i zanimljivog opusa tog autora. Uz mnoštvo crteža, pretežno ugljenom, pastela i ulja na platnu, u muzejsku su zbirku došle i tri skulpture od desetak koliko ih je Venucci izradio i koje su sačuvane u Rijeci. Jedna među njima pokazala se vrlo interesantnom, kako zbog forme tako i konotacija koje nosi, a to je *Forza della volontà* (Snaga volje), nedatiran i nesigniran gips iz 30-ih godina 20. st. (1530 x 360 x 1000 mm, MMSU-1608).

Kako autor prigodom zaprimanja doniranih djela u muzej nije bio živ, kao ni njegova udovica, nije se moglo usmenim putem dobiti podrobnije informacije o tome kipu, koji je niz godina bio spremljen u vrtnoj ostavi jer ga je, zbog težine i volumena, bilo nezgodno unositi u umjetnikov stan. Venucci je veći dio svog bračnog života živio u vrlo malome, jednosobnom stanu na adresi Uspon Buonarroti, koji je sastavni dio stepenica riječke Kalvarije. Iz navedenih je razloga bilo teško uz mnogobrojne slike unositi

1. Romolo Venucci: *Skica*, gips, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka,1530 x 360 x 1000 mm, MMSU-1608

1. Romolo Venucci: A Sketch*, plaster, Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, 1530 x 360 x 1000 mm, MMSU-1608*

i skulpturu u tijesni stan-atelje, pa je ona niz godina bila u nekoj staklarskoj radionici gdje ju je slučajno zapazio riječki slikar Mauro Stipanov, Venuccijev đak i vjerni prijatelj. On se pobrinuo da vidno oštećena skulptura bude vraćena umjetniku, tada na novoj riječkoj adresi u ulici A. Mamića (sada B. Milanovića) i da bude smještena u vrtnu izbu. Stipanov je skulpturu nastojao popraviti i dogipsati na mjestima gdje su oštećenja bila najveća: donji dijelovi baze i stopala. U takvom je stanju skulptura 1989. stigla u MMSU i ušla u zbirku (gips, 1530 x 360 x 1000 mm, inv. br. 1608, sl. 1).

Nakon formiranja posebne Zbirke Romolo Venucci, te istraživanja i izučavanja života i djela pokojnog umjetnika, u MMSU je na 90. godišnjicu Venuccijeva rođenja, 4. 2. 1993., postavljena retrospektivna izložba s 94 rada iz zbirke i još 57 posuđenih, te pratećim bogato ilustriranim, dvojezičnim katalogom. Izložena je bila i skulptura *Forza della volontà.* Nakon velikog uspjeha izložbe MMSU je dopunom kataloga 1996. tiskao i monografiju *Romolo Venucci*.

Kako je Venucci postao vrlo zanimljiv autor, i to ne samo Riječanima, javila se potreba češćeg izlaganja donirane građe na raznim prigodnim i tematskim izložbama. Na mnogim slikama i crtežima poduzeti su restauratorski zahvati. Posebna ugroza od puknuća i daljnjih oštećenja prijetila je skulpturi *Forza della volontà* zbog trošnosti materijala, koji ni inače nije naročito trajan, a ovaj je još bio stariji od 70 godina i oštećen, pa krpan i godinama čuvan u neadekvatnim uvjetima, te je Stručno vijeće MMSU odlučilo da ga se kopira.

ČUVANJE SKULPTURE

Nakon višekratnih raspitivanja odlučeno je da se posao povjeri riječkom umjetniku, akademskom kiparu Zvonimiru Kamenaru u njegovom riječkom ateljeu (Šetalište XIII. divizije, 11). Kamenar je prijedlog za izvedbu kopije, odnosno replike, u drugačijem, čvrstom, gipsu sličnom materijalu, dao prvi put 19. 4. 1995., predloživši dvokomponentnu kamenu masu (lako prenosiv trajni materijal, otporan na habanje), a s obzirom na veličinu kipa navodi da *posao traži kvalitetan gipsani ili gumeni preslik / štikl-formu/ te kopije od dvokomponente kamenog koloida i staklene vune*. Nakon nekog vremena, 24. 11. 1993., Kamenar šalje muzeju detaljniju ponudu i piše da *kalup negativ ne bih izvodio silikonskom gumom, jer su dimenzije skulpture dosta velike, a s obzirom da se skulptura ne reproducira, već se izvodi samo jedan primjerak, onda je klasični pristup /štikl-forma/ primjereniji i jeftiniji.* Kako u to vrijeme u muzeju nije bilo zaposlenog restauratora, prihvaćena je Kamenarova ponuda, a molba za financiranje proslijeđena osnivaču, Gradu Rijeci, Gradskom odjelu kulture 14. 4. 1995., kao i molba za sredstva 12. 12. 1995. Konačno je početkom 1996. skulptura *Forza della volontà* kopirana i dopremljena s Venuccijevim originalom i kalupom u muzej, te inventirana (inv. br. 1608/1, sl. 2).

2. Romolo Venucci / Zvonimir Kamenar: *Kopija skice*, 1996., Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka,1530 x 360 x 1000 mm, MMSU-1608-1

2. Romolo Venucci / Zvonimir Kamenar: Copy of a Sketch*, 1996, Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, 1530 x 360 x 1000 mm, MMSU-1608-1*

Neko vrijeme nije bilo potrebe izlagati skulpturu *Forza della volontà*, i to sve do izložbe *Fijumani – riječka situacija 1920.–1940.* koja je bila planirana za kraj 2006. i početak 2007. godine. Tijekom 2006. vrše se

pripremni radovi, u čijem je sklopu tadašnji ravnatelj samostalno odlučio i naručio je lijevanje skulpture *Forza della volontà* u visoko poliranoj bronci, bez ikakvih konzultacija s kustosicom odgovornom za zbirku i zaposlenom restauratoricom MMSU, kao i bez bilo kojeg drugog relevantnog stručnog mišljenja o opravdanosti takva izbora. Ishodovanjem potrebnog a neplaniranog novca za lijevanje skulpture, prijevoz i visoki postament, posao je povjeren najpovoljnijem ponuđaču koji je prihvatio izrazito kratki rok - Ljevaonici umjetnina Ujević u Zagrebu.

LIJEVANJE SKULPTURE

U Zagrebu je dana 13. 10. 2006. (MMSU, dopis br. 19/01-20-06) Ljevaonici Ujević predana Kamenarova kopija Venuccijeve skulpture *Forza della volontà* i kalup kojim je 1996. kopija izrađena, no ubrzo je zaključeno da kalup nije uporabljiv, pa je 30. 10. 2006. (MMSU, dopis br. 19/01-20-06) u Zagreb dopremljen iz MMSU-a i Venuccijev originalni gipsani kip. Oba su transporta obavljena bez restauratorske dokumentacije i bez upisa u Knjigu izlaza, te bez znanja kustosa-voditelja Zbirke Venucci.

3. Romolo Venucci: *Model*, gips, 495 x 350 x 160 mm, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja, Rijeka, inv. br. 2751

3. Romolo Venucci: A Model*, plaster, 495 x 350 x 160 mm, Maritime and History Museum of the Croatian Littoral, Rijeka, inv. no. 2751*

Nakon primitka skulpture na postupak lijevanja u bronci, smatrajući je modelom, a ne znajući da postoji originalna gipsana skica manjih dimenzija u fundusu Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja (495 x 350 x 160 mm, inv. br. 2751, sl. 3) po kojoj je izrađena veća skulptura u vlasništvu MMSU, ljevaonica s ravnateljem muzeja konstatira loše stanje skulpture (MMSU, dopis br. 19/01-21-06 od 7.11.2006.), navodeći sljedeće:

– *da je model već ranije nestručno restauriran pa su na originalu vidljive bezoblične naslage gipsa koje treba ukloniti do podloge ...*

4. Romolo Venucci: *Skica nakon lijevanja*, 1996., Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka,1530 x 360 x 1000 mm, MMSU-1608-1

4. Romolo Venucci: Sketch After the Casting, *1996, Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, 1530 x 360 x 1000 mm, MMSU-1608-1*

– *da je uslijed rada s nekvalitetnim materijalom naknadne ispune ... radi odljeva potrebno učvrstiti tako da se ... umjesto željeznih ugrade kromirane šipke na koje bi se nanio materijal*

– *površina modela ... ima vidne dugačke posjekotine ...*

– *visoka politura izvest će se samo na istaknutim dijelovima modela kako bi se sačuvao izgled i dojam izvorne strukture.*

Kako je u Ljevaonici Ujević drugi Venuccijev dopremljeni kip smatran *modelom* (iako je za muzej to original jer ga je kipar izradio svojim rukama), nije se s njim postupalo s dužnom pažnjom, pa je vraćen značajno umrljan, zamašćen, s jasno vidljivim brazdama, ogrebotinama i ucrtanim oznakama za izradu kalupa i sl. (sl. 4).

Kasnijom usporedbom fotografija gipsa prije i poslije lijevanja uočljiva su oštećenja. Novi metalni odljev, u usporedbi s gipsom, ima značajno izmijenjene detalje u odnosu na original, što je vidljivo usporednim snimcima prije i poslije lijevanja. Kako u cijelom procesu izlaska iz MMSU nisu bile obaviještene ni prisutne ni restauratorica ni kustosica, tako cijeli postupak nigdje nije propisno zabilježen, a ni naknadnim se propitivanjem nije dobilo konkretne i relevantne podatke. Tijekom otpreme kipa iz muzeja, prijema u ljevaonici, pripreme i samog lijevanja nije se vodio zapisnik o stanju u pojedinim fazama rada, kao ni fotodokumentacija modela i odljeva, a nema ni podataka o vrsti i sastavu bronce te tehničkim postupcima koji bi morali biti sastavni dio muzejske dokumentacije. Zbog nepredviđenih okolnosti i neprimjerenog kalupa produljen je rok izrade odljeva skulpture koja je stigla u MMSU tek 27. 11. 2006., u jeku postavljanja izložbe iz fundusa *Fijumani – riječka situacija 1920.-1940.,* čije je otvorenje najavljeno za 14. 12. 2006. Konsternirani izgledom nove skulpture (sl. 5) i načinom njene narudžbe i izvedbe,

5. Ljevaonica umjetnina Ujević, Zagreb, *Odljevak*, 2006., bronca, polirana, 1530 x 360 x 1000 mm, MMSU-1608-2

5. Ujević Art Foundry, Zagreb, A Cast*, 2006, bronze, polished, 1530 x 360 x 1000 mm, MMSU-1608-2*

voditeljica zbirke i kustosi MMSU izrazili su svoje nezadovoljstvo na Stručnom i Upravnom vijeću, no bez ikakva efekta.

Sporna skulptura *Forza della volontà* iz 1930-tih je zanimljiva, premda ne i izuzetno vrijedna kako je od nekih kolega ocijenjena kao jedinstveno futurističko djelo na tlu Hrvatske. Kip je izložen u najnovijoj, metalnoj izvedbi zlatne boje, izazvavši burne polemike publike, posebice onih starije dobi i članova Društva antifašističkih boraca Rijeke, koji su u javnim glasilima i na javnoj tribini održanoj u MMSU 6. 2. 2007. izražavali negodovanje zbog neprimjerenog i pretjeranog naglašavanja jedne skulpture, problematična motiva nastanka i buduće uporabe (po zamisli ravnatelja kao javnog spomenika pred novom zgradom MMSU), jer su još živa njihova sjećanja na teška međuratna vremena talijanske uprave i nedjela legionara u Rijeci.

NASTANAK SKULPTURE

Ovo treba pojasniti saznanjima o nastanku kipa koja se pomalo nadopunjuju i mijenjaju, poneka se negiraju ili dobivaju potvrdu kroz druga istraživanja međuratnog vremena. O razlozima i točnom vremenu nastanka skulpture nema dovoljno mjerodavnih i dokumentiranih podataka, već se zaključuje na temelju sekundarnih informacija iz najsvježijeg komparativnog materijala iz Milana (Biblioteca Civica) pa se nameće sljedeće razmišljanje o nastanku skulpture:

U Rijeci se 1934., povodom svečanog obilježavanja desete obljetnice priključenja Rijeke Italiji *(Decennale dell'Annessione 1924.–1934.)*, dovršavaju velike režimske novogradnje moderne funkcionalističke arhitekture, kojom matična talijanska vlast želi unaprijediti Rijeku. Uz crkvu Tempio votivo, jedna od njih je i osnovna škola Nicolò Tomma-

seo (sada OŠ N. Tesla i Filozofski fakultet, Klobučarićev trg), u kojoj je pred ljeto 1934. postavljena *Šesta izložba Kvarnerskog sindikata u čast desetogodišnjice Aneksije* (*VI. Esposizione Sindacale d'arte del Carnaro - Decennale dell'Annessione)*. Ta riječka podružnica Sindikata, sljedeće 1935. godine, organizira istovremeno čak dvije paralelne izložbe za vrijeme školskih praznika u istim prostorima. Jedna od izložaba sadržavala je prijedloge pristigle za u Rimu raspisan i u tisku objavljen Akademijin Nacionalni natječaj za idejno rješenje spomenika Riječkom legionaru – *Concorso nazionale per il monumento al Legionario fiumano*. Na natječaj se prijavilo 87 autora iz Italije, među kojima trojica prihvaćenih Fijumana (Ugo Terzoli, Edoardo Trevese i Nino Marussi). Na izložbi koja je postavljena u Rijeci (*Mostra per il bozzetto per il monumento al Legionario fiumano – concorso nazionale)* izloženo je gotovo stotinu predložaka i modela raznih veličina, mahom figurativnih rješenja. Premda nisu poznati uvjeti natječaja, možemo ih dokučiti prema fotografijama eksponata u katalogu riječke izložbe.[1] Mnogi su izlošci bili simbolički prikazi u vidu mletačkog lava, konjanika, obeliska, uz figurativna realistička rješenja ispršenog uniformiranog riječkog legionara u egzaltiranoj pozi, snažnog iskoraka s oružjem (kamom) u uzdignutoj ruci, najavljujući *boj za pobjedu režima* koji ga uzdržava i plaća. Upravo u takvoj pozi su dva prihvaćena i izložena predloška minuciozno modeliranih figurativnih projekata Uga Terzolija,[2] dok je Edoardo Trevese dao dinamično iskoračenu vojničku figuru, u hodu, na visokom postamentu. Prema izgledu dvaju spomenutih izloženih Terzolijevih rješenja i izgledu Venuccijeva kipa nameće se zaključak da se i Romolo Venucci pripremao za tu izložbu gipsanim kipom *Forza della volontà,* u obličju stojeće nage muške figure u velikom iskoraku, podignute jedne ruke, prenapregnuta volumena ali jako reduciranih detalja. Ta pretpostavka dobiva potvrdu upravo u opisanoj pozi koju su predlagali i ostali natjecatelji, a koji su možda bili sugerirani Državnim natječajem čije propozicije nisu poznate. Premda se ne zna točno, jer nema podataka, kada je nastala Venuccijeva futuristički dinamična zamisao i izvedba kipa *Forza della volontà,* iz dostupne je dokumentacije razvidno da je to moglo biti između 1932. i 1934. pa je tako i datirana u literaturi. Možda je samome autoru tako avangardno rješenje suviše stilski odskakalo od ostalih ponuđenih pri-

1 Katalog *Mostra dei bozzetti del concorso nazionale per il monumento al legionario fiumano & VII Mostra Sindacale d'Arte della Provincia del Carnaro*, Fiume, agosto 1935-XIII, Vedetta, Fiume, 1935., Sveučilišna knjižnica Rijeka, sign. Flum. Misc. A 495.

2 Fotografije objavljene u katalogu Franceschi, *Fijumani – riječka situacija 1920. – 1940*., 14. 12. 2006. – 10. 02. 2007., Muzej moderne i suvremene umjetnosti, kat. br. 245, Rijeka, 2006., 67.

jedloga, pa je odustao od prijave na natječaj jer mu se ime u katalogu izložbe nigdje ne pojavljuje, a možda Venuccijev prijedlog nije prihvatio od žiri za odabir radova.

ZAKLJUČAK

Kao zaključak ovog slučaja nameću se dva problematična pitanja koja se odnose i na pojašnjenje pojma »originalnosti« u skulpturi:

- tko može / smije odlučivati o intervenciji na bilo kojoj umjetnini muzejske zbirke, u kojoj mjeri i kojim postupcima?
- tko odlučuje o materijalu nove / umnožene skulpture, kada nema (dovoljno) saznanja i podataka o namjerama i ciljevima kipara pri stvaranju kipa?

Forza della volontà je kiparska forma zatvorenih oblika, koju je vjerojatno Venucci zamislio da se iskleše u kamenu kao i druge koje je tada radio,[3] te je stoga odlijevanje u bronci prilično proizvoljno, a pogotovo poliranje na žuti sjaj. Time je kip dobio novi karakter, a bez ikakva uporišta u autorskim namjerama. Kako je sačuvani originalni gips na kojem je autor radio bio u tako lošem stanju da mu je prijetilo još veće oštećenje, trebalo ga je očistiti, konsolidirati i možda u nekim dijelovima dopuniti. Time bi uobičajenom restauracijom kip bio spreman za izlaganja, a ne bi se umjesto njega podmetali loši odljevi. Original je uvijek original, kako god da je u lošem stanju. Nakon dvostrukog odlijevanja mnogi su se detalji izgubili, površina istrošila i zagladila a neki izgubljeni detalji su slobodno interpretirani pa imamo lošu kopiju u materijalu sličnom gipsu, problematičan brončani odljev i upropašteni original, i to ishitrenom odlukom jedne osobe. Uništio se izvorni kip, a dobile su se loše zamjene.

S obzirom na sve nedaće i promjene do kojih je dolazilo tijekom nastanka, trajanja, čuvanja i umnožavanja skulpture, postavlja se pitanje: je li ona u fundusu MMSU predložak / model ili konačni uradak s obzirom da nema nikakvih pisanih ni usmenih informacija o kiparevim namjerama, osim naknadnih zaključaka na temelju komparativnog ma-

3 Romolo Venucci je oko 1933.–1934. izradio malu skicu u neobojenom gipsu stojećeg anđela (kopija, Z. Kamenar, 855 x 180 x 190 cm, MMSU-1729) i zatim veliki model u gipsu za dvije skulpture anđela za novu riječku crkvu Tempio votivo, koja se u to doba gradila. Izradio je i skicu skulpture Kupačice u crno obojenom gipsu i smeđe patiniranu gipsanu skulpturu ženske glave (1939. – 1940., 500 x 280 x 360 mm, MMSU-1607). Vjerojatno su zamišljene za lijevanje u bronci.

terijala iz tog vremena. Koju od tri skulpture možemo smatrati i izlagati kao ORIGINAL, izvornu Venuccijevu skulpturu *Forza della volontà?*

SAŽETAK

Riječki umjetnik Romolo Venucci (1903.–1976.) živio je i djelovao u Rijeci u vrijeme triju različitih država i političkih režima: Mađarske, Italije i Jugoslavije, baveći se u raznim fazama svoga života slikarstvom, kiparstvom, grafikom i pedagoškim radom.

U međuratnom razdoblju talijanske fašističke vlasti u Italiji pripojenoj Rijeci, Venucci je bio najviše sklon kiparstvu, izradivši više gipsanih modela za skulpture, uglavnom manjih dimenzija, ali i par anđela monumentalnih razmjera realiziranih po narudžbi o desetoj obljetnici pripojenja Rijeke Italiji za pročelje nove votivne crkve sv. Romualda i Svih svetih na Kozali u Rijeci podignute 1934. Upravo su tih godina nastali gipsani model skulpture *Forza della volontà* (*Snaga volje*), danas u vlasništu Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci, i gipsana skulptura nešto većih dimenzija, u vlasništvu riječkog Muzeja moderne i suvremene umjetnosti. Ta je skulptura zbog trošnosti materijala kopirana u novom materijalu te još jednom u metalu.

Cilj ovog prikaza je razrješenje dvaju pitanja:

– koja se od tih skulptura smatra originalom kako bi se prikazivao na izložbama i
– kakav je protokol određenja primjene novog skulptorskog materijala u izradi kopije kada nema nikakvih povijesnih ni dokumentarnih podataka o namjerama autora pri izradi i namjeni kiparskog djela.

Summary

CLONING OF THE SCULPTURE *FORZA DELLA VOLONTÀ* BY ROMOLO VENUCCI

Daina Glavočić

Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka

Romolo Venucci (1903–1976) lived and worked in Rijeka in three different states and political regimes (Hungary, Italy and Yugoslavia), alternating over the various phases of his life between painting, sculpting, graphic arts, and teaching.

In the period between the two world wars, i.e. under the fascist regime in Rijeka, which had been annexed to Italy, Venucci showed a great inclination towards sculpting and produced several, mostly smaller, plaster sculpture models, but also a couple of monumental angels, created upon request, for the façade of the new votive church of St. Romualdo and All Saints, built in 1934 on Kozala hill in Rijeka, on the occasion of the tenth anniversary of the annexation of Rijeka to Italy.

It was precisely in this period that the plaster model of the Forza della volontà (Willpower) *sculpture was created, owned today by the Maritime and History Museum of the Hrvatsko primorje Region in Rijeka, together with a slightly larger plaster sketch,*

owned by the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka. As a result of the worn-down state of its material, the above sculpture was copied using new material and, once again, using metal.

The aim of this paper is to provide answers to the following two questions:

- *which one of these sculptures is to be considered the original one, to be exhibited, and*
- *what is the protocol for determining which new sculpting material is to be used when creating a copy, if there is no historic or documentary evidence of the author's intentions at the time of creation of the sculpture and as to the intended use of the sculpture.*

KEY WORDS: *original, model, sketch, casting, copy*

73.012.021(497.5Richter,V.)"1957/1999"

Ideja – izvedba: Vjenceslav Richter, *Nada* – Zagreb, 1957.–1999.

Vesna Meštrić
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Skulptura Nada *jedan je od idejnih projekata koji je Vjenceslav Richter razrađivao pedesetih godina 20. stoljeća, utemeljen na ljudskoj preokupaciji da se oslobodi gravitacije. Umjetnikova zamisao bila je oblikovati skulpturu od usidrene žice i sedam lukova koji, ne dodirujući se, proizvode dovoljno veliku napetost da čitav sklop stoji uspravno i stabilno. Izvedena je u tri navrata, prema navedenom idejnom projektu iz 1957. godine i svaka je realizacija bila popraćena brojnim odstupanjima i kompromisnim rješenjima.*

Ključne riječi: *skulptura* Nada*, Richter, antigravitacijska skulptura, Bruxelles*

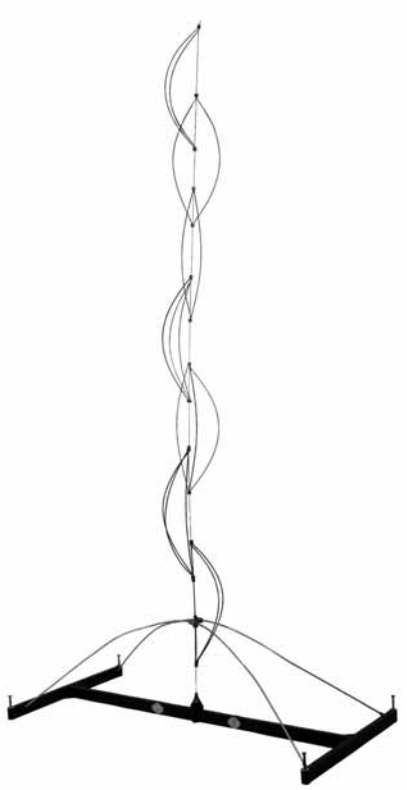
Skulptura *Nada* jedan je od idejnih projekata koji je Vjenceslav Richter razrađivao pedesetih godina 20. stoljeća, a čijoj je autentičnoj realizaciji težio više od četrdeset godina. Idejni projekt skulpture *Nada* utemeljen je na ljudskoj preokupaciji da se oslobodi gravitacije i u tom umjetničkom eksperimentiranju, svojstvenom suvremenoj umjetnosti,[1] Richter konstruira *antigravitacijsku skulpturu* čiji su osnovni gradbeni elementi nadvladali gravitacijske zakonitosti. Izvedena je prema idejnom projektu iz 1957. godine u tri navrata: za svjetsku izložbu u Bruxellesu 1958. godine, potom 1998. godine za izložbu Kunst im Aufbruch – Abstraktion zwischen 1945 und 1959 u Wilhelm-Hack-Museumu u Ludwigshafenu (sl. 1), te 1999. godine u ateljeu umjetnika u Zagrebu (sl. 2).[2] Riječ je o naizgled jednostavnoj skulpturi koja se temelji na principu tenzije kao

1 Michaud, Yves. Umjetnost u plinovitom stanju : esej o trijumfu estetike. Zagreb: Naklada Ljevak, 2004.

2 Prva izvedba skulpture iz 1958. godine nije sačuvana. Druga izvedba iz 1998. godine nalazi se u zbirci čeličane Hüttenwerke Krupp Mannesmann u Duisburgu. Treća izvedba skulpture iz 1999. godine čuva se u Zbirci Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter, a izložena je u stalnom postavu »Zbirke u pokretu« Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu.

1. Izvedba skulpture za izložbu Kunst im Aufbruch – Abstraktion zwischen 1945 und 1959 u Wilhelm-Hack-Museumu u Ludwigshafenu, 1998. Dokumentacija Zbirke Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter

1. Realization of the sculpture for the Kunst im Aufbruch – Abstraktion zwischen 1945 und 1959 exhibition in Ludwigshafen, 1998, Archives of the Collection of Vjenceslav Richter and Nada Kareš Richter



2. Izvedba skulpture *Nada* iz 1999.

2. Realization of the Hope *sculpture, 1999*

strukturalne ideje, sastavljenoj od industrijski proizvedenih elemenata (čelična sajla, žica, vijci) koji u jednoličnom ritmu upućuju jedan na drugoga, a tek pažljivim promatranjem otkriva se objekt koji prkosi prirodnim zakonitostima. U neobjavljenoj publikaciji *Moj misaoni prostor*,[3] Richter opisuje način i problematiku izvedbe antigravitacijske skulpture navodeći kako ona može poprimiti mnogo likovnih, dimenzijskih,

3 Richter, Vjenceslav. Moj misaoni prostor: Nacrt programa sistemske knjige. Neobjavljen tekst, Arhiv Zbirke Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter, str. 23.

tehničkih, značenjskih varijanti. Upravo tri izvedbe idejnog projekta iz 1957. godine ocrtavaju zahtjevnost realizacije kroz dugogodišnje autorovo istraživanje i promišljanje o načinima i procesu realizacije.

O prvoj izvedbi skulpture ima malo dostupnih podataka, no prema literaturi, fotodokumentaciji i dokumentarnim snimkama intervjua s autorom, povezana je s realizacijom jugoslavenskog paviljona za svjetsku izložbu u Bruxellesu 1958. godine. Richterov projekt izložbenog paviljona imao je lozinku *temelji u zraku*, a zamisao je bila da se na stup od sedamdeset metara »ovjesi« izložbeni paviljon. Taj projekt iz 1956. godine kao drugonagrađeni rad na natječaju odabran je za izvedbu, no prilikom realizacije projekta došlo je do niza odstupanja.[4] Zahtjev žirija bio je pojednostavljenje projekta uglavnom iz konstruktivnih razloga, odnosno projekt je sveden u okvire tzv. normalne gradnje, a time je negirana funkcija centralnog stupa i on je izuzet iz projekta. Ukidanjem tog vertikalnog akcenta anulirana je bitna plastička dominanta projekta, tako da Richter, kako bi nadomjestio taj akcent, predlaže skulpturu *Nada* kao vertikalnu osnovicu i dodatak arhitekturi, koja je u svojoj veličini simbolizirala pobjedu nad težinom, znak uspona, prkosa, optimizma i prema riječima umjetnika »neku vrstu obeslika našeg vremena«.[5] Autentičnost izvedbe ovisila je o upotrebi visoko kvalitetnog materijala, čelika, koji svojim elasticitetom može proizvesti traženu napetost. No, čini se da tada nije bilo raspoloživog tako kvalitetnog materijala, ili pak nije bilo dovoljno razumijevanja za inovativne projekte, te se prema riječima umjetnika »moralo simulirati«, i to tako što su umjesto projektom predviđenih masivnih konstruktivnih lukova napravljeni rešetkasti koji su spojeni radi statike i sigurnosti. Skulptura *Nada* bila je smještena pored paviljona, izvedena u visini od 35 metara, sastavljena od usidrene sajle i šest rešetkasto oblikovanih lukova. Takvim oblikovanjem lukova narušen je odnos između lakoće čelične sajle i masivnih konstruktivnih lukova predviđenih projektom, dok je vidljivost spojeva negirala antigravitacijsku ideju. Tu se otvara pitanje i broja lukova od kojih je sastavljena skulptura. Iako nije sačuvan originalni projekt antigravitacijske skulpture iz 1957. godine, može se pretpostaviti kako su se dogodila značajna odstupanja i u broju lukova, iako je u izvedbenim projektima iz 1958. godine prikazana skulptura građena od šest lukova.[6] U spomentoj neobjavljenoj

4 Galjer, Jasna. EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera. Zagreb: Horetzky, 2009.

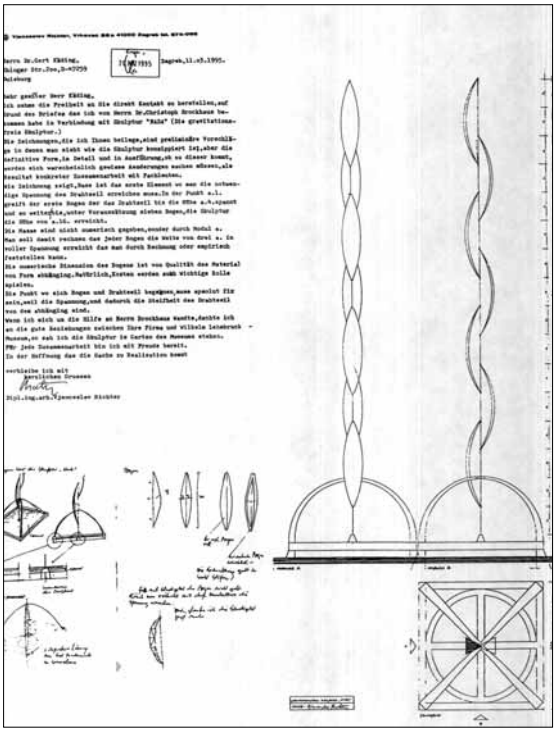
5 Richter, Vjenceslav. Moj misaoni prostor: Nacrt programa sistemske knjige. Neobjavljena publikacija, Arhiv Zbirke Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter, str. 23.

6 Galjer, Jasna. Nav. dj., str. 378–379.

publikaciji Vjenceslava Richtera *Moj misaoni prostor*, u poglavlju koje se odnosi na skulpturu *Nada* i u korespondenciji vezanoj uz izvedbu skulpture 1998. godine, umjetnik navodi kako je skulptura konstruirana od sedam lukova. Odabir broja lukova nije slučajan, kako Richter ističe u pismu iz 1998. godine upućenom voditelju projekta izvedbe skulpture u čeličani HKM – Hüttenwerke Krupp Mannesmann u Duisburgu: »Vaš crtež prikazuje dvije promjene koje, bojim se neće moći biti prihvaćene. To je broj lukova, osam umjesto sedam, kako je to u mojoj dokumentaciji prikazano od vremena prije četrdeset godina do danas. Ritam uzlova je takodjer u svoj (mojoj) dokumentaciji bio ravnomjeran, znači a, a, a, ... umjesto kako je to na Vašem crtežu prikazano: a, b, a, b, ... Broj sedam nije slučajno uzet. Taj broj u numerologiji zauzima posebno mjesto, on je baza muzičke skale, on je broj dana u tjednu, a iznad svega on u projektu NADA završava ritmičko ravnomjerno nizanje elemenata. On je asimetričan te pokazuje smisao snage elasticiteta jer nadvladava prevagu teže strane i održava tom snagom ekscentrično opterećenje sajle u vertikali«.[7] Richter se u svojim opaskama referira na idejni projekt iz pedesetih godina, no nažalost u arhivu Zbirke Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter nema detaljnijih podataka o izvedbi skulpture iz tog vremena, kao ni u intervjuima s umjetnikom u kojima on naglašava svoje opće nezadovoljstvo izvedbom usprkos tadašnjem velikom oduševljenju posjetitelja.

Četrdeset godina nakon prve izvedbe skulpture *Nada* Richteru se pružila nova prilika izvedbe antigravitacijske skulpture. Nakon izložbe Zentrum Zagreb – Skulptur in Kroatien 1950.–1990., održane 1994. godine u Wilhelm Lehmbruck Museum u Duisburgu, Richter se obratio direktoru muzeja dr. Christophu Brockhausu s prijedlogom da za planiranu izložbu u Ludwigshafenu izvede skulpturu *Nada* u visini od 16 metara upravo prema idejnom projektu iz 1957. godine. Nekoliko preduvjeta pogodovalo je toj realizaciji. Naime, u Duisburgu se nalazi poznata tvornica za proizvodnju čelika HKM – Hüttenwerke Krupp Mannesmann koja unutar svojih djelatnosti promovira i financijski potpomaže kulturno-umjetničke projekte te posjeduje i zbirku umjetničkih radova, uglavnom iz područja suvremene umjetnosti. Kada je dr. Christoph Brockhaus predstavio Richterov idejni projekt antigravitacijske skulpture, čiji je osnovni gradbeni materijal čelik, uprava čeličane sa zadovoljstvom je to prihvatila, smatrajući projekt s jedne strane velikim izazovom u području izrade, i s druge strane na planu tržišne

7 Pismo Vjenceslava Richtera od 5. 9. 1998., Arhiv Zbirke Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter, Vrhovec 38, Zagreb.



3. Pismo s crtežom iz 1995. godine, Arhiv Zbirke Richter

3. Letter with a drawing of the sculpture, 1995, Archives of the Richter Collection

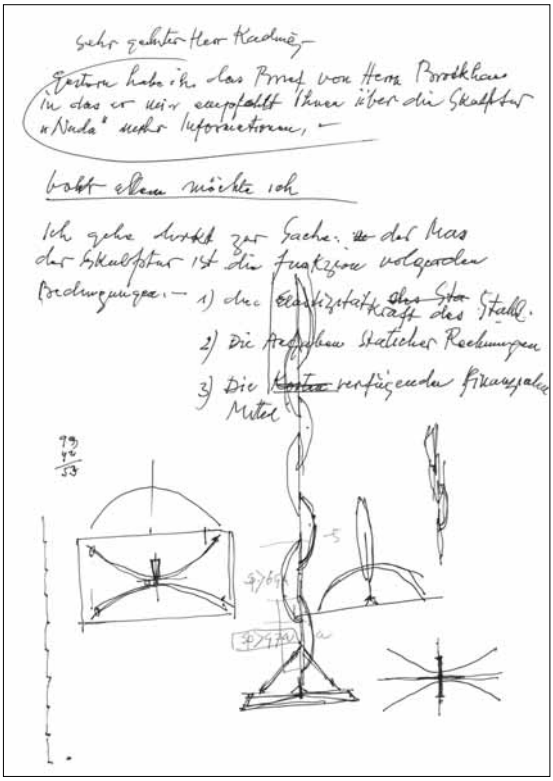
konkurencije – kao promociju svojih tehnoloških dostignuća u proizvodnji i primjeni čelika.

U arhivu Zbirke Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter čuva se opsežna korespondencija, vođena od 1995. do 1998. godine između Vjenceslava Richtera i izvođača-financijera Hüttenwerke Krupp Mannesmann, koja potvrđuje zahtjevnost izrade i umjetnikovu ustrajnost na savršenstvu izvedbe (sl. 3).[8]

Prilikom početnih pregovora, koji su prethodili realizaciji, Richter je predložio izradu skulpture u idealnoj visini od šesnaest metara, no sumnja tima stručnjaka HKM-a u realizaciju ponovno je pred umjetnika postavila zahtjeve za određenim odstupanjima. Prijedlog stručnog tima HKM-a bio je da se izvede skulptura u visini od četiri metra, koja bi potvrdila ostvarivost Richterove zamisli i pokazala eventualne slabosti pri realizaciji skulpture u visini od šesnaest metara. Sačuvana dokumentacija koja je pratila izradu skulpture u visini četiri metra danas je dragocjen izvor podataka o pojedinim etapama njene izvedbe, ali i problematici procesa koja se odnosi na izradu konstruktivnih elemenata, lukova, spojeva, sastavljanje i dr. Arhivska građa uz spomenutu korespondenciju uključuje skice, crteže i nacrte sastavnih dijelova skulpture, te njihove dimenzije i načine sastavljanja (sl. 4).[9] Zahtjevnost izvedbe iščitava se iz svakog Richterovog pisma upućenog izvođaču, kroz koja je davao vrlo precizne upute o širini lukova, načinu savijanja, zatim o načinu spoja lukova i čelične

8 Arhiv Zbirke Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter, Vrhovec 38, Zagreb

9 Arhiv Zbirke Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter, Vrhovec 38, Zagreb



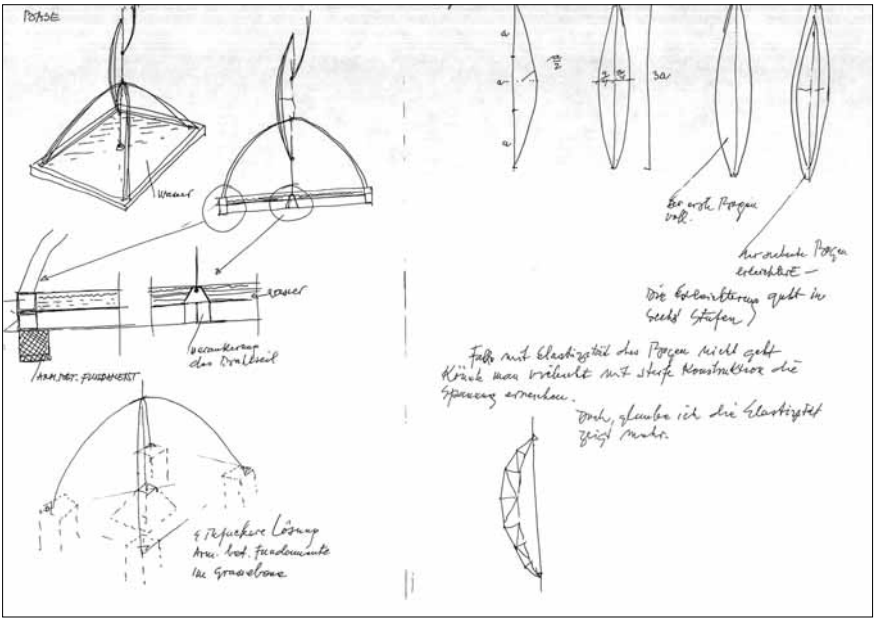
4. Skica za skulpturu *Nada*, 1995.–1997., Arhiv Zbirke Richter

4. Sketch for the Hope *sculpture, 1995–1997, Archives of the Richter Collection*

sajle, pa sve do najsitnijih detalja u završnoj obradi površine lukova s vanjske i unutarnje strane, kao i završne obrade rubova lukova i čvorova kojima su povezani s vertikalnom sajlom (sl. 5).[10] Kako Richter nije bio prisutan cijelo vrijeme prilikom procesa izrade, u pismima često upozorava na moguće prepreke kod sastavljanja skulpture, dajući smjernice kako da se izbjegnu neželjene deformacije.

Skulptura je bila izložena 1998. godine na izložbi Kunst im Aufbruch – Abstraktion zwischen 1945 und 1959. u Wilhelm-Hack-Museumu u Ludwigshafenu i potom na proslavi jubileja 90 godina proizvodnje čelika i 10 godina postojanja grupe Hüttenwerke Krupp Mannesmann 2000. godine. Danas je izložena u izložbenom prostoru tvorničkog kompleksa Hüttenwerke Krupp Mannesmann i dio je njihove kolekcije. Završetkom projekta nastavljena je korespondencija između Richtera, direktora Muzeja i uprave Hüttenwerke Krupp Mannesmann, čiji sadržaj potvrđuje umjetnikovo zadovoljstvo izvedbom skulpture *Nada 400*, kako ju je nazvao 1998. godine. Richter u pismima podsjeća na dogovore kojima je definirano da je *Nada 400* prva faza projekta mišljena kao osnova i potvrda o mogućnosti realizacije antigravitacijske skulpture u visini šesnaest metara. Usprkos umjetnikovoj ustrajnosti na

10 Arhiv Zbirke Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter, Vrhovec 38, Zagreb



5. Skica za skulpturu *Nada*, 1995.–1997., Arhiv Zbirke Richter

5. Sketch for the Hope *sculpture, 1995–1997, Archives of the Richter Collection*

nastavku suradnje, druga faza projekta nije realizirana, po svoj prilici iz financijskih razloga ali možda i nerazumijevanja investitora.

Treća izvedba skulpture *Nada* nastala je u ateljeu umjetnika, u njegovoj obiteljskoj kući na Vrhovcu 38, danas Zbirci Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter.[11] Skulptura je u potpunosti izvedena od čelične žice u visini od 245 cm, a o procesu njene izvedbe malo je podataka. Čelična sajla, inače savitljiva, izlazi iz središta kruga četvrtaste željezne baze i postiže napetost (vertikalitet) pomoću sedam lukova (svaki oblikovan od tri čelične žice) koji, međusobno se ne dodirujući, stvaraju dovoljno veliku napetost da čitav sklop stoji uspravno i stabilno. Čelična žica i vijci jedini su konstruktivni elementi korišteni u konstruiranju te varijante skulpture, gdje je izjednačen odnos nosivog i nošenog, a umjetnik pred promatrača postavlja umjetničko djelo koje tek pomnijim promatranjem otkriva svoju ideju i značenje.

U svojim istraživanjima umjetnik matematičkim pristupom rješava geometrijske odnose plastičkih oblika u kojemu ritmičkim / ravnomjernim

11 Obiteljsku kuću i umjetničke radove Vjenceslav Richter i njegova supruga Nada Kareš Richter donirali su 1981. godine Gradu Zagrebu. Zbirka je predana na upravljanje Muzeju suvremene umjetnosti 1998. godine, a 2000. godine otvorena je za javnost.

nizanjem lukovi pokazuju smisao snage elasticiteta, te nadvladavajući prevagu teže strane održavaju svojom snagom opterećenje čelične sajle. Koristeći konstruktivnost i harmoniju u svladavanju gravitacijskih zakonitosti Richter uspostavlja ravnotežu između znanstvenog i duhovnog oblikujući jedinstven sklop. Richter je u svojem umjetničkom stvaralaštvu često bio izložen nerazumijevanjima okoline, kada je dolazilo do realizacija idejnih odnosno vizionarskih projekata kako u području arhitekture i urbanizma tako i u području likovnih umjetnosti. Te izvedbe uvijek su bile povezane s tehnološkim dostignućima, a njegovi projekti ispred tih dostignuća, o čemu svjedoči niz nerealiziranih projekata i projekata koji su dugo čekali na realizaciju. Upravo to potvrđuju i tri izvedbe skulpture *Nada*, zapravo tri izvedene varijante idejnog projekta antigravitacijske skulpture nastale kao rezultat umjetnikova dugogodišnjeg istraživanja i težnje za autentičnom izvedbom.

LITERATURA

Galjer, Jasna. EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera. Zagreb: Horetzky, 2009.

Michaud, Yves. Umjetnost u plinovitom stanju: esej o trijumfu estetike. Zagreb: Naklada Ljevak, 2004.

IZVORI

Arhiv Zbirke Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter, Vrhovec 38, Zagreb

SAŽETAK

Skulptura *Nada* jedan je od idejnih projekata koji je Vjenceslav Richter razrađivao pedesetih godina 20. stoljeća, a čijoj je autentičnoj realizaciji težio više od četrdeset godina. Umjetnikova zamisao bila je oblikovati skulpturu od usidrene čelične žice i sedam lukova koji, ne dodirujući se, proizvode dovoljno veliku napetost da čitav sklop stoji uspravno i stabilno. Skulptura je, uz određena odstupanja od idejnog projekta koja su bila uvjetovana neadekvatnim materijalom, preciznošću u sastavljanju elemenata ali i nedostatkom financijskih sredstava, izvedena u tri navrata. Autentičnost realizacije zahtijevala je uporabu visoko kvalitetnog čelika koji ovisno o visini skulpture može svojim elasticitetom proizvesti traženu napetost. Skulptura je prvi put realizirana za svjetsku izložbu u Bruxellesu 1958. godine. Napravljena je u visini od trideset i pet metara, no tadašnja tehologija proizvodnje čelika nije udovoljavala konstruktivnim zahtjevima, tako da su se lukovi dodirivali.

Sredinom devedesetih godina, nakon izložbe Centrum Zagreb – Skulptur in Kroatien 1950–1990, održane u Wilhelm Lehmbruck Museum u Duisburgu, Vjenceslav Richter obraća se ravnatelju muzeja s prijedlogom realizacije skulpture *Nada*. Opsežna korespondencija koja se nalazi u arhivu Zbirke svjedoči o četverogodišnjoj intenzivnoj suradnji umjetnika i izvođača Hüttenwerke Krupp Mannesmann GmBH na izradi čelične skulpture u visini od četiri metra, koja je predstavljena javnosti 1998. godine na izložbi u Ludwigshafenu.

Treća izvedba skulpture čuva se u Zbirci Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter. U neumornom nastojanju prezentacije ideje i savršenosti izvedbe, 1999. godine Richter u svojem ateljeu konstruira skulpturu od čelične žice u visini od 245 cm.

Tri varijante skulpture *Nada* utemeljene su na umjetnikovom istraživanju i pokušaju uspostave ravnoteže između znanstvenog i duhovnog. U tom smislu ne može se govoriti o umjetničkom traganju za savršenstvom izvedbe, nego više o prezentaciji ideje.

Summary

IDEA – REALIZATION: VJENCESLAV RICHTER, *HOPE* – ZAGREB, 1957–1999

Vesna Meštrić

Curator, Collection of Vjenceslav Richter and Nada Kareš Richter
Museum of Contemporary Art, Zagreb

Hope *was one of the preliminary designs that Vjenceslav Richter was developing in the 1950s and he waited more than 40 years for its authentic realization. The artist's idea was to form a sculpture of anchored steel wire and seven arches which, without direct contact, create sufficient tension for the entire structure to be erect and stable. The sculpture was realized three times, with certain deviations from the preliminary design due to inadequate material and precision in assembling the elements, as well as the lack of funding. The authenticity of realization required the use of high quality steel of such elasticity that would produce the desired tension depending on the height of the sculpture. It was first realized in 1958 for the World Exhibition in Brussels. It was 35 m high but the steel production technology of that time did not meet the construction demands and the arches were touching.*

In mid 1990s, after the exhibition Centrum Zagreb – Skulptur in Kroatien 1950–1990, which was held in Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg, Richter contacted the museum's director with a proposal for construction of the Hope *sculpture. An extensive correspondence, now in the archives of the Richter Collection, speaks of four years of intense cooperation between the artist and Hüttenwerke Krupp Mannesmann GmBH, the constructor of the four metre high steel sculpture which was presented to the public in 1998 at an exhibition in Ludwigshafen.*

The third realization of the sculpture is part of the Collection of Vjenceslav Richter and Nada Kareš Richter. In 1999, in a tireless endeavour to present his idea and achieve its perfect execution, Richter constructed a 2.45 m steel wire sculpture in his studio.

The three realizations of the Hope *sculpture are based on Richter's exploration and his attempt to strike a balance between the scientific and the spiritual. In that sense it is not a question of an artistic quest for a perfect realization but rather of the presentation of an idea.*

Key words: *Hope sculpture, Richter, anti-gravity sculpture, Brussels*

73.021.026(497.5Richter,V.)"196/197"
7.038(497.5)

Reljefometar Vjenceslava Richtera – odnos originala i varijante

Ideja transformabilnog objekta i njezine posljedice

Lovorka Magaš
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad

U radu se na temelju arhivske građe rekonstruira povijest i razvoj ideje reljefometra te uspostavlja tipologija različitih varijanti objekta. Posebna pažnja posvećuje se odnosu originala i varijante te pitanju originalnosti umjetničkog djela. Kroz prizmu reljefometra analizira se Richterov položaj u Novim tendencijama, a njegova plastička istraživanja kontekstualiziraju se u šire europske okvire i povezuju s istovremenim konceptom otvorenog djela Umberta Eca. U radu se iznose i nova saznanja o skulpturama na koje je reljefometar neposredno utjecao – fiksnim sistemskim plastikama i do sada neobjavljenom Lamelometru.

Ključne riječi: *Vjenceslav Richter, reljefometar, fiksna sistemska plastika, Lamelometar, sistemska arhitektura, Nove tendencije, otvoreno djelo*

Plastički opus arhitekta Vjenceslava Richtera (Drenova, 1917. – Zagreb, 2002.) zauzima istaknuto mjesto u povijesti hrvatske skulpture u drugoj polovici 20. stoljeća. Koncept reljefometra, koji razvija od 1963., važan je doprinos europskoj kinetičkoj umjetnosti[1] i iskorak u promišljanju vizualnih i prostornih odnosa, te stupnja interakcije koju je moguće postići u domeni plastičke forme. Richterova prostorna istraživanja u mediju skulpture i ideja sistemske plastike[2] u dosadašnjoj su literaturi najčešće obrađivani iz dva

1 Pojedine varijante reljefometra i sistemske plastike bile su uključene u važne publikacije i izložbe koje su problematizirale kinetičku i konstruktivnu umjetnost. – Rickey, George. Constructivism: Origins and Evolution. New York: George Braziller, 1967.; Vergine, Lea. Arte programmata e cinetica 1953–1963: L'ultima Avanguardia: Palazzo Reale, 4. XI. 1983. – 27. II. 1984. Milano: Gabriele Mazzotta editore, 1983.

2 »Sistemska plastika je sva ona plastika koja proizlazi iz određenog sistema elemenata, metoda i ciljeva«, sastavljena je od industrijski proizvedenih elemenata povezanih u transformabilnu cjelinu čija »sloboda oblikovanja raste upravo proporcionalno sa brojem elemenata brže od

rakursa.[3] Prvi je razmatrao Richterovu poziciju u kontekstu međunarodnog pokreta *Nove tendencije*, dok je drugi bio usmjeren na ulogu sistemske plastike u umjetnikovu arhitektonskom i teorijskom djelovanju. Povjesničari umjetnosti su pri tome najčešće analizirali osnovnu ideju reljefometra kao transformabilnog objekta, tumačili su ga kao adekvatan instrument za istraživanje vizualnih datosti promjenjive strukture, odnosno kao model »sistema upotrebljivog u razmjerima arhitekturalnog i urbanog prostora«.[4]

Istraživanje arhivske građe[5] pokazalo je da je Richter tijekom 1960-ih i 1970-ih stvorio velik broj varijanti reljefometra te da je ideja promjenjivog objekta bila ključna za njegova kasnija ostvarenja. Reljefometar je bio ishodištem brojnih skulptorskih radova (fiksne sistemske plastike i dinamičkog *Lamelometra*) te oblikovno blizak Richterovim onodobnim arhitektonskim promišljanjima i realizacijama.

U kontekstu skupa posvećenog originalu u skulpturi i njezinim terminološkim razgraničenjima reljefometar je zanimljiv na dvije razine. Prva razina podrazumijeva složen odnos originala i varijante (Richter izvodi niz verzija reljefometra), a druga se tiče pojma originalnosti umjetničkog djela – svako interveniranje u strukturu mijenja izgled rada te se može govoriti o *originalnim varijacijama* početne, nulte situacije. Šezdesetih je godina koncept utemeljen na promjenjivosti strukture i direktnom sudjelovanju gledatelja u kreiranju umjetničkog djela bio aktualna tema u teoriji i praksi, a Richterov je reljefometar u mnogim elementima srodan ideji *djela u pokretu* koju je 1962. u antologijskoj studiji *Otvoreno djelo* razradio Umberto Eco.

* * *

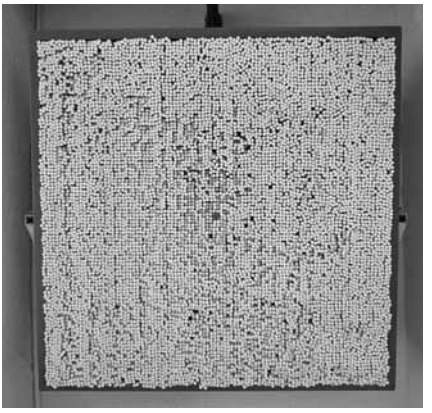
faktorijske progresije«. – Richter, Vjenceslav. Sistemska plastika // »a«, 5. / Zagreb: vlastita naklada, 1964., bez paginacije.

3 Najopsežniji prikaz Richterova stvaralaštva donijela je Vera Horvat Pintarić u umjetnikovoj monografiji iz 1970. – Horvat Pintarić, Vera. Vjenceslav Richter. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970. O Richterovoj sistemskoj plastici često je pisao Ješa Denegri: Denegri, Ješa. »Sistemska plastika« Vjenceslava Richtera. // Umetnost, 16 / Beograd, 1968., 78–81.; Denegri, Ješa. Vjenceslav Richter: Salon Muzeja suvremene umetnosti. // Umetnost, 18/19 / Beograd, 1969., 92.; Denegri, Ješa. Sintezni koncept Vjenceslava Richtera. // Telegram / Zagreb, 28. travnja 1972., 27. O Richterovu djelovanju i zbirci vidjeti: Susovski, Marijan. Zbirka Richter: Donacija Vjenceslava Richtera i Nade Kareš-Richter Gradu Zagrebu. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2003.

4 Horvat Pintarić, Vera. Nav. dj., 17.

5 Zahvaljujem kustosici Zbirke Vjenceslava Richtera i Nade Kareš-Richter (dalje Zbirka Richter) Vesni Meštrić, te Marini Jurišić na susretljivosti i pomoći u pronalaženju arhivske građe i fotodokumentacije. Posebnu zahvalnost dugujem i fotografu Petru Dapcu koji mi je za potrebe ilustriranja rada ustupio fotografije Richterovih djela snimljene na Bijenalu u Veneciji 1972.

Prvi reljefometar nastao je 1963.[6] u vrijeme uzleta *Novih tendencija* kada je Zagreb, zahvaljujući kontaktima hrvatskih i inozemnih umjetnika, postao važnim centrom suvremene europske umjetničke scene[7] (sl. 1). Deset godina nakon osnivanja EXAT-a 51 i uvođenja konstruktivnih principa u hrvatsku poslijeratnu umjetnost u Zagrebu je 1961. organizirana prva izložba *Novih tendencija* koje su uskoro prerasle u važnu međunarodnu manifestaciju s razrađenim programom. Sudionici *NT*-a zagovarali su scijentifikaciju i socijalizaciju umjetnosti, izražavali vjeru u tehnički i tehnološki napredak, te ispitivali nove modalitete izražavanja. U središtu njihova i Richterova zanimanja bilo je istraživanje vizualne percepcije, kinetičkih i optičkih mogućnosti te konstruiranje djela koja se temelje na nekoj vrsti programa ili sistema. Vjenceslav Richter je od 1963. aktivno sudjelovao u događajima vezanima uz *Nove tendencije*, redovito je prezentirao skulpture na izložbama, a s prilozima je participirao u raspravama koje su činile teorijsku bazu pokreta.[8] Na *Novim tendencijama 2* izložio je radove iz ciklusa *Centre*, *Centrije* i *Centrijade* koji neposredno prethode



1. *Reljefometar I*, 1963., aluminij, plastika, 110 x 110 x 20 cm, vl. Zbirka Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter, Zagreb, inv. br. ZR 1 (foto: Fotodokumentacija MSU)

1. Reliefmeter I*, 1963, aluminium, plastic, 110 x 110 x 20 cm, property of Richter Collection, Zagreb, inv. no. ZR 1, (photo: Photo Library, Museum of Contemporary Art – MSU)*

6 U literaturi i katalozima samostalnih i skupnih izložaba navedene su različite godine nastanka prvih reljefometara, a podjednako često se spominju i 1963. i 1964. Pomutnju oko točne godine nastanka *Reljefometra I* unio je i sam Richter različitim datiranjem skulpture u vlastitim tekstovima. U neobjavljenom rukopisu *Moj misaoni prostor: Nacrt programa sistemske knjige* Richter navodi da je prvi reljefometar izradio 1963. i da ga je u elementima pokazao na prvoj samostalnoj izložbi u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt (travanj 1964.), te se na taj podatak oslanja i ovaj rad.– Arhiv Zbirke Richter Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu (dalje AZR-MSU), Vjenceslav Richter, *Moj misaoni prostor: Nacrt programa sistemske knjige* (rukopis, dalje MMP-NPSK), 16.

7 Više o pokretu, njegovim teorijskim i društvenim implikacijama vidjeti u: Denegri, Jerko. EXAT 51 i Nove tendencije: Umjetnost konstruktivnog pristupa. Zagreb: Horetzky, 2000.

8 Richter je sudjelovao na izložbama *Nove tendencije 2* (1963.), *Nova tendencija 3* (1965), *Tendencije 4* (1967) i *Tendencije 5* (1973), a reljefometre je izlagao dva puta – na *NT3* (*Reljefometar*, 1964.) i *T5* (*Dijagonalni reljefometar*, 1973.). Bio je član uredništva časopisa *Bit international*, te sudionik Internacionalnog kolokvija *Kompjuteri i vizualna istraživanja* (Zagreb, 3–4. VIII. 1968.).

reljefometrima, te označavaju početak njegova intenzivna bavljenja skulpturom i u mnogim segmentima naznačuju problematiku koja će ga od 1962. zaokupljati tijekom cijelog stvaralaštva. Richter je sa sferičnim tijelima počeo istraživati problem forme i prostora / strukture / jezgre, odnos pozitiva i negativa, te rektangularnu organizaciju oblika sastavljenih od zbira elemenata.[9] Objekte s kasnijim reljefometrima povezuje i sličan način razvijanja plastičke misli, odnosno oblikovanje serija radova u kojima se istražuju vizualne mogućnosti koje nastaju između različitih varijanti djela uslijed mijenjanja pojedinih parametara skulpture (veličine, materijala, organizacije elemenata).

Godine 1963. i 1964., kada nastaju prvi reljefometri, u mnogočemu su značajne u Richterovoj biografiji. Istovremeno je intenzivno razrađivao ideje sinturbanizma, sistemske arhitekture i sistemske plastike (odnosno reljefomera) i počeo izlagati na *Novim tendencijama*. Godine 1964. je objavio svoje arhitektonske ideje i prijedlog urbanističkog rješenja suvremenog velegrada u knjizi *Sinturbanizam*,[10] a imao je i prvu samostalnu izložbu na kojoj je javnosti premijerno pokazao reljefometre, odnosno rezultate plastičkih i prostornih istraživanja u području arhitekture i skulpture.[11]

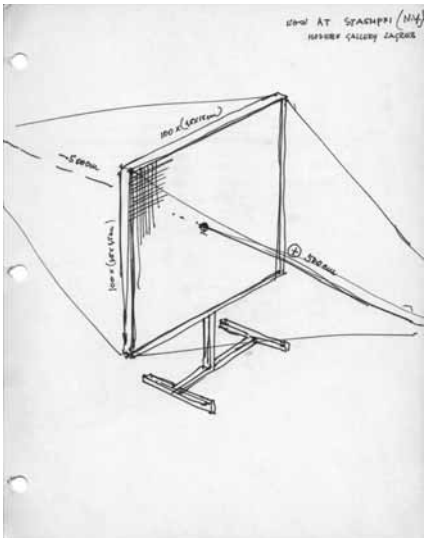
* * *

Osnovna ideja reljefometra temelji se na promjenjivoj cjelini, »molekularnom sistemu« sastavljenom od 10 000 međusobno povezanih pomičnih elemenata. Monoelementi, kako ih je Richter nazivao, bili su industrijski proizvedeni i omogućavali su slobodno pomicanje od 10 cm naprijed i natrag u odnosu na susjedne elemente, a cjelina se ostvarivala pomoću sistema njihova paralelnog klizanja. Svaki pomak unutar cjeline mijenjao je početnu situaciju (ravna ploha), a maksimalnim je izvlačenjem svih elemenata teoretski bilo moguće ostvariti prodor u prostor od 5 metara sa svake strane (sl. 2). Iako je sistem bio ograničen unaprijed definiranim parametrima kao što su izgled okvira, broj i jednoobraznost elemenata, te veličina njihova pravokutna pomaka, sadržavao je potencijalno beskonačan broj varijacija početne plastičke situacije. Naime, intervencija u strukturu (membranu) rezultirala je novim poretkom sastavnica i drugačijim izgle-

9 AZR-MSU, MMP, 14.

10 Richter, Vjenceslav. Sinturbanizam. Zagreb: Mladost, 1964.

11 Vjenceslav Richter: 1. samostalna izložba: Muzej za umjetnost i obrt, 8.–24. IV. 1964. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1964.



2. Skica s prikazom raspona reljefometra (+/- 5 m sa svake strane), vl. Arhiv Zbirke Richter MSU, F41

2. A sketch showing the span of the reliefmeter (+/- 5 m on each side), property of Archives of the Richter Collection, MSU, F41

3. *Reljefometar I*, horizontalno izložen na *36. Biennale di Venezia*, 1972., (foto: Petar Dabac©)

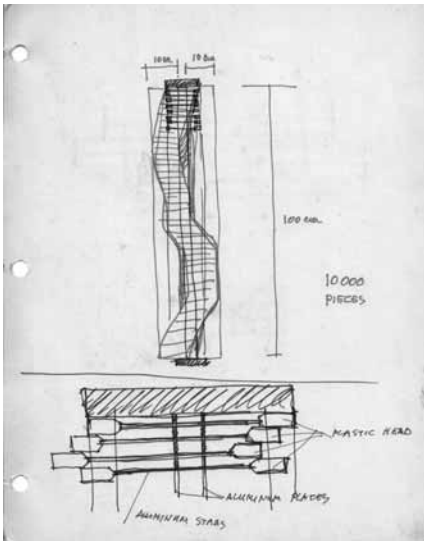
3. Reliefmeter I*, displayed horizontally at 36th Venice Biennale, 1972*

dom skulpture, a bilo je moguće postići različita tijela i volumene, pozitivne i negativne oblike drugačijeg stupnja prostorne progresije.

Reljefometar I (1963.)[12] je prva skulptura u kojoj je Richter realizirao ideju transformabilnog objekta i na početku je niza kasnijih varijanti. Sastojao se od 10 000 aluminijskih štapova dužine 15 cm koji su prolazili kroz aluminijske ploče udaljene 2 cm. Štapovi su s jedne strane imali plastične završetke kružnog, a s druge kvadratičnog presjeka, te je sukladno tome izgled površine bio različit sa svake strane (za razliku od kasnijih reljefometara kod kojih je ploha identična).[13] Sistem je bio fiksiran u pomičnom okviru te se mogao izlagati vertikalno i horizontalno (sl. 3). Djelatna površina iznosila je 100 x 100 cm, a reljefna struktura koja se postizala pomicanjem svakog elemenata svega 10 cm (sl. 4). Naime, prvi reljefometar (za razliku od kasnijih varijanti) nije omogućavao

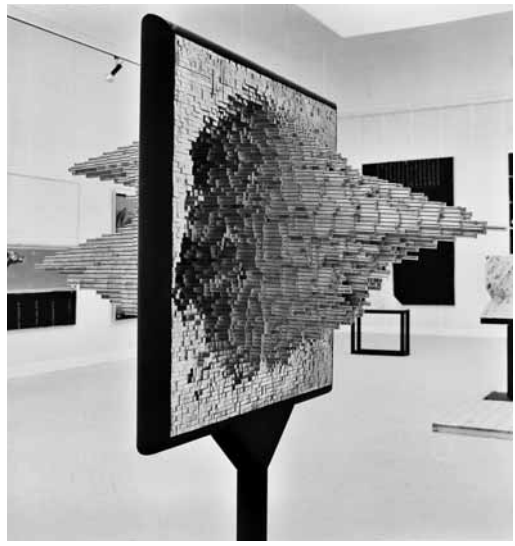
12 *Reljefometar I* čuva se u Zbirci Richter (inv. br. ZR1) i izložen je na fasadi Richterove kuće, Vrhovec 38, Zagreb.

13 Richter spominje da su postojale dvije varijante prvog reljefometra te pri tome najvjerojatnije misli na *Reljefometar II*. – AZR-MSU, MMP-NPSK, 16.



4. Mehanizam reljefometra izrađenog od aluminijskih štapova i plastičnih završetaka, skica, vl. Arhiv Zbirke Richter MSU, F41

4. Mechanism of the reliefmeter made of aluminium rods and plastic endings, sketch, property of the Archives of the Richter Collection, MSU, F41



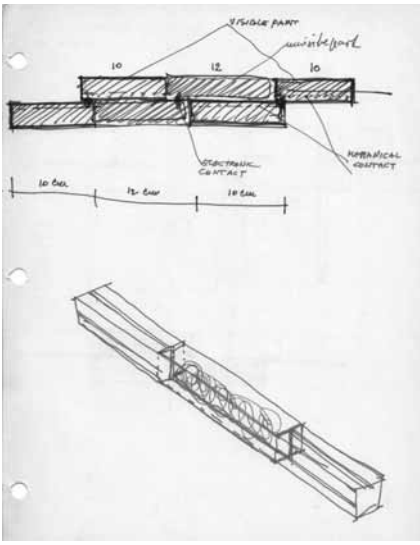
5. *Reljefometar 5* na *36. Biennale di Venezia*, 1972., aluminij, 220 x 135 x 12 cm, (foto: Petar Dabac©)

5. Reliefmeter 5 *at 36th Venice Biennale, 1972, aluminium, 220 x 135 x 12 cm*

dublji izlazak u prostor pomoću translacije, odnosno nadovezivanjem jednog monoelementa na drugi prilikom njihova pomicanja i izvlačenja (sl. 5). Nakon početnih eksperimenata s plastičnim elementima koji su se pokazali premekanima i nisu omogućavali pomicanje bez progiba, Richter je uskoro počeo izrađivati aluminijske reljefometre.[14] Kod njih je primijenio puni profil veličine 1,5 cm, kvadratičnog presjeka sa zavarenim pločicama na završecima, koji je sa svake strane imao žljebove koji su omogućavali horizontalno izvlačenje svih elemenata i paralelno klizanje bez progiba (sl. 6).

Richter je, svjestan plastičko-prostornog potencijala i vizualnih mogućnosti dinamičke i promjenjive strukture, nastavio razvijati koncept radi ostvarivanja što većeg izlaska u prostor. Tijekom desetljeća izradio je velik broj varijanti reljefometra, a slobodu manipulacije unutar zadane konfiguracije elemenata postigao je mijenjanjem odrednica djela. Poi-

14 Elemente za prve aluminijske reljefometre napravio je u tvornici u Slovengradecu koja je izradila kalup i napravila šipke dužine 4 metra koje su naknadno rezane na dužinu od 12 cm. – AZR-MSU, MMP-NPSK, 16–17.



6. Mehanizam aluminijskog reljefometra, Arhiv Zbirke Richter MSU, F41

6. Mechanism of the aluminium reliefmeter, Archives of the Richter Collection, MSU, F41

gravao se s oblikovanjem okvira i brojem povezanih monoelemenata, njihovim fiksiranjem i smještajem (vertikalno ili dijagonalno), odnosno različitim načinom zatvaranja vrhova prizmi. Prema različitim načinima oblikovanja tih parametara reljefometri se mogu podijeliti u sljedeće kategorije:[15]

1. Reljefometri sastavljeni od aluminijskih štapova s kvadratičnim i kružnim plastičnim završecima koji su fiksirani u kvadratični okvir te imaju ograničeni pomak (translacija elemenata nije moguća) – *Reljefometar I* (1963.) i *Reljefometar II*
2. Reljefometri sastavljeni od nekoliko tisuća aluminijskih prizmi sa zatvorenim završecima, fiksirani unutar vertikalno postavljenog kvadratičnog okvira:

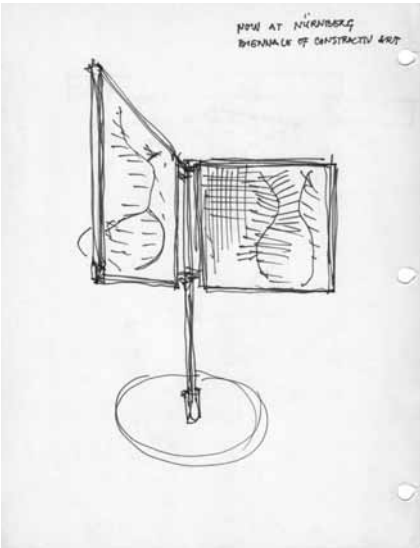
   a) Jedan okvir – *Reljefometar* (1967.)[16]
   b) Dva okvira spojena na vertikalnu kružnu os – *Reljefometar* (1969.).[17] Okviri su se mogli rastvarati od nulte pozicije (kada su u ravnini) do položaja punog kuta (sl. 7a i b)[18]

15 Tipologija se temelji na Richterovim zapisima (AZR-MSU, MMP-NPSK, 16–19.), arhivskoj građi (dokumentaciji, fotodokumentaciji, skicama) iz Zbirke Richter, te katalozima samostalnih i skupnih izložaba iz Zbirke Richter i Arhiva za likovne umjetnosti HAZU (dalje ALU-HAZU).

16 Reljefometar se nalazi u vlasništvu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu (inv. br. MSU 1181).

17 Rad je uništen, do sada nije publiciran, a poznat je samo preko skice i fotografija. Richter navodi da je skulptura po povratku s izložbe u Madridu (ne navodi koje, op. a.) zbog težine ostala u dvorištu, a aluminij od kojega se sastojala je tijekom njegova izbivanja ukraden i prodan. – AZR-MSU, MMP-NPSK, 17.

18 Engleski natpis na skici (Now at Nürnberg Biennale of Construction art) upućuje na to da su skice reproducirane u tom radu nastale 1969. Naime, Richteru su najvjerojatnije služile za objašnjavanje koncepta reljefometra i načina njegova funkcioniranja prilikom boravka u Americi kada je s organizatorima izložbe *Art and Technology* pregovarao o oblikovanju elektronski programiranog reljefometra. Skice u – AZR-MSU, Fascikl 41 (dalje F41), bez paginacije.



7a. Reljefometar s dva okvira (*Reljefometar IV)*, 1969., skica, vl. Arhiv Zbirke Richter MSU, F41

*7a Reliefmeter with two frames (*Reliefmeter IV*), 1969, sketch, property of Archives of the Richter Collection, MSU, F41*

7b. Reljefometar s dva okvira postavljen u dvorištu Richterove kuće (foto: Petar Dabac©)

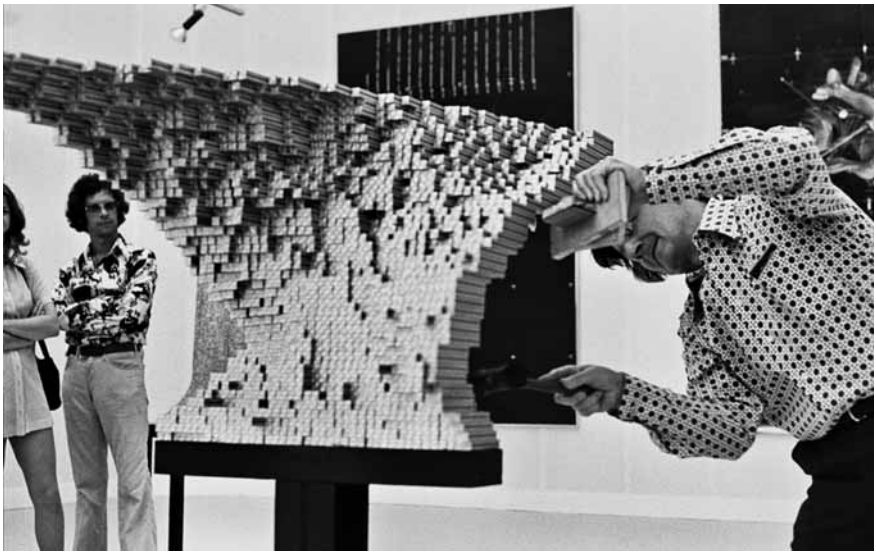
7b Reliefmeter with two frames displayed in the yard of Richter's house

3. Reljefometri sastavljeni od manjeg broja aluminijskih prizmi koji nemaju puni zatvoreni kvadratični okvir već su fiksirani samo s donje strane[19] i omogućavaju veću slobodu pomicanja i oblikovanja – *Reljefometar f*[20] (1972.) (sl. 8)
4. Reljefometri od malog broja aluminijskih elemenata koji čine dijagonalno smješteni kvadrat povezan s postamentom samo donjim (prvim) elementom i koje odlikuje potpuna pokrenutost svih elemenata[21] – *Dijagonalni reljefometar* (1973.) (sl. 9)

19 Richter navodi da je od preostalog materijala jednog velikog reljefometra napravio pet manjih koji su se sastojali od 1600 elemenata, nisu imali puni okvir već su bili fiksirani samo na donjoj stranici. – AZR-MSU, MMP-NPSK, 17.

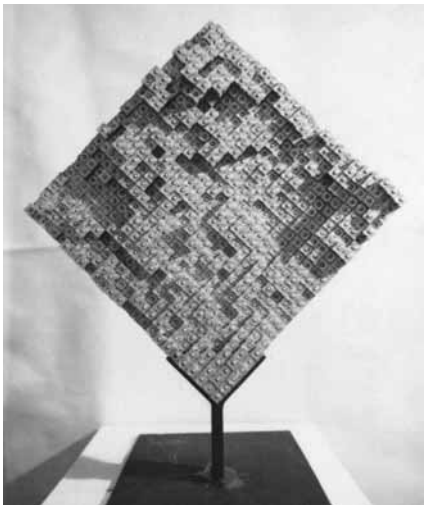
20 Rad je u Zbirci Richter zaveden kao *Reljefometar 5*. Usporedba kataloga Richterovih samostalnih i skupnih izložaba i dimenzija radova pokazala je da je došlo do zamjene *Reljefometra 5* i *Reljefometra f*. Usporediti kataloge: Richter. Jugoslavia: 36. Biennale di Venezia, VI. – X. 1972. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.; Trigon-Personale 4. Vjenceslav Richter – plastiken, systeme, architektur: Neue Galerie Landesmuseum Joanneum, 19. X. – 15. XI. 1972. Graz: Neue Galerie Landesmuseum Joanneum, 1972.

21 U stvarnosti je bilo nemoguće postići prevelike iskorake u prostor zbog sile gravitacije i savijanja skulpture. Ti su se nedostaci mogli, kako primjećuje Richter, riješiti ugradnjom magneta. – AZR-MSU, MMP-NPSK, 18.



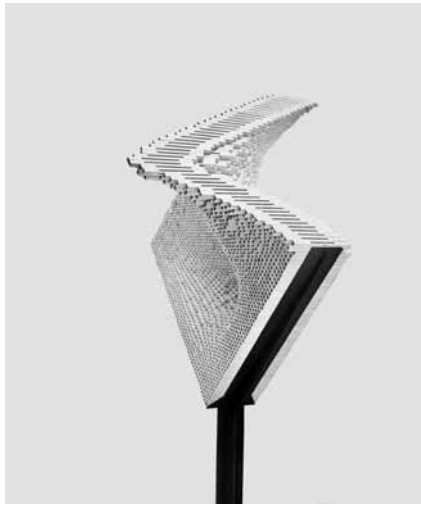
8. Richter intervenira na *Reljefometru f* na *36. Biennale di Venezia*, 1972., aluminij, 150 x 75 x 12 cm (foto: Petar Dabac©)

8. Richter's intervention on Reliefmeter f at 36th Venice Biennale, 1972, aluminium, 150 x 75 x 12 cm



9. *Dijagonalni reljefometar* na *Tendencijama V*, 1973., aluminij, 37,5 x 37,5 x 12 cm (foto: Fotodokumentacija MSU)

9. Diagonal Reliefmeter *at T*endencies V*, 1973, aluminium, 37.5 x 37.5 x 12 cm, photo: Photo Library MSU*



10. *Direfo*, 1972., aluminij, 185 x 115 x 20 cm (foto: Petar Dabac©)

10. Direfo*, 1972, aluminium, 185 x 115 x 20 cm*

5. Veliki *transparentni* reljefometar (*Direfo*, 1972.)[22] konstruiran na osnovi šupljih cijevi spojenih u kvadratični plašt koji je postavljen dijagonalno (sl. 10)

Navedena tipologija pokazuje da je odnos originala i varijante u slučaju reljefometra vrlo složen. *Reljefometar I* zauzima posebno mjesto u umjetnikovu opusu, svojevrsni je prototip i prvo djelo u kojemu je Richter začeo ideju transformabilne skulpture, ali se samo uvjetno može nazvati originalom u smislu izvornika. Naime, dok je istovremeni *Reljefometar II* rađen po identičnom principu, kasnije varijante se u mnogim važnim odrednicama razlikuju od prvog objekta. Odlikuje ih drugačija mehanika ostvarivanja pokreta i translacije, broj elemenata, materijal od kojeg su napravljeni i način povezivanja, te sukladno tome i različite vizualne mogućnosti koje se postižu unutar membrane djela. S obzirom na navedene tehničke razlike i oblikovne mogućnosti sistema, te radove možemo okarakterizirati kao različite varijante / verzije originalnog koncepta (ideje transformabilnog objekta). *Reljefometar II* bi se mogao uže odrediti kao replika *Reljefometra I* jer je, za razliku od kasnijih varijanti, nastao po uzoru na original i ponavlja njegove ključne odrednice (veličinu, način rada i cjelokupni dojam).[23]

* * *

Dok se kod različitih realizacija (varijanti) reljefometra mijenjanju određeni aspekti djela radi postizanja planiranih prostornih efekata, zanimljivo je što se s konceptom originalnosti događa u prostoru operativne površine jednog reljefometra. Objekt je oblikovan kao *otvoreno djelo* kod kojega svaka intervencija rezultira promjenom prethodnog stanja i novim (drugačijim) izgledom rada. Iz toga proizlazi da je reljefometar u stvari ultimativno avangardno umjetničko djelo. Naime, interakcijom na razini djelo – promatrač i uvođenjem kinetičke dimenzije svaki pomak elementa predstavlja *originalnu varijaciju* unaprijed zadanog sistema definiranog brojem i okvirom. Svaka nova konstelacija elemenata je ujedno i novo

22 Prema Richterovu navodu danas se nalazi se u Galerie am See u Rapperswilu. – AZR-MSU, MMP-NPSK, 19.

23 U Gettyjevom Art&Architecture Thesaurusu se kao kriterij za razlikovanje verzije / varijante od replike navodi stupanj ostvarene varijacije u odnosu na original. Dok je replika identična originalu ili podrazumijeva minimalna odstupanja, varijanta se znatno razlikuje. – Replicas // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research. J. Paul Getty Trust, 2010-03-15, http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=replica&logic=AND&note=&english=N&prev_page=1&subjectid=300015642

11. Richter demonstrira kako funkcionira reljefometar, *Vjesnik – Sedam dana*, br. 82., 6. listopada 1979., str. 12–13.

11. Richter shows how reliefmeter works, Vjesnik – Sedam dana*, no. 82, 6/10/1979, p. 12–13*

plastičko promišljanje koje varira od nasumičnog i slučajnog interveniranja u epidermu djela do razrađenih i kontroliranih vizualnih sklopova ukoliko se pomaci temelje na prethodno definiranom programu ili proračunu (sl. 11).

Richterov koncept u mnogim je elementima srodan ideji *otvorenog djela* koju je 1962. u knjizi istoga naslova (*Opera aperta*) razradio poznati talijanski književnik, filozof, semiotičar i kritičar Umberto Eco.[24] On je pomoću ideja *otvorenog djela* i *djela u pokretu* objasnio razlike moderne (i suvremene) umjetnosti u odnosu na tradicionalnu, te stvorio adekvatan teorijski diskurs za objašnjavanje novog načina koncipiranja umjetničke forme koji je uočio u različitim medijima, od književnosti do glazbe. U knjizi je detaljno analizirao pojedina umjetnička djela koja podrazumijevaju drugačiji komunikacijski odnos u tročlanoj strukturi autor – djelo – čitatelj (korisnik), te je u novim umjetničkim formama uočio uznastojanje na multiplikativnosti i interaktivnom procesu između djela i recipijenta (čitatelja, slušatelja, gledatelja). Posebnost te nove pozicije korisnika bila je u njegovoj novoosvojenoj (kreativnoj) ulozi. Naime, autor postavlja određeni kontekst i definira parametre, ali istovremeno otvara čitav niz mogućnosti interpretacije djela, pa finalni izgled i raspored elemenata ovise o korisniku. Dok je tradicionalna umjetnost bila zatvorena, nepromjenjiva i definirana struktura koja je nudila usmjereno i jasno vođeno *čitanje*, modernu umjetnost karakterizira naglašen stupanj slobodne interpretacije i otvoreno polje mogućnosti u kojoj recipijent ili slučaj postaju sukreatori djela.[25]

24 Eco, Umberto. Otvoreno djelo. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.

25 Eco navodi da je određena otvorenost odnosno mogućnost različitih tumačenja djela utkana i u svako *tradicionalno* djelo (zatvorenu i dovršenu strukturu). Međutim, kod tih je djela

Iako je Eco bio uključen u aktualna zbivanja na suvremenoj sceni i dobro upoznat s produkcijom kinetičke umjetnosti, kao reprezentativna *djela u pokretu* analizirao je mobile Alexandera Caldera i platna predstavnika enformela kod kojih je *otvorenost* u smislu interakcije ipak bila na metaforičkoj razini. S druge strane, Richterov koncept reljefometra, koji nastaje istovremeno kada i poetika *otvorenog djela*, gotovo paradigmatski odgovara Ecovoj teoriji. Štoviše, moglo bi se ustvrditi da je reljefometar istinsko *otvoreno djelo*, s obzirom da je u njemu postignut vrlo visok stupanj otvorenosti i pokrenutosti, odnosno participacije gledatelja i njegove potencijalne aktivne uloge sukreatora finalnog izgleda rada.

Ecova je teorija nastala istovremeno s praktičnim djelovanjem Richtera i ostalih predstavnika *Novih tendencija*, te ukazuje na simultanu pojavu srodnih razmišljanja na različitim područjima. Naime, početkom 1960-ih diljem Europe su djelovale brojne umjetničke grupe – milanska *Gruppo T*, padovanska *Gruppo N*, pariška *Groupe de recherche d'art visuel* (GRAV) – koje su inzistirale na stvarnom pokretu i stvaranju kinetičkih i programiranih djela. Predstavnici tih grupa su u svojim djelima odbacili »uobičajeni pojam slike i skulpture koje ukrašavaju domove nove buržoazije da bi predložili jednu *otvorenu* umetnost (un arte *aperta*), koja zahteva aktivno učešće gledaoca«.[26] Upravo takav, promijenjen odnos prema umjetničkom djelu postaje evidentan u okrilju *Novih tendencija* i na zagrebačkim izložbama na kojima su izlagale spomenute grupacije umjetnika. Suvremeni umjetnik (istraživač, plastičar) više ne teži stvaranju unikatnog i jedinstvenog umjetničkog djela, već uznastoji na njegovoj demistifikaciji i istraživanju plastičko-vizualnih odnosa te postizanju određenog stupnja otvorenosti. Veliki broj radova koji su izlagani na izložbama *Novih tendencija* inzistirao je na mjeri, proračunu i programu, te se bavio istraživanjem optičkih efekata i pokreta koji nastaju na površini djela uslijed mijenjanja zadane strukture elemenata. Djelo se *nudilo* posjetitelju koji je mogao pomicati pojedine elemente

otvorenost manje opipljiva, a više metaforička, odnosno zasnovana na »mentalnoj suradnji« korisnika.

26 Menna, Filiberto. Aktuelnost i utopija programirane umetnosti. // Tekstovi o modernoj umetnosti. Beograd : Muzej savremene umetnosti, 1984., 17–24., 17. Ti umjetnici ne teže iluziji trodimenzionalnosti već ih zanima »... konstruiranje *pokretnih objekata* (*Objets mobiles*), struktura kojima je dat što je više moguće nezavisni pokret, tj. struktura kadrih da dobiju stalno promjenjive oblike i podražaje, a ipak podvrgnutih potpunoj vladavini nad slučajem na principu formalne organizacije, odnosno *programa* kojega umetnik prethodno određuje.« Također, Menna citira tekst Umberta Eca *Arte programmata* (predgovor rimskoj izložbi spomenute tri grupe) u kojemu Eco njihova djela tumači kao vrstu »dijalektike između slučaja i programa, između matematike i hazarda, između planirane koncepcije i slobodnog prihvatanja onoga što će se dogoditi.«

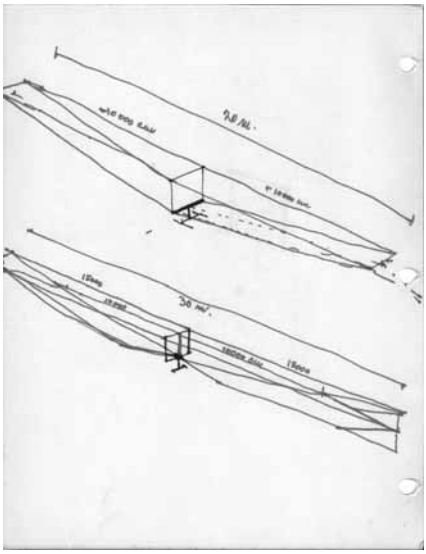
(npr. kretanjem), ali je ta interakcija u većini slučajeva bila kontrolirana (ograničena) i trenutna s obzirom da se djelo nakon ostvarenog pokreta ili optičke senzacije često vraćalo u nulti položaj. Richter također definira početnu situaciju (ravna tekstura), ali je otvorenost reljefometra znatno veća u odnosu na djela ostalih protagonista *Novih tendencija* i u tome je posebna pozicija objekta u kontekstu pokreta. Posjetitelj, ovisno o stupnju vlastite imaginacije, intervenira u djelo i stvara različite prostorne oblike i volumene. Iako se i ta konstelacija elemenata može anulirati vraćanjem u početno stanje, karakter intervencije je veći od trenutačnog te bi se moglo govoriti o *originalnim varijacijama u određenom vremenskom intervalu*.

Krajem 1960-ih jedna od ključnih tema kinetičke umjetnosti postaje upotreba računala, odnosno generiranje vizualnih mogućnosti i efekata koji pomoću kompjutorskog programa proizlaze iz *kontroliranog slučaja*. Vladimir Bonačić je u sklopu *Novih tendencija* najdosljednije koristio kompjutorski program u stvaranju velikog broja umjetničkih djela, od kojih su neka oblikovno slična reljefometru (posebno radu *Direfo*). Iako je Richter 1968. na simpoziju *Kompjuteri i vizualna istraživanja* izrazio svoje dileme oko korištenja novih tehnologija i konstatirao da će se promijeniti položaj autora,[27] bio je svjestan da bi animiranje reljefometra ostvarilo puni potencijal sistema i željene prostorne progresije. Uskoro je dobio priliku za realizaciju svoje zamisli. U travnju 1969. boravio je u Los Angelesu na poziv organizatora izložbe *Art and Technology* koji su prepoznali potencijal strukture i bili zainteresirani za izradu elektronski pokrenutog reljefometra.[28] Izložbu je priređivao Los Angeles Country Museum of Art i Richter je bio jedan od 359 svjetskih umjetnika uključenih u projekt. Prilikom boravka u Americi predložio je da se napravi reljefometar s 10 000 monoelemenata koji bi se programirao pomoću elektromotora ili elektromagneta u svakom elementu i omogućavao do tada neviđeni izlazak u prostor[29] (sl. 12). Nakon niza pregovora Richter nije pristao da se jedna strana skulpture zatvori kako bi se smjestio unutrašnji mehanizam smatrajući da bi to ograničilo sistem, ali je smanjio broj sastavnica zamišljenog reljefometra na 5 000 elemenata. Organizatori izložbe su u završnici ipak odustali od produkcije pokrenutog reljefometra zbog složenosti tehnike i

27 Richter, Vjenceslav. Dilema. // Bit international, 3/ Zagreb, 1968., 25–28.

28 Vidi bilj. 18.

29 Richter navodi da je predlagao izradu reljefometra s elementima veličine 30 cm što bi omogućilo da se elektromotor ili elektromagnetni sustav ugradi u samu skulpturu. U tom bi se slučaju s 10 000 elemenata i bazom koja je fiksirana samo s donjom stranicom teoretski mogao postignuti izlazak u prostor od 30 metara naprijed i nazad. – AZR-MSU, Fascikl 167 (dalje F167), Arhitekta, likovni umetnik Vjenceslav Richter, intervju s Milošom Jevtićem, Zagreb, 27. 1. 1990., 31.



12. Skica programiranog reljefometra koji se sastoji od 10.000 monoelemenata i omogućuje izlaženje u prostor od 30 m, vl. Arhiv Zbirke Richter MSU, F41

12. Sketch of a programmed reliefmeter comprising 10,000 monoelements with possible extension of 30 metres, property of Archives of the Richter Collection, MSU, F41

skupoće tog tipa mikroelektronike, ali je projekt bio prezentiran u pratećoj publikaciji kao nerealizirana ideja.[30]

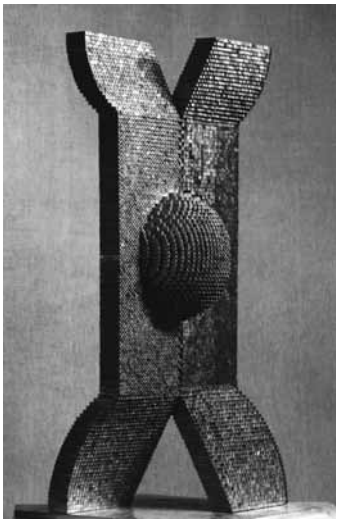
* * *

Richter je 1969. u tekstu *Odnos mogućnosti i ostvarenja sistemske skulpture* reljefometar okarakterizirao kao instrument kod kojeg »neiscrpan kapacitet sistema ostaje besmislen ukoliko se ne opravda plastičkim ostvarenjima koja iz njega proizlaze«[31] i to je smatrao glavnim ograničenjem objekta. Naime, svaka intervencija u epidermu djela nije nužno rezultirala razrađenom plastičkom mišlju, te je pomicanje elemenata uglavnom bilo slučajno ili nasumično, odnosno bez smišljenog programa ili sistema. Iako je krajem 1960-ih i tijekom 1970-ih nastavio raditi reljefometre, Richter je pojedine plastičke ideje (vizualne situacije) razrađivao u serijama fiksnih sistemskih plastika u kojima je eliminirao pokret, transformabilnost i interaktivnost kao kategorije djela. Godine 1968. stvorio je brojne objekte u kojima je istraživao vertikalni ritam, pokrenutost u sfernim tijelima, odnos konkavnih i konveksnih oblika, te punoga i praznoga. Te je serije radova obilježavala razigranost teksture i vibrantnost površine, te dramatične promjene izgleda skulpture uvjetovane različitim osvjetljenjem[32] (sl. 13). Fiksne sistemske plastike su bile Richterova alternativa »instrumentu« koji bi puni potencijal

30 U pregovorima za razradu elektronike koji su se vodili u Litton Industries u Los Angelesu sudjelovao je i nobelovac Richard Feynman. – Vjenceslav Richter. // A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles Country Museum of Art: 1967–1971. / ur. Maurice Tuchman. Los Angeles: Los Angeles Country Museum of Art, 1971., 296.

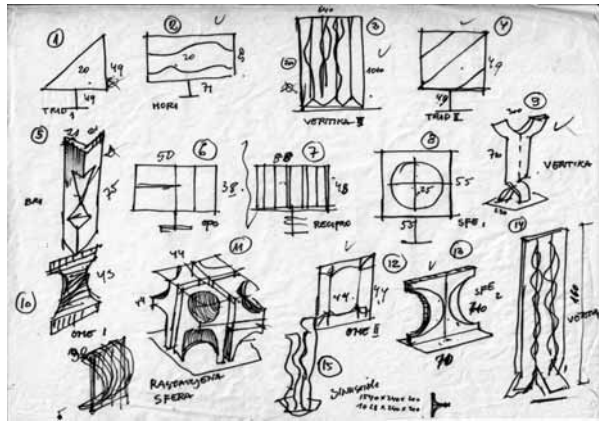
31 Richter, Vjenceslav. Odnos mogućnosti i ostvarenja sistemske skulpture: Vjenceslav Richter: Salon Muzeja savremene umetnosti, 20. III. – 14. IV. 1969. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969., bez paginacije

32 Radi se o serijama naziva *Sfe*, *Rasver*, *Vertika*, *Sint*, *Sinusoide*, *Vito*, *Trid* itd.



13. *Vertika I*, 1968., aluminij, 72 x 30 x 23,5 cm (foto: Fotodokumentacija MSU)

13. Vertika I*, 1968, aluminium, 72 x 30 x 23.5 cm (photo: Photo Library, MSU)*



14. Skica različitih fiksnih sistemskih plastika s nazivima i dimenzijama, vl. Arhiv Zbirke Richter MSU, F64

14. Sketch of various fixed system sculptures with titles and dimensions, property of Archives of the Richter Collection, MSU, F64

postigao baziranjem na kompjutorskom programu[33] i sastojale su se od velikog broja malih aluminijskih prizmatičnih elemenata koji su bili međusobno lijepljeni. Za razliku od reljefometra bile su često izlagane i vrlo tražene na tržištu (sl. 14). Naime, Richter je u drugoj polovici 1960-ih sudjelovao na nekoliko skupnih izložaba u Americi,[34] a samostalno je izlagao u Staempfili Gallery u New Yorku[35] koja je od 1968. bila njegov zastupnik na američkom tržištu.[36] Prema Richterovim riječima, njegov

33 »Ako ne uzmemo u obzir mogućnost povezivanja ovog sistema s mehanizmima koji bi ga osposobili za manipulaciju putem kompjutora, što bi dovelo ovaj sistem do punog i efikasnog funkcioniranja, ostaje nam da na druge, polagane načine iz ove neizmjernosti pažljivo odabiremo i fiksiramo određeni plastički svijet koji korespondira aktuelnoj plastičkoj preokupaciji autora.« – Richter, Vjenceslav. Nav. dj. (1969.), bez paginacije.

34 Npr. putujućoj izložbi Guggenheim International Exhibition 1967: Sculpture from Twenty Nations. The Salomon R. Guggenheim Museum, X. 1967. – II. 1968. New York: The Salomon R. Guggenheim Museum, 1967.

35 U Arhivu Zbirke Richter nalazi se autorova opsežna korespondencija s George W. Staempflijem i Philipom A. Brunom iz razdoblja od 1968. do 1977. Iz korespondencije se saznaje mnoštvo zanimljivih podataka o Richterovim skulpturama i grafikama koje su bile dostupne na američkom tržištu, njihovim cijenama i kupcima, transportu itd. Vidjeti: AZR-MSU, Fascikl 18 (daje F18), Korespondencija Staempfli.

36 AZR-MSU, F18, Korespondencija Staempfli, pismo Georgea W. Staempflija, 7. 3. 1968. – Pismo sadrži prijedlog ugovora o suradnji u kojemu se Staempfli Gallery obavezuje zastupati

15. Richter sastavlja sistemsku plastiku (foto: Fotodokumentacija MSU)
15. Richter assembles a system sculpture (photo: Photo Library, MSU)

»skulptorski proboj na američko tržište« uslijedio je nakon izložbe *Plus by Minus: Today's Half Century* u Albright-Knox Art Gallery u Buffalu (New York) održane u sklopu *Second Buffalo Festival of Art's Today* (ožujak/travanj, 1968.) i imao je »jednu razvojnu i jednu smrtonosnu klicu, istovremeno«.[37] Aluminijske fiksne sistemske plastike izazvale su veliki interes javnosti nakon što je kritičar *New York Times*-a kupio jedan objekt, a uskoro je uslijedio i poziv za samostalnu izložbu u Staempfli Gallery. Problem tih plastika bio je u tehnologiji izrade, s obzirom da su bile krhke i trajale samo onoliko koliko je držalo ljepilo kojim su elementi bili spojeni[38] (sl. 15). Nesavršena tehnologija rezultirala je time da se Richter tijekom 1970-ih sve više okretao crtežu i sistemskoj grafici, u kojima je u dvodimenzionalnom mediju nastavio istraživati odnos jedinice naspram sistema.

Reljefometar je, osim na fiksne sistemske plastike, značajno utjecao i na *Lamelometar,* kinetički objekt koji je nastao početkom 1970-ih

Richtera u SAD-u i organizirati mu dvije samostalne izložbe 1968./69. s 24–30 skulptura, a za uzvrat dobiva 1/3 profita od prodaje djela, ekskluzivno pravo na skulpture itd.

37 AZR-MSU, F167, Arhitekta, likovni umetnik Vjenceslav Richter, intervju s Milošom Jevtićem, Zagreb, 27. 1. 1990., 26–27.

38 Rješenje s varenjem svakog pojedinog elementa nije bilo financijski isplativo s obzirom da je postupak bio izuzetno skup. – Isto, 27.

16. *Lamelometar* na *Tendencijama V*, 1973., čelik, elektronika, 140 x 140 x 20 cm (foto: Fotodokumentacija MSU)

16. Lamellometer at Tendencies V*, 1973, steel, electronic parts, 140 x 140 x 20 cm (photo: Photo Library, MSU)*

(1972./73.).[39] Iako nije realizirao elektronski pokrenut reljefometar, Richter je s *Lamelometrom* nastavio istraživati dinamičku strukturu te je uspio primijeniti motor u generiranju vizualnih mogućnosti svojstvenih sistemu sastavljenom od pojedinačnih elemenata[40] (sl. 16). *Lamelometar* se sastojao od 100 elastičnih lamela spojenih s okvirom u kojemu se nalazio elektronski upravljan mehanizam. On je omogućavao njihovo kretanje, a početna situacija je (kao i kod reljefometra) bila ravna površina koja se mijenjala pojedinačnim i skupnim pomicanjem lamela.[41] Richter je kod *Lamelometra* dokinuo otvorenost djela (ključnu odrednicu reljefometra) i sve je bilo unaprijed zadano. Objekt je na razini ideje i po stupnju *kontroliranog slučaja* bio sličan onodobnim Bonačićevim ostvarenjima. Naime, potencijal strukture je bio velik, s obzirom da je programiranje lamela moglo sezati od jednostavnog do složenog, a dodatne vizualne mogućnosti i dijapazon oblika proizlazili su iz različitih brzina pojedinačne ili svih lamela, te eventualne upotrebe boje i svjetla u programiranju.[42] Dok je reljefometar 1969. proglasio in-

39 U literaturi o Richterovom umjetničkom djelovanju *Lamelometar* se ne spominje niti obrađuje. Nije poznato je li Richter napravio nekoliko varijanti lamelometra, te gdje se objekt danas nalazi. *Lamelometar* je spomenut u popisu izloženih radova na *36. bijenalu* u Veneciji i *Trigon-Personale 4* u Grazu (1972.), ali se dimenzije i godina nastanka razlikuju od podataka navedenih u katalogu *Tendencija V*.

40 Dinamički sistem *Lamelometra* se kao i onaj reljefometra bazira na zbroju pomičnih jedinica i »... operira s elastičnim krivuljama svake pojedine lamele, ali stvara forme kontinuiranim ili diskontinuiranim pomacima kao i prvi sistem.« – AZR-MSU, Fascikl 154, Richter, Vjenceslav. Skulptura sistema i velikog broja, Zagreb, 27. 4. 1971.

41 Svaka lamela je u gornjem i donjem dijelu okvira mogla zauzeti 15 položaja koji su ovisili o kutu pod kojim je lamela izlazila iz okvira u slobodni prostor, te je ukupan broj različitih pozicija koje je sistem generirao bio 22500. – Podaci su preuzeti iz Richterova rukopisa, te arhivske građe – AZR-MSU, MMP, 19–21.; AZR-MSU, Fascikl 131, Lamelometar, nacrti i opis.

42 AZR-MSU, MMP, 21.

strumentom, Richter je za *Lamelometar* napisao da jest umjetničko djelo, ali ono »koje traži svoje ispunjenje u smislenoj i nadahnutoj upotrebi.«[43] Objekt je 1973. izložio na *Tendencijama 5* i na taj način zaključio desetogodišnje poglavlje prostorno-plastičkih istraživanja koje je započeo s prvim sudjelovanjem na *Novim tendencijama 2*.

* * *

Richter je paralelno istraživao prostorne i oblikovne mogućnosti na nekoliko područja – u mikro (skulptura) i makro dimenziji (arhitektura). Istovremeno teorijsko i praktično razvijanje različitih koncepata karakteristično je za njegov način rada još od predexatovskog vremena. Već je tada, prilikom oblikovanja izložbenih paviljona u zemlji i inozemstvu, inzistirao na sintezi umjetnosti i brisanju strogih granica između različitih likovnih disciplina. Umjetnik je o prožimanju vlastitih arhitektonskih (utopijskih) i plastičkih (mogućih) istraživanja, te vezi sistemske arhitekture i sistemske skulpture, pisao u tekstu *Hipoteza sistemske arhitekture*. U njemu je sistemsku skulpturu zasnovanu na rektangularnom principu i translacionom pomicanju elemenata (reljefometar) protumačio kao model, odnosno jedan od mogućih putova istraživanja novih plastičkih mogućnosti koje su primjenjive i u velikom mjerilu – u sistemskoj arhitekturi.[44] Poveznice između arhitekture i skulpture uočljive su u dva arhitektonska projekta iz 1960-ih, koji imaju jasno uporište u njegovim plastičkim istraživanjima i kod kojih su oblikovne sličnosti vidljive u dispoziciji i vanjskoj prostornoj organizaciji objekata. Richter Višu turističku školu / Ugostiteljsku školu u Dubrovniku (1962./63.) oblikuje od zasebnih volumena (jedinica sličnih monoelementima reljefometra) koji prate pad terena i nejednako izlaze u prostor, te kreiraju dinamičnu igru mase i prostora, oblikovno blisku plastičko-prostornim istraživanjima utkanima u reljefometar (sl. 17). Drugi, nerealizirani projekt je stambeni objekt za tadašnju Beogradsku ulicu u Zagrebu iz 1968. koji, prema Richterovim riječima, predstavlja svojevrsnu »arhitekturu-skulpturu« i pokušaj je »da se iskustvo građenja sistemske skulpture prenese na arhitekturu«.[45]

43 Isto, 21.

44 »Ako se sistemska skulptura shvati kao model studija za velike dimenzije, kad monoelement naraste do veličine jedinice arhitektonske strukture, arhitekturu koja tako nastaje mogli bismo nazvati sistemskom arhitekturom.« – Richter, Vjenceslav. Hipoteoza sistemske arhitekture: Vjenceslav Richter: Galerija suvremene umjetnosti, 13. IX. – 6. X. 1968. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1968., bez paginacije.

45 AZR-MSU, MMP-NPSK, 27.

17. Viša turistička škola / Ugostiteljska škola u Dubrovniku (1962./1963.) (foto: preuzeto iz V. Horvat-Pintarić, Vjenceslav Richter, Zagreb: GZH, 1970.)

17. Tourism and Catering School, Dubrovnik (1962/1963) (photo: from V. Horvat-Pintarić, Vjenceslav Richter, Zagreb: GZH, 1970)

Naime, pročelje je raščlanjeno na unificirane otvore i prati konveksno-konkavnu liniju, a svjetlosni efekti koji proizlaze iz dispozicije volumena sastavljenog od identičnih jedinica (prostornih modula) imaju uporište u Richterovim istovremenim fiksnim sistemskim plastikama.

* * *

Reljefometar je Richterov najvažniji skulptorski projekt, a zauzima važno mjesto i u kontekstu plastičke produkcije koja je šezdesetih godina 20. stoljeća bila prisutna na hrvatskoj likovnoj sceni i izložbama *Novih tendencija*. Iako je onodobna umjetnost bila obilježena kinetičkim i konstruktivnim istraživanjima, reljefometar je bio jedinstven po stupnju otvorenosti djela i mogućem uključivanju gledatelja koji je od pasivnog promatrača postao aktivni sudionik stvaralačkog procesa. Richter je, nakon početnog entuzijazma, reljefometru oduzeo epitet umjetničkog djela smatrajući da je nerazrađena (nasumična) konstelacija elemenata tek instrument s neiskorištenim potencijalom. Unatoč tomu, ideje koje je razradio u drugoj polovici šezdesetih – mogućnost beskonačne reinterpretacije skulpture i pokušaj njezina programiranja pomoću kompjutora – naznačile su pitanja kojima će se umjetnici intenzivno baviti tijekom sljedećeg desetljeća.

LITERATURA (IZBOR):

***, Vjenceslav Richter : Recent Sculptures. Staempfli, 19. XI. – 7. XII. 1968. New York: Staempfli, 1968.

Denegri, Ješa. »Sistemska plastika« Vjenceslava Richtera. // Umetnost, 16 (1968.) / Beograd, 1968.

Denegri, Ješa. Vjenceslav Richter : Salon Muzeja suavremene umetnosti // Umetnost, 18/19 (1969.) / Beograd, 1969.

Denegri, Ješa. Sintezni koncept Vjenceslava Richtera. // Telegram / Zagreb, 28. travnja 1972.

Denegri, Ješa; Protić, Miodrag B. Richter : Jugoslavia 36. Biennale di Venezia, VI. – X. 1972. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.

Denegri, Jerko. EXAT 51 i Nove tendencije: Umjetnost konstruktivnog pristupa. Zagreb: Horetzky, 2000.

Eco, Umberto. Otvoreno djelo. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.

Fry, Edward F.; Messer, Thomas M. Guggenheim International Exhibition 1967: Sculpture from Twenty Nations. The Salomon R. Guggenheim Museum, X. 1967. – II. 1968. New York: The Salomon R. Guggenheim Museum, 1967.

Horvat Pintarić, Vera. Vjenceslav Richter. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970.

Horvat Pintarić, Vera. Trigon-Personale 4. Vjenceslav Richter – plastiken, systeme, architektur: Neue Galerie Landesmuseum Joanneum, 19. X. – 15. XI. 1972. Graz: Neue Galerie Landesmuseum Joanneum, 1972.

Jevtić, M. Arhitekta, likovni umetnik Vjenceslav Richter, Zagreb, 27. I. 1990. (rukopis)

Livingston, Jane; Tuchman, Maurice. A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles Country Museum of Art: 1967–1971. Los Angeles: Los Angeles Country Museum of Art, 1971.

Mahlow, Dietrich (ur.). Biennale 1969 Nürnberg: Konstruktive Kunst : Elemente und Prinzipien, Kunsthalle Nürnberg, 18. IV. – 3. VIII. 1969. Nürnberg: Kunsthalle; Institut für moderne Kunst, 1969.

Menna, Filiberto. Aktuelnost i utopija programirane umetnosti. // Tekstovi o modernoj umetnosti. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984.

Richter, Vjenceslav. Sistemska plastika. // »a«, 5 / Zagreb: vlastita naklada, 1964.

Richter, Vjenceslav. Sinturbanizam. Zagreb: Mladost, 1964.

Vjenceslav Richter: 1. samostalna izložba: Muzej za umjetnost i obrt, 8.–24. IV. 1964. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1964.

Richter, Vjenceslav. Importance du maniement des dimensions du temps et de l'espace dans les recherches. // Nova tendencija 3. Galerija suvremene umjetnosti, 13. VIII. – 19. IX. 1965. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1965.

Richter, Vjenceslav. Hipoteoza sistemske arhitekture : Vjenceslav Richter: Galerija suvremene umjetnosti, 13. IX. – 6. X. 1968. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1968.

Richter, Vjenceslav. Dilema. // Bit international, 3 (1968.) / Zagreb, 1968.

Richter, Vjenceslav. Odnos mogućnosti i ostvarenja sistemske skulpture: Vjenceslav Richter: Salon Muzeja savremene umetnosti, 20. III. – 14. IV. 1969. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969.

Richter, Vjenceslav. Moj misaoni prostor: Nacrt programa sistemske knjige (rukopis)

Rickey, George. Constructivism: Origins and Evolution. New York: George Braziller, 1967.

Susovski, Marijan. Zbirka Richter : Donacija Vjenceslava Richtera i Nade Kareš-Richter Gradu Zagrebu. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2003.

Vergine, Lea. Arte programmata e cinetica 1953–1963: L'ultima Avanguardia: Palazzo Reale, 4. XI. 1983. – 27. II. 1984. Milano: Gabriele Mazzotta editore, 1983.

IZVORI

Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb (ALU-HAZU)

Arhiv Zbirke Richter, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb (AZR-MSU)

SAŽETAK

Reljefometar ima značajno mjesto u arhitektonsko-plastičkom opusu Vjenceslava Richtera i u povijesti hrvatske skulpture u drugoj polovici 20. stoljeća. Ideja transformabilnog objekta sastavljenog od 10 000 pomičnih aluminijskih elemenata jedinstvena je u kontekstu onodobne produkcije kinetičke i konstruktivne umjetnosti koja je bila prisutna na izložbama *Novih tendencija*, te je zanimljiva za razmatranje originalnosti umjetničkog djela. *Reljefometar I* nastao je 1963. i prvi je u nizu kasnijih varijanti u kojima je Richter 1960-ih i 1970-ih istraživao plastičko-prostorne odnose, te mijenjao odrednice djela (broj i izgled elemenata, način njihova povezivanja, tip okvira, itd.) kako bi postigao što veći izlazak u prostor.

Reljefometar se temelji na sistemu koji sadrži potencijalno beskonačan broj varijacija početne plastičke situacije i u mnogo čemu je srodan istovremenoj ideji *otvorenog djela* Umberta Eca. Richter je u njemu postigao vrlo visok stupanj otvorenosti djela i potencijalne uloge gledatelja u stvaralačkom procesu, s obzirom da je svaka intervencija na razini djelo – promatrač rezultirala novim izgledom rada (*originalna varijacija*). Promjene su varirale od nasumičnog i slučajnog interveniranja u epidermu djela do razrađenih i kontroliranih vizualnih sklopova u kojima su se ostvarivali novi plastički oblici i intervencije u prostor, a Richter je nastojao realizirati i kompjutorski pokrenut reljefometar, koji bi ostvario puni potencijal sistema (za izložbu *Art and Technology*, 1969.).

Reljefometar je značajno utjecao na ostale Richterove radove – bio je model za istraživanje odnosa koje je primjenjivao u arhitekturi, te polazište ostalih »skulptura sistema i velikog broja« (fiksnih sistemskih plastika i dinamičkog *Lamelometra*). U radu se reljefometar povezuje s Ecovim konceptom *otvorenog djela* i razmatra u kontekstu *Novih tendencija*, a na temelju arhivskog istraživanja rekonstruira se povijest i razvoj ideje, uspostavlja tipologija različitih varijanti objekta, te iznose nova saznanja o fiksnim sistemskim skulpturama i neobjavljivanom *Lamelometru*.

Summary

VJENCESLAV RICHTER'S *RELIEFMETER* – THE ORIGINAL AND A VARIANT

AN IDEA OF A TRANSFORMABLE OBJECT AND ITS CONSEQUENCES

Lovorka Magaš

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Department of History of Art

The reliefmeter holds an important place among the architectonic and plastic art works of Vjenceslav Richter as well as in the history of Croatian sculpture of the second half of the 20th century. The idea of a transformable object comprising 10,000 movable aluminium elements was unique in the context of contemporary production of kinetic and constructive art that could be seen at the exhibitions of the international movement of New Tendencies*. It is an interesting example for a discussion of the originality of artwork.* Reliefmeter I *was made in 1963 and it was the first in a series of subsequent variations through which Richter explored sculptural and spatial relations during the 1960s and 1970s as he kept changing its features (number and form of the elements, their connection, frame type, etc.) in order to achieve its maximum extension into space.*

The reliefmeter is based on a system of a potentially limitless number of variations of the initial sculptural situation, much like Umberto Eco's contemporary idea of open work. With his reliefmeter Richter achieved a high degree of openness of work and involvement of viewers in the creative process because each work–viewer interaction resulted in a new shape of the work (original variation)*. The changes varied from random and accidental intervention in the outer layers to more complex and controlled visual compound in which new sculptural forms and spatial interventions developed. Richter strived to create a computer run reliefmeter which would realize the full potential of the system (for* Art and Technology *exhibition, 1969).*

Other Richter's work were strongly influenced by the reliefmeter – it was the model on which to explore the relations he used in architecture and the starting point of other »sculptures of system and large numbers« (fixed system sculptures and the dynamic Lamellometer*). This paper correlates the reliefmeter with Eco's concept of open work and examines it within the context of New Tendencies. Based on the research of the archives the paper reconstructs the history and the development of Richter's idea, establishes the typology of different variants of an object, and offers new information on fixed system sculptures and the unpublished* Lamellometer.

Key words: *Vjenceslav Richter, reliefmeter, fixed system sculptures, Lamellometer, system architecture, New Tendencies, open work*

73.021.026:681.5:004.9

Razmatranje skulpture ostvarene digitalnom tehnologijom: problem originala, modela i unikata[1]

Boris Čučković
Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Kao posljedica uvođenja digitalnih tehnologija u kiparsko stvaralaštvo javlja se mogućnost produkcije golemog broja originala, nezabilježena u povijesti skulpture. U radu je ustanovljena podjela metoda strojne konkretizacije digitalnih modela, kao i njima uzrokovane radikalne promjene u osnovnim kategorijama skulpture, poput originala, modela ili unikata. Na primjeru principa otvorenog izvornog kôda razmotreni su i utjecaji digitalne umjetnosti na područje skulpture, omogućeni korištenjem suvremenih tehnologija.

Ključne riječi: *digitalne tehnologije, strojna konkretizacija, trodimenzionalni tisak, digitalni model, original, unikat, otvoreni izvorni kôd*

UVOD

Promišljanje o originalu u skulpturi danas ne smije previdjeti golemu mogućnost multiplikacije objekata koju su omogućile digitalne tehnologije. Nalazimo se na početku znanstvenog bavljenja digitalnim fenomenima u umjetnosti, no još uvijek nam nedostaje razrađeno uporište za razmatranje problema originala u tom izazovnom području. Pogotovo se taj nedostatak osjeća na polju skulpture, čemu nisu pomogli ni najnoviji pregledi digitalne umjetnosti koji se dotiču tog područja. Bruce Wands izdvaja cjelinu *Digitalna skulptura*,[2] što je diskutabilan naziv jer u njega uvrštava objekte koji doista jesu digitalni, ali i skulpture izrađene u

1 Izlaganje na simpoziju *Original u skulpturi* (Klanjec, 4. – 6. lipanj 2008.) održano pod naslovom »Skulptura između materijalnoga i nematerijalnoga – razmatranje skulpture ostvarene digitalnom tehnologijom«.

2 Wands, Bruce. Digital Sculpture. // Art of the Digital Age: London: Thames & Hudson Ltd, 2006, 76–79.

tradicionalnim materijalima koje nastaju kao posljedice digitalnih tehnologija. Problem originala je tek adresiran, ali ne i razrađen. Christiane Paul u svom pregledu[3] digitalne umjetnosti provodi najprihvatljiviju podjelu na djela u kojima su digitalne tehnologije medij, i ona u kojima su korištene kao alat. S obzirom na karakteristike skulpture, potonje će biti zastupljenije u ovom radu. No, u tom pregledu skulptura je manje zastupljena, a pitanje originala i njegovih korelata izostavljeno. U najnoviji kratki Ullmanov pregled[4] digitalne umjetnosti skulptura nije ni uvrštena. Ipak, ako se nakon tih luksuznih izdanja vratimo počecima obrađivanja digitalnog fenomena u skulpturi, pronaći ćemo kratki esej[5] Georga Fifielda naslovljen *Digitalni kipar* koji uz bilježenja tehnoloških mogućnosti s kraja dvadesetog stoljeća otvara i brojna pitanja proizašla iz multiplikativnosti skulpture (prostor za pohranu dobivenih djela, gubljenje značaja i značenja pojedinačnog umjetničkog djela i rasta važnosti serije objekata) koja vežemo uz probleme originala u skulpturi.

Prije razmatranja problema originala objasnit ćemo metode pomoću kojih se digitalni objekti na računalu mogu materijalizirati kao skulptura i ustanoviti njihovu podjelu. Cilj rada nije napraviti pregled umjetničkih djela nastalih tim metodama, već definirati njima uzrokovane promjene u tradicionalnom pojmovnom sustavu teorije skulpture, kao i premrežiti pripadajuću terminologiju pojmovljem digitalne kulture u novi sustav, na održiv način s obzirom na digitalni kontekst. Računalnu datoteku koja sadrži digitalni objekt označit ćemo modelom za konačnu izvedbu skulpture. To će proširiti opseg pojma modela i na dvodimenzionalno posredovan prizor, što je do pojave digitalnih tehnologija u skulpturi moglo biti obuhvaćeno tek terminom skice. Original kao krajnja autorska intencija ostaje materijalizirana skulptura. U teoretskom smislu, poradi velike multiplikativnosti srodne tisku, otvara se i mogućnost *publiciranja* skulpture. Pojam unikata, pak, prestaje biti primjenjiv i na modelu i na originalu. Uz argumentaciju ovih teza, razmotrit ćemo i mogućnosti koje se javljaju na području skulpture ostvarene digitalnim tehnologijama i autentičnim konceptom digitalnog doba – principom otvorenog izvornog kôda, u ovom slučaju (digitalnog) umjetničkog djela.

3 Paul, Christiane. Digital Art. London: Thames & Hudson Inc, 2008.

4 Lieser, Wolf (ur.). Digital Art. Tandem Verlag Gmbg, h.f.ullman, 2009.

5 Fifield, George. The Digital Sculptor: Mind into Matter: The Computer Museum, 23. IV. – 4. VI. 1999. Boston, Massachusetts, Sjedinjene Američke Države Boston: Cyberarts Inc, 1999.

METODE (RE)PRODUKCIJE UZ POMOĆ DIGITALNIH TEHNOLOGIJA

Kako bismo mogli razmatrati posljedice upotrebe digitalnih tehnologija na poimanje originala u skulpturi, pa i na šire teoretsko promišljanje skulpture kao medija, potrebno je detaljnije upoznavanje s konkretnim tehničkim postupcima koji omogućavaju prijelaz iz digitalnog u fizički prostor. Možda bi se samo do prije nekoliko godina takav skok iz nematerijalnog, virtualnog prostora u onaj taktilni, materijalni, koji predmeti dijele s nama kao promatračima, činio kao znanstvena fantastika, a ne ostvariva mogućnost umjetničke produkcije. Kako zapravo elektronički zapis nula i jedinica postaje fizički opipljiv oblik skulpture?

Metode fizičke konkretizacije digitalnog modela možemo vrlo jasno podijeliti sukladno osnovnoj podjeli procesa stvaranja bilo koje tradicionalne skulpture – na metode koje dodaju i one koje oduzimaju od materijala. Trodimenzionalni tisak[6] (eng. *three-dimensional printing*) u biti je aditivna metoda koja već u svojem nazivu daje naznaku svog proizvodnog principa. Može nas i začuditi upotreba termina *tiska* koji vežemo uz dvodimenzionalni otisak, no zapravo trodimenzionalni objekt nastaje sličnim načinom: kao zbir dvodimenzionalnih slojeva. Naime, upravljački programi uređaja za trodimenzionalni tisak interpretiraju trodimenzionalni digitalni model na računalu kao mnoštvo presjeka, nakon čega uređaj nanosi sloj po sloj materijala, koristeći se sličnom metodom kao i uredski ili kućni pisač, s izuzetkom mikronskog pomaka u visinu prije prelaska u svaki pojedini novi sloj. Tako u visinu raste i konkretizirani trodimenzionalni objekt, u onom materijalu u kojem su nanošeni slojevi, najčešće u finom prahu gipsa, škroba ili u različitim smolama. U pravilu, uređaji trodimenzionalnog tiska izvode dvije radnje na svakom sloju; prvo potpuno ispune trenutnu razinu na kojoj rade prahom, a potom precizno apliciraju vezivno sredstvo s obzirom na koordinate volumena digitalnog trodimenzionalnog modela u tom istom presjeku. Osim što ubrzava i pojednostavljuje izradu, ta tehnologija omogućuje ostvarivanje broja konkretizacija ograničenog jedino raspoloživim materijalom; sam digitalni model se ne troši.

No, da bismo bez zadrške mogli govoriti o punopravnoj skulpturi, nije dovoljno samo njeno ostvarivanje u prostoru, potrebna je i mogućnost odupiranja vremenu. Objekti nastali u navedenim materijalima nisu trajni; brzo se troše. Naravno, likovni stvaratelji mogu imati upravo takvu intenciju, ali tada ona mora biti posljedica njihova izbora između

6 Ovaj termin uključuje i metodu brze konkretizacije (eng. *rapid protyping*).

trajnosti i prolaznosti djela, za što je potrebna i mogućnost ostvarivanja u čvršćem materijalu. Trodimenzionalni tisak izumljen je kasnih osamdesetih godina dvadesetog stoljeća[7] za potrebe industrije, prvenstveno u svrhu izrade modela budućih proizvoda, a ubrzo su ga prigrlili i arhitekti jer se pokazao korisnim za brzu izradu maketa. Početkom ovog stoljeća u trodimenzionalni tisak uvodi se metal i otklanjaju sve tehničke prepreke za svjesni autorski odabir trajnosti materijala. Iako tek na početku svog prodora na tržište, konkretiziranje digitalnih modela u metalu jeftinije je i brže od tradicionalnih metoda lijevanja. Kratko ćemo opisati tehniku izrade u metalu kojom se služi umjetnica Bathsheba Grossman:[8]

Uređaj u vrlo finom prahu nehrđajućeg čelika i vezivnog sredstva preciznim laserom aktivira vezivno sredstvo koje veže granule metala, sloj po sloj. Ovisno o kvaliteti tehnologije, može i ne mora ostaviti vidljivu teksturu na površini. Budući da se konkretizacija stvara unutar smjese metalnog praha, nikakva dodatna konstrukcija nije potrebna jer njegova gustoća podržava dijelove ispod kojih budući slobodni prostor, šupljina, neće podržavati volumen. Nakon završetka svih slojeva objekt se stavlja u pećnicu gdje temperatura otapa vezivno sredstvo te spaja sva mjesta na kojima se metalne granule dodiruju. Tu nastaje porozni čelični objekt, gustoće oko 60% u odnosu na konačnu skulpturu. Ostatak volumena ispunjava se tekućim metalom, najčešće broncom, vrlo precizno kapilarnom snagom kroz mikronske šupljine.[9] Završeni predmet ima punu gustoću, može se polirati i poprimiti patinu.

Druga metoda konkretizacije digitalnih trodimenzionalnih modela koristi se strojem s računalno kontroliranim mehaničkim glavama za glodanje (engl. *computerized numerical control »CNC« milling machine*), srodnim onim na grafičkom ploteru, s osnovnom razlikom u mogućnosti kontrole njihovih kretanja u tri dimenzije, po tri osi. U takvoj metodi pristup je supstrakcijski; od određenog materijala oduzima se višak, najčešće u slojevima, kako bi se ostvarila verzija digitalne forme u fizičkom materijalu poput metala, plastike, polimerskih pjena ili čak drva. Isprva su se na takvim industrijskim strojevima mogle proizvesti samo manje skulpture, no danas postoje specijalizirane radionice[10] koje mogu realizirati veliku skulpturu u čvrstom materijalu, visine i širine, primjerice,

7 Koslow-Miller, Francine. New Digital Sculpture: Mind into Matter: The Computer Museum, 23. IV. – 4. VI. 1999. Boston, Massachusetts, Sjedinjene Američke Države Boston: Cyberarts Inc, 1999.

8 Reprodukcije djela Batshebe Grossman i detaljniji opis tehnike dostupan je na njenim internet stranicama, 2010-3-24, http://www.bathsheba.com/sculpt/process/index.html#3dprint

9 Patent tvrtke ExOne, 2010-3-24, http://www.exone.com/

10 Kao primjer takve specijalizirane radionice, u ovom slučaju na području javne skulpture,

do tri metra. To je vrlo važna pretpostavka za prodor skulpture nastale uz pomoć digitalnih tehnologija u javni prostor, i upravo je ta mogućnost najvažniji iskorak te metode. S druge strane, zbog dimenzija samih strojeva, takva vrsta konkretizacije digitalnih modela uvijek će se odvijati u specijaliziranim postrojenjima ili radionicama, što u tom smislu i nije odmak od tradicionalnih ljevaonica, dok je trodimenzionalno printanje već i cijenom i dimenzijama dostupno za kućnu upotrebu.

Postoji još jedan tehnološki uvjetovan novitet u postupku stvaranja skulpture uz pomoć digitalnih tehnologija koji nije vezan uz samo konkretiziranje, ali ga svakako valja spomenuti u ovom presjeku tehničkih mogućnosti na području digitalne skulpture. To je mogućnost prostornog skeniranja ostvarena trodimenzionalnim skenerom. Pomoću takvog skenera moguće je vjerno prenijeti konkretni trodimenzionalni objekt iz fizičke stvarnosti u digitalni model, što je u osnovi suprotan proces od onoga koji obavljaju uređaji za konkretizaciju digitalnih modela. Premda postoje i metode trodimenzionalnog skeniranja pomoću dodira s površinom skeniranog objekta, u umjetničkoj praksi najčešće se koriste one koje uključuju emitiranje neke vrste zračenja ili svjetla prema objektu i bilježenja povratnih informacija dobivenih odbijanjem emitiranoga svjetla od površine objekta. Zanimljiv primjer korištenja metode trodimenzionalnog skeniranja, a potom i konkretizacije dobivenog digitalnog modela u čvrstom materijalu, jest skulptura *Twister* Dana Collinsa iz 2003. godine (sl. 1). Taj autoportret je nastao tako što je Collins u jednom trenutku procesa skeniranja zarotiran, pa je ostvarena reprodukcija njegova tijela koja se od prsa naviše razvija u karakterističnu vrtložnu formu. Ako razumijemo taj tehnološki proces, jasno nam je da posrijedi nije kiparska sugestija gibanja, već zapis stvarnog kretanja koji ima konkretne posljedice za statičnu formu skulpture; trodimenzionalna izvedba efekta koji fotografija postiže kad ulovi pokret. Premda metoda produkcije veristički bilježi sve detalje tijela, ono se samo po sebi ipak nije ni na koji način deformiralo. Tako očekivani, potpuno realni, figuralni skulptorski rezultat, zbog intervencije u proces skeniranja, prerasta u apstraktnu formu i postaje nadrealan.

Primjena tih metoda (re)produkcije prilično je raznorodna. Znatan broj umjetnika koristi digitalne tehnologije i u razradi modela i u fizičkom stvaranju svojih djela, drugi samo koncipiraju i obrađuju model na ekranu, ali se koriste tradicionalnim metodama realizacije skulpture, dok treći

možemo navesti tvrtku *RVW Sculptures* iz New Yorka, http://www.rvwart.com/aboutus.htm (2010-3-24), a srodne primjere možemo pronaći i diljem Europe i Azije.

1. Dan Collins. *Twister*. 2003. Uretan obrađen CNC strojem s računalno kontroliranim glavama za glodanje. 243,8 x 76,2 x 76,2 cm. Izvor: Wands, Bruce. Art of the Digital Age / London : Thames & Hudson Ltd, 2006, str. 83

1. Dan Collins. Twister. *2003. Urethane carved by CNC milling machine. 243.8 x 76.2 x 76.2 cm.*

stvaraju skulpture koje postoje isključivo u virtualnom prostoru.[11] Ovisno o pristupu autora, djela ne moraju odati da su proizvedena digitalnim načinom, no mogu i naglašavati mogućnost svoje izvedbe isključivo računalnim putem.[12] U tom slučaju je njihova struktura najčešće matematički potpuno izračunljiva.

Objasnili smo metode izrade, sam tehnički proces, koji je i u tradicionalnim izvedbenim kiparskim tehnikama bio zastupljeniji u posljednjim stupnjevima realizacije skulpture, primjerice, kod odlijevanja gipsanog modela u bronci. Kako bismo locirali prvotnu materijalizaciju skulptorske ideje, tijekom koje je i stvaralački rad samog umjetnika prisutan u znatno većoj mjeri, moramo potražiti ono što je u tradicionalnim tehnikama bio glineni model. Premda se bavimo skulpturom, konkretnom umjetnošću u fizičkom prostoru i vremenu, ta će nas potraga odvesti u digitalni prostor.

MODEL U DIGITALNOM – PROMJENA OPSEGA POJMA

U raspravi o skulpturi nastaloj uz pomoć digitalnih tehnologija (koje uključuju i metode njihove strojne konkretizacije) računalnu datoteku koja sadrži digitalni objekt valja smatrati modelom, u funkciji i klasičnom značenju tog termina kao uzorka[13] po kojem se proizvodi skulptura, što

11 Wands, Bruce. Digital Sculpture. // Art of the Digital Age. London : Thames & Hudson Ltd, 2006, 76.

12 Wands, Bruce. Digital Sculpture. // Art of the Digital Age. London: Thames & Hudson Ltd, 2006, 77.

13 uzorak kao prvo značenje pojma model u: *Klaić, Bratoljub. Rječnik stranih riječi. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1989, 896.*; kao i na: *Hrvatski jezički portal, http://hjp.srce.hr/, 2010-03-25*; te: *model (concept) // Art & Architecture Thesaurus Online : Full Record*

u tom slučaju zapravo implicira trodimenzionalnost. Kako bismo ovu tezu obranili, valja se prvo osloboditi predrasude o digitalnom objektu na računalu kao tek savršenijoj skici, koja se doživljava kao tehnološki naprednija verzija dvodimenzionalne zabilješke od crteža na papiru, ali još uvijek ne i kao analogija nekog od trodimenzionalnih stupnjeva procesa proizvodnje skulpture, poput glinenog modela. Uistinu, takva računalna datoteka zapravo je baza podataka brojeva koja može, primjerice, odgovarati »oblaku« točaka koje definiraju skulpturu u digitalnom prostoru. Nastala je putem programskih alata koji omogućuju prikaz objekta i njegovo oblikovanje s obzirom na *x*, *y* i *z* os, dakle u tri dimenzije. To omogućuje uvjerljivo (u digitalnom smislu i realno) iskustvo prostornosti tog objekta, rotiranje i obilaženje (očišta) oko njega. No, prikaz digitalnog trodimenzionalnog objekta je uvijek posredovan dvodimenzionalnom površinom zaslona računala. Virtualnost njegove trodimenzionalnosti odgovara iluziji perspektive crteža na papiru. Takav dvodimenzionalni prikaz u tradicionalnom procesu proizvodnje skulpture podudaran je s karakteristikama skice koju je kipar nacrtao na papiru. Tek potom će kipar napraviti model u prostoru, možda prije njega i nekoliko trodimenzionalnih skica u fizičkom materijalu poput gipsa ili gline, ali nikada se crtež na papiru neće smatrati modelom.

Međutim, treba primijetiti da zapis digitalnog trodimenzionalnog objekta nema isključivo ulogu skice, već preuzima i ulogu modela. Završna konkretizacija skulpture vjerno se izvodi izravno prema digitalnom zapisu iz računalne datoteke, dakle odnosi se prema njemu kao prema modelu. Svaka instrukcija o konkretiziranoj skulpturi dobivena je iz digitalnog modela, a u procesu se precizno, kao što to čini kalup u tradicionalnim izvedbenim kiparskim tehnikama, čita i prenosi podatak o volumenu modela poštujući njegovu trodimenzionalnost. Nakon rada na digitalnom modelu, preostali rad na konkretizaciji skulpture je isključivo tehničke prirode. Opseg pojma modela u izvedbenim kiparskim tehnikama time se proširio i na računalnu datoteku koja sadrži zapis digitalnog trodimenzionalnog objekta, a koja je i autoru i recipijentu u tom mediju uvijek posredovana putem dvodimenzionalne plohe zaslona računala.

Još jedan prilog rješavanju teoretsko-terminološke nedoumice oko uloge digitalnog trodimenzionalnog objekta u stvaranju konačne skulpture možemo dobiti ako se prema digitalnom postavimo kao prema materijalu. Naravno, poradi njegove nematerijalnosti prikladnije bi ga bilo

Display: Getty Research. J. Paul Getty Trust, 2010-03-25, http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=model&logic=AND&note=&english=N&prev_page =1&subjectid=300247279

definirati medijem, a računalni softver alatom, u ovom slučaju kiparskim, koji ga obrađuje. To je kiparski medij za oblikovanje modela jednako kao što je to i glina, podjednake podatnosti za modeliranje. Kao i u svakom drugom mediju, i rad u onom digitalnom podrazumijeva posebnosti koje proizlaze iz prirode samog medija. Digitalno kao kiparski medij omogućuje matematičku kompleksnost odnosa između različitih dijelova volumena, detalje na koje prije nije bilo moguće utjecati iz jednostavnog razloga što ih nije bilo moguće toliko uvećati ili ih s tolikom preciznošću obraditi. Također, taj virtualni materijal postoji u nepresušnim količinama unutar računalnog programa; neće ga ponestati kao gline, mramora ili bilo kojeg drugog tradicionalnog materijala. Rastezljivost gline, plastelina ili gume kipar može iskoristiti i izdužiti materijal kako bi izveo neki oblik; radeći u digitalnom može ekstrahirati beskonačno mnogo materijala iz postojećeg digitalnog volumena. Uz tek pokoji klik mišem može, u kratkom vremenskom periodu, oduzimati neograničeno velike volumene od materijala, učinak za koji bi, primjerice, u mramoru trebalo klesati danima. Ponajviše se razlika u odnosu na tradicionalne materijale osjeti u činjenici da umjetnik više nije sputan mogućim radnjama svojih ruku; rezultati do kojih se nije moglo doći zbog ograničenosti ljudskog pokreta, taktilnosti ili prosto debljine ljudske ruke sada su ostvarivi.

No, to znači da je korištenjem digitalnog kao sredstva skulptorskog izražavanja u velikoj mjeri izgubljen i osjet dodira stvaralačke ruke s materijalom, nešto što smatramo imanentnim svakom stvaranju skulpture. Uz pomoć digitalnih tehnologija i metoda strojne konkretizacije moguće je stvoriti skulpturu u realnom, fizičkom prostoru bez da smo ju ijednom dotaknuli! Odraz je to života suvremenog čovjeka koji se u svom okolišu gotovo i ne koristi stvarima koje je svojom rukom sam stvorio. Stvaranje se odvija u nekom izoliranom, neodređenom ili virtualnom prostoru. Tehnologija ipak nastoji premostiti taj jaz i približiti se dodiru s digitalnim; razvijene su računalne ruke sa zglobovima koje možemo upotrebljavati kao i kompjutorski miš i tako posredno dodirnuti, a izravno oblikovati digitalni trodimenzionalni objekt. Pa ipak, pravo redefiniranje uloge ljudske ruke i njenog pokreta u skulpturi tek se može nazrijeti u mogućnosti da se trodimenzionalno skeniranje razvije u široko primjenjivo trodimenzionalno fotografiranje,[14] a iskustvo slikarstva nam svjedoči o posljedicama koje «totalni realizam» fotografije unosi u srodna likovna područja.

14 Fifield, George. The Digital Sculptor: Mind into Matter: The Computer Museum, 23. IV. – 4. VI. 1999. Boston, Massachusetts, Sjedinjene Američke Države Boston: Cyberarts Inc, 1999.

Oblikovne i funkcionalne karakteristike trodimenzionalnih objekata u digitalnom mediju zapravo su idealne za stvaralački rad na modelu. Ideja ili vizija autora može brzo tražiti svoju formu, bez brige o nedostatku materijala ili mjesta za pohranu,[15] u prostoru u kojem se čak ne mora zamarati niti gravitacijom. Takav model se lako umnožava i prenosi, primjerice elektroničkom poštom, no to, osim prednosti ostvarenja funkcije modela u tehničkom procesu proizvodnje, sa sobom nosi i posljedice za konačnu konkretizaciju skulpture - original.

POSTDIGITALNI ORIGINAL

Nakon što smo digitalni trodimenzionalni objekt na računalu nazvali modelom, ostaje nam odrediti se prema konačnoj konkretizaciji kao prema originalnoj skulpturi. Ona dijeli prostor sa svojim recipijentima i u fizičkom smislu funkcionira jednako kao skulptura nastala bilo kojom drugom metodom. Međutim, nakon što uređaj za trodimenzionalni tisak ima učitan model prema kojem je napravio tu skulpturu, može ju na istovjetan način ponoviti, brže i jeftinije nego je to ikada u povijesti skulpture bilo moguće, onoliko puta koliko mu materijala dostavimo. Naravno, i tradicionalne izvedbene kiparske tehnike mogu izvesti više skulptura iz istog modela. U tehničkom smislu tako dobivene skulpture uvijek će imati više međusobnih razlika nego suvremene digitalne, premda su u kvalitetnoj izvedbi one golom oku često neprimjetne. Ipak, jedna je stvar imati, primjerice, sedam odljeva nastalih prema istom modelu, a sasvim druga imati mogućnost »pokriti čitav četvorni kilometar skulpturama«,[16] kako se izrazio američki kustos George Fifield. Kad shvatimo kakav omjer veličina je posrijedi, to možemo usporediti s prelaskom iz grafičkih metoda reprodukcije u tisak. Zaista, u teoretskom smislu već bismo mogli zaključiti da digitalni utjecaj na strojnu konkretizaciju skulptura omogućuje *publiciranje* skulpture. Uz uvijek zanimljivo širenje polja skulpture, to je i dodatan argument koji podupire usvojeni termin »trodimenzionalni tisak« u imenovanju jedne od metoda konkretizacije skulpture uz pomoć digitalnih tehnologija.[17]

15 Prostor za pohranu digitalnih modela je svakako manji problem nego pronalazak mjesta za modele u tradicionalnim kiparskim materijalima, pogotovo ako uzmemo u obzir rast kapaciteta čvrstih diskova i stalan pad njihovih cijena.

16 Fifield, George. The Digital Sculptor: Mind into Matter : The Computer Museum, 23. IV. – 4. VI. 1999. Boston, Massachusetts, Sjedinjene Američke Države Boston: Cyberarts Inc, 1999.

17 Više o tome u poglavlju »Metode (re)produkcije uz pomoć digitalnih tehnologija«.

No, nije samo konkretizacija skulpture podložna tako velikoj multiplikaciji. Digitalni trodimenzionalni model egzistira unutar računala kao i svaka druga datoteka, kao što su tekstualne, slikovne ili zvučne, što znači da ju svaki prosječni korisnik računala može jednostavnom *copy-paste*[18] metodom umnožiti. Štoviše, takvu datoteku moguće je postaviti na internet i učiniti ju dostupnom velikom broju korisnika. Nadalje, koristeći se istom metodom strojne konkretizacije digitalnog modela, korisnici mogu proizvesti istovjetne konkretizacije – multiple, kao i verzije u drugom materijalu. Za skulpturu koja nastaje kao posljedica digitalnog, skulpturu koja je kao model egzistirala isključivo u digitalnom, pojam unikata nije primjenjiv niti na modelu niti na njegovoj konkretizaciji. Kada u tradicionalnom, materijalnom smislu unikat iščezne, on postaje označitelj ideje, u ovom slučaju digitalnog zapisa određene skulpture, poput notnog zapisa glazbe.

Ta golema mogućnost multiplikacije nužno utječe na gubitak autentičnosti predmeta, Benjaminovog »ovdje i sada« umjetničkog djela, jednokratnu egzistenciju na mjestu na kojem se nalazi.[19] No, tek tada ta djela postaju i autentični izraz *copy-paste* kulture digitalnog doba, u kojem visoko reproduktivni predmeti pristupaju recipijentu, a ne obrnuto. Uništenje jedne u nizu takvih skulptura neće prouzročiti reakciju kao u slučaju istog čina nad tradicionalnom skulpturom; vjerojatno se neće ni govoriti o uništenju skulpture, jer ju je moguće jednostavno nanovo konkretizirati po digitalnom modelu, bez potrebe pravljenja kalupa ili gubitka kvalitete, što bi se dogodilo u slučaju pravljenja kopije nekog odljeva, čiji je model uništen ili oštećen. Zaista, pojam o takvoj skulpturi preselio se na nematerijalnu razinu, u digitalno generiran virtualni prostor.

Zadržimo se još malo na Benjaminu, koji primjećuje kako litografija nije samo omogućila grafici izlazak na tržište u velikim količinama, već i da to po prvi put čini u svakodnevno novim oblicima.[20] To omogućuju i digitalne tehnologije primijenjene u proizvodnji skulpture, no u trodimenzionalnom mediju to se ne čini odviše praktičnim, zbog zahtjeva za fizičkim prostorom u koji bismo ta djela smjestili. U koncepcijskom smislu mnogo su zanimljivija takva nova svojstva skulpture kod svakodnevno *dostupnog* digitalnog modela. Širi pogled na digitalnu umjetnost otkrit će

18 Engleski izraz koji se može prevesti s »kopiraj-zalijepi«; raširena metoda kopiranja nekog sadržaja ili datoteke na neko drugo mjesto, a koja je posebno zaživjela unutar Microsoft Windows operativnih sustava.

19 Benjamin, Walter. Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije. // Estetički ogledi. Zagreb: Školska knjiga, 1986, prijevod: Snješka Knežević, 127.

20 Benjamin, Walter. Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije. // Estetički ogledi. Zagreb: Školska knjiga, 1986, prijevod: Snješka Knežević, 127.

nam da su takve mogućnosti već sadržane u principu otvorenog izvornog kôda (eng. *open source*) digitalnog umjetničkog djela.[21] Ako paradigmu otvorenog izvornog kôda primijenimo na digitalni model, dobit ćemo potpuno javno i mrežno dostupno djelo, koje se transformira u umjetnički proces, i koje je u pravilu nenaplativo. Možda još i važnije, ostavljanje mogućnosti zadiranja u sam kôd digitalnog modela ima za posljedicu brisanje granice između recipijenta i autora, s obzirom da svaki aktivni recipijent ima jednake ovlasti nad digitalnim objektom kakve je imao i njegov izvorni autor. Upravo iz konstantnog zadiranja u djelo proizlazi i njegova transformacija u proces. Model u konstantnoj mijeni oblikuje neka zajednica ljudi, koja može biti i globalna zbog sasvim jasnih karakteristika interneta. Ono što, pak, skulptura unosi u autentični koncept digitalnog doba jest fiksacija pojedinih stupnjeva određenog procesa u fizičkom prostoru. Konkretizacija digitalnog modela otvorenog izvornog kôda i postavljanje skulpture dobivene na taj način na javnu površinu značilo bi imati javno formirano opipljivo djelo u javnom prostoru. Ovaj kratki ekskurs tek je primjer šireg pogleda na digitalnu umjetnost, u ovom slučaju iz pozicije suvremenih težnji u skulpturi, za čiju nam elaboraciju u ovom obliku rada, sasvim razumljivo, nedostaje prostora. Spomenimo još samo jednu dodirnu točku koncepta otvorenog izvornog kôda i digitalnih metoda strojne konkretizacije: projekt RepRap,[22] uređaj za stolni trodimenzionalni tisak čiji je softver i nacrt hardvera besplatan i dostupan na internetu, i koji može većinu svojih dijelova sam reproducirati.

U oblikovnom smislu treba primijetiti sklonost prema razvijanju, često kompliciranih, matematičkih odnosa u strukturi konačnih konkretiziranih originala, za što ponajbolji primjer nalazimo u djelima Bathshebe Grossman[23] (sl. 2 i 3). Takve forme ne bi bilo moguće ostvariti bez upotrebe digitalnih tehnologija. To se ne bi moglo reći i za skulpture Brucea Beasleya[24] (sl. 4, 5 i 6), no on ih svejedno modelira na računalu koristeći pogodnosti digitalnog oblikovnog principa. Umjesto potrošnje goleme količine vremena na stvaranje fizičkih modela, on koristi softver

21 Više o otvorenom izvornom kôdu u digitalnoj umjetnosti i radikalnim promjenama koje unosi u osnovne kategorije umjetničkog djela, poput autora ili originala, pogledati u: Čučković, Boris; Hrvoje Stančić. *Open Source in Art: Originality, Art Process and Digital Preservation* // zbornik radova međunarodnog simpozija *INFuture2009: Digital Resources and Knowledge Sharing*. Zagreb: Odsjek za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu i IBM Hrvatska, 2009, 157–167

22 RepRap projekt. http://reprap.org/wiki/Main_Page, 2010-03-30

23 Skulpture Bathshebe Grossman dostupne su na: http: // bathsheba.com, / 2010-03-30

24 Skulpture Brucea Beasleya dostupne su na: http://www.brucebeasley.com/home.htm, 2010-03-30

2. Bathsheba Grossman. *Antipot*. Bronca. Izvor: http://www.bathsheba.com/sculpt/antipot/antipot.jpg

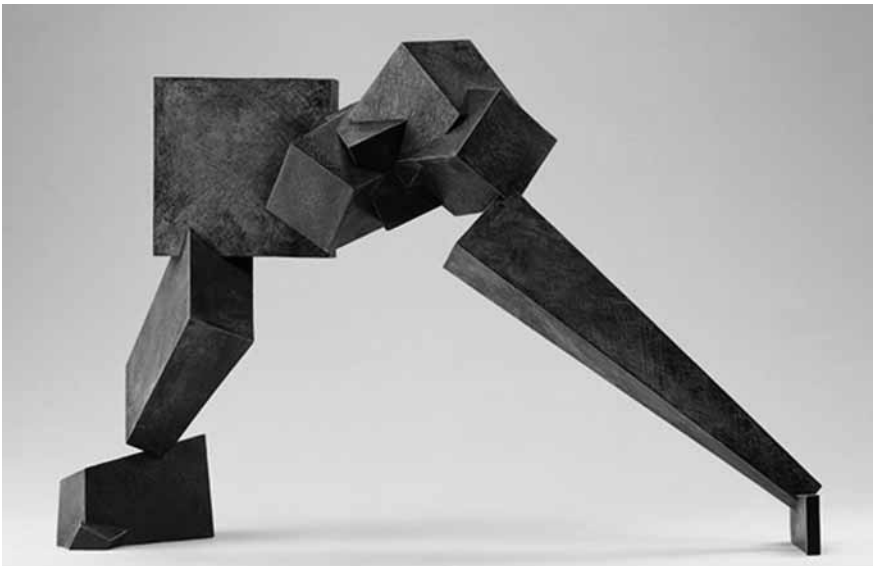
2. Bathsheba Grossman. Antipot. *Bronze*

3. Bathsheba Grossman. *Quintrino*. Bronca. Izvor: http://www.bathsheba.com/sculpt/quintrino/quintrino_2.jpg

3. Bathsheba Grossman. Quintrino. *Bronze*

kako bi razradio svoje ideje, pa će tako i primijetiti: »Kad modeliram digitalno, mogu sačuvati zanimljivu slučajnu formu ili nove ideje koje se razviju u procesu i vratiti im se kasnije kao početku nove skulpture.«[25] On se koristi trodimenzionalnim digitalnim modeliranjem od 1987. godine, kad definira svoju skulptorsku viziju, ali se u kasnijim, tehničkim stupnjevima izvedbe skulpture služi i tradicionalnim metodama lijevanja. Dakle, digitalne metode stvaranja skulpture predstavljene u ovom radu kompatibiline su i s tradicionalnim kiparskim metodama. Sljedeći korak za buduće analize tog bitnog novotehnološkog fenomena u suvremenoj skulpturi trebao bi biti valorizacija likovnih karakteristika skulptura nastalih uz pomoć digitalnih tehnologija, što svakako uključuje i pitanje kiča u digitalnom.

25 Citat preuzet iz: Wands, Bruce. Digital Sculpture. // Art of the Digital Age. London: Thames & Hudson Ltd, 2006, 80.



4. Bruce Beasley. *Prespoj (Izboj)*. Bronca. Izvor: http://www.brucebeasley.com/Bronze/norm/Breakout.jpg

4. Bruce Beasley. Breakout. *Bronze*

5. Bruce Beasley. *Glasnogovornik*. Bronca. Izvor: http://www.brucebeasley.com/Bronze/norm/Spokesman.jpg

5. Bruce Beasley. Spokesman. *Bronze*

6. Bruce Beasley. *Oluja*. Bronca. Izvor: http://www.brucebeasley.com/Bronze/norm/Storm.jpg

6. Bruce Beasley. Storm. *Bronze*

ZAKLJUČAK

Digitalne tehnologije strojne konkretizacije predmeta omogućile su plastičku materijalizaciju digitalno razrađene ideje. Kao posljedica uvođenja takvih tehnologija u umjetničku produkciju javlja se mogućnost produkcije velikog broja originala, nezabilježena u povijesti skulpture. Takva djela, dobivena metodama opisanim u radu, naslovili smo postdigitalnim originalima. Kako se ne bi pojavile nedoumice oko upotrebe pojma *postdigitalno*, potrebno je odmah vrlo jasno istaknuti kako on u ovom kontekstu nije upotrijebljen kako bi označio odmak od digitalnih fenomena u umjetnosti općenito, ili u ovom vremenskom periodu, već njegova upotreba proizlazi iz samog procesa proizvodnje i označava onaj original koji je nastao *nakon* isključivo digitalnog postojanja u jednom stupnju procesa nastanka. Digitalni original, pak, je onaj original koji je u svojoj konačnoj izvedbi potpuno u digitalnom mediju. Postdigitalni original može biti djelo u bilo kojem drugom, u ovom slučaju kiparskom, mediju, no u njemu se nije mogao ostvariti ako nije prošao kroz digitalnu međufazu, ili je od samog početka nastajao u digitalnom okruženju.

Na primjeru skulpture ostvarene digitalnim tehnologijama uočili smo da na takav postdigitalni original pojam unikata nije primjenjiv niti na razini digitalnog proizvodnog stupnja, u ovom slučaju digitalnog modela, niti na njegovoj konačnoj konkretizaciji. Za teoriju skulpture važno je naznačiti i otvaranje mogućnosti *publiciranja* skulpture, poradi izvedivosti iznimno velikog broja konkretiziranih skulptura koje valja smatrati konačnom autorskom intencijom. Te dvije nove situacije izmjestit će pojam unikatnosti, i uopće poimanje onoga što skulptura jest, u polje ideje. Unikatna ostaje samo ideja određenog rasporeda unutar digitalnog zapisa, što je slučaj i s notama u glazbi. Naravno, takav raspored nula i jedinica nije izravno upisivan, već je posredovan računalnim programima koji omogućuju mnogo intuitivnije načine stvaranja.

Ustanovili smo i podjelu digitalnih metoda strojne konkretizacije, sukladno općoj podjeli izrade skulpture, na aditivne (trodimenzionalni tisak) i supstrakcijske (stroj s računalno kontroliranim mehaničkim glavama za glodanje). Još jedan relevantan postupak za proces stvaranja skulpture jest trodimenzionalno skeniranje, koji predmetima iz fizičke stvarnosti daje digitalni zapis u obliku trodimenzionalnog objekta. Primjer korištenja metoda strojne konkretizacije i trodimenzionalnog skeniranja, pa i intervencije u sam postupak, našli smo u skulpturi *Twister* Dana Collinsa.

Premda je i autoru i recipijentu uvijek posredovana putem dvodimenzionalne plohe zaslona računala, računalna datoteka koja sadrži

digitalni objekt postala je model za konačnu izvedbu skulpture, u funkciji i značenju tog termina kao uzorka po kojem se u izvedbenim kiparskim tehnikama izravno proizvodi skulptura. Time se proširio i opseg pojma modela, koji do pojave digitalnog modela nije označavao nešto doživljeno dvodimenzionalnom plohom. U tom smislu digitalni medij postaje legitiman materijal izrade modela, a računalni softver alat koji ga obrađuje. U takvom sustavu javlja se i intrigantna mogućnost stvaranja skulpture bez da ju je stvaralačka ruka ijednom dotaknula, s obzirom da se i fizička skulptura izvodi strojno.

Rastom razumijevanja digitalnog nije nemoguće zamisliti situaciju u kojoj ćemo digitalni objekt smatrati originalnim, a njegovu fizičku konkretizaciju verzijom u određenom materijalu. Za to je, ipak, potrebno da se u konstruktu visoke kulture, u muzejima i galerijama, osjeti udarac multiplikativnosti koji opisane metode (re)produkcije omogućuju, a koji je u ovom radu predstavljen teoretski, ali i praktički potpuno izvediv. Potrebno je raširiti svijest o tom fenomenu kako bi se otvorila vrata estetski ili politički jačem umjetničkom iskoraku proisteklom iz situacije digitalnog doba. No, u raspravi o digitalnim fenomenima u umjetnosti to nam može zazvučati kao pretjerano zazivanje »genija«. Princip otvorenog izvornog kôda, koji je autohtono digitalan, koncepcijski je najintrigantniji supstitut autoru-pojedincu. Primijenjen na digitalni trodimenzionalni model, on ga može učiniti svakodnevno javno dostupnim na način koji briše granice između recipijenta i autora, a dobivena konkretizirana skulptura u javnom prostoru bila bi stvarni izraz i odraz zajednice digitalnog doba, pa čak i javnosti, bila ona umjetnička ili neumjetnička.

Toliko radikalno novih zaključaka nameće i pitanje edukacije o brojnim otvorenim mogućnostima. Ako očekujemo da skulptura bude izraz ili kritika vremena kojem svjedočimo, ne postaje li i dužnost akademija da obrazuju i na području digitalnih tehnologija u proizvodnji skulptura te da omoguće dostupnost potrebne opreme? Golema mogućnost multiplikacije je zapravo preduvjet za autentičan izraz *copy-paste* kulture digitalnog doba koju živimo. Također, promjene kategorija originala, modela i unikata nikako ne smiju biti preskočene u bilo kojem budućem tezaurusu skulpture. Skulptura ostvarena digitalnom tehnologijom postavila je velik izazov struci.

LITERATURA

Benjamin, Walter. Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije. // Estetički ogledi. Zagreb : Školska knjiga, 1986, 125–151.

Digital Art/ ur. Wolf Lieser. Tandem Verlag Gmbg, h.f.ullman, 2009.

Čučković, Boris; Hrvoje Stančić. *Open Source in Art: Originality, Art Process and Digital Preservation.* // *Digital Resources and Knowledge Sharing:* zbornik radova međunarodnog simpozija *INFuture2009*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za informacijske znanosti: IBM Hrvatska, 2009, 157–167

Fifield, George. The Digital Sculptor: Mind into Matter. Boston, Massachusetts, Sjedinjene Američke Države, The Computer Museum, 23. IV. – 4. VI. 1999. Boston: Cyberarts Inc, 1999.

Klaić, Bratoljub. Rječnik stranih riječi. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1989.

Koslow-Miller, Francine. New Digital Sculpture: Mind into Matter. Boston, Massachusetts, Sjedinjene Američke Države, The Computer Museum, 23. IV. – 4. VI. 1999. Boston: Cyberarts Inc, 1999.

Paul, Christiane. Digital Art. London : Thames & Hudson Inc, 2008.

Wands, Bruce. Digital Sculpture. // Art of the Digital Age. London: Thames & Hudson Ltd, 2006, 76–79.

IZVORI

Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research. J. Paul Getty Trust, 2010-03-25, http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/aat/

Bathshebe Grossman, skulpture, 2010-03-30, http://bathsheba.com

Brucea Beasley, skultpure, 2010-03-30, http://www.brucebeasley.com/home.htm

Hrvatski jezički portal, 2010-03-25, http://hjp.srce.hr

Konkretizacije digitalnih modela u metalu: *ExOne*, 2010-3-24, http://www.exone.com

RepRap projekt, 2010-03-30, http://reprap.org/wiki/Main_Page

Reprodukcije djela Batshebe Grossman i detaljniji opis tehnike: 2010-3-24, http://www.bathsheba.com/sculpt/process/index.html#3dprint

Specijalizirana radionica sa strojem s računalno kontroliranim mehaničkim glavama za glodanje: tvrtka *RVW Sculptures* iz New Yorka, 2010-3-24, http://www.rvwart.com/aboutus.htm

SAŽETAK

Digitalne tehnologije strojne konkretizacije predmeta omogućile su plastičku materijalizaciju digitalno razrađene ideje. Kao posljedica uvođenja takvih tehnologija u proces umjetničke proizvodnje javlja se mogućnost produkcije golemog broja originala, nezabilježena u povijesti skulpture. Takva djela u radu su označena postdigitalnim originalima; pojam koji označava onaj original koji je nastao *nakon* isključivo digitalnog postojanja u jednom stupnju procesa njegovog nastanka.

U radu je ustanovljena podjela digitalnih metoda strojne konkretizacije, sukladno općoj podjeli izrade skulpture, na aditivne (trodimenzionalni tisak) i supstrakcijske (stroj s računalno kontroliranim mehaničkim glavama za glodanje). Još jedan relevantan postupak za proces stvaranja skulpture jest trodimenzionalno skeniranje, koji predmetima iz fizičke stvarnosti daje digitalni zapis u obliku trodimenzionalnog objekta. Skulptura *Twister* Dana Collinsa primjer je korištenja metoda strojne konkretizacije i trodimenzionalnog skeniranja, kao i intervencije u sam postupak koje bitno određuju konačno umjetničko djelo.

Premda je i autoru i recipijentu uvijek posredovana putem dvodimenzionalne plohe zaslona računala, računalna datoteka koja sadrži digitalni objekt postala je model za konačnu izvedbu skulpture, u funkciji i značenju tog termina kao uzorka po kojem se u izvedbenim kiparskim tehnikama izravno proizvodi skulptura. Time se proširio i opseg pojma modela, koji do pojave digitalnog modela nije označavao nešto doživljeno dvodimenzionalnom plohom. U tom smislu digitalni medij postaje legitiman materijal izrade modela, a računalni softver alat koji ga obrađuje. U takvom sustavu javlja se i intrigantna mogućnost stvaranja skulpture a da ju stvaralačka ruka nijednom nije dotaknula, s obzirom da se i fizička skulptura izvodi strojno.

Za teoriju skulpture važno je otvaranje mogućnosti *publiciranja* skulpture, poradi izvodljivosti iznimno visokog broja konkretiziranih skulptura koje valja smatrati konačnom autorskom intencijom. Pojam unikata, pak, nije više primjenjiv niti na modelu niti na njegovoj konkretizaciji. Te dvije promjene vode do rezultata koji unikatnost, i uopće poimanje onoga što skulptura jest, stavlja u polje ideje. Unikatan ostaje samo raspored unutar digitalnog zapisa, slično kao onaj među notama u glazbi. Također, otvorena su i vrata utjecaju fenomena tipičnih za digitalnu umjetnost na područje skulpture, poput principa otvorenog izvornog kôda.

Summary

ON DIGITALLY CREATED SCULPTURE: THE PROBLEM OF ORIGINAL, MODEL, AND UNIQUE PIECE

Boris Čučković
Zagreb

Digital technologies of computer aided machining (CAM) of physical objects have enabled sculptural materialization of digitally processed ideas. A consequence of introducing such technologies into the process of artistic production is the possibility of making a large number of originals, which is an unparalleled phenomenon in the history of sculpture. Such pieces are marked in production as post-digital originals; this concept refers to the original created after *it has existed exclusively in a digital form at some point in the process of its creation.*

The paper divides digital methods of computer aided machining, in accordance with the general classification of sculpture creation, into additive (3-D printing) and subtractive (CNC milling machines). Another relevant step in the process of creating a sculpture is 3-D scanning which creates digital recordings of physical objects in the form of 3-D models. Dan Collins' sculpture Twister *is an example of using computer aided machining, 3-D scanning, and artist's intervention in the process, all of which significantly define the final work of art.*

Although both the author and the recipient always see it by way of a two-dimensional computer screen, the computer file that contains the digital object has become the model for the final realization of the sculpture, with the same function and meaning of the term as is valid for direct sculpture production techniques. This has expanded the meaning of the concept of model, which had never denoted anything on a two-dimensional plane prior to the appearance of digital models. In this sense the digital medium becomes a legitimate material for creation of a model, while computer software becomes a processing tool. Such a system allows an intriguing possibility of creating a sculpture without author ever touching it, since the physical object itself is also made by a machine.

In terms of theory of sculpture the possibility of publication *of sculpture becomes very important, as it is now feasible to make a large number of concretized sculptures which should be seen as the final intention of the author. The concept of uniqueness is no longer applicable, neither to model nor to its concretization. These two changes result in moving the concepts of uniqueness and sculpture in general to the plane of ideas. The only thing that remains unique is the arrangement within the digital recording, similar to that of musical notes. Also, sculpture could be influenced by some of the phenomena typical of digital art, such as the open source code principle.*

Key words: *digital technologies, computer aided machining (CAM), 3-D print, digital model, original, unique, open source code*

73.026:159.937"19/20": 681.5: 004.9
347.78(497.5)

Skulptura – problem percepcije originala

FRANO DULIBIĆ
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti
Stručni rad

Specifičnosti i shvaćanja skulpture kao jedne od likovnih umjetnosti kroz povijest mijenjale su se na manje uočljiv način nego što se to događalo sa slikarstvom, odnosno, s raznim oblicima dvodimenzionalnog prikazivanja. Tijekom 20. stoljeća brojne radikalne transformacije načina oblikovanja skulpturalnog djela potiču na nova i drugačija promišljanja skulpture. Početkom 21. stoljeća lakoću kvalitetnog reproduciranja i multipliciranja slikarskog djela slijedi podjednaka tehnička kvaliteta u kopiranju i multipliciranju trodimenzionalno oblikovanog djela. Problem sve teže mogućnosti (ili nemogućnosti) kontrole umnažanja djela odražava se ne samo na području zaštite autorstva nego prije svega na području drugačije percepcije i recepcije skulpture.

KLJUČNE RIJEČI: *skulptura, original, kopija, odljev, reprodukcija, ekspertiza*

Nesigurnost i promjenljivost svih vrijednosnih kategorija i prosudbi tijekom dvadesetog stoljeća postala je jednim od glavnih obilježja naše civilizacije. Ranije uspostavljene društvene i kulturne vrijednosti više ne vrijede ili su postale upitne. Donedavne vrijednosne kategorije su srozavane ili naglo podizane u najrazličitijim područjima. Razlike između dojučerašnje procjene nekog umjetničkog djela i njezine sutrašnje vrijednosti na tržištu mogu imati ogroman raspon.

Pojedini primjeri mogu ilustrirati zbunjenost u percipiranju originalnog umjetničkog djela. Nezaobilazna je priča o tri Modiglijanijeve skulpture koje su nađene u njegovom rodnom gradu Livornu, te je dobro ukratko se podsjetiti na taj događaj. Na stogodišnjicu Modiglijanijeva rođenja, 1984. godine, prilikom čišćenja kanala koji se nalazi uz nekadašnji Modiglijanijev atelijer, pronađene su tri skulpture, odnosno tri glave za koje se smatralo da su nalaz nevjerojatne vrijednosti. Brojni eksperti su u raznim medijima davali iskaze o autentičnosti pronađenih skulptura te je nalaz dobio publicitet međunarodnih razmjera. Kada se priča o skulpturama pretjerano razbuktala, tri studenta umjetničke akademije priznali su da su napravili prevaru, ali njihovo priznanje došlo je gotovo prekasno jer im nitko nije vjerovao. Tek kada su medijima prezentirali dokaze u

vidu fotografija na kojima se vidi proces izrade tih skulptura s Black & Decker bušilicom, moralo se prihvatiti da su te skulpture doista njihovo a ne Modiglijanijevo djelo. Poniženost stručnjaka koji su argumentirali o autentičnosti skulptura bila je ogromna, a tvornica Black & Decker je profitirala reklamama s fotografijama podvaljenih skulptura i natpisima: »Pogledajte što se sve može načiniti Black & Decker alatima«.

Povijest umjetnosti dvadesetog stoljeća puna je primjera krivotvorina ili povijesnih replika o kojima su brojni stručnjaci iznosili svoja mišljenja i utvrđivali porijeklo, autentičnost i vrijeme nastanka. Suvremene tehnologije omogućile su sve savršenije stvaranje kopija, ali i sve savršenije alate za otkrivanje kopija ili falsifikata. U takve spada dendrokronologija jer se pomoću nje može utvrditi je li neka drvena gotička skulptura doista gotička ako to potvrdi raspored godova u presjeku drva. Dobar je primjer kasnogotička skulptura za koju se utvrdilo da je njezino drvo iz 19. stoljeća.[1] Kada je riječ o skulpturama od drva ili kamena, do pitanja je li određena skulptura original dolazimo uglavnom kada je riječ o utvrđivanju autentičnosti, odnosno sumnje u krivotvorinu. Ali kada su u pitanju odljevi (najčešće u bronci), problem je znatno složeniji.

Zaustavljajući se pred javnim spomenicima u gradovima širom svijeta nikada nismo sigurni nalazimo li se pred jedinstvenim spomenikom ili jednim od nekoliko, vjerojatno od autora odobrenih odljeva. Kada je riječ o Rodinovom *Misliocu*, iznimno popularnoj skulpturi, to pitanje postaje još složenije, jer iako su mnogi od nas na raznim mjestima vidjeli nekoliko odljeva, činjenica da u svijetu postoji gotovo trideset odljeva *Mislioca* u različitim mjerilima svakako zbunjuje. Ako tome pridodamo činjenicu da je Rodin vrlo rijetko aktivno sudjelovao u procesu odlijevanja i patiniranja svojih skulptura, tada se pitanje zašto samo tri, pet ili sedam odljeva smatrati originalima a ostale ne, čini potpuno opravdanim.

Kada se vratimo još dublje u prošlost, u antiku, nailazimo na brojne kopije skulptura za koje ne možemo s potpunom sigurnošću utvrditi jesu li pred nama originali ili kopije. Kada promatrač gleda *Veneru iz Milosa* ili *Diskobolosa*, pitanje originalnosti je dvojbeno, odnosno, ono gubi na važnosti jer ideja skulpture, njezin sklad u proporcijama, ritmu i prirodi pokreta jest otjelotvorena ideja skulpturalne forme koja je jedinstvena, koja proizlazi iz intelekta, dok materijalna, fizička pojavnost skulpture ovisi o kvaliteti kopije. Kada je riječ o odljevima, takav stav potvrđuje Rudof Arnheim kad zaključuje: »Odljev je reprodukcija, a s reprodukcijom treba postupati kao s djelom ukoliko prenosi bitna svojstva djela.

1 Sauerlander, Wilibald. Općenito utvrđivanje predmeta. // Uvod u povijest umjetnosti. Zagreb: Fraktura, 2007, 48.

To isto vrijedi i za gravire i drvoreze koje prema crtežu napravi umjetnik ili netko drugi.«[2] U istom tekstu pod naslovom *O kopiranju*, Arnheim razmatra temu originala i kopije na različitim umjetnostima, no bez obzira o kojoj umjetnosti se radilo (uključujući i glazbu) za Arnheima i dalje zaključak ostaje isti: »Kada se oslobodimo dvojnog načina razmišljanja koje proglašava da određena cjelina jest ili nije dano umjetničko djelo, shvatit ćemo da su umjetnička djela događaji do kojih dolazi u vremenu. Njihova se pojavnost mijenja prema načinu preživljavanja u duhu sljedeće generacije. Istovremeno mogu sačuvati bitan dio svoje prirode za očuvanje identiteta.«[3] Kada je riječ o percepciji (a ne o tržišnoj vrijednosti), izgleda da nije važno koliko će postojati primjeraka neke skulpture sve dok ne dođe do prezasićenja kopijama, odnosno reprodukcijama, kao što se to događa u slikarstvu. Podsjećamo na misao Waltera Benjamina koji je upozorio da se umnažanjem oduzima aura umjetničkom predmetu.[4]

Stav da ideja skulpture, invencija forme treba biti u prvom planu potvrđuje devetnaestostoljetni trend stvaranja gliptoteka. Dok se kod slikarstva neprestano provjerava, analizira i potvrđuje ili opovrgava autentičnost, kod skulpture se to pitanje proširuje na mnogo teže rješiv problem odljeva: njegova broja i kvalitete. Osim toga, skulpture su nerijetko izložene na javnim površinama, ponekad su predmeti koje se dodiruje, a izvorna polikromija ili završni sloj u mnogo slučajeva je izgubljen (posebice kod antičke skulpture) ili je skulptura tijekom vremena nakupila nekoliko slojeva boja što restauracijski postupak čini vrlo složenim.

Povijest umjetnosti kao da nema potrebu postaviti pitanje zbog čega je kiparima koji rade u bronci dozvoljeno odliti različit broj odljeva. Ne postavlja se pitanje zbog čega nije načinjen nikakav međunarodni konsenzus koliki je to broj te koliko se odljeva može načiniti nakon smrti autora. Gotovo da se zaboravlja da postoje stručnjaci koji smatraju da su svi odljevi načinjeni nakon autorove smrti zapravo reprodukcije. Na koncu, ne postavlja se, možda ključno pitanje, zašto se svi odljevi nakon prvog ne smatraju kopijama. To pitanje je ključno, jer je sadašnje stanje gotovo nemoguće kontrolirati niti postoji volja da se to stanje promijeni i pravno regulira. Naime, izgleda da nitko nije ovlašten (osim autora) kontrolirati jesu li u nekoj ljevaonici izlivena tri ili četiri odljeva jedne skulpture. Pojednostavljeno rečeno, kipari koji se odlučuju izliti samo

2 Arnheim, Rudolf. O kopiranju. // Novi eseji o psihologiji umjetnosti. Zagreb, 2008., 279.

3 ibid, 281.

4 Benjamin, Walter. Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije. // Život umjetnosti 78/79, Zagreb, 2006., 22–32.

jedan primjerak svoje stvaralaštvo tretiraju na sličan način kao slikarstvo, dok oni koji lijevaju više odljeva bliži su shvaćanju svog rada na način sličan grafičkom umnažanju. S obzirom na takvo stanje i nedostatak pisanih izvora i arhivskog materijala, iz razgovora s kiparima dobivamo potvrdu nesređenog stanja, odnosno različite podatke o broju odljeva koji se od tri, pet i sedam penju do devet i jedanaest. Uvriježeno je da se veći broj odljeva od jedanaest smatra multiplima.

Nesređena legislativa ponukala je 1974. College Art Association kojoj je tada bio predsjednik Albert Elsen da objavi *Proglas o standardima za reproduciranje skulptura i preventivne mjere za suzbijanje neetičkog odlijevanja u bronci*[5], ali se situacija nije bitno popravila do danas. Zanimljivo je da nesređena situacija nije na tržištu izazvala nikakve promjene. Degasova *Mala plesačica* 1988. godine prodana je za 10,2 milijuna dolara, a nedavno za 12,3 milijuna te kupce očito nije smetalo što su to posthumni odljevi.[6]

Danas se nude usluge tvrtki koje se specijaliziraju za 3D proizvode riječima: »Možemo posjetiti bilo koji muzej i bez dodira skulpture možemo uzeti 3D podatke o objektu i potom ga replicirati kao suvenire za muzejske gift shopove, odnosno proizvesti replike u punoj veličini i slično.« Ista tvrtka nudi svoju uslugu pri utvrđivanju autentičnosti određene skulpture. Naime, upotrebom laserskih skenera mogu dobiti egzaktne podatke gdje se i u kojoj mjeri dvije skulpture ili dva odljeva razlikuju. Kada je riječ o javnim spomenicima i potrebi da se sačuvaju, moguće je napraviti digitalnu kopiju spomenika u vidu digitalnog zapisa koji može biti upotrijebljen za izradu egzaktne kopije u slučaju naglog propadanja izvornika zbog vandalizma, zagađenja, propadanja materijala, i sličnog.[7] Možemo biti fascinirani ovakvim tehničkim dostignućima i njihovim mogućim primjenama, ali one u jednakoj mjeri povećavaju skepsu promatrača koji više nikada neće biti siguran promatra li izvornik ili suvremenu savršenu kopiju izvornika. I ona djela koja su doista autentična u velikoj mjeri izgubit će auru i energetski naboj kakav su nekada imala zbog nesigurnosti koju donosi nova tehnologija. Taj trend je u svakom slučaju logičan u vremenu kada se svi dvodimenzionalni i trodimenzionalni objekti mogu vrlo lako umnažati, poput muzike ili filmova.

5 College Art Association. Statement on Standards for Sculptural Reproductions and Preventive Measures to Combat Unethical Casting in Bronze. Los Angeles, 1974.

6 Darmon, Adrien. Bronze reproductions or original works?. Art Cult (web magazin, www.artcult.fr),

7 Tvrtka Direct Dimensions, Inc. (DDI) nudi svoje usluge pod sloganom »brze solucije za 3D probleme« na web stranici: www.dirdim.com/index.htm.

Ovo je prilika da se u okviru teme progovori i o nesređenom stanju u povijesno-umjetničkom i pravnom području izdavanja ekspertiza o autentičnosti skulpture. Naime, već je dugo u Hrvatskoj praksa da ekspertize izdaju osobe koje nisu ovlaštene davati ekspertize. Tako se ponekad događa da ista osoba izdaje ekspertize za stare majstore slikarstva, za kiparstvo i suvremenu umjetnost, što je nemoguće i neprihvatljivo, a napose štetno za nerazvijeno hrvatsko tržište umjetnina na kojem zbog toga vlada veliko nepovjerenje u autentičnost djela. Inicijativa ovog simpozija može biti mjesto s kojeg trebaju proizaći zaključci o uspostavi novog zakonodavstva koje se odnosi pitanje originala, ovlaštenih i neovlaštenih kopija i reproduciranja, te o stvaranju stručne komisije koja bi izdavala licence odabranim stručnjacima za izdavanje stručnih ekspertiza za određeno područje.

LITERATURA

Sauerländer, Wilibald. Općenito utvrđivanje predmeta. // Uvod u povijest umjetnosti. Zagreb: Fraktura, 2007, 45–55.

Arnheim, Rudolf. O kopiranju. // Novi eseji o psihologiji umjetnosti. Zagreb: Matica Hrvatska, 2008., 275–286.

Benjamin, Walter. Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije. // Život umjetnosti, 78/79 / Zagreb, 2006.

College Art Association. Statement on Standards for Sculptural Reproductions and Preventive Measures to Combat Unethical Casting in Bronze. Los Angeles, 1974.

Darmon, Adrien. Bronze reproductions or original works?. Art Cult (web magazin, www.artcult.fr), 2009-11-02, http://www.artcult.fr/EN/_Sculptures/Fiche/art-0-1010572.htm?lang=EN

Wittkower, Rudolf. Sculpture. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

SAŽETAK

Od svih likovnih umjetnosti problem originala i kopije u skulpturi najuočljiviji je još od antičkih vremena. Specifičnosti i shvaćanja skulpture kao jedne od likovnih umjetnosti tijekom povijesti mijenjale su se na manje uočljiv način nego što se to događalo sa slikarstvom, odnosno sa svim oblicima dvodimenzionalnog prikazivanja. Tijekom 20. stoljeća brojne radikalne transformacije načina oblikovanja skulpturalnog djela potiču na nova i drukčija promišljanja skulpture. Lakoću kvalitetnog reproduciranja i multipliciranja slikarskog djela slijedi podjednaka tehnička kvaliteta u kopiranju i multipliciranju

trodimenzionalno oblikovanog djela. Problem sve teže mogućnosti (ili nemogućnosti) kontrole umnažanja djelâ odražava se ne samo na području zaštite autorstva, nego prije svega na području drukčije percepcije i recepcije skulpture.

Summary

SCULPTURE – THE PROBLEM OF PERCEPTION OF THE ORIGINAL

Frano Dulibić
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Department of History of Art

Among all visual arts the problem of original and copy has been most prominent in sculpture ever since antiquity. Understanding of sculpture as a visual art form and its specific features changed through history less obviously than was the case with painting or any other type of two-dimensional depiction. Numerous radical transformations of sculpting methods in the 20th century gave rise to new different ways of thinking about sculpture. The ease of making high quality reproductions and multiplications of paintings is followed by similar technical quality in copying and multiplication of three-dimensional works of art. The problem of ever increasing difficulty (or impossibility) to control the production of copies is reflected not only in the field of copyright protection but most importantly in terms of different perception and reception of sculpture.

Key words: *sculpture, original, copy, cast, reproduction, expertise*

73.021.026.071:347.78(497.5)

Original kao povod

Ljubica Dujmović Kosovac
Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka

Stručni rad

U suvremenim praksama originalno/izvorno umjetničko djelo je čest povod istraživanjima stručnih i znanstvenih skupina i pojedinaca s ciljem boljeg razumijevanja, utvrđivanja statusa i pojava (ne)kontrolirane transformacije (devastacije) originala u uratke koji s originalom (izvornikom) imaju samo vizualnu povezanost – ogleda se u prepoznatljivoj formi. Ako se takav uradak potpisuje imenom autora originala, riječ je o falsifikatu. (Ne)poznati izvršitelji djelomične transformacije originalnog kiparskog djela u predmet/suvenir, prilikom izvršavanja takvih radnja, na sebe preuzimaju etičku i moralnu odgovornost glede (ne)ostvarenja očekivanog estetskog standarda proizvoda i očuvanja statusa izvornika kao originalnog i zaštićenog umjetničkog djela.

Ključne riječi: *Original u kiparstvu, Izrada suvenira po originalu*

UVOD

U tekstu *Original kao povod* problematizira se status originalnog kiparskog djela s aspekta moralnih i etičkih načela (kodeks) muzejske struke te zakona i propisa u području kulture. U interesnoj povezanosti s kulturom su i drugi subjekti, koji radi postizanja svojih *ciljeva* investiraju u kulturu očekujući kvalitetan kulturni proizvod koji će izdržati konkurentnost globalne ponude te moći očuvati nacionalnu posebnost unutar sve prisutnijeg zagovaranja neminovnosti dovršetka transformacije organiziranih zajednica (država) u globalni društveni sustav. Autori, stvaratelji umjetničkog djela i drugi subjekti u procesu oblikovanja identiteta organizirane zajednice (država dio svoga suvereniteta prenosi na asocijaciju u koju se udružuje), kroz agilne nastupe, osviještenu propagandu i ciljane kulturne programe opetovano ukazuju na opstojnost zajednice temeljenu na kulturnoj baštini i recentnom stvaralaštvu, tako da prilikom prezentacije kulturnog proizvoda nema prostora za improvizaciju, polovične ili neistinite informacije. O originalnom kiparskom djelu u ovom će se tekstu govoriti s aspekta njegove uloge u komunikacijskom

smislu, sudjelovanju u oblikovanju kulturnog identiteta zajednice te kao značajnom čimbeniku u industriji oglašavanja i turizmu.

SKULPTURA KAO ISHODIŠTE

Iz muzeološkog, kulturološkog i turističkog diskursa originalno kiparsko djelo u smislu obrade, čuvanja i prezentacije zakonski, etički i moralno obvezuje sve subjekte koji se njime bave na istinitost i potpunost podataka (autor, odljev, broj odljeva, ljevaonica, naručitelj, izvođač) kod izlaganja, postavljanja na javnim površinama, korištenja u oglašavanju i izradi suvenira.

U tom je smislu posebna zadaća muzejskih i sličnih ustanova, civilnog sektora (udruge), pojedinaca i autora da kod prezentiranja djela iz muzejskih zbirki, privatnih kolekcija, kiparskih opusa autora i spomenika realiziranih na javnim površinama, u vlasništvu državne uprave i lokalne samouprave, inzistiraju na obvezatnoj količini podataka o djelima koja su izložena na izložbama, postavljena na javnim površinama ili se koriste kao predložak u industriji oglašavanja. Izostanak ili navođenje nepotpunih i neistinitih podataka relevantnih za kiparsko djelo za posljedicu može imati otežanu komunikaciju s posjetiteljima i sumnju u podastrte navode te znatno umanjiti ugled priređivača/proizvođača/izdavača.[1]

Situacija na terenu govori o popriličnu šarenilu s obzirom na količinu podataka kojima su označeni javni spomenici *in situ*, u tiskanim i elektroničkim propagandnim materijalima te na povremenim izložbama ili u proizvodnji suvenira.

Takvom stanju dijelom pridonosi silna želja državnih, regionalnih i lokalnih struktura da u hrvatska turistička odredišta dovede kvalitetna i poželjna gosta. Radi ostvarenja postavljena cilja u turističkim propagandnim kampanjama povećavaju se vrste i količine oglasnih sadržaja kojima se »zavodi« potencijalni gost, na način da se u tiskanim, elektroničkim i sličnim propagandnim materijalima ukazuje na posebnost naših kulturnih znamenitosti ili se neke od njih nude preoblikovane u ciljani proizvod/suvenir. Imamo li u vidu da posredna informacija o kulturnom sadržaju svoje ishodište ima u djelima materijalne i nematerijalne kulturne baštine te recentnog stvaralaštva – eksploatacija izvornika/originala u smislu predloška za izradu posrednika u prenošenju ciljane informacije ili izrade predmeta koji postaje nositelj informacije o originalu dovodi

1 Brian Sewwell: Mimara je varao, a štitio ga je Tito, htp://www.zagrebancija.om/hr–scena/brian-sevell- mimara je varao

do proizvoljnih tumačenja prava na izradu tzv. suvenira i inih derivata. Svi subjekti uključeni u proces oblikovanja turističke ponude moraju se pridržavati strukovnih pravila i važećih zakona. Obvezujući je cilj za sudionike u procesu postizanje visokog estetskog dosega za svaki javno prezentirani proizvod za koji se podrazumijeva zadovoljenje pretpostavljena standarda tehničke izvedbe.

ORIGINAL / KOPIJA / REPLIKA / VARIJANTA / MULTIPLIKAT /FALSIFIKAT

Uloga autora u izradi odnosno prezentatora u obradi i predstavljanju skulptorskog djela, važna je za terminološku određenost vrste postupka i nastali produkt, posebno s aspekta pojmova koji se koriste u stručnoj i laičkoj terminologiji odnosno terminološke diskrepancije koja se može objasniti pojmovnim nijansama koje su izgubljene u komunikaciji.

Original (lat. origo = podrijetlo) označava prvo djelo u svojoj vrsti i u obliku kako ga je izradio njegov tvorac ili autor, što se odnosi i na sve postupke realizacije radova koji nastaju u izvedbi autora ili pod njegovim nadzorom (odljevi). Svaki tako nastali rad je original uz koji je obvezatno navesti relevantne podatke o broju izvedenih primjeraka, mjestu izvedbe i suradnicima na izvedbi. Kopija (lat. copia) je prijepis – preslikano slikarsko ili kiparsko djelo, s tim de se često za isti postupak koristi i pojam replika (lat. replica) a označava ponavljanje ili oponašanje nekog umjetničkog djela. U pravilu, repliku izrađuje umjetnik koji je izradio i original. Ako je autor izradio jedan primjerak jednog djela, tada takovo djelo označavamo kao unikat (lat. unicatum). Varijanta (lat. varius) označava djelo koje ima različit oblik od izvornika i rad je istog autora. Unutar mogućih varijabla izrade i tretiranja kiparskog djela od strane samog autora ili posrednika koji je na takav postupak ostvario pravo je multiplikat (lat. multiplus), a označava višestruko ponovljeno izvorno djelo. Falsifikat (lat. falsificatum) ili krivotvorina je rad/predmet koji nije original i nije djelo autora izvornog djela. Falsificiranje djela etabliranih hrvatskih i stranih autora je pojava koja zahtijeva mobiliziranje svih subjekata koji se bave originalnim djelima radi onemogućenja proizvodnje krivotvorina kojima je cilj preuzimanje mjesta originala i ostvarenje financijske koristi. Efikasna kontrola proizvodnje falsifikata i njeno onemogućivanje može se ostvariti ustrojem pravnih subjekata ili davanjem ovlasti fizičkim osobama za vršenje procjene originalnosti umjetničkih djela. Za oficijelne procjenitelje podjednako su zainteresirani muzeji, kolekcionari i pojedinci koji u djela etabliranih autora hrvatske

i svjetske umjetnosti ulažu velika financijska sredstva. Za razliku od kopije, odljeva replike, i multipla koje izrađuje autor ili ovlaštena osoba – falsifikat radi netko tko nije autor originala. Uradak potpisuje imenom autora koji je izradio original. Cilj je ostvarenje financijske dobiti. Izrada i trgovanje falsifikatom je krivično djelo i podliježe kaznenom progonu.

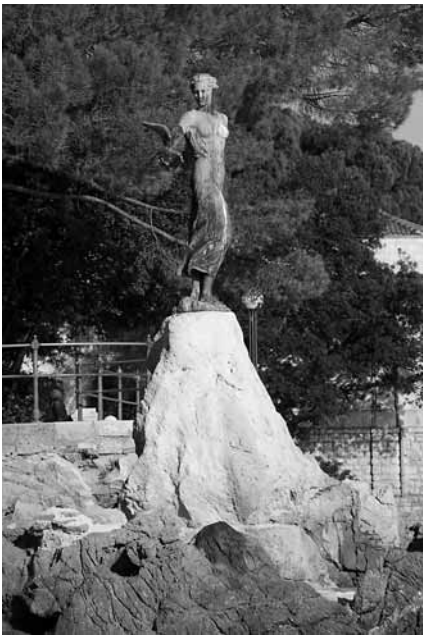
SUVENIR KAO POVOD – ORIGINAL KAO ISHODIŠTE

Kada je riječ o tretiranju autorskog rada od strane samog autora, a kasnije od imaoca prava vlasništva, situacija u Hrvatskoj ukazuje na brojne primjere proizvoljnih tumačenja zakonskih odredaba, iz čega proizlazi nužnost donošenja novih i primjena postojećih zakona i propisa radi dostizanja željenog standarda u zaštiti izvornika. Ministarstvo turizma suvenir promovira kao strateški zadatak razvoja turizma. Za dostizanje željenog standarda u proizvodnji i plasmanu suvenira značajno je angažiranje samih autora (kipara) koji kroz cehovske udruge mogu definirati obvezujuća pravila za autora i imaoce prava vlasništva na praćenje stanja u tom segmentu turističke ponude. Za odabir kiparskog djela koje postaje predloškom višestruke izvedbe presudna je njegova vitalnost i komunikacijska sposobnost s natprosječnim brojem pojedinaca i ciljnih skupina. Višestruku mutaciju (devastaciju) radi izrade predmeta pod zbirnim nazivom »suvenir« doživjelo je (doživljava) djelo akademskog kipara Zvonka Cara[2] poznato pod imenom *Djevojka s galebom* ili *Opatijka*.

Skulptura je postala sinonim i zaštitni znak Opatije, tako da se u propagandnim sadržajima koristi kao komunikacijski znak za najavu programa od gospodarskih do kulturnih sadržaja.[3]

2 Zvonko Car, rođen 4. 2. 1913. a umro 13. 11. 1982. godine u Crikvenici. Zahvaljujući prijateljstvu s Vladimirom Nazorom, sa 16 godina primljen je na Likovnu akademiju u Zagrebu. Profesori su mu bili Ivan Meštrović, Robert Frangeš Mihanović i Frane Kršinić. Diplomirao je kiparstvo 1933. godine. Godine 1955. sagrađen mu je kiparski atelje u Crikvenici (jedini namjenski prostor u PGŽ). Autor je brojnih djela koja su postavljana na javnim površinama PGŽ. Godine 2008. u Crikvenici je otvoren Memorijalni atelje Zvonko Car s prvim postavom stalne izložbe.

3 *Djevojka s galebom u ruci* postavljena je na hridi na mjestu gdje je ranije bila kopija kipa Madonne, koji je obitelj Kasselstatt dala postaviti u spomen na tragično preminulog sina 1891. godine. Kip je na hridi ostao do oko 1950. godine, kada ga je iščupalo more. Nakon toga je kopija kipa Madonne premještena u Crkvu Sv. Jakova. *Kip Madonne sul mare* djelo je kipara Hansa Rathauskog iz Graza. Osim Madonne, autor je i fontane *Helios* i *Selena* koja se nalazi u parku između crkve Sv. Jakova i hotela Imperijal u Opatiji. Kip *Djevojka s galebom u ruci* je na hrid u Opatiji postavljen 1956. godine, a predstavlja žensku figuru s ispruženom rukom na koju je sletio galeb, pogleda usmjerenog prema pučini. Naručitelj skulpture bio je Narodni odbor Opatije.



1. Zvonko Car, *Djevojka s galebom u ruci*, 1956., bronca, Opatija
1. Zvonko Car, Girl with a Seagull in Her Hand*, 1956, bronze, Opatija*

Nakon više od pola stoljeća od nastanka i postavljanja u Opatiji *Djevojka s galebom,* rad akademskog kipara Zvonka Cara, nema na hridi ili u gledljivoj blizini pločicu s podatcima o autoru, godini nastanka i naručitelju, tako da bi praćenje transformacije tog kipa tijekom mnogih godina u brojne uratke anonimnih proizvođača, pod zajedničkim nazivom *suvenir*, bila dugotrajna istraživačka avantura s očekivano zanimljivim rezultatom. I danas, brojni trgovci suvenirima na upit o *suveniru* koji predstavlja *Djevojku s galebom* u ruci spremno odgovaraju da je riječ o skulpturi postavljenoj na hridi uz opatijsku šetnicu. Ni jedan od ispitanika nije znao tko je autor izvornika – skulpture koja je među rijetkim spomenicima (Ivan Meštrović, *Grgur Ninski* u Splitu, Antun Augustinčić, *Tito*, Kumrovec ...) otvorila komunikacijski kanal s brojnim opatijskim gostima, tako da je s njihovim fotografskim zabilješkama zastala u brojnim domovima svijeta. Kao *zavodljiv* motiv više ugostiteljskih objekata u grafičko rješenje karte menija stavlja *Djevojku s galebom u ruci*, u boljoj ili lošijoj grafičkoj izvedbi

Ako Carevu skulpturu analiziramo kao javni i objavljeni spomenik, u kontekstu posrednog prezentiranja, doći će se do podataka koji nisu prihvatljivi sa stajališta autorskog i vlasničkog prava, a odnose se na fotografije spomenika koje njihovi autori rado imenuju umjetničkim, izlažu

2. Hans Rathauski, *Madonna sul Mare*, 1891. kopija, Opatija

2. Hans Rathauski, Madonna sul Mare*, 1891, copy, Opatija*

3. Nepoznati autor, *Blagovijesti*, po Ivanu Meštroviću, MMSU, Rijeka

3. Unknown author, Annunciation*, after Ivan Meštrović, MMSU, Rijeka*

ih na izložbama i publiciraju u tiskovinama. Od navedenih podataka u kataloškoj jedinici, ili na drugom mjestu (legenda uz izložak), nažalost, kao u pravilu nedostaje podatak koji se odnosi na autora, naziv skulpture s eventualnim navodom o godini nastanka i postavljanja. Još je drastičnija sudbina skulpture u njezinoj transformaciji u suvenir, za koji se najčešće kaže da je replika spomenika *Djevojke s galebom u ruci.* Takvi proizvodi u pravilu imaju serijsku proizvodnju, jednostavnog su tehnološkog postupka i izrađeni u materijalima koji takvu proizvodnju podržavaju. S obzirom da se predmet radi prema poznatom autorskom djelu, njegova (serijska) izrada zahtijeva konzultaciju sa subjektima koji polažu prava na izvornik

Obrada izvornika/originala radi pripreme za umnožavanje u različitim veličinama i izvedbu raznim tehnološkim postupcima često se odvija bez znanja imaoca vlasničkog i autorskog prava. Namjenski, i u drugom mediju obrađen izvornik sada se koristi kao predložak za tiskanje aplikacija koje se postavljaju na nositelje: drvo, staklo, tkaninu, keramičke pločice, gumu i plastiku. Dovršetkom proizvodnog procesa postaju novi proizvodi, kao npr. vrećice sa šećerom, ubrusi, držači ubrusa, bukalete, pepeljare, tanjuri, čaše, šalice, niže kvalitete izvedbe, tako da ih osim strastvenih sakupljača nitko drugi neće sakupljati. Vijek takvog proizvoda je okončan s potrošnjom zaliha. Primjena Zakona o zaštiti autorskog prava (autorsko djelo nije dopušteno koristiti na način da mu se umanjuje ili

narušava njegova umjetnička vrijednost) sugerira zaključak o izostanku sinkronog djelovanja nasljednika (Zvonko Car) i imaoca vlasničkog prava s ciljem stvaranja uvjeta za kvalitetnu eksploataciju originalnog autorskog djela. S obzirom na interese imaoca vlasničkog i autorskog prava, zbog zaštite izvornog djela ili originala, treba donijeti kriterije kojih će se morati pridržavati *proizvođači predmeta po originalu.* U takvim okolnostima bi svaki proizvođač suvenira po originalnom umjetničkom djelu imao obvezu prijaviti imaocu vlasničkih prava prototip i količine koje planira proizvesti. Nakon dobivene suglasnosti imaoca vlasničkog prava steklo bi se pravo na proizvodnju i ostvarili uvjeti za praćenje kvalitete proizvodnje predmeta/suvenira. Na kraju bi se u proces realizacije i plasman proizvoda uključila nadležna muzejska ustanova radi dokumentiranja izvedenih vrsta predmeta/suvenira koji su nastali prema skulpturi autora čija djela čuva, obrađuje i prezentira.

SUVENIR U MUZEJSKIM ZBIRKAMA

Pitanja originalnosti umjetničkog djela su česta u muzejskoj praksi: obrada i priprema građe za izlaganje, davanje mišljenja o umjetninama koje su u vlasništvu fizičkih osoba te sudjelovanje u rješavanju pitanja drugih imaoca umjetnina koje pripadaju građi za koju su muzejska ustanova i kustos usko specijalizirani. Kada je riječ o velikim zbirkama koje su nastajale tijekom dugog niza godina, moguće su dvojbe u istinitost podatka s kojima muzej raspolaže. Krivi podatci o djelu, ako postanu dostupni javnosti (izložbe, tekstovi), najčešće se otkrivaju u komunikaciji s posjetiteljima ili objavljivanjem u tiskanim medijima. Da li se u našim muzejima, posebno kada analiziramo muzeje vizualne umjetnosti, čuvaju i izlažu radovi koji nisu originali – pitanje je koje se rijetko postavlja u suvremenoj muzejskoj praksi, posebno kada je riječ o prezentaciji muzejske građe. Radi održavanja dobrih kolegijalnih odnosa nemamo relevantnih informacija o takvim primjerima, osim onih koje su objavljene u popularnim tiskovinama radi senzacionalizma. Izlaganje kopije ili suvenira kao originalnog djela na izložbi koja prezentira muzejsku zbirku s aspekta muzejske prakse trebalo bi biti iznimno rijetko. Kada se takva situacija dogodi, najmanje što je potrebno učiniti jest – nakon provjere navoda obavijestiti javnost. Da takvi primjeri u praksi postoje, pokazala je nedavno održana izložba u riječkom Muzeju moderne i suvremene umjetnosti pod nazivom *60 godina MMSU-a (2008.)*, na kojoj su bile izložene umjetnine (preko 600) iz muzejskog fundusa. U kratkom periodu su za javnost bili dostupni radovi potpisani kao djela Ivana Meštrovića. S obzirom na značaj i mjesto koje Meštrović

4. Nepoznati proizvođač, Tanjur, suvenir, 2009., Opatija

4. Unknown manufacturer, Plate, souvenir, 2009, Opatija

5. Razglednica Opatije

5. Postcard from Opatija

ima u hrvatskoj i svjetskoj umjetnosti, za MMSU je bitna činjenica da u zbirci kiparstva čuva čak četiri djela tog poznatog i priznatog autora. Nažalost, ubrzo se pokazalo da izloženi radovi Ivana Meštrovića nisu originali, o čemu svjedoči mišljenje (dopis od 10. 5. 1994. godine) prof. dr. Duška Kečkemeta: »Moje je, također, mišljenje da reljef *Blagovijesti* nije izvorni Meštrovićev rad, već rađen prema njegovom velikom reljefu«. Isti nalaz je potvrdila Ljiljana Čerina, kustosica Ateljea Meštrović. Rad je od posrednika kupljen 1963. godine u Zagrebu. U MMSU u Rijeci se vodi u Zbirci kiparstva pod IB 781 (*Blagovijest*, reljef, bronca, 42 x 27,5 cm. Signatura urezana u broncu na donjem rubu desno: I. MEŠTROVIĆ; vlasništvo MMSU, MGR, Inv. br 781).[4]

4 Po ikonografskom i kompozicionom rješenju taj prikaz Blagovijesti oponaša drevni reljef koji je Ivan Meštrović napravio 1927. godine (dimenzije 180 x 111 cm) a izložen je u Crkvinama u Splitu. Prema danas sakupljenim podatcima u arhivu Ateliera Meštrović evidentirani su:
– jedan gipsani odljev u vlasništvu Moderne galerije u Zagrebu
– dva brončana odljeva u privatnom vlasništvu u Zagrebu
– jedan brončani reljef u privatnom vlasništvu u Puli
– dva brončana odljeva u privatnom vlasništvu u Splitu
– jedan brončani odljev u privatnom vlasništvu u Dubrovniku
– tri brončana odljeva u inozemstvu
Prema gore navedenim podatcima, navedeni rad može se koristiti ako se ne utvrdi autorstvo, i to Meštrovićevo, gipsanog reljefa u Modernoj galeriji u Zagrebu (op. a. za što postoji malo mogućnosti). Sve su to suveniri po Meštroviću. Gipsani model je vjerojatno izradio neki

6. Zvonko Car, *Djevojka s galebom u ruci*, 1956., bronca, Opatija
6. Zvonko Car, Girl with a Seagull in Her Hand*, 1956, bronze, Opatija*

LEGALIZACIJA FALSIFIKATA I KOPIJE ILI REPLIKE KAO ORIGINALA

Ponekad se u praksi dogodi da se, iako se dvoji o originalnosti neke umjetnine koja se čuva u muzejskoj zbirci, napravi ustupak radi atraktivnosti i ona se kao original pusti na izložbu. To se dogodilo i s radovima Ivana Meštrovića izlaganima na izložbi Hrvatska Moderna (1991.) i 60 godina MMSU-a (2008.). Uvrštenjem tih radova na izložbu napravljen je prvi korak u legalizaciji radova koji nisu originalni radovi Ivana Meštrovića. Ubrzo nakon izložbe postavljena je zbirka u online obliku (prezentacija je održana u MDC-u u Zagrebu 2008. godine). Širokoj javnosti je dostupna na adresama: www.mmsu.hr i www.mdc.hr. Legalizacija kopija, suvenira ili odljevaka, bez suglasnosti autora – *kao originala,* ovim činom je potvrđena. Zbirka je 2009. godine registrirana u Ministarstvu kulture Republike Hrvatske kao kulturno dobro. Kopije, suveniri i odljevci bez suglasnosti vlasnika potvrđeni su kao kulturno dobro i originalna djela Ivana Meštrovića – i postupak legalizacije je završen.

Prema relevantnim izvorima MMSU u Rijeci čuva četiri djela rađena po Ivanu Meštroviću.

kipar po Meštrovićevom drvenom reljefu na Crkvinama. To bi prema tome bio 10. odljev – suvenir u bronci evidentiran u Atelijeru Meštrović.
Napomena: *Preporuča se da se taj suvenir ne izlaže*

ZAKLJUČAK

Iako nam povijesno iskustvo govori da svaki društveni proces po naravi stvari oživljava i vlastitu suprotnost, vrijeme globalizacije nameće pitanja o vlastitom kulturnom identitetu. Kulturna je baština zasigurno nositeljica tog identiteta, što su prepoznale sve suvremene kulturne politike, pa tako i hrvatska. Tema Original u skulpturi je dobar povod da se ukaže na temeljne obveze sudionika u postupku sakupljanja, obrade, čuvanja i prezentacije spomeničke građe. Sve ovo bi nas moralo učiniti dodatno svjesnima odgovornosti koju imamo kao generacija koja u ovom trenutku nasljeđuje baštinu svojih predaka. Osim u sferi simboličkih vrijednosti, mnoge su države prepoznale i ekonomski potencijal svoje kulturne baštine. U praksi nailazimo na primjere kada je privatni interes u sukobu s općim interesom, tako da željeni rezultat izostaje. Koliki i kada će se u ovom području pomaci ostvariti – ovisi o svim sudionicima. Bilo bi korisno da se u stručnoj javnosti pokrene postupak izrade i donošenja naputka ili pravilnika s metodologijom i kriterijima za provedbu kategorizacije pokretnih kulturnih dobara, što bi dovelo do boljeg razumijevanja (ne) dozvoljenih pojava i jednostavnije primjene zakonskih odredaba.

LITERATURA

1. Šola,Tomislav. Hrvatski identitet za strategiju razvoja. // 8. skup turističkih djelatnika Hrvatske. Zadar, 12. listopad 2004.
2. Brian Sewwell. Mimara je varao, a štitio ga je Tito, htp://www.zagrebancijac.om/hr –scena/brian-sevell- mimara je varao
3. Katić, Sendi. Hrvatski suvenir. Zagreb: Klub Zaprešćana, 20909.; ISBN 978-953-99808-3-0
4. Arhiva MMSU-a, Rijeka, 2010.

FOTOGRAFIJE

Alen Kregar

SAŽETAK

Naša skupna sposobnost da zamijetimo ukupnost pojedinačnih učinaka pojmovnih odrednica koje određuju, uvjetuju, oslobađaju i ugrožavaju autora i njegov rad – kao što su plagijat, falsifikat i krivotvorina – usmjerava našu misao na prijevaru, nedopuštenu radnju koja se treba sankcionirati, s pravnog i moralnog gledišta.

Kada je riječ o tretiranju autorskog rada od samog autora, a kasnije od imaoca prava manipuliranja autorskim radom, situacija u Hrvatskoj upućuje na brojne primjere koji podržavaju tezu da su nužni donošenje i primjena pozitivnih zakonskih propisa, poštovanje važećih moralnih norma, te veće angažiranje samih autora unutar cehovnih udruga i drugih asocijacija.

Često se ne prihvaćaju izvorna značenja pojmova koji su u dnevnom optjecaju djelomice stručne i ostale populacije, što ćemo pratiti na primjeru riječi replika, koja u kolektivnoj svijesti ima značenje odgovora na neki navod ili pak umnoženog izvornika. Prema Aniću, replika (lat. replica) je i ponavljanje, oponašanje, kopija nekoga umjetničkog djela koju izrađuje umjetnik koji je izradio i original. Autor izvornika se u praksi iznimno rijetko pojavljuje kao naručitelj replike, posebice kada je riječ o spomenicima postavljenima na javnim površinama. Kod izrade replike koja se imenuje suvenirom, imalac takvog predmeta pri oglašivanju i manipuliranju (prodaja) takvim predmetom u pravilu izostavlja podatak o izvorniku. Time krši zakonska i moralna prava autora, što će se pratiti na primjeru skulpture poznate pod nazivom »Opatijka« ili »Djevojka s galebom« kipara Zvonka Cara iz Crikvenice.

Summary

ORIGINAL AS A MOTIVE

Ljubica Dujmović Kosovac
Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka

Our collective ability to notice the cumulative effect of actions described by terms that define, stipulate, liberate, and threaten the author and his work, such as plagiarism, falsification, and forgery, impels us to recognize deceit, unlawful action that needs to be sanctioned, from both legal and moral point of view.

Regarding the treatment of authorship, both by authors and rightful users of author's work, the situation in Croatia calls for enactment and enforcement of appropriate laws, respect of existing moral norms, and stronger involvement of authors themselves through their professional guilds and other associations.

Certain terms, which are in daily use by professionals and non-professionals, are often misconstrued, such as replica*, which is generally accepted as a word for the multiplications of an original. Anić's dictionary lists more meanings: repetition, imitation, copy of a work of art made by the same author that made the original. In practice, author rarely commissions a replica, particularly in cases of monumental sculptures in public open places.When replica is made with the intent to make it a souvenir, holders of such objects often omit the data about the original in their advertising and marketing campaigns. This violates both legal and moral rights of the author, as will be shown on the case of the sculpture known as »Girl from Opatija« or »Girl with a Seagull« by Zvonko Car from Crikvenica.*

Key words: *original in sculpture, production of souvenirs based on original works*

71/73.038.012(497.5Zadar,Bašić,N.)"2005""2008"
621.22 523

Na razmeđu arhitekture i skulpture: *Morske orgulje* i *Pozdrav Suncu*

Antonija Mlikota
Odjel za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zadru

Stručni rad

U okviru teme Na razmeđu arhitekture i skulpture rad razmatra Morske orgulje *i* Pozdrav Suncu*, skulpturalnu, zvučnu i svjetlosnu instalaciji nastalu na zapadnom dijelu zadarske povijesne jezgre, točnije na Istarskoj obali. Autor, arhitekt Nikola Bašić sa suradnicima, u postojeću je strukturu rive ugradio dva nova elementa:* Morske orgulje *i svjetlosnu tehnološku instalaciju* Pozdrav Suncu*. Rad donosi kritički osvrt na ove projekte kao i usporedbu sa sličnim projektima ostvarenim u svijetu uz povijesno-umjetničku valorizaciju samih projekata.*

Ključne riječi: *Istarska obala, Zadar, Nikola Bašić, Morske orgulje, Pozdrav Suncu*

Morske orgulje i *Pozdrav Suncu* postale su sveprisutni simbol Zadra. Nakon desetljeća apsolutne vladavine s naslovnica turističkih i propagandnih materijala smijenile su do tada najpoznatiji simbol Zadra, crkvu Sv. Donata. Riječ je o skulpturalnoj, zvučnoj i svjetlosnoj instalaciji nastaloj na zapadnom dijelu zadarske povijesne jezgre, točnije na Istarskoj obali.[1] Na tom dijelu obale arhitekt Nikola Bašić sa suradnicima je u postojeću strukturu rive ugradio dva nova elementa: *Morske orgulje* i svjetlosnu instalaciju *Pozdrav Suncu*. Ta intervencija u kameni plašt rive izmijenila je poznatu, pravilnu vizuru zadarske povijesne jezgre, a upravo je zbog tog prepoznatljivog pravilnog oblika stari dio grada često nazivan *Kamenim brodom* (sl. 1). *Morske orgulje*, a kasnije i *Pozdrav*

1 Na gotovo istoj lokaciji, prije Drugog svjetskog rata, talijanska je vlast na tom prostoru podigla memorijalni spomenik, pa se još uvijek može čuti od starijih Zadrana kako taj dio grada nazivaju *Monumento*. Slijedom povijesti jedan »monumento« je zamijenio drugi, ali je i samim tim u svijesti građana taj prostor zapamćen kao spomenički. Poslije Drugog svjetskog rata taj dio grada je na neki način zamro jer je u obližnjoj zgradi bio smješten Dom JNA, a samim time je bila ograničena i aktivnost na tom dijelu obale.

1. Pogled na povijesnu jezgru Zadra (foto Marin Gospić).
1. View of the historic centre of Zadar

Suncu, izazvale su gotovo ponosno divljenje šireg sloja građanstva ali i kritiku dijela stručne javnosti.[2] »Infantilni i kičerski« ukus publike, kako ga naziva Vinko Srhoj,[3] čini se da je došao na svoje kroz te intervencije u izmijenjenoj zadarskoj rivi. Činjenica je: kada posjetite *Morske orgulje* i *Pozdrav Suncu*, dobit ćete trajni dojam nedorečenosti, pogotovo zbog tehnološko-svjetlosne instalacije *Pozdrav Suncu*.

Ideja o sviralama koje proizvode zvuk potaknut prirodnom stimulacijom vode koja potiskuje zrak nije ni nova ni mlada. Još je Vitruvije u prvom stoljeću prije Krista opisivao Vodene orgulje[4] ali i Ktesibijevu

2 Srhoj, Vinko. *Da je riječ i o Rodinu ili o Mooreu, bilo bi neumjesno svaki gradski trg i spomeničko postolje rezervirati za istog autora:* Dr. Vinko Srhoj, publicist i povjesničar umjetnosti, predavač na Sveučilištu u Zadru o inflaciji Petrićevih spomenika i devalvaciji gradskog prostora. // Zadarski list, Panorama / Zadar,11./12. 6. 2005., str. 20–21.
Srhoj, Vinko. *Zar je ovo sutrašnjica?*: Kritički o nastupu hrvatskih predstavnika na 11. Međunarodnoj izložbi arhitekture u Veneciji, 14. 9. – 2. 11. 2008. // Zadarski list, Donat / Zadar, 7. 10. 2008., str. 14–15.

3 Srhoj, Vinko. Zadar: Donat. // Zadarski list, 7. 10. 2008., str. 14–15.

4 Vitruvije. Deset knjiga o arhitekturi, X. knjiga. Zagreb: Golden marketing: Institut građevinarstva Hrvatske, 1999. str. 205–206.

2. Posjetitelji na *Morskim orguljama* u Zadru (foto A. Mlikota).
2. Visitors, Sea Organ *in Zadar (photo: A. Mlikota)*

crpku[5] za koju piše da »pritiskom tekućine sili zrak da proizvodi učinke posuđene od prirode.«

Zadarske *Morske orgulje*, osim zvukom, definirane su i oblikom stepenastih, skulpturalnih platformi koje se spuštaju do mora i koje su namijenjene za sjedenje i promatranje mora uz zvuk koji proizvode tonski ugođene cijevi smještene ispod tih platformi. Sedam stepenasto raspoređenih desetmetarskih platformi omogućuje posjetiteljima silazak do mora i zadržavanje, tj. sjedenje na *Morskim orguljama* (sl. 2). Same platforme su uz stepenasti položaj raščlanjene i stepenastim oblikovanjem, pa je na taj način kreirana svojevrsna tribina okrenuta moru (sl. 3). Na taj način je šetačima na zadarskoj rivi omogućeno spuštanje do mora, što do tada, zbog visine rive, nije bilo moguće. Ispod stepenasto oblikovane rive ugrađene su cijevi različitih profila. Zrak koji gura val ulazi u prednji širi dio cijevi, zatim se ubrzava kroz uži dio cijevi i u konačnici proizvodi zvuk prolazeći kroz svirale smještene ispod platformi. Smještanjem svirala u svojevrsne pravokutne komore, odnosno servisne hodnike, zvuk se dodatno pojačava. Sam zvuk dopire do posjetitelja kroz

5 Vitruvije. Nav. dj. (4.) str. 204–205.

3. *Morske orgulje*, detalj (foto M. Gospić).
3. Sea Organ*, detail*

otvore u kamenom stepeništu. Ideju *Morskih orgulja* i uređenja obale nadopunjuje vijugava klupa koja asocira klavirske tipke, te stupnjevano povećavajući svoju visinu uokviruje novouređeni park i novu prometnicu.[6] Propitujući originalnost u suvremenoj umjetnosti kroz sveprisutnu spoznaju da je umjetnik danas često inspiriran nečim već postojećim ili viđenim, bilo da je riječ o već izgrađenim građevinama ili objektima, skulpturama, slikama, formama iz prirode, materijalima, geometrijskim oblicima, samoj geometriji kao alatu rada ili blagodatima novih tehnologija, pokušala sam povezati projekt zadarskih *Morskih orgulja* s već izvedenim sličnim projektima u svijetu. Poznati teoretičar arhitekture i gost-kritičar u knjizi *Suvremena hrvatska arhitektura: testiranje stvarnosti* Kenneth Frampton,[7] komentirajući Bašićev projekt, asocira da on *... podsjeća na podjednako elegičnu morsku scenografiju »Češlja vjetra« (baskijski Haizearen Orrazia), podignutu ponad stijenja na obali San Sebastiana 1976. kao plod suradnje baskijskog arhitekta Luisa Peňe Gancheguija i njegova sunarodnjaka kipara Eduarda Chillide... Poput Gancheguijeva »Češlja za vjetar«, to je djelo, koliko bezvremensko i*

6 Nova prometna regulacija na tom dijelu grada kao i novi granični terminal za brodove projekt su istog autora.

7 Frampton, Kenneth. Između monumentalnog i dematerijalizacije. Suvremena hrvatska arhitektura: testiranje stvarnosti = Contemporary Croatian architecture: testing reality / autori projekta, project authors: Maroje Mrduljaš, Vedran Mimica, Andrija Rusan. // Oris: časopis za arhitekturu i kulturu / Zagreb: Arhitekst, 2007., str. 264–292.

pogansko toliko moderno i arhitektonsko. Izgleda da danas hrvatska arhitektura svoj vrhunac dosiže onda kada se razvija između monumentalnoga i nematerijalnog.

Dakle, *Češalj vjetra* nastao je dvadeset i devet godina prije zadarskog projekta, no tamo imamo sasvim drukčiji koncepciju. Projekt se razvijao u dvije faze: u prvoj su na stjenoviti dio obale postavljene tri skulpture Eduarda Chillide. Skulpture su dio se serije *Češalj vjetra* po kojima je taj javni prostor i dobio ime.[8] Vjetar, ovisno o snazi, pušući kroz skulpture stvara zvuk. U drugom dijelu projekta arhitekt Luisa Peňe Gancheguia uredio je plato na obali. Ispod platoa su cijevi kroz koje valovi tjeraju more istiskujući zrak, dok se kod snažnih udara valova more izlazeći iz cijevi raspršuje a ... *duga koja povremeno nastane zbog prskanja mora iz nekorištene kanalizacijske cijevi osjetilno nadvladava prateći zvuk.*[9]

Sljedeći primjer je *The Wave Organ* (*Valne orgulje*), akustična skulptura smještena na lukobranu marine u San Franciscu, čije zvukove stimuliraju morski valovi. Autor koncepta tih morskih orgulja je umjetnik Peter Richards,[10] a izvedene su u suradnji s kamenoklesarom i kiparom Georgom Gonzalesom. Prije izvođenja samog djela umjetnik Peter Richards je provodio niz istraživanja[11] o fenomenu morskih orgulja, a kasnije je teorijske i praktične rezultate istraživanja ugradio u djelo. Najprije je postavljen prototip za Festival nove glazbe 1981., a zatim su na istom mjestu 1986. podignute današnje *Valne orgulje*.[12] Lukobran na kojem su postavljene morske orgulje nastao je nasipanjem materijala s uništenog groblja. To je umjetniku dalo ideju za izgled morskih orgulja, tako da je uz pomoć kamenoklesara Georga Gonzalesa stvorio zanimljivo

8 Skulpture *Češalj vjetra* Eduardo Chillida je stvarao od 1952. do 1999. Tri izložene u San Sebastianu tek su djelić te serije. Museo Chillida, Leku. Exibitons, 16/05/2007 – 08/10/2007 »Wind Comb: Chronology of a series« in CH-LK. 2010.02.10. http://www.museochillidaleku.com/Det-Expo-en.307+M587ed5d7633.0.html

9 Frampton, Kenneth. Nav. dj. (7.) str. 288.

10 Inspiraciju za *Morske orgulje* umjetnik je pronašao u snimkama Billa Fontane koje je napravio bilježeći zvukove koje proizvode ventilacijske cijevi na plutajućim betonskim dokovima u Sydneyu.
Exploratorium, museum of science, art nad humane perceptions. 2010.02.13. Izvor: http://www.exploratorium.edu/visit/wave_organ.html.

11 Peter Richards je 1980. dobio stipendiju »National Endowment for the Arts«, koja mu je omogućila ta istraživanja. Exploratorium, museum of science, art nad humane perceptions. 2010.02.13. Izvor: http://www.exploratorium.edu/visit/wave_organ.html.

12 Orgulje su posvećene Franku Oppenheimeru, osnivaču Exploratoriuma, koji je podržao projekt nakon izgradnje prototipa, te je organizirao brojne kampanje prikupljanja novca za izvedbu projekta *Morskih orulj*a. Nažalost, umro je nekoliko mjeseci prije njihova dovršetka. Exploratorium, museum of science, art nad humane perceptions. 2010.02.13. Izvor:http://www.exploratorium.edu/visit/wave_organ.html.

okruženje konstruirano od odbačenih granitnih i mramornih nadgrobnih spomenika i ploča. Grobljanska plastika flankira dvadeset i pet plastičnih i betonskih cijevi postavljenih na različitoj visini koje, ovisno o plimi i oseci, stimulirane valovima, stvaraju glazbu. Od ostatka nadgrobne plastike kreirali su stepenasto raspoređene platforme, niše i klupe pored njih, iz kojih poput periskopa izviru zavinuti završetci cijevi, tako da posjetitelji mogu prisloniti uho na njih i slušati glazbu dok promatraju more. Mističnost glazbe koju stvara more dodatno pojačava činjenica da sjedite na nadgrobnim spomenicima. *Dijelom park, dijelom piazza, to je gotovo apsurdan hram posvećen Posejdonu, koji je osmišljen kako bi omogućio moru da zapjeva. Izgrađen 1986. od plastičnih i metalnih cijevi i odbačenih viktorijanskih nadgrobnih spomenika s napuštenog groblja, Wave Organ su i mjesto i instrument, hipnotička aeolianska harfa po kojoj svira morska plima i mjesečni ciklus zemlje, sunca i mjeseca.*[13]

Sljedeći primjer, *High Tide Organ* (*Orgulje visoke plime*), nalazi se u engleskom turističkom mjestu Blackpool. Nastale su u sklopu projekta rekonstrukcije južne promenade. Taj projekt uključio je veliki broj umjetnika koji su se javili na natječaj koji je raspisalo Gradsko vijeće Blackpoola. Cilj im je bio osmisliti »galeriju suvremene umjetnosti na otvorenom.«[14] Promenada je šetnica dužine dva kilometra, koja je u cijelosti dizajnirana u sklopu projekta i duž koje su postavljena umjetnička djela.[15] Jedno od izvedenih djela je i *High Tide Organ* (*Orgulje visoke plime*). Autori petnaest metara visokih plimnih orgulja su Liam Curtin i John Gooding, a postavljene su 2002. Orgulje su izvedene od čelika, cinka, betona i bakra, a na šetnici su materijalizirane kroz petnaest metara visoku skulpturu koja asocira vrat žičanog instrumenta. Bez zvučne dimenzije ta skulptura bila bi tek jedna u nizu skulptura na blackpoolskoj šetnici. Vanjski dio skulpture izveden je iz čelika koji korodira i tako stvara zaštitni film za skulpturu. Osamnaest cijevi orgulja smješteno je unutar skulpture. Instrument zasvira dolaskom visoke plime preko osam cijevi postavljenih na samoj šetnici u razini mora. Kako se plimni val penje po zidu šetnice, potiskuje zrak u orgulje koje, kao i u slučaju zadarskih, zasviraju.

13 Travel: The New York Times /San Francisco's Wave Organ. Patricia Leigh Browen. Objavljeno: 17. 11. 2002. http: // www.nytimes.com/

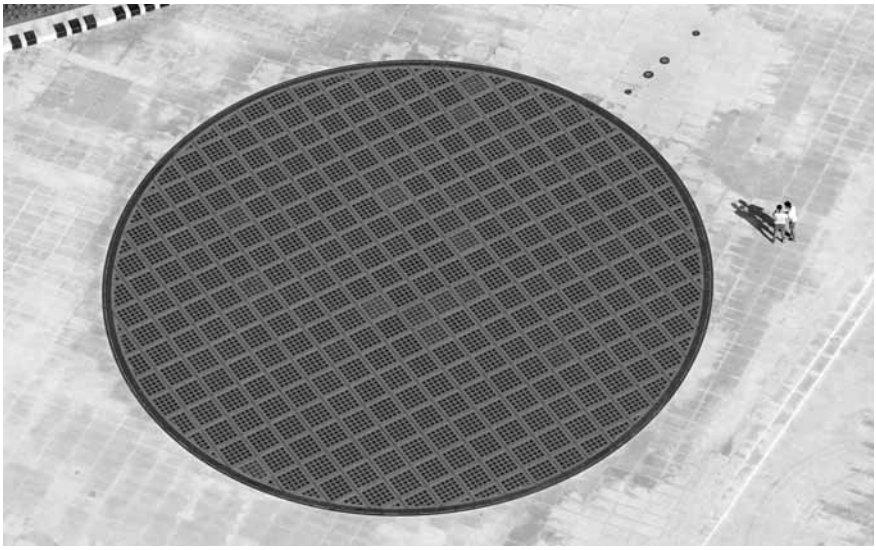
14 The Great Promenade Show. Public art online, 12. 3. 2010. http: // www.publicartonline.org.uk/

15 Public art online: Nav. dj. (12). Na projektu su sudjelovali posve nepoznati umjetnici u usponu ali i dobro etablirana imena poput Petera Blaka i Bruce McLeana.

Dakle, zadarske *Morske orgulje* po ideji i koncepciji nisu ni novost ni jedine na svijetu, kako se to ponekad može čuti. Ideja spuštanja do mora i povezivanja s njime kroz svirale orgulja i svojevrsnu pozornicu zapravo je dobra. Jedina zamjerka zadarske varijante jest ta što nije, kao u slučaju San Sebastiana, San Francisca ili Blackpoola, izdvojena iz povijesne jezgre grada. Puno bolje rješenje bilo bi da je taj svojevrsni tehnološko-zabavni park izveden u sklopu neke šetnice bez stambenih objekata ili u nekom geografski intimnijem dijelu šire zadarske obale. Dobra strana projekta je uređenje tog dijela obale koja s orguljama, novom prometnicom i parkom čini skladnu urbanističku cjelinu. Promašenom se pokazala noćna rasvjeta uz *Orgulje* i *Pozdrav Suncu* (modelirana u obliku stiliziranih cipusa), koja je neadekvatna i obasjava zapravo samu sebe. Tome se probalo doskočiti pojačavanjem rasvjetnih tijela, ali time se nije baš puno postiglo. Treba istaći i ono što je kasnije postao veliki problem kod *Pozdrava Suncu* (kod *Orgulja* u manjoj mjeri), a to je nedostatak koncepta i mogućnosti korištenja tog novog urbanog prostora. Infrastruktura nije prilagođena organiziranju većih manifestacija na tom prostoru.[16] *Orgulje* su građani i posjetitelji dobro prihvatili, čak su postale omiljeno kupalište za stanovnike u povijesnoj jezgri te posjetitelje. Gradske vlasti su unijele dodatnu zbrku kada su zabranile kupanje na *Morskim orguljama* uz prijetnju novčanom kaznom.[17] I u tom slučaju je u prvi plan došlo pitanje svrhe samog djela, kao i često prisutan nedostatak dugoročnog planiranja o namjeni i svrsi zahvata u urbanom tkivu Grada, kao i krajnjim korisnicima pojedinih prostora. Korelacija krajnjih korisnika i nekog novog urbanog prostora (u ovom slučaju starog, jer su *Orgulje* dio Rive) je nepredvidljiv i na određeni način uzbudljiv moment koji dodatno definira Grad i njegove stanovnike. Prijetnja novčanim sankcijama i zabrane nikako ne mogu pridonijeti razvoju urbanog tkiva kao živog organizma koji bira svoj smjer i dinamiku razvoja kao i međusobnu korelaciju s krajnjim korisnicima. Osim toga, more je uvijek bilo

16 Iako se najavljivalo kako će taj prostor moći služiti u razne svrhe, to u praksi nije lako sprovesti u djelo. Primjerice struja, koja je za svaku pozornicu i događanje koje se organizira na tom prostoru neophodna, mora se vući iz ormarića preko ceste i parka do *Sunca* i *Orgulja*.

17 »Teško je oteti se dojmu kako su najnoviji simboli grada, kojega njegov gradonačelnik želi za »metropolu Mediterana«, postali obiteljski porculan gradske vlasti koji se iznosi kada dođu gosti, dok se »ukućane«, iz čijeg je poreza plaćen, deklasira kao drugorazredna smetala. ... Na popločanom dijelu prostora *Morske orgulje – Sunce* kao i na samim instalacijama, zabranjeno je ležanje, kupanje u pripadajućem morskom pojasu, igranje i slične aktivnosti koje ometaju nesmetan boravak posjetitelja.«
Rogoznica, Nives. *Zabrana kupanja na Orguljama – sindrom porculanskog servisa*. // Zadarski list, Magazin, Online izdanje. / 3. 9. 2008. http://www.zadarskilist.hr/



4. Pogled iz zraka na Sunce i dio planeta koje ga okružuju (foto M. Gospić).
4. Airview of the Sun and some of the surrounding planets

dio zadarskog urbanog identiteta i građani bi zapravo uvijek trebali biti u mogućnosti da sami i slobodno definiraju svoj odnos prema njemu.

Instalacija *Pozdrav Suncu*, smještena sjeverozapadno od *Morskih orgulja*, djelo je istog autora – Nikole Bašića. Instalacija *Pozdrav Suncu* je krug promjera dvadeset i dva metra, sačinjen od staklenih ploča ispod kojih su smješteni fotonaponski solarni moduli koji preko dana akumuliraju sunčevu energiju (sl. 4). Kad Sunce zađe, na tom dijelu obale pojavljuje se novo, kroz svjetlost koju isijava ta instalacija. Jedno sunce smjenjuje drugo (sl. 5). Krug sačinjen od fotonaponskih ćelija opasan je metalnim prstenom na kojem su upisana imena i blagdani trideset i šest zadarskih svetaca (sl. 6), astronomski podatci vezani uz datum i ruža vjetrova.[18] Za taj dio projekta zaslužan je prof. Maksim Klarin, koji je ideju dobio iz starog efemeridskog zapisa, Kalendara Sv. Krševana, pronađenog u Bodleain Library u Oxfordu.[19] Astronomski podatci uključuju visinu Sunca u meridijanu, trajanje dnevnog svjetla od izlaska do zalaska Sunca i deklinaciju Sunca, a ispisani su na stupanjskoj i vremenskoj

18 Klarin, Maksim. *Sunce* – Kalendar Svetog Krševana = The Sun – The Calendar of saint Krsevan. // Zlato i srebro, Časopis za kulturu zavičaja grada Zadra i zadarske regije / Zadar: godina 1./ broj 1. (ožujak 2008.), str. 19.

19 Klarin, Maksim. Nav. dj. (20.), str. 25.

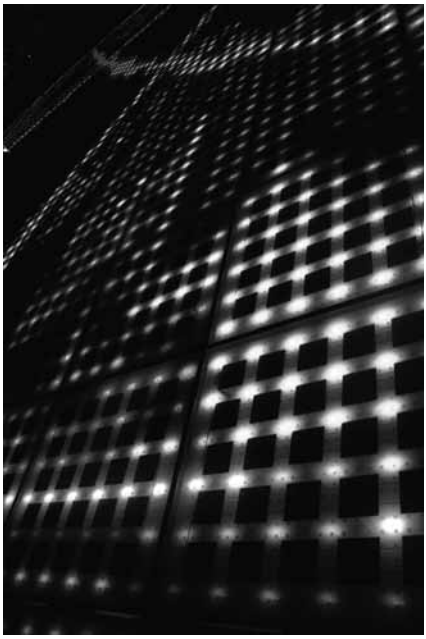
5. Svjetlosna instalacija *Pozdrav suncu* (foto M. Gospić).
5. Light installation Greeting to the Sun

6. Prsten s popisom zadarskih blagdana i astrološkim podatcima (foto M. Gospić).
6. The ring listing Zadar holidays and astrology data

skali te se odnose na geografski položaj Zadra i samog spomenika.[20] Taj aspekt *Pozdrava Suncu* po meni je i najvrjedniji dio projekta. Sama tehnološka svjetlosna instalacija je »plošna«, bez konteksta i interakcije s posjetiteljima. Posjetitelji često pažljivo lupkaju nogom kada kroče na staklene ploče u očekivanju interakcije s aplikacijom. Prava je šteta što ta instalacija zapravo služi samo kao svojevrsni kompjutorski zaslon[21]

20 Klarin, Maksim. Nav. dj. (20.), str. 25.

21 U samom Zadru instalacija ima i druga imena: *Disco gumno* ili *Screen-saver*.



7. Svjetlosna instalacija *Pozdrav suncu*, detalj (foto M. Gospić).

7. Light installation Greeting to the Sun, *detail*

(sl. 7). Slično su reagirali i posjetitelji Hrvatskog paviljona na 11. međunarodnoj izložbi arhitekture u Veneciji,[22] na kojoj su predstavljene *Morske orgulje* i *Pozdrav Suncu*.

Navikli na razne interaktivne sadržaje posjetitelji (promotrio vlastitim očima), ne uočavajući direktnu vezu ćelija i filmskih projekcija, uporno dotiču iste očekujući da će njihova radnja proizvesti promjenu filma ili se na neki drugi način odraziti u prostoriji (nešto poput Coop Himmelb(l)auovog balona u kojemu se vaši otkucaji srca i tjelesni napon prenose u svjetlosne i zvukovne projekcije). Ništa od toga, tek filmska razglednica iz Zadra s artističkim pretenzijama, na momente vrlo patetičnim, i »niškoristi« fotonaponska ploča s kakvom se publika može susresti na svakome solarnom krovu.[23]

Čak i sam autor, Nikola Bašić, uočava kako u budućnosti treba, kako navodi, iskoristiti *silne mogućnosti instalacije*.[24] Međutim, ta budućnost se još nije dogodila. Za razliku od projekta *Morskih orgulja*, koje posjeduju likovnu i oblikovnu kvalitetu (sl. 8), instalacija *Pozdrav Suncu* djeluje jednodimenzionalno, nedovršeno i razmetljivo kičerski. Osnovni nedostatak je nedostatak koncepta. Šteta je što je tako veliki display postao tek obični screensaver s kompjutorski animiranom aplikacijom. Primjerice, kada ga usporedite s nekim sličnim projektima, uočite što zapravo na zadarskoj instalaciji nedostaje. Naime, prvotna

22 La Biennale di Venezia: 11. međunarodna izložba arhitekture. Hrvatska: katalog izložbe. Out there: Architecture beyond Building. Nikola Bašić, *Morske orgulje* i *Pozdrav Suncu*. Zadar, Hrvatska. 14. 9. – 23. 11. 2008. Artiglierie, Arsenale. Naslov izložbe bio je »Tamo, arhitektura onkraj građenja« selektora Arona Betskya.

23 Srhoj, Vinko // Zadarski list, Donat / Nav. dj. (2.), str. 14–15.

24 e-Zadar/Ostalo-intervju/ razgovarala Ivićev-Balen Ljubica./ Arhitekt Nikola Bašic/Nikola Bašić: *Morske orgulje* i *Pozdrav Suncu* poticaj su svojevrsnom urbanom hedonizmu// www.ezadar.hr/clanak/nikola-basic-morske-orgulje-i-pozdrav-suncu-poticaj-su-svojevrsnom-urbanom-hedonizmu 13. 4. 2008

8. Pogled na *Morske orgulje* i klupu koja asocira tipke za sviranje.
8. View of the Sea Organ *and a stone bench resembling piano keys*

ideja autora Nikole Bašića je bila da oko instalacije podigne amfiteatarsko gledalište koje bi bilo okrenuto prema točki zalaska Sunca.[25] Na taj bi se način kreirao intiman i povišen prostor za promatranje zalazaka Sunca na zadarskoj rivi. S istog gledališta promatralo bi se i isijavanje akumulirane Sunčeve energije iz instalacije na kamenom podu. Od tog dijela projekta se odustalo, tako da u izvedenoj varijanti pravi pogled na te zadarske instalacije imaju tek putnici na trajektima i posjetitelji s kruzera privezanih na obližnjem pristaništu.[26]

Još ne možemo sve pokazati, ali instalacija ima silne mogućnosti i u budućnosti će ta priča dobiti na složenosti i bogatstvu uključenjem umjetnika koji se bave videoartom i koji će moći kreirati svjetlosne efekte i stavljati ih u tematske programe koji će se emitirati zavisno o prigodi. Osobno me veseli činjenica da zvuk orgulja možemo transponirati u svjetlost. Zvuk koji spontano proizvode valovi gledat ćemo kao

25 Perković, Ante. Orgulje = Sea Organ: Nikola Bašić mi je odnio klupu = Nikla Basić took away my bench. // Zlato i srebro, Časopis za kulturu zavičaja grada Zadra i Zadarske regije, godina 1, broj 1. (ožujak 2008.) / Zadar, 2008., str. 19.

26 Instalacija se najčešće prikazuje fotografirana iz ptičje perspektive, koja je najdojmiljivija a samim posjetiteljima nedostupna točka gledišta.

spontanu svjetlost. Ipak, s najvećim uzbuđenjem očekujem mogućnost ostvarenja komunikacije između šetača i instalacije... Ulazak šetača u svjetlosni krug izazvat će specifičnu svjetlosnu reakciju. Jedna osoba izazvat će jednu reakciju, druga osoba drugu, deset osoba izazvat će deset kumuliranih efekata. Igrat ćemo se s instalacijom i participirati u kreiranju svjetlosnog ugođaja u toj specifičnoj interakciji. Otpočetka sam smatrao da je ludički pristup oblikovanju obale zapravo ono što želim ostvariti. Civilizacija je zasnovana na igri, kultura je u svojim počecima bila igrana, igra je temelj svake kulture. U svojim instalacijama htio sam afirmirati fenomen igre kao poticaj socijalne komunikacije i poticaj urbanoj kulturi i svojevrsnom urbanom hedonizmu.

Uživanje u prostoru grada, veselje u igri, radost susreta, mogućnosti dodira s prirodom, radost prepoznavanja nekih mjesta koja su nam važna i draga te kojima se rado vraćamo, sve to snaži našu pripadnost gradu. Jer, govoreći o tim mjestima s ljubavlju i hvaleći se njima, poručujemo da pripadaju samo nama i da ih nema nitko drugi.

Iako postoje brojni projekti s kojima bi se zadarska instalacija mogla usporediti, navest ću samo dvije: instalaciju Olafura Eliassona *The Weather Project* u Tate Museumu u Londonu iz 2003. godine i *Crown Fountain* u Millennium parku u Chicagu iz 2004. godine. Projekt Olafura Eliassona u Tate muzeju za polazište uzima sveprisutni subjekt: Sunce i nebo »te istražuje ideju kroz iskustvo, meditaciju i reprezentaciju.«[27] Instalacija je bila postavljena u Turbine Hall, na čijem se kraju nalazilo sunce sačinjeno od stotina mono-frekventnih lampica.[28] Te lampice ostavljaju vidljivom samo žutu i crnu boju, što je stvorilo posebno opuštajuću i mističnu atmosferu koju je dodatno naglašavala lagana maglica koja se ispuštala u prostor. Cjelokupni prostor se reflektirao na stropu dvorane, što je stvorilo blistavi, sjajni i zatvoreni mikro-svijet. Zanimljive su reakcije ljudi koji mogu ležati po podu dvorane i opušteno uživati u sunčanom ozračenju. Umjetnik je kroz reprezentaciju Sunca i iskustvo dolaska u galeriju uspio potaknuti meditativno promišljanje posjetitelja o Suncu i nebu.

*Crown Fountai*n u Millennium parku u Chicagu iz 2004. godine je video-skulptura monumentalnog karaktera koja dominira jednim dijelom Millennium parka. Skulpturu zapravo čine dva bloka, visoka petnaestak metara i sačinjena od staklenih cigli između kojih je plitki reflektirajući bazen s vodom. Na sučelice okrenutim stranama dva mega-bloka reprodu-

27 The Unilever Series, Olafura Eliassona »The Weather Project« http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/eliasson/about.htm, 12. 2. 2007.

28 Nav. dj. (27.)

ciraju se video-sekvence. Umjetnik Jaume Plensa je snimio lica Chichaga, stotine običnih ljudi koji čine taj grad gradom i koji slave njegovo postojanje, a koja se naizmjenično pojavljuju na skulpturi. Skulptura uključuje i vodu koja se slijeva preko blokova i povremeno eruptira u obliku mlaza iz usta lica na displayu. Za razliku od Zadra, u Chichagu je prostor fontane dostupan za kupanje i uživanje u vodenim erupcijama, vodi koja se slijeva sa skulptura i bazenu između dva bloka. *Crown Fountain* je postala omiljeno ljetno okupljalište i čini se kako tamo kupači ne smetaju ni gradskim vlastima ni posjetiteljima Parka. Koncept prezentacije Chichaga kroz stotine lica njegovih građana, različite dobi, spola i rasne pripadnosti je komponenta koja toj atraktivnoj skulpturi, osim oblikovne, daje i likovnu dimenziju te visoku umjetničku vrijednost.

Zadarske *Morske orgulje* i *Pozdrav Suncu* aktualiziraju problem uklapanja novog u staro, kao i problem uspostave osjetljive ravnoteže između tradicijske strukture i novih intervencija koje u postojeće stanje uvode ideje iz sfere novih tehnologija, te time bitno mijenjaju ambijent (zvukovno i vizualno). Na određeni način ideja i realizacija arhitekta Bašića spada u kategoriju novog »zabavnog parka« u kojemu će stare vrijednosti peripatetičke šetnje rivom biti odmijenjene spektaklom novih tehnologija. Tu svakako treba spomenuti i koautore koji su sudjelovali na projektu, a bez čije stručnosti ne bi bilo moguće ostvariti takav projekt. Uz Nikolu Bašića na projektu su surađivali: graditelj orgulja Tomislav Heferer, akustičar Ivan Stamać, cijevi je izveo Goran Ježina iz Murtera, oblikovanje Matija Galošić, Vladimir Andročec bio je zadužen za hidrodinamiku a profesori Maksim Klarin i Nikola Vuletić za podatke na prstenu oko sunca.[29] Koautori nisu navedeni u katalogu za venecijansko Bienalle.

Kako se arhitektura sve više isprepliće sa skulpturom, tako granica sve više blijedi pa se dolazi do situacije da je arhitektura tek skulptorski oblikovan plašt koji uokviruje neki prostor. U dizajniranju unutarnjeg, ili u ovom slučaju javnog, urbanog prostora iz fokusa se gubi funkcionalnost i čovjek kao krajnji korisnik koji takve prostore često koristi s teškoćom, ograničeno i sa zabranama. Primjerice, za organizaciju bilo kakvog događanja nije predviđeno mjesto iskrcaja opreme ili opskrbe električnom energijom koja se kablovima vuče preko obližnje prometnice. Tu do izražaja dolazi još jedno pitanje suvremene arhitekture: želja za privlačenjem pozornosti i nemar prema postojećim zadatostima, bilo u arhitektonskom, povijesnom ili urbanističkom smislu, kao i pitanje originalnosti ideje i koncepcije. Zadar je, izgleda, sudbinski vezan za samovolju pojedinih arhitekata. Već

29 Perković, Ante. Nav. dj. (25.), str. 18, 19. i Internetska streanica Turističke zajednice grada Zadra: http://www.tzzadar.hr

kad se pogleda izgradnja povijesne jezgre nakon bombardiranja u Drugom svjetskom ratu, vrlo se lako uoči kako su projekti često bili rađeni a da se nije uzelo u obzir susjedni projekt i cjelokupnu sliku Grada i blagodati budućih korisnika. Rijetko koji autor (vidjeli smo to i na navedenim primjerima) poput Nikole Bašića u Zadru ima priliku uživati toliku slobodu u oblikovanju pojedinog dijela grada, a u tom slučaju i vrlo visokih novčanih sredstava. Taj projekt možemo promatrati iz različitih kutova, nazivati ga primjerice »najhrvatskijim« projektom suvremene hrvatske produkcije,[30] »prevoditeljem s nemuštog na ljudski jezik«,[31] »arhitektonskim postupkom spuštenim na nivo dizajna s alibijem računalnog doba«,[32] »bezvremenskim i poganskim, između monumentalnog i nematerijalnog«.[33] No, kako ga god definirali i opisali, činjenica je da su *Morske orgulje*[34] i *Pozdrav Suncu* postale dio zadarskog urbanog identiteta i prepoznatljivi turistički simbol Zadra. Bilo bi dobro kada bi *Pozdrav Suncu*, kako i sam autor najavljuje, ostvario svoje *silne mogućnosti*[35] i potencijale koji u umjetničkom smislu još nisu ostvareni ni definirani.

SAŽETAK

Autorica donosi kritički osvrt na novonastalu situaciju na Istarskoj obali, na zapadnom dijelu povijesne jezgre Zadra. Na tom dijelu obale arhitekt Nikola Bašić u postojeću je strukturu rive ugradio dva nova elementa: Morske orgulje i Spomenik suncu, koji mijenjaju poznatu vizuru zadarskog poluotoka uvodeći visokotehnološki implant zvukovno-svjetlosne instalacije.

30 Modrčin, Leo. Nav. dj. (22.), str. 14.

31 Čorak, Željka., Nav. dj. (22.), str. 10.

32 Silađin, Branko. Nav. dj. (22.), str. 7.

33 Frampton, Kenneth. Nav. dj. (7.), str. 288.

34 *Morske orgulje* u Zadru dobile su i brojne nagrade:
2005. Nagrada Bernardo Bernardi, UHA
Nagrada D!BEST 2006., Dizajncentar Hrvatska
Nacionalna graditeljska nagrada CEMEX, Hrvatska 2006.
Europska nagrada za javni urbani prostor 2006. / CCCB, Barcelona
Cemex međunarodna graditeljska nagrada 2006., Monterrey, Mexico
Izabrani rad, Nagrada Mies van der Rohe 2007., Barcelona
IZVOR-Internetska streanica Turističke zajednice grada Zadra: http://www.tzzadar.hr

35 Na temu *Pozdrav Suncu* umjetnik Dalibor Martinis i Mihael Giba realizirali su umjetnički projekt *Globalna slika* (5. ožujka 2010.).
»Projekt *Globalna slika* realizira se tako da u svakom gradu jedan prepoznatljivi urbani lokalitet preuzme ulogu „senzora“ koji svijetli određenom bojom, koja odgovara stupnju kvalitete globalnog ljudskog stanja. Do sada je realiziran u Zagrebu i Rijeci, a tijekom 2010. širit će se i na druge gradove Europe.« – Dio teksta s pozivnice za zadarski projekt Dalibora Martinisa i Mihaela Gibe.

Rad problematizira ideju uklapanja novog u staro, kao i problem uspostave osjetljive ravnoteže između tradicijske strukture i novih intervencija, koje u postojeće stanje uvode ideje iz sfere novih tehnologija, i time bitno mijenjaju ambijent (zvukovno i vizualno). Na određeni način ideja i realizacija arhitekta Bašića pripada kategoriji novog »zabavnog parka«, u kojem će stare vrijednosti peripatetičke šetnje rivom biti odmijenjene spektaklom novih tehnologija. Pitanje originala i ovdje se nameće u sveprisutnoj spoznaji da je umjetnik danas uvijek inspiriran nečim već postojećim ili viđenim, bilo da je riječ o već izgrađenim građevinama ili objektima, skulpturama, slikama, formama iz prirode, materijalima, geometrijskim oblicima, samoj geometriji kao alatu rada bilo o blagodatima novih tehnologija. Kako je autor arhitekt koji je inicijalno imao ideju i koncepciju, ostaje otvoreno pitanje koliko suautora, različitih stručnjaka i suradnika participira u samom projektu. S druge strane, u javnosti se uz projekt uvijek vezuje ime jednog autora, u ovom slučaju arhitekta Nikole Bašića.

Kako se arhitektura sve više isprepleće sa skulpturom tako granica sve više blijedi, pa se dolazi do situacije da je arhitektura tek skulptorski oblikovan plašt koji uokviruje neki prostor.

Summary

BETWEEN ARCHITECTURE AND SCULPTURE: *SEA ORGAN* AND *GREETING TO THE SUN*

Antonija Mlikota
Department of History of Art, University of Zadar

The author gives a critical review of the new situation on Istarska obala, on the west side of Zadar's historic centre. Architect Nikola Bašić has built two new elements into the existing structure of the seafront: Sea Organ and Greeting to the Sun. They have changed the famous vista of the Zadar peninsula by introducing a high-tech implant, an installation of sound and light.

The paper discusses the idea of integration of the new and the old, and the problem of striking a delicate balance between a traditional structure and a contemporary intervention that introduces ideas from the field of new technologies which, in turn, significantly alter the ambience (sound and sight). In a certain way Bašić's idea belongs to the category of a »theme park« in which the old-time value of walking on the seafront will be replaced by high-tech spectacle. The question of the original also arises due to the general knowledge that author is always inspired by something that already exists and that could be seen, from buildings and objects, sculptures and paintings, natural forms, materials, geometric forms, geometry itself as a tool, to the blessings of new technologies. Since author is an architect who provided the initial idea and concept, the question remains how many co-authors, various professionals, and collaborators participated in this project. On the other hand, only Nikola Bašić is publicly credited for this project.

As architecture and sculpture are becoming increasingly intertwined, their borderline is gradually disappearing, which leads to the situation in which architecture serves only as a sculpted coat that frames the space.

Key words: *Istarska obala, Zadar, Nikola Bašić, Sea Organ, Greeting to the Sun*

7.021.026:80
73:726(497.5BijeliVir;Sesartić,D.I.)

Prilog razlikovanju originala i kopije u skulpturi u svjetlu prirodnih jezika, te njima posredovanih kulturnih uzoraka

– primjer naknadne obrade vratnica za crkvu Gospe Lurdske u Bijelom Viru autorice ak. kip. Dijane Ive Sesartić

Vladimir Rismondo
Umjetnička akademija u Osijeku

Stručni rad

Autor zahvaća problem odnosa pojmova original i kopija iz perspektive prirodnih jezika. Razlog za takav pristup nalazi u pretpostavci kako se kritički pojmovi formiraju unutar mogućnosti specifičnog jezika. Kako su grčki i latinski temeljni jezici unutar kojih se formiralo europsko poimanje spoznajnih, a time i znanstvenih problema, autor slijedi tragove pojmova original i kopija uglavnom s pozicija navedenih jezika, te rezultate uspoređuje s nekim ne-europskim jezicima. Konačne rezultate autor koristi da bi dodatno rasvijetlio umjetničku vrijednost naknadnih intervencija na vratnice crkve Gospe Lurdske u Bijelom Viru autorice ak. kip. Dijane Ive Sesartić

Ključne riječi: *kiparstvo, original, kopija, vratnice, mimesis, metafora, grčki jezik*

Ogled je ponajprije proizašao iz pokušaja da se teorijski bolje osvijetli naoko banalan problem. Naime, problem je nastao tijekom 2008. godine, odnosno u trenutku kad je akademska kiparica Dijana Iva Sesartić izradila brončane vratnice za crkvu Gospe Lurdske u Bijelom Viru (slika 1). Vratnice su svečano postavljene 9. veljače 2009. godine, a sadrže opširan ikonografijski ciklus, čijoj analizi nećemo posvetiti dodatnu pažnju.[1] Jer, kiparica je neovisno o po-

1 Lijeva vratnica prikazuje Gospu Lurdsku i život župe. Desno su motivi sedam sakramenata, dok je na gornjoj ploči predstavljen postanak svijeta. Lijevo iznad lika Gospe prikazana je stara župna crkvica u Dobranjama iz 16/17. stoljeća s grobnim stećcima. Iznad lika Gospe desno nalazi se vatikanska kupola i grb pape Ivana Pavla II., te grb Splitsko-makarske nadbiskupije. Temelje crkve nosi lik Sv. Petra čiji se kip inače nalazi u crkvi lijevo od oltara i štuje se u Bijelom Viru kao pomoćni zaštitnik. On drži u rukama ključ Crkve. Ispod lika

1. Dijana Iva Sesartić: vratnice za crkvu Gospe Lurdske u Bijelom Viru, bronca, 2009. (foto: D. I. Sesartić)

1. D. I. Sesartić: door of the church of Our Lady of Lourdes in Bijeli Vir, bronze, 2009

četnoj svrsi izrade djela, još tijekom 2008. godine, iz razloga umjetničkog eksperimentiranja odlučila intervenirati u jedan od postojećih gipsanih kalupa za vratnice, te je iznova odlila pojedine dijelove vlastitog djela sa svrhom izvršavanja naknadnih intervencija (slika 2). Problem koji se u tom trenutku pojavio svodi se na dilemu o mjeri u kojoj se rezultati opisanih intervencija mogu smatrati originalnima, odnosno koliko se novi odljevi s intervencijama uopće referiraju prema postojećem originalu vratnica. Problemu smo prišli s jezičnog, a ne povijesnoumjetničkog stanovišta, vjerujući kako su upravo prirodni jezici – i njima posredovani kulturni obrasci – tkivo u kojem se hermeneutički gledano začinju te razvijaju kritički pojmovi humanističkih znanosti (Whorf, 1997.). U tom smislu valja odmah podcrtati kako je pojmovno razlikovanje originala spram kopije nedvosmisleno utkano u kulturnu, a time i znanstvenu tradiciju europskog zapada. Ta se činjenica možda najbolje očitava u tkivu jezika klasične starine koji u svojim pojmovnim riznicama čuvaju sjećanje na temeljna iskustva koja su nam predana na čuvanje. Tako će i naš temeljni pojam *original* potjecati iz latinskog jezika: glagol *origo* pojavljuje se u značenju započinjanja, a dolazi od još starijeg infinitivnog oblika *oriri* što znači *izvirati* (Skeat, 1993., 318). U klasičnom je grčkom rječniku, pak, moguće naći ravno devetnaest natuknica koje se tiču pojma originala, te s njim vezanih termina prvotnosti i započinjanja.[2] Od njih su nam svakako najzanimljivije

Sv. Petra je prikaz ribarenja. Prikaz ribarenja uvlači nas u prostor desne vratnice položajem ležećeg bolesnog ili umirućeg lika. Središnji dio desne vratnice prikazuje biskupovu prisutnost u sakramentima krizme i svećeničkog ređenja. Sakrament krštenja obilježen je povijesnim prikazom Višeslavove krstionice. Središnji položaj na vratnicama zauzima monumentalni lik Raspetog Krista koji razdjeljuje prostore Novog i Starog zavjeta. Na Kristovoj ruci počiva lik usnule Eve dok joj zmija nudi jabuku. U prostoru posvećenom motivu Postanka centralna poveznica je prikaz Duha Svetog koji lebdi nad vodama. (opis preuzet i modificiran s web-stranice: http://www.remek-djela.com/aktivnosti/izlozba-sesartic/sesartic.htm, 2010-03-09)

2 http://www.perseus.tufts.edu/hopper/definitionlookup?type=exact&q=original&target=greek, 2008-06-02

2. Dijana Iva Sesartić: kalup za vratnice crkve Gospe Lurdske u Bijelom Viru, detalj s naknadnom intervencijom, 2008./2009. (foto: D. I. Sesartić)

2. D. I. Sesartić: mould for the door of the church of Our Lady of Lourdes in Bijeli Vir, detail with subsequent intervention, 2008/2009

imenice *arhe* i *prototýpos*: jedna u značenju prvog uzroka, a druga s poputninom arhetipske ili prototipske uvjetovanosti.[3]

Grčki jezik – slično latinskom – uspijeva oformiti ideju originala u vidu pojma, a ne poetske slike ili metafore. To se događa zato jer klasični jezici naglašavaju temporalnu, a s njom vezuju i kauzalnu dimenziju u tumačenju onoga što je originalno. Original je prvi u vremenu, pa se stoga može smatrati izvorom ili uzrokom stvari koje se pojavljuju kasnije, te samim tim dobivaju etiketu posljedica ili odraza. Temporalno razlikovanje uzroka i posljedica, opet, biva izvorom mogućnosti da se i jedno i drugo imenuje u vidu pojma. Iz ove će se opreke konačno razviti specifično razlikovanje zbilje i privida, originala i kopije, noetičke biti i estetske pojave, odnosno koncepta i njegove materijalne realizacije koje je karakteristično upravo za klasičnu kulturu europskog zapada.

Na razini antičkog poimanja jezičnih termina – i njima posredovanih zamisli koje ni danas nisu izgubile na aktualnosti – navedene se pretpostavke pojavljuju usporedno s idejom o postojanju autonomne vrijednosti umjetničkog oblika. Naime, umjetnički se predmet već u djelima pojedinih antičkih pisaca preobražava u zbilju koju obilježavaju prvotnost ili originalnost. Takav se predmet, prema tome, može definirati u vidu nosioca autonomnog, prvotnog, te po svemu zbiljskog značenja. Dovoljno je u tom smislu pročitati redove koje je Plinije Stariji u svojoj *Naturalis Historia* posvetio umjetnosti, te ondje, primjerice, adorirao neponovljivu vještinu skulptora Pitagore sa Samosa. Radi se o sposobnosti koja je Pitagorinim djelima podarila do tada neviđenu, dakle originalnu kvalitetu.[4] Konačno, na opisanim je temeljima antika uspostavila

3 Isto

4 Fuit et alius Pythagoras Samius, initio pictor, cuius signa ad aedem Fortunae Huiusce Diei septem nuda et senis unum laudata sunt. hic supra dicto facie quoque indiscreta similis

i razumsku potragu za bićem, koje grčki jezik nije dospio, a latinski ni pokušao imenovati. Grčko *to on*, biće, ono što jest ili izvor svih stvari, u antici je postalo simboličkom pra-slikom počela svake djelatnosti, pa je tako i umjetničko stvaranje po nuždi dobilo svoje *to on* u mimetičkoj teoriji (Frejdenberg, 1986., 15-40). Ondje izvor oponašanja zadobiva epitet originalne zbiljnosti, dok se njegovi odrazi tretiraju u vidu varavih kopija. Zanimljivo je primijetiti kako se karakter originalnosti u ovom slučaju vezuje za oblike, ali ne i za načine, odnosno tehnike oponašanja, što ćemo vrlo brzo pronaći značajnim zapažanjem.

Naime, opisani se problemi drugačije postavljaju u tzv. primitivnim jezicima, odnosno njima posredovanim kulturama. Primjera radi, Mircea Eliade nas upućuje na slučaj plemena Achilpae koje je nomadski lutalo središnjim dijelom australskog kontinenta. Achilpae su posjedovale mit o stvaranju svijeta koji je uključivao i priču o bogu koji se s nebesa spustio na eukaliptusovom deblu, stvorio materijalnu stvarnost, te se uz pomoć istoga debla vratio na nebo. Achilpae su u spomen na taj događaj organizirale životni prostor oko središnje motke: njezino postojanje u fizičkom je prostoru omogućavalo povratak vremena na kozmički početak, te stvaranje originalnih uvjeta postojanja (Eliade, 1981., 30–31). Mit za Achilpae nije, dakle, bio smješten u prošlost, već se neprestano evocirao u sadašnjem vremenu: ovozemaljska stvarnost nije, dakle, bila odraz ili kopija one mitske i kozmičke, nego se vazda uspostavljala kao original u vidu sadašnjosti unutar koje se odvija mit. Ovdje je možda zanimljivo dodati kako jezik plemena Achilpae, poput mnogih drugih proto-jezika, nije poznavao termin adekvatan pojmu umjetnosti, niti su se članovi plemena bavili djelatnošću koju bismo mogli okrstiti umjetničkom. Štoviše, Achilpae u jeziku nisu razlikovale glagolska vremena na način koji bismo danas smatrali određenim, što samo pridonosi nemogućnosti razlikovanja mitskog uzora i njegove kopije koja se periodično obnavlja u fizičkom prostoru. Ipak, izrada stupa od eukaliptusova debla smatrala se značajnom sa stanovišta funkcionalne opstojnosti plemena u tom istom fizičkom prostoru. Kad bi se stup oštetio ili na kakav drugi način postajao neupotrebljiv, članovi plemena izrađivali bi novi, a taj bi se primjerak smatrao jednako vrijednim, te ništa manje originalnim kao i onaj prije njega.

Isti nas opis sjeća činjenice da vrijeme u tzv. primitivnim kulturama najčešće nije shvaćeno u nepovratnom, linearnom obliku, pa stoga ondje nije ni moguće uspostaviti kauzalitet između originalnih uzroka

fuisse traditur, Regini autem discipulus et filius sororis fuisse Sostratus. (Plinije Stariji: Naturalis Historia, 34,19,60. Vidi na: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/34*.html, 2010-02-18)

i kasnijih posljedica. Zbog toga, kako nas upozorava Marcel Mauss, primitivne kulture rijetko razvijaju apstraktne pojmove poput, primjerice, originala ili kopije (Durkheim-Mauss, 1963., 3–9). Slično je i s čitavim nizom tzv. sakralnih kultura koje – slično onoj tradicionalnoj kineskoj – u domeni jezika također čuvaju temeljne postavke vlastitih svjetonazora. U mandarinskom kineskom, recimo, postoji sedam oznaka za originalnost, a uglavnom sve su složenice poput *ben lai, dao di, yuan shi*, itd.[5] Svih sedam termina zapravo su metafore, te ih je iznimno teško prevesti. U doslovnom prijevodu mogu se zato naći i tumačenja poput *sirovosti stanja neke stvari* ili *nečega što uopće ne treba izgovarati, jer je već rečeno.* Primjer mandarinskog kineskoga jezika pokazuje kako postoje složeni jezični sustavi koji ideju originalnosti nikada nisu razvili do apstraktne razine pojma, već su se zaustavili na metafori, odnosno ostali su u tranziciji od slikovitog prikaza prema pojmu. To bi samo po sebi ostalo jezičnim kuriozitetom da – kako smo opetovano navodili – jezik ne čuva i temeljna iskustva svojih korisnika.

Tako je u relativno obilnoj bibliografiji tradicionalnih kineskih tekstova o umjetnosti (najčešće slikarstvu) praktički nemoguće nabasati na tumačenje biti ili počela umjetničkog stvaranja. U zamjenu je lako naći niz metafora na temu umjetničke tehnike i percepcije. Sve su one popraćene jednostavnim, ali obvezujućim uputama kako nešto napraviti, čime se čitatelju stavlja do znanja kako je bit umjetničkog stvaranja zapravo osobno, praktično i originalno iskustvo izvedeno na temu jednako originalnih počela s kojima se stvaralac identificira.[6] Zato kineska tradicija ne poznaje kritičku i analitičku dimenziju koja se temelji na procjeni umjetničkog oblika, a kamoli razlikovanje originala od kopije. Razlog nalazimo u naglašavanju funkcionalne, tehnički fundirane, te uopće praktične dimenzije stvaranja. Ona zapravo ne cijeni umjetnički predmet u njegovoj temporalnoj dimenziji nastanka, već se temelji na izravnom odnosu originalnih standarda, te jednako originalnog, osobnog iskustva nastalog na temelju bezrezervnog prihvaćanja istih standarda: umjetnički predmet se u tom slučaju shvaća kao funkcionalna posljedica odnosa dvaju originala, ali sam ne može biti nositelj originalnih osobina. Vjerojatno zato mandarinski kineski rječnik ne bilježi jedinstveni pojam umjetničkog djela, već različita umijeća dijeli prema vrstama rada koji je potreban da bi se dostiglo majstorstvo u određenoj vještini.

Ovdje smo – uvjetno rečeno – apostrofirali dva jezična, a s njima i kulturna, modela o tome kako promatrati pojam originalnosti, te ka-

5 http://www.mandarintools.com/worddict.html, 2008-05-17

6 Vidi: Three Thousand Years of Chinese Painting Yale Univ. Press, 2002, str. 22–45

ko ga transponirati u tkivo umjetničkog stvaranja. Prvi, dijakronijski, polazi od antičke ideje o nedostižnom počelu i njegovim više ili manje sličnim odrazima. Riječ je o ideji koja dijeli uzroke i posljedice, podcrtavajući uzroke u smislu originalnih, te zato po definiciji izgubljenih pretpostavki stvaranja. Vjerojatno nema boljeg izraza takvog stajališta od Michelangelovih skulptura robova stvorenih za grobnicu Julija II.: naizgled nedovršene i nesamostalne u odnosu na mramorne blokove iz kojih se pomaljaju, te usamljene figure – kako nas podsjeća Rudolf Wittkower – zapravo simboliziraju neo-platonički odnos originalnog počela i njegovih materijalnih odraza (Wittkower, 1991., 142–145). Drugi, sinkronijski model, utemeljen je na negiranju razlike originala i kopije. Takva je praksa moguća u svjetlu pretpostavke da čin stvaranja u svakom trenutku može ponoviti autonomiju i karakter originalnosti kakvu posjeduju počela. Potvrdu takvog stava nalazimo, kako u istovjetnosti mita o postanku s organizacijom svakodnevnog života plemena Achilpae, tako i u tradicionalnom umijeću kineskih majstora koji su stoljećima ponavljali utvrđene obrasce stvaranja. Ponovo, vjerojatno nema bolje potvrde tog stava od šest tisuća terakotnih skulptura s likovima vojnika koji su čuvali grobnicu Shi Huang Dia, prvog cara dinastije Qin. Iako na prvi pogled različiti, ti su likovi sagrađeni po mjerama istih kalupa, te montirani poput lutaka *in situ*. Njihova originalnost ne leži u dostignutoj stilizaciji oblika, već u gotovo meditativnoj vještini anonimnih majstora. Oni su fascinantnom umješnošću, te s malim varijacijama, kopirali dijelove figura, brižno mijenjajući detalje, ali ostavljajući netaknutima temeljne ili originalnim kalupima zadane oblike, mjere i odnose.[7]

Možda će upravo navedena zapažanja ponuditi odgovor na poznatu, pseudo-hegelijansku i europocentričnu pitalicu zašto tradicionalna kineska umjetnost nije proizvela nijednog Michelangela. Kineski je majstor, naime, polazio od pretpostavke postojanja standardiziranih, ali uvijek dostupnih počela, čije kopiranje osigurava status originalnog umijeća. Majstor ne propituje konačni identitet predmeta koji izrađuje, već se fokusira samo na umijeće njegove izrade, utemeljeno na činu vjernog ponavljanja. Time zapravo ulazi u auto-referencijalni odnos ne samo s vlastitim djelom, već i onim što djelo prikazuje. Zaista, u tom smislu vjerojatno treba promišljati i odnos prirodnog modela spram njegove slikane ili kiparske transpozicije. Naime, za razliku od Michelangela – koji je titansku anatomiju svojih likova stvarao referirajući se na prethodno poznavanje stvarne anatomije ljudskog tijela – kineski je

7 O tome više u: The first Emperor: China's Terracotta Army. / ur. Jane Portal. Harvard Univ. Press, 2007.

umjetnik postupao drugačije. On se pozivao na jasno utvrđene obrasce stilizacije, koji su se samo potvrđivali svakim novim izborom motiva; za kineskog je umjetnika, dakle, prirodno stanje bilo odraz kozmičkih zakonitosti koje su se ispunjavale u pravilima oblikovne stilizacije. Jasno je kako se dvije opisane varijante odnosa originala i kopije nalaze na samim krajevima zamišljenog raspona. Jasno je i to kako nam je u razumijevanju problema nemoguće izbjeći pojmovna određenja koja smo naslijedili od strane prirodnih, a pogotovo klasičnih jezika. Stoga smo opis kineskih shvaćanja problema upotrijebili tek u cilju stvaranja kontrasta putem kojega lakše razumijevamo vlastiti svjetonazor.

Pa ipak, baš će nam kineska sklonost multipliciranju poznatih rješenja pomoći u razumijevanju zagonetke na temu odnosa originala i kopije, a koju nam je postavila suvremena hrvatska kiparica Dijana Iva Sesartić. Zagonetka je postavljena kad je kiparica izradila brončane vratnice za crkvu Gospe Lurdske u Bijelom Viru, a potom je pojedine dijelove istih vratnica doslovno odlila još jednom, multiplicirala, te od njih počela graditi nova djela. Pitanje koje se ovdje postavlja jest imaju li ta nova ostvarenja karakter originala? Promotrimo slučaj najprije s tehničko-tehnoloških pretpostavki. Proces izrade skulpture u bronci temelji se na seriji otisaka koji počinju s glinenim modelom. Kad bismo htjeli biti još precizniji, rekli bismo da je kiparica u proces krenula izrađujući manje skice, koje je tek na kraju prve faze projekta digla u glineni model omjera 1:1 s današnjim vratnicama. Iz perspektive poimanja problema kakvo nam sugeriraju klasični europski jezici, karakter originala imala bi – čini se – tek početna skica, koncept koji je autorica sagradila u malom formatu. Pa ipak, Grci su takvu skicu nazivali *aphorme* označavajući time početnu, još neoformljenu točku, mjesto s kojega se polazi, odnosno načelna sredstva kojima se započinje neki pothvat (Majnarić-Gorski, 1983., 71) Sve ostale verzije skica i studija za vrata su ono što se u grčkom nazivalo *mimema*: odrazi koji mijenjaju veličinu, pa do izvjesne mjere čak i unutarnji raspored, ali se u ravnoj liniji, jedan za drugim, kao slika i prilika mimetički izvode iz početnog izvora (Majnarić-Gorski, 1983., 273). Važno je primijetiti da *mimema* ovdje podrazumijeva prenošenje zamisli unutar jedne jedine kvalitete materijala, u ovom slučaju gline. Konačno, tek glineni model u veličini 1:1 postaje grčko *authentikos* ili ono što se pojavljuje zgotovljeno, te s punim autoritetom stvaralačke originalnosti.[8] Drugim riječima, tek na tome mjestu u kreativnom se procesu pojavljuje karakter originala. Zanimljivo je podvući kako konačni voštani, a potom i brončani odljev u grčkom evociraju

8 http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dau%29qentiko%2Fs&highlight=authenti, 2008-05-13

poznati nam glagol *metaphero*, odnosno prenošenje i prevođenje iz jedne kvalitete u drugu: *metaphero* se od *mimeme* u grčkom jeziku razlikuje kao modulacija u odnosu na modelaciju. Zaista, dok modelacija predstavlja prijelaz između dviju krajnosti jedne jedine kvalitete, modulacija predstavlja prijelaz između dviju različitih kvaliteta. Zato termin *metaphero* zapravo predstavlja jezično prenošenje svojstava s jednog pojma ili iskaza na drugi, dok termin *mimema* predstavlja pokušaj izravnog nalaženja sinonima. Iz istog je razloga važno ne zaboraviti da – iz perspektive grčkog jezika – samo zgotovljeni, cjeloviti, dakle autentični original nekoga djela može biti metaforički preveden u drugu kvalitetu.

Stvaranje skulpture u bronci za Dijanu Ivu Sesartić – pa i za svakog drugog skulptora – postaje put kroz kulturnu povijest simboliziranu opisanim nizom termina. Doista, notorni pojmovi poput bez-formnosti, mime, autentičnosti i metafore ovdje se slažu u redoslijed koji načelno prati proces tehnološke izrade djela, ali na simboličkoj razini zapravo uređuje cijeli kompleks odnosa vezanih uz kreativni proces. Mogućnosti grčkog jezika ovdje staju, i to zato jer je čin kreacije u antičkom svijetu mogao imati samo navedene postaje. Zato se čak i antici draga meštrija prenošenja originalnih skulptura u brončane kopije također smatrala svojevrsnom metaforizacijom. Kako, pak, opisati odlijevanje i redefiniranje dijelova gotovih vratnica koje izvodi Dijana Iva Sesartić? Sve do završetka izrade vratnica, autorica se kretala u domeni klasičnih jezika, te njima posredovane značenjske poputnine, ali svaka sljedeća manipulacija s već zgotovljenim djelom izlazi iz označiteljske moći klasičnog svjetonazora. Zaista, nikakvi upotrebljivi termini za tako što ne postoje u opisnim mogućnostima klasičnih jezika, a i to je po svoj prilici stoga jer slična vrsta iskustva nije zabilježena u najstarijim slojevima naše kolektivne memorije. Zato načelno pretpostavljamo kako se Dijana Iva Sesartić u post-produkcijskoj igri s vlastitim djelom oslonila na post-modernu praksu citatnosti, preciznije na tehniku auto-referencijalnosti. Čini se kako ista praksa posjeduje više srodnosti s tradicionalnim kineskim tehnikama oblikovanja nego s našom vlastitom kulturnom tradicijom. Nema sumnje, tradicionalne kineske pretpostavke stvaranja temeljile su se na unaprijed dostignutoj cjelini znanja i spoznaje, odnosno cjelini koju je trebalo tek opetovano citirati. Kako citat cjeline nije moguć, to se citiranje u praksi uvijek svodilo na prethodni izbor detalja. Takva fragmentarnost u osnovi isključuje mogućnost da se djelo ustanovi samo kao metafora, ali u zamjenu nudi princip montaže, sličan onome koji su koristili majstori-stvaratelji glinene vojske u grobnici Shi Huang Dia.

Najposlije, treba li odgovoriti na pitanje imaju li novi radovi Dijane Ive Sesartić karakter originala ili kopije, jedino moguće rješenje nalazi

se u pretpostavci da oni izmiču takvoj klasifikaciji. Naime, za Dijanu Ivu Sesartić prvotna su vrata usporediva s originalnom cjelinom znanja i spoznaje, a poigravanje s citiranim fragmentima uzetim s iste cjeline također posjeduje karakter originalnog i neponovljivog iskustva. Sami odljevi, stoga, bez obzira na površinske promjene formata, te njima uzrokovane modifikacije u kompoziciji ne mogu biti nosioci kako originalnih, tako i kopističkih osobina, već nam se ukazuju u vidu poveznice između dvaju originalnih iskustava: onog izrade vratnica kao spoznajnog standarda s jedne strane, te onog određenog naknadnom, tehničkom bravurom utemeljenom na auto-citatnosti s druge strane. Time se rad Dijane Ive Sesartić ukazuje u vidu post-moderne igre, određene kako slijeđenjem, tako i slobodnim iskoračivanjem iz gabarita određenih matičnom jezičnom, odnosno kulturnom tradicijom.

IZRAVNO CITIRANA LITERATURA I ELEKTRONSKI IZVORI

Durkheim, Émile; Marcel Mauss. Primitive classification. University of Chicago Press, 1963.

Eliade, Mircea. Okultizam, magija i pomodne kulture. GZH, 1981.

Frejdenberg, Olga Mihailovna. Slika i pojam, NZMH, 1986.

Gorski, Oton; Niko Majnarić. Grčko-hrvatski ili srpski rječnik. ŠK, 1983.

Portal, Jane (ur.). The first Emperor: China's Terracotta Army. Harvard Univ. Press, 2007

Skeat, W. Walter. The Concise Dictionary od English Etimology. Wordsworth Editions, 1993.

Three Thousand Years of Chinese Painting. Yale Univ. Press, 2002

Whorf, Benjamin. Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf. MIT Press, 1997.

Wittkower, Rudolf. Sculpture. Penguin books, 1991.

http://www.remek-djela.com/aktivnosti/izlozba-sesartic/sesartic.htm

http://www.perseus.tufts.edu/hopper/definitionlookup?redirect=true&lang=greek

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/34*.html

http://www.mandarintools.com/worddict.html

SAŽETAK

Tekst obrađuje odnos pojmova *original* i *kopija* iz perspektive prirodnih jezika. Razlog za takav pristup autor nalazi u pretpostavci kako se kritički pojmovi formiraju unutar mogućnosti specifičnog jezika. Kako su grčki i latinski temeljni jezici unutar kojih se formiralo europsko poimanje spoznajnih, a time i znanstvenih problema, autor slijedi tragove pojmova *original* i *kopija* uglavnom s pozicija navedenih jezika, te rezultate

uspoređuje s ne-europskim jezicima. Konačne rezultate autor koristi da bi dodatno rasvijetlio konkretnu umjetničku vrijednost naknadnih intervencija na vratnice crkve Gospe Lurdske u Bijelom Viru autorice ak. kip. Dijane Ive Sesartić, odnosno da bi razlučio što se u autoričinom radu može smatrati originalom, a što kopijom. Na ovaj način autor promovira filološki pristup problemu odnosa originala i kopije u skulpturi, nudeći jasnu metodu razlikovanja navedenih kvaliteta.

Summary

CONTRIBUTION TO DIFFERENTIATION OF ORIGINAL AND COPY IN SCULPTURE IN THE CONTEXT OF NATURAL LANGUAGES AND CULTURAL PATTERNS

THE CASE OF SUBSEQUENT INTERVENTION ON THE DOOR OF THE CHURCH OF OUR LADY OF LOURDES IN BIJELI VIR BY AUTHOR DIJANA IVA SESARTIĆ

VLADIMIR RISMONDO
Academy of Arts, Osijek

The paper deals with the correlation of the concepts original and copy from the perspective of natural languages. The reason for this approach is the assumption that critical concepts develop within the possibilities of a specific language. Since Greek and Latin were fundamental languages in which European understanding of cognitive and, therefore, scientific problems developed, author traces the steps of the concepts original and copy from the position of these two languages, and compares the results with non-European languages. Author uses his final results to further clarify the concrete artistic value of subsequent intervention on the door of the church of Our Lady of Lourdes in Bijeli Vir, the work of sculptor Dijana Iva Sesartić, or rather, to determine what is the original and what is a copy. In this way author promotes a philologic approach to the problem of original and copy in sculpture and offers a clear method of differentiation between these two qualities.

KEY WORDS: *sculpture, original, copy, door, mimesis, metaphor, Greek*

73.021.026 904(398)(38)(376)

Pojam originala u arheologiji

Marija Buzov
Institut za arheologiju, Zagreb

Pregledni rad

Područje Hrvatske bilo je nejednolično romanizirano i urbanizirano te neravnomjerno podvrgnuto antičkom kulturnom utjecaju. Dakako, značajnu su ulogu imale i različite gospodarske i socijalne prilike na tom prostoru, što je i manje ili više utjecalo na širenje antičke civilizacije, ali i rezultiralo različitom kvalitetom umjetničke produkcije. No, valja istaknuti da to ne znači da je snaga antičkog utjecaja u to doba osiguravala jednaku vrijednost cjelokupnog likovnog stvaralaštva. Skulptura, poglavito portret, fenomen je urbanih ambijenata. Najveći i najkvalitetniji dio baštine portreta, odnosno skulpture, potječe iz rimske provincije Dalmacije, i to iz većih gradova kao što su Iader, Pola, Salona, Narona, Issa i dr., no iz nešto kasnijega vremena vrlo su dobri i zanimljivi i portreti iz Panonije (Siscia, Zagreb, Cibalae, Mursa).

Pojam originala u arheologiji? Što to znači? Ako je neka skulptura kopija, je li grčka ili rimska? Brojni grčki kipovi do nas su došli kao rimske kopije. Doživljavamo li ih kao originale ili kopije?

Kada govorimo o razdoblju rimske antike, moramo istaknuti da je dominirala zanatska proizvodnja, no ne smijemo pri tome zanemariti činjenicu da su se gotovo svi luksuzniji primijenjeni predmeti pomno izrađivali pod budnim okom majstora-zanatlija, u biti pravih umjetnika. Podatke o umjetnicima nalazimo kod antičkih pisaca, a zanimljivi su i podaci koje donosi Plinije spominjući Pasitela i Arkesilaja (Pasiteles i Arcesilaos), Polikleta, Lizipa ali i druge. U radu ćemo na temelju arheološke baštine pokušati odgovoriti na pitanje što je original u arheologiji.

Ključne riječi: *arheologija, antika, skulptura, original, grčka umjetnost, helenizam, kipari, kiparstvo*

Osvrnemo li se na grčku umjetnost, kao temelj i prvenstveni ideal zapadne umjetničke kulture, u naslijeđe smo baštinili oblike koji su pravo utjelovljenje ljepote. U velikoj umjetničkoj produkciji u središtima, koju zahvaljujući podizanju naseobina i gradova-polisa, nalazimo posvuda, od Anatolije do južne Italije, susreću se veliki majstori i originalna djela.

Helenski su narodi više od tisuću godina u Grčkoj, Anatoliji, na otocima u Jonskom i Egejskom moru, u grčkim naseobinama i gradovima u južnoj Italiji, poznatijima pod imenom *Magna Graecia* (Velika

Grčka), na Siciliji, kao i u svim ostalim gradovima i naseobinama od Crnog mora do zapadnog Sredozemlja, te u kraljevstvima nastalim nakon raspada Aleksandrova carstva, stvarali u slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi tipove, oblike i vrijednosti na kojima se temelji zapadna estetika. Sustavna arheološka istraživanja, podmorska kao i ona u depoima muzeja, omogućila su dosada nepoznato sagledavanje grčke civilizacije u rasponu od arhajskog doba do njezina blistavog pretapanja u samu srž rimske umjetnosti u vrijeme careva. Od tada će se Europa na razne načine napajati na izvorima helenističkog naslijeđa. Od brojnih umjetnika koji su stvarali originalna djela valja spomenuti Klitija, umjetnika koji je oslikao najveću i najbogatije ukrašenu posudu iz arhajskog doba – krater s volutama koji je oblikovao Ergotim (oko 570. godine pr. Kr.).[1] Na slikanim ukrasima prisutne su sve vrijednosti koje Plinije pripisuje raznim arhajskim majstorima. Među kiparima važni su bili: Aristion (550.–540. pr. Kr.) koji je najbolje predstavljao parsku školu, kipar Agelad koji je vodio program ukrašavanja Zeusova hrama u Olimpiji (471.–456. pr. Kr.), Miron (otprilike između 485. i 420. g. pr. Kr.) iz Eleutere u Beotiji te Ageladov učenik u Argu, Polignot – slikar s otoka Tasa (otprilike 510.–460. pr. Kr.), Fidija iz Atene (490.–430. pr. Kr.),[2] te Poliklet – kipar iz Arga i Ageladov učenik (otprilike 480.–420. pr. Kr.). Miron se može povezati sa strogim stilom, a svojim se dinamičnim potezom suprotstavlja čvrstome volumenu Kalamidova djela. Pritom treba naglasiti da je Fidija, barem sudeći po ukusu neoantičkih umjetnika i potražnji za kopijama njegovih djela među Rimljanima, najbolji predstavnik klasičnog razdoblja. U obradi bronce učitelji su mu bili Hegija iz Atene i Agelad iz Arga. Poliklet je autor *Kanona o skladu razmjera i suprotstavljanju stila*. Poznate su rimske kopije njegovih djela – *Dorifora* (Kopljonoše) iz Vatikanskih muzeja te *Dijadumena*.[3] *Dorifor* predstavlja ideale moralnog savršenstva i fizičke izvrsnosti koji su prožimali odgoj grčkog građanina-ratnika. I čuveni Fidijin kip *Atene Parthenos*, izrađen od zlata, bjelokosti i dragog kamenja, koji je bio smješten na Akropoli u Partenonu, poznajemo prema rimskoj kopiji.[4] Poprsje Platona, osnivača zapadne političke znanosti, rimska je kopija grčkog originala iz 4. st. pr. Kr., i vjerojatno je djelo ki-

1 U Chiusiju ga je pronašao Alessandro François 1844. godine.

2 O Fidiji vidi: Lemprière, John. Lemprière's Classical Dictionary. London, 1984., 513.; Marcijal, Ep. 6.3.36: 9.44.; 10.87.

3 Ducati, Pericle. L'Arte Classica. Torino, 1967., 314., sl. 400., 315., 316., sl. 403., 317–318; Povijest 2. knj., Zagreb 2008., sl. na str. 584 i 484. Opća povijest umjetnosti. Zagreb, 2000., sl. na str. 78; O Polikletu vidi: Cic. II, 7.26; II, 16.70.; Marcijal, Ep. 4.9.59.; 6.8.50.

4 Ducati, Pericle. Nav. dj., 293–296., 298., sl. 375.; Povijest 2, sl. na str. 533., Cic. II, 17.73

para Silaniona.[5] U kasnohelenističkom i rimskom razdoblju najviše su se kopirali upravo njegovi kipovi. Istaknuti su i Zeuksid (455.–397. pr. Kr.), slikar rodom iz Herakleje na Siciliji,[6] Eufranor, slikar i kipar,[7] a među reljefe koje Plinije pripisuje Eufranoru ubraja se i nadgrobna stela iz Ilisa (oko 340. pr. Kr.), te Skopas, parski slikar i arhitekt.[8] Od Skopasa su nam ostala originalna djela kojima je ukrašen mauzolej u Halikarnasu (360.–350. g. pr. Kr.), hram Atene Aleje u Tegeji te kopije *Čežnje* i *Menade*. Praksitel, sin Kefisodota Starijeg, najveći je predstavnik »lijepoga stila« (otprilike 395.–326. pr. Kr.).[9] Apolodor se naziva »slikarom sjena« (*skiagraphos*), što je naslov izveden iz pojma *skiagraphia* povezan s geometrijskim razdobljem, a opravdan je utoliko što je umjetnik, prema Plutarhu, »prvi otkrio upotrebu i gustoću sjene«. Plinije o Apolodoru govori kao o slikaru »prividnih pojava« koji kroz *species* izražava posebni smisao što ga ima *skia*, ujedno prikazujući Demokritove *eidola*.

Apel[10] je bio kolofonski slikar (otprilike 375.–305. pr. Kr.) a učio je u Efezu i Sikionu. Bio je umjetnik na dvoru Filipa II. i Aleksandra Velikog, potom je radio za Ptolemeja I. i Antigona. Tijekom krize klasične umjetnosti stvorio je jezik koji će s helenizmom dobiti opću vrijednost, a njegove se teme, kompozicije i motivi mogu rekonstruirati zahvaljujući prikazima na keramici i brojnim kopijama.

Lizip,[11] najdraži kipar Aleksandra Velikog, razvija i iskušava svoj sustav razmjera (*symmetria*) u kojem će prikazati ljudski lik. Krizu klasičnog razdoblja Lizip pretvara u pozitivnost, preobražavajući neadekvatnost jezika u nepobitnu tvrdnju da će njegovo djelo *Aleksandar s kopljem* uskoro ući u službu makedonske propagande. Plinijev sud o Lizipovoj vještini oslanja se na poveze oko šaka koji su umjetniku omogućili da nokte iscizelira, dok su prsti ovijeni tako mekanom kožom da se kroz nju naziru pojedini njihovi članci, dok su rubovi poveza naglašeni nizom gustih uboda koji stvaraju privid šavova.[12]

Smjenjivanju Aleksandrovih nasljednika sve do bitke kod Isa (323.–301. pr. Kr.) odgovara nastavak klasične tradicije za koji najviše dugujemo Lizipu, jednom od velikih kipara koji je nadživio makedonskog

5 Povijest 2., sl. na 561.
6 Lemprière, John. Nav. dj., 730.
7 Lemprière, John. Nav. dj., 261.
8 Lemprière, John. Nav. dj., 612.
9 Lemprière, John. Nav. dj., 559.; Cic. III, 7.26.
10 Lemprière, John. Nav. dj., 65.; Cic. III, 7.26.; Marcijal, Ep. 2.7.84.
11 Lemprière, John. Nav. dj., 375–376.; Cic. III, 7.26.; Marcijal, Ep. 6.9.43.; 9.44.
12 Opća povijest umjetnosti, 68.

vladara i gospodara. Odlaskom iz Azije, Lizip započinje s izradom brončanih kipova – njih tisuću i pol – radeći na najvećem području na kojem je ikada djelovao neki antički umjetnik, području koje se proteže od Peloponeza do Makedonije, od Atene do Akarnanije i Velike Grčke. Posvuda je, okružen brojnim sinovima i učenicima, nametao vlastiti izraz. Zajedno s njima na glas izlaze i učenici drugih majstora koji su svojevremeno radili sa svojim učiteljima. Petronije je tvrdio da se Lizip iscrpio glađu posvetivši se dovršenju Heraklova kipa. *Heraklo koji se odmara*, kip koji se danas nalazi u palači Pitti u Firenci, rimska je kopija s Lizipovim imenom.[13]

Na zavjetnim darovima Atala I., napučenim brojnim likovima, Epigon je istaknuo periferne komponente, izazivajući tako prodor u gledateljev prostor, kao u slučaju niza kipova poznatih pod nazivom *Umirući Gal* (oko 235. pr. Kr.). *Umirući Gal,* rimska kopija prema Epigonu, čuva se u Kapitolskom muzeju u Rimu.[14] Umjetnost upućuje izazov životu, prodire u nj sa svojim iznenađenjima, neobuzdanošću i slobodom. Na Rodu na postoljima kipova nalazimo po dva potpisa: kiparov i ljevačev. Zahvaljujući takvoj specijalizaciji, razvija se nova privredna djelatnost, a robno-novčana privreda zamjenjuje trampu. Razvija se nominalni sustav kojim se izražava vrijednost imovine. Roba se iskazuje kao broj, kao apstraktni izraz, a svemu tome odgovaraju i urbanistička rješenja širokih razmjera te kiparstvo. U grupnoj skulpturi – *Farneškom biku* produbljuje se razdvojenost između likovnoga djela i njegova promatrača. Skulptura je ukrašavala vodoskok, a poznata nam je po fragmentarnoj rimskoj kopiji prema rodskom originalu. Čuva se u Rimu, u Karakalinim termama.[15]

Dolazak Rimljana na Sredozemlje označio je nostalgičan povratak u prošlost, bilo u starije doba obilježeno klasičnim oblicima, bilo u mlađe u kojem prevladavaju helenistička ostvarenja. To se najbolje uočava preobrazbom Grčke od sredozemne političke sile u kulturni autoritet (167.–31. pr. Kr.). Delski reljef, izrađen u spomen bitke kod Pidne, povijesni je sažetak načinjen u rimskom stilu. Otvaranjem luke na Delu 166. godine pr. Kr. dolazi do slabljenja Roda, koji se do tada isticao trgovinom i bankarstvom. To je utjecalo na krizu kiparske škole čiji rad završava s turobnim grupnim skulpturama, kao što su *Scila* i *Laokoont*.[16]

13 Opća povijest umjetnosti, sl. na str. 72.

14 Ducati, Pericle. Nav. dj., 495., sl. 631., 632.; 521., sl. 670.; Opća povijest umjetnosti, sl. na str. 74; Povijest, 3. knj. Zagreb, 2008., 256.

15 Opća povijest umjetnosti, sl. na str. 77.

16 Povijest, 3. knj., 314.

U Ateni, zahvaljujući zahtjevima rimske vladajuće klase, ponovno oživljava kiparska proizvodnja koja jamstvo za uspjeh nalazi u klasičnim obrascima koje predlažu iskusne obitelji kipara tradicionalista. Naime, portreti italskih trgovaca na Delu kaleme se na otmjene starinske skulpture. To je početak koji će se kasnije vidjeti kod skulptura rimskih careva. Zanimljiv je neki slikar Aleksandar koji, kopirajući Zeuksidove *Igračice kockom*, potpisuje u Herkulaneju malenu sliku izrađenu na mramoru u skladu s klasičnom normom. Taj je crtež lagano obojen crnom, smeđom, crvenom i žutom bojom.

Kipar Firomah Atenjanin (otprilike 290.–245. pr. Kr.) djelovao je na pergamskom dvoru i napravio kopije poprsja filozofa Anistena, Sokratova učenika. I Diogena prepoznajemo po replikama portreta koji je nastao u Ateni za njegova života (umro oko 325. godine pr. Kr.), a u Aleksandriji je služio kao ukras u tamošnjoj glasovitoj knjižnici (120.–100. pr. Kr.). Na poprsjima prevladavaju elementi koji ukazuju na srodnost s portretima filozofa Sokrata na kojega su se pozivala obojica cinika.

Makedonija je u znatnoj mjeri utjecala na rimsko zidno slikarstvo. U zapadni su svijet mnogi umjetnici unosili helenističku tradiciju, među ostalima i makedonski slikar Heraklid, koji se nakon bitke kod Pidne (168. pr. Kr.) bio preselio u Atenu. Jaja iz Kizika, otišavši iz Pergama nakon propasti kraljevstva 133. godine pr. Kr., iskazala se kao vrsna portretistica. U kući na Rodu sačuvala se marina s kupidima izrađena u fresko tehnici. Na blijedoj se podlozi ističu likovi čiji su obrisi najprije bili iscrtani sivom bojom, a potom oblikovani uz pomoć sjenčanja i mrljica svjetlosti. Ta je tehnika primijenjena i u *Krajolicima iz Odiseje*, nizu fresaka otkrivenih u jednoj kući na Eskvilinu, no iscrtanih crvenkastosmeđom bojom. Nadahnuće za te freske nađeno je u ciklusu rodskih slika na drvu, nastalih u vrijeme kad su rodski kipari za rimske naručioce počeli izrađivati mramorne replike brončanih grupnih skulptura kojima je tema bila prikaz Odisejevih pustolovina.

U Rim su, zahvaljujući ratovima i trgovini, stizala mnoga umjetnička djela. Osvajanjem Sirakuze 212. godine pr. Kr. Rimljani donose brojne kipove, slike i ukrasne predmete, što je dovelo do još jedne nepredvidive i konačne promjene u odnosu prema grčkim umjetničkim oblicima, pa su se u Rim stala uvoziti umjetnička remek-djela iz različitih razdoblja koja su se potom postavljala po hramovima, trijemovima i privatnim kućama, bez obzira na podrijetlo i prvobitnu namjenu. Hir osvajača okupio ih je na jednom mjestu kao ratni plijen, kao izraz aristokratskog ukusa i simbol javnoga djelovanja. Takvo odvajanje djela od njihova izvora značilo je mogućnost proizvoljne manifestacije njihovim izvornim značenjem, a prilika da budu viđena u novom okruženju potaknula je nov pristup

figurativnoj umjetnosti, pa je iz izbora tema i stila koji su pripadali drugom narodu proistekao nov oblik umjetničke proizvodnje.

Osvajanjem krajeva na istočnom Sredozemlju između 200. i 60. godine pr. Kr., rimski su vojskovođe vrlo brzo prihvatili grčko kiparstvo, posebno izradu individualnih portreta. Mnogi od njih su tada od najboljih grčkih kipara naručivali svoje kipove u bronci i mramoru te ih potom brodovima slali u Rim i ondje izlagali. Rimski se portreti i po stilu i po tehnici gotovo u potpunosti približavaju portretima helenističkih kraljeva iz onoga vremena, sa snažno izraženim crtama junačkog obličja, no na glavi nemaju kraljevsku krunu, već ih često krasi kratka brada kakvu su vojnici obično nosili u ratnim pohodima. Mnogi su grčki umjetnici dobrovoljno ili silom preseljeni u Rim, kamo se potom počeo uvoziti i mramor iz njihova zavičaja. I kasnije je mramor stizao iz Grčke i grčkih naseobina u Maloj Aziji, a odatle su uglavnom dolazili i obrtnici koji su radili na Zapadu. U Italiji su se oko 50. godine pr. Kr. otvorili veliki kamenolomi mramora (Carrara). Zanimljivost je i to što su se mnogi kipovi u posljednja dva stoljeća pr. Kr. izrađivali od nekoliko manjih komada koji su se međusobno povezivali, umjesto od jednoga jedinog bloka. Kip nekog zapovjednika, pronađen 70. godine pr. Kr. u Tivoliju, bio je sastavljen od vjerojatno sedam zasebno načinjenih komada. Lice pokazuje individualnu izražajnost u rimskom stilu, dok tijelo predstavlja idealni tip preuzet iz ranijega grčkog repertoara, samo što je u skladu s rimskim ukusom napola zaogrnut vojničkom kabanicom.

Kipar Pasitel[17] rođen je u južnoj Italiji, a do zrelosti je stasao u doba građanskih ratova, u vrijeme kad su vojni zapovjednici bili poznati po prevratničkim zamislima. Pasitel je napisao knjigu u pet svezaka o »najslavnijim djelima diljem svijeta«. S povijesno-kritičkog gledišta taj je spis za njegovo vrijeme bio značajan koliko i Winckelmannova *Povijest antičke umjetnosti* za 18. st. U tom su spisu prvi put nabrojena grčka umjetnička djela koja su se nalazila u Rimu, uz opis i naznaku mjesta na kojem su izložena, pa je tako stvoren golem muzej u kojem su ondašnji i kasniji umjetnici uvijek mogli naći neko djelo na koje će se osloniti ili koje će oponašati, uspoređujući se u izboru modela s prošlošću i novim načinima na koje će ih kombinirati te u tehničkoj virtuoznosti. Sama je knjiga teorijski ekvivalent pogledima na jezik koje je izložio rimski pisac Varon – atička je čistoća znak pretjerane etičke krutosti, dok je azijska raspuštenost odraz ćudoredne popustljivosti. Put koji savjetuje Pasitel primjer je uravnoteženog pogleda na svijet, svojstven

17 Lemprière, John. Nav. dj., 488.; PLIN. N. H. XXXV, 12.

rimskom građaninu, a Varon je isto načelo prihvatio u enciklopedijskoj klasifikaciji koja će kasnije omogućiti oživljavanje znanja i običaja pod Cezarovom i Augustovom vlašću. Pasitel je 89. godine postao rimski građanin, a njegov doprinos državi koja je netom izašla iz građanskog rata bio je velik. Pasitel je, kao tehnički inovator, u svojem kiparstvu ovjekovječio figurativnu umjetnost grčkoga svijeta, te osnovao školu koja je svojim kopijama klasičnih remek-djela otvorila novo poglavlje u povijesti talijanske i europske umjetnosti.

U Augustovo doba u umjetnosti helenističke tradicije izražavala se trajnost i univerzalnost rimske vlasti. Umjetnici i zanatlije iz Aleksandrije, Atene i Male Azije okupljali su se na carskom dvoru, stvarajući uzore kojima su slavili najbolji od svih mogućih svjetova. Tijekom krize u doba Komodove vladavine umjetnici su, pak, stvorili samostalan umjetnički jezik iz kojega su proizašla najznačajnija djela kasne antike.

Od Pasitela se razlikuje Arkesilaj,[18] autor statue *Venera Venetrix* u Cezarovu hramu. Nažalost, iako su Arkesilajeva djela hvaljena, ipak ne možemo izdvojiti neko njegovo djelo, ako je i stiglo do nas. Eklektizam, odnosno nastojanje da se za motivima inspiracije ide u različite škole, bio je, čini se, u modi u Velikoj Grčkoj iz koje je Arkesilaj porijeklom.

Kada govorimo o razdoblju rimske antike, moramo istaknuti da je dominirala zanatska proizvodnja, no ne smijemo pri tome zanemariti činjenicu da su se gotovo svi luksuzniji primijenjeni predmeti pomno izrađivali pod budnim okom majstora-zanatlija, u biti pravih umjetnika.

Rimsko samopouzdanje i odlučnost, kao i činjenicu da se Rim proglasio nasljednikom grčke tradicije ističući svoju vlast, možemo uočiti na pojedinačnim portretima, ali isto tako i u Vergilijevim riječima: »Drugima puštam prvenstvo u kovanju podatne mjedi / dopuštam da će ko živa iz mramora klesat stvorenja /(...) ali će Rimljanin imat za umjetnost drukčiju dara / znat će da zemljama vlada i državni poredak stvara / smjernima vraćat će milom, a ohole krotiti silom«.[19] Rimski nas pogled svuda prati, bilo da ga zapažamo na licu nekoga upravljača državnim sustavom, kao što su bili car ili državni činovnici, ili pak običnih muškaraca ili žena. Alegorijski kipovi i portreti prikazuju izrazito rimsko lice koje resi ponosan izgled, kakav se u staroj Grčkoj povezivao s poštovanjem prema pojedinim školama, tradicijama i institucijama. Rim je postao pravi muzej raznih stilova u kojem su se skupljali uzori iz svih prošlih razdoblja, a javni su spomenici i celebrativni portreti zajednički odražavali ukus i težnje svake carske obitelji.

18 Lemprière, John. Nav. dj., 73.; PLIN. N. H. XXXV, 11.1., XXXVI, 5.

19 Vergilije. Eneida, 847–853.

Područje Hrvatske bilo je nejednolično romanizirano i urbanizirano te neravnomjerno podvrgnuto antičkim kulturnim utjecajima. Dakako, značajnu su ulogu imale i različite gospodarske i socijalne prilike na tom prostoru, što je manje ili više utjecalo na širenje antičke civilizacije, ali i rezultiralo različitom kvalitetom umjetničke produkcije. Antička se civilizacija nije jednolično širila uzduž i poprijeko naših krajeva. Dodir s istočnim Sredozemljem ostvarili su otoci i obalni pojas, a tek mnogo kasnije i drugi dijelovi današnje Hrvatske. Dublja unutrašnjost dolazila je u kontakt s mediteranskim civilizacijama samo posredno – trgovinom, importiranom robom, migracijama i sl., no ti su kontakti kasniji u odnosu na one koji su se događali uz obalu. Intenzivniji kulturni utjecaj uočava se tamo gdje grčka naselja na obali izravno prenose tekovine civilizacije iz centara na Sredozemlju i šalju robu u zaleđe, na područje starosjedilačkih naroda.[20]

To je potrajalo sve do vremena kada se obala Jadrana našla na području imperijalnih interesa agresivne politike rimske države.

No, valja istaknuti da to ne znači da je snaga antičkog utjecaja u to doba osiguravala jednaku vrijednost cjelokupnog likovnog stvaralaštva. Skulptura, poglavito portret, fenomen je urbanih ambijenata. Najveći i najkvalitetniji dio baštine portreta, odnosno skulpture, potječe iz rimske provincije Dalmacije, i to iz većih gradova kao što su *Iader*, *Pola*, *Salona*, *Narona*, *Issa* i dr., no iz nešto kasnijega vremena vrlo su dobri i zanimljivi portreti iz Panonije (*Siscia*, Zagreb, *Cibalae*, *Mursa*).

Antička naselja u Panoniji bila su u drukčijem prirodnom okruženju nego ona na jugu zemlje. Rimljani su u međurječju izgradili dvije glavne uzdužne ceste koje su vodile dolinama Save i Drave, a povezivale su Rim s panonskim provincijskim središtima Siscijom i Sirmijem. Pored tih magistralnih cesta postojale su i vicinalne (lokalne) prometnice koje su povezivale gradove, ali i one transverzalne koje su povezivale provinciju Panoniju s provincijom Dalmacijom.

Salona je svojom spomeničkom baštinom ostavila izuzetne tragove u antičkoj kulturi (*Colonia Martia Iulia Salona*), u kojima prepoznajemo primjere visoko kvalitetnog, reprezentativnog rimskog graditeljstva, kao što su višeslojne fortifikacije, forum, teatar, amfiteatar, terme i dr. Salona je bila glavni grad provincije Dalmacije; u njoj je stoljećima stolovao carski namjesnik, pa se moglo i očekivati da je uređenju grada, kao metropole, bila posvećena osobita pažnja. U pogledu materijalne kulture provincija Dalmacija, odnosno njezina metropola Salona, ostvarila je izuzetnu razinu, kako na području umjetničkog stvaralaštva

20 Cambi, Nenad. Antički portret u Hrvatskoj. Zagreb, 1991., 5.

(graditeljstvo, skulptura, mozaik, umjetnički obrt), tako i u bogatstvu i raznorodnosti kultova koji slijede klasične tradicije i koncepcije, ali nastavljaju i autohtona vjerovanja.

Razvitak rimske skulpture na području Hrvatske možemo pratititi približno od sredine 1. st. pr. Kr., a sa širenjem Rima te dolaskom italskoga življa na suprotnu obalu Jadrana dolaze i majstori, kipari i klesari, koji ustrojavaju radioničku produkciju. Kada govorimo o razdoblju rimske antike, moramo istaknuti da je dominirala zanatska proizvodnja, no ne smijemo pri tome zanemariti činjenicu da su se gotovo svi luksuzniji primijenjeni predmeti, kao i skulptura, pomno izrađivali pod budnim okom majstora-zanatlija, u biti pravih umjetnika. Dakle, pojedinac je u radionici samo sudionik u procesu rada, a brojni vrhunski antički majstori bili su poduzetnici, ali je njihova ruka uvijek bila prisutna u djelu, bez obzira na brojne suradnike, učenike ili sinove.[21] Pored brojnih skulptura koje su izrađivane u domaćim radionicama, mnoge su skulpture i importirane iz središta produkcije – Rima, Atene ili Male Azije.

Do sada nisu otkrivene skulpture iz rimskoga kasnorepublikanskog vremena, iako bismo ih trebali očekivati, posebice kad je riječ o onima iz druge polovice 1. st. pr. Kr. Javljaju se pri kraju stare ere, a broj im raste u prvim desetljećima 1. st. Među takve ubrajaju se klasicističke kreacije, kao što su statua Apolona[22] te sjedeća skulptura Jupitra iz Salone.[23] Ima primjeraka kipova iz Visa, kao što je statua Dioniza[24] klasicističke orijentacije, bliska ranoj klasici, i jedna strana nestale glave, koja prikazuje mladu ženu. Ti kipovi izrađeni su izvan Dalmacije, ali njihovo radioničko podrijetlo nije moguće odrediti. Postupno se pojavljuju i djela koja se mogu pouzdano pripisati lokalnim radionicama.

Atičke radionice eksportirale su svoje umjetničke izrađevine na istočnu obalu Jadrana. One su više nego rimske, veće su vrsnoće, a eksport kulminira brojnim sarkofazima. Zanimljiva je glava božice iz Salone iz sredine 1. st. po Kr. (sl. 1).[25]A. Heckler je stilski vezuje uz Skopasa,[26] no Cambi smatra da je ona zacijelo nastala po nekom uzoru iz kasnijega 4. st. pr. Kr., no moguće je da je riječ o nekom drugom majstoru iz istoga doba.

21 Cambi, Nenad. Antika. Zagreb, 2002., 85. i d.

22 Cambi, Nenad. Nav. dj., sl. 125.

23 Cambi, Nenad. Nav. dj., sl. 126.

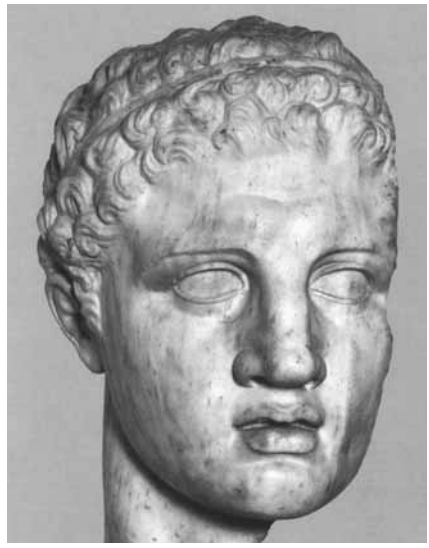
24 Cambi, Nenad. Nav. dj., sl. 127.

25 Cambi, Nenad. Nav. dj., sl. 138.

26 Hekler, Anton. Weiblicher Kopf in Spalato. // Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes XI., Wien, 1908., 115., i d. sl. 19, 20.

1. Glava božice, Salona, sredina 1. st., Arheološki muzej Split (prema Cambi, 2002.)

1. Head of a goddess, Salona, mid 1st century, Museum of Archaeology, Split (in: Cambi, 2002)



2. Glava Herakla, Aequum, rano 2. st., Muzej Franjevačkog samostana Sinj (prema Cambi, 2002.)

2. Head of Heracles, Aequum, early 2nd century, Museum of the Franciscan Monastery, Sinj (in: Cambi, 2002)

U 2. st. nastao je jedan drugi kip atičke produkcije, a riječ je o Heraklu iz Aequuma (sl. 2).[27] Očuvali su se samo neznatni dijelovi tijela, ali zato gotovo čitava glava, osim jednog fragmenta.[28]

Heraklova glava je jedna od najkvalitetnijih skulptura pronađenih u rimskoj provinciji Dalmaciji, a riječ je o kopiji Skopasova Herakla iz Sikiona.[29] Skopas je bio veliki majstor u pokazivanju raspoloženja.[30] Kip je bolji i od čuvenoga Lansdowne Herakla koji potječe iz Hadrijanove vile u Tivoliju.[31]

Uz skulpture religijskoga karaktera iz Atene su importirane i razne ukrasne figure sa stolova, nimfeja, kuća te drugih javnih i privatnih ambijenata, dakle čitava industrija čiji su se ostaci sačuvali u Dalmaciji.[32]

27 Cambi, Nenad. Nav. dj., sl. 139.

28 Cambi, Nenad. Atička skulptura u arheološkoj zbirci Franjevačkog samostana u Sinju. // Kačić XVII, Sinj, 1985., 415. i d., sl. na str. 418.

29 O toj skulpturi vidi: Pauzanija. Vodič po Heladi, knj. II, 9, 6; 10, 1.

30 Bieber, Margarete. The Sculpture of Hellenistic Age, New York, 1967., 25. i d.

31 Howard, Seymour. The Lansdowne Herakles. J. P. Getty Museum, rev. izd. 1978., 6. i d., sl. 1 i d.

32 Cambi, Nenad. Nav. dj., 2002., 105.

3. Kip *Umornog Herakla*, kopija prema Lizipu, Salona, prva pol. 2. st., Arheološki muzej Split (prema Cambi, 2002.)

3. Statue of Weary Hercules*, copy after Lysippos, Salona, first half of 2nd century, Museum of Archaeology, Split (in: Cambi, 2002)*

4. Fragment kipa tzv. Westmacott dječaka, kopija prema Polikletu, Salona, 1. st., Arheološki muzej Split (prema Cambi, 2002.)

4. Statue fragment of the so called Westmacott boy, copy after Polyclitus, Salona, 1st century, Museum of Archaeology, Split (in: Cambi, 2002)

Od brojnih kipova pronađenih u Dalmaciji, koji su nastali po modelima čuvenih grčkih originala, najčešće Polikleta, Skopasa, Praksitela i Lizipa, a izrađivali su se u rimskim ili atičkim radionicama, postojao je i čitav niz drugih, kojima nažalost nije moguće utvrditi podrijetlo, iako je riječ o mramornim skulpturama. Riječ je o torzu koji je replika Lizipova *Umornoga Herakla* iz Salone, iz prve polovice 2. st. (sl. 3).[33] Nema sumnje da je bilo kopija i elaborata čuvenih majstora i u većim dimenzijama, što potvrđuju torza Dioniza[34] i Polikletova Westmacott dječaka (sl. 4), oba iz Salone.[35] Ti kipovi potvrđuju da su i velika umjetnička djela nalazila svoje kupce u provinciji, odnosno da su najveći antički majstori bili

33 CAMBI, Nenad. Nav. dj., 2002., 107., sl. 146.; Cambi, Nenad. Još jedanput o Lizipovim djelima u Dalmaciji: U povodu izložbe u Rimu. // Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru 34 (21), 1994.–1995. / Zadar, 1995., 6., tab. II.

34 Cambi, Nenad. Nav. dj., 2002., 106., bilj. br. 472.

35 Točno ju je interpretirao Abramić, Mihovil. Antike Kopien griechischer Skulpturen in Dalmatien. // Beiträge zur altaren europäischen Kulturgeschichte, sv. I. Klagenfurt, 1952., 306., tab. I a.

5. Torzo Obješenog Marsije (noga stola), Salona, prva pol. 3. st., Arheološki muzej Split (prema Cambi, 2002.)

5. Torso of Hanging Marsyas (table leg), Salona, first half of the 3rd century, Museum of Archaeology, Split (in: Cambi, 2002)

6. Torzo nagog ribara (prema helenističkom uzorku), Salona, kasnije 1. st., Arheološki muzej Split (prema Cambi, 2002.)

6. Torso of the naked fisherman (after a Hellenistic model), Salona, late 1st century, Museum of Archaeology, Split (in: Cambi, 2002)

nazočni u našim krajevima preko replika znatne umjetničke kvalitete. Interes za radovima najpoznatijih antičkih umjetnika mogao se postići samo kopijama, a gore spomenute, iako podrijetlo izvedbe nije poznato, pripadaju vrlo vrijednim radionicama. Dakle, kopiranje u duhu klasicizma je iz vremena Augusta ili nešto kasnijeg. No, valja istaknuti da te kopije nisu posve lišene kreativnosti, nego su to, moglo bi se reći, samostalna ostvarenja prema poznatim originalima koji su zapravo predlošci.[36] Velika umjetnička djela iz prošlosti nisu kopirale samo spomenute »velike« radionice, nego i lokalne.

Kopije originala većinom su rađene po uzoru na kasnoklasične predloške, no javljaju se povremeno i helenistički predlošci. Primjerci nastali po helenističkim predloščima su: na jednoj nozi stola atičke produkcije na prednjoj strani lik o stablo obješenoga Marsije (sl. 5),[37] te

36 Zanker, Paul. Klassizistische Statuen. Mainz 1974., 3. i d.

37 Abramić, Mihovil. Nav. dj., 308. i d. tab. III.

kip staroga, gotovo nagoga ribara ogrnutog samo oko bokova (sl. 6).[38] Manji broj helenističkih kopija upućuje na to da je prevladavajući ukus, ne samo u antičkoj Dalmaciji nego općenito, ipak bio naklonjen ranijim stilskim odrednicama, osobito kasnijoj klasici.[39]

U kasnijem carstvu proširile su se skulpture iz maloazijskih radionica, uglavnom iz Afrodizije, u kojoj je djelovala vrhunska kiparska škola, dok su sarkofazi dokimejske produkcije.

Lokalne radionice u Dalmaciji izrađuju s većim ili manjim odstupanjima poznate klasične kipove, religiozne po motivu, a klasicističke po stilu, a od sličnih ostvarenja na Sredozemlju odvaja ih samo materijal – domaći vapnenac, dok je sve ostalo manje-više na razini importiranih skulptura.

Uz likove rađene po rimskim modelima i uzorima bilo je najvjerojatnije i lokalnih inačica.

U panonskom dijelu Hrvatske nalazilo se važno i neobično kvalitetno područje skulpturalne produkcije. Stilski tretman potvrđuje klasicizam tih skulptura, kao i odabir uzora. U Osijeku *(Mursa)* pronađen je jedan nedovršeni kip *Umornoga Herakla*, pa je očito da su se kopije znamenitih originala izrađivale u tome gradu (sl. 7).[40] U Osijeku je nađen i jedan fragmentarni, ali dovršeni kip Herakla istog tipa.[41] Kipovi *Umornoga Herakla*, klesani po Lizipovu originalu, još su jedna potvrda mursijanske ljubavi prema klasici kao uzoru i izvoru umjetničkoga izričaja,[42] dok je bogata mitološka ikonografija znak panonske uronjenosti u klasičnu baštinu, što je zamjetno u kasnijim razdobljima carstva.

U brončanoj plastici također ima primjeraka koji su izrađeni prema antičkim uzorima, kao npr. fragmentarni kip Dioniza koji je razrada Polikletova uzorka iz Dalmacije (sl. 8)[43] te kipić koji je kopija Polikletova *Diskoforosa*, mladića koji nosi disk uz bok, iz Arheološkog muzeja u Zagrebu.[44] Za Polikletov *Diskoforos* možemo reći da zacijelo predstavlja

38 Abramić, Mihovil. Nav. dj., 312., tab. IV a, IV b.

39 Cambi, Nenad. Nav. dj., 2002., 108.

40 Pinterović, Danica. Mursa i njeno područje u antičko doba. Osijek 1978., 133. i d., tab. XXXIV, 2.; Dautova Ruševljanin, Velika. Rimska kamena plastika u jugoslovenskom delu Panonije. Novi Sad, 1983., 116., br. 177., tab. 33, 4.

41 Pinterović, Danica. Nav. dj., 133., tab. XXXIV, 1.; Dautova Ruševljanin, Velika. Nav. dj., 116., br. 178., tab. 34, 4.

42 Cambi, Nenad. Nav. dj., 2002., 114., sl. 162.

43 Čuva se u Staatliche Antiken Sammlung, Pergamon Museum u Berlinu.

44 Cambi, Nenad. Nav. dj., 2002., 119. Kip je objavio Rendić-Miočević, Ante. Brončana statueta atleta tipa Polikletova »Diskofora« iz Petrinje. // Archaeologia Adriatica II / Zadar, 2008., 417–432.

7. Kip *Umornog Herakla* (prema Lizipovom uzorku), Mursa, 2. st., Muzej Slavonije Osijek (prema Cambi, 2002.)

7. Statue of Weary Hercules *(after Lysippos), Mursa, 2nd century, Museum of Slavonia, Osijek (in: Cambi, 2002)*

8. Fragmentirani kip Dioniza (razrada Polikletova uzorka), Dalmacija, 2. st., Staatliche Antiken Sammlung, Pergamon Museum, Berlin (prema Cambi, 2002.)

8. Fragmented statue of Dionysus (study of a model by Polyclitus), Dalmatia, 2nd century, Staatliche Antiken Sammlung, Pergamon Museum, Berlin (in: Cambi, 2002)

jednu od malobrojnih sačuvanih replika na temelju ikonografsko-stilskih elemenata. Riječ je o jednoj od inačica njegova *Nosača diska*.

Posebno je zanimljiv brončani kip mladog atleta nadnaravne veličine, pronađen u vodama otočića Vele Orjule kod Lošinja, koji je potaknuo brojne rasprave o nazivu kipa, ali i o njegovoj pohrani.[45] Riječ je o nadnaravno velikom brončanom kipu mladića koji je ležao na morskom dnu u blizini Lošinja, jedinom takvom pronađenom u podmorju istočne obale Jadrana (sl. 8). Kip je izvađen iz mora 1999. godine, a potom je

45 O tome vidi: Benić, Gordana. Nenad Cambi, Lošinjski kip nije Apoksiomen. // Slobodna Dalmacija, 7. 3. 2004.; Giljača, Marko. Apoxyomenos ?. // Dubrovački list, 21. 2. 2008., 52.; Seferović, Sonja. »Apoxyomenos?«. // Dubrovački vjesnik, 23. 2. 2008., 50.; Markulin, Nikola. Nakon odluke da statua Apoksiomena bude smještena u Malom Lošinju. // Zadarski list, 11. 10. 2007., 4.; Krajina, Martina. Apoksiomen se vratio kući. // Novi list, 14. 10. 2007., 51.

slijedilo restauriranje i konzerviranje statue.[46] Nekoliko brončanih kipova otkriveno je u podmorju talijanske obale Jadrana, dok su u Grčkoj, Maloj Aziji, u južnoj Italiji i Siciliji kipovi nalaženi češće.[47] Monumentalnost naglašava važnost kipa,[48] a glavna su mu obilježja potpuna nagost, snažna tjelesna konstitucija, profilirana muskulatura, kovrčava kosa, realnost prikaza cjeline te svih pojedinosti.[49] Na temelju analogija od ukupno osam očuvanih replika kipa, Cambi je ustvrdio da je kip prikazivao mladića, atleta koji je pomno čistio svoj strigil nakon natjecanja.

Pri nalasku, a zatim kolokvijalno, ali i u stručnoj literaturi, kip je nazivan *Apoksiomenos*, što je pogrešno, jer se mladić ne struže, a Plinije za struganje koristi izraz *destringere*, što odgovara grčkom αποζύω, što također znači strugati. Rimski pisac osobu koja tu radnju vrši naziva apoxiomenos – Ἀποξιώμηνος. Znameniti Lizipov *Apoksiomenos* tako je ispravno nazvan jer struže svoju kožu od prljavštine i ulja, dok je radnja zaustavljena u trenutku kad atlet strigilom prelazi ispod lijeve podlaktice (Sl. 10).[50] Prema tome, autor orjulskog kipa nije bio ni jedan od kipara koji su radili na temu apoksiomena. Naime, Plinije navodi nekoliko apoksiomena koje su izradili Poliklet,[51] Lizip,[52] Daedal[53] i Daip.[54] Dakle, iz izvora je očito da je Poliklet izradio jednog, možda prvog Apoksiomena, a vjerojatno je i uveo ikonografsku temu na koju

46 Hrvatski Apoksiomen: Katalog izložbe. Zagreb, 2006.

47 Cambi, Nenad. Brončani kip čistača strigila iz mora kod otočića Vele Orjule blizu Lošinja. // Archaeologia Adriatica I, Zadar 2007., 86., bilj. 3, 4, 5, 6, 7.

48 Sanader, Mirjana: Der Meergeborene. Die Entdckung einer Bronzestatue in Kroatien. // Antike Welt, 30., / Mainz am Rhein, 1999., 357. i d., sl. 2–7.; Sténuit, Marie-Eve, Robert Sténuit, Marijan Orlić, Smiljan Gluščević. A Preliminary Report on the Discovery of a Bronze *Apoxyomenos*, of Vele Orjule, Croatia. // The International Journal of Nautical Archaeology, 30/2.; 2001.; Gschwandtler, Kurt. Der Schaber von Ephesos. Bronzeguss. Zerstörung und Rekonstruktion, Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Ein Ausstellung im Martin Gropius Bau. Berlin, Bonn, Mainz, 2002.; Karniš, Iskra. Antički brončani kip iz podmorja otoka Lošinja. // Kvartal, 1–2, Zagreb, 2004., 35. i d., sa sl.

49 Cambi, Nenad. Nav. dj., 2007., 88.

50 PLIN. N. H. XXXIV, 62.

51 PLIN. N. H. XXXIV, 55. (*Fecit et destringentem se.* U prijevodu: ... načinio je strugača vlastitog tijela).

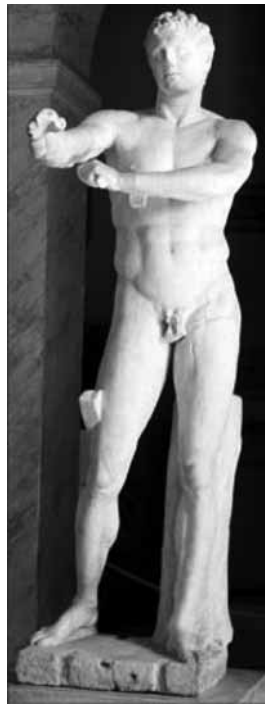
52 PLIN. N. H. XXXIV, 62. (*Plurima ex omnibus signa fecit, ut dixibus, fecundissimae artis, inter quae destringentem se, quem M.Agrippa ante Thermas suas dicavit mire gratum Tiberio principi*...U prijevodu: »Lizip je izradio više kipova od svih drugih, umjetnik, kako rekosmo, bogato nadaren. Među kipovima izradio je strugača tijela (apoksiomena) koji je Marko Agrippa posvetio pred svojim termama a ovaj se jako sviđao caru Tiberiju…«.

53 PLIN. N. H. XXXIV, 76. (*Daedalus, et ipse inter fictores laudatus, duos pueros se destringentes fecit.).* U prijevodu: »Daedal, i sam hvaljen među svim vrstama kipara, izradio je dva mladića koji stružu svoje tijelo«.

54 PLIN. N. H. XXXIV, 87. *(Daippus perixyomenon…).* U prijevodu: »Daip je izradio jednog periksiomena«.

9. Kip mladog atleta iz podmorja otočića Vele Orjule (prema Cambi 2007.)

9. Statue of a young athlete, recovered from the seabed near Vela Orjula, (in: Cambi, 2007)



10. Kip Lizipova *Apoksiomena*, Rim, Vatikanski muzeji (prema Cambi 2007.)

10. Statue of Apoxyomenos *by Lysippos, Rome, the Vatican Museums (in: Cambi, 2007)*

će se nadovezati drugi umjetnici. Plinije također ne navodi je li Daedal napravio dva Apoksiomena ili je pak riječ o skupini od dva mladića. Daip, Lizipov vrlo cijenjeni sin, izradio je varijantu apoksiomena koji se struže oko sebe, što nije lako predočiti.[55]

Valja napomenuti da je i Antignot izradio jednog periksiomena.[56] Zbog čega Plinije ne spominje tip našeg atleta razlozi mogu biti razni, moguće je riječ o umjetniku koji nije bio visoke reputacije ili je pak do popularnosti došao kasnije. Prema Cambijevoj analizi naš kip *Čistač strigila* bio je umjetničko djelo izrađeno po Polikletovu kanonu (snaga muskulature, proporcije tijela i glave te balans masa), ali s karakteris-

55 Imenica dolazi od glagola περιξῦω što znači temeljito struganje oblina naokolo tijela.

56 PLIN. N. H. XXXIV, 86. *(Antignotus et fluctatoires perixyomenum, tyrannicidasque supra dictos…).* U prijevodu: »Antignot je izradio natjecatelje koji se stružu i prije spomenute tiranicide«.

tikama 4. st. pr. Kr., pa bi logičnija bila predlizipovska datacija.[57] Dakle, »*Čistač strigila* je autentičan kip, bez obzira što se s jedne strane oslanja na ranije ikonografske elemente bliske Polikletu, a s druge na one kakrakteristične za Lizipa. To je zacijelo zrelo i umješno variranje različitih predložaka, s dodatkom vlastitih rješenja, kao što su položaj desnog ramena, zaobljenost leđa, neznatno asimetrični desni obraz i ponešto nezainteresiran ali ipak patetičan pogled.«[58] Je li orjulski kip kopija ili original? Ako je kopija, je li grčka ili rimska? Orjulski bi kip prema svemu predstavljao helenističku kopiju atleta koji čisti strigil nakon nadmetanja, najvjerojatnije u hrvanju, originala iz vremena oko 350. g. pr. Kr. Nakon minuciozne analize kipa, posebice glave i frizure, koja je usporediva s nekoliko portreta iz navedenog doba, te analize bronce Cambi misli da je kip najvjerojatnije helenistička kopija iz 2.–1. st. pr. Kr., koja se smatrala vrijednom pa je temeljito obnovljena nakon velikih oštećenja pri padu, ili zbog ležanja na zemlji.[59] Dakle, u slučaju mladića iz Orjule riječ je o portretu određenog čovjeka, nepoznata imena, koji je poslužio kao model. Kip je potonuo, najvjerojatnije bačen s broda za oluje, na putu prema nepoznatom odredištu. Je li se brod spasio i stigao do odredišta nije poznato. Cambi pretpostavlja da je iskrcajna luka najvjerojatnije bila luksuzna vila u uvali Verige na Velom Brijunu. Možda su brijunske terme s velikim palestrom bile prikladan ambijent za kip *Čistača strigila*. Je li brod prevozio i druge kipove i je li stigao do Brijuna nije poznato. Kip je doživio ne tako rijetku sudbinu grčkih umjetnina – brodolom. Njima, nažalost, dugujemo što poznajemo mnoge originalne antičke umjetnine, a ne kulturi i čuvanju baštine.

Pojam originala u arheologiji? Što to znači? Ako je neka skulptura kopija, je li grčka ili rimska? Brojni grčki kipovi do nas su došli kao rimske kopije. Doživljavamo li ih kao originale ili kopije? Kada sažmemo gore izneseno, vidimo da su brojne skulpture do nas došle kao kopije, i grčke i rimske. S obzirom da su brojne kopije izradili kvalitetni i dobro izučeni kipari u brojnim kiparskim radionicama, možemo reći da ih doživljamo kao originale, dakako polazeći uvijek od činjenice je li djelo izradio vrstan umjetnik ili onaj nešto manje umješan i vješt.

Moramo istaknuti da je u razdoblju rimske antike dominirala zanatska proizvodnja, no ne smijemo pritom zanemariti činjenicu da su se gotovo svi luksuzniji primijenjeni predmeti pomno izrađivali pod budnim okom majstora-zanatlija, u biti pravih umjetnika.

57 Cambi, Nenad. Nav. dj., 2007., 99. i d.

58 Cambi, Nenad. Nav. dj., 2007., 101.

59 Cambi, Nenad. Nav. dj., 2007., 104.

IZVORI

Ciceron, 2002. Marko Tulije Ciceron. O govorniku. Zagreb, 2002.

Ciceron, 1969. M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, fasc. 3: De oratore. Leipzig: K. Kumaniecki, 1969.

Marcijal, 1993. Martial Epigrams I–III. Cambridge, Mass. & London: The Loeb Classical Library, 1993.

Marcijal, 1998. Marko Valerije Marcijal. Epigrami. Zagreb, 1998.

Pauzanija, 1989. Vodič po Heladi. (Naslov originala: Παυσανίον Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος). Split, 1989.

Plinije, 1906. Plinnii Secundi. Naturalis Historia. Leipzig: Ed. C. Mayhoff (Teubner), 1906.

Plinije, 1969. Pliny. Natural History in ten Volumes. London: The Loeb Classical Library, 1969.

Plinije, 1958. Cai Plinii Caecili Secundi Epistularum libri novem; Epistularum ad Traianum liber; Panegyricus. Leipzig: 1958.

Strabon, 1903. Strabo. Geographica. Lipsiae, 1903.

Strabon, 1966. Strabonis Geographica: Strabo's Geography. London – Cambridge: The Loeb Classical Library, 1966.

Vergilije. Eneida. Zagreb 1970.

Vitruvije. 1899. Vitruvii. De architectura Libri decem. Leipzig: V. Rose, 1899.

Vitruvije. 1970. Vitruvii, De architectura Libri decem. London: The Loeb Classical Library, 1970.

Vitruvije, 1999. Vitruvije. Deset knjiga o arhitekturi. Zagreb: Golden marketing : Institut građevinarstva Hrvatske, 1999.

LITERATURA

Abramić, Mihovil. Kopien griechischer Skulpturen in Dalmatien. // Beiträge zur alteren europäischen Kulturgeschichte, Band I. Klagenfurt, 1952, 303–326.

Benić Gordana. Nenad Cambi, Lošinjski kip nije Apoksiomen. // Slobodna Dalmacija, 7. 3. 2004.

Bieber, Margarete. The Sculpture of the Hellenistic Age. New York: Columbia University Press, 1967. (2. rev. izd.)

Cambi, Nenad. Odjeci Skopasa i Lizipa na skulpturama Herakla iz Dalmacije. // Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru 23 (10), 1983–84. / Zadar, 1984., 29–40.

Cambi, Nenad. Još jedanput o Lizipovim djelima u Dalmaciji: U povodu izložbe u Rimu. // Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru 34 (21), 1994.–95., Zadar, 1995., 1–10.

Cambi, Nenad. Atička skulptura u Arheološkoj zbirci Franjevačkog samostana u Sinju. // Kačić XVII, 1985., 415–433.

Cambi, Nenad. Antički portret u Hrvatskoj. Zagreb: Matica hrvatska, 1991.

Cambi, Nenad. Antika. Zagreb: Naklada Ljevak: Institut za povijest umjetnosti, 2002.

Cambi, Nenad. Brončani kip čistača strigila iz mora kod otočića Vele Orjule blizu Lošinja. // Archaeologia Adriatica I, Zadar, 2007., 85–109.

Dautova Ruševljanin, Velika. Rimska kamena plastika u jugoslovenskom delu Panonije. Novi Sad: Vojvođanski muzej: Savez arheoloških društava Jugoslavije, 1983.

Ducati, Pericle. L'Arte Classica, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 3º. Torino 1967.

Durando, Furio. Drevna Grčka: zora zapada. Zagreb: Mozaik knjiga, 1999.

Giljača, Marko. Apoxyomenos?. // Dubrovački list, 21. 2. 2008., 52.

Gschwandtler, Kurt. Der Schaber von Ephesos. Bronzeguss. Zerstörung und Rekonstruktion, Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Ein Ausstellung im Martin Gropius Bau. Berlin, Bonn, Mainz, 2002.

Hekler, Anton. Weiblicher Kopf in Spalato. Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts XI, Wien, 1908., 115–117.

Howard, Seymour. The Lansdowne Herakles. J. P. Getty Museum, rev. izd., 1978.

Hrvatski Apoksiomen: Katalog izložbe. Arheološki muzej u Zagrebu, 18. svibnja – 17. rujna 2006., Zagreb, 2006.

Karniš, Iskra. Antički brončani kip iz podmorja otoka Lošinja. // Kvartal, 1–2, Zagreb, 2004., 35–39.

Krajina, Martina. Apoksiomen se vratio kući. // Novi list, 14. 10. 2007., 51.

Lemprière, John. Lemprière's Classical Dictionary. London: Bracken Books, 1984.

Liberati, Anna Maria, Fabio Bourbon. Drevni Rim. Zagreb: Mozaik knjiga, 2000.

Markulin, Nikola. Nakon odluke da statua Apoksiomena bude smještena u Malom Lošinju. // Zadarski list, 11. 10. 2007., 4.

Opća povijest umjetnosti. Zagreb: Mozaik knjiga, 2000.

Pinterović, Danica. Mursa i njeno područje u antičko doba. // Centar za znanstveni rad JAZU Osijek, Posebna izdanja 1., Osijek, 1978.

Povijest, knj. 2.: Egipat i antička Grčka. Zagreb: Europapress holding, 2007.

Povijest, knj. 3.: Helenizam i rimska republika. Zagreb: Europapress holding, 2007.

Rendić-Miočević, Ante. Brončana statueta atleta tipa Polikletova »Diskofora« iz Petrinje. // Archaeologia Adriatica II. / Zadar, 2008., 417–432.

Sanader, Mirjana. Der Meergeborene. Die Entdckung einer Bronzestatue in Kroatien. // Antike Welt, 30 / Mainz am Rhein, 1999., 357–359.

Seferović, Sonja. »Apoxyomenos?«. // Dubrovački vjesnik, 23. 2. 2008., 50.

Sténuit, Marie E., Robert Sténuit, Marijan Orlić, Smiljan Gluščević, A Preliminary Report on the Discovery of a Bronze *Apoxyomenos*, of Vele Orjule, Croatia. // The International Journal of Nautical Archaeology, 30/2. Portsmouth: Nautical Archaeology Society, 2001., 196–210.

Zanker, Paul. Klassizistische Statuen. Mainz: Philipp von Zabern, 1974.

SAŽETAK

Hrvatska je u vrijeme antike bila nejednolično romanizirana i urbanizirana, ali i neravnomjerno podvrgnuta antičkim kulturnim utjecajima. Različite gospodarske i socijalne prilike na tom prostoru imale su značajnu ulogu na širenje antičke civilizacije. To je ujedno rezultiralo i različitom kvalitetom umjetničke produkcije. No, to ne znači da je snaga antičkog utjecaja u to vrijeme osiguravala jednaku vrijednost cjelokupnog likovnog stvaralaštva. Skulptura, poglavito portret, fenomen je urbanih ambijenata.

Najveći i najkvalitetniji dio baštine portreta, odnosno skulpture, potječe iz rimske provincije Dalmacije, i to iz većih gradova (*Iader*, *Pola*, *Salona*, *Narona*, *Issa* i dr.), no iz nešto kasnijega vremena vrlo su dobri i zanimljivi portreti iz Panonije (*Siscia*, Zagreb, *Cibalae*, *Mursa*). Ta baština potvrđuje da su i velika umjetnička djela nalazila svoje kupce u provinciji, odnosno da su najveći antički majstori bili nazočni u našim krajevima preko replika znatne umjetničke kvalitete. Interes za radovima najpoznatijih antičkih umjetnika mogao se postići samo kopijama, a gore spomenute, iako podrijetlo izvedbe nije poznato, pripadaju vrlo vrijednim radionicama. Dakle, kopiranje je u duhu klasicizma iz vremena Augusta ili nešto kasnije. No, valja istaknuti da te kopije nisu posve lišene kreativnosti, nego su to, moglo bi se reći, samostalna ostvarenja prema poznatim originalima koji su zapravo predlošci. Velika umjetnička djela iz prošlosti nisu kopirale samo spomenute »velike« radionice, nego i lokalne.

Kopije originala većinom su rađene po uzoru na kasnoklasične predloške, no javljaju se povremeno i helenistički predlošci. Manji broj helenističkih kopija upućuje na to da je prevladavajući ukus, ne samo u antičkoj Dalmaciji nego općenito, ipak bio naklonjen ranijim stilskim odrednicama, osobito kasnijoj klasici.

U razdoblju rimske antike dominirala je zanatska proizvodnja, no ne smijemo zanemariti činjenicu da su se gotovo svi luksuzniji primijenjeni predmeti pomno izrađivali pod budnim okom majstora-zanatlija, pravih umjetnika.

Summary

THE CONCEPT OF ORIGINAL IN ARCHAEOLOGY

Marija Buzov
Institute of Archaeology, Zagreb

*Romanization and urbanization of Croatia in antiquity varied significantly, and its exposure to cultural influences of that period was uneven. Diverse economic and social circumstances in the region had played an important role in the spreading of classical Greek and Roman civilizations. This, in turn, resulted in a variable quality of artistic production. Still, this is not to say that the strength of their influence ensured a standard value of visual art in the Croatian territories. Sculpture, especially portraits, was mostly an urban phenomenon. The largest and and best pieces were made in large towns (*Iader, Pola, Salona, Narona, Issa*, etc.) of the Roman province of Dalmatia. Good and interesting portraits were later also made in Pannonia (*Siscia*, Zagreb,* Cibalae*,* Mursa*). This heritage confirms that even big pieces of art had their market across the provinces and that the best artists of antiquity were present in our region through replicas of significant artistic quality. Interest in the works of the greatest masters of antiquity could only be spurred with copies. Those that we mentioned were made in workshops of distinct quality although their exact origin is not known. Therefore, copying was consistent with Classicism of the Augustan era and even later. It must be said that these copies were not completely devoid of creativity. They were rather works of art in their own right, only made after famous originals, which served as models. Great works of the past were not copied only in the famous big workshops we mentioned but also in local ones.*

Copies of the originals were made mostly after the late antiquity models but occasionally there were some Hellenistic models, too. Smaller number of Hellenistic copies

indicates that the prevailing taste – not only in ancient Dalmatia but in general – leaned towards earlier stylistic features, especially those of late antiquity.

Period of Roman antiquity was dominated by crafts but we should not neglect the fact that almost all luxurious objects were carefully made under the watchful eye of craft masters, who were true artists.

KEY WORDS: *archaeology, antiquity, sculpture, original, Greek art, Hellenism, sculptors*

73.026.032(38):[728.032(37)(497.5Brijuni)"00-05"

Antičke skulpture u prostorima maritimne vile u uvali Verige na Brijunima

VLASTA BEGOVIĆ DVORŽAK
Institut za arheologiju, Zagreb

IVANČICA DVORŽAK SCHRUNK
University of St. Thomas, St. Paul, SAD

Pregledni rad

Na području maritimne vile u uvali Verige na Brijunima nađeno je mnoštvo ulomaka antičkih statua i reljefa koji su bili u upotrebi kao dekoracija peristila, portika, eksedra, vrtova, terma i hramova.[1] *Nalazi predstavljaju skromne ostatke dekoracije vile koja je bila izgrađena na površini od 6 ha, prostirala se uz morsku obalu i na tri brežuljka, te bila vrlo bogato opremljena umjetninama. Kamena vaza s maskeronima izrađenim u visokom reljefu ukrašavala je* xystus *peristila rezidencijalnog dijela vile. Statue su ukrašavale* exedrae *velikog portika (*porticus miliaria*) koji se protezao uz morsku obalu u dužini od 150 m. Posebno je dobro očuvana skulptura žene u bogato nabranoj haljini. Nađena je i skulptura glave ovna u funkciji rigača – odvoda kišnice iz kamenog žlijeba s krova velikog portika kao završetka krovnog izljeva za vodu. Na području Neptunova hrama nađeni su mnogobrojni elementi dekoracije – fragmenti arhitrava i friza, dijelovi epistila, kapitela, ulomci reljefa, skulpture kasetiranog stropa s atributima tog božanstva upotrijebljenim na različite načine. Na području Venerina hrama pronađene su kamene rozete i mramorna* hydria *s prikazom letećih labudova koji u kljunu nose girlande – oslonac statue Venere, kopije Knidijske Afrodite. Reljefe i skulpture na hramovima vjerojatno je radila ista kamenarska radionica koja je ukrašavala i forumske hramove u Puli, jer postoji stilska srodnost dekoracije. U početku je bilo diskutabilno pripada li Augustovom razdoblju ili razdoblju cara Klaudija koji je ponovo slijedio Augustove uzore. Nalaz novčića cara Klaudija u mortu zida razriješio je navedena pitanja.*

KLJUČNE RIJEČI: *antičke skulpture, maritimna vila, otočje Brijuni, 1.–6. st.*

1 Arheološka iskopavanja i istraživanja vile vodili su: A. Gnirs (Ősterr. Arch. Inst.) od 1900. do 1914.; Š. Mlakar (Arheološki muzej Pula) od 1952. do 1980.; A. Vitasović (Nacionalni park Brijuni) od 1976. do 1979.; V. Begović Dvoržak i J. Šmic (Republički zavod za zaštitu spomenika, Ministarstvo kulture i Institut za arheologiju) od 1985. do 2010.; M. Pavletić i A. Vitasović (Nacionalni park Brijuni) od 1985. do 2008. g. Hidroarheološka iskopavanja i istraživanja vile vodili su M. Jurišić i M. Orlić (Republički zavod za zaštitu spomenika i Ministarstvo kulture) od 1985. do 1998.; H. Bender (Passau University, München, Germany) od 1995. do 1998. g.

Narod kojemu je božanski otac Mars, a pretke, prema legendi, othranila vučica nije predisponiran za umjetnike i stvaraoce umjetničkih djela.[2] Strateški položaj na prijelazu iz srednje u južnu Italiju učinio ih je naime sjajnim stratezima, lukavim pregovaračima i nemilosrdnim vladarima, koji su u početku svoje povijesti (prema tekstovima rimskih pisaca) umjetnost smatrali gubljenjem vremena i slabošću pojedinog naroda.[3] Sjeverno od Latina na području srednje Italije živjeli su Etrušćani, narod koji je iznimno cijenio umjetnost, a južno od tog područja nalazi se *Magna Grecia* – u gradovima se govori grčki, a područje preko trgovačkih veza dolazi u dodir s klasičnom grčkom umjetnošću. Nakon posljednjeg etrursko-rimskog cara Tarkvinija Oholog, Rimljani se od pokorenog naroda pretvaraju u pobjednike i njihova osvajanja su nezaustavljiva. Uskoro će postati vladaoci Mediterana uz čije obale cvatu najstarije europske kulture.U umjetnosti, graditeljstvu i urbanizmu očit je u početku utjecaj Etruščana i *Magnae Graeciae*. U 1. st. pr. Kr. Vergilije (pjesnik Augustovog doba) imao je zadatak uobličiti podrijetlo Rimljana mitom o Eneji iz Troje čija božanska majka Venera ublažuje osnovne ratničke značajke rimskog naroda. To je već razdoblje utjecaja helenističke i aleksandrijske umjetnosti.[4] U mitologiji umjesto izvorne kapitolijske trijade tri muška božanstva (Jupiter, Mars i Kvirin) prihvaćaju mediteransku kapitolijsku trijadu koja je sastavljena od jednog muškog i dva ženska božanstva (Jupiter, Junona i Minerva).[5] Zidne slike i frizovi, te akroteri hramova Etrurije, skulpture i hramovi klasične Grčke, veličanstvena arhitektura piramida, hramova i palača Egipta, hram Jeruzalema, utvrde Hispaniae, ilirska fortifikacijska arhitektura i liburnska brodogradnja, sve to postaje dio rimskog carstva. Zadivljeni Rimljani prihvaćaju sve kulture i njihova umjetnička dostignuća kao svoje vlasništvo i tretiraju ih kao plijen.[6] Rimljani su u početku bili konzumenti umjetnosti mnogo više nego stvaratelji. Njih je oduševljavala umjetnost Grčke i Egipta, Etrurije, Hispanije i dr., ali »vladari svijeta« nisu imali vremena baviti se umjetnošću. Bavili su se važnijim poslom – politikom, vojskom, organizacijom, upravljanjem. Oni uvoze umjetnine ili kopiraju grčka klasična ili helenistička djela. S osvojenih područja umjetnine dolaze kao plijen. Umjetninu treba iskoristiti, upotrijebiti i ne mijenjati njen izgled, pa je samim time i vrijednost kopije istovjetna vrijednosti originala, a

2 Kunliffe 1978., 30.
3 Hafner 1970., 4–5.
4 Montesquie 1917., 12.
5 Perowne 1990., 12–13.
6 Hafner 1970., 12.

umjetnik se cijeni prema tome koliko vjerno može kopirati original. Isti motivi, pokreti, izražaji kopiraju se nebrojeno puta.[7] Ako se uzme u obzir da su uz umjetnine u Rim bili dopremani i umjetnici (majstori kipari i klesari), možemo govoriti ne samo o kopiranju već i o kontinuitetu utjecaja matičnih područja. Klasična grčka skulptura najviše je pristajala rimskom poimanju umjetnosti. Mnoga grčka djela originalno izvedena u bronci kopiraju se i u kamenu. Sasvim je sigurno da su rimski umjetnici dodavali i neke svoje originalne ideje, ali ukus naručioca je vjerojatno bio presudan u izboru motiva. Izvorno rimski je svakako smisao za portrete koji su vrlo realistični, s izraženim karakternim osobinama pojedinih osoba – na statuama, slikama, novcima i gemama. Kvaliteta skulptorskih djela je na zavidnoj razini, isto kao i reljefa i mozaika. Ono što posebno impresionira jest kvantiteta stvorenih djela, što ukazuje na mnogobrojnost umjetničkih radionica. Zahvaljujući tome je i dio klasičnih antičkih djela sačuvan do danas. Postojale su i mnogobrojne zanatske radionice kod kojih je riječ o produkciji, ali ne i kreaciji.[8] Ta iznimno velika produkcija morala je naravno imati svoje stereotipe. Sasvim drugačiji je stav u arhitekturi. Arhitektura Grčke i Egipta je samo inspiracija, a rimska ostvarenja obiluju inovacijama u kojima dolazi do izražaja mašta stvaraoca, ali i konstruktivne mogućnosti novih građevnih materijala (*opus cementitium*). Najbolji primjer za to su maritimne vile. Po tipu najluksuznije rimske vile obiluju novim oblikovnim, konstruktivnim i tehničkim inovacijama.[9] Građene su na visokim platformama neposredno uz morsku obalu i odolijevaju udaru valova. Svaka maritimna vila je kreacija za sebe. Maksimalno se prilagođavaju terenu i pejsažu i suptilno se eksponiraju u njemu. To su prostori u kojima se čuje šum valova, a mozaik na podovima portika zapljuskuje more.[10] Vile su kreacije koje imaju funkciju stanovanja, boravka šire obitelji i gostiju, te poljoprivredne proizvodnje potrebne za funkcioniranje vile te proizvodnje za tržište.

Rimljani su smatrali vrlo važnim razgovore o umjetnosti. Zato su prostori trebali obilovati umjetninama, a vrtovi dočarati mitski pejsaž sa statuama božanstava, nimfa i muza.[11] Grčki klasični motivi bili su najčesće kopirani, a počevši od 1. st. nema razlike u opremanju velikih javnih prostora i luksuznih privatnih vila. Maritimna vila u uvali Verige na Brijunima, građena tijekom 1. st. (sudeći prema arheološkim nalazima), obilovala

7 Hafner 1970., 11.
8 Cambi 2002., 85.
9 Boëthius, Ward-Perkins 1970., 322.
10 Lafon 2001., 4.
11 Neudecker 1998., 90; Salcuni 2007., 72.

1. Pogled na maritimnu vilu u uvali Verige na Brijunima (foto: V. Begović)
1. View of the seaside villa in Verige bay on Brijuni islands

je umjetninama (sl. 1). Ostaci zidnih slika, mozaika, obloga i podova izvedenih u mramoru, skulpture, reljefi i dekorativna plastika nađeni su u velikom broju tijekom arheoloških i hidroarheoloških istraživanja. Posebno je vrijedna oprema hramova koji su bili posvećeni Neptunu i Veneri.

Od Neptunova hrama nađeni su bogato profilirani fragmenti arhitrava i friza, dijelovi epistila, ulomci reljefa i skulpture s kasetiranog stropa, te kapiteli – s atributima tog božanstva upotrijebljenim na različite načine. Nađen je i reljef Tritona koji svira u školjku. Školjku drži desnom rukom, a u lijevoj ruci drži frulu, vjerojatno dio dekoracije *cellae*. U fragment donje zone kapitela (koji je vjerojatno ukrašavao uglove pročelja *cellae*) između akantusova lišća umetnut je trozub. Dio glave Tritona sa stiliziranom bradom vjerojatno je dio dekoracije *cellae*. Fragment friza (sl. 2) prikazuje Erosa koji jaše na delfinu u lovu na Tritona s podignutom desnom rukom u kojoj drži ribu, a prikazane su i raznovrsne ribe i školjke. Drugi sačuvan dio je dio arhitrava i friza, te akrotera. Friz prikazuje više morskih bića s isprepletenim tijelima riba, na lijevoj strani je *hypocampus*, a na desnoj morski lav i Triton. Između njihovih uzdignutih repova nalazi se delfin (sl. 3). Prikaz morskih stvorenja vrlo je sličan mozaiku iz Ostije (sl. 4). Nađene su i skulpture delfina koje su bile ukrasi kasetiranog stropa Neptunova hrama. Kapitel s delfinima za koji se pretpostavlja da potječe s pročelja Neptunova hrama nađen je u sekundarnoj upotrebi u termama koje su u kasnoj antici bile preuređene u kršćansko svetište.[12] Kapitel je u osnovi korintski, a u gornjoj zoni nalaze

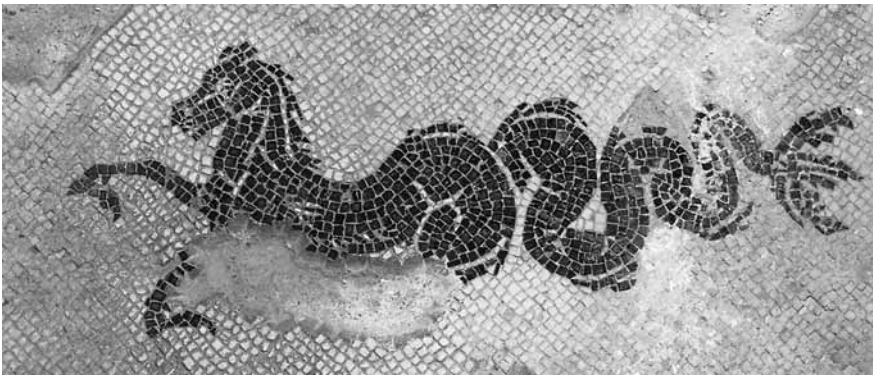
12 Gnirs 1908., 171–172.

2. Fragmen friza nađen na području Neptunova hrama vile u uvali Verige

2. Frieze and architrave, found at Neptun's temple near the villa in Verige bay

3. Friz i akroter nađen na području Neptunova hrama vile u uvali Verige (crtež A. Fortuna)

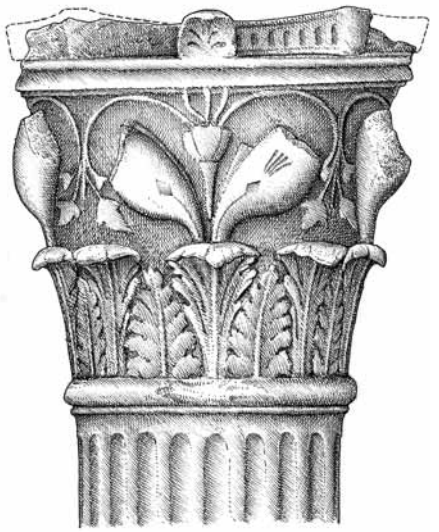
3. Frieze and architrave, found at Neptun's temple near the villa in Verige bay (drawing: A. Fortuna)



4. Mozaik s prikazom Tritona i hipokampa (antička Ostia, Neptunove terme, 2. st.)

4. Mosaic with images of Triton and hippocamp (Ostia Antica, Baths of Neptune, 2nd century)

se savinuta tijela delfina. Glave delfina spajaju se u sredini gornje zone kapitela, a njihovi uzdignuti repovi spajaju se u uglovima kapitela. Vrlo često ponavljan motiv dupina s uzdignutim repom koji uranja u more istovjetan je prikazu dupina i Nereide na glinenom žrtveniku (*arula*) iz 4. st. pr. Kr., nađenom u Rimu na Forumu Romanumu (sl. 5). Takvi glineni



5. Kapitel s delfinima nađen na maritimnoj vili u uvali Verige (crtež: A. Fortuna)

5. Capital with dolphins, found on the seaside villa in Verige bay (drawing: A. Fortuna)

6. Mramorna *hydria* – dio statue Afrodite nađen na području Venerina hrama vile u uvali Verige (crtež: A. Fortuna)

6. Marble hydria *– part of statue of Aphrodite, found at Venus' temple near the villa in Verige bay (drawing: A. Fortuna)*

žrtvenici zastupljeni su u Rimu u bezbrojnim primjercima i gotovo svi su stilski povezani s umjetnošću Apulije. Kompozicijski kapitel je vrlo sličan kapitelima s krilatim konjima s Augustovog hrama Marsa Ultora u Rimu. Navedene skulpture i reljefi klesani su u kamenu vapnencu vrsne tvrdoće i trajnosti, tzv. mramornom vapnencu.

Na području Venerina hrama pronađeni su dijelovi statue Venere, kopije Knidijske Afrodite.[13] Procjenjuje se da je visina statue bila 148 do 152 cm. Nađeni su dijelovi ženske ruke, krhotine uvojaka kose, dijelovi nabora draperije i jedna bogato ukrašena mramorna *hydria*, izrađena od panteličkog finozrnatog mramora s dekoracijama u plitkom reljefu. Osobito se ističe srednja zona *hydriae* s prikazom letećih labudova koji u kljunovima nose girlande. Donja zona ukrašena je rozetama i girlandama koje se kružno obavijaju oko rozeta, te palmetama. Gornja zona ukrašena je snopom listova i različitog zelenila povezanih vrpcom (sl. 6). Ostaci mramorne *hydriae* pokazuju da je služila kao oslonac kipu. Široki i duboki otvor na gornjem dijelu ima uložen željezni klin koji je kip spajao s osloncem. Stražnjim dijelom

13 Gnirs, 1915., 99.

7. Afrodita Knidijska (Vatikanski muzeji)
7. Aphrodite of Cnidus (Vatican Museums)

8. Afrodita Eskvilinska (Vatikanski muzeji)
8. Aphrodite Esquiline (Vatican Museums)

hydria je bila povezana s jednim pilastrom-nosačem na kojemu je visjela u naborima odložena odjeća. Sličnost kompozicije nedvojbena je s Afroditom Knidijskom i Afroditom Eskvilinskom (sl. 7 i 8). Od dekoracije hrama nađeni su ulomci kamenih rozeta, a od stupova pronaosa stabla kaneliranih stupova i korintski kapiteli. Uz zid *cellae* nađeni su *in situ* kameni, bogato profilirani kvadri obloge postolja.

Od elemenata dekoracije srednjeg hrama nađeni su jedino bogato izrađeni dijelovi akroterija.

Diaeta na početku velikog portika (*porticus miliaria*) neposredno uz Venerin hram sudeći prema stilskim karakteristikama građena je gotovo istovremeno s hramovima. U mortu zida *diaetae* nađen je izvrsno očuvan brončani novac cara Klaudija iz 41. godine koji nosi natpis: TI CLAVDIVS CAESAR AVG. P.M.TR.P.IMP.P.P., a na reversu je prikazana

Minerva s kopljem i štitom u ruci. Pronađeni novčić vjerojatno nije bio u upotrebi. Prema Casariju postojao je običaj da se novoiskovani novčić utisne u mort građevine koja se gradila u to doba. Takav neupotrijebljeni novčić nađen je i u mortu zida na forumu u Akvileji, a ima potvrde za takvu praksu i u nekim privatnim gradnjama ranog Carstva.[14] Godine 43., u doba vladavine cara Klaudija, započelo je osvajanje Britanije, što se moglo izvesti jedino morem. Naklonost morskih božanstava Neptuna i Venere bila je vrlo važna, te je moguće da gradnja hramova pripada tom razdoblju. Gaj Lekanije Bas, otac, pretpostavljeni vlasnik vile (u to doba) bio je prema Tassauxu svećenik božanskog Klaudija (*flamen divi Claudii*) i na visokom položaju u vojnoj službi, te u senatorskom statusu. Mogao je u doba cara Klaudija izgraditi hramove posvećene božanstvima koja su omogućila trijumfalno zauzimanje Britanije, otoka na kraju u ono doba poznatog svijeta, što je izazvalo val oduševljenja u Rimu i svjedočilo o neograničenoj moći carstva.

Svaka maritimna vila poseban je projekt – ni jedna ne sliči drugoj. Svaka obiluje posebnim razigranim luksuzom i inovacijama često vrlo nekonvencionalnim u arhitekturi. S druge strane unutarnja oprema prostora može biti u izboru ornamentalnih motiva mozaika gotovo istovjetna drugoj vili, npr. vili na Brijunima ili Settefinestre u ageru Cosanus na tirenskom moru.[15]

Napori u građenju vila bili su veliki, te kao da nije ostajalo snage za inventivno uređenje unutrašnjosti ili se u izboru motiva naprosto slijedila onovremena moda. A možda je i gradnja vila bila više shvaćena kao povoljna investicija. Horacije piše o nemirnom snu vlasnika velikih vila: »Vlasnik velikih posjeda je mučen stotinama briga (o tim posjedima) i graditelj velikih vila uz more često uzalud pokušava pobjeći od problema«.[16]

»... onoga koji želi previše doista ni uzburkano more ne može umiriti ...«. I postavlja ideal ... »A veliko je umijeće života kako željeti malo«.[17]

Vrtovi rimskih vila bili su ukrašeni skulpturama, što je vidljivo na sačuvanim zidnim slikama IV. pompejanskog stila koje prikazuju vile u pejsažu iz antičkih Stobia i Pompeja, kao i iz opisa rimskih pisaca. Vrlo često bile su to kopije klasičnih grčkih djela.[18]

14 Casari 2004., 66.

15 Begović, Schrunk 2007., 331.

16 Horacije. Carmen Libri. III, 1.

17 Horacije. Oda I, 1–4.

18 Allison 2001., 195.

9. Mramorni torzo žene u bogato nabranoj haljini nađen na velikom portiku vile u uvali Verige (foto: V. Begović)

9. Marble torso of a woman in a richly draped dress, found on the large portico of the villa in Verige bay

Odnos Rimljana prema originalu i kopiji u skulpturi bio je bitno različit od našeg poimanja. Mnogo originalnih skulptura bilo je dopremljeno iz osvojenih područja i preko njih Rimljani se upoznavaju s umjetnošću antičke Grčke i Egipta, Hispanije i dr. Na rimsku umjetnost 1. st. pr. Kr. i 1. st. u najvećoj je mjeri utjecala klasična grčka, helenistička i aleksandrijska umjetnost. To su bile rafinirane civilizacije u vrijeme kada su Rimljani umjetnost još smatrali nepotrebnim gubljenjem vremena, što je dokumentirano u tekstovima rimskih pisaca – Varona, Vergilija, Cicerona i dr. (Ciceron Tusc. IV 1). Međutim, mnogobrojne radionice također kopiraju klasična grčka i helenistička djela i te kopije se smatraju jednakovrijednima originalu.[19] Maritimna vila u uvali Verige na Brijunima prostirala se na cca 6 ha površine i bila je projektirana kao niz arhitektonski različitih dijelova – rezidencijalni dio, hramovi, terme, paviljoni i *dietae*, koji su sustavom portika i kriptoportika (u zoni uz morsku obalu) bili povezani u harmoničnu cjelinu i bogato opremljeni skulpturama i reljefima. Na području velikog portika (*porticus miliaria*), koji se protezao uz morsku obalu u dužini 150 m i bio razveden eksedrama (naizmjenično polukružnim i četvrtastim), nađeni su ulomci skulptura. Skulpture su vjerojatno krasile eksedre portika. Nađena su i mnogobrojna postolja statua. Posebno je dobro očuvana skulptura žene u bogato nabranoj haljini, mramorni torzo visine 150 cm (sl. 9). Nađena je i skulptura glave ovna u funkciji rigača – odvoda kišnice iz kamenog žlijeba s krova velikog portika kao završetka krovnog izljeva za vodu

19 Cambi 2002., 85.

10. Rigač krovne vode u obliku glave ovna – dio kamenog oluka velikog portika vile u uvali Verige (foto: V. Begović)

10. Ram-headed gargoyle – part of the stone gutter of the large portico of the villa in Verige bay

(sl. 10). Izrađen je od tvrdog vapnenca kristalične strukture, tzv. mramornog vapnenca.

Kamena vaza s maskeronima izrađenim u visokom reljefu ukrašavala je *xystus* peristila rezidencijalnog dijela vile.

Takva oprema vile ocrtavala je kulturni identitet vlasnika, te njegov socijalni i ekonomski status.[20] Kopije grčkih skulptura imale su funkciju formiranja mitološkog pejsaža ali, prema tekstovima rimskih pisaca, posebno Plinija Mlađeg 61/62–113.), bile su također intelektualni poticaji za rimsku bogatu elitu, mjesta gdje će se razvijati diskusije.[21] Za nađenu brončanu skulpturu Apoksiomena u moru kod otoka Vele Orjule neki autori (Glušćević, Orlić) smatraju da je bila prevožena (namijenjena) za ukrašavanje takvih maritimnih vila kao što je vila na Brijunima.[22]

Rimske vile, pogotovo maritimne, pokazivale su materijalno bogatstvo i socijalni prestiž svojih vlasnika. Veleposjednici su bili općenito i urbana elita u rimskoj Histriji. Mnogi vlasnici maritimnih vila bili su poznate povijesne ličnosti sa značajnim političkim dužnostima u glavnom

20 Wallace-Hadrill 1998., 46.

21 Bergman 1995., 417.

22 Gluščević 2006., 28.

gradu – Rimu. Te senatorske obitelji, poput onih u Italiji, bile su klasa koja je gradila maritimne vile. Vile su bile mjesto gdje se moglo predstaviti svoj socijalni status i igrale su važnu ulogu u formiranju i značenju socijalnih odnosa. Mnogi luksuzni dijelovi vila građeni su zato da zadive posjetioce. Vile na posjedima bile su oko dan puta udaljene od velikih urbanih centara. Vlasnici su povremeno posjećivali svoja imanja koja su vodili *vilici*. Katon je pisao o vremenu kada je luksuz generalno bio posebnost i prekomjernost, pa je uvijek preporučao graditi jednostavne rezidencije koje će vlasniku donijeti miran san i često unaprijediti imanje. Vila na Brijunima u zaljevu Verige bila je prvobitno građena kao takva udobna rezidencija na posjedu na kojem se proizvodilo vino i maslinovo ulje. Kao i mnoge vile ranog carstva u Italiji, vila u uvali Verige naknadno je preuređena u veliku maritimnu vilu s luksuznim sadržajima građenim za rekreaciju, opuštanje, uživanje i kulturnu dokolicu.[23] Rimljani imaju jednu riječ za sve to – *otium*. U njima se nije provodio samo odmor, mir i dokolica, bilo je to i intelektualno uživanje za sva osjetila. Maritimne vile bile su posebno dizajnirane da impresioniraju posjetioca koji dolazi s mora. Pojavljivale su se kao grad koji izranja iz mora. Uvala Verige je svakako pružala dojmljiv doživljaj scenografske arhitekture u kojoj je važno mjesto imala skulptura.[24] Arhitektonska poruka bila je u skladu sa socijalnim statusom vlasnika i pružala nezaboravni *otium* za goste.

Vrtovi su bili dekorirani bazenima, fontanama, skulpturama, slikama, vazama i paviljonima. Pravi vizualni okvir za život kulturne dokolice. Kao što su Aristotel i Platon imali svoje škole u vrtovima koji su okruživali Atenu, tako su i rimski posjedi sadržavali objekte i vrtove koji su dobivali nazive *academia, gimnazii, palaestrae*, ukratko jedan urbani opus prenesen u pejsaž. Statue su imale funkciju formiranja takvog kulturnog pejsaža. Plinije Stariji spominje Ciceronovu akademiju na posjedu kod Cumae.[25] Hadrijanova vila u Tivoliju imala je akademiju i druge dijelove – kopiju aleksandrijske arhitekture. Kreiranje grčkih i egipatskih ambijenata uz pomoć skulptura bio je izraz kulturnog ukusa. O veličini takvih prostora svjedoči Ciceron kad govori o tisuću koraka koje je prolazio portikatima vile vježbajući svoje govore.[26] Plinije je imao dugački kriptoportik – gotovo kao u javnim zgradama. Seneka Stariji piše: »Vaše su vile velike kao gradovi, u njima se uzdižu umjetni

23 Macaulay 2006., 519.

24 DeFrancescini 1998., 759.

25 Plinije Stariji, Naturalis Historia 31. 6–8.

26 Lafon 2001., 6.

brežuljci, parkovi, šume, pustare i huče oceanski valovi«.[27] Arhitektonske cjeline bile su dekorirane mramornim pločama različitih vrsta (kao zidne obloge i podovi), mozaicima, zidnim slikama i statuama.

Posebna ljubav Plinija Mlađeg bile su *diaetae* – veličanstvene male konstrukcije namijenjene dnevnom odmoru. U svoje dvije vile (Laurentum na obalama Ostiae i vila na apeninskim brežuljcima) imao ih je 14. *Diaetae* su pružale različite poglede na obalu mora, vrtove, vinograde i maslinike, hramove a imale su i dio za spavanje, jelo, odmor i meditaciju. Plinije opisuje *diaetae* s vrlo različitim funkcijama, kao npr. za promatranje izlazećeg i zalazećeg sunca.[28]

Najveća *diaeta* u maritimnoj vili na Brijunima bila je na početku velikog portika (*porticus miliaria*). Pod je bio ukrašen polihromnim mozaikom, imala je polukružni dio s prozorima i služila je kao ljetni triklinij.

Mnogo je studija o vlasništvu maritimne vile na Brijunima (Mlakar, Tassaux, Starac, Suić). Tassaux je prema povijesnim izvorima istražio moguće vlasnike – senatorsku obitelj Laecani koja je posjedovala radionicu keramike i amfora, te građevnog materijala (*tegulae*) na kopnu u Fažani preko puta brijunskog otočja.[29] Upravo žigovi na tegulama, nađeni tijekom arheoloških istraživanja, kojih nema na drugim poznatim vilama, potvrda su njihovog posjedovanja brijunske vile.[30] Izgleda da su takve *tegulae* bile izrađivane samo za vlastite potrebe, kao što je to slučaj na vili Settefinestre u ageru Cosanus (vlasnik L. Sestius). Takve tegule sa žigom vlasnika nađene su i na posjedima Cicerona, Lucula i Dolabelle (prema D. Manacorda).[31] Laecanii su bili politički visoko pozicionirani u Rimu. Njihov socijalni i politički status nam je poznat, ali nemamo ideje o njihovom literarnom ukusu, estetici i filozofiji. Moramo biti oprezni u pokušaju rekonstrukcije njihova kulturnog profila iz unutarnjeg uređenja i bogate skulptorske opreme maritimne vile na Brijunima. Nalazi skulptura, reljefa i mozaika možda su bliže ideji onoga što P. Zanker[32] zove »Wohngeschmacks«, tj. ukus za dobar život vidljiv u izboru unutarnje opreme prostora vile u uvali Verige, ili možda prestrogo sudimo.

27 Purcell 1987., 197.

28 Plinije Mlađi, Epist. II, 17; V, 16.

29 Tassaux 1982., 265; Starac 1994., 135; Suić 1987., 214.

30 Begović, Schrunk 2007., 331.

31 Carandini, Ricci 1985., 104–106.

32 Zanker, 1979., 465–487.

KRATICE

AAAd – Antichità altoadriatiche, Atti delle Settimane di Studi aquilesi, Aquileia-Udine
ARR – Arheološki radovi i rasprave, Zagreb
Bilten HAZU – Bilten Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti
GZM – Glasnik zemaljskog muzeja, Sarajevo
Izdanja HAD – Izdanja Hrvatskog arheološkog društva, Zagreb
JÖAI – Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts, Wien
JRA – Journal of Roman Archaeology
MZK – Mittheilungen der Zentralkommision für erforschung und Erhaltung der Denkmalpflege, Wien
OpArch – Opuscula Archaeologica, Zagreb
Prilozi IARH – Prilozi Instituta za arheologiju, Zagreb
VAMZ – Vjesnik Arheološkog muzeja, Zagreb

LITERATURA

Allison, P. M. Using the Material and Written Sources: Turn of the Millennium Approaches to Roman Domestic Space. // AJA 105, 2001., 181–208.

Begović Dvoržak, V. Antička vila u uvali Verige na Brijunima. // VAMZ, XXIII, 1990. , 97–110.

Begović Dvoržak, V. Utvrđivanje cjelovitog areala ranocarskog rezidencijalnog kompleksa u uvali Verige na Brijunima. // Arheološka istraživanja u Istri, Izdanja HAD / Zagreb, 1997., 85–96.

Begović, V.; I. Schrunk. Brijuni, Zagreb, 2006.

Begović, V.; I. Schrunk. Production of Wine and Olive Oil in the early Empire on the Brijuni Islands. // Histria Antiqua 15, 2007., 327–340.

Bergman, B. Visualizing Pliny's Villa. // JRA 8, 1995., 406–420.

Bezeczky, T. The Laecanius Amphora Stamps and the Villas of Brijuni. Wien, 1998.

Bodel, J. Monumental villas and villa monuments. // JRA 10, 1997., 5–35.

Boëthius A.; J. B. Ward-Perkins. Etruscan and Roman Architecture. Great Britain, 1970.

Cambi N. Antika. Zagreb, 2002.

Cima, M.; E. La Roca. Le tranquille dimore degli Dei: La residenza imperiale degli Horti Lamiani. Venice: Cataloghi Marsilio, 1986.

D'Arms, J. H. Romans on the Bay of Naples. Cambridge, 1970.

De Franceschini, M. Le ville romane della X Regio (Venetia et Histria). Roma, 1998.

Dunbabin, K. M. D. Convivial spaces: dining and entertainment in the Roman villa. // JRA 9, 1996., 66–80.

Förtsch, R. Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius. Mainz am Rhein, 1993.

Gazda, E. (ed.). Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives of the Architecture and Décor of the Domus, Villa, and Insula. Ann Arbor, 1991

Gluščević, S. Podmorska arheološka istraživanja nakon vađenja kipa. // Hrvatski Apoksiomen. Zagreb, 2006., 25–29.

Gnirs, A. Forschungen in südlichen Istrien // JÖAI Beibl 11, 1908., 167–186.

Gnirs, A. Forschungen über antiken Villenbau in Südistrien. // JÖAI Beibl 18, 1915., 99–164.

Hafner, G. Atena i Rim. Rijeka, 1970.

Kunliffe, B. Rome and her Empire, Maidenhead. England, 1978.

Lafon, X. Villa Maritima. Roma, 2001.

Laurence, R.; A. Wallace-Hadrill (eds.). Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond. Portsmouth, 1997.

Macaulay, E. The *Horti*-culture of Rome: a new inquiry into the *Horti Sallustiani.* // JRA 19, 2006., 517–520.

Maršić, D. Ikonograsfski tip nimfa sa školjkama. // VAMZ Zagreb, 30–31 / 1997/1998., 103–124.

Mielsch, H. Die römische Villa: Architektur und Lebensform. München, 1987.

Montesquieu, C. Razmatranja o razlozima veličine Rimljana i njihove propasti. Zagreb, 1917.

Neudecker, R. The Roman Villa as a Locus of Art Collections. // The Roman Villa: Villa Urbana. Philadelphia, 1998., 77–91.

Perowne, S. Rimska mitologija. Ljubljana, 1990.

Purcell, N. Town in country and country in town. / Ancient Roman villa gardens. Washington, 1987., 185–203.

Purcell, N. The Roman villa and the landscape of production. / Urban Society in Roman Italy. New York, 1995., 151–179.

Purcell, N. Dialectical Gardening. // JRA 14, 2001., 546–556.

Romizzi, L. Ville d'otium dell'Italia antica (II sec.a.C. – I sec. d.C.). Perugia, 2001.

Salcuni, A. La decorazione scultorea delle ville romane. // La villa romana. Napoli, 2007., 63–81.

Schrunk, I. and V. Begović. Roman estates on the island of Brioni, Istria. // JRA 13, 2000., 253–276.

Smith, J. T. Roman villas: a study in social structure. London, 1997.

Šoštarić, R.; H. Küster. Roman plant remains from Veli Brijun (island of Brioni), Croatia. // Vegetataion History and Archaeobotany, 10. Springer–Verlag, 2001., 227–233.

Tassaux, F. Élites locales, élites centrales. // Histoire et Sociétés Rurales. Paris, 2003., 91–120.

Wallace-Hadrill, A. The Villa as Cultural Symbol. // The Roman Villa: Villa Urbana. Philadelphia, 1998., 43–53.

Zanker, P. Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks. // JDI 94, 1979., 460–523.

SAŽETAK

Na području maritimne vile iz 1. st u uvali Verige na Brijunima nađeno je mnoštvo ulomaka antičkih statua i reljefa koji su bili u upotrebi kao dekoracija peristila, portika, eksedri, vrtova, termi i hramova. Vila se prostirala na cca 6 ha površine i bila projektirana kao niz arhitektonski različitih dijelova – rezidencijalni dio, hramovi, terme, paviljoni i

diaetae, koji su sustavom portika i kriptoportika (u zoni uz morsku obalu) bili povezani u harmoničnu cjelinu. Od 1900. do 1998. vođena su brojna arheološka iskopavanja i istraživanja vile.

Nalazi predstavljaju skromne ostatke dekoracije vile koja je bila vrlo bogato opremljena umjetninama. U početku je bilo diskutabilno pripadaju li nalazi Augustovu razdoblju ili razdoblju cara Klaudija, koji je ponovo slijedio Augustove uzore. Pitanja je razriješio nalaz novčića cara Klaudija iz 41. godine u mortu zida *diaetae* na kraju velikog portika. Na novčiću je natpis TI CLAVDIVS CAESAR AVG. P.M.TR.P.IMP.P.P., a na reversu je prikazana Minerva s kopljem i štitom u ruci.

Oprema vile ocrtavala je kulturni identitet vlasnika, te njegov socijalni i ekonomski status. Kopije grčkih skulptura imale su funkciju formiranja mitološkog pejsaža i, prema tekstovima rimskih pisaca, posebno Plinija Mlađeg, bile su intelektualni poticaji za rimsku bogatu elitu, mjesta gdje će se voditi diskusije.

Mnogo je studija o vlasništvu ove vile na Brijunima. Tassaux je prema povijesnim izvorima istražio moguće vlasnike, senatorsku obitelj Laecanii, koji su posjedovali radionicu keramike i amfora, te građevnog materijala (*tegulae*) na kopnu u Fažani preko puta Brijunskog otočja. Upravo žigovi na tegulama nađeni tokom arheoloških istraživanja, kojih nema na drugim poznatim vilama, jedna su od potvrda njihovog posjedovanja brijunske vile.

Summary

ANTIQUITY SCULPTURES IN SEASIDE VILLA IN VERIGE BAY, BRIJUNI

Vlasta Begović Dvoržak
Institute of Archaeology, Zagreb

Ivančica Dvoržak Schrunk
University of St. Thomas, St. Paul, USA

On the location of the seaside villa from the 1st century in the Verige bay on Brijuni Islands many fragments of antiquity statues and reliefs have been found. They were used as decorations for the peristils, porticos, exedrae, gardens, baths, and temples. The villa and its surroundings covered an area of 6 hectares. It was designed as a series of architectonically different parts: residential area, temples, baths, pavilions, and diaetae*, which were connected into a harmonious whole by a system of porticos and cryptoportici (in the seafront zone). From 1900 to 1998 there was a large number of archaeological excavations and research of the villa.*

The findings are modest remains of the decorations of the villa once richly furnished with art works. Initially, it was debatable whether the findings belonged to the Augustan period or the period of emperor Claudius, who emulated the Augustan style. The dilemma was resolved by a coin depicting Claudius, from the year 41 A.D. It was found in the mortar of a diaetae *wall at the end of a large portico. The reading on the obverse is CLAVDIVS CAESAR AVG. P.M.TR.P.IMP.P.P., while the reverse shows Minerva holding a spear and a shield.*

The furnishings of an ancient villa indicate the cultural identity of its owner, as well as his social and economic status. Copies of Greek sculptures served to create a mythological setting and – according to Roman writers, especially Pliny Jr., to inspire intellectual discussions among the Roman elite.

*There are many studies of ownership of this Brijuni villa. Using historical sources Tassaux studied the probable owners, the senatorial Laecanii family, who owned workshops for ceramics, amphoras, and construction material (*tegulae*) in Fažana, on mainland across the Brijuni Islands. It was precisely the stamps on* tegulae*, which were found during the excavations on this but not other known villas, that confirmed the Laecanii as owners of this villa.*

KEY WORDS: *antiquity sculptures, seaside villa, Brijuni Islands, 1st–6th century*

73.021.026:739.046(398Issa)(497.5Vis)

Replika ili izvornik s greškom

Ivo Donelli
Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu

Stručni rad

U ovom članku autor obrazlaže neke nove aspekte vezane za izvornost brončane glave Issejske Artemide, i smatra da je glava napravljena s greškom prilikom lijevanja bronze. Autor sumnja da bi vrhunski kipar iz doba helenizma takvu glavu postavio na tijelo. Analizirajući oštećenja, nepravilnosti lijevanja i dorade, autor dolazi do zaključka da je glava najvjerojatnije napravljena po uzoru na Versajsku Dijanu, negdje u 18.–19. st., te kupljena od trgovca antikvitetima koji je u ljepoti ženskog lika prepoznao artefakt koji će se dobro prodati kao izvornik.

Ključne riječi: *Issejska Artemida, izvornik, lijevanje, bronza*

Svojevremeno radeći kao konzervator-restaurator u Arheološkom muzeju u Splitu imao sam prilike dolaziti u doticaj s arheološkim predmetima izrađenim od različitih materijala: kamen, metal, staklo, keramika kost itd. Arheolozi i kustosi često su dolazili u radionicu gdje se obavljala konzervacija predmeta s pitanjima o vrstama oštećenja, vrstama materijala, patini pa i o originalnosti artefakata. Tako su me jednom prilikom pozvali kolege arheolozi da dam stručno mišljenje o daleko poznatoj brončanoj glavi Issejske Artemide koja se nalazi u Visu. Glava je u javnosti poznata pod nazivom »Glava božice Artemide iz Isse«. Brončana glava, tek nešto manja od veličine ljudske glave (vis. 0,21 m), pripadala je najvjerovatnije brončanom kipu visokom 150 cm.[1] Povod mog anga-

1 Čargo, Boris. Issa – Povijesno-arheološki vodič. Glava prikazuje mladu ženu, idealiziranog izgleda. Lice i čelo su potpuno glatki, bez bora. Nos je ravan. Oči su krupne, a bjeloočnica obložena svjetlijim metalnim listićima (olovo). U valovitoj kosi, razdijeljenoj po sredini, nalazi se dijadema s vitičastim ukrasima. Kosa je na zatiljku skupljena u punđu. Izraz lica je smiren i ne odaje unutarnje raspoloženje. Vrat je nepravilno odvojen od tijela. Idealizirani izgled i dijadema u kosi potvrđuju da je riječ o božici, a prema sačuvanim kipovima, primjerice kipu Dijane izloženom u Versillesu, koji je rimska kopija grčkog originala, razvidno je da je riječ o Artemidi. Izraz lica i oblik glave ukazuju na skulpturalne elemente koji se

1. Glava Issejske Artemide
1. Head of Artemis of Issa

2. Glava Versajske Dijane
2. Head of Diana of Versailles

žmana bila je afera koja je izbila 1998. god.[2] kada je gradonačelnik grada Visa dao da se naprave brončane replike Artemidine glave po uzoru na original, a u svrhu poklona zaslužnim osobama. Moj zadatak bio je utvrditi koja je glava izvornik, a koje su glave replika, što nije bio veliki problem, jer se na prvi pogled i bez analize metala moglo ustvrditi razlike. Replike su bile lijevane u mjerilu identičnom originalu, ali patina, u ovom slučaju bolje rečeno boja, bila je potpuno drugačija nego na originalu. Izgubila se ona plemenitost patine koju na bronci stvara zub vremena. Autor replika pokušao je imitirati boju bronze, što mu nije uspjelo. Budući da sam prvi put imao priliku držati u ruci original i pomnije ga promatrati, zadivljen ljepotom lica, načinom modelacije kose, izradom i ukrasima na dijademi, zamišljao sam i njezino brončano tijelo na kojem je glava nekad davno stajala. Nekad je to bila vrhunski izlijevena brončana statua. Nije ni čudo da je bila božica. Međutim, bogato iskustvo koje sam stekao kao kipar, restaurator te tehnolog govorilo mi je da tu nešto ne »štima«. Postavljao sam si pitanja je li ta brončana glava zaista izvornik ili neuspjeli izvorni i odbačeni lijev, koji se nikad nije spojio s tijelom, ili pak replika nedavno napravljena, te prodana kao izvornik. Prof. Cambi i još neki autori brončanu glavu Issejske Artemide uspoređuju s glavom Versajske Dijane, koja je nastala u rimskom periodu, te dolaze do zaključka o izuzetnoj sličnosti iz-

temelje na Praksitelovoj tradiciji. Glava isejske božice originalan je grčki rad s kraja IV. st. pr. Kr. ili početka III. st. pr. Kr. i bila je dijelom obrednog kipa.

2 »Večernji list«, 13. 8. 1998., 26.

3. Perforacija bronce u predjelu uha i kose
3. Perforated bronze near the ear and hair

4. Perforacija bronce u predjelu brade
4. Perforated bronze on the chin

među Vresajske Dijane i Issejske Artemide. Po pramenovima kose, mekoći njene modelacije i visini reljefa zaključuju da je Versajska Dijana kopija koja je rađena po brončanom izvorniku[3] (sl. 1 i 2). Međutim, postavlja se pitanje je li model bio brončana glava Issejske Artemide?

Oštećenja brončane glave u vidu perforacija u predjelima vrata, brade, lica i punđe jedan su od povoda sumnji o izvornosti (sl. 3 i 4). Kako su nastalata ta oštećenja? Je li uzrok oksidacija bronce uslijed dugotrajnog ležanja u zemlji, ili su pak oštećenja mehanička, ili je riječ o neuspješnom odljevu?

Gledajući prve, za sada jedine fotografije prije čišćenja iz 1955. god., koje mi je dao kustos-savjetnik B. Kirigin iz Arheološkog muzeja u Splitu zajedno s tekstom kronologije događaja koji su prethodili mom angažmanu,[4] uočava se da je glava postavljena na postament profiliranog

3 Cambi, Nenad. Glava božice Isse (Vis, otok Vis). // Grčki utjecaj na istočnoj obali Jadrana, zbornik radova. Split: Književni krug 2002., 303–308.

4 Dokumentacija kronologije događaja te fotografije brončane glave Artemide nalaze se u Arheološkom muzeju u Splitu. Moram napomenuti da je glava pronađena 1955. god, s još nekoliko arheoloških predmeta u jednom drvenom sanduku, u kući obitelji Kordić u Visu. Članovi obitelji Kordić bili su najamni radnici poznate stare viške obitelji Dojmi de Lupis. Obitelj Dojmi posjedovala je vrijednu arheološku zbirku s predmetima pronađenim na prostoru antičke Isse. Za vrijeme Drugoga svjetskog rata obitelj Dojmi bježi u Italiju i sa sobom odnosi znatan dio arheološke građe. Da li je taj sanduk slučajno ili namjerno ostavljen, iz dokumentcije koju Arheološki muzej u Splitu posjeduje, ne mogu iščitati. Svakako, spominje se da je dr. Dojmi putovao po svijetu, te je kao sakupljač antikviteta bio u prilici otkupljivati antičke predmete. Da li je tako kupio i brončanu glavu božice Artemide ne znamo.

5. Prikaz desnog profila Artemide s pripadajućom joj bazom prije čišćenja

5. Right profile of Artemis with base, before cleaning

6. Prikaz lijevog profila Artemeide gdje se vidi komadić korijena biljke kako viri iz predjela brade

6. Left profile of Artemis with a piece of plant root protruding through the chin

valjkastog oblika (vjerojatno mramor). Glava i postament prekriveni su ostacima nekakvog konkrementa, zemlje, pijeska ili žbuke. To se iz tih crno-bijelih fotografija ne može točno iščitati. Bez obzira na količinu nečistoće glava nije izgubila osnovne konture, po čemu se može zaključiti da debljina konkrementa nije velika. U predjelu brade iz pukotine viri komad korijena biljke. To nas upućuje na mogućnost da je glava zajedno s postamentom negdje bila zatrpana zemljom ili žbukom. Mislim da je ta nečistoća ili patina sekundarna. Interesantan je postament (sl. 5, 6 i 7). Gledajući stare fotografije iz kataloga Muzeja možemo vidjeti takve ili slične postamente koji potječu najvjerojatnije iz prijelaza 18. u 19. st. Postament ima iste naslage nečistoće kao i brončana glava. Možemo pretpostaviti da je glava s postamentom ležala u istim, već navedenim uvjetima.

Perforacije na glavi bile su glavni uzrok moje sumnje u originalnost odljeva.

Iz iskustva mogu reći da perforacije nisu nastale uslijed brončane kuge, odnosno oksidacije bronce. Na mjestima gdje zbog toga dolazi do propadanja materijala bridovi su oštri i nepravilni, te različitih debljina, dok su kod te glave oni dosta pravilni, a debljine oštećenja prate debljinu stijenke lijeva.

7. Prikaz Artemide *en face* prije čišćenja
7. Artemis en face*, before cleaning*

8. Rupa u predjelu brade nastala prilikom lijevanja bronze
8. The hole on the chin appeared during the bronze casting process

Tehnike lijevanja gipsa, keramike, bronce ili plastične mase su takve da se kalup okreće naopako, a ljevna masa ulijeva u šupljinu kalupa. Ako se ne ugrade kanali za odušak zraka, lijevna masa ne može popuniti sve zračne džepove unutar kalupa, te na lijevu nastaju rupe (sl. 8). Takve greške mogle su se popraviti tehnikom »tašelavanja«, poznatom ljevačima bronce kako u helenizmu tako i u antici. No, na glavi Artemide nema tragova te tehnike, osim na vrhu glave gdje se vide tri mesingana vijka koji zapunjuju rupe (sl. 9). U ovom slučaju to ne smatram »tašelavanjem«, jer u antici vijak ne postoji. Mislim da su vijci umetnuti nedavno da bi nešto povezali, pretpostavljam metalnu konstrukciju koja se nalazila unutar glave, a služila je kao nosač za postament. Bubući da je riječ o o vrhunskom kiparu, po izvorima najvjerojatnije Praksitelu ili njegovoj školi, i budući da glava predstavlja božicu, ljevač bronce ponavljao bi postupak lijevanja dok ne bi dobio savršeni lijev. Sumnjam da bi takav odljev s greškom postavio na brončano tijelo.

Proučavajući rez vrata glave, vidjet ćemo da je on dosta pravilan, te da su stijenke bronce iste debljine, kako na vratu tako i na bridovima perforacija. Ako je tijelo Artemide postojalo, najvjerojatnije je lijevano

9. Detalj kose gdje se vide mesingani vijci
9. Hair, detail, with visible brass screws

iz dva i više komada. Može se reći da je glava lijevana posebno i tek se naknadno montirala na tijelo. To je bila jedna od uobičajenih tehnika. Mjesto gdje se spaja glava s tijelom bilo bi spojeno zavarivanjem tako što bi se tekuća bronca lijevala na mjesto spoja. Prilikom pucanja, uslijed zamora materijala bez obzira je li uzrok mehanički ili kemijski, mjesto loma bilo bi nepravilno, što možemo vidjeti kod brončane statue Apoksiomena, pronađene u podmorju otoka Lošinja, gdje je isto došlo do odvajanja glave od tijela.[5]

Zbog toga mislim da ta glava nikada nije bila postavljena na tijelo, već je zbog nastalih pogrešaka odbačena.

Moje sumnje u izvornost brončane glave Issejske Artemide temelje se na pretpostavkama koje sam u tekstu naveo.

Issejska Artemida mogla je nastati u periodu između 18. i 19. st., u doba kada se masovno izrađivalo i trgovalo kopijama iz helenističkog i antičkog vremena. Tako je vjerojatno naručena i izrada kopije glave Versajske Dijane. Dotični autor uzeo je otisak kamene glave Versajske Dijane, doradio je, te izlio u bronci. Odljev nije uspio, međutim, ljevač ga nije odbacio nego ga je takvoga stavio u opticaj, te se tako sačuvao do danas.

Sve ove pretpostavke mogu se potvrditi uzimanjem uzoraka bronce Issejske Artemide, te kvantitativnim i kvalitativnim analizama metala usporediti s broncama iz helenističkog doba.[6] Trebalo bi što hitnije započeti izradu baze podataka za brončane predmete kako bi povjesničari umjetnosti, arheolozi, konzervatori i svi oni koji se bave proučavanjem kulturne baštine mogli lakše i sa sigurnošću datirati neki artefakt.

5 »Hrvatski Apoksiomen«: katalog povodom izložbe Hrvatskog restauratorskog zavoda. Arheološki muzej u Zagrebu 2006. god.

6 Egg & Neuhäuser & Škoberne 1999, Ein Grab mit Schüsselhelem aus Budinjak in Kroatien. // Jahrbuch des Römisch – Germanischen Zentralmuseums Mainz (u tisku)

LITERATURA

Čargo, B. Issa: povijesno arheološki vodič. Split: Arheološki muzej, 42.

»Večernji list«, 13. 8. 1998., 26.

Cambi, N. Glava božice Isse (Vis, otok Vis). // Grčki utjecaj na istočnoj obali Jadrana: Zbornik radova. Split: Književni krug 200, 303–308.

»Hrvatski Apoksiomen«: Katalog povodom izložbe Hrvatskog restauratorskog zavoda, Arheološki muzej u Zagrebu 2006. god.

Egg & Neuhäuser & Škoberne 1999

Egg & Neuhäuser & Škoberne 1999, Ein Grab mit Schüsselhelem aus Budinjak in Kroatien. Jahrbuch des Römisch – Germanischen Zentralmuseums Mainz (u tisku)

SAŽETAK

Svojedobno radeći kao konzervator-restaurator u Arheološkom muzeju u Splitu imao sam prilike raditi s arheološkim predmetima izrađenima od različitih materijala: kamena, metala, stakla, keramike, kosti, itd. Arheolozi i kustosi često su dolazili u radionicu gdje se obavljala konzervacija predmeta s pitanjima o vrstama oštećenja, vrstama materijala, patini, pa i o originalnosti artefakata. Tako sam bio u mogućnosti dati svoje stručno mišljenje o jednoj brončanoj glavi koja se nalazi u Visu, javnosti poznatoj kao »Glava božice Artemide iz Isse«. Povod ekspertize je afera koja je izbila 1998. godine, kada je gradonačelnik grada Visa dao da se naprave brončane kopije originalne glave Artemide. Utvrđivanje originala nije bio znatan problem jer su se na prvi pogled, bez analize metala, mogle utvrditi razlike. Replike su bile lijevane u bronci u mjerilu 1:1, ali patina je na replikama bila u potpunosti drukčija nego patina na izvorniku. Pomno promatrajući original, zadivljen ljepotom oblika lica, načinom modelacije kose, izradom i ukrasima na dijademi, zamišljao sam i njezino brončano tijelo na kojem je glava nekad davno stajala. Nije ni čudo da je bila božica! No, bogato iskustvo koje sam stekao kao kipar, restaurator i tehnolog govorilo mi je da to nije cijela istina. Postavljao sam sebi pitanja: Je li izvornik zaista izvornik ili je neuspjeli i odbačeni lijev, koji je trebao biti original?

Summary

A REPLICA OR A FLAWED ORIGINAL

Ivo Donelli
Academy of Arts in Split, University of Split

When I worked as a conservator and restorer at the Archaeological Museum in Split, I had an opportunity to work with archaeological finds made of various materials: stone, metal, glass, ceramics, bone, etc. Archaeologists and curators often came to the conservation workshop to ask questions on types of damage, types of material, patina, even the originality of artifacts. I was thus able to offer my professional opinion on a bronze head, now located in Vis, known to the public as the »Head of Goddess Artemis of

Issa«. The incentive for my expertise was the scandal that broke in 1998, when the Mayor of Vis ordered bronze copies of the original head of Artemis. It was not very difficult to identify the original because the differences could be seen with the naked eye, even without an analysis of the metal. The replicas were cast on a 1:1 scale, but the patina on the replicas was completely different from the patina on the original. As I closely inspected the original, bedazzled by the beauty of the shape of its face, the modelling of the hair, the workmanship, and the ornaments on the diadem, I imagined the bronze body upon which this head stood long time ago. No wonder she was a goddess! But the extensive experience I had acquired as a sculptor, restorer, and technologist, kept telling me that this was not the whole truth. I asked myself: Is the original indeed an original or is it a botched up and discarded cast, which should have been an original?

KEY WORDS: *Artemis of Issa, original, casting, bronze*

73.045.032.(32) 728.8(497.5Split)
73.021.026

Sfinge u Dioklecijanovoj palači u Splitu
Jedinstvena pojava u rimskoj skulpturi Ilirika

Stanko Piplović
Split
Stručni rad

U članku se iznose podaci o skulpturama egipatskih sfingi koje su početkom IV. stoljeća postavljene u prostore Dioklecijanove palače. Prikazuje se i analizira taj izuzetni fenomen u smislu likovno-teoretskih promišljanja, problematike skulpture u sekundarnoj uporabi i izrade kopija.

Ključne riječi: *Split, Dioklecijanova palača, egipatska skulptura, sfinge, antika*

Osvajanjima Aleksandra Makedonskog i stvaranjem Rimskog Carstva pod Oktavijanom Augustom, a time i nastajanjem velikih državnih organizacija, počinje intenzivno prožimanje kultura Istoka i Zapada. Ostvaruje se suživot različitosti. Egipat, zemlja milenijske osebujne civilizacije došla je 31. godine st. ere u sklop velikog imperija i time do intenzivnih obostranih utjecaja u svakom pogledu pa i u umjetnosti. Rim, oduvijek osjetljiv na utjecaje i liberalne religijske nazore sa strana, prihvatio je u svoj Olimp i egipatska božanstva. Posebno mjesto u tome zauzima kult Izide, žene i sestre Ozirisa i majke Horosa, zaštitnice braka, medicine, plovidbe i zemljoradnje koji se bio raširio. Još u helenističko doba, od IV. stoljeća pr. n. ere, njeno štovanje rasprostiralo se po grčkom svijetu i prešlo u Rim. U širenju egipatskog kulta po Rimskom Carstvu veliku ulogu imala je Aleksandrija.

Primjera, pa i ostataka arhitektonskih ostvarenja ima prilično. U rimskoj luci Ostiji, u blizini ulice Foce bio je hram Izidinog pratitelja, nepobjedivog boga Sarapisa podignut 127. godine. U Pompejima, odmah iza teatra bio je Izidin hram. Kao bitan pokazatelj navodi se grobnica u obliku piramide koju je podigao Caio Cestio Epulone u Rimu kod vrata Ostije.[1]

I u rimskom Iliriku, odnosno Dalmaciji, naročito u kasnijim vremenima kada se prostirao gotovo na čitavom Balkanskom poluo-

1 Calza, G., Becatti; G. Ostia. Rim: Istituto poligrafico dello stato, 1968. 15. – Mau, August. Führer durch Pompeji. Leipzig: Breitkopf e Haertel, 1903., 48 i 49.

toku, bilo je dosta orijentalaca pa i Egipćana. Bavili su se trgovinom, obrtima, pomorstvom i bankarstvom. Oni su sa sobom donosili svoju kulturu, običaje i vjerovanja. Sve se to stapalo u raznolikom konglomeratu naroda. Posebno su bile važne pomorske veze kao sredstvo razmjene roba, a među njima i produkata obrta i umjetnina.

O tome ima materijalnih svjedočanstava u umjetnosti na tlu Ilirika, gdje su egipatski kultovi bili vrlo raširen. Najveća koncentracija nalaza je na obali, najviše u Saloni. Posebno su prisutna u skulpturi koja ima religijski ili sepulkralni karakter. Egipatski kultovi u tim krajevima najviše su poznati po spomenicima s onomastičkim oznakama i sitnim predmetima svakodnevne uporabe. Većih ostvarenja izgleda nije bilo. Od građevina se naslućuje da je jedino u blizini Ptuja bilo Izidino svetište.[2] Pretpostavlja se da su u Saloni postojali egipatski vjerski kolegiji, a možda i jedan Izidin hram. Raznih predmeta bio je priličan broj. Do sada je utvrđeno oko 200 predmeta koji na neki način nose tragove neposrednog ili posrednog egipatskog porijekla.[3]

Iako su osnovna pitanja u vezi s tim razriješena, još ih je dosta ostalo otvoreno. To su u prvom redu nejasnoće o tome što je od produkcije nastalo na licu mjesta, a što je uvezeno. Jesu li predmeti stizali direktno iz Egipta ili posredno preko Apeninskog poluotoka, središta moćne države? Tu je i problem originala i replika nastalih u drugim sredinama, te kvalitete pronađenih umjetnina.

Među dosadašnjim nalazima s egipatskim oznakama je petnaestak kipova posvećenih isključivo božanstvima, uglavnom Amonu, Izidi i Serapisu. Porijeklo im nije poznato, osim nekima – kao što je žensko poprsje iz alabastera iz Vida kod Metkovića za koje se pretpostavlja da je uvoz iz Egipta.[4] Manjih skulptura nađeno je četrdesetak, najviše u Solinu, antičkoj Saloni, i primorju. Oni su uvezeni iz Egipta i predstavljaju tipične produkte umjetničkog obrta kasne antike. Modeliranje im je jednostavno. Možda su takvi mali kipovi prema egipatskim kalupima rađeni i u drugim zemljama. Ima potvrda da su neke figurice kopije iz rimskog vremena koje su do istočne jadranske obale dospjele iz drugih krajeva. Takav je bio jedan kipić od pečene zemlje nađen u Solinu.[5]

Posebno su zanimljive šauabti figurice u obliku mumije. Služile su u posmrtnom kultu s ulogom dvojnika pokojnika ili njegovih slugu.

2 Selem, Petar. Egipatska prisutnost u našoj antici. // Telegram / Zagreb, 29. XII. 1961., 4.

3 Selem, Petar. Izidin trag. Split: Književni krug, 1997., 97–106. – Tomorad Mladen. Egipat u Hrvatskoj. Zagreb: Barbat, 2003., 136–140. – Cambi, Nenad. Nove potvrde egipatskih kultova u antičkoj provinciji Dalmaciji. // VAHD LXV–LXVII / Split, 1971., 102–106.

4 Selem, Petar. n. dj. u bilj. 3, 113.

5 Selem, Petar. n. dj. u bilj. 2, 88.

Rađene su od emajlirane pečene zemlje zelenkaste boje karakteristične za kasnija razdoblja. Izrađene su i iz raznih vrsta kamena te fajanse. Na njima su hijeroglifski zapisi. To su uglavnom serijski produkti egipatskog pučkog obrta. Bez većih su likovnih dometa. Do sada je s područja današnje Hrvatske poznato dvadesetak primjeraka. Najviše ih je nađeno u Solinu kamo su dospjeli u vrijeme rimske uprave.

Slijede nadgrobni spomenici, više ih je u obliku stela, a manje sarkofaga i cipusa. Ukrašeni su reljefima osoba, egipatskih božanstava, predmeta i akroterijama. Na njima su natpisi koji upućuju da su pokojnici egipatskog podrijetla ili religije, a sreću se i likovni i motivi iz tog kraja. Podizale su ih auhtohtone ilirske obitelji ili osobe s rimskim državljanstvom. Takav je veliki cipus iz Ljubuškog. Za neke stele, kao one s područja Ptuja, utvrđeno je da su proizvod mjesnih radionica. S druge strane, jedna stela iz Osijeka je egipatski proizvod ptolomejskog ili rimskog razdoblja na kojoj je kasnije uklesan natpis. Iz toga se može zaključiti da su stele na kojima su vidljivi orijentalni utjecaji nastale u provinciji, ali da je bilo i uvezenih. Zanimljive su male nadgrobne oznake u obliku stošca od pečene zemlje. Takav stožac nađen je u Ljubljani. Donesen je u Panoniju još u antici. Postoje i neki istovjetni primjerci u Francuskoj i Italiji.

Amuleta, malih predmeta koji su se nosili za obranu od zala, u Dalmaciji je poznato desetak. Dopremali su se iz Egipta, ali su se proizvodili i u našim krajevima na što ukazuje kalup od pečene zemlje nađen u Zadru. Iako su obično serijski radovi, bogato su ukrašeni likovima egipatskih božanstava. Iz kasnijeg su razdoblja. Osim toga, do sada je nađeno i desetak žrtvenika i više natpisa. Tome treba pribrojiti i veći broj svjetiljaka proizvedenih u Italiji, nekoliko posuda, malo raznog nakita i gema. Utvrđeno je da su veći predmeti, kipovi, nadgrobni spomenici i žrtvenici nastali u okruženju, dok su manji mogli biti i uvoz.

* * *

U tim zbivanjima živog prožimanja kultura na istočnoj obali Jadrana Split je imao posebno mjesto. Na položaju današnjeg grada početkom IV. stoljeća car Dioklecijan dao je sagraditi monumentalnu palaču da u njoj, poslije dugih godina ratovanja, gospodarskih reformi i napornog upravljanja državom, provede u miru ostatak života.

U njoj su na otvorenim prostorima bile postavljene skulpture sfingi. Taj motiv, prenesen s obala Nila, postao je dosta čest u rimskoj umjetnosti.

Nalazio se kao aplikacija na sarkofazima, stelama, grobnim spomenicima, te kao ornamentalni ukras, kao karijatide a i u predstavama mita o Edipu. Ta su djela nastala izvan matične zemlje Egipta kao nadahnuće i obogaćenje novim temama. Međutim, u Palači u Splitu situacija je potpuno drukčija.

Već u XVIII. stoljeću, kada je počelo sustavnije istraživanje Palače, u njoj su zapažene kamene skulpture sfinga. Crtao ih je engleski arhitekt Robert Adam u svojoj poznatoj knjizi o Dioklecijanovoj palači. O njima se raspravljalo početkom XX. stoljeća i u literaturi.[6] Ali tada su bile poznate samo dvije, sačuvane uglavnom u cijelosti, i još dvije glave. Njihovo se proučavanje svodilo uglavnom na utvrđivanje vremena kada su nastale, mjesta na kojem su eventualno prvobitno postavljene u Palači, mineralošku analizu sastava kamena iz kojeg su isklesane te objašnjavanje hijeroglifskih natpisa.[7] Do danas nisu razmatrane kao umjetnička ostvarenja određenog vremena. Tek se nagađala njihova funkcija i simbolika u kasnoj antici u drukčijem okruženju i sekundarnoj uporabi.

Kada je u novije vrijeme broj pronađenih skulptura porastao, pokušalo se objasniti ulogu i značaj staroegipatskih sfingi u arhitekturi i opremanju prostora Dioklecijanove palače. Postalo je jasnije da postava sfingi prerasta namjeru pukog dekarativnog učinka. Pojava se tumači dosta općenito, kao znak suverene snage koja označava zemaljsku moć rimskih vladara u vremenima kada ona dobiva izrazitije orijentalne značajke, obilježja apsolutnosti i božanske povezanosti. U takvim domišljanjima navodi se da sfinge nisu imale samo duhovnu funkciju već su pokazivale Dioklecijanovo bratstvo s egipatskim faraonima, čiji je bio sljednik, jer su oni bili sinovi boga Sunca.[8] Te postavke imaju utemeljenje u činjenici da su se vladari Egipta iz dinastije Ptolomeja i poslije Aleksandra Velikog smatrali legitimnim

6 Adam, Robert. Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia. London: vlastita naklada, 1764. tab. LV, LVI i LX. – Mikroskopska analiza kamena od kojega je isklesana egipatska sfinga, koja stoji ispred Mauzoleja Dioklecijanova u Spljetu.(Stolna crkva) izpod perystila na plokati Sv. Dujma. // BASD, XV / Split, 1892., 108–109. – Jelić, Luka, Bulić, Frane, Rutar, Simon. Vodja po Spljetu i Solinu. Zadar: S. Artala, 1894., 85–86.

7 Bulić, Frane. Materiale e provienienza della pietra, delle colone, nonchè delle sfingi del Palazzo di Diocleziano a Spalato e delle colone ecc. delle basiliche cristiane a Salona. // BASD, XXXI/ Split, 1908., 98–102. – Conze, Alexander, Reinisch. L. Spinx des Amenhotep III in Spalato. // Archaeologisch-Epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich, I / Beč, 1877., 95–97.

8 Selem, Petar. Stanje istraživanja sfinga carske palače u Splitu. // Adriatica praehistorica et antiqua / ur. Mirosavljević, M. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, 1970., 646–653. – Rismondo, Vladimir. Sfinge u Dioklecijanovoj palači. // Književni Jadran 24 (II) / Split, 1953., 1–2.

1. Skulptura sfinga Thotmesa iz 18 dinastije, XV. stoljeće st. ere. Nalazi se na Peristilu pred ulazom u katedralu, nekadašnji Dioklecijanov mauzolej.

1. Sphynx sculpture of Thutmose II (18th dinasty, 15th century B.C.), on the Peristyle at the cathedral entrance, former Diocletian's mausoleum

nasljednicima faraona. Držali su se drevnih tradicija i gradili velike hramove u tipičnim staroegipatskim oblicima.[9]

Otkrićem još većeg broja sfingi u Splitu problem je postao kompleksniji. Unutar Palače do sada je pronađeno čak dvanaest skulptura egipatskih sfingi, bolje ili lošije sačuvanih. One su sve odreda originalni proizvodi nastali u Egiptu, što potvrđuju hijeroglifski natpisi na njima. Nema sumnje da su upravo za tu priliku pokupljene s raznih mjesta i unaprijed određene za novo, točno utvrđeno mjesto. Prenesene su neposredno iz tih krajeva i postavljene u carsku Palaču u sekundarnoj uporabi. To potvrđuju činjenice da su nastale u različitim vremenima, isklesane iz raznih vrsta kamena, različitih veličina i umjetničkih vrijednosti. Nisu klesane za Dioklecijanovu palaču u doba rimske uprave, kao što je to bio slučaj s mnogim umjetninama širom carstva inspiriranim egipatskim uzorima. Riječ je o uvozu u novo okruženje potpuno stranih djela, nastalih u drukčijim povijesnim okolnostima i pradavnim vremenima. Zračile su porukama o odnosu cara i njegovih podanika.

Nove okolnosti potvrđuju da pojava nije bila slučajna, jer se nije radilo o nekoliko primjeraka donesenih zajedno s granitnim stupovima na

9 Westendorf , Wolfhart. Drevni Egipat. Rijeka: Otokar Keršovani, 1969., 221–223.

2. Sfinga iz palače Cindro u povijesnoj jezgri Splita, bočni izgled

2. Sphynx from Cindro Palace, historic centre of Split, side view

Peristilu kao građevinskim materijalom. Nisu bile ni obično pomodarstvo. I druge činjenice ukazuju na naročitu svrhu. Sfinge privlače pozornost i danas. Ali nije se dublje ulazilo u značenje njihove brojne, vrlo isključive pojave u Palači. Jedino G. Jéquier početkom XX. stoljeća govori o simbolici sfinge na Peristilu. Navodi da je sfinga koja drži posudu među prednjim nogama, što je tu slučaj, simbol kralja koji prinosi dar nekom božanstvu. Takva su rješenja inače poznata u mnogim primjercima drugih krajeva carstva.[10]

Prvo što pada u oči je činjenica da je Dioklecijanova palača jedino mjesto na čitavom velikom prostoru rimskog Ilirika, od mora do doline Save, gdje su skulpture sfingi dosada nađene. Nema ih nigdje drugdje. Nisu, primjerice, utvrđene ni u Zadru, antičkoj Jaderi, koja je bila značajna rimska kolonija.[11] Iznimka je jedino kipić sfinge iz Siska. Ali to je samo mali kultni ili dekorativni predmet od srebra koji ne utječe na prethodnu konstataciju.

Da bi se shvatila posebnost te pojave, treba istaknuti nešto o umjetničkom ukrašavanju Dioklecijanove palače. Očigledno je takva monumentalna i raskošna građevina morala biti opremljena likovnim djelima, kipovima, slikarijama i mozaicima. U Palači su još uvijek vidljiva mnoga mjesta predviđena za postavu skulptura. To su kamena postolja, kao ona na zidu iznad Zlatnih vrata ili na vrhu timpanona prostaze vestibula. Također je sačuvan veliki broj niša za kipove polukružnog i četvrtastog tlocrta u ogradnim zidovima temenosa hrama i mauzoleja, sa strana ulaznih vrata u Palaču, u unutrašnjosti mauzoleja, vestibula, dvoranama triklinija i terma te nekim sobama carskih odaja. To je ono što se danas na sačuvanim ostacima može utvrditi. Sigurno je moralo biti i slobodnih skulptura naročito raspoređenih u carevim odajama. A i u hramu je sigurno bio neki bogati

10 Jéquier, Gustavo. La sfinge nel Peristilio del Palazzo di Diocleziano a Spalato. // BASD XXXIII / Split, 1910., 147–179.

11 Suić, Mate. Orijentalni kultovi u antičkom Zadru. // Diadora, 3/ / Zadar, 1965., 91–99.

3. Sfinga izrađena od bijelog kamena iz Asouana ili Luxora. Nalazila se u palači Cindro, odakle je 1875. godine prenesena u Arheološki muzej u Splitu. Potječe iz vremena oko 1400. godine st. ere. (foto: Tonći Seser)

3. Sphynx made of white stone from Aswan or Luxor. Formerly located in Cindro Palace, in 1875. transferred to Museum of Archaeology in Split. Dated 1400 B.C.

spomenik, vjerojatno Jupiterov. Međutim, od tog očekivanog mnoštva nisu pronađeni gotovo nikakvi ostaci. Činjenica se može objasniti time što je Dioklecijanova palača bila građena u velikoj žurbi i nikada nije do kraja završena. To se može uočiti na svakoj sačuvanoj zgradi, pa i onima najvažnijima kao što su hram, mauzolej i kolonada stupova na Peristilu. Tu su pojedini dekorativni dijelovi vijenaca, profilacija i baza stupova samo ugrubo obrađeni. Budući su skulpture zadnje što je trebalo postaviti, nije teško zaključiti da nikada nisu ni isklesane.

Ako bi se i pretpostavilo da su kršćani, kada je prevladala nova vjera, radikalno očistili Dioklecijanovu palaču od poganskih znamenja, trebalo bi se pitati kako skoro ništa od odbačenih dijelova kipova nije sačuvano. Kod tog razmatranja treba imati u vidu veliki broj rimskih skulptura pronađenih u Solinu, Ninu, Čitluku, Vidu i drugim antičkim naseljima. U Splitu postoje tek dvije kamene glave uglednika, ugrađene u zid jedne zgrade kao spolije.[12] Sačuvane su, uz tu iznimku, samo brojne skulpture sfingi.

12 Cambi, Nenad. Antika. Zagreb: Ljevak, 2002., 174–175.

4. Stražnji dio sfinge od bijelog kamena, danas u Arheološkom muzeju u Splitu (foto: Tonći Seser.)

4. Rear part of the white stone sphynx. Now in Museum of Archaeology in Split.

Tu jedinstvenu pojavu dosta je teško objasniti. O tome se može s manje ili više vjerojatnosti samo nagađati. Pošto su pronađene u samom središtu Palače blizu Peristila, uz koji se nalazi carev Mauzolej i Mali hram, najjednostavnija je pretpostavka da su neke sfinge bile pred ulazima u te zgrade. Ispred Mauzoleja nije ih bilo moguće smjestiti sve kao neku aleju sa strana stepeništa prema ulazu, kao što se to činilo u Egiptu. Prilaz od Peristila do prostaze careve grobnice bio je za to prekratak. Na dužini od samo nekih šest do sedam metara trebalo bi ih gusto nanizati, čak u dva reda po šest. Ako se i prihvati dosta logična pretpostavka da je tu bila bar po jedna sa svake strane, to znači da su ostale morale biti na drugim mjestima. S obzirom na broj, određena nagađanja da su se nalazile i u nišama s unutrašnje strane obodnih zidova temenosa Mauzoleja, kojih je bilo čak 25, također nisu realne.[13] Te udubine su vertikalno izdužene i plitke pa skulpture svojom vodoravnom izduženošću u ležećem položaju tamo naprosto nisu mogle stati. U svakom slučaju, bez obzira na raspored, stvarale su poseban, donekle mističan, ugođaj na otvorenim prostorima Palače. Suvremenici su morali biti impresionirani njihovom tajanstvenom prisutnošću.

Treba isključiti da su sfinge bile običan ukras bez dubljeg smisla. One su zasigurno imale određenu simboličnu i kultnu funkciju. Malo je izvjesno da je to bila neka manira, jer u čitavom rješenju i dekoraciji Palače nema ništa što bi uvjerljivije podsjećalo na Egipat. Istina, tamo postoje neka stabla stupova napravljena iz ružičastog porfira i sivog granita, magmatskog kamena, čijih nalazišta nema u širokom krugu, ali njihovi kapiteli i baze su izvedeni iz domaćeg materijala. Stupovi su doneseni iz Egipta kao građevni materijal. I opet je pitanje jesu li i oni uzeti s ruševina neke daleke građevine ili su uz kamenolome postojale radionice koje su ih klesale po narudžbi. Međutim, ta činjenica malo utječe na osnovni problem.

13 Selem, Petar. Dioklecijanove sfinge. // Telegram / Zagreb, 13. IX. 1963., 4.

Općenito se smatra da su graditelji carske palače u Splitu bili iz grčkog kruga.[14] Postoje i novije pretpostavke o dosta značajnoj pojavi egipatskih utjecaja. Oni bi se iskazali prvenstveno na motivima prikazanim na dekorativnoj plastici Dioklecijanova mauzoleja. Na pločama kasetiranog stropa trijema koji ga okružuje isklesane su glave bika, ovna i mladića s modijem na glavi, koje bi mogle predstavljati Apisa i Amona. Teza je svakako zanimljiva, ali se ne temelji na čvršćim argumentima.[15] Ako se to i prihvati, treba imati na umu da su ta djela nastala na licu mjesta u lokalnim radionicama. Ona su više rezultat općih pojava u kasnoantičkoj umjetnosti Rimskog Carstva, a ne neposredni utjecaj Egipta. Te sitne pojedinosti na dekorativnoj plastici visoko na stropu, gotovo nevidljive, ne bi trebalo bez rezerve uzimati kao dokaz značajnijeg štovanja orijentalnih kultova u Palači. Za razliku od toga, sfinge su uvezene i one prenose drukčiju poruku.

Kod razmatranja problema treba uzeti u obzir da među brojnim klesarskim znakovima koje su urezivali klesari kamenih blokova za zidove Palače ima grčkih slova pa i tajnih kršćanskih simbola.[16] Međutim, nema tipičnih ideograma hijeroglifa koji bi potvrdili da je među kamenorescima i zidarima bilo Egipćana.[17] Isto tako nisu nađeni nikakvi manji uporabni predmeti, nakit i slično, koji bi ukazivali da je netko od careve pratnje, posluge ili stražara, koji su stanovali u Palači, bio poklonik egipatskih vjerovanja. Sve ukazuje da ukrasni elementi, srodni egipatskima, nisu neposredan utjecaj nego su nastali kao opće prihvaćeni motivi koji su se tada dosta slobodno primjenjivali.

Izuzetna pojava sfingi na tako važnom mjestu nije imala nikakav utjecaj na tada suvremeno stvaralaštvo u širem okruženju. Nije nam poznato da je među brojnim antičkim dekorativnim spolijama, ugrađenima kao materijal na kasnijim građevinama, nađeno dijelova sfingi.[18] One su ostale potpuno izolirani fenomen.

Ni kasnije nije bilo ugledanja na tu temu. Tome je vjerojatno jedan od razloga i to što je ubrzo nakon što je Dioklecijanova palača postala

14 Bulić, Frane. Palača cara Dioklecijana u Splitu. Zagreb: Matica hrvatska, 1927., 18–19.

15 Babić, Ivo. Egipatski utjecaji u Dioklecijanovoj palači. // VAHD 96 / Split, 2003.

16 Vidjeti npr. Fisković, Cvito. Prilog proučavanju i zaštiti Dioklecijanove palače u Splitu. // Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 279 / Zagreb, 1950., 12.

17 Hébrard, Ernest. Spalato, le Palais de Diocletien. Pariz: Ch. Massion, 1912., 151–153. – Rismondo, Tajma. Klesarski znakovi na zidovima Dioklecijanove palače u Splitu. // Salona Christiana. Split: Arheološki muzej Split, 1994., 197–211.

18 Usporedi npr. Babić, Ivo. Antičke starine u srednjovjekovnom Zadru. // Mogućnosti, 1–3 / Split, 2006. – Babić, Ivo. Spolije na tlu ranosrednjovjekovne Hrvatske, // Starohrvatska prosvjeta, 33 / Split, 2006., 91–121.

grad počelo radikalno razgrađivanje njenih dijelova za svakidašnje potrebe života. Ni nova kršćanska religija nije bila obazriva prema materijalnim svjedočanstvima ranijih kultova. Karakterističan je slučaj kad je biskup Aleksandrije koncem IV. stoljeća dao porušiti čuveno svetište Serapeuma u tom gradu.

5. Glava sfinge od ružičastog granita uzidane u kući Gotovac

5. Sphynx head, pink granite, built into a wall of Gotovac house

Sve sfinge u Splitu su oštećene ili su od njih sačuvani samo dijelovi. Kako su većinom bile od granita, čvrstog vulkanskog kamena, to se moglo dogoditi samo kao čin nasilnog uništenja. Četiri su tek nedavno nađene u srednjovjekovnom nasipu podrumskih prostorija Palače, i to u nižim slojevima. Poznato je da su iznad njih, na mjestu carevog stana, kasnije izgrađene kuće. Stanari su probijali svodove, kroz otvore u podrume ubacivali svakakvu nečist i gotovo ih u potpunosti zatrpali. Ako su neke sfinge nađene u većim dubinama, znači da su tamo dospjele dosta rano.

To ukazuje da su u određeno vrijeme, nakon što je kršćanstvo postalo službena vjera, kipovi sfingi brutalno razbijeni i odbačeni kao simboli poganstva. Čak je i iz samog mauzoleja uklonjen carev sarkofag pa je građevina pretvorena u crkvu. To se zasigurno dogodilo već u kasnoj antici, ubrzo poslije smrti Dioklecijana, a ne tek u ranom srednjem vijeku kako se obično pretpostavlja. Palača je već tada bila nastanjena brojnim stanovnicima kršćanima, o čemu svjedoče mnogi sačuvani ostaci kamenih spolija na zgradama s urezanim križevima i nekropole u neposrednoj okolici. U gorljivom zanosu oni ni tu zacijelo nisu tolerirali vidljive oznake bezboštva. Većina sfingi su tako razlupane stoljećima, sve do novijeg vremena ostale sakrivene pod zemljom i nisu mogle utjecati na kasnije stvaralaštvo.

O svemu može govoriti jasnije način i vrijeme kada su sfinge nađene. Najstarija poznata, najveća i najbolje sačuvana je ona na istočnoj strani Peristila. Izrađena je od crnog granita iz XV./XIV. stoljeća st. ere. Nisu utvrđene okolnosti njenog pronalaska kao ni vremena postavljanja na to mjesto koje sigurno nije bilo izvorno. Pretpostavlja

6. Glava sfinge od tamnog granita nađena 1908. godine u Solinu, kamo je vjerojatno dospjela iz Dioklecijanove palače (foto: Tonći Seser)

6. Sphynx head, dark granite, found in 1908 in Solin, probably brought there from Diocletian's Palace

se da se nalazila pred ulazom u Mauzolej, pa je uklonjena kada se tamo u XIII. stoljeću počeo graditi zvonik katedrale. Već u drugoj polovici XVIII. stoljeća donio je u svojoj knjizi njene crteže engleski arhitekt Robert Adam. Druga je bila vlasništvo dr. Augustina Cindra. Nalazila se nedaleko, u dvorištu njegove palače u Krešimirovoj ulici, gdje je bila već duže vremena. Nedostajala joj je glava. Godine 1875. deponirana je u Arheološkom muzeju. U muzeju se nalazi i dio sfinge izrađene od vapnenca, nađene u jednom starom zidu u Palači.

Godine 1932. porušena je stara kuća braće P. i M . Bonačić i Ante Mitrovića u Krešimirovoj ulici, nekadašnjem dekumanu antičke palače. Kod kopanja temelja za novu naišlo se na ostatke ogradnog zida temenosa hrama i temelja kolonata ulice. U nastavku na Ulicu 19. srpnja, na dubini od jednog metra otkrivena je skulptura sfinge od crnog granita. Nedostajala joj je glava, a na njoj nije bilo nikakvog natpisa. To je bila četvrta do tada poznata sfinga.

Već tada je privukla pozornost egipatska glava od crvenog granita na kući Gotovac u sjevernom dijelu Palače. Neki su smatrali da je to dio kipa čovjeka, a drugi sfinge. Isto tako su bila različita mišljenja o glavi nađenoj u Solinu i pohranjenoj u Arheološkom muzeju.[19] Ostale su nađene u novije vrijeme poslije Drugog svjetskog rata.

Jedina iznimka ugledanja na sfinge u srednjem vijeku mogla bi biti skulptura na obližnjem romaničkom zvoniku splitske katedrale. Na njemu se nalaze brojne ljudske i životinjske figure. Od zvijeri uglavnom su prikazani lavovi. Međutim, na desnom uglu četvrtog kata nalazi se kip prednjeg dijela životinje s ljudskom glavom i lavljim kandžama koje

19 Nađena egipatska sfinga unutar Dioklecijanove palače u Splitu. // ND / Split, 19. VII. 1932., 6. – Brajević V. Četvrta egipatska Sfinga u Dioklecijanovoj palači. // ND / Split, 20. VII. 1932., 3. – Sfinga je vlasništvo Arheološkog Muzeja. // ND / Split, 21. VII. 1932., 6. – Novak, Grga. Sfinge u Dioklecijanovoj palači. // ND / Split, 23. VII. 1932., 2.

7. Velika sfinga bez glave koja se sada nalazi pred Malim hramom Dioklecijanove palače (foto: Ante Verzotti)

7. Large headless sphynx, now in front of the Minor Temple in Diocletian's Palace

drže štap s volutama sa strana. Lik je prikazan rustično, ali s izrazitim obilježjima grotesknog i strašnog. Velike oči bile su ispunjene olovom, nos i usta su tvrdi i ukočeni. Kosa je grubo stilizirana. Podsjeća na ispruganu maramu egipatskih sfinga. Pretpostavlja se da je sfinga s Dioklecijanove palače nadahnula tog primitivnog klesara.[20]

Ni danas, u doba razvijenog turizma, kada su sfinge izložene u povijesnoj jezgri i u Arheološkom muzeju, ne postoje kao tema za suvenire.

Okolnosti pod kojima se dogodilo postavljanje sfingi u Dioklecijanovoj palači mogu se sagledavati u nekim konkretnijim razmatranjima. Kao prvo, egipatski utjecaji u Iliriku su prema stanju istraženosti raširenі, ali dosta slabi. Ono što je do sada pronađeno su samo manji ritualni i ukrasni predmeti ili natpisi. Tu, primjerice, nema većih graditeljskih ostvarenja, poput onih koja su utvrđena na Apeninskom poluotoku, pa fenomen postaje još neobičniji.

Pojava u Dioklecijanovoj palači je izuzetna i po činjenici da sfinge nisu proizvod ili utjecaj suvremene kasnoantičke produkcije Egipta, kao ni pomodarstva, već izravan prijenos u novu sredinu artefakata, nekih u to vrijeme starih već oko 2000 godina. Tada je vjerojatno znanje o tim davnim vremenima već izblijedilo, ali je njihova simbolika bila još uvijek jasna.

Svakako treba isključiti mogućnost da su se neposredni graditelji Palače na svoju ruku odlučili na takav izuzetan postupak. Car je svakako morao osobno biti u to uključen. Činjenica je da je Dioklecijan u nekim godinama između 280. i 300. boravio u Egiptu, ali svrha je bila smirivanje pobunjenog naroda i uzurpatora, pa nije jasno koliko

20 Kečkemet, Duško. Figuralna skulptura romaničkog zvonika splitske katedrale. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 9 / Split, 1955., 132–134.

je imao prilike upoznati tamošnju prastaru kulturu i umjetnost o kojoj se inače malo znalo. I kada je Rimsko Carstvo podijelio, zadržao je neposrednu vlast nad azijskim pokrajinama države i onim dijelom afričkog kopna gdje je kontinuitet bio izražen. Tako su se bitne crte tradicionalnog hrama u Egiptu zadržale u helenističko i rimsko doba.

Dioklecijan je po svemu bio štovatelj egipatskih kultova. To svjedoči činjenica da je u Rimu dao podignuti hram posvećen Serapisu.[21] Međutim, ako je Dioklecijan bio opsjednut nekadašnjom egipatskom veličinom i preko nje vidio potvrdu svoje božanske vlasti, zašto se u Palači nije okružio kipovima njihovih božanstava? Izidine i Serapisove statue su inače bile brojne u čitavom Rimskom Carstvu. Uzme li se u obzir da je Dioklecijan bio apsolutist i po orijentalnom uzoru održavao strogi dvorski ceremonijal, to bi moglo doprinijeti shvaćanju razloga za takvu pojavu u njegovoj palači. A to se nije dogodilo. Donesene su samo skulpture sfingi, uz jedinu poznatu iznimku kipa Anubisa, boga umrlih.

Vjerojatno su sfinge kao simbol snage i čuvarice hramova fascinirale cara i ostavile dojam na njega. Impresivnu sliku još i sada pružaju redovi sfingi duž prilaza od Amonovog hrama ka svetištu boginje Mut u Karnaku. U splitskoj palači stvarale su poseban ugođaj tajanstvenosti. Za teoriju umjetnosti pojava je zanimljiva po tome što su skulpture poslužile kao vremenska i prostorna translacija političkih i religioznih shvaćanja dvaju divergentnih žarišta i tako pridonijele kozmopolitskom jedinstvu kultura. Međutim, neposrednije likovno kreativno približavanje je izostalo.

LITERATURA

Adam, Robert. Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia. London: vlastita naklada, 1764. tab. LV, LVI i LX.

Bulić, Frane. Palača cara Dioklecijana u Splitu. Zagreb: Matica hrvatska, 1927.

Calza, G.; Becatti G. Ostia. Rim: Istituto poligrafico dello stato, 1968.

Cambi, Nenad. Antika. Zagreb: Ljevak, 2002.

Hébrard, Ernest. Spalato, le Palais de Diocletien. Pariz: Ch. Massion, 1912.

Jelić, Luka; Frane Bulić; Simon Rutar. Vodja po Spljetu i Solinu. Zadar: S. Artala, 1894.

Mau, August. Führer durch Pompeji. Leipzig: Breitkopf e Haertel, 1903.

Selem, Petar. Izidin trag. Split: Književni krug, 1997.

Westendorf , Wolfhart. Drevni Egipat. Rijeka: Otokar Keršovani, 1969.

21 Babić, Ivo. Dioklecijanove egipatske uspomene. // Slobodna Dalmacija / Split, 4. IV. 2004., 62.

SAŽETAK

Osvajanjima Aleksandra Makedonskog i stvaranjem Rimskog Carstva počinje intenzivno prožimanje kultura Istoka i Zapada. Egipat postaje dio velikog imperija i time dolazi do intenziviranja obostranih utjecaja pa i u umjetnosti. Rim u svoj Olimp prihvaća mnoge, pa i egipatske, bogove. O tome ima dosta materijalnih svjedočanstava i u provinciji Ilirik, naročito u skulpturi koja ima religijski ili sepulkralni karakter.

Iako su osnovna pitanja u vezi s tim razriješena, dosta ih je još otvoreno. Trebalo bi utvrditi što je od nađenog nastalo na licu mjesta, što je uvezeno, koji su od predmeta stizali direktno iz Egipta, a koji posredno. Tu se postavlja i pitanje originala i replika te kvalitete pronađenih umjetnina.

U tim zbivanjima Split ima posebno mjesto. U Dioklecijanovoj palači su još uvijek vidljiva mjesta predviđena za skulpture, ali od očekivanog mnoštva nije pronađeno gotovo ništa. No, pronađeno je čak dvanaest skulptura egipatskih sfingi. To je jedino mjesto na čitavom velikom prostoru Ilirika gdje su nađene. Riječ je o originalima nastalim u pradavnim vremenima u Egiptu. Pokupljene su s raznih mjesta i postavljene u Palaču u sekundarnoj uporabi. Tu jedinstvenu pojavu dosta je teško objasniti. Budući da su pronađene u samom središtu Palače, gdje su carev Mauzolej i Mali hram, najjednostavnija je pretpostavka da su bile pred ulazima u te zgrade.

Osnovno je pitanje jesu li sfinge puka dekoracija ili su imale neku simboličnu i kultnu funkciju. Malo je vjerojatno da je to manira, jer u čitavom rješenju i dekoraciji Palače nema ničega što bi uvjerljivije podsjećalo na Egipat. Ta izuzetna pojava sfingi na tako važnom mjestu nije imala nikakav utjecaj na suvremeno stvaralaštvo u širokom okruženju, a niti kasnije. Ostala je izolirani fenomen.

Summary

SPHYNXES IN DIOCLETIAN'S PALACE IN SPLIT

A UNIQUE PHENOMENON IN ROMAN SCULPTURE OF THE PROVINCE OF ILLYRICUM

Stanko Piplović
Split

The conquests of Alexander the Great and the rise of the Roman Empire spurred an intense permeation of the cultures of East and West. Egypt became part of a huge empire and this led to strong mutual influences, including in the arts. Romans accepted many gods into their pantheon, those of Egypt among them. There is abundant material evidence of this even in the Province of Illyricum, particularly in sculpture of religious and sepulchral character.

Most questions about these findings have been answered but not all. It still needs to be determined which findings were created at the location of discovery and which ones were imported, which objects came from directly from Egypt and which ones came via other countries. There is also the question of the originals, replicas, and the quality of the discovered pieces.

Split has a special place in this endeavour. In Diocletian's Palace there are places designated for many sculptures but almost none were found. However, no less than twelve Egyptian sphynxes were found within the Palace. This is the only place in the entire Illyricum where sphynxes were discovered. They are originals, made in ancient

Egypt, gathered in various places, and placed in the Palace for some secondary use. This unique phenomenon is difficult to explain. Since the sphynxes were found in the very centre of the Palace, near the emperor's Mausoleum and Minor Temple, the simplest assumption is that they had stood at their entrances.

The key question is were the sphynxes a mere decoration or did they have some symbolic or cult function. It is unlikely that they were nothing but mannerism because the design and the decoration of the Palace reveal nothing that would convincingly invoke Egypt. This exceptional placement of sphynxes in such a prominent location appears not to have had any influence on contemporary creative production in the region, nor later. It remains an isolated phenomenon.

KEY WORDS: *Split, Diocleatian's Palace, Egyptian sculpture, sphynx, antiquity*

347.78:71/77

Pravni vid autorstva u likovnoj umjetnosti

Lana Golub-Putrić
Županijski sud u Zagrebu

Stručni rad

Tekst ima svrhu dati kratki pregled pojma autorskog prava u likovnoj umjetnosti i njegove osnovne značajke tumačenjem pojedinih pitanja i pojmova, a koje zakonodavac nije uvijek posve jasno odredio.
U prvom dijelu rada prikazana su zakonodavna rješenja koja vrijede za sve oblike autorskih djela, pa tako i za ona iz područja likovnih umjetnosti, drugi dio popraćen je relevantnom sudskom praksom, a u trećem dijelu predložena je jedna od opcija za brži i efikasniji sudski postupak.

Ključne riječi: *autorstvo, integritet djela, likovno djelo, neimovinska šteta, sudska zaštita autorskog prava.*

Autorsko pravo je proglašeno jednim od temeljnih prava čovjeka i građanina Općom deklaracijom o pravima čovjeka UN, te Međunarodnim paktom o ekonomskim, socijalnim i kulturnim pravima.

U Republici Hrvatskoj autorsko pravo je ustavna kategorija. Tako je odredbom čl. 68. st. 4. Ustava Republike Hrvatske zajamčena zaštita moralnih i materijalnih prava koja proistječu iz znanstvenoga, kulturnog, umjetničkog, intelektualnog i drugog stvaralaštva.

Od pozitivnih propisa osnovnim izvorom smatra se Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima (Narodne novine 167/03 i 79/07 – dalje: ZAPSP), dok je kaznena odgovornost zbog povrede autorskog i srodnih prava propisana Kaznenim zakonom (Narodne novine 110/97, 27/98, 129/00, 51/01, 111/03, 105/04, 84/05, 71/06, 110/07 i 152/08).

Najvažnije međunarodne konvencije vezane uz predmet ovog rada su: Bernska konvencija za zaštitu književnih i umjetničkih djela, Univerzalna konvencija o autorskom pravu i Sporazum o trgovinskim aspektima prava intelektualnog vlasništva. Hrvatska je potpisnica i Ugovora o autorskom pravu Svjetske organizacije za intelektualno vlasništvo (Geneve, 20. prosinca 1996. godine; u Republici Hrvatskoj stupio na snagu 6. ožujka 2002. godine).

OPĆENITO O AUTORSKOM PRAVU

Autorsko pravo u likovnoj umjetnosti je pravo autora nad vlastitim djelima iz umjetničkog područja, te po svojoj naravi pripada fizičkoj osobi koja je stvorila autorsko djelo. Autorsko pravo može se protiv volje njegovog nositelja ograničiti samo pod pretpostavkama i na način određen zakonom (čl. 1. i 2. ZAPSP).

Nadalje, autorsko djelo se samo uz pristanak nositelja autorskog prava može učiniti pristupačnim javnosti, odnosno primjerci toga autorskog djela mogu biti ponuđeni javnosti ili stavljeni u promet u količini koja zadovoljava razumne potrebe javnosti[1] (čl. 3. st. 1.–3. ZAPSP).

Javno korištenje autorskog djela je svako korištenje autorskog djela koje je pristupačno javnosti ili korištenje u prostoru koji je pristupačan pripadnicima javnosti, kao i omogućavanje pripadnicima javnosti pristupa autorskom djelu u vrijeme i na način koje sami odaberu (čl. 3. st. 4. ZAPSP).

PREDMET AUTORSKOG PRAVA

Autorsko djelo je originalna intelektualna tvorevina iz umjetničkog područja koje ima individualni karakter, bez obzira na način i oblik izražavanja, vrstu, vrijednost ili namjenu.[2] Ovdje valja osobito istaknuti djela likovne umjetnosti (s područja slikarstva, kiparstva i grafike), bez obzira na materijal od kojeg su načinjena, te ostala djela likovne umjetnosti kao i djela arhitekture (čl. 5. st. 1. i 2. ZAPSP).[3]

Predmet autorskog prava jest autorsko djelo, i to autorsko djelo u cjelini, što uključuje i nedovršeno autorsko djelo, naslov te dijelove autorskog djela koji udovoljavaju gore navedenim karakteristikama (čl. 5. st. 3. i 4. ZAPSP).

Prerade autorskog djela koje su originalne intelektualne tvorevine individualnog karaktera zaštićene su kao samostalna autorska djela. Kao takve zaštićene su i zbirke samostalnih autorskih djela koje prema izboru ili rasporedu sastavnih elemenata čine vlastite intelektualne tvorevine njihovih autora. Valja reći da zaštita koju uživaju prerade i zbirke ni na koji način ne utječe na prava koja postoje na autorskim djelima (čl. 6. i 7. ZAPSP).

1 Javnost označava veći broj osoba koje su izvan uobičajenog užeg kruga osoba usko povezanih rodbinskim ili drugim osobnim vezama.

2 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 1

3 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 2

Same ideje, postupci, metode rada ili matematički koncepti kao takvi nisu autorska djela, već oni moraju biti izraženi u nekom obliku koji je zamjetljiv. Taj oblik ne mora biti materijaliziran (fiksiran na materijalnu podlogu), ali mora biti izražen u nekom zamjetljivom obliku, kao što je npr. crtež (čl. 8. st. 1. ZAPSP).[4]

Narodne umjetničke tvorevine u izvornom obliku nisu predmet autorskog prava, ali se za njihovo priopćavanje javnosti plaća naknada kao za priopćavanje javnosti zaštićenih autorskih djela, koja se koristi za poticanje odgovarajućeg umjetničkog i kulturnog stvaralaštva pretežno nekomercijalne naravi i kulturne raznolikosti (čl. 8. st. 3. ZAPSP).[5]

AUTOR

Autor djela je fizička osoba koja je djelo stvorila, te mu pripada autorsko pravo na njegovom autorskom djelu od trenutka stvaranja djela. Ako dva ili više autora sastavi svoja autorska djela radi njihova zajedničkog korištenja, svaki zadržava autorsko pravo na svojem autorskom djelu (čl. 9. i 10. ZAPSP).

Međutim, osobe koje su zajedničkim radom stvorile autorsko djelo, a čijim se doprinosima ne može samostalno koristiti, nazivaju se koautorima, te njima pripada zajedničko autorsko pravo na stvorenom autorskom djelu, tako da svakom pripada dio toga prava računski određen prema cjelini (koautorski dio). Za objavljivanje, korištenje te izmjenu njihovog djela potreban je pristanak svih koautora, s tim da pojedini koautor ne može uskratiti pristanak koji je protivan načelu savjesnosti i poštenja, ni poduzeti bilo koju radnju koja neopravdano šteti ili bi mogla štetiti zakonitim interesima ostalih autora. Ako se ne postigne suglasnost, odluku o tome donosi sud na zahtjev bilo kojeg koautora (čl. 11. ZAPSP).[6]

Autorom se smatra osoba čije je ime, pseudonim, umjetnički znak ili kôd na uobičajeni način označen na primjercima autorskog djela ili pri objavi autorskog djela, dok se ne dokaže suprotno (presumpcija autorstva – čl. 11. ZAPSP).

SADRŽAJ AUTORSKOG PRAVA

Autorsko pravo sadržava moralna, imovinska i druga prava autora. Moralna prava autora predstavljaju osobne i duhovne veze autora s njegovim

4 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 11

5 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 6

6 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 2 i 15

autorskim djelom,[7] imovinska prava autora štite imovinske interese autora u pogledu njegovog autorskog djela, a druga prava autora štite ostale interese autora u pogledu njegovog autorskog djela.[8] Valja istaknuti da za svako korištenje autorskog djela autoru pripada naknada, osim ako ZAPSP nije osebno propisao da se djelo može koristiti bez naknade (čl. 13. ZAPSP).[9]

Moralna prava autora

1. PRAVO PRVE OBJAVE

Autor ima pravo odrediti hoće li, kada, gdje, kako i pod kojim uvjetima njegovo autorsko djelo biti prvi put objavljeno, a do objave autorskog djela autor ima pravo na otkrivanje javnosti sadržaja ili opisa svojeg autorskog djela (čl. 14. ZAPSP).

2. PRAVO NA PRIZNANJE AUTORSTVA

Autor ima pravo biti priznat i označen kao autor djela, a osoba koja javno koristi autorsko djelo dužna je pri svakom korištenju naznačiti autora, osim ako autor u pisanom obliku izjavi da ne želi biti naveden ili ako način pojedinog javnog korištenja autorskog djela onemogućava navođenje autora (čl. 15. ZAPSP).[10]

3. PRAVO NA POŠTIVANJE AUTORSKOG DJELA I ČAST ILI UGLED AUTORA

Pravo je autora da se usprotivi deformiranju, sakaćenju i sličnoj izmjeni svojeg autorskog djela, te uništenju i svakom korištenju autorskog djela na način koji ugrožava njegovu čast i ugled (čl. 16. ZAPSP).[11]

4. PRAVO POKAJANJA

Autor ima pravo opozvati pravo na iskorištavanje svojeg autorskog djela, i njegovo daljnje korištenje, uz popravljanje štete korisniku prava ako bi daljnje korištenje štetilo njegovoj časti ili ugledu. Pod određenim uvjetima to pravo imaju i autorovi nasljednici. Ako autor u roku od deset godina od ostvarenja prava pokajanja odluči da se autorsko djelo u pogledu kojeg je

7 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 7
8 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 19
9 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 8
10 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 2
11 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 3 i 13

ostvario pravo pokajanja može ponovo koristiti, dužan je pravo iskorištavanja najprije ponuditi onomu čije je pravo opozvao pod prvotnim uvjetima.

Autor se ne može odreći prava pokajanja (čl. 17. ZAPSP).

Imovinska prava autora

Autor ima isključivo pravo činiti što ga je volja sa svojim autorskim djelom i koristima od njega, te svakoga drugog od toga isključiti (čl. 18. ZAPSP). To pravo osobito obuhvaća:

- Pravo reproduciranja (pravo umnožavanja) – isključivo pravo izrade autorskog djela u jednom ili više primjeraka, u cijelosti ili u dijelovima, izravno ili neizravno, privremeno ili trajno, bilo kojim sredstvima i u bilo kojem obliku, kao i fiksiranje, kojim pojmom se obuhvaća utvrđivanje autorskog djela na materijalnu ili drugu odgovarajuću podlogu (čl. 19. ZAPSP)
- Pravo distribucije – isključivo pravo stavljanja u promet izvornika ili primjeraka autorskog djela prodajom ili na koji drugi način te njihova nuđenja javnosti u tu svrhu. S prvom prodajom ili drugim prijenosom vlasništva nad izvornikom ili primjercima autorskog djela na području Republike Hrvatske (Europske unije),[12] od strane nositelja prava ili uz njegov pristanak, iscrpljuje se pravo distribucije (daljnje prodaje) u pogledu tog izvornika, odnosno tih primjeraka autorskog djela za područje Republike Hrvatske (Europske Unije). Iscrpljenjem prava distribucije ne prestaju druga prava autora (čl. 20. ZAPSP)
- Pravo priopćavanja autorskog djela javnosti (čl. 20. ZAPSP).[13]
- Pravo prerade – isključivo pravo autora na prilagođavanje, obrade ili druge preinake autorskog djela (čl. 31. ZAPSP)

Druga prava autora

Prava na naknadu

A. *Pravo na naknadu za reproduciranje autorskog djela za privatno ili drugo vlastito korištenje (čl. 32. ZAPSP)*

Autor djela za koje se može očekivati da će bez autorova odobrenja biti reproducirano fotokopiranjem ili snimanjem na nosače zvuka, slike ili teksta

12 U trenutku stupanja Republike Hrvatske u punopravno članstvo Europske unije

13 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 10

za privatno ili drugo vlastito korištenje, ima pravo na odgovarajuću naknadu od prodaje tehničkih uređaja i praznih nosača zvuka, slike ili teksta.

B. *Pravo na naknadu za javnu posudbu (čl. 33. ZAPSP)*

Autor ima pravo na primjerenu naknadu ako se izvornik ili primjerci njegova djela u pogledu kojih je dopuštena daljnja distribucija posuđuju posredovanjem javnih knjižnica. Navedeno se ne odnosi na građevine i djela primijenjene umjetnosti.

Pravo slijeđenja

Ako se izvornik likovnog djela preprodaje, autor ima pravo na odgovarajući udio od prodajne cijene ostvarene svakom preprodajom toga izvornika koja uslijedi nakon njegova prvog otuđenja od autora. U preprodaju kao prodavatelji, kupci ili posrednici mogu biti uključene osobe koje se profesionalno bave trgovinom umjetninama. Navedeno se iznimno ne primjenjuje ako je prodavatelj umjetnička galerija koja je stekla djelo izravno od autora u razdoblju kraćem od tri godine prije njegove preprodaje, i ako cijena po kojoj se djelo preprodaje ne prelazi kunsku protuvrijednost od 10.000,00 eura (čl. 34. ZAPSP).

Izvornik likovnog djela je djelo likovne umjetnosti kao što je slika, kolaž, bojana slika, crtež, gravura, otisak, litografija, kip, tapiserija, keramika, staklovina ili fotografija, ako ga je izradio sam autor. Izvornikom autorskog djela smatraju se i umnoženi primjerci toga djela, ako ih je u ograničenom broju izradio sam autor ili su izrađeni pod njegovim nadzorom, s tim da takvi primjerci moraju biti na uobičajeni način numerirani, potpisani ili označeni od autora (čl. 35. ZAPSP).

Autor se ne može odreći prava slijeđenja niti se pravo slijeđenja može pravnim poslovima prenositi za života autora. Nakon smrti autora pravo slijeđenja prelazi na njegove nasljednike i naknada treba biti plaćana njima. Pravo slijeđenja ne može biti predmet ovrhe (čl. 37. ZAPSP).

Pravo na dobivanje informacija

Autor ima pravo tijekom razdoblja od 3 godine od izvršene preprodaje njegova djela zahtijevati od prodavatelja, kupaca ili posrednika bilo koju informaciju koja mu je potrebna za osiguranje naplate iznosa koji mu pripada od te preprodaje (čl. 38. ZAPSP).

Ostala druga prava

Autor ima pravo zahtijevati od vlasnika ili neposrednog posjednika izvornika ili primjerka autorskog djela da mu omogući pristup njegovom djelu, ako je to potrebno radi izrade primjeraka autorskog djela ili prerade

autorskog djela i ne protivi se bilo kojem zakonitom interesu vlasnika odnosno posjednika (pravo pristupa autorskom djelu). Navedeno ne obvezuje vlasnika i neposrednog posjednika da autoru preda izvornik, odnosno primjerak autorskog djela (čl. 39. ZAPSP).

Autor neobjavljenog djela likovnih umjetnosti, primijenjenih umjetnosti i industrijskog dizajna te neobjavljenog fotografskog djela ima pravo prilikom otuđenja izvornika ili primjeraka toga djela zabraniti vlasniku njegovo izlaganje javnosti (pravo zabrane javnog izlaganja autorskog djela). Zabranu javnog izlaganja autor mora dati u pisanom obliku. Ovo pravo autor nema ako djelo pripada muzeju, galeriji ili drugoj sličnoj javnoj ustanovi (čl. 40. ZAPSP).

AUTORSKO PRAVO U PRAVNOM PROMETU

Nasljeđivanje

Autorsko pravo je nasljedivo, a nasljednicima pripadaju sva prava koja bi pripadala autoru. Na pitanja u svezi s nasljeđivanjem autorskog prava koja nisu uređena Zakonom o autorskom pravu i srodnim pravima primjenjuju se opći propisi o nasljeđivanju (čl. 41. ZAPSP).[14]

Prenosivost

Autorsko pravo je neprenosivo, osim kod nasljeđivanja i prenošenja u korist sunasljednika kod razvrgnuća suvlasničke nasljedničke zajednice. Druga raspolaganja autorskim pravom su dopuštena (čl. 42. ZAPSP).

Ovrha

Autorsko pravo ne može biti predmet ovrhe, već to samo mogu biti imovinske koristi stečene korištenjem autorskog djela. Ako je autor nedovršenjem autorskog djela povrijedio ugovornu obvezu, ne može ga se prisiliti na njezino ispunjene, ali odgovara za štetu nastalu neispunjenjem obveze (čl. 43. ZAPSP).

Raspolaganje autorskim pravom osnivanjem prava iskorištavanja

Autor može za drugoga osnovati pravo iskorištavanja autorskog djela ili mu prepustiti ostvarivanje autorskog prava ugovorom, davanjem odobre-

14 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 14

nja (dozvole) za korištenje ili drugim pravnim poslom. Pravo iskorištavanja može biti osnovano kao isključivo ili neisključivo pravo, ograničeno sadržajno, vremenski ili prostorno (čl. 44. st. 1. i 2. ZAPSP).

Nositelj isključivog prava iskorištavanja može autorsko djelo koristiti na način koji je u skladu sa sadržajem njegovog prava te svakog drugog, uključujući autora, isključiti od takvog korištenja. Neisključivo pravo korištenja ovlašćuje nositelja da koristi autorsko djelo koje je u skladu sa sadržajem njegovog prava, ali ga ne ovlašćuje da druge spriječi u bilo kakvom korištenju toga djela (čl. 44. st. 3. i 4. ZAPSP).

Ako pri osnivanju prava iskorištavanja autorskog djela nije izričito naveden način korištenja autorskog djela, smatra se da je stjecatelj stekao pravo koristiti autorsko djelo samo na način potreban za ispunjenje svrhe pravnog posla na temelju kojeg se stječe pravo. Ako se iz svrhe pravnog posla ne može utvrditi je li pravo osnovano kao isključivo ili neisključivo, odnosno prostorno ograničeno, smatra se da je osnovano kao neisključivo pravo za područje Republike Hrvatske (EU). Autor je dužan suzdržavati se od postupaka koji bi ometali nositelja prava iskorištavanja u izvršavanju njegovog prava (čl. 44. st. 5. i 6. ZAPSP).

Neizvršavanje isključivog prava iskorištavanja

Ne izvršava li nositelj isključivog prava iskorištavanja svoje pravo ili ga izvršava u nedovoljnoj mjeri tako da su zakoniti interesi autora povrijeđeni, autor može zahtijevati ukinuće isključivog prava iskorištavanja. Međutim, autor nema to pravo ako nositelj isključivog prava iskorištavanja dokaže da nije kriv za nastanak razloga za neizvršavanje (čl. 45. ZAPSP).

Kasnije osnivanje prava iskorištavanja

Kasnije osnivanje prava iskorištavanja, pa makar i isključivo, ne djeluje štetno na ranije osnovano pravo iskorištavanja, kako isključivo tako i neisključivo, osim ako ugovorom o osnivanju ranijeg prava nije drukčije određeno (čl. 46. ZAPSP).

Prenošenje prava iskorištavanja

Pravo iskorištavanja može se prenositi s jedne osobe na drugu bez odobrenja autora u sklopu prijenosa cjelokupnog poslovanja ili dijela poslovanja koje čini cjelinu. Kad se pravo iskorištavanje prenosi bez suglasnosti autora, stjecatelj prava iskorištavanja solidarno odgovara za ispunjenje obveza koje prenositelj tog prava ima prema autoru (čl. 47. ZAPSP).

Osnivanje daljnjih prava iskorištavanja

Nositelj isključivog prava iskorištavanja može na temelju svojeg prava osnovati daljnje pravo iskorištavanja za drugoga samo uz pisanu suglasnost autora, međutim, autor ne može uskratiti svoju suglasnost ako bi to bilo protivno savjesnosti i poštenju, niti je suglasnost potrebna ako je pravo iskorištavanja osnovano jedino radi ostvarivanja koristi autora (čl. 48. ZAPSP).

Povjeravanje ostvarivanja prava

Autor može ovlastiti drugu osobu da ostvaruje autorsko pravo za njegov račun. Ostvarivati autorsko pravo za račun autora može se na temelju pravnog posla ili na temelju zakona ispunjenjem za to predviđenih pretpostavki (čl. 49. ZAPSP).

Odricanje od autorskog prava

Autor se ne može odreći svojega autorskog prava (čl. 50. ZAPSP).

OPĆI DIO UGOVORNOG AUTORSKOG PRAVA

Autorskopravni ugovori

Autorskopravni ugovor je ugovor kojim se stječe pravo iskorištavanja autorskog prava te mora biti sklopljen u pisanom obliku (čl. 51. ZAPSP).[15] Autorskopravni ugovor mora sadržavati barem naziv djela na koje se odnosi, način korištenja te ime osobe ovlaštene za korištenje autorskog djela (korisnik).Takav ugovor može biti sklopljen i s obzirom na autorsko djelo koje još nije stvoreno pod pretpostavkom da se njime odredi barem vrsta i način korištenja budućeg djela. Ništavna je odredba ugovora o osnivanju prava iskorištavanja na svim autorovim budućim djelima (čl. 52. ZAPSP).

Autor ima pravo na naknadu za korištenje autorskog djela koja može biti određena pravnim poslom ili zakonom, a u svakom slučaju mora biti primjerena s obzirom na vrstu i opseg korištenja autorskog djela, financijski uspjeh u korištenju autorskog djela, vrstu i obujam autorskog djela, trajanje korištenja, postojanje sporazuma između

15 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 21

odgovarajuće udruge autora i udruženja korisnika, te druge elemente na temelju kojih se može donijeti odluka o primjerenoj naknadi (čl. 53. ZAPSP). Ako se korištenjem autorskog djela ostvari zarada koja je u očitom nerazmjeru s ugovorenom ili određenom naknadom, autor ima pravo zahtijevati izmjenu ugovora radi određivanja pravičnijeg udjela u zaradi (čl. 54. ZAPSP).

Na sva pitanja u svezi s autorskopravnim ugovorima koja nisu uređena Zakonom o autorskom pravu i srodnim pravima primjenjuju se odredbe zakona kojim se uređuju obvezni odnosi (čl. 55. ZAPSP).

POSEBNI DIO UGOVORNOG AUTORSKOG PRAVA

Ugovor o stvaranju autorskog djela po narudžbi

Ugovorom o stvaranju autorskog djela po narudžbi autor se obvezuje stvoriti određeno autorsko djelo i primjerak tog djela predati naručitelju, a naručitelj se obvezuje za to isplatiti ugovorenu naknadu ako ugovorom nije drukčije određeno (čl. 73. ZAPSP). Ugovorom se određuju i obilježja, sastojci te rokovi predaje naručenog djela. Valja istaknuti da, ako ugovorom ili zakonom nije drukčije određeno, autorsko pravo na naručenom djelu zadržava autor bez ograničenja (čl. 74. ZAPSP).

Autorska djela stvorena u izvršavanju ugovora o radu

Autorsko djelo stvoreno u radnom odnosu označava djelo koje za vrijeme trajanja radnog odnosa kod određenog poslodavca stvori autor-zaposlenik izvršavajući svoje obveze ili po uputama toga poslodavca. Odnosi u pogledu tog autorskog djela uređuju se Zakonom o autorskom pravu i srodnim pravima, ugovorom o radu ili drugim aktom kojim se uređuje radni odnos (čl. 75. ZAPSP).[16] Ugovorom o radu uređuje se da li poslodavac stječe pravo na iskorištavanje autorskog djela, te opseg i trajanje toga prava. Ako zakonom, ugovorom o radu ili drugim aktom kojim se uređuje radni odnos nije drukčije određeno, autorsko pravo na autorskom djelu zadržava autor bez ograničenja (čl. 76. ZAPSP).

ODNOS AUTORSKOG PRAVA I PRAVA VLASNIŠTVA

Autorsko pravo je samostalno i neovisno od prava vlasništva i drugih stvarnih prava na stvari na koje je autorsko djelo fiksirano. Pravo vlasniš-

16 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 9

tva i druga stvarna prava na stvari na koje je fiksirano autorsko djelo ne smije bez odobrenja nositelja autorskog prava biti izvršavano protivno autorskom pravu (čl. 77. ZAPSP).

Raspolaganje autorskim pravom ne utječe na pravo vlasništva na stvar na koju je to autorsko djelo fiksirano, a s druge strane raspolaganje vlasništvom na stvar na koju je fiksirano autorsko djelo ne utječe na autorsko pravo na tom djelu (neovisnost pravnog prometa – čl. 78. ZAPSP).

Vlasnik izvornika autorskog djela koji zna ili mora znati da autor, ili neki od koautora ima poseban interes za očuvanje tog izvornika od propasti, dužan ih je prije uništenja obavijestiti o uništenju i ponuditi otkup po cijeni stvarne vrijednosti. Ako nije moguća predaja izvornika u posjed autora, vlasnik je dužan omogućiti autoru izradu primjerka autorskog djela na odgovarajući način. Ako autor neće otkupiti izvornik, vlasnik ga može slobodno uništiti, ali je na zahtjev autora dužan dopustiti mu njegovo fotografiranje prije no što ga uništi. Tu obvezu nema vlasnik stvari kad postoje umnoženi primjerci autorskog djela, osim ako zna ili mora znati da ne postoji ni izvornik niti drugi primjerci toga djela, kao i vlasnik stvari na koju je autorsko djelo fiksirano (čl. 79. st. 1., 2. i 3. ZAPSP).

Valja istaknuti da je vlasnik arhitektonskog djela jedino dužan obavijestiti autora o uništenju i dopustiti autoru, na njegov zahtjev, fotografiranje toga djela i predati mu primjerak nacrta djela (čl. 79. st. 4. ZAPSP).

Kod izmjene arhitektonskog djela moraju se uzeti u obzir interesi njegova vlasnika. Autor arhitektonskog djela ne može se protiviti izmjenama svog arhitektonskog djela proizišlima iz ozbiljnih razloga, kao što su primjerice sigurnosni i tehnički razlozi. Ako je arhitektonsko djelo potrebno obnoviti, njegov autor se ne može protiviti uporabi drugih materijala ako su oni od kojih je djelo napravljeno pokazali nedostatke za korištenje, ili ako te materijale nije moguće nabaviti ili ih je moguće nabaviti samo uz nerazmjerne poteškoće ili nerazmjerni trošak. U tom slučaju autor ima pravo zahtijevati, ako je na arhitektonskom djelu označeno njegovo ime, da vlasnik zgrade uz njegovo ime stavi napomenu o izmjenama arhitektonskog djela i vremenu kad je to učinjeno. Postupi li vlasnik protivno, odgovarat će za povredu moralnog prava autora (čl. 79. st. 5. i 6. ZAPSP).

SADRŽAJNA OGRANIČENJA AUTORSKOG PRAVA

Objavljenim autorskim djelom može se koristiti bez autorovog odobrenja i bez plaćanja naknade samo u slučajevima koji su Zakonom o autorskom

pravu i srodnim pravima izričito navedeni[17] (npr. privremene radnje reproduciranja autorskog djela, reproduciranje autorskog djela za privatno ili drugo vlastito korištenje, efemerne snimke, ograničenja u korist pojedinih ustanova, zbirke namijenjene nastavi ili znanstvenom istraživanju, korištenje autorskih djela za potrebe osoba s invalidnošću, korištenje autorskih djela u sudskim, upravnim i drugim službenim postupcima, korištenje autorskih djela u nastavi, korištenje autorskih djela u svrhu informiranja javnosti, citati, reproduciranje autorskih djela trajno smještenih na javnim mjestima, reproduciranje arhitektonskih objekata, plakati i katalozi, parodije i karikature, korištenje autorskih djela u svrhu upoznavanja ili iskušavanja uređaja, korištenje baze podataka).

VREMENSKA OGRANIČENJA AUTORSKOG PRAVA

Autorsko pravo traje za života autora i sedamdeset godina nakon njegove smrti, bez obzira kad je autorsko pravo zakonito objavljeno (čl. 99. ZAPSP). Ako su koautori nositelji zajedničkog autorskog prava na stvorenom autorskom djelu, rok se računa od smrti autora koji je najduže živio (čl. 100. ZAPSP). Autorsko pravo na anonimnom autorskom djelu, kao i na autorskom djelu objavljenom pod pseudonimom traje sedamdeset godina od zakonite objave tog djela (čl. 101. i 102. ZAPSP). Ako se trajanje autorskog prava računa od zakonite objave autorskog djela, a to djelo se objavljuje u svescima, dijelovima, nastavcima, izdanjima ili epizodama, taj se rok za svaki takav dio računa zasebno (čl. 103. ZAPSP). Ako se trajanje autorskog djela ne računa ni od smrti autora ni od zakonske objave, autorsko pravo prestaje protekom sedamdeset godina od kada je autorsko djelo nastalo (čl. 104. ZAPSP). Rokovi se računaju od 1. siječnja godine koja neposredno slijedi godinu u kojoj je nastala činjenica od koje se računa početak roka (čl. 105. ZAPSP). Prestankom autorskog prava, autorsko djelo postaje javno dobro, te se može slobodno koristiti uz obvezu priznavanja autorstva, poštivanja autorskog djela te časti ili ugleda autora (čl. 106. st. 1. ZAPSP). Nasljednici autora, udruge autora kojima je pripadao, druge osobe koje za to imaju pravni interes, te Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti ovlašteni su zahtijevati prestanak povrede te obveze (čl. 106. st. 2. ZAPSP).

17 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 4.

OSTVARIVANJE AUTORSKOG PRAVA

Ostvarivanje autorskog prava obuhvaća davanje odobrenja za korištenje predmeta zaštite autorskog prava, naplatu naknade za korištenje predmeta zaštite, raspodjelu naplaćenih naknada nositeljima prava, kontrolu nad korištenjem predmeta zaštite, pokretanje i vođenje postupaka zaštite u slučaju povrede prava koja se ostvaruju (čl. 154. ZAPSP).

Ostvarivanje prava koje se odnosi na pojedinačno korištenje određenog predmeta zaštite, prema odgovarajućem ugovoru između nositelja prava i korisnika predmeta zaštite, obavlja sam nositelj prava osobno ili putem zastupnika (čl. 155. ZAPSP).

Kolektivno ostvarivanje prava može obavljati udruga nositelja prava koja za obavljanje takve djelatnosti ima odobrenje Državnog zavoda za intelektualno vlasništvo (čl. 157. ZAPSP). Udruga za kolektivno ostvarivanje prava može ostvariti jednu, dvije ili više vrsta prava koja se, u pravilu, odnose na pojedinu vrstu nositelja autorskog prava (čl. 158. ZAPSP).

Državni zavod za intelektualno vlasništvo izdaje udrugama odobrenja za rad, vodi evidenciju udruga, obavlja inspekcijski nadzor nad radom udruga, te obavlja druge stručne, tehničke i administrativne poslove.

ZAŠTITA AUTORSKOG PRAVA U SLUČAJU POVREDE

Nositelj autorskog prava koje mu je protupravno povrijeđeno ima pravo na zaštitu tog prava, i to na prestanak uznemiravanja, naknadu štete, vraćanje stečenog bez osnove, utvrđenje učinjene povrede, kao i objavu pravomoćne presude kojom je sud, makar i djelomično, udovoljio zahtjevu usmjerenom na zaštitu autorskog prava (čl. 172. st. 1. i 2. ZAPSP).[18] Nositelj čije je autorsko pravo povrijeđeno ima pravo zahtijevati uništenje, odnosno preinačenje svih primjeraka koji su bespravno izrađeni ili stavljeni na tržište ili su namijenjeni stavljanju na tržište (čl 181. st. 1. ZAPSP). Uz ostale zahtjeve autor čije ime, pseudonim ili neka druga umjetnička oznaka nisu navedeni prilikom korištenja autorskog djela ili su pogrešno ili nepotpuno navedeni, može zahtijevati od osoba koje koriste autorsko djelo da ga naknadno odnosno ispravno navedu autorom (čl. 182. ZAPSP).[19]

Onaj čije je imovinsko ili drugo pravo autora povrijeđeno namjerno ili krajnjom nepažnjom ima pravo zahtijevati naknadu u dvostru-

18 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 22

19 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 2.

kom iznosu (penal) od ugovorene, a ako nije ugovorena, dvostruko od odgovarajuće uobičajene, i to od osobe koja je njegovo pravo povrijedila (čl. 183. ZAPSP).

Uz izvornog nositelja navedena prava imaju i osobe koju su stekle izvedeno pravo te nasljednici. Postoji li više nositelja istog prava, svaki od njih ima pravo na zaštitu svojeg prava prema drugim nositeljima. Tvorevine nastale povredom autorskog prava ne uživaju zaštitu (čl. 172. st. 3., 4., 5. i 7. ZAPSP).

Kada je autorsko pravo povrijeđeno, svaki od više nositelja istog prava može prema trećima zahtijevati zaštitu prava koje je povrijeđeno kao da je njegov jedini nositelj. Predaju cijelog predmeta može nositelj prava zahtijevati od trećega samo prema obveznopravnim pravilima o nedjeljivim obvezama. Kada osoba koja je povrijedila pravo ispuni zahtjeve jednog od više nositelja istog prava, njegova obveza prestaje i prema ostalim nositeljima istog prava. U sudskom postupku nositelji se istog prava smatraju jedinstvenim suparničarima. Ako povredu autorskog prava izvrši više osoba zajedničkim djelovanjem, njihova je odgovornost solidarna (čl. 173. ZAPSP).

Udruge ovlaštene za kolektivno ostvarivanje prava ovlaštene su u svoje ime pokretati i voditi sudske i upravne postupke za zaštitu onih prava koja se kolektivno ostvaruju. Kad udruga dokaže da je došlo do povrede prava koja se kolektivno ostvaruju, nije potrebno utvrđivati povredu prava pojedinih nositelja (čl. 174. ZAPSP).

Osujećivanje tehničkih mjera koje služe za zaštitu autorskih prava predstavlja povredu tih prava (čl. 175. st. 1. ZAPSP). Nadalje, povredu autorskog prava čini i osoba koja zna da bez ovlaštenja uklanja ili preinačuje podatke o upravljanju pravima, a to su podaci navedeni od strane nositelja prava kojima se identificira autorsko djelo, nositelj prava, uvjeti uporabe odnosno korištenja djela, te brojke ili kodovi koji predstavljaju takve podatke (čl. 176. ZAPSP).

Pravo na zaštitu autorskog prava ne zastarijeva, međutim, zahtjevi koji su po svojoj prirodi obveznopravni, a za koje nije određen posebni zastarni rok, zastarijevaju prema općim pravilima o zastari (čl. 184. ZAPSP).

Na zahtjev nositelja autorskog prava ili udruge za kolektivno ostvarivanje prava koji učine vjerojatnim da bi uvozom, izvozom odnosno prelaskom preko granične crte određene robe bila učinjena povreda autorskog prava, carinski će organi poduzeti odgovarajuće mjere u skladu s posebnim carinskim propisima kojima se uređuje postupanje s robom kojom se čini povreda prava intelektualnog vlasništva (čl. 186. ZAPSP).

Svatko tko u svom poslovanju stekne saznanja o povredi autorskog prava dužan je na zahtjev nositelja prava, odnosno udruge koja se bavi kolektivnim ostvarivanjem tog prava, bez odgode dati sve obavijesti i dokaze o učinjenoj povredi, a naročito podatke o porijeklu bespravno izrađenih primjeraka i načinu njihova stavljanja na tržište (čl. 187. ZAPSP).

KAZNENA DJELA PROTIV AUTORSKOG I SRODNIH PRAVA

Kaznena djela protiv autorskog prava podijeljena su u dvije skupine – zbog povrede prava autora ili umjetnika-izvođača (čl. 229. Kaznenog zakona), te zbog nedozvoljene uporabe autorskog djela ili izvedbe umjetnika-izvođača (čl. 230. Kaznenog zakona).

Tako će se prema odredbi čl 229. st. 1. Kaznenog zakona osoba koja pod svojim imenom ili pod imenom drugoga objavi, prikaže, izvede, prenese ili na drugi način priopći javnosti tuđe djelo koje se po zakonu smatra autorskim djelom ili dozvoli da se to učini kazniti novčanom kaznom ili kaznom zatvora do tri godine. Tako će se kazniti i osoba koja bez navođenja imena ili pseudonima autora objavi, prikaže, izvede, prenese ili na drugi način priopći javnosti tuđe djelo na kojemu je označeno ime ili pseudonim autora ili na nedozvoljen način unese dijelove tuđeg djela u svoje autorsko djelo ili dozvoli da se to učini (čl. 229. st. 2. Kaznenog zakona). Ako je kazneno djelo počinjeno prema zaštićenom kulturnom dobru, počinitelj će se kazniti kaznom zatvora od šest mjeseci do tri godine (čl. 229. st. 3. Kaznenog zakona). Tko uništi, izobliči, nagrdi ili na drugi način bez odobrenja autora izmijeni tuđe djelo kaznit će se novčanom kaznom ili kaznom zatvora do tri godine (čl. 229. st. 4. Kaznenog zakona). Istom kaznom kaznit će se osoba koja bez navođenja imena ili pseudonima umjetnika izvođača, osim ako umjetnik izvođač želi ostati anoniman, objavi, prikaže, prenese ili na drugi način priopći javnosti njegovu izvedbu (čl. 229. st. 5. Kaznenog zakona). Tko uništi, izobliči, nagrdi, osakati ili na drugi način, bez odobrenja umjetnika-izvođača, izmijeni snimljenu izvedbu umjetnika izvođača kaznit će se kaznom zatvora od šest mjeseci do tri godine (čl. 229. st. 6. Kaznenog zakona). Za kvalificirani oblik tih kaznenih djela, ako je njima pribavljena znatna imovinska korist ili je prouzročena znatna šteta, a počinitelj je postupao upravo s tim ciljem, zapriječena je zatvorska kazna od 6 mjeseci do 5 godina.

Propisana je kaznena odgovornost i za bilo koju neovlaštenu uporabu autorskog djela (i izvedbu umjetnika izvođača), primjerice fiksiranje,

reproduciranje, umnožavanje, stavljanje u promet, iznajmljivanje, uvoz, prijenos preko granične crte, prikazivanje, izvođenje, odašiljanje, prijenos, činjenje dostupnim javnosti, prevođenje, prilagodba, obrada, prerada ili neka druga uporaba autorskog djela (čl. 230. st. 1. i 2. Kaznenog zakona). Kaznenim zakonom predviđene su i kazne za djela učinjena s namjerom da se omogući neovlaštena uporaba autorskog djela ili izvedbe umjetnika izvođača (čl. 230. st. 3. Kaznenog zakona). Kazneno djelo je i posjedovanje stvari koje su bile namijenjene počinjenju kaznenog djela povrede prava autora ili umjetnika izvođača ili su za to bile rabljene ili nastale počinjenjem tih kaznenih djela, ukoliko je posjednik znao, mogao ili morao znati da se radi o stvarima koje su vezane uz počinjenje kaznenog djela protiv autorskog i izvođačkog prava (čl. 230. st. 4. Kaznenog zakona). Za kvalificirani oblik tih kaznenih djela traži se da je njima pribavljena znatna imovinska korist ili je prouzročena znatna šteta, a počinitelj je postupao upravo s tim ciljem (čl. 230. st. 5. Kaznenog zakona).[20] Predmeti koji su bili namijenjeni ili uporabljeni za počinjenje navedenih kaznenih djela oduzet će se, a predmeti koji su nastali počinjenjem navedenih kaznenih djela oduzet će se i uništiti (čl. 230. st. 6. Kaznenog zakona).

PREKRŠAJI

Odredbe o prekršajima nalaze se u Zakonu o autorskom pravu i srodnim pravima, s tim da će prosudba radi li se o prekršajnoj ili kaznenoj odgovornosti donijeti u skladu s pravilima kaznenog prava o društvenoj opasnosti počinjenog djela. Za sve prekršaje protiv autorskog i srodnih prava za fizičke i pravne osobe kao i odgovorne osobe u pravnoj osobi predviđene su samo novčane kazne.

PODRUČJE PRIMJENE ZAKONA O AUTORSKOM PRAVU I SRODNIM PRAVIMA

Temeljem Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima zaštićeni su autori i nositelji srodnih prava koji su državljani Republike Hrvatske ili imaju svoje sjedište u Republici Hrvatskoj. Također, zaštićeni su i stranci u okviru obveza što ih je Republika Hrvatska prihvatila na temelju međunarodnih ugovora ili na temelju reciprociteta. Neovisno o

20 Vidjeti primjer iz sudske prakse br. 18

navedenom, zaštićeni su i stranci u pogledu autorskih djela pisanih na hrvatskom jeziku, moralnih prava, prava slijeđenja i prava na bazama podataka (čl. 194. ZAPSP).

Strani autori zaštićeni su ako imaju uobičajeno boravište u Republici Hrvatskoj, odnosno u pogledu arhitektonskih djela sagrađenih na teritoriju Republike Hrvatske i djela likovnih umjetnosti koja su čvrsti sastavni dijelovi nekretnine koja se nalazi na teritoriju Republike Hrvatske (čl. 195. ZAPSP).

Apatridi su jednako zaštićeni kao i državljani Republike Hrvatske ako u njoj imaju uobičajeno boravište. Ako nemaju uobičajeno boravište u Republici Hrvatskoj jednako su zaštićeni kao državljani države u kojoj imaju svoje uobičajeno boravište (čl. 201. ZAPSP).

PRIMJERI IZ SUDSKE PRAKSE

1. Sentenca VSRH II Rev-41/1992

Ocijenjeno je da izbor slika (reprodukcija djela određenog slikara) popraćen tekstom predstavlja samostalnu autorsku tvorevinu.

2. Sentenca Privredni sud Hrvatske Pž-1195/92

Navođenje jednog koautora kao jedinog autora nekog autorskog djela predstavlja povredu moralnog prava nenavedenog koautora. Autorskim djelom smatra se i intelektualna tvorevina iz područja arhitekture (idejno rješenje za određeno naselje). Takvo autorsko djelo druga osoba može koristiti samo po dozvoli autora, a autor ima pravo na naknadu i pravo da bude označen kao tvorac djela.

3. Sentenca Privredni sud Hrvatske Pž-218/93

Autorsko moralno pravo djeluje erga omnes (prema svima), pa ga može povrijediti svaka osoba koja javno iskorištava djelo bez oznake autora ili ga deformira, skraćuje ili na drugi način mijenja.

4. Sentenca VTSRH Pž-3475/1993

Onaj tko iskoristi dijapozitive iz prethodne godine kao fotografska autorska djela za tiskanje kalendara i za sljedeću godinu povređuje prava autora ako djelo koristi bez suglasnosti autora i bez navođenja njegova imena i prezimena.

5. Sentenca VTSRH Pž-2437/1994

Na zahtjev osobe koja učini vjerojatnim da je njegovo autorsko pravo povrijeđeno sud može i prije donošenja presude narediti da se privremeno oduzmu ili isključe iz prometa predmeti ili da se zabrani nastavljanje započetih radnji kojima bi se mogla nanijeti povreda autorskog prava.

6. Sentenca VTSRH Pž-2986/1994

Korištenje narodne književnosti i umjetničkih tvorevina u svakome drugom obliku, osim javne izvedbe, slobodno je. Stoga uporaba motiva pletera s kamenog spomenika ne uživa autorsko-pravnu zaštitu, osim ako se ne radi o takvoj obradbi motiva da ona znači stvaralačku originalnost.

7. Sentenca VTSRH Pž-3460/1994

Ideološki stav ni autora niti dojam trećih o autorskom djelu nema utjecaja na postojanje autorskog djela i na autorska prava njegova autora. Autorskim se djelom smatra intelektualna (duhovna) tvorevina s područja književnosti, znanosti i drugih područja stvaralaštva bez obzira na vrstu, način i oblik izražavanja. Umjetničko je djelo manifestacija jedinstvene jednokratne umjetnikove intuicije, pa se ne može tumačiti s intelektualnog i ideološkog stajališta. Nasilnim rušenjem skulpture postavljene na trgu vrijeđa se autorova čast i ugled, tj. njegovo moralno autorsko pravo. Time su povrijeđena i autorova očinska prava (paternitetsko pravo).

8. Izvod iz odluke VTSRH Pž-3461/1994

Tuženi neosnovano pobija prvostupanjsku presudu u dijelu u kojem je odlučeno da je tuženi dužan platiti tužitelju naknadu za iskorištavanje autorskog djela, i to 10 dijakolora stoga što je tuženi bez dozvole tužitelja kao autora iskorištavao predmetna autorska djela i u drugom izdanju monografije »Lijepa naša Hrvatska« (iako je autor dao dozvolu samo za prvo izdanje, koje je tiskano godine 1991.). Prema odredbi čl. 27. Zakona o autorskom pravu (»Narodne novine«, br. 53/91 i 58/93, dalje: ZAP), autorsko djelo može druga osoba iskorištavati samo uz autorovo dopuštenje, a za svako iskorištavanje djela druge osobe naknada pripada autoru. U tijeku postupka utvrđeno je da je tuženi bez dopuštenja tužitelja kao autora tiskao drugo izdanje monografije »Lijepa naša Hrvatska« 1992. godine u pet jezičnih mutacija u nakladi od dvadeset tisuća primjeraka. Nebitna je tvrdnja tuženog da je drugo izdanje monografije tiskano u nakladi od petnaest tisuća primjeraka u tri jezične mutacije, a ne u pet mutacija, jer bez obzira na ovu tvrdnju, tuženi je dužan platiti tužitelju naknadu za iskorištavanje autorskog djela bez autorova

dopuštenja, a na dosuđenu visinu naknade nema utjecaja tvrdnja tuženog o manjoj nakladi (jer se naknada plaća u istoj visini za naknadu od pet tisuća primjeraka do dvadeset tisuća primjeraka za djela monografije prema Pregledu autorskih naknada za korištenje djela fotografije). Pri tome na visinu naknade nema utjecaja tvrdnja tuženog da se radi o prijevodu na tri jezika, a ne na pet jezika, već je bitno utvrditi da je tuženik bez dopuštenja tužitelja kao autora objavio predmetnu monografiju u drugom izdanju. Dosuđenjem naknade za nedopušteno iskorištavanje predmetnog autorskog djela sud nije povrijedio ni materijalno pravo, jer je naknadu utvrdio primjenom Tarife utvrđene od Udruženja likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti za djela fotografije, koja se kao strukovna mjerodavna tarifa primjenjuje pri odmjeravanju visine naknade za iskorištavanje ove vrste autorskih djela.

9. Sentenca VTS RH Pž-4123/94

Autor koji u izvršavanju svojih radnih obveza za vrijeme radnog odnosa izradi fotografije stječe autorsko pravo na njima i uživa pravnu zaštitu pet godina nakon stvaranja pojedine fotografije. Visina naknade utvrđuje se u omjeru s naknadom što bi je autor dobio da je onaj koji je iskorištavao djela zatražio dozvolu autora i platio ugovorenu naknadu za iskorištavanje autorskog djela.

10. Sentenca VTSRH Pž-2236/95

Dopušteno je, bez dozvole autora i bez plaćanja naknade za korištenje, objavljivanje izviješća o objavljenom književnom, umjetničkom ili znanstvenom djelu samo ako se sadržaj reproducira na originalan i skraćen način. Bez dozvole autora nije dopušteno objavljivanje sažetog oblika autorskog djela.

11. Sentenca VTS RH Pž-3484/95-2

Ideja nije autorsko djelo jer ono može biti samo materijalizirana (realizirana, ostvarena) ideja u bilo kojem obliku dostupnom ljudskim osjetilima. Dostupnost može biti izravna ili putem pomagala (npr. skenera koji pretvara znakove u slova-riječi ili note itd). Dakle, sama ideja ne uživa autorsku zaštitu. Autorsko djelo - predmet autorske zaštite - mora biti materijaliziran i činiti jednu konzistentnu cjelinu (bilo u pisanom obliku ili drugim umjetničkim načinima izražavanja).

12. Sentenca VTSRH Pž 2292/1995

Autor ima pravo na novčanu naknadu za svako javno iskorištavanje njegova autorskog djela. Izdavača ne ispričava neznanje o ulozi autora, jer izdavač

mora znati da ne može iskorištavati tuđe autorsko djelo bez dozvole autora i bez objave imena autora, te uz novčanu naknadu za iskorištavanje.

13. Izvod iz odluke Vrhovnog suda Republike Hrvatske II Rev-47/1995-2

Ne može biti osnova za naknadu neimovinske štete zbog duševnih boli pretrpljenih radi povrede časti i ugleda zbog premještanja umjetničkog djela do kojega je došlo, jer je u javnosti došlo do drugih mjerila vrijednosti, jer su došle do izražaja druge vrijednosti, naročito ako one prije nisu smjele biti izražene, odnosno njihovo izražavanje je bilo zabranjeno ili opasno. To se može odnositi i na političke prilike. Ako javnost, odnosno građanstvo ne želi djelo na mjestu gdje se ono nalazilo, već sama ta okolnost ne daje autoru pravo na zahtjev za naknadu neimovinske štete zbog pretrpljenih duševnih boli zbog povrede časti i ugleda radi premještanja toga djela. Naime, nije dovoljan samo subjektivan osjećaj autora, već i objektivne okolnosti moraju biti takove da je logično zaključiti da je autor povrijeđen u svojoj časti i ugledu, zbog čega trpi duševne boli, te mu pripada pravo na naknadu neimovinske štete. U protivnom bi autor uvijek imao pravo na naknadu neimovinske štete kada bi njegovo djelo bilo premješteno na drugo mjesto ili uklonjeno, makar ono sada u novim okolnostima u javnosti izaziva sjećanje na stanje povezano s trpljenjem te javnosti, stanjem koje je javnost prvom prilikom promijenila, kada su joj za to političke prilike pružile mogućnost. Kod toga nije odlučna umjetnička vrijednost djela, već je naročito važno kakovu poruku djelo sadrži. Troškovi uspostave prijašnjeg stanja na samom dijelu bili bi 800 DEM (list br. 62) prema navodima autora. Zbog toga se u ovom slučaju ne možemo govoriti o sakaćenju djela, mijenjanju djela u smislu čl. 28. Zakona o autorskom pravu (»Narodne novine«, br. 19/78). O sakaćenju umjetničkog djela u smislu spomenute odredbe možemo govoriti u onom slučaju kada je djelo nagrđeno, odnosno izmijenjeno na takav način da potpuno izgubi svoj prijašnji smisao i sadržaj, odnosno poruku, predstavljajući sada svoju suprotnost u odnosu na ono što je to djelo bilo prije, unatoč tome što to djelo i dalje postoji. U ovom slučaju je djelo oštećeno i moguća je uspostava prijašnjeg stanja uz neznatne troškove.

14. Izvod iz odluke VTSRH Pž-1977/96

Među strankama je neprijeporno da je tužiteljica jedan od nasljednika iza pok. prof. dr. K. K. Prijeporno je da li tužiteljica sama ili svi nasljednici imaju u ovome momentu, ili tek nakon pravomoćnosti rješenja o nasljeđivanju aktivnu legitimaciju za podnošenje tužbe za utvrđenje, prema kojoj se utvrđuje da je prof. dr. K. K. autor – glavni urednik zbirke

»K« grupe autora, i s tim u svezi izdavanje privremene mjere o zabrani tiskanja, izdavanja i stavljanja u promet te zbirke. Cijeneći sve žalbene razloge tužiteljice i prvo i drugotuženika, ovaj sud prihvaća navode tužiteljice da je ustala s tužbom radi utvrđenja da je pok. prof. dr. K. K. autor zbirke, dakle da je samo zatražila zaštitu njegova autorstva koja ide u korist svim nasljednicima, bez obzira tko će to biti, a ne radi ostvarivanja nekih svojih samostalnih prava, koja će tek biti predmetom nasljeđivanja. Prema odredbi čl. 135. Zakona o nasljeđivanju (Narodne novine br. 52/71 i 47/78 – dalje: ZN) nasljednik je univerzalni sukcesor, pa sva nasljedna prava i obveze prelaze na nasljednika jednim aktom i u jednom času, a to je čas otvaranja nasljedstva. Nasljedstvo se otvara u času smrti ostavitelja ili njegovim proglašenjem umrlim. Stoga, ovdje se ne radi o raspravljanju i upravljanju nasljedstvom prema odredbi čl. 148., nego o utvrđivanju da nešto ulazi u ostavinsku imovinu za korist svih nasljednika. Nije ovdje riječ niti o sporu između nasljednika po čl. 221. do 224. ZN. Ako bismo tražili aktivnu legitimaciju svih nasljednika, a pogotovo davali to pravo jednome ili svima nakon donošenja rješenja o nasljeđivanju, došli bismo u apsurdnu situaciju prema kojoj bi primjera radi problematične osobe mogle useljavati u stanove i kuće pokojnika i nesmetano ih koristiti, sve dok se rješenjem o nasljeđivanju ne bi utvrdilo tko su nasljednici i u kojem dijelu. Ako jedan od suvlasnika može štititi cijelu imovinu, zašto to ne bi mogao i jedan od nasljednika, na kojega kao i na ostale nasljednike u času smrti prelazi ostavina po sili zakona (čl. 135. ZN). Prema odredbi čl. 80. Zakona o autorskom pravu, u pogledu prenošenja autorskog prava nasljeđivanjem važe odredbe Zakona o nasljeđivanju, pa je prvostupanjskim rješenjem ostvaren žalbeni razlog pogrešne primjene materijalnog prava, jer prvostupanjski sud kada je odbio aktivnu legitimaciju tužitelja nije pravilno primijenio odredbu čl. 135. Zakona o nasljeđivanju.

15. Sentenca VTS RH Pž-2192/98

Kod autorskog djela stvorenog suradnjom više osoba, koje čini nedjeljivu cjelinu, svim suradnicima na stvaranju tog djela pripada nedjeljivo autorsko pravo. U slučaju izostavljanja označavanja jednog od suradnika-koautora prilikom izdavanja djela koautor može tražiti od izdavača naknadnu objavu svog imena i prezimena.

16. Izvod iz odluke VTSRH Pž 3466/1998

Nakon uvida u kopiju znaka HRT-a, kopije stranica časopisa »V.« priložene spisu, ugovor od 15. II. 1994., kopije stranica »V. l.« priložene

spisu, izvod iz registra od 2. siječnja 1991., i ugovor o cesiji bez datuma, prvostupanjski sud je odlučio da je tužbeni zahtjev djelomično osnovan. Sud je ocijenio da je B. Lj. jedini autor spornog znaka. Kako je autor prenio svoje pravo na Studio »I.« d.o.o. Zagreb, to je imovinski zahtjev zbog promašene aktivne legitimacije neosnovan. Prema ocjeni prvostupanjskog suda, iako su se u javnosti vodile mnoge polemike oko tužiteljevog »prava na kvadratiće«, sud je mišljenja da je tužiteljevo autorsko djelo originalna umjetnička tvorevina rastera državnog grba kroz primjenu dva izmjenična, dijagonalno postavljena kvadrata, i to baš u slovu »T« kao distinktivan element logotipa HRT. Uspoređujući znak HRT-a s »V. TV okom« i »RTV V.« od 17. VI. 1995. i 15. VII. 1995., sud je utvrdio da je tuženik deformirao bitan distinktivni element logotipa nacionalne televizijske kuće, čiji je autor tužitelj. Na temelju toga sud ocjenjuje da je povrijeđeno autorovo moralno pravo i autor ima pravo da se usprotivi deformiranju, sakaćenju ili drugom mijenjaju njegovoga djela u svezi s čl. 28. Zakona o autorskom pravu (Narodne novine, br. 53/91 i 58/93). Daljnje obrazloženje suda odnosi se na primjenu čl. 95. i 98. Zakona autorskom pravu glede zaštite prava autora. Protiv prvostupanjske presude tuženik je podnio žalbu iz svih zakonskih razloga po čl. 353., st. 1. ZPP-a. Ispitujući prvostupanjsku presudu u granicama žalbenih razloga, ovaj sud kao drugostupanjski utvrdio je da je žalba tuženika djelomično osnovana, i to samo glede visine naknade za povredu autorskih moralnih prava. Nisu osnovani navodi u žalbi, prema kojima se sud upustio utvrđivati autorstvo, jer je sud svoju odluku obrazložio, a niti tuženik ne poriče originalnu umjetničku interpretaciju rastera državnog grba uz primjenu dva izmjenična dijagonalno postavljena kvadrata, i to baš u slovu »T« od strane tužitelja. Tuženik u žalbi ne navodi u čemu se sastoji distinktivni element logotipa tužitelja, odnosno slova »T« u tom logotipu u odnosu na to slovo »T« u znaku HRT-a, a u odnosu na »V. TV oko« i »RTV V.«

17. Sentenca VTSRH Pž-705/99

Nije dopušteno bez odobrenja autora preveliko smanjivanje ilustracije na način da istoj bude narušena ljepota i sklad crteža. Autor ima pravo suprotstaviti se prevelikom smanjivanju ilustracije na etiketi.

18. Sentenca ŽS Kc Kv 168/2001

U pravu je istražni sudac koji je izjavio neslaganje s istražnim zahtjevom državnog odvjetnika zbog kaznenog djela iz čl. 230. st. 5. i 1. KZ i u njemu naveo da se to kazneno djelo može počiniti samo s izravnom

namjerom. Ovo djelo između ostalog čini i onaj tko bez odobrenja autora ili protivno njegovoj zabrani uporabi autorsko djelo. U konkretnom slučaju ne postoji zabrana autora, već naprotiv odobrenje, dok okolnost da osumnjičenik nije platio dospjele naknade unatoč tome što je bio opomenut radi neurednog plaćanja, ne znači da mu je zabranjena uporaba autorskog djela. Tek kada bi postojala izričita zabrana i unatoč njoj osumnjičenik nastavio upotrebljavati autorsko djelo, tek tada bi se moglo raditi o kaznenom djelu – nedozvoljene uporabe autorskog djela ili izvedbe umjetnika izvođača.
Zbog naprijed iznijetih razloga valjalo je prihvatiti neslaganje istražnog suca i odbiti istražni zahtjev.

19. Sentenca VTSRH Pž-2520/02

Nakladnik koji je objavio ekskluzivnu fotografiju bez dopuštenja autora i bez oznake autora dužan je autoru naknaditi štetu s osnova povrede autorskog imovinskog prava, kao i povrede autorskog moralnog prava.

20. Sentenca VTSRH Pž-5732/02

Autorska moralna prava čine pravo autora da bude priznat i označen kao tvorac djela, pravo autora da se usprotivi svakom deformiranju, sakaćenju ili drugom mijenjanju djela i pravo autora da se usprotivi svakoj upotrebi djela koja bi vrijeđala njegovu čast i ugled. Autor se ne može usprotiviti neznatnim izmjenama znaka, a uporaba autorovog djela od strane parlamentarne stranke ne nanosi štetu autorovom ugledu i časti.

21. Sentenca VTSRH Pž-6733/02

Autorski ugovor mora biti sklopljen u pisanom obliku. Autorski ugovor koji nije sklopljen u pisanom obliku nema pravni učinak, osim u dijelu u kojem su stranke izvršile usmeni autorski ugovor.

22. Sentenca VTSRH Pž-5349/03

Postojanje autorskog prava i utvrđivanje njegova ovlaštenika je prethodno pitanje u sporu radi zaštite prava, pa i radi dosuđivanja odštete. Zaštitu autorskih prava može osnovano tražiti osoba koja je dokazala da je autor ili koautor autorskog djela.

ZAKLJUČAK

Iz izloženog pregleda zakonodavnih rješenja i sudske prakse proizlazi da je procesna situacija autora kao tužitelja u sudskom postupku u slučajevima povrede autorskog prava složenija od uloge štetnika kao tuženika.

Naime, kako je već navedeno u primjerima iz sudske prakse, postojanje autorskog prava i utvrđivanje njegova ovlaštenika je prethodno pitanje u sporu radi zaštite prava, pa i radi dosuđivanja odštete. Zaštitu autorskih prava može osnovano tražiti osoba koja je dokazala da je autor ili koautor autorskog djela, s tim da vrijedi presumpcija da se autorom smatra osoba čije je ime, pseudonim, umjetnički znak ili kôd na uobičajeni način označen na primjercima autorskog djela ili pri objavi autorskog djela, dok se ne dokaže suprotno.

Sustavna evidencija autorskih djela i njihovih autora, pogotovo glede likovne umjetnosti, omogućavala bi brži i učinkovitiji sudski postupak. Valja istaknuti da navedena evidencija ne bi imala konstitutivni učinak, jer autorsko pravo nastaje od trenutka stvaranja djela, već bi samo u sudskom postupku predstavljala oborivu presumpciju, u kojem slučaju bi teret radi dokazivanja suprotnog bio na tuženiku.

Ne treba zaboraviti i na preventivnu funkciju takve evidencije u slučajevima kada do povrede autorskog prava dolazi iz neznanja. S obzirom na postojeće dugotrajne i za autora zahtjevne sudske postupke, predloženo rješenje omogućilo bi da autorsko pravo ostvari puninu svog značenja kao ustavne kategorije.

IZVORI

Opća deklaracija o pravima čovjeka (usvojena i proklamirana rezolucijom Generalne skupštine Ujedinjenih naroda 217A (III) od 10. prosinca 1948., ratificirana Sl. l. br. 7/1971.)

Međunarodni pakt o ekonomskim, socijalnim i kulturnim pravima od 16. prosinca 1966. New York. // Službeni list SFRJ 7/1971; Narodne novine, Međunarodni ugovori 12/93.

Bernska konvencija za zaštitu književnih i umjetničkih djela od 9. rujna 1886., revidirana posljednji put u Parizu 24. srpnja 1971. i izmijenjena 2. listopada 1979. // Službeni list SFRJ, broj 14/1975 i Službeni list SFRJ, Međunarodni ugovori, broj 4/1986.; Narodne novine, Međunarodni ugovori 12/93 i 3/99.

Univerzalna konvencija o autorskom pravu od 6. rujna 1952., izmijenjena u Parizu 24. srpnja 1971. // Službeni list SFRJ, Međunarodni ugovori i drugi sporazumi, broj 4/1966. i Službeni list SFRJ, Međunarodni ugovori i drugi sporazumi, broj 54/1973.; Narodne novine, Međunarodni ugovori 12/93 i 3/99.

Sporazum o trgovinskim aspektima prava intelektualnog vlasništva (WTO Sporazum TRIPS –1994.)

Ugovor o autorskom pravu Svjetske organizacije za intelektualno vlasništvo // Narodne novine, Međunarodni ugovori 6/00.

Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima (Narodne novine 167/03 i 79/07 – dalje: ZAPSP)

Kazneni zakon // Narodne novine 110/97, 27/98, 129/00, 51/01, 111/03, 105/04, 84/05, 71/06, 110/07 i 152/08.

Henneberg, Ivan. Autorsko pravo. Zagreb, Informator, 2001.

http://sudskapraksa.vsrh.hr/supra/SearchResultsPublic.asp?SortProperty=81&Sort=False&StartHits=1&UserDefinedHitsView=Normal&NavigateFrom=21 (12. rujna 2008. godine)

http://sudskapraksa.vsrh.hr/supra/SearchResultsPublic.asp?SortProperty=81&Sort=False&StartHits=1&UserDefinedHitsView=Normal&NavigateFrom=41 (12. rujna 2008. godine)

http://www.vtsrh.hr/index.php?page=code&index=1&article_id=203&lang=hr (12.rujna 2008. godine)

SAŽETAK

Rad razmatra sadržaj pojma autorskog prava u likovnoj umjetnosti na osnovi jurističkih istraživanja i promišljanja, pozitivnih propisa i sudske prakse.

Ustav Republike Hrvatske, Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima, Kazneni zakon i mnogi drugi propisi koji s različitih aspekata uređuju sadržaj autorskog prava, čine pravni okvir koji zaštićuje prava autora na njihovim djelima iz umjetničkog područja.

Međutim, stanje još uvijek nije ni približno onako kakvo je poželjno u svakoj uređenoj državi, jer je nedovoljno poznavanje pa i nerazumijevanje pojma i značenja autorskog prava čest razlog sporova.

Naime, posebnost problematike očituje se u tome što autorsko pravo sadrži i moralnu i ekonomsku dimenziju. Tako se autorskim pravom štite osobne i duhovne veze autora s njegovim autorskim djelom kao i imovinski i ostali interesi autora u pogledu njegovog autorskog djela.

Međutim, valja naglasiti da se zaštitom autorskog prava ne ostvaruju samo pojedinačni interesi, već navedeno ima kulturnu i gospodarsku vrijednost za cjelokupnu zajednicu.

Svijest u društvu o vrijednosti autorskoga prava raste, a razlog tome je i približavanje zapadnih tekovina Europske Unije Hrvatskoj te usklađivanje hrvatskih propisa sa europskim standardima.

Summary

THE LEGAL ASPECT OF AUTHORSHIP IN VISUAL ARTS

LANA GOLUB-PUTRIĆ
County Court of Zagreb

The paper deals with the concept of copyright in visual arts, based on juridical research and deliberation, legislation, and judicial practice.

The Constitution of the Republic of Croatia, Copyright Law, Criminal Law and many bylaws dealing with different aspects of copyright constitute the legislative framework that protects the rights of authors over their works of art.

However, the situation is far from satisfactory: lack of knowledge and understanding of the concept and meaning of copyright results in a large number of lawsuits.

The specific nature of this problem lies in the fact that copyright law has moral as well as economic dimensions. That way copyright protects personal and spiritual connection between authors and their copyright work as well as the proprietary and other interests of authors with regard to their work.

It must be emphasized that copyright protection does not serve only individual interests, instead, it safeguards the cultural and economic values of the entire community.

The awareness of the value of copyright is rising. This can be attributed to the influence of western EU achievements on Croatia and to the required adjustment of Croatian laws to European standards.

KEY WORDS: *authorship, integrity of work, work of art, non-proprietary damage, judicial protection of copyright*

7.021.026:001.4:73
347.78:044.9

Obilje izvora – prava značenja termina *kopija* i *original*; kratki osvrt na promjene značenja umjetničke i autorskopravne terminologije u digitalnom okruženju

Mladen Vukmir*
Vukmir & suradnici, Zagreb

Pregledni rad

Uloga prava u modernim društvima mijenja se uslijed ubrzanih promjena kvantuma i strukture znanja i mogućnosti procesiranja informacija. Funkcije autorskog prava i prava industrijskog vlasništva također doživljavaju povijesne promjene, poglavito određene procesima digitalizacije i globalnog umrežavanja. Ovaj rad nastoji prikazati konstante i diskontinuitete u pravnoj zaštiti kreativnosti kroz semiotičku analizu terminologije, prvenstveno one kojom se imenuju različite vrste kopija i originala tijekom povijesti, te uspoređujući terminologiju povijesti umjetnosti s pravnom terminologijom.

Ključne riječi: *autorsko pravo, stvaralaštvo, terminologija, digitalizacija, internet, kopija, original*

UVODNE OPASKE

Istraživanja raznih autora sugeriraju da je količina informacija koju obrađuju suvremena društva sasvim drugačijeg reda veličine negoli je to bilo ranije. Tvrdnju da se čovječanstvo nikada u svojoj povijesti do sada nije susrelo s takvom količinom informacija potkrjepljuju vrlo jednostavnom računicom zbroja bitova dostupnih pojedincu tijekom različitih povijesnih stadija, te su uvjereni da takvo eksponencijalno povećanje raspoloživih

* Mladen Vukmir, mr. sc., Master of Intellectual Property (MIP '90), Franklin Pierce law Center, Concord, NH, USA, odvjetnik u Zagrebu, sa specijalizacijom za intelektualno vlasništvo. © Mladen Vukmir 2008-2010. Autor zahvaljuje odvjetnici O. Manuilenko, i L. Belošević-Jug na pomoći u pripremi prezentacije predavanja za savjetovanje u Muzejima Hrvatskog zagorja, Galerija Augusta Augustinčića, Klanjec, 8 lipnja 2004.

informacija ne može ostati bez posljedica na društvene odnose.[1] Bilo bi sasvim neočekivano da te promjene ne ostave traga na organizaciji društvenih stvarnosti, budući da su mnogo manje tehnološke promjene u našoj povijesti dovodile do poslovnih i zakonodavnih promjena velikih razmjera[2]. Sasvim je razvidno svakome promatraču da ovakav skok u količini dostupnih podataka i teoretskim mogućnostima njihove obrade nema presedana. Pretpostavka jest da je nužnost društvenih promjena neizbježna uz daljnje povećanje volumena i brzinu obrade podataka. Čini mi se da takav razvoj izravno vodi do nekoliko jakih, tektonskih pomaka u načinu na koji društva koriste pravo za postizanje potrebne ravnoteže interesa i odnosa.

Posvetit ćemo se implikacijama koje procesi digitalizacije materijalne stvarnosti i umrežavanja računala predstavljaju u kontekstu prava intelektualnog vlasništva, a osobito u pogledu autorskog prava. Iako su posljedice zaključaka koji se nameću na području prava intelektualnog vlasništva sasvim sigurno pertinentne čitavom pravnom poretku, ostavimo razmatranje punih implikacija tih momenata za jedan budući rad.

U ovom ćemo se članku prvenstveno posvetiti ispitivanju osnovnih termina kojima stvaratelji, nositelji prava intelektualnog vlasništva i korisnici pravnog sustava zaštite intelektualnog vlasništva imenuju predmete i sredstva zaštite. Nastojat ćemo iz analize terminologije izvesti zaključke o autorskopravnim tradicijama, stanju autorskog prava te o mogućim promjenama koje nove društvene potrebe izazivaju. S obzirom na činjenicu da ovaj članak upozorava na velike promjene koje odlikuju društvenu stvarnost ranog dvadeset i prvog stoljeća, možda je svrsishodno početno analizirati elemente koji su manje-više konstantni ljudskoj kreativnosti, te ih izdvojiti u odnosu na one koji su karakteristični u trenucima promjene. U tome smislu lako je primijetiti da većina autora koji se bave pitanjima umnožavanja ističe da je ljudska sklonost izradi neovlaštenih kopija jedna od konstanti društvenog razvoja. Mnogi tako navode da su se od antike do danas krivotvorila umjetnička djela svih vrsta i u svim tehnikama, s koncentracijom na ona djela koja su u danom trenutku donosila najveću zaradu. Važno je zapaziti da se tijekom povijesti, osim umjetničkih djela, patvorilo i druge svakodnevne uporabne predmete, pogotovo one čija je vrijednost bila percipirana na

1 Robertson, S. Douglas. The New Renaissance: Computers and the Next Level of Civilization. Oxford University Press, USA, 1998.

2 Vukmir, Mladen, Utjecaj razvoja tehnologija na autorsko pravo i pravna priroda predmeta zaštite intelektualnog vlasništva. // Zbornik Hrvatskog društva za autorsko pravo, vol. 2 / Zagreb, 2001.

tržištu. Nastojat ćemo u povijesnom kontekstu prikazati konstante i tako pripremiti platformu s koje ćemo izdvojiti eventualne promjene u ulozi i značenju nedopuštenog umnažanja.

Stoga smatramo da će biti korisno redom proučiti semiotičke[3] i semantičke karakteristike i obilježja termina koji se koriste u društvenoj komunikaciji, a potom i sistematizirati pojave i pojmove koji su imenovani, odnosno označeni tim terminima, a opisuju djelatnosti umnažanja i predmete koji su rezultat tih djelatnosti. Kao osobiti izazov nameće se potreba otkrića temelja različitosti i terminoloških neadekvatnosti, koje se javljaju u usporedbi umjetničke, pravne i kolokvijalne terminologije. Tim ćemo putem nastojati doći do razumijevanja konstanti u djelatnostima umnažanja i vidjeti kako nas te konstante mogu voditi prema rješenjima koja su potrebna da bismo pravilno upravljali društvenim djelatnostima umnažanja u trenucima velikih društvenih promjena izazvanih digitalizacijom i umrežavanjem.[4]

UMNAŽANJA SA I BEZ DOPUŠTENJA KROZ POVIJEST

Kao što razni autori navode, umnažanje predmeta s namjerom skrivanja tog neovlaštenog umnažanja karakteristika je već najranijih složenijih društava.[5] Tako u antici postoje indikacije o stavljanju lažnih oznaka podrijetla i izvora proizvodnje na utalitarne objekte. Za vrijeme Rimskog Carstva javlja se falsificiranje korintskih bronci iz ranijih antičkih razdoblja, pa zlatarskih predmeta, te grčkih kamenih skulptura, uz njihovo lažno signiranje.[6] Uz to, putem poznatih Marcijalovih žalopojki znamo

3 Wikipedia: The Free Encyclopedia, Članak o semiotici: http://en.wikipedia.org/wiki/Semiotics, 2010-08-08: »Često se smatra da semiotika uključuje važne antropološke dimenzije; na primjer, Umberto Eco predlaže da se svaki kulturni fenomen može proučavati kao komunikacija.«

4 Vukmir, M. Utjecaj razvoja tehnologija na autorsko pravo i pravna priroda predmeta zaštite intelektualnog vlasništva,. // Zbornik Hrvatskog društva za autorsko pravo, vol. 2., Zagreb, 2001.

5 Bogat izvor informacija o povijesti krivotvorina nalazi se na Wikipedia: The Free Encyclopedia, Članak o krivotvorenju umjetnina; http://en.wikipedia.org/wiki/Art_forgery, 10-08-18: »Krivotvorenje umjetnina datira preko dvije tisuće godina unatrag.« Linkovi vode na brojne druge izvore.

6 Vidi također stranicu: Heilbrunn Timeline of Art History Metropolitan Museum of Art; http://www.metmuseum.org/toah/hd/rogr/hd_rogr.htm, 10-08-14, gdje se navodi: »Ubrzo su obrazovani i imućni Rimljani poželjeli autorska djela koja su evocirala grčku kulturu. Kako bi zadovoljili takvu potrebu, grčki i rimski umjetnici stvorili su mramorne i brončane kopije poznatih grčkih skulptura. Kalupi uzeti iz originalnih skulptura korišteni su za izradu sadrenih odljeva koji su se mogli dostaviti u radionice bilo gdje u Rimskom Carstvu, gdje su potom

da su se redovno plagirale pjesme (poesia).[7] Uz umjetničke i zanatske predmete krivotvorio se i novac.

Slična je situacija karakterizirala i druga razdoblja opisana u suvremenim zapisima. Kada bismo primijenili moderne kriterije na ranije društvene odnose, moglo bi se reći da su za vrijeme humanizma i renesanse mnoge privatne zbirke bile prava skladišta falsifikata uslijed povećane društvene potrebe za posjedovanjem umjetničkih djela. I u renesansi je čest sadržaj krivotvorina bio vezan za antiku, s obzirom na visoku vrijednost koja se tome razdoblju pripisivala, a osobito je bilo mnogo falsifikata spomenika i portretnih bisti. Kopije ili replike često su se izrađivale po narudžbi za sakupljače koji su u zbirkama željeli imati reprezentaciju određenog djela.

Klasicizmi XVIII. i XIX. stoljeća još su jedno povijesno razdoblje u kojem su se javljale brojne krivotvorine. Osobito učestale krivotvorine bile su antičke geme.[8] U XIX. stoljeću, koje je bilo i razdoblje velikih nalaza u Egiptu, glavni sadržaj krivotvorina postaju replike egipatskih spomenika.

Tematsko područje krivotvorenja se od tada sve više proširuje, a Italija postaje vodeća država u proizvodnji krivotvorina. U skladu s jakim talijanskim tradicijama regionalne specijalizacije, pojedine pokrajine se specijaliziraju za krivotvorenje određenih grupa umjetničkih predmeta.

Ovaj popis sasvim je nasumičan, i pravi opseg povijesti umnažanja i krivotvorenja daleko bi nadišao okvire ovog rada. Ono što se može zaključiti kao konstanta te djelatnosti jest da je krivotvorenje oduvijek bilo uspješno ako su krivotvoritelji bili uspješni u usvajanju visokih vještina, baziranih na poznavanju vještina originalnih autora, te kompleksnih znanja o materijalima, tehnikama i povijesnom kontekstu djela koja su imitirali, odnosno nastojali replicirati. Po tome, moglo bi se reći, kreativnost na području krivotvorina ima proporcije slične izvornome stvarateljstvu. Uz standardne načine krivotvorenja, suvremene tehnološke mogućnosti otvaraju nova pitanja.

---

replicirani u mramoru ili bronci. Umjetnici su koristili izdubljene sadrene odljeve kako bi proizveli brončane replike. Kruti sadreni odljevi s brojnim mjernim točkama upotrebljavani su za mramorne kopije.«

7 Vukmir, Mladen. The Roots of Anglo-American Intellectual Property Law in Roman Law. // IDEA 32, 1991. Vidi bilješku u odlomku o *Plagijatu* niže.

8 Vidi također stranicu: Heilbrunn Timeline of Art History Metropolitan Museum of Art; http://www.metmuseum.org/toah/hd/carp/hd_carp.htm, 10-08-14, gdje se navodi: »Tamo je Carpeaux bio obučavan i putem kontroverzne *modèle estampe* metode kopiranja temeljem crteža velikih umjetnika i putem kopiranja skulpture osamnaestog stoljeća.«

Primjera radi, spomenimo samo moderne tehnike reprodukcije zasnovane na digitalnim tehnikama. Naime, ako prihvatimo da je budućnost materijalne stvarnosti također digitalna, uzimajući pri tome danas dostupne tehnike i projicirajući njihovu skoru budućnost, lako ćemo doći do zaključka da će mnogi, a potom i preostali aspekti naše materijalne stvarnosti biti digitalizirani. Već danas možemo tiskati različite mehanički funkcionalne sklopove, mirise, arhitektonske modele, a u budućnosti će to biti moguće vjerojatno i za čitave zgrade, obuću i odjeću te mirise.[9] Gotovo bi se moglo ustvrditi da je pitanje digitalizacije stvarnosti presudno određeno isključivo procesorskom i računalnom snagom koja je na raspolaganju našoj civilizaciji. Još je važnije u analizu uzeti i razvoj podvrste trodimenzionalnog tiska koji je u stanju proizvesti biološki funkcionalne organe. Ta kombinirana digitalno-organska materijalizacija u još većoj mjeri pokazuje koliko ogroman napredak ostvaruje digitalizacija naše materijalne stvarnosti.[10] Veliki napredak ostvaren je u istraživanjima izravnog *interface-a* mozga i računala, tako da možemo očekivati sasvim nove izazove kada ideje postanu djeljive putem umreženih računala.[11] Tome ćemo se pitanju posvetiti u budućem članku, pa sada pogledajmo samo tehnologije vezane uz umnožavanje.

Smatramo da je tehnologija upravo onaj generator promjena u društvu koji će izazvati i promjene u pravnom sustavu. Tijekom povijesti tehnologije su već dokazale da imaju odlučujuću ulogu u promjenama pravnog sustava u zaštiti prava intelektualnog vlasništva. Pogledajmo

9 Wikipedia: The Free Encyclopedia; Članak o trodimenzionalnom printanju; http://en.wikipedia.org/wiki/3d_printing, 2010-08-05: »Trodimenzionalni printeri omogućuju projektantima proizvoda mogućnost printanja dijelova i sklopova izrađenih od pojedinih materijala s raznim mehaničkim i fizičkim svojstvima u jedinstvenom procesu izrade. Napredne tehnologije 3D printanja proizvode modele koji blisko oponašaju izgled, osjet i funkcionalnost prototipova proizvoda.« Vidi također: The Economist. A Factory on your Desk. Proizvodnja krutih predmeta, pa čak i prilično kompleksnih, uz pomoć 3D printera postupno postaje lakša i povoljnija. Mogu li jednoga dana takvi uređaji postati toliko rašireni kao štampači dokumenata?, 09-09-03, http://www.economist.com/node/14299512, 10-08-15

10 Wikipedia: The Free Encyclopedia; Članak o trodimenzionalnom reproduciranju modela organa; http://en.wikipedia.org/wiki/Organ_printing CAD/CAM Technologies, 2010-08-05: »Budući da su mnoge gore navedene tehnike ograničene u slučaju kontrole poroznosti i veličine pora, tehnike dizajna i proizvodnje uz pomoć računala uvedene su u inženjering tkiva. Najprije je dizajnirana trodimenzionalna struktura koristeći CAD softver, a potom je platforma realizirana koristeći ink-jet printanje polimernih prahova ili putem tehnologije Fused Deposition Modeling polimerne otopine.«

11 U pogledu tehnologija koje omogućuju izravne veze računala i osoba vidi: Wikipedia: The Free Encyclopedia; Članak o sučelju koje povezuje mozak i računalo; http://en.wikipedia.org/wiki/Brain-computer_interface, 10-08-18; također članak o moždanom implantatu, http://en.wikipedia.org/wiki/Brain_implant#Brain_implants_in_fiction_and_philosophy, 10-08-18, posebno poglavlja Ethical Considerations and Brain Implants in fiction and philosophy.

stoga one tehnologije koje danas služe funkciji prostorno-plastičkog oblikovanja, a koju je imala skulptura tijekom povijesti. Poticajno je pri tome uzeti u obzir promišljanja koja su karakterizirala doba u kojem je visoka analogna kultura doživljavala svoj procvat. Konac devetnaestog i početak dvadesetog stoljeća razdoblje su izuma mnogih tehnika analogne reprodukcije, kao što su filmski projektor, diorama, klavirski svitci, pa potom različite verzije gramofona.[12] Tako je tada naša civilizacija živjela u grču novih mogućnosti, koje od pojave Gutenbergova tiska nisu imale usporedbe u implikacijama kulturnih utjecaja. Moglo bi se reći da su naglašene brige, pa čak i strahovi s kojima su mislioci dočekivali nove mogućnosti svojeg doba, danas dobar model za promišljanja suvremenog trenutka. Sredinom dvadesetog stoljeća iskristalizirali su se stavovi iz kojih je bilo očito da postoji konsenzus o tome da će tehnologija doista dovesti do velikih promjena u civilizaciji. Paul Valéry je tada smatrao:

> Naše lijepe umjetnosti bijahu utemeljili, a njihove tipove i njihove upotrebe ustalili, u jednom vremenu posve različitom od današnjeg, ljudi čija je moć djelovanja na stvari bila beznačajna u usporedbi s našom. Ali začudno obogaćenje, sve veća prilagodljivost i preciznost naših sredstava, zamisli i navika koje oni uvode navješćuje nam u skoroj budućnosti najodlučnije promjene u tradicionalnoj industriji lijepog. U svim umjetnostima postoji fizički dio koji se više neće moći promatrati i tretirati kao prije; on neće više moći zadugo izmicati utjecajima moderne znanosti i modernih sila. Ni materija, ni prostor, ni vrijeme nisu već dvadesetak godina ono što bijahu oduvijek. Valja očekivati da će tako velike inovacije preobraziti svu tehniku umjetnosti, da će time utjecati na samu stvaralačku maštu i možda najzad najčudnije izmijeniti i sam pojam umjetnosti.[13]

Gotovo da bismo mogli pozavidjeti našim prethodnicima na tom blagom nagovještaju promjena koje su oni još donedavna smatrali tako sudbonosnim. Jer promjene s kojima se mi suočavamo neizmjerno su dublje i snažnije u odnosu na one koje su nastale kao posljedice uvođenja analognih tehnologija. Dakle, ako prihvatimo da je potencijal za generiranje promjena u visoko razvijenom analognom dobu bio značajan,

12 Vukmir, Mladen. Utjecaj razvoja tehnologija na autorsko pravo i pravna priroda predmeta zaštite intelektualnog vlasništva. // Zbornik Hrvatskog društva za autorsko pravo, vol. 2 / Zagreb, 2001. Engl. *diorama*, vrsta uređaja za gledanje slika, od fr. *diorama*, od gk. di- »kroz« (vidi dia-) + orama »ono što je viđeno, prizor« (vidi panorama). Značenje »mala replika scene, itd.« datira iz 1902.

13 Valéry, Paul. Pièces sur L'Art. Le Conquete de l'ubiquite, 1931. Citirano prema: Walter, Benjamin. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm.

mislim da nećemo imati osobitih problema prihvatiti činjenicu da se početak uvođenja potpune digitalizacije društva uopće ne može prispodobiti promjenama koje su se događale tijekom dvadesetog stoljeća. Pogledajmo stoga ukratko, bez daljnjeg razlaganja, primjere onih tehnologija koje su već danas u potpunosti usvojene. Izabrali smo samo dvije uvedene tehnike koje se koriste za digitalno umnažanje trodimenzionalnih objekata, zanemarujući pri tome obećanja tehnologija koje se danas istražuju ali čije nas uvođenje tek očekuje.[14] Stalna smjena tehnološkog i društvenog krajobraza odlika je uvođenja svake nove tehnologije, pa tako i tehnika digitalne reprodukcije i njima pripadajućih poslovnih modela.

TRODIMENZIONALNI SKENERI

Želimo dakle predstaviti sasvim prizemne, danas često primjenjivane tehnologije koje mnogima od nas još uvijek izgledaju kao znanstvena fantastika.[15] Digitalni »scanneri«[16] su aparati za percepciju i digitalizaciju trodimenzionalnih oblika koji najčešće koriste lasersku tehnologiju kako bi percipirali i pohranili digitalnu prispodobu objekata iz materijalne stvarnosti. To su naprave koje analiziraju objekte iz okoliša i prikupljaju podatke, uključujući i boju, a ti se podaci mogu iskoristiti za izradu 3D digitalnih modela, dakle, sa svrhom da se iz digitaliziranog skupa

14 Vidi: Wikipedia: The Free Encyclopedia; Članak o jednostavnim tehnikama implantacije mikročipova; http://en.wikipedia.org/wiki/Microchip_implant_%28human%29, i stranicu koja prikazuje stvarne dosege konkretne tehnologije; http://en.wikipedia.org/wiki/VeriChip, 10-08-16, te spekulacije o mogućim dosezima te i sličnih tehnologija: http://en.wikipedia.org/wiki/Cyborg, te http://en.wikipedia.org/wiki/Ambient_intelligence, 10-08-16.

15 Iako osobno nisam nikada nalazio osobito zadovoljstvo u znanstvenoj fantastici, neporecivo je da su mnoga predviđanja vodećih autora znanstvene fantastike bila vrlo konstruktivna i nadasve točna projekcija tehnoloških tijekova. Arthur C. Clarke je tako ustvrdio: »Bilo koju dovoljno naprednu tehnologiju ne možemo razlikovati od magije.« Vidi stoga stranicu: Wikipedia: The Free Encyclopedia, Clarke-ova tri zakona; http://en.wikipedia.org/wiki/Clarke%E2%80%99s_three_laws

16 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04, http://www.etymonline.com; engl. *scan* (v.), kasno XIV. st.: »obilježiti stih metričkim jedinicama«, od kasn. l. *scandere* »analizirati stih«, originalno, u klasičnom l., »penjati se« (poveznica je uzlazni i silazni ritam poezije), od PIE **skand-* »skakutati, skočiti« (usporedi skt. skandati »požurivanja, skokovi«; gk. *skandalon* »prepreka«; m. ir. *sescaind* »skočio je«, *sceinm* »odskok, skok«). Izostavljanje -d u engleskom jeziku vjerojatno je rezultat miješanja sa sufiksom -ed (vidi lawn(1). Značenje »pažljivo pogledati, proučiti« prvi put je zabilježeno u 1540-ima. (Suprotno) značenje »preletiti pogledom, letimično pogledati« prvi put je zabilježeno 1926. Imenica je bilježena od 1706.
Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04, http://www.etymonline.com; engl. scanner, 1927., kao tip mehaničkog uređaja, radna imenica od scan.

pohranjenih podataka može ponovno izraditi objekt koji pripada domeni analogne stvarnosti.[17]

Općenito poznajemo dvije vrste trodimenzionalnih skenera, od kojih je jedna kontaktna, kod koje je neophodan fizički dodir s objektom skeniranja, te druga, nekontaktna, koja koristi refleksije svjetla, ultrazvučne valove ili zračenje s objekta skeniranja.

Područje njihove primjene jest, primjerice, područje industrijskog dizajna gdje ubrzavaju prebacivanje modela u prototipove i obrnuto, području dokumentiranja kulturnih artefakata gdje imaju sličnu ulogu, potom u industriji zabave gdje ubrzavaju izradu filmova, kompjutorskih igara i slično putem ubrzanog unošenja prispodobi objekata iz materijalne stvarnosti u trodimenzionalne digitalizirane prikaze.[18] Rani primjer skeniranja skulpture potiče iz 1999. godine, kada su Marc Levoy sa sveučilišta Stanford, te H. Rushmeier i F. Bernardini iz IBM-a skenirali Michelangelove skulpture u Firenci.[19] Recentniji primjeri su iz prošlog desetljeća, npr. iz 2002., kada je David Luebke skenirao kuću Thomasa Jeffersona. Skenirani podaci kombinirani su s podacima o boji dobivenim digitalnom fotografijom i stvoren je virtualni model njegova doma, što je 2003. godine izloženo u Museum of Art u New Orleansu.[20]

TRODIMENZIONALNO PRINTANJE I STEREOLITOGRAFIJA[21]

Digitalizacija stvarnosti zahtijeva i tehnologiju reprodukcije trodimenzionalnog objekta kreiranoga ili pohranjenoga u digitalnom obliku kako

17 Wikipedia: Članak o trodimenzionalnom skeneru, Engleska stranica, 2010-08-05; http://en.wikipedia.org/wiki/3D_scanner: »Trodimenzionalni skener je uređaj koji analizira stvarni objekt ili okruženje kako bi prikupio podatke o njegovom obliku i eventualno o njegovom izgledu (tj. boja). Prikupljeni podaci se potom mogu koristiti za izradu digitalnih, trodimenzionalnih modela korisnih za široki niz primjena. Uređaje u velikoj mjeri koristi industrija zabave u proizvodnji filmova i video igara. Ostala uobičajena područja primjene ove tehnologije uključuju industrijski dizajn, ortotiku i protetiku, obrnuti inženjering i izradu prototipova, kontrolu kvalitete/ispitivanje i dokumentiranje kulturnih rukotvorina.«

18 Skenerska tehnologja Z Corporation je, kao i kod printera, dosta razvijena pa je tako model ZScanner 700 bio jedan uspješni model prenosivog laserskog skenera. Vidi stranicu: Z Corporation; http://www.zcorp.com/en/home.aspx, 10-08-17.

19 Vidi web stranicu: The digital Michelangelo project: 3D scanning of large statues o trodimenzionalnom skeniranje velikih kipova, http://portal.acm.org/citation.cfm?id=344849, 10-08-18

20 Vidi stranicu znanstvenika Davida Luebkea, s brojnim projektima vezanim na 3D reprodukciju; http://luebke.us/, 10-08-17.

21 Wikipedia: The Free Encyclopedia, članak o trodimenzionalnom printanju; http://en.wikipedia.org/wiki/3d_printing, 10-08-17: »Demokratizacija trodimenzionalnog printanja razvija se u

bi se digitalizirana materija iz područja cyberprostora vratila u domenu analognog, virtualnog prostora. Među tehnologijama koje se danas koriste su DLP (*Digital Light Projection*), FDM (*Fused deposition modeling*), SLS (*Selective laser sintering*) and DMLS (*Direct Metal Laser Sintering*), stereolitografija, te najpristupačnije tehnologije kod kojih se 3D objekt gradi slojevitim »ispisom« na prethodni sloj (*inkjet*).

Jedna od tehnologija koja se koristi za trodimenzionalni tisak (*Photopolymer Phase Machines*) jest u kombinaciji ultraljubičaste svjetlosti ili lasera koji korigiraju debljinu svakog nanesenoga sloja. Koristeći prah, polimer, vosak ili metal tom je tehnologijom moguće tiskati gotovo svaki zamislivi oblik. Radi se i na razvoju metalnih ispisa većih dimenzija. Sve tehnologije u stanju su proizvoditi mehanički funkcionalne tiskovine koje odgovaraju otjelovljenju digitalne prispodobe nekog materijalnog oblika.

Iako ćemo njihove radove spomenuti kasnije, kada budemo raščlanjivali terminologiju skulpture, ovdje valja spomenuti da su umjetnici, kao i ranije u povijesti, rano počeli koristiti napredne tehnologije. Tako je tehnologija trodimenzionalnog tiska privukla umjetnička nastojanja već prije više od desetljeća. Primjer za takvu ranu umjetničku djelatnost je opus Bathshebe Grossman, kalifornijske umjetnice koja kombinira kompjuterski dizajn i 3-D modeliranje, te tehnologiju tiskanja metalnih predmeta.[22]

---

dva pravca, najprije sa DIY 3D Printerima, kao što su MakerBot i RepRap za kućnu izradu na osobnom računalu trodimenzionalnih objekata 'desktop manufacturing'. Drugi pravac se razvio putem online usluga, kao što je Shapeways koji omogućuje korisnicima učitavanje njihovih dizajna kako bi se mogli isprintati u 3D obliku u mnogobrojnim materijalima (trenutno postoji 20 opcija materijala) i isporučiti diljem svijeta. Trenutno se također vrši izrada alata koji omogućuju 3D printanje bez izravne upotrebe CAD-a.« Također, članak o stereolitografiji; http://en.wikipedia.org/wiki/Stereolithography, 2010-08-05; vidi i stranice društva za tzv. Rapid-Prototyping, što je naziv za uslužnu granu omogućavanja izrade trodimenzionalnih prototipa Solid Concepts na https://www.solidconcepts.com/, 10-08-17. Printeri Z Corporation kao što su to ZPrinter 450 ili 650 omogućuju 3D printanje u boji. ZPrinter 310 Plus omogućuje veliku brzinu printanja. Vidi stranicu: Z Corporation; http://www.zcorp.com/en/home.aspx, 10-08-17

22 Bathsheba Grossman, web stranica http://www.bathsheba.com/, 10-08-17; posebno: http://www.bathsheba.com/artist/, 10-08-18: »Moj poslovni model orijentiran je na široku masu. Ne ograničavam izdanja, naplaćujem što niže koliko troškovi dopuštaju, i većina moje prodaje je izravno prema vama, putem ove stranice. Moj je plan učiniti ova djela dostupnim, prije nego ograničiti opskrbu. Radi se više o izdavanju, nego marketingu umjetnina osnovanom na galerijama: ne smatram da je knjiga išta izgubila zato što su ju mnogi ljudi pročitali. Naime, ona postaje još vrjednija kako za njom raste potražnja i njezin utjecaj. Dolaskom 3D printanja, ovo je prvi put u povijesti umjetnosti kada skulptura može, u ovom smislu, biti objavljena. Smatram da se radi o valu budućnosti.« Drugi umjetnici koji također koriste napredne tehnologije pri analogizaciji digitalnih skulptura su: George Hart, 10-08-18, Bulatov; http://www.bulatov.org/metal/index.html, 10-08-18. Očito je da je umjetnička

SKULPTURA – PROSTORNO-PLASTIČKO AUTORSKO DJELO

Izabrali smo skulpturu kao predmet pojedinačne analize specifične terminologije označavanja originala i kopija iz razloga što je to jedna od najranijih ljudskih ekspresivnih i umjetničkih djelatnosti, pa nam tako omogućuje uvid u konstantu razvoja umnožavanja tijekom različitih povijesnih razdoblja. Dakle, posvetit ćemo se analizi pertinentne terminologije i fenomenologije jednog od imenovanih autorskih djela.[23] Stalo nam je da u slučaju autorskog djela kiparstva autorskopravna terminologija jasno korespondira sa svojim pandanima na polju umjetnosti. Skulptura je umjetnička forma koja ne samo da je među najstarijim ljudskim načinima umjetničkog izražavanja, nego je od samih početaka bila predmetom autorskopravne zaštite.[24] Izražavanje plastičkim formama svakako je jedna od najduljih umjetničkih praksi čovječanstva, te nam stoga može omogućiti da na optimalan način steknemo uvid u konstante stvaranja i umnožavanja u različitim povijesnim stadijima.[25] Taj će nam pristup omogućiti i da uspostavimo metodologiju ispitivanja koju ćemo koristiti i u kasnijoj analizi pojmova koju smo si zadali. Ukratko, to ćemo činiti tako da razmotrimo učestalost korištenja termina u umjetničkoj praksi, pogledamo etimološku strukturu pojedinih termina, razmotrimo njihove semiotičke aspekte, te potom razmotrimo učestalost ili odsustvo toga termina u pravnoj znanosti, te konačno donesemo zaključke o značenju pojma koji smo razmotrili, kako u okviru pravnih tako i umjetničkih disciplina.

Pogledajmo stoga, kao uvod u razmatranje prirode umnoživosti, upravo primjer kiparstva, kao one grane umjetnosti koju odlikuje najviši stupanj definiranosti prisustvom u prostoru. Mi ćemo u ovom tekstu koristiti termin skulptura[26] kao sinonim za kiparstvo, jer smatramo da

motivacija ovih stvaratelja prvenstveno u vizualizaciji i ekspresiji matematičkih formi, tako da ne ulazimo u valorizaciju njihovog umjetničkog doprinosa.

23 ZAPSP, II. Autorsko pravo, poglavlje 1. Predmeti: Autorsko djelo, članak 5.

24 Vidi: Vukmir, Mladen. Utjecaj razvoja tehnologija na autorsko pravo i pravna priroda predmeta zaštite intelektualnog vlasništva. // Zbornik Hrvatskog društva za autorsko pravo, vol. 2 / Zagreb, 2001.

25 Povjesničarka umjetnosti Janka Vukmir u diskusijama pri pripremi ovog članka upozorava da je skulptura u nekim svojim fazama bila prvenstveno poimana kao tehnička, graditeljska disciplina.

26 Prema Online Etimology Dictionary; http://www.etymonline.com, 2010-08-04, eng. *statue*, c. 1300, od St. Fr. *statue* (12. st.), od l. *statua* »slika, kip«, pravilno »ono što je postavljeno«, povratna tvorba od statuere »učiniti da stoji, postaviti«, od *status* »stajanje, položaj«, od *stare* »stajati« (vidi stet). Statuary datira iz 1563. Statuesque datira iz ranih 1820-ih, po obliku picturesque. Dim. statuette, s fr. završetkom, prvi put je zabilježen 1843.

latinska terminologija ima snažniju univerzalnu vrijednost, primjereniju suvremenim potrebama od nacionalne.

Tradicionalno, kao određenost volumena u prostoru u tri dimenzije, skulptura je epitom materijalnosti, nju uz njezine prostorne karakteristike oduvijek bitno odlikuje materijal iz kojeg je izrađena. Skulpturom se tradicionalno smatra trodimenzionalno djelo plastičke umjetnosti koje nastaje klesanjem, modeliranjem, konstruiranjem ili lijevanjem.[27] Dva su osnovna načina kako nastaju kiparski oblici, a ti se načini nazivaju tehnikama prostorno-plastičkog oblikovanja: modeliranje[28] i klesanje (tesanje).[29]

Usprkos tome što su izrazito »materijalne«, u smislu svoje trodimenzionalne plastičke prisutnosti u prostoru, skulpture su predmet našeg posebnog interesa zbog svojeg istovremenog svojstva povišene umnoživosti. Naime, već je bilo primijećeno da je skulpturi umnoživost inherentnija nego slikarstvu. Dok se djela slikarske umjetnosti smatralo

---

Prema Online Etimology Dictionary; http://www.etymonline.com, 2010-08-04, engl. *sculpture*, kasno 14. st., od l. *sculptura* »skulptura«, od participa korijena od *sculpere* »klesati, urezati«, povratna tvorba od složenica kao što je *exculpere*, od *scalpere* »klesati, rezati«, od PIE korijena *(s)kel- »rezati, rascijepiti«. Engl. *sculptor*, 1630e, od l. *sculptor*, imenica koja označava vršioca radnje od *sculpere* (vidi sculpture). Engl. *sculpt*, 1864, od Fr. *sculpter*, od l. *sculpt-*, particip korijena od *sculpere* »klesati«. Stariji glagolski oblik bio je *sculpture* (1645.).

27 Dimitrijević, Braco. Accidental Sculpture; http://bracodimitrijevic.com/index.php?album=early_works&image=early_works_008.jpg, 10-08-08. Zanimljiva preispitivanja trodimenzionalnosti i materijalnosti skulpture Braco Dimitrijević je vršio tijekom šezdesetih godina. Hrpicu gipsane prašine Dimitrijević rasipa na cesti. Prolaz slučajnog automobila njegovog vozača pretvara u autora trodimenzionalnog oblaka prašine koji se, kao i skulptura, poima pogledom u prostoru. Povrh toga, u tradiciji konceptualne umjetnosti taj se oblik fotografijom fiksira kao dokument trodimenzionalnog oblika u prostoru. Originalni oblik, zbog načela drugog zakona termodinamike, je neponovljiv, ali je fotografija umnoživa. Zanimljiv je Dimitrijevićev komentar autorskog aspekta djela koji otkriva da se ne radi samo o prispitivanju aspekta skulpture nego i aspekta autorstva: »U mojem radu susrećemo se, na neki način, s ovim prijenosom autorstva prema nekom tko nije poznat, nekom tko je stvorio vizualnu promjenu slučajno. Ali tada, ta je osoba imala mogućnost prepoznati da je navedeno od vizualnog značenja i stoga potpisati i potvrditi postojanje navedenog umjetničkog djela.« Autor također komentira svoj rad i na ArtFacts.net web stranici; http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/4217/lang/1, 10-08-08.

28 Hrvatska Wikipedija, članak Kiparske tehnike; http://hr.wikipedia.org/wiki/Kiparske_tehnike ,10-08-10, »Modeliranje je npr. kada kipar bezobličnu masu gline modelira (oblikuje) rukom, pritiskivanjem ili razvlačenjem, dodavanjem ili oduzimanjem. Kada se glina osuši ili ispeče, skulptura se stvrdne i dobiva konačni oblik koji se može umnožiti (npr. u bronci) ako po njemu napravimo kalup. Modelirati kipar može i u nizu drugih tvari: papiru, kartonu, metalnom limu, sintetičkim materijalima, staklu (lijevanjem), čeliku i dr.«

29 Hrvatska Wikipedija, članak Kiparske tehnike, http://hr.wikipedia.org/wiki/Kiparske_tehnike, 10-08-10, »Klesanje ili tesanje podrazumijeva da se iz većeg volumena građe – drva, kamena, mramora, gipsa – odlamanjem, odsijecanjem ili klesanjem oblikuje manja željena forma.«

umnoživim samo uz posjedovanje povišenog stupnja vještina, skulpturu je oduvijek bilo lakše umnožiti, bilo da se radilo o duplikatu izmodeliranom u glini, isklesanom u kamenu ili, pogotovo, odlivenom u metalu ili leguri.[30]

Prema *Zakonu o autorskom pravu i srodnim pravima*[31] autorsko je djelo originalna intelektualna tvorevina s umjetničkog područja individualnog karaktera, bez obzira na način i oblik izražavanja, vrstu, vrijednost ili namjenu.[32] Autorsko pravo štiti djela likovne umjetnosti (s područja slikarstva, kiparstva, grafike), bez obzira na materijal, te ostala djela likovne umjetnosti, djela primijenjenih umjetnosti, djela arhitekture, i dr. Predmet autorsko-pravne zaštite likovnog skulptorskog djela su: djelo u cjelini, nedovršeno djelo, dijelovi djela koji udovoljavaju kriteriju originalnosti i individualnosti; te prerade ako predstavljaju originalnu intelektualnu tvorevinu i individualnog su karaktera (npr. prilagodbe, obrade i dr.). Kao i u slučajevima ostalih autorskih djela ni kod skulptura nisu zaštitive ideje za ostvarivanje skulpture, postupci te metode rada.

Bez namjere da budemo iscrpni ili zaključni u svojem istraživanju, izabrat ćemo pojedine termine koje smatramo osobito indikativnima, te ih tretirati u skladu s gore opisanom metodologijom. Termine smo poredali redoslijedom njihove bliskosti s izvornikom.

UNIKAT (lat. *unicus*; jedini, jedini primjerak čega, original)[33]

Kada izvornik likovnog djela, u ovom slučaju skulpture, ostane izrađen u jednom jedinom primjerku, bez da je ikada umnožen uz odobrenje autora, govorimo o unikatnom djelu.[34] Unikat će takav ostati i bez ob-

30 Među materijalima koji se koriste u skulpturi navode se glina, glinamol, vosak, gips, bronca, drvo, kamen, žica, staklo, bjelokost, lim, aluminijska i bakrena folija, papir-plastika, kaširana papir-plastika, plastika, bitumen i drugi materijali, kombinirana tehnika (razni materijali), inkrustacija, asemblaž).

31 Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima. // Narodne novine, br. 167/03 i 79/07, u daljnjem tekstu: ZAPSP.

32 Čl. 5. ZAPSP.

33 Prema Online Etimology Dictionary: 2010-08-04, http://www.etymonline.com; eng. *unique*, c. 1600, »pojedinačan, sam«, od fr. *unique*, od l. *unicus* »pojedinačan, jedini«, od unus »jedan« (vidi one). Značenje »formiranje samo jednog u svojoj vrsti« zabilježeno je od 1610-ih; pogrešno značenje »izuzetan, neuobičajen« zabilježeno je od sredine 19. st.

34 U ponešto neočekivanom kontekstu propisa o pravu slijeđenja ZAPSP, čl. 35., određuje pojam izvornika djela, te propisuje da:
(1) Izvornik likovnog djela, iz članka 34. stavka 1. ovoga Zakona, označava djelo likovne umjetnosti, kao što je slika, kolaž, bojana slika, crtež, gravura, otisak, litografija, kip, tapiserija, keramika, staklovina ili fotografija, ako ga je izradio sam autor.

zira na moguće nedopušteno umnažanje, jer se njegov status temelji na činjenici da sam autor nije nikada umnožio ili dopustio da se izvornik umnoži. To će biti tako i u odnosu na apsolutno originalno djelo kao i na relativno originalno, odnosno izvedeno djelo. U kontekstu skulpture jasno dolazi do izražaja činjenica da je potrebno posebno naglasiti kako je riječ o *jedinom* primjerku djela; pri tome kao da se podrazumijeva da je primjeraka moglo biti više, odnosno kao da je ta umnoženost gotovo prirodna odlika djela. Treba imati na umu da je pri tradicionalnim načinima izrade skulpture vrlo čest postupak da se model budućeg djela prvo skicira u dvije dimenzije, pa izradi trodimenzionalni model manjeg formata, često u glini, da bi se potom prešlo na izradu modela konačnog oblika u prirodnoj veličini, često u gipsu, te tek potom izradi kalupa iz kojega će se djelo odliti u metalu ili leguri, odnosno punktiranjem prenijeti u kamen koji će se klesati. Dakle, čak i kod unikatnog djela njemu prethode oblici koji su u bliskom odnosu s konačnim djelom, i zapravo je moguće da svaki od tih stadija rezultira autorskim djelom koje će nositi zaštitu.

REPLIKA (lat. *replicare*, ponoviti, odgovoriti)[35]

U likovnoj umjetnosti replikom se prvenstveno smatra djelo koje je rezultat postupka kojim sam umjetnik ponavlja svoje djelo prema prvobitnom originalu.[36] Uz to značenje termin replika koristi se i za djela nastala novom primjenom istog motiva u umjetničkom djelu, odnosno za djelo koje je nastalo kao odraz ranijeg djela istog autora, ali s time da je novi primjerak izradio drugi majstor.[37] Često će replika biti izrađena

(2) Izvornikom likovnog djela iz stavka 1. ovoga članka smatraju se i umnoženi primjerci toga djela, ako ih je u ograničenom broju izradio sam autor ili su izrađeni pod njegovim nadzorom. Takvi primjerci moraju biti na uobičajeni način numerirani, potpisani ili označeni od autora.

35 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04; http://www.etymonline.com; engl. *replica*, 1824, od Tal. *replica* »kopija, ponavljanje, odgovor«, od l. *replicare* »ponoviti« (vidi reply). Pravilno: kopija autorskog djela koju je izradio originalni umjetnik.

36 Vidi web stranicu: Fondation Beyeler, http://www.beyeler.com/fondation/e/html_15information/info04pres/pres_05son/17modrian_malewitsch/02_modrian_long.htm, 10-08-10: »Izložba uključuje repliku koju je izradio umjetnik u 1923. svojeg triptiha iz 1915., iz ruskog muzeja u St. Petersburgu.«, te Books and Writers, http://www.kirjasto.sci.fi/malevich.htm, 10-08-10: »U Rusiji Malevich je izradio replike raznih slika koje je ostavio u Njemačkoj.«

37 Vidi web stranicu: World Architecture News.com, http://www.worldarchitecturenews.com/index.php?fuseaction=wanappln.projectview&upload_id=1912, 10-08-10: »Jedna prostorija je posvećena ruskom umjetniku i arhitektu Vladimiru Tatlinu u kojoj dominira replika u obliku velikog modela njegovog izvornika stvorenog radi uzdizanja post-carske Rusije.«

ako je unikatno djelo izgubljeno ili uništeno, a poznato onome tko će izraditi repliku, te ima legitimni umjetnički ili povijesni motiv, narudžbu ili drugi kontekst koji daje povišenu legitimnost njenoj izradi.

Uz navedeno značenje termin replika također se koristi za djela legalno umnožena iz komercijalnih razloga, za prodaju kupcima koji prihvaćaju posjedovati djelo koje su izradili anonimni majstori niže ili više kvalitete iz razloga koji mogu biti vrlo različiti. Danas tako postoji vrlo razvijeno poslovanje i web zasnovana trgovina takvim replikama djela kojima je isteklo autorsko pravo. *Museum Replicas* zanimljiv je primjer tvrtke, specijalizirane za rekreiranje svjetski poznatih remek-djela, koja koristi navodno iste tehnike koje su bile upotrijebljene pri nastanku originala.[38] Po narudžbi se izrađuju replike brončanih, mramornih i drvenih skulptura, te ostalih umjetničkih vrsta. Postoje brojni web zasnovani poslovni projekti koji se bave izradom replika poznatih djela.[39]

Vještina i vrlina kvalitetne reprodukcije u mnogim su azijskim zemljama vrijednosti ravnopravne autorskom doprinosu. Rastom kineskog gospodarstva i to je svojstvo dobilo svoju izvoznu ulogu. Dakle, osim proizvodnje krivotvorina, Kina danas proizvodi i velike količine replika, prvenstveno klasičnih djela kojima je isteklo autorsko pravo. Međutim, budući da je riječ o ručno umnoženim kopijama, koje su u detaljima nužno različite od originala, mnogi kineski izvoznici ističu da i takva djela valja tretirati kao izvedena djela, odnosno prerade, te im omogućiti tržišni plasman.[40]

Stranica Tate Papers; http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/leleu.htm, 10-08-10: »Ovo izgubljeno djelo rekonstruirano je u nekoliko navrata i svaka rukotvorina spaja i uobličava različito stanje znanja u danom obliku i vremenu. Pontus Hultén je bio glavni pobornik u najmanje dvije ove rekonstrukcije. Različite izložbe su opravdale njihovo stvaralaštvo, učestala okolnost u povijesti replika i rekonstitucija autorskih djela iz dvadesetog stoljeća.« Također: Metropolitan Museum of Art; http://www.metmuseum.org/toah/hd/duch/hd_duch.htm, 10-08-14: fotografija replike Duchamp-ovog Stalka za boce.

38 Web stranica kompanije Museum Replicas na adresi: http://www.museum-replicas.com, 10-08-08, ističe da se prilikom izrada replika koriste originalne tehnike. Repertoar reprodukcija nije vezan samo na skulpturu, nego se odnosi i na djela arhitekture, slikarstva i primijenjene umjetnosti. Primjera radi, vezano na skulpturu ovdje navodimo da je replika *Poljupca* A. Rodin-a dostupna u veličinama od 60 do 180 cm, po cijeni od 4.650,00 do 18.345,00 USD.

39 Vidi web stranice: Fabulous Masterpieces, http://www.fabulousmasterpieces.co.uk/page13.htm, 10-08-10; Classic Repro: http://www.classicartrepro.com/, 10-08-14; WahooArt, http://en.wahooart.com/, 10-08-14, ili stranicu individualnog likovnog umjetnika Steven Haigh-a kojim oglašava svoju umnaživačku djelatnost, pored svoje sporedne portretističke djelatnosti: http://www.fineartcopies.com/, 10-08-14

40 Vidi članak u dnevniku New York Timesu od 05-07-15 o originalnim kineskim kopijama zapadnjačke umjetnosti: »Own Original Chinese Copies of Real Western Art!«; Times 10-08-14 navodi: »Izvoznici kineskih slika govore da, premda slike često oponašaju poznata autorska djela, kopije su inherentno drugačije jer su izrađene ručno, pa zbog toga ne povre-

Važno je imati na umu da se termin *replika* posljednjih godina uobičajio među krivotvoriteljima proizvoda zaštićenih pravom industrijskog vlasništva, osobito često kod lažnih satova. Tim korištenjem umjetničke terminologije kao da se nastoji dati tržišno dostojanstvo koje lažni proizvodi inače ne bi imali.

MULTIPL (lat. *multiplus*; mnogostruk, mnogovrstan, složen)[41]

Multiplom se naziva likovno djelo u tehnici koja dopušta umnažanje pod određenim tehničkim, prodajnim i drugim uvjetima. U kontekstu kiparstva pojam se veže uz lijevane skulpture. Očito je da tim značenjem svojstvo lijevane skulpture implicira umnoživost, kako smo već naveli. U pravnom smislu multipl bi bilo ime kopije dobivene dopuštenim umnažanjem originalnog djela koje time prestaje biti unikat. Nadalje, proizlazi da bi i replika mogla biti izvedena kao multipl.

SERIJA (lat. *seris*; red, vrsta, povorka, *serere*; povezati)[42]

Serijom se naziva skupina djela koju vezuje neka zajednička osobina, pri čemu se podrazumijeva da kopije nisu identične, nego u određenom stupnju varijacije u odnosu na izvorno djelo. I pri tome, u autorskopravnom smislu, polazimo od definicije izvornika likovnog djela.

đuju autorska prava. Robert Panzer, izvršni direktor Visual Artists and Galleries Association, trgovačke skupine sa sjedištem u New Yorku, tome se protivi. On navodi da većina slika izrađenih prije 20. stoljeća predstavlja javno dobro i može se slobodno kopirati i prodavati. Međutim, on navodi da nije pravno utemeljeno prodati sliku koja se razumnoj osobi čini kao kopija nekog novijeg, autorskog djela.«

41 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *multiple*, 1640s, od fr. *multiple*, od Kasn. l. *multiplus* »mnogostruk«, od l. multi- »mnogo, puno« + -plus »fold«, od korijena plicare »zaviti, zaokrenuti«; vidi ply (v.)). Višestruka izloženost prvi put je zabilježena 1923.

42 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *series*, 1610-e, »broj ili skup stvari iste vrste poredanih u liniju«, od l. *series* »red, lanac, serija«, od *serere* »pridružiti, vezati, skupiti zajedno, staviti«, od PIE korijena **ser-* »predati, pridružiti« (usporedi skt. *sarat-* »niz«, gk. eirein »vezati zajedno u redove«, goth. *sarwa* (mn.) »oklop, ruke«, o. n. *sörve* »ogrlica nanizanih bisera«, o. ir. *sernaid* »on se pridružuje«, velški *ystret* »red«). Značenje »skup tiskanih djela objavljenih uzastopno« datira iz 1711. Značenje »skup radijskih ili televizijskih programa s jednakim karakteristikama i temama« zabilježeno je od 1949.

VERZIJA (lat. *versio*, *vertere*; okrenuti, obraćati)[43]

Terminom verzija označuje se najčešće jedno od više različitih djela istog sadržaja, odnosno inačica, varijanta, drugačija izvedba iste autorske misli. Imajući na umu da ni konačno objavljena inačica autorskog djela često uopće nije konačna, u smislu da autor često nastavlja razvijati ideju djela koje je fiksirao u »konačnoj«, objavljenoj verziji, smatramo da je potrebno upozoriti na prirodni tijek i neprekidivost razvoja ideje kojoj je inherentna promjenljivost. Iako ovaj članak neće ispitivati jedno od osnovnih pretpostavki stvaralaštva, a to je u autorskom pravu odnos ideje i autorskog djela, govoreći o verzijama mora se reći da zahtjev za fiksacijom, odnosno izražajem, kao preduvjetom zaštite autorskog djela, zapravo skriva i zamućuje prirodu razvoja ideje. U tome je smislu fenomen verzije autorskog djela emancipacija stvaralaštva od strogih zahtjeva autorskog prava. Drugim riječima, upravo niz verzija prirodno je stanje interakcije autora i njegove ideje koja pojavno, kao cjelina, rezultira jedinstvom vlastite evolucije s brojnim mogućim verzijama autorskog djela.

Kod izrade digitalnih djela nastaju datoteke sa sačuvanim ranijim verzijama djela, pri čemu se može očekivati da će mnoge od tih ranijih verzija jednostavno biti spremljene ili prebrisane kasnijim verzijama istog djela u istoj datoteci.

VARIJANTA (lat. *varians*; promjenljiv)[44]

Terminom varijanta označuje se najčešće jedan od oblika u kojima se javlja isti osnovni sadržaj. Riječ je o drugačijoj izvedbi jedne autorske ideje. Pretraživanjem na pretraživaču web stranica Metropolitan Museum of Art iz New Yorka možemo primijetiti da se u engleskoj umjetničkoj

43 Prema Online Etimology Dictionary: 2010-08-04, http://www.etymonline.com; engl. *version*, 1582, »pretvorba«, od sr. fr. version, od Srednjov. l. *versionem* (nom. *versio*) »okretanje«, od participa korijena od l. *vertere* »okrenuti« (vidi *versus*). Također sa sr. e. značenjem »uništenje;« značenje »poseban oblik opisa« prvi put je zabilježeno 1788.

44 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *variant* (pridjev), kasno XIV. st., od st. fr. *variant*, od l. *variantem* (nom. *varians*), particip prezenta variare »mijenjati« (vidi *vary*). Imenica je prvi puta zabilježena 1848. Također, engl. *vary*, sredina XIV. st. (prijelaz.), kasno XIV. st. (neprijelaz.), od st. fr. *varier*, od l. *variare* »mijenjati, preinačiti, učiniti drugačijim« od *varius* »variran, različit, mrljav«; moguće vezano uz *varus* »savijen, nakrivljen, krivih nogu«, i *varix* »proširena vena«, od PIE korijena **wer-* »visoka uzdignuta pjega ili druga tjelesna slabost« (usporediti st. e. *wearte* »*bradavica*« šved. *varbulde* »gnojna oteklina«, l. *verruca* »*bradavica*«).

terminologiji termin *varijanta* javlja općenito rjeđe od termina *verzija*, pri tome češće označujući pojam odnosa prema općenitome, kao prema određenim stilovima ili drugim općim obilježjima, negoli prema konkretnim drugim djelima istog ili drugih autora.[45]

Kao i kod verzije, u autorskopravnom smislu prvenstveno se oslanjamo na pojam izvornika likovnog djela[46] i njegove prerade.[47] I tu je riječ prvenstveno o izvedenom autorskom djelu zasnovanom na izvorniku koji predstavlja originalno autorsko djelo, pri čemu je izvedenica rezultat autorskog doprinosa istog autora. Moguće je pak da u nekim slučajevima objekt koji nastane doprinosom zapravo bude obuhvaćen autorskopravnom zaštitom osnovnog djela uslijed minimalnog doprinosa ostvarenog u određenoj varijanti.

Što se dešava s originalom u situaciji kada su i original i njegove kopije digitalne? Imajmo na umu da je danas tom tehnologijom moguće skladati i slikati, ali da i kipari također počinju koristiti potpuno digitalnu tehnologiju. Pogledajmo najprije situaciju opisanu u recentnom intervjuu sa slikarom Davidom Hockney-em, u kojem novinarka opisuje kako je primala elektronske slike koje je izradio umjetnik:

> Na Bienalu sjedim vani u Giardinima, provjeravam na iPhoneu svoje mailove. S oduševljenjem primjećujem 24 nove poruke, sve od »DH«, sve s privitcima. Slao je putem iPhona crteže svojim prijateljima tijekom posljednjih nekoliko mjeseci dok je proučavao tehnologiju. Predstavljaju uglavnom mrtvu prirodu s ponekim izlascima sunca. Postoji neka nevjerojatna sloboda i radost u ovim malim slikama i, bez obzira na tehnologiju i njihov sićušni format, odmah ih se može prepoznati kao Hockneyeve. Kasnije saznajem da ih on oslikava ujutro čim se probudi dok je još u krevetu. Ima mali drveni stalak na stolu pokraj kreveta gdje noću ostavlja svoj iPhone.[48]

Zapitajmo se koja je od dvadeset i četiri kopije djela koje je umjetnik poslao bila različita od originala. Matematičar Roger Penrose na vrlo dubok način raspravlja o identičnosti digitalnih bilješki koristeći analogije s kvantnom mehanikom, ali mi ćemo se zadržati na prozaičnijoj razini

45 Stranica http://www.metmuseum.org/toah/search/ veoma je bogat izvor za proučavanje terminologije umjetnosti i povijesti umjetnosti, budući da je već samim obujmom i brojem djela kao uzoraka reprezentativna, a visoka specijaliziranost i stručnost autora koji su *uploadani* također podiže reprezentativnost pronađenih rezultata.

46 ZAPSP, čl. 35.

47 ZAPSP, čl. 6..

48 Intelligent Life magazine, Vol. 3, Broj 4, Ljeto 2010; članak Brushes with Hockney, str. 80–89; http://moreintelligentlife.com/content/arts/karen-wright/brushes-with-hockney, 10-08-17.

opservacije kulture.[49] Zaključit ćemo da ni u jednom od primljenih crteža nema nikakve razlike u odnosu na original, koji je početno bio izrađen u digitalnoj verziji, kao što neće biti nikakve razlike od originala niti u stotinama ili tisućama daljnjih umnažanja ako bi primatelji početnih poruka elektronske pošte odlučili podijeliti primljenu računalnu datoteku s daljnjim primateljima. Razlika bi se mogla pojaviti jedino u trenutku kada i ako bi netko od primatelja intervenirao u datoteku na način da joj dade svoj autorski doprinos, ili da na neki drugi način intervenira u djelo/datoteku. Priroda stvaranja digitalnog djela jasno pokazuje promjenu u tradicionalnom odnosu originala i kopije, te pritom nagovješćuje i implikacije svojstvene svojoj inherentnoj karakteristici – umnoživosti. Te implikacije jasno pokazuju da je djelo inherentno umnoživo, djeljivo i podložno lakoj daljnjoj promjeni, novim verzijama.

SISTEMATIZACIJA ZAJEDNIČKE AUTORSKOPRAVNE I UMJETNIČKE TERMINOLOGIJE

U prethodnom tekstu nastojali smo uspostaviti metodologiju analize terminologije i komparacije terminologije sa stanovišta pravnog i umjetničkog leksika. U nastavku ćemo na sličan način analizirati neke od osnovnih termina u autorskom pravu uopće. Pri tome nemamo ambiciju biti sveobuhvatni, nego nam je namjera istaknuti samo one termine koje smatramo temeljnima, ne samo s pravnoga aspekta, nego prvenstveno s aspekta ljudske kreativne djelatnosti koju ti termini izvorno označuju. Osim toga, nastojat ćemo obuhvatiti i termine svojstvene nastojanju da se omogući unovčavanje rezultata kreativnosti. Pri tome smatramo da je to nastojanje osobito pojačano u prvom desetljeću dvadeset i prvog stoljeća uslijed naglog rasta digitalizacije stvarnosti i umrežavanja računala i njihovih korisnika. Taj je rast izazvao do sada neviđene pritiske na klasični sustav zaštite autorskih prava i zacijelo će dovesti do modifikacije pravnih instituta, a vjerojatno i do redefinicije uloge pravnog sustava na području ljudske kreativnosti.

Općenito govoreći, moglo bi se ustvrditi kako nastojanje da se terminologija sistematizira trenutno razotkriva teškoće koje predstoje u namjeri da se u autorskopravnoj i umjetničkoj terminologiji otkrije konzistentnost i dosljednost. Ne samo da terminologija između pravnog i umjetničkog

49 Penrose, Roger. The emperor's new mind: concerning computers, minds, and the laws of physics. Penguin Books, 1991, 24–25., o filozofsko-matematskom diskursu o identitetu kvantno-mehaničkih čestica.

leksika nije standardizirana, nego se može ustvrditi da ni unutar svake pojedine od tih disciplina ne postoji ujednačenost i jednoznačnost terminologije. Tu našu analizu nećemo dovoditi do krajnjih konzekvenci, jer za to nema ni prostora ni potrebe, nego ćemo čitatelju ostaviti da sam izvede svoje zaključke na temelju naših opažanja i osnovnih informacija koje ćemo ponuditi.

Pravni se leksik odlikuje još jednim nedostatkom, a to je odsustvo detaljne zakonske terminologije koja bi precizno obuhvaćala fenomene stvaralaštva i jasno korespondirala s odgovarajućom terminologijom u drugim disciplinama. Istina je da pravni sustav nije imao potrebu izravno raščlanjivati procese stvaralaštva, nego se samo koncentrirao na regulaciju iskorištavanja stvorenog. U najopćenitijem smislu u pravu žiga upotrebljavaju se termini patvorina, krivotvorina (slo. *ponaredek*, engl. *counterfeit*), *lažnjak* za objekte nastale umnožavanjem bez dopuštenja nositelja prava na nematerijalnoj komponenti originala, te uz namjeru prikrivanja činjenice da dopuštenje ne postoji, odnosno da nije ni bilo zatraženo. Prije negoli krenemo u analizu pojedinih termina specifičnih za različite tehnike umnožavanja ili umjetničke metode, pokušajmo pobrojati osnovnu terminologiju uobičajenu u pravnoj terminologiji, iako ona nema nikakvu osnovu u konvencijskom ili nacionalnom pravu intelektualnog vlasništva. Pri tome ćemo analizu započeti terminima koji su u posljednje vrijeme dominirali pravnim nastojanjima koja su trebala voditi smanjivanju »nedopuštenog umnožavanja« u ranim fazama digitalizacije. Ta izrazita agresivnost u primjeni prava intelektualnog vlasništva rezultirala je primatom ratničke terminologije i prispodobom s borbenim djelatnostima. Stoga ćemo i mi, konformirajući se s tim percepcijama prioriteta, prvo razmotriti termine koji govore o povredi prava na način koji zaziva mentalnu sliku borbe za sprječavanje nedopuštenog umnožavanja. Pri tome valja imati na umu da je pravno-tehnički veliki dio te borbe potpuno utemeljen u postojećim pravnim propisima, ali da je to zapravo borba za očuvanje poslovnih modela koji su prevladani uslijed društvenih promjena na koje smo već upozorili.

Osobito vrijedna opažanja jest činjenica da ne samo velika većina, nego i potpuni leksik borbe za očuvanje postojećih poslovnih modela nije uopće utemeljen na pravnoj terminologiji, nego je uveden kao rezultat razornih procesa uvođenja novih tehnologija na postojeće poslovne modele. Pri tome je važno imati na umu kako činjenica da prava bivaju povrijeđena nije niti može biti umanjena tvrdnjom da su načini korištenja novonastali.

Nakon toga nastojat ćemo konceptualizirati razlike koje proizlaze iz stava i intencija osobe koja vrši nedopušteno umnožavanje jer nam

se čini da pravo ne uzima u obzir taj moment u mjeri koja je potrebna u modernim složenim društvima koja svoj boljitak zasnivaju na ljudskoj kreativnosti i umnožavanju objekata koji sadrže nematerijalnu komponentu, zaštićenu pravima intelektualnog vlasništva.

Pravna terminologija nedopuštenog umnožavanja

Zanimljivo je da pravo intelektualnog vlasništva ima relativno reduciranu terminologiju koja se odnosi na povrede kod umnožavanja djela. Terminologija koja se odnosi na piratstvo i krivotvorenje razvila se mimo konvencijske pa i zakonodavne terminologije. Pogledajmo stoga fundus termina koje najznačajnije međunarodne konvencije i nekoliko reprezentativnih zakona koristi kako bi opisali različite vidove povreda putem nedopuštenog umnožavanja. U tome smo istraživanju kao ključne termine za predmet našeg proučavanja odabrali: *autor*, *autorsko djelo*, *kopija* i *original*, te smo te termine pokušali locirati u nekima od značajnih međunarodnih i nacionalnih pravnih instrumenata.

Konvencijska terminologija

Temeljni izvori međunarodnog autorskog prava su: *Bernska konvencija za zaštitu književnih i umjetničkih djela*,[50] *Univerzalna konvencija o autorskom pravu*, *Međunarodna konvencija za zaštitu umjetnika-izvođača, proizvođača fonograma i organizacija za radiodifuziju* (Rimska konvencija), *Konvencija o zaštiti proizvođača fonograma od neodobrenoga umnožavanja njihovih fonograma*, *Konvencija o distribuciji signala za prijenos programa preko satelita*, *TRIPS sporazum*, *Ugovor o autorskom pravu WIPO* (*WCT*), te *Ugovor o izvedbama i fonogramima*

50 Bernska konvencija za zaštitu književnih i umjetničkih djela iz 1886. godine; (Pariški akt, 1971.) 8. listopada 1991. – tekst Konvencije nije objavljen u »Narodnim novinama«. Odluka o objavljivanju mnogostranih međunarodnih ugovora kojih je RH stranka na temelju notifikacija o sukcesiji objavljena je u »Narodnim novinama – Međunarodni ugovori«, broj 12/93 i 3/99 i 11/99, a Univerzalna konvencija u br. 12/93 i 3/99, te u: Gliha, I. Autorsko pravo: zbirka propisa. Zagreb: Informator, 2000., 188–318. Pariški tekst Univerzalne konvencije nalazi se na web stranici: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15241&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, Ženevski tekst na http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15381&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, 10-08-16, zadnji tekst Bernske konvencije na stranici: http://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/trtdocs_wo001.html, 2010-08-16, a tekst WIPO Copyright Treaty: http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wct/trtdocs_wo033.html, 2010-08-16. Svi tekstovi međunarodnih konvencija koje administrira Svjetska organizacija za intelektualno vlasništvo (WIPO/OMPI) nalaze se na stranicama: http://www.wipo.int/treaties/en/, 10-08-18.

WIPO (*WPT*).[51] Taj skup međunarodnih multilateralnih ugovora započeo je rasti 1886. godine donošenjem *Bernske konvencije* i postao je jedan od najuspješnijih međunarodnih konvencijskih multilateralnih sustava, pokazujući svojim univerzalnim prihvaćanjem važnost koju su mnoge zemlje dale uvođenju i harmonizaciji prava intelektualnog vlasništva, u našem slučaju autorskog i srodnih prava. Tim, gotovo univerzalnim prihvaćanjem, taj je skup propisa postao jedan od najuspješnijih međunarodnih sustava, s velikom većinom zemalja svijeta kao članicama Bernske Unije.

Nepodnošljiva je, za naše potrebe, lakoća kojom konvencije ostaju na površini problematike, a uopće zadiru u supstancu autorskog prava. Kao ilustrativni primjer možemo navesti da, govoreći o *kopiji*, *Bernska konvencija* koristi taj termin tri puta u singularu, referirajući se prvenstveno na kopije vlastitog teksta, a ne otvarajući pitanje prirode kopija u autorskom pravu. Jedina referenca na kopiju u supstancijalnom smislu nalazi se u za nas potpuno neinteresantnom kontekstu Aneksa, članak II., koji uopće nećemo razmatrati.[52] U pluralu, termin *copies* koristi se manje od četrdesetak puta, od kojih deset puta u naslovima i sadržaju. Od značajnijih konteksta za termin *kopija* izabiremo zabranu distribucije kopija kojima se povređuje autorsko pravo iz članka 6.[53] Samo je po sebi razumljivo da jedan međunarodni pravni instrument, koji ima namjeru harmonizirati nacionalna prava, kreće od već poznatog i u tim zemljama prihvaćenog sadržaja takvog prava, ali tekst konvencije, čitan s naše točke interesa, veoma je siromašan. Sličan je slučaj i s drugim konvencijama, te ih jednostavno u tome smislu uopće ne možemo razmatrati.

Nešto je drugačija situacija s terminom *original*. On se pojavljuje češće, kojih četrnaest puta, od kojih desetak u kontekstu *original work*, jednom u odnosu na originalni tekst konvencije, a tri puta u drugim kontekstima. Možda je najznačajnije spominjanje u okviru članka 2., gdje se određuje da izvedena djela imaju isti status kao i originalna autorska djela.[54]

Termin *autorsko djelo* (*work of art*) spominje se jedanput, i to u kontekstu arhitektonskog djela, dakle opet potpuno proizvoljno, na način

51 Vidi: Gliha, I. Autorsko pravo: zbirka propisa s uvodnim tekstom. Zagreb: Informator, 2000.; Matanovac, R., Novela Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima iz 2007. // Novi informator, br. 5600, od 7. 11. 2007.; Matanovac, R.; I. Gliha. Novela Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima iz 2007.godine, u: Matanovac, R. (op. red.), Prilagodba hrvatskog prava intelektualnog vlasništva u europskom pravu. Zagreb: DZIV & NN, 2007.

52 Bernska konvencija, Aneks, čl. II., 9.

53 Bernska konvencija, članak 16.

54 Bernska konvencija, članak 2.

na koji se koriste i neki drugi termini; kao da je pojedini član grupe koja je radila nacrt konvencije koristio svoje određene termine. Ta bi lingvistička analiza bila vrlo intrigantna kada bismo je umrežili s povijesnim podacima o stručnjacima i nacionalnim delegacijama koje su radile na izradi svakog pojedinog teksta *Konvencije*. Nažalost, to nam ovdje nije moguće, ali ostaje jaki dojam kako su mnogi termini korišteni vrlo nekonzistentno, te grupirani u dijelove koje su radile manje grupe stručnjaka ili su bili vezani uz vremenski period izrade pojedinog teksta *Konvencije* (Paris, Berlin, Bruxsseles, Rim, Stockholm i Bern, neki i po više puta).

Nacionalna zakonodavna terminologija

Hrvatski *Zakon o autorskim pravima*[55] moderan je zakon koji sadrži brojna suvremena rješenja i u potpunosti je harmoniziran s pravnim stečevinama EU. Površna leksička analiza pokazuje da se termin *autor* spominje kojih devedesetak puta u tekstu Zakona, od kojih je možda najmarkantniji kontekst koji određuje da je autor uvijek fizička osoba koja je djelo stvorila.[56] Pridjev *autorski* koristi se preko četiristo puta i kao dio sintagme *autorska prava* i *autorsko djelo* sigurno je jedan od najfrekventnijih termina u Zakonu. Interesantno je da je disproporcija korištenja termina *autor* i *autorska prava,* te *autorsko djelo* deset puta veća u korist autorskih prava i djela. Ipak, teško bi bez podrobnije analize bilo moguće utvrditi distribuciju između ta dva termina i kakvo joj značenje pridodati.

Svakako, izuzetno je važno navesti da se termin *djelo* koristi u tekstu Zakona između pet stotina i šest stotina puta, te je tako sigurno dominantni termin u Zakonu.

Termin *kopija* koristi se tek pet puta, i to dva put u kontekstu fotokopije, te tri u samostalnom kontekstu, o čemu ćemo više komentirati kada budemo obrađivali termin kopija kao jedan od ključnih autorskopravnih termina.

Termin *original* koristi se tri puta, u člancima 5., 6. i 116., te ćemo to obraditi kasnije. Termin *izvor* koristi se pet do sedam puta, termin *izvorni* jedanput, a hrvatska inačica tog termina *izvornik* tridesetak puta.

Nakon gornje kratke, orijentacione vježbe interpretacije osnovnih autorskopravnih termina u okviru kiparstva, a prije proučavanja kolokvijalne autorskopravne terminologije, posvetimo se nakratko proučavanju

55 Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima. NN 167/03, 79/07, u daljnjem tekstu ZAPSP.

56 ZAPSP, poglavlje 2: Autori; Autor, članak 9.

sadržaja nekih osnovnih autorskopravnih pojmova koje ti ključni termini označuju. Pri tome smo izabrali tek osnovne pojmove vezane uz samu bit stvaranja.

AUTORSKO DJELO (lat. *aretfact*, *ars+factum*; engl. *work of art*)[57]

Djelo se u umjetnosti naziva *umjetničkim djelom*, u autorskom pravu *autorskim djelom*. U engleskoj autorskopravnoj terminologiji to je *work-of-art*. Valja imati na umu da je izvorno značenje termina *ars/art* zapravo vještina, *umijeće*, uključujući naravno i vještinu umjetničkog stvaranja, pa je očito da taj termin izvorno označava ljudsku sposobnost stvaranja putem umijeća, a tek se podredno u umjetničkom i pravnom kontekstu odnosi na umjetnička, odnosno zaštitiva djela. U hrvatskoj terminologiji u neraskidivom paru s pojmom autora, autorsko djelo je rezultat kreativne djelatnosti pojedinca, odraz njegove sposobnosti stvaranja, sposobnosti koja u svojoj krajnjoj konzekvenci predstavlja zapravo ljudsku ekstenziju stvaranja materijalne stvarnosti.[58]

> Što je ukratko neobična jedinica označena terminom djelo? Što je potrebno za njenu kompoziciju, ako djelo nije nešto što je napisala osoba nazvana autor? Suočeni smo s poteškoćama u svakom pogledu ako postavljamo pitanje na ovakav način. Ukoliko osoba nije autor, što bismo trebali učiniti sa stvarima koje je on napisao ili izrekao, ostavio među vlastitim papirima ili komunicirao drugima? Nije li to zapravo djelo? Što su, na primjer, bili Sadeove bilješke prije negoli je priznat kao autor? Nešto više od, možda, role papira na kojoj je beskrajno otkrivao svoja maštanja dok je bio u zatvoru.[59]

Pitanje koje ovdje postavlja Foucault duboko je polemično, ali bez njega je teško pojmiti prirodu stvaralaštva na pravi način. Autorsko je

57 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; eng. *artefact*, engl. druga varijanta pisanja artifact (q.v.), *artifact*, 1821. (artefact) »sve što je stvoreno od ljudske umjetnosti«, od tal. *artefatto*, od l. *arte* »vještinom« (ablativ od ars »art«; vidi art (im.)) + *factum* »stvorena stvar«, od *facere* »činiti, napraviti« (vidi factitious). Arheološka primjena datira iz 1890. Artifactual (također artefactual) zabilježen je od 1950.

58 Vidi: Vedral, Vlatko. Decoding Reality: The Universe as Quantum Information. Oxford University Press, poglavlje 3, i Vukmir, Mladen. Integral protection of Intellectual Property, nedovršeno djelo objavljeno na Amazon Digital Text Platform, 2010, originalni tekst iz 1990., (Kindle Edition – May 3, 2010.); http://www.amazon.com/Integral-Protection-Intellectual-Property-ebook/dp/B003KN3I94/ref=sr_1_2?ie=UTF8&m=ABZSE0W26BU7U&s= digital-text&qid=1281787230&sr=8-2, 10-08-14, Poglavlje 3.

59 Foucault, Michel. What is an Author?, 118.

djelo jedna od zakonom određenih kategorija autorskog prava. Čini nam se da on ovdje prvenstveno prikazuje stvaralaštvo kao svakodnevnu, redovnu pojavu gotovo neizbježnog rezultata življenja. Djela nastaju tijekom naših života, ali dok njihova stvaratelja ne pojmimo kao autora, ona neće steći status autorskog djela. To načelo u autorskom pravu oslikano je u neksusu učenja o fiksiranju djela i osobnim pravima koja iz činjenice stvaranja proistječu. U hrvatskom je pravu ZAPSP u nekoliko članaka zacrtao definiciju djela.[60] Generalno govoreći, tako postavljena povijesna definicija autorskog djela sasvim je sukladna naznačenim filozofskim propitivanjima prirode djela, i taj aspekt autorskog prava pokazuje sasvim adekvatan odnos prema fenomenu stvaranja u digitalnim okruženju. Aspekt u kojem će pitanje djela, kao fiksiranog izraza ideje, biti dovedeno u pitanje jest trenutak kad bude moguća izravna misaona umreženost ljudskih umova.

KOPIJA (lat. *copia*; mnoštvo, obilje, engl. *copy*)[61]

U mnogo pogleda upravo je taj termin ključan za naše nastojanje da pravilno pojmimo izazove pred kojima se danas našao cjelokupni sustav autorskog prava, a u mnogočemu i cjelokupni sustav zaštite intelektualnog vlasništva. Naime, termin kopija izvorno označava pojam obilja. Kao

60 ZAPSP, II: Autorsko pravo, Poglavlje 1; Predmeti, Autorsko djelo, čl. 5. i dalje, posebno čl. 8. Na to je vezano pitanje točnog sadržaj pojma *izražaj* u odnosu na zahtjev za fiksacijom, *utjelovljenjem* djela iz amerčkog autorskopravnog sustava. U budućem ćemo radu nastaviti istraživati sadržaj pojma *izražaj*, koji kao da indicira da se fiksacija vrši percepcijom druge osobe, pa je tako utjelovljenje moguće recepcijom djela osobe koja nije autor.

61 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *copy* (gl.), kasno XIV. st., od St. Fr. *copier* (14. st.), od srednjovj. l. *copiare* »prepisati«, originalno »pisati u mnoštvu«, od l. *copia* (vidi *copy* (im.)). Prema tome, »ispisati originalni tekst više puta«. Povezano: Copied; copying. Preneseno značenje »oponašati« zabilježeno je od 1640-ih. Također, copyright, »pravo izrade ili prodaje kopija«, 1735., od copy + right. Kao glagol, od 1806. (sadržan u part. pridj. copyrighted).
Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *copy* (im.), rano XIV. st., »pisani zapis ili bilješka«, od st. fr. *copie* (XII. st.), od sr. l. *copia* »reprodukcija, prijepis«, od l. *copia* »mnoštvo, obilje« (vidi *copious*). Značenje prošireno u XV st. na bilo koji primjerak pisma (posebno MS za štampač) i bilo koju reprodukciju ili imitaciju.
Prema Answers.com, http://www.answers.com, 10-08-19: engl. *cop·y* (kŏp’ē) im., mn., -ies. Imitacija ili reprodukcija originala; duplikat: kopija slike; napravljene dvije kopije dopisa. Primjerak ili primjer tiskanog teksta ili slike: potpisana kopija romana. Materijal, kao rukopis, kojeg treba otipkati. Riječi tiskane ili izgovorene u oglasu. Pogodni izvorni materijal za novinarstvo: Poznate osobe čine dobar izvorni materijal (Celebrities make good copy); gl., -ied, -y·ing, -ies., gl.prij. Napraviti reprodukciju ili kopiju. Pratiti kao model ili uzorak; oponašati. Vidi sinonime pod *imitate*. gl.neprij. Napraviti kopiju ili kopije. (...).

takav, on je svojom pozitivnom konotacijom intuitivno suprotstavljen poimanju u kojem nositelji autorskog prava nastoje pokazati da za njih upravo umnožavanje broja »kopija« predstavlja opasnost. Naravno, točno je da onaj koji kontrolira prava umnožavanja neće u potpunosti dobiti-naknadu koja bi mu mogla pripadati. Već su raniji teoretičari, a zapravo i političari, počevši od tvoraca Ustava SAD-a smatrali da će društvo moći ostvariti potencijal sustava reprodukcije kreativnosti razmjerno svojoj mogućnosti da slobodno umnaža autorska djela. Točnije, njihova je namjera bila da davanjem naknade autorima potaknu stvarateljsku produkciju, ali su željeli ograničiti opseg i trajanje prava intelektualnog vlasništva u mjeri koja ostvaruje ravnotežu zaštite i slobode pristupa umjetničkom djelu članovima društvene zajednice.

Na neki način, ta je suprotnost obilježila čitavu povijest autorsko-pravnog sustava, u kojemu je oduvijek osnovno nastojanje i garancija uspjeha sustava zaštite prava intelektualnog vlasništva u svakom pojedinom povijesnom razdoblju ležala baš u uspješnom uspostavljanju ravnoteže između pristupa kreativnim dobrima sa strane javnosti i mogućnosti naknade za uloženi trud u kreativnom stvaranju autora.

U raspravi o terminu *kopija* mislimo da je potrebno učiniti sitnu distinkciju između termina *copia*, koji obilježava mnoštvo, i termina *duplikat*.[62] U tome smislu duplikat jest unikat kopije, dakle kopija kod koje je izrađen samo jedan jedini primjerak, tako da predmet postoji u dva primjerka. Vjerojatno je najjednostavnije pojam razumjeti u hrvatskom prijevodu glagola duplicirati, udvostručiti. Ne smatramo da taj termin ima posebno značenje u kontekstu naše analize, pa mu zato ne

62 Prema web stranici Answer.com, http://www.answers.com/topic/copying, 10-08-18, engl. »*cop·y* (kŏp'ē) im., mn., -ies . Imitacija ili reprodukcija originala; *duplikat*: kopija slike; napravljene dvije kopije dopisa. Primjerak ili primjer tiskanog teksta ili slike: potpisana kopija romana. Materijal, kao rukopis, kojeg treba otipkati. Riječi tiskane ili izgovorene u oglasu. Pogodni izvorni materijal za novinarstvo: Poznate osobe čine dobar izvorni materijal (Celebrities make good copy), gl., -ied, -y·ing, -ies., gl.prij. Napraviti reprodukciju ili kopiju. Pratiti kao model ili uzorak; oponašati. Vidi sinonime pod imitate. gl.neprij. Napraviti kopiju ili kopije. Priznati kao kopirano: tinta u boji koja se teško kopira. [srednje-engleski *copie*, od starofrancuskog, od srednjovjekovnog latinskog *cōpia*, prijepis, od latinskog, obilje.], copyable cop'y·a·ble ili cop'i·a·ble pridj.
Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *duplicate* (pridj.) rano 15. st., od l. *duplicatus*, particip od *duplicare* »udvostručiti«, od duo »dva« + plicare »zaviti« vidi ply (gl.)). Imenica je prvi puta zabilježena 1530-ih. Glagol je zabilježen od 1620-ih. Povezano: Duplicated; duplicating, reduplicate, 1570., od srednjovj. l. *reduplicatus*, particip od reduplicare »podvostručiti«, od re- »natrag, ponovno« + l. *duplicare* »udvostručiti« (vidi duplicate). Također, engl. *duplication* rano 15. st., od fr. duplication (13. st.), od l. *duplicationem*, imenica koja označava radnju od *duplicare* (vidi *duplicate*).
U pogledu tehnika umnožavanja vidi: Wikipedia: The Free Encyclopedia, članak Duplicating machines, http://en.wikipedia.org/wiki/Duplicating_machines, 10-08-18,

posvećujemo posebnu glavu, ali smatramo vrijednim upozoriti da fenomenologija umnožavanja ima isto tako razrađenu terminologiju kao i fenomenologija stvaranja. Dapače, moramo primijetiti da se terminološki pristup na apstraktnoj razini gotovo uopće ne razlikuje, te da je osnovni dojam za promatrača tih dvaju fenomena jedinstvena cjelina ljudskog stvarateljstva.

Da bismo pravilno pojmili značenje termina kopija pogledajmo njegovo značenje u likovnim umjetnostima. Moglo bi se reći da je u likovnim umjetnostima nedvojbeno njegovo značenje u smislu što vjernije reprodukcije originala, po mogućnosti u istom materijalu i tehnici. Dakle, sama činjenica umnažanja bila je vrednovana stupnjem umijeća umnažatelja, i što je bila vjernija originalu, to je bila smatrana uspješnijom. Razvojem analognih tehnika reprodukcije promijenio se ponešto odnos kopije i originala pa tako Walter Benjamin ističe:

> (…) tehnička reprodukcija može staviti kopiju originala u situacije koje bi za sam original bile izvan dometa. Nadasve, omogućuje originalu da susretne promatrača na pola puta, bilo u obliku fotografije ili fonografskog zapisa. Katedrala napušta svoje mjesto kako bi bila primljena u studio ljubitelja umjetnosti; zborska produkcija, izvedena u auditoriju ili na otvorenom, odzvanja u salonu.[63]

Očito je da su mislioci već prilikom pojave analognih sredstava mehaničke reprodukcije osjetili da se odnos pojmova kojima se opisuje stvaralaštvo mijenja, odnosno da će se promijeniti. Međutim, mi tvrdimo da je dubina promjene međuodnosa tih pojmova, pa i samog njihovog značenja, daleko nadmašena pojavom digitalnih tehnologija. U tome smislu valja opisati digitalnu kopiju kao najvjerniju moguću kopiju koja postoji i koja je ikada bila na raspolaganju ljudima u njihovoj povijesti umnažanja. Digitalna kopija je potpuno identična originalu, odnosno svojem izvoru. Za djela koja nastaju u digitalnoj tehnologiji to znači da između digitalnog *originala* i njegovih kopija uopće nema razlike. Naravno, kod digitaliziranih prispodobi materijalne stvarnosti digitalna će *kopija/original* zapravo biti toliko kvalitetna koliko je bio kvalitetan postupak njene digitalizacije. Drugim riječima, ako netko nekvalitetno preslika neki objekt iz područja materijalne stvarnosti, svaka će njegova daljnja, savršena, identična kopija u digitalnom području biti toliko loša koliko je loša prva digitalna kopija iliti *digitalni original*. Vidimo da se briše značenje termina *original* i *kopija* u digitalnom okruženju,

63 Benjamin, Walter; J. A. Underwood. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Penguin Books, 2008, Naslov II.

pa primjećujemo da u tom postupku više nema ni *kalupa*.[64] Kalup je povijesno bio pomoćno sredstvo u izradi plastičko-prostornih objekata. Danas je kalup u potpunosti eliminiran digitalizacijom, tako da se oblik originalnog objekta pohranjuje u svojoj izravnoj dimenziji u obliku elektroničke datoteke.

Potpuno digitalno stvaranje danas postoji kod raznih vidova stvaranja likovnih ili glazbenih djela. Tako treba reći da mnoga glazbena djela nastaju u potpuno digitalnom okruženju, pa će od skladanja, preko sviranja i snimanja, sve do reprodukcije biti i ostati potpuno digitalna. Slično će biti i s mnogim vizualnim i audiovizualnim djelima koja, osim u trenutku recepcije od strane gledatelja ili slušatelja nisu izložena analognom svijetu ni u jednom trenutku. U toj je domeni danas kako fotografija, tako i najveći dio filmske i televizijske produkcije. Danas je gotovo vrlo vjerojatno da predstoji i eliminacija analognog elementa u percepciji, jer su tehnologije implantacija čipova razvijene u tolikoj mjeri da je gotovo izvjesno da ćemo u budućnosti moći percipirati digitalne sadržaje izravnim vezama na naš živčani sustav, bez da koristimo naše perceptivne receptore, tj. oči, uši, nos.[65]

Treba reći da je u legitimnom umjetničkom smislu kopija izgubila nekadašnju važnost nakon otkrića različitih fotomehaničkih i galvanoplastičkih tehnika umnožavanja koje smo već opisali ili ćemo ih navesti u nastavku. Kopija je zadržala važnost uglavnom kad služi studiju vještina, i to tada kad se s originala, neposrednim promatranjem, vlastoručno prenosi ne samo način (tehnički postupak: preparacija, namaz i potez) već i sve bitne sastavine djela kao što su harmonija oblika, linija i boja.

Ono što je osobito bitno istaknuti jest velika razlika između kopije i krivotvorine. Naime, za razliku od krivotvorine, kopija ne služi obmani, ona je naprosto činjenica umnoženosti. Dakle, ako je kopija deklarirana kao kopija, i učinjena uz dopuštenje, ona je sasvim legalna i u današnjem sustavu zaštite. Ako je učinjena bez dopuštenja, ali uz navođenje činjenice da se radi o kopiji, može biti posvema legalna jer će možda,

64 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *mold*, »šuplji oblik«, 12 st., metateziran od st. fr. *modle* (fr. *moule*), od l. *modulum* (nom. *modulus*) »mjera, model«, dim. od *modus* »način« (vidi mode (1)). Povezano: Molded. *To break the mold* »onemogućiti stvaranje drugog« datira iz 1560-ih.

65 U pogledu razvoja digitalnih tehnika percepcije mirisa vidi: Wikipedia: The Free Encyclopedia, članak Machine olfaction: http://en.wikipedia.org/wiki/Machine_olfaction, 10-08-18; potom Electronic nose; http://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_Nose, 10-08-18, pa Digital Scent Technology Blog, http://digiscents.com/blog/, 10-08-18; sažetak tehnologije digitalne reprodukcije mirisa Digital Fragrances; http://we-make-money-not-art.com/archives/2005/04/flysophy-the-di.php, 10-08-18. Konačno vidi stranice proizvođača tehnologije digitalne reprodukcije mirisa: Aromajet; http://www.aromajet.com/port.htm, 10-08-18.

zavisno od okolnosti svoje uporabe, potpasti pod režim iznimki od isključivosti autorskog prava.[66] Problemi koji se pojavljuju u današnje vrijeme vezani su za prisutnost kopija/originala digitaliziranih djela na internetu, gdje inherentna umnoživost djela dovodi do situacije u kojoj civilizacija digitalnih domorodaca[67] više ne smatra potrebnim zatražiti dopuštenje za daljnje umnažanje.

ORIGINAL (lat. *originalis*; izvoran, iskonski, engl. *original*)[68]

U likovnim umjetnostima originalom se naziva izvorno, prvobitno djelo, te se u širem smislu time označuje i samo djelo za razliku od njegovih kopija, imitacija i falsifikata. U kiparstvu, karakter originala može imati više odljeva pojedinog djela, pa ta terminološka distinkcija na određen način gubi svoj izvorni smisao.[69] Naime, ako je moguće imati više originala koji su umnoženi, pitanje je kakvo značenje ima izvorni termin *original*. Napominjemo to stoga što je upravo ta terminološka distinkcija značajna u digitalnom okruženju, u kojem, iz tehnologiji inherentnih razloga, nije moguće govoriti o razlici između originala i kopija budući da su oni identični.

Kada ovu nejasnu leksičku distinkciju protegnemo na područje autorskopravne terminologije, vidimo da nesigurnost u primjeni pojma

66 ZAPSP ima čitavu glavu posvećenu ograničenjima i iznimkama od autorskog prava. Iako nemamo prostora ovdje vrštiti analizu njihovog sadržaja, zbog našeg uvjerenja da je upravo u ovim iznimkama sadržana bit konstante autorskog prava, te vrlo vjerojatno i njegova budućnost, barem ćemo upozoriti na sadržaj članaka koji sadrže iznimke i ograničenja u Poglavlju 6. ZAPSP-a: Sadržajna ograničenja autorskog prava.

67 John Palfrey; Born Urs Gasser. Digital: Understanding the First Generation of Digital Natives. Basic Books, 2010.

68 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *origin* (im.) Kada nešto postaje, od čega potječe ili je nastalo. Porijeklo: »Ne možemo pobjeći od našeg porijekla, koliko god se trudili« (James Baldwin). Čin postajanja; uspinjanje ili nastanak: Glasina je nastala iz impulzivne reakcije. Anatomija: Točka spajanja mišića koji za vrijeme kontrakcije ostaje relativno fiksiran. Matematika: Točka intersekcije koordinatnih osi, kao u Kartezijevom koordinatnom sustavu. [Srednje-engl. postati, porijeklo, od latin. *orīgō*, *orīgin-*, od *orīrī*, to *arjeste*, roditi se.]
Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; eng. *original* (pridj.) rano XIV. st., od l. *originalis*, od *originem* (nom. *origo*) »početak, izvor, rođenje«, od *oriri* »dići se« (vidi orchestra). Prva referenca je zabilježena u *original sin* (izvorni grijeh) »urođena izopačenost ljudske prirode«, koja je navodno naslijeđena od Adama kao posljedica pada. Povezano: Originally. engl. originality, 1742., vjerojatno od fr. originalité (vidi original (pridj.)).

69 Povjesničari umjetnosti, pa tako i J. Vukmir, u diskusijama upozoravaju da je u skulpturi oduvijek postojala podvojenost između autora i tehničke pomoći koju bi autori dobili u izradi originala. Drugim riječima, prvenstveno zbog težine klesačkog rada, rijetki su originali skulptura koje su svojim rukama izradili njihovi autori.

ostaje prisutna na potpuno isti način. Naime, ako postoje mnogostruki izvornici, pitanje je kako utvrditi koji su primjerci kopije. Usprkos tome, ZAPSP ne poznaje definiciju izvornika djela po sebi, ali u užem smislu, u kontekstu odredbi o ekonomskim pravima autora, točnije unutar odredbi o pravu slijeđenja, određuje da će u likovnoj umjetnosti izvornik biti smatran takvim ako ga je izradio sam autor, te da će to biti i umnoženi primjerci takvog djela ako ih je u ograničenom broju izradio sam autor ili su izrađeni pod njegovim nadzorom, te ako ih je autor numerirao, potpisao ili označio.[70] Upravo činjenica da se u odsutnosti šire, temeljne definicije pojma *izvornik* navedena definicija u užem smislu javlja u kontekstu jednog prava, čija je primjena marginalna, možda ukazuje na odnos prava i bitnog sadržaja pojmova koji opisuju stvarateljstvo. Taj odnos nije sistematski, a nije niti osobito precizan u onim partikularnim segmentima gdje se određena preklapanja ipak događaju.

Osim u kontekstu likovnog djela, termin izvornik ili original ZAPSP koristi u širem kontekstu u više navrata. Termin *original* korišten je prvenstveno kao termin koji karakterizira autorsko djelo, odnosno u smislu subjektivne novosti. Osobito je važno primijetiti da upravo kod termina originalnost dolazi do značajne razlike u sadržaju između autorsko-pravne i umjetničke terminologije. Naime, termin *originalnost*, kada se koristi u dijalogu povjesničara umjetnosti i pravnika, može izazvati nesporazum jer ga pravnici standardno koriste kao označitelja subjektivne novosti, odnosno kvalitete nematerijalne komponente autorskoga djela, i to u odnosu na postojeće stanje stvaralaštva, dakle kao eksterno svojstvo djela (radi se o odnosu stvaratelja i ranijih djela), a povjesničari umjetnosti u odnosu na materijalni objekt, odnosno artefakt u kojem je autorsko djelo otjelovljeno prvi put, te se radi o internom odnosu stvaratelja i njegova djela.[71] Kažemo stoga da originalnost (izvornost) kreativnog ostvarenja, odnosno ostvarenja ljudskog duhovnog stvaralaštva u smislu autorskog prava, ne zahtijeva apsolutnu novost, već se traži tzv. subjektivna originalnost (izvornost), odnosno novost u subjektivnom smislu. Djelo se smatra subjektivno originalnim ako autor ne oponaša drugo njemu poznato djelo. Djela se mogu dalje razdvajati na *apsolutno originalna djela* i *relativno originalna* odnosno *izvedena* djela.[72]

70 ZAPSP, Izvornik likovnog djela, čl. 35.

71 Vukmir, Mladen; Božidar Feldman. Zakon o autorskom pravu, Zagreb, 199.

72 ZAPSP. Prerade, članak 6, također opaske o prirodi parodije u odlomku o *Imitatu*, niže. Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04, http://www.etymonline.com; engl. *parody*, iz 1590-ih (prvo zabilježeno korištenje u engleskom jeziku je kod Bena Jonsona), od ili u oponašanju l. *parodia* »*parodija*«, od gk. *paroidia* »šaljiva glazbena i književna pjesma«, od *para-* »pored, paralelno uz« (u ovom slučaju, »mock-« (ismijavanje)) + *oide* »pjesma,

REPRODUKCIJA (lat. *reproductio*; ponovno proizvođenje)[73]

Termin reprodukcija prema našim kriterijima značenja također je u vrhu panteona središnjih autorskopravnih koncepata. Naime, upravo je činjenica umnažanja proces koji služi divulgaciji ideje fiksirane u autorsko djelo. U trojstvu *ideja – autorsko djelo – kopija* radnja koja dovodi do ponavljanja ciklusa kod uspješnih autorskih djela jest umnažanje djela. Dakle, reproduciranje, odnosno umnažanje je pojam koji označuje radnje koje taj niz manje ili više apstraktnih imenica pretvaraju u procese koji dovode do stvaranja onih novih djela koja još nisu ni u stadiju ideje, a niti bi bez umnažnja ranijih djela u taj stadij uopće došla.

Naime, poslužimo se ovdje metaforom; ako kopija ne bude konzumirana, neće biti goriva koje će pokrenuti novi ciklus stvaranja. Podsjećamo da smatramo kako je postojeće stanje stvaralaštva onaj stadij koji je potrebno internalizirati konzumacijom djela da bi se uopće moglo početi stvarati nove autorske doprinose. Pojam *reprodukcije* izričito je zakonski definiran, i to na način koji potvrđuje našu tezu, u smislu da je sveobuhvatan, te obuhvaća i umnažanje prvog originala i izrade svih kopija koje će slijediti. Termin obuhvaća sve i svaki čin umnažanja, počevši od fiksiranja na materijalnu podlogu, a u kontekstu digitalnog istraživanja izričito predviđa i pohranu djela u elektronskom obliku kao vid fiksiranja.[74]

Kolokvijalna, stručna i radna terminologija

Iako nije utemeljena na konvencijskoj, a niti na zakonodavnoj terminologiji u industriji povezanoj s nastojanjima da se zaustavi nedopušteno umnožavanje razvila se terminologija koja je postala uobičajena u javnom diskursu o sprječavanju povreda prava. Dakle, kada govorimo o industriji koja se bavi sprječavanjem, ne mislimo isključivo na nositelje prava, najčešće multinacionalne gospodarske subjekte čija se prava najčešće i vrijeđaju, nego i na uslužne djelatnosti koje pružaju usluge nositeljima u toj borbi. Pri tome mislimo samo na različite vrste zastupnika u autorskom i srodnim pravima, koji se pojedinačno ili kolektivno brinu za

oda« (vidi: ode). Značenje »loša ili bijedna imitacija« datira od 1830. Glagol je zabilježen od 1745. Povezano: Parodic; parodical.

73 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *reproduction*, 1650s, »čin ponovnog formiranja«; vidi re- + production. Za nastanak živih bića, od 1782.; za zvukove, od 1908. Značenje »kopija« datira od 1807., isto engl. repro, 1946. kao skraćenica za *reproduction*.

74 ZAPSP. Reproduciranje, čl. 19.

povjerena im prava, odnosno distributere u prometu robom koji također koji put imaju ulogu u toj borbi. U te su aktivnosti često uključeni i privatni istražitelji, industrija tehnologije označavanja, patentni i žigovni zastupnici, te javna tijela poput policije, carine i drugih upravnih tijela. Taj je eko-sustav usmjeren na održavanje i izvršavanje prava intelektualnog vlasništva, i on je najvažniji generator leksika koji ćemo raspraviti.

Termini koje ćemo raspraviti u nastavku označitelji su nekih od temeljnih djelatnosti umnažanja. Istovremeno, njihovo gotovo potpuno odsustvo iz konvencijske i zakonske terminologije nagnali su nas da im posvetimo posebni prostor u ovome tekstu. Naime, upravo su ti termini danas dominantni u komunikaciji o fenomenima umnažanja autorskim pravom zaštićenih djela, a da nikada nisu bili dijelom pravnog leksika i stručne terminologije.

PLAGIJAT (lat. *plagium*; otimanje (roba, ljudske duše))[75]

Plagijat je termin koji se tradicionalno veže specifično za autorsko pravo, te se ne koristi u drugim pravima intelektualnog vlasništva za označavanje povrede prava. Koristi se od antičkog doba kad se u nedostatku razvijene pravne terminologije koristio «posuđeni» termin koji je originalno označavao kazneno djelo krađe tuđega roba. Usprkos dugotrajnoj uporabi, ovaj termin nije korišten u konvencijskoj ili zakonodavnoj terminologiji.

U znanosti i umjetnosti termin plagijat se koristi za djelo nastalo korištenjem tuđih ideja u cjelini, u bitnim ili u prepoznatljivim dijelovima, prisvajanjem tuđeg rada uloženog u to djelo i predstavljanjem tako preuzetog djela kao vlastitog. Tradicionalno, plagijator u znanosti i umjetnosti bio bi etički stigmatiziran, a njegovo ponašanje bilo je često doživljavano kao društveno neprihvatljivo.[76] Mislimo da je važno

75 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *plagiarism*, 1620-e, od l. *plagiarius* »otimičar, zavodnik, pljačkaš«, korišteno u smislu »književnog kradljivca« od strane Martiala, od plagium »otmica«, from *plaga* »zamka, mreža«, od PIE korijena *p(e)lag- »ravan, proširen«. *Plagiary* je zabilježen od 1590-ih.
Stephen P., Ladas, *The International Protection of Literary and Artistic Property*, Vol. I, 13, (1938), također navodi da je plagijat »bez sumnje bio osuđen od strane javnosti. Poziva se na Martiala, *Epigrams to Fidentinus* (Knjiga I, LIII, LXII, LXVI) i Cicerona, koji se žalio da je Episurus posudio sve njegove fizičke teorije, također i njegovu filozofiju, iskrivio ono što je posudio te mu nije dao nikakvo priznanje, kao u Snyderovom: *The World Machine*, 134. Također citira Renouarda: *Traite des droits d'auteurs* (1838), 16 navodeći da pojam u Rimskom pravu »potiče od *plagium* – kazneno djelo krađe ljudskoga bića.«

76 Vidi članak objavljen u ABA (American Bar Association) Journal u kolovozu 2010. pod nazivom Law Prof Sees More Plagiarism: Allows Do-Overs; http://www.abajournal.com/weekly/article/law_prof_says_more_students_are_plagiarizing_paper, 10-08-10.

imati na umu tu konstantu jer mnogi izvještavaju o promjeni tih načela u uvjetima ubrzane i sve dublje digitalizacije društva.[77]

Uslijed osobne i etičke komponente koja je uvijek bila naglašena kod preuzimanja tuđe kreativnosti bez dopuštenja i bez navođenja samo se po sebi razumije da je pravni sustav razvio odgovarajuće rješenje u vidu uvođenja moralnog (osobnog) prava autora na priznanje autorstva.[78]

Istovremeno valja imati na umu da upravo zbog svoje osobne i etičke naravi institut pogrešnog navođenja, odnosno nenavođenja imena autora, potpada pod odredbe koje štite moralna (osobna) prava autora. ZAPSP, kao i drugi zakoni o autorskom pravu, regulira pitanja (ne)navođenja imena autora prilikom iskorištavanja djela. Autor tako ima pravo na izbor umjetničkog pseudonima kojim osigurava svoju anonimnost u odnosu na djelo, ako tako želi. Isto tako, nije dopušteno lažno autorstvo, pa postoji sukladno pravo autora da se protivi označavanju tuđeg djela njegovim imenom.[79]

PIRATSTVO (engl. *Piracy*)[80]

Piratstvo je suvremeni termin koji nema uporišta u zakonskoj ili konvencijskoj terminologiji, a koristi se kao označitelj djelatnosti nedopuštenog

77 Vidi članak objavljen u dnevniku New York Times u srpnju 2010, Plagiarism Lines Blur for Students in Digital Age; http://www.nytimes.com/2010/08/02/education/02cheat.html?_r=1, 10-07-30: »Ideja da bi mogao postojati novi model mlade osobe, koja slobodno posuđuje iz vrtloga informacija kako bi stvorila novo kreativno djelo, izazvala je javni interes početkom ove godine s Helene Hegemann, njemačkom tinejdžericom čiji najprodavaniji roman o berlinskom klupskom životu, kako je utvrđeno, sadrži odlomke koji su uzeti od drugih. Umjesto ponizne isprike, gđa Hegemann je inzistirala da: »u svakom slučaju ne postoji nešto kao originalnost, samo autentičnost.« Nekoliko kritičara je stalo u njenu obranu, te je knjiga ostala finalist za književnu nagradu (ali nije pobijedila).«

78 ZAPSP, u Poglavlju 3.1.: Moralna prava autora, određuje opseg osobnih prava autora u sljedećim člancima: Pravo prve objave, članak 14., Pravo na priznanje autorstva, članak 15.
Pravo na poštivanje autorskog djela i čast ili ugled autora, članak 16., Pravo pokajanja, čl. 17.

79 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04, http://www.etymonline.com; engl. *pseudonym*, 1706. (u pseudonymous), od fr. *pseudonyme* (pridj.), od gk. *pseudonymos* »koji ima lažno ime«, od *pseudes* »lažno« + *onyma* dial. oblik »imena«. Pravilno: izmišljena imena; ime konkretnog autora ili ugledne osobe, navedeno na djelu koji ta osoba nije napisala, naziva se *allonym*. Autorovo stvarno ime navedeno na njegovom djelu naziva se *autonym* (1867.).

80 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04; http://www.etymonline.com, engl. *piracy* rano XV. st., od srednjovj. l. *piratia* (vidi pirate). Također, pirate (im.) sredina XIII. st., od st. fr. pirate, od l. pirata »mornar, morski razbojnik«, od gk. *peirates* »razbojnik, pirat«, dosl. »onaj tko napada«, od *peiran* »napadati, izvršiti neprijateljski napad na, pokušati«, od *peira* »proba, pokušaj, napad«, od PIE korijena **per-* »pokušati« (usporedi l. peritus »iskusan«, *periculum* »proba, pokus, rizik, opasnost«, vidi peril). Značenje »onaj tko uzima tuđe djelo bez dozvole« prvi put je zabilježeno 1701.; značenje »nelicencirani radio-izvještač« datira iz 1913. Glagol je prvi put zabilježen 1570-ih. Povezano: Pirated; pirating.

umnažanja autorskih djela i djela zaštićenih srodnim pravima. Danas se često koristi termin *anti-piracy* kao ime za djelatnost borbe protiv nezakonitog umnažanja predmeta zaštićenih autorskim ili srodnim pravima.

Ovaj je termin preuzet iz međunarodne terminologije borbe protiv kršenja prava intelektualnog vlasništva, te je po tome usporediv s preuzetim terminima koji standardiziraju zakonsku terminologiju kao što je to preuzimanje riječi *dizajn* za zakonskog označitelja prava zaštite oblika u odnosu na ranije korišteni hrvatski termin *obličje*.

Početkom razvoja hrvatske pravne terminologije pojavilo se pitanje korištenja termina piratstvo. Naime, neki su smatrali da je piratstvo termin svojstven srpskom jeziku, a gusarenje hrvatski prijevod istoznačnog termina. Ubrzo se međutim iskristaliziralo informiranije gledište u kojem je gusarenje termin koji označava djelatnost napada na brodove uz odobrenje legitimnih vlasti koje se vrši u cilju napada i otimanja imovine zaraćenih strana od strane privatnih ali ovlaštenih poduzetnika, a piratstvo je ista djelatnost usmjerena bez kriterija protiv svih pojedinaca i brodova, uključujući i onih koji plove pod zastavama vlastite države, bez ikakva ovlaštenja legitimnih vlasti, pa je prema tome potpuno ilegalno. U tome smislu upravo je termin piratstvo konačno pravilno izabran kao označitelj djelatnosti nezakonitog korištenja autorskih djela i djela zaštićenih srodnim pravima.

KRIVOTVORENJE (engl. *counterfeiting*)[81]

Povijesno, pojam krivotvorenja, odnosno nedopuštene proizvodnje predmeta koji su identični ili oponašaju izvornik s namjerom da se ta činjenica prikrije, naziva se krivotvorenjem, a predmeti krivotvorinama, odnosno patvorinama. Danas se kao termin za djelatnost nezakonitog umnažanja predmeta zaštićenih pravom žiga ili dizajna koristi termin *anti-counterfeiting*.

Wikipedia ističe da je u slučaju proizvodnje krivotvorina najčešće prisutan i element prevarne namjere, pa tako valja razlikovati i moguće proizvode koji doista jesu imitati, ali nisu izrađeni s namjerom prevare.[82] U

81 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04; http://www.etymonline.com; engl. *counterfeit* (gl.) kasno 13. st., od st. fr. *contrefait* »oponašano« (mod. fr. contrefait), particip od *contrefaire* »oponašati«, od *contre-* »nasuprot« (vidi contra-) + *faire* »napraviti, činiti«, (od l. facere; vidi factitious). Srednjov. l. *contrafactio* značilo je »stavljanje u suprotnost ili kontrast«. Povezano: *Counterfeited*; *counterfeiting*. Imenica i pridjev koriste se od XIV. st.

82 Wikipedia: The Free Encyclopedia, članak o krivotvorinama; http://en.wikipedia.org/wiki/Counterfeit, 10-08-01: »Krivotvorene su imitacije, obično izrađene s namjerom da se proizvod lažno predstavi kao originalni. Krivotvoreni proizvodi često se proizvode s namjerom da se iskoriste afirmirane vrijednosti imitiranih proizvoda. Riječ krivotvorina često opisuje i falsifikate novca i dokumenata, kao i imitacije odjeće, softwara, lijekova, satova, elektronike i logotipa poduzeća i robnih marki. U slučaju robe to predstavlja kršenje prava patenta ili žiga.«

tome smislu možemo navesti slučajeve puštanja u prodaju škartirane robe koja bi se mogla prodavati kao proizvod s greškom ili je namijenjena uništavanju, ali je greškom ili drugom vrstom protupravne namjere puštena u promet. Isto tako, krivotvorina je i roba proizvedena uz dopuštenje nositelja prava, ali u količini koja je ponovno, greškom ili drugom vrstom protupravne namjere, puštena u promet u količini koja može biti veća od one na koje se dopuštenje odnosilo, ali svim svojim svojstvima odgovara originalu. To su situacije u kojima ovlašteni proizvođač, mimo volje nositelja prava, na tržište pušta količine proizvoda veće od dopuštenih, ili proizvode koji u ponečemu odstupaju od standarda gotovih proizvoda nositelja prava.

Krivotvorina je također i naziv lažnog umjetničkog djela zaštićenog autorskim pravom u slučajevima kada je djelo napravljeno ili prodano s namjerom obmane kupca. Očito je da i tu moramo lučiti pitanje namjere, jer na području umjetnosti djelo napravljeno radi vježbe, koje oponaša original, može biti napravljeno s namjerom proučavanja tehnike, pa čak i uz eventualno dopuštenje nositelja autorskog prava, ali ako dođe u prodaju bez odgovarajućeg dopuštenja, njegov promet ostaje protupravan ako se kupcu ne otkrije činjenica da nije riječ o originalu. Treba naglasiti da se kod mnogih krivotvorina likovnih djela u umjetnosti uopće ne radi o povredi autorskog prava, jer, iako je djelo imitat drugog autorskog djela, autorsko pravo na to djelo u slučajevima imitacije starih majstora često je davno isteklo.[83] To je slučaj s brojnim krivotvorinama čuvenih slika povijesnih autora, ali zbog činjenice da je autorsko pravo isteklo ili nije ni postojalo krivotvorina neće sadržavati elemente povrede autorskog prava, nego samo prijevarne namjere.

FALSIFIKAT (*lat. falso*; krivo, lažno + *fare;* načiniti)[84]

Falsifikat (hrv. *krivotvorina*, patvorina, vidi niže) je tradicionalni termin kojim se označuju kopije, imitacije ili preinake umjetničkih djela i dru-

83 Wikipedia: The Free Encyclopedia. Vidi primjera radi članak o čuvenom krivotvoritelju Han van Meegeren-u: http://en.wikipedia.org/wiki/Han_van_Meegeren, 10-08-02, te o krivotvoritelju njegovih krivotvorina Jacques van Megeren-u: http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_van_Meegeren, 10-08-20.

84 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *falsify*, sredina 15. st., »dokazati lažnim«, od fr. *falsifier*, od kasn.l. *falsificare*, od l. *falsificus* »učiniti lažnim«, od *falsus* (vidi false). Povezano: Falsified; falsifying. Značenje »učiniti lažnim« datira iz 1500. Također engl. *false*, 1200., od st. fr. *fals*, *faus*, od l. *falsus* »obmanjeno, pogrešno, krivo«, particip od *fallere* »obmaniti, razočarati«, nepoznatog porijekla. Preuzet u druge gmc. jezike (usporedi njem. *falsch*, dan. *falsk*), premda je engleski jedini jezik u kojem je prevladalo aktivno značenje »sklon prevari« (sekundarno značenje u l.). Povezano: Falsely. (...)

gih predmeta, izrađene radi prijevare ili obmane, sa svrhom podmetanja umjesto originala. Ovaj je termin preuzet kao osnovni označitelj prijevarnih kopija, pa tako danas u hrvatskom kolokvijalnom jeziku upravo riječ *lažnjak* (vidi niže) označuje kopiju napravljenu s namjerom da se predstavi pravom. Osobito se na taj način riječ *lažnjak* koristi u kontekstu patvorina u izradi proizvoda zaštićenih pravom žiga. Isto tako, sam termin falsifikat upotrebljava se i u pravu žiga, baš kao i u autorskom pravu.

Možemo primijetiti da je termin falsifikat danas prvenstveno upotrebljavan u kontekstu umjetničkih patvorina, pa je time češće korišten za opis povrede djela zaštićenih autorskim pravom. U kontekstu umjetnosti o falsifikatu se radi onda kad falsifikator izradi potpuno novo djelo, imitirajući stilske i tehničke karakteristike nekog umjetnika ili određene epohe u što većoj mogućoj mjeri, s namjerom da prikrije činjenicu da je riječ o kopiji.

Poznajemo također i djelomični falsifikat, što je termin koji koristimo kada falsifikator na djelo nekoga manje poznatog ili sasvim nepoznatog majstora stavlja signaturu nekog poznatog umjetnika, da bi time postigao veću cijenu. U tu kategoriju spadaju i djela koja su se samo fragmentarno sačuvala, a falsifikator je proizvoljno rekonstruirao uništene dijelove. Sa stanovišta tržišta umjetninama, želja pojedinih sabirača da objekti njihove zbirke ne budu fragmentirani, dovodila je do restauriranja umjetničkih djela, odnosno rekonstrukcije uništenih dijelova tako da se pokušavalo sakriti kako rekonstruirani dijelovi nisu dio izvornika. Tako se zapravo postizao učinak analogan onome koji rezultira proizvodnjom kopija bez dopuštenja nositelja prava intelektualnog vlasništva, skrivajući pri tome tu činjenicu. U ovom slučaju stanje je izmijenjeno još jednim korakom, naime, moguće je čak i da kupac bude naručitelj takve «lažne» rekonstrukcije, koja će lažnom postati upravo zato što nije sama po sebi vidljiva, i time svima očita kao naknadna intervencija u umjetničko djelo.

Termin *krivotvorina* (patvorina, engl. *forgery*)[85] i falsifikat zapravo se ispravno upotrjebljuju kao sinonimi u mnogim kontekstima. To je i logično jer je krivotvorina doslovni hrvatski prijevod termina falsifikat, u smislu da krivo označuje *falso*, a tvorina *fare*, činiti, tvoriti. Termin

85 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *forgery*, 1570-e, od forge + -ery; eng. forge (im.), kasno 13. st., od st. fr. forge, ranije faverge, od l. fabrica »radionica«, od faber (gen. fabri) »radnik s teškim materijalima, kovač«. Značenje »krivotvoriti« je u anglo-fr. glagolu forger »falsificirati,« od st. fr. forgier, od l. fabricari »oblikovati, konstruirati, izgraditi«.
Wikipedia: The Free Encyclopedia. Vidi članak posvećen krivotvorinama u umjetnosti pod nazivom Art Forgey, http://en.wikipedia.org/wiki/Art_forgery, 10-08-10. Stranica sadrži brojne bibiliografske i internet reference na ovu temu.

označava sva djela izrađena putem oponašanja originala s namjerom prikrivanja činjenice da je riječ o kopiji koja nije ovlaštena. Uslijed češćeg korištenja termina *krivotvorenje* u kontekstu povrede žiga danas je krivotvorina jednako često ili češće upotrebljavana u kontekstu povrede prava industrijskog vlasništva negoli autorskog prava.

LAŽNJAK (engl. *fake*)[86]

Lažnjak je termin koji se kolokvijalno koristi za opisivanje ili navodi na pomisao da nešto nije stvarno ili da je lažno. Taj kolokvijalizam danas je nadopunio ili čak nadomjestio termine *falsifikat* i *krivotvorina* kako bi označio artefakt izrađen s namjerom prijevare.

IMITAT (lat. *imitatio*; proizvod oponašanja; imitacija)[87]

U umjetnosti termin označava djelo koje oponaša već postojeći uzor, a napravljeno je bez potrebne kreativnosti ili nadahnuća. Naime, neko djelo može biti imitat tako niske razine kreativnosti da možda uopće neće doseći prag potreban za stjecanje autorsko-pravne zaštite.[88]

U autorskom pravu postoji jasna situacija dopuštenog imitiranja izvornog djela. Riječ je o obliku humoristične reinterpretacije pod nazivom parodija koja odražava povijesnu sposobnost čovječanstva da svoju stvarnost komentira reinterpretirajući original na način koji odražava

86 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *fake*, zabilježeno u londonskom kriminalnom slangu kao pridjev (1775.), glagol (1812.), i imenica (1827.), ali moguće i starije. Vjerojatni izvor jest *feague* »dotjerati umjetnim sredstvima«, od njem. *fegen* »polirati, čistiti«, također »isprazniti, opljačkati« u kolokvijalnoj uporabi. »Velik dio našeg ranog slanga kradljivaca dolazi od njem. ili hol., i datira iz tridesetogodišnjeg rata« [Weekley]. Također može dolaziti od l. *facere* »učiniti«. Povezano: Faked; faker; fakes; faking. Konačno, koristi se i posvojeni francuski termin »*faux*«, prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. *Faux*, od fr. *faux* »lažno« (vidi false). Korišteno kao engleska riječ barem od 1676. (Etheredge). Korišteno samostalno, s francuskim izgovorom, od 1980-ih sa značenjem »lažnjak«.

87 Prema Online Etimology Dictionary, 2010-08-04: http://www.etymonline.com; engl. imitation, c. 1500, od st. fr. imitacion, od l. imitationem (nom. imitatio) »imitacija«, od imitari »kopirati, lažno prikazivati, oponašati«, od PIE *im-eto-, od korijena *aim- »kopija«. (Vezano uz l. *imago*, vidi image). Također, engl. simulation, sredina 14. st., »lažni prikaz, lažna profesija«, od st. fr. simulation, od l. simulationem (nom. simulatio) »oponašanje, pretvaranje«, imenica koja označava radnju od simulare »oponašati«, od korijena od similis »poput« (vidi similar).

88 Ipak, smatramo da je takvo, romantično traženje posebnog »nadahnuća« pri stvaranju relativno konzervativno i da moderno autorsko pravo u manjoj mjeri brine o razini jedinstvene inspiracije kao preduvjetu za stjecanje zaštite negoli je to bio slučaj prije dva stoljeća.

određeni stav imitatora.[89] Moglo bi se reći da je riječ o institutu slobode govora ugrađenom u autorsko pravo od samih njegovih početaka.

U općenitoj, kolokvijalnoj uporabi imitatom se označuje stvar koja se nastoji prikazati kao nešto drugo, vrednije (npr. mjed kao zlato itd.). U hrvatskoj terminologiji borbe protiv krivotvorina, osobito na području prava žiga, uobičajilo se o imitatu govoriti kao o proizvodu koji nije identičan originalu, ali ga se potencijalnom kupcu nastoji prikazati dovoljno sličnim originalu da bi ga se zbunilo i navelo na potrošnju imitata. To najčešće predstavlja povredu prava žiga ili poštene tržišne utakmice.

UMJESTO ZAKLJUČKA

Ovaj kratki pregled terminologije poslužit će nam kao temelj daljnjeg istraživanja mogućih promjena autorskog prava u uvjetima digitalizacije i umreženja s kojima se suočavaju suvremena društva. Ovdje smo doveli u pitanje značenja pojedinih termina u kontekstu uloge umnažanja kao osnovice ljudskog stvaranja. Vidimo da priroda digitalizacije ukazuje na povećanu važnost dostupnosti i umnoživosti djela, te ćemo u nastavku ovog rada preciznije istražiti moguće linije pritisaka i promjena u sustavu autorskog prava.

LITERATURA:

Barthes, Roland. The Death of the Author. Prva objava na engleskom u američkom časopisu Aspen, br. 5–6, 1967, te na francuskom 1968. u francuskom časopisu Manteia, br. 5. Kasnije objavljeno u: Barthes, Roland; Stephen Heath. Image, music, text, 1977. Noonday Pr., 1989

Benjamin, Walter; J. A. Underwood. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Penguin Books, 2008

Brockman, John. (Editor). This Will Change Everything: Ideas That Will Shape the Future. Harper Collins, 2010

Carr, Nicholas. The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains. W W Norton & Co Inc, 2010

Deazley, Ronan. Rethinking copyright: history, theory, language. Edward Elgar Publishing, 2006

Eco, Umberto. La Struttura assente: la ricerca semiotica e il metodo strutturale. // Saggi tascabili, Volume 39. RCS Libri, 2004

89 ZAPSP, Parodije i karikature, čl. 94.

Foucault, Michel. What is an Author? Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews. // G – Reference: Information and Interdisciplinary Subject Series; Literature / Philosophy. Cornell University Press, 1980

Gliha, Igor. Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima. // Zbirka propisa, Vol. 432. Narodne novine, 2004.

Henneberg, Ivan. Autorsko pravo. Informator, Pravna biblioteka, 2000.

Keen, Andrew. The cult of the amateur: how blogs; MySpace, YouTube, and the rest of today's user-generated media are destroying our economy, our culture, and our values. Doubleday, 2008

Lanier, Jaron; Alfred A. Knopf. You Are Not a Gadget: A Manifesto. Knopf, 2010.

Lessig, Lawrence. Code and other laws of cyberspace, Part 11. Basic Books, 1999

Lessig, Lawrence. Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy. Penguin Press, 2008

Matanovac-Vučković, Romana. Zbirka propisa u području prava intelektualnog vlasništva: autorsko i srodna prava, patent, žig, industrijski dizajn, topografije, oznake podrijetla. Narodne novine, 2008.

McLuhan, Marshall. Understanding media: the extensions of man: A Mentor Book. New American Library, reprint Routledge, 2001

Palfrey, John; Urs Gasser. Born Digital: Understanding the First Generation of Digital Natives. Basic Books, 2010

Patterson, Lyman Ray. Copyright in historical perspective. Vanderbilt University Press, 1968

Penrose, Roger. The emperor's new mind: concerning computers, minds, and the laws of physics. Penguin Books, 1991

Porsdam Helle (urednica). Copyright and other fairy tales: Hans Christian Andersen and the commodification of creativity. Edward Elgar Publishing, 2006

Robertson, S. Douglas. The New Renaissance: Computers and the Next Level of Civilization. Oxford University Press, USA, 1998

Rosen, William. The Most Powerful Idea in the World: A Story of Steam, Industry, and Invention. Random House Publishing Group, 2010

Sikirić, H.; I. Gliha; M. Vukmir. International Encyclopedia of Laws Volume I. Kluwer Law International

Valéry, Paul; Ralph Manheim. Aesthetics. Pantheon Books, 1964

Verona, Albert. Zaštita izuma. Informator, Pravna biblioteka, 1977.

Weinstock Netanel, Neil. Copyright's paradox. Oxford University Press US, 2008

Wolfram, Stephen. A new kind of science: General science. Wolfram Media

Zlatović, Dragan. Žigovno pravo; Vizura, 2008.

Zlatović, Dragan. Marketing i intelektualno vlasništvo. InMag, 2010.

IZVORI

Međunarodni sporazumi:

Bernska konvencija za zaštitu književnih i umjetničkih djela. // Narodne novine – Međunarodni ugovori br. 12/93, 3/99 i 11/99

Univerzalna konvencija o autorskom pravu prema izvornom tekstu. // Narodne novine – Međunarodni ugovori br. 12/93 i 3/99

Pariška konvencija za zaštitu industrijskog vlasništva. // Narodne novine – Međunarodni ugovori, broj 12/93 i 3/99

Zakonski tekstovi

Zakon o autorskom i srodnim pravima

SAŽETAK:

Činjenica da je ljudski okoliš u sve većoj mjeri digitaliziran, te istovremeno umrežen stvorilo je okoliš u kojem se kreativnost u nekim aspektima odvija na način koji nema presedana u ljudskoj povijesti. Pri tome se posebno ističe da činjenica da je svaka kopija istovremeno i svevremeno prisutna u obliku identičnome svom digitalnom originalu radikalno utječe na poimanje autorskopravnog sustava. Istraživanje nastoji slijediti nekoliko terminoloških grupa, te kombinacijom semiotičke analize i komparacije značenja pojmova koje označuju izabrani stručni termini u autorskopravnoj, umjetničkoj i kolokvijalnoj terminologiji nastoji izvesti zaključke o društvenom poimanju sustava zaštite kreativnosti. Postavljaju se pitanja o povijesnoj adekvatnosti pojedinih rješenja, a osobito otvaraju pitanja o održivosti dosadašnjeg poimanja u projekciji promjena koje se odvijaju pod pritiscima digitalizacije i umrežavanja.

Sa svrhom određivanja onih konstanti povijesnog razvoja autorskog prava tekst prati grupu termina koji na području skulpture označuju pojmove vezane uz umnažanje autorskog djela. Idućа grupa termina su neki od centralnih pojmova autorskog prava, te se njihovom komparativnom analizom sa identičnim terminima koji se koriste u umjetničkoj terminologiji nastoji razumjeti i ukazati na ona središnja značenja koja se ukazuju pod novim svjetlom u digitalnom kontekstu. Konačno, analizira se kolokvijalna stručna terminologije koja se odnosi na fenomene umnažanja bez dopuštenja svojstvenog čitavoj povijesti zaštite intelektualnog vlasništva, a koji izgleda doživljava eksploziju u kontekstu digitalizacije i umrežavanja, sa zaključkom da gotovo niti jedan od tih termina nema svoje zakonske, odnosno pravne izvore.

Summary

A MULTITUDE OF SOURCES – THE TRUE MEANINGS OF *COPY* AND *ORIGINAL*

A BRIEF ACCOUNT OF THE CHANGES IN MEANING OF ART AND COPYRIGHT TERMINOLOGY IN THE DIGITAL ENVIRONMENT

Mladen Vukmir
Vukmir & Associates, Zagreb

Human environment is becoming increasingly digitalized and interconnected. This has led to aspects of creative production unprecedented in human history. The remarkable fact that each copy may exist simultaneously and permanently in a form identical to its

digital original radically affects the concept of a copyright system. This paper attempts to follow several sets of terminology. By combining semiotic analysis with comparison of the meaning of concepts referring to copyright, art, and everyday speech it attempts to draw conclusions about social perception of a creativity protection system. Historic relevance of certain solutions is questioned, particularly the viability of the existing perceptions in view of the changes caused by the pressure of digitalization and networking.

The paper examines a set of terms in the field of sculpture that denote concepts related to multiplication of an author's work. The next set of terms are principal concepts of copyright. Through a comparative analysis with identical terms used in art terminology the paper attempts to clarify and point out cases of shift in the meaning of concepts within the digital context. Finally, the paper gives an analysis of the colloquial professional terminology related to the currently exploding phenomena of multiplication without permission, which was characteristic for the entire history of protection of intellectual property, with the conclusion that almost none of these terms have judicial or legal sources.

KEY WORDS: *copyright, creativity, terminology, digitalization, internet, copy, original*

Prilog

Simpozij

Original u skulpturi

KLANJEC
4.–6. VI. 2008.

Organizacijski odbor

JADRANKA DAMJANOV

FRANO DULIBIĆ

IGOR FISKOVIĆ

IGOR GLIHA

IRENA KRAŠEVAC

BOŽIDAR PEJKOVIĆ

Organizator

MUZEJI HRVATSKOG ZAGORJA
GALERIJA ANTUNA AUGUSTINČIĆA
Trg Antuna Mihanovića 10 • 49290 Klanjec
telefaks: + 385 049 550 343 • e-mail: gaa@mhz.hr
http://www.mdc.hr/augustincic

Cilj

Pridonijeti
utvrđivanju sadržaja, opsega i dosega
pojma originala u skulpturi i njegovih korelata
(unikat, serija, replika, verzija, varijanta,
kopija, falsifikat, plagijat, imitat, reprodukcija ...)
na osnovi likovnoteoretskih, povijesnoumjetničkih, lingvističkih i juristička
istraživanja i promišljanja.

Okvirna područja / teme

POJAM ORIGINALA U SKULPTURI

Odnos prema pojmu originala u ostalim likovnim rodovima i vrstama

Značaj kiparskih tehnika za definiciju pojma originala u skulpturi

ORIGINAL

Unikat
Serija
Replika
Verzija
Varijanta

KOPIJA

Falsifikat
Plagijat
Imitat

REPRODUKCIJA

Suvenir
Multipl

AUTOR I AUTORSTVO

Majstor i pomagači
Povijesni aspekti
Likovni aspekti
Moralni aspekti
Pravni aspekti

4. lipnja (srijeda)

08.15
Polazak iz Zagreba
Autobus kreće ispred Muzeja Mimara, Rooseveltov trg 5

09.30
Prijava sudionika
Kava, sok, pecivo …

10.00
Otvorenje skupa
Pozdravni govori i uvodna riječ

10.30
Božidar Pejković
Problem originala u skulpturi

10.45
Josip Korošec
Uloga skulpture i značaj njene izvornosti

11.00
Maro Grbić
Stupnjevanje izvornosti kipova

11.15
Frano Dulibić
Nepodnošljiva lakoća multicipliranja / Originali i kopije u skulpturi i drugim likovnim umjetnostima

11.30
Lavinija Belušić
Izvornik i izvornost u talijanskoj renesansnoj traktatistici

11.45
Irena Kraševac
Legalne kopije / Zbirke odljeva antičke skulpture u 19. stoljeću

12.00
Martina Ožanić
Skulpturalna grupa Svete Obitelji: pitanje udjela autorske invencije u odnosu na grafički predložak

12.15
Dalibor Prančević
Ivan Meštrović – desetljeće nakon Darovnice

12.30
Otvorenje izložbe
Božidar Pejković
Antun Augustinčić – oko originala
Salon Galerije Antuna Augustinčića

13.00
Pauza
Domjenak

14.00
Lana Golub Putrić
Pravni aspekt autorstva u likovnoj umjetnosti

14.15
Igor Gliha
Skulptura kao autorsko djelo

14.30
Mladen Vukmir
Tipologija i terminologija autorskopravnih povreda na području skulpture

14.45
Josip Vrbić
Zaštita skulpture kroz uvođenje novih sustavnih rješenja registriranja umjetnina

15.00
Rasprava

16.00
Razgledavanje Klanjca

17.00
Zajednički ručak

19.00
Polazak za Zagreb (dolazak u Zagreb oko 20.15)

5. lipnja (četvrtak)

08.15
Polazak iz Zagreba
Autobus kreće ispred Muzeja Mimara, Rooseveltov trg 5

09.30
Prijava sudionika
Kava, sok, pecivo …

10.00
Marija Buzov
Pojam originala u arheologiji

10.15
Vlasta Begović Dvoržak i Ivančica Dvoržak Schrunk
Antičke skulpture u vrtovima maritimne vile u uvali Verige na Brijunima

10.30
Stanko Piplović
Sfinge u Dioklecijanovoj palači u Splitu / Jedinstvena pojava u rimskoj skulpturi Ilirika

10.45
Ivo Donelli
Replika ili izvornik s greškom

11.00
Miroslav Škugor – izostao

11.15
Ljerka Šimunić
Javna kamena plastika u muzejskoj zbirci – konzervacija/restauracija – original/replika

11.30
Igor Fisković
Slučaj renesansnog kipa sv. Petra u Vrboskoj

11.45
Vedrana Gjukić-Bender
Innocenzo Spinazzi kipar stvaratelj i kopist

12.00
Anica Ribičić – Županić
Francisco Pallas y Puig / Pseudogotički triptih s prikazom Bogorodice na prijestolju s malim Isusom u krilu iz Muzeja Mimara

12.15
Vesna Lovrić Plantić
Balon braće Montgolfier / Raskošni stojeći sat rađen prema modelu C. M. Clodiona

12.30
Vjekoslava Sokol
Kipovi malih Isusa u vosku

12.45
Danka Radić
Romantične restauracije i domišljenja (kopije i falsifikati) u trogirskoj heraldici

13.00
Pauza
Domjenak

14.00
Tomislav Hercigonja
3D digitalizacija spomenika kulture

14.15
Davorin Kereković
Nove tehnologije u upravljanju i obnovi spomenika kulture

14.30
Krešimir Buntak
»Building Integrated Management System« - BIMS sustav za upravljanje nepokretnim spomenicima kulture

14.45
Branko Dautović
3D CAD modeliranje u projektima obnove i zaštite spomenika kukture

15.00
Rasprava

16.00
Demonstracija 3D digitalizacije

17.00
Zajednički ručak

19.00
Polazak za Zagreb (dolazak u Zagreb oko 20.15)

6. lipnja (petak)

08.15
Polazak iz Zagreba
Autobus kreće ispred Muzeja Mimara, Rooseveltov trg 5

09.30
Prijava sudionika
Kava, sok, pecivo …

10.00
Dragan Damjanović
Odnos prema predloščima u djelima Vatroslava Doneganija i Ivana Rendića za đakovačku katedralu

10.15
Zvonko Maković
Načelo serijalnosti u suvremenoj hrvatskoj skulpturi

10.30
Lovorka Magaš
Reljefometar Vjenceslava Richtera – odnos originala i varijante

10.45
Vesna Meštrić
Ideja - izvedba: Vjenceslav Richter, Nada - Zagreb, 1957-1999.

11.00
Daina Glavočić
Romolo Venucci: Forza della volontà (Snaga volje) – Kloniranje skulpture

11.15
Ljubica Dujmović Kosovac
Replika kao povod – original kao ishodište

11.30
Jadranka Vinterhalter
Instalacija kao original i kao verzija: Mladen Stilinović, Eksploatacija mrtvih

11.45
Antonija Mlikota
Na razmeđu arhitekture i skulpture: Spomenik suncu i Morske orgulje

12.00
Vladimir Rismondo ml. i Dijana Iva Sesardić
Original – kopija

12.15
Boris Čučković
Skulptura između materijalnog i nematerijalnog – razmatranje skulpture ostvarene digitalnom tehnologijom

12.30
Milivoj Šegan
Scientia gnoseoforme oblikovanja kipa i izvornost izvornika

12.45
Želimir Hladnik
Vratite mi moje olovke, ili stav o samoočuvanju

13.00
Rasprava i zaključci

15.00
Zajednički ručak

17.00
Polazak za Zagreb (dolazak u Zagreb oko 18.15)

KAZALO AUTORA
INDEX OF AUTHORS

Begović Dvoržak, Vlasta 355
Belušić, Lavinia 9
Buzov, Marija 333

Čučković, Boris 271

Damjanović, Dragan 175
Donelli, Ivo 371
Dujmović Kosovac, Ljubica 295
Dulibić, Frano 289
Dvoržak Schrunk, Ivančica 355

Fisković, Igor 37

Gjukić-Bender, Vedrana 53
Glavočić, Daina 229
Golub-Putrić, Lana 395
Grbić, Maro 209

Korošec, Josip 85
Kraševac, Irena 195

Lovrić Plantić, Vesna 67

Magaš, Lovorka 249
Meštrić, Vesna 239
Mlikota, Antonija 307

Ožanić, Martina 97

Piplović, Stanko 379
Prančević, Dalibor 219

Radić, Danka 141
Ribičić-Županić, Anica 115
Rismondo, Vladimir 323

Sokol, Vjekoslava 127

Vukmir, Mladen 421

Izdavač / Publisher
MUZEJI HRVATSKOG ZAGORJA – GALERIJA ANTUNA AUGUSTINČIĆA
Trg Antuna Mihanovića 10, Klanjec

Za izdavača / For the Publisher
GORANKA HORJAN

Glavni urednik / Editor-in-chief
BOŽIDAR PEJKOVIĆ

Uredništvo / Board of editors
LJILJANA KOLEŠNIK
IRENA KRAŠEVAC
BOŽIDAR PEJKOVIĆ
DALIBOR PRANČEVIĆ
DAVORIN VUJČIĆ

Recenzenti / Reviewers
LJILJANA KOLEŠNIK
IGOR GLIHA

Prijevod / Translator
SILVA TOMANIĆ KIŠ

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

Tisak / Printed by
DENONA d.o.o, ZAGREB

Naklada / Print run
500

Anali GAA 28–29 izlaze za 2008. i 2009. godinu. Sadrže 27 prispjelih radova od 39 izlaganja sa simpozija Original u skulpturi. *Tisak završen u rujnu 2010. u Zagrebu.*

Izdavanje Anala GAA omogućilo je MINISTARSTVO KULTURE REPUBLIKE HRVATSKE.