

## UVOD

Grad Zagreb navršit će 1994. godine punih devet stoljeća od svoga prvog spominjanja, točnije od osnutka biskupije unutar srednjovjekovnoga slavenskog naselja koje se nalazilo na prostoru današnje stolne crkve i Kaptola.<sup>1</sup> Riječ je o istaknutom datumu iz hrvatske povijesti i kulture, svakako vrijednom brojnih planiranih povjesnoumjetničkih istraživanja i projekata. Tako je i tema ove studije bila zamišljena kao skroman doprinos poznavanju kulturnog i društvenog života na prostoru hrvatske metropole tijekom proteklih devet stoljeća, a protumačen očima muzeologije i unutar nje povijesti specijalnih umjetničkih muzeja i galerija. Na prvi pogled, i to ponajviše zbog postojeće opsežne objavljene građe i poznatih faktografskih podataka, zadatak vrlo jednostavan i lak. No, osobno postavljen zahtjev za praćenjem pojava i razvoja institucija u širokom sklopu svih ostalih relevantnih događanja na ekonomskom, političkom i kulturnom planu, zahtijevao je dodatni napor. Kako su odgovori na osnovna pitanja 'što', 'gdje' i 'kada' bili uglavnom poznati, valjalo je minuciozno i sa strpljivošću odgovoriti na zahtjevna pitanja u kulturnoj prošlosti, na pitanja 'zašto' i 'kako'. Stoga se nastojalo na dobro utvrđenoj podlozi općenitih stavova muzeologije kao i poznate i publicirane povijesti samoga grada Zagreba komparativnom metodom-metodom uspoređivanja s relevantnim pojavama u zemljama srednje Evrope, čijem okružju i grad Zagreb po svojem geografskom određenju i političkim prilikama pripada,

iščitati kulturni mozaik u kojem su svoju ulogu imali i zagrebački umjetnički muzeji i galerije.

Valja naglasiti da je pri odabiru ustanova koje su obrađene unutar ove posebne grupacije, osnovni kriterij bio postojanje zbirke. No, kako se inzistiralo na bilježenju svekolikih pojava, određena je pažnja posvećena i izložbenim prostorima: od Umjetničkog paviljona do Muzejskog prostora na Jezuitskom trgu. Usporedimo li, pak, uvrštene muzejske i galerijske ustanove s onim novopredloženima unutar područja matičnosti umjetničkih muzeja<sup>2</sup>, zapazit ćemo da je izostala podvrsta "scensko-glazbene umjetnosti". Nju će u Zagrebu, prema riječima Branka Hećimovića<sup>3</sup>, tek u budućnosti predstavljati Muzejska kazališna zbirka. Stoga i nije obrađena u ovom radu.

Interes za povijest muzeja u Hrvatskoj, čiji su plod i ove stranice, nipošto nije nov. Autori poput Lelje Dobronić<sup>4</sup>, Marcela Gorenca<sup>5</sup> i Vere Humski dali su svoj dragocjeni doprinos u obliku sažetih faktografskih pregleda, među kojima se ipak ističe rad Vere Humski "Pregled povijesti muzeja u Hrvatskoj: 19. i 20. stoljeće (do 1945) s bibliografijom"<sup>6</sup>. Upravo ta pažljivo izrađena bibliografija postala je neza-obilaznom osnovom i putokazom za sva daljnja istraživanja u području povijesti muzejskih institucija. No, u obradi ove teme trebalo je razriješiti kako događanja koja su prethodila prvoj muzejskoj ustanovi, točnije Narodnom domu, tako i sve ono bogatstvo zbivanja u zagrebačkim muzejima i muzeologiji poslije drugoga svjetskog rata. Pri rješavanju prvog problema - slike prethodnog stanja - kao izravni je poticaj poslužila "kultna"



knjiga s područja povijesti muzeja *"The Museum Age"* Germaina Basina<sup>7</sup>, ali i pionirski rad u nas *"Muzej u prošlosti i sadašnjosti"* Želimira Košćevića<sup>8</sup>. Potonje djelo, premda obrađuje općeniti razvoj muzeja u svijetu, po suvremenim muzeološkim premisama na kojima se temelji, predstavljalo je pravi novum. Košćević je jednaku pažnju posvetio ne samo nastanku oficijelnih muzejskih institucija nego i zbirkotvornim događajima koji su im prethodili. Uvodničar ovom tekstu prof. Tihomil Stahuljak s pravom je istaknuo vrijednost Košćevićeva *"zanimanja za kulturni kontekst sabiranja, čuvanja i izlaganja predmeta u svakom pojedinom razdoblju..."*<sup>9</sup>. A upravo i u ovoj studiji pokazala se rekonstrukcija kulturno-povijesnoga konteksta, uz metodu usporedbe, gotovo jednim mogućim putem, zapravo imperativom čitavog istraživanja. Daljnju pomoć pri bilježenju prošlostoljetnih kulturnih događaja predstavljao je i članak Verene Han *"Razvoj zbirki i muzeja od XIII. do XIX. vijeka na teritoriju Jugoslavije"*<sup>10</sup>. No, nasuprot ovim preglednim raspravama, valja podsjetiti i na one znanstvenike koje karakterizira iznošenje samo detalja, gotovo krhotina iz kulturne povijesti, a koji u slaganju mozaika imaju veliko značenje. U tome prednjači djelatnost Miroslave Despot. Ona je u našim znanstvenim časopisima ostavila mnoštvo dragocjenih zrnaca koja su izoštrenom oku mogla dopuniti sliku Hrvatske i njene kulture u prošlim stoljećima. Sličnim su se pokazali i članci i način razmišljanja poznatog povjesničara i urednika časopisa *"Narodna starina"* Josipa Matasovića.

Devetnaesto stoljeće, točnije njegova druga polovica koja tekar može nositi epitet

'stoljeće muzeja' u Hrvatskoj, iscrpno je i značajki obrađeno u djelima i člancima Olge Maruševski<sup>11</sup>. Njenim istraživanjima i lucidnim zaključcima trebalo je tek priključiti arhivske izvore i građu, i potka je za razumijevanje ovog razdoblja bila uspostavljena. U međuratno doba i sama je muzeološka misao u nas znatno sazrela. Tome su pridonijeli i strani muzejski stručnjaci koji su se počeli upoznavati s fundusima naših umjetničkih muzeja, ali i sudjelovati u mijenjanju njihovih postava. Vrijeme je to kada započinje djelovati i danas aktivan muzeolog Antun Bauer<sup>12</sup>, a ravnatelj Strossmayerove galerije Artur Schneider objavljuje prvu pravu muzeološku analizu kolekcionarstva Josipa Jurja Strossmayera<sup>13</sup>. Dakle, razvoj muzeja moguće je bilo pratiti iz suvremenih, muzeološki potpuno relevantnih rasprava.

Poslijeratni zamah zbivanja u postojećim ustanovama kao i osnutak novih praćen je i razvitkom muzeologije, točnije određenjem njenih zadataka i ciljeva. Uskoro su počele izlaziti dragocjene stručne i znanstvene publikacije, a među njima posebno značenje pripada *"Muzeologiji"* i *"Vijestima muzealaca i konzervatora Hrvatske"*. Godine 1955. osnovana je ustanova za promicanje ove nove znanstvene discipline - Muzejski dokumentacioni centar. Svi su ti pothvati bili djelo, kako to ponajčešće u nas biva, jednog čovjeka: Antuna Bauera. Zahvaljujući njemu i njegovoj otvorenosti spram novih gibanja u Evropi i svijetu, muzeologija je potkraj šezdesetih godina svrstana uz bibliotekarstvo, arhivistiku i dokumentalistiku u okvire informacijskih znanosti. Započeo je i prvi Postdiplomski studij muzeologije, a kako zbog potreba studenata tako i radi ostalih



muzejskih radnika Muzejski dokumentacioni centar promovirao je novi stručni časopis znakovita naslova *"Informatica museologica"*. Pretražujući sve njegove brojeve, kao i one već spomenutih dvaju stručnih časopisa, pronađene su mnoge informacije o zagrebačkim muzejima u posljednja četiri desetljeća. Druga generacija muzeologa, s dr. Ivom Maroevićem na čelu, razvila je na razmeđu sedamdesetih i osamdesetih godina teorijsku jezgru muzeologije i definirala je kao *"dio informacijskih znanosti koji se bavi izučavanjem muzealnosti preko muzejskih predmeta, djelatnošću muzeja i odnosom muzejske teorije i prakse radi zaštite ljudskog nasljeđa i interpretacije i prijenosa njegovih poruka"*<sup>14</sup>. Takva definicija muzeologije nesumnjivo je ostavila traga i u praksi naših umjetničkih muzeja i galerija. Nova se pažnja počela posvećivati prezentaciji, obrazovanju u muzejima, a nadasve su se značajne promjene počele događati na polju dokumentacije muzejskih predmeta. U takvoj situaciji za upoznavanje fundusa naših muzeja i zbirki, a time i za spoznavanje njihova razvoja, ponajviše je učinio svojim izložbenim programom Muzejski prostor sredinom osamdesetih godina. Mislimo pri tome na velike pothvate poput *"Sto godina Strossmayerove galerije"* ili *"U susret Muzeju suvremenih umjetnosti"* koji su u novom izložbenom prostoru, utemeljenom na principima koji do tada nisu funkcionirali u našoj sredini, puno više učinili za populariziranje zagrebačkih umjetničkih muzeja od samih matičnih kuća. Valja podsjetiti da je svaki katalog predstavljenog umjetničkog muzeja bio opremljen pažljivo pripremljenim historijatom i kronologijom zbivanja. Daljnja pažnja zagrebačke kulturne javnosti

i znalaca usmjerena je i sljedećim tematskim ciklusom *"Sabiračima i donatorima u čast"*, gdje su predstavljene brojne značajne privatne zbirke, primjerice, Metropolitanska galerija biskupa Kokše ili Zbirka Bauer i Zbirka Peršić. Na početku devedesetih, u novim društvenim okolnostima u kojima je osjetno poraslo zanimanje za vlastitu političku i kulturnu prošlost, čini se, barem prema posljednjem broju *"Muzeologije"*<sup>15</sup>, da se veća pažnja počinje posvećivati i povijesti muzeja. Zanimljivo je da se slična strujanja mogu zapaziti i u evropskim muzeološkim i muzejskim krugovima. O tome govori i pokretanje novih specijaliziranih časopisa kao, primjerice, *"Journal of the History of Collections"*, a i pojava dragocjenih znanstvenih studija u kojima prednjače one objavljene u *"Materialien aus dem Institut fuer Museumskunde"* iz pera direktora toga berlinskog muzejskog centra dr. Andreasa Grotea<sup>16</sup>. Svoj doprinos razrješenju značenja samog pojma muzeja kao i povijesti muzeja prije 19. stoljeća dali su i poljski znanstvenici poput Marcina Fabianskog<sup>17</sup>.

No, kako nas osim povijesti naših umjetničkih muzeja u Zagrebu živo zanima i njihova sadašnjost, iz koje se može naslutiti i predvidjeti njihova daljnja sudbina, bilo je potrebno ostaviti istraživanje pisane građe i poći u muzeje. A u njima se, upravo u skladu s općim trendom informatizacije svih kulturnih djelatnosti potkraj devedesetih, pojavio kompjuter. Činilo se da će upravo on postati kontrolnom točkom s koje će se moći sagledati bar dio budućnosti naših umjetničkih fundusa. I kada smo počeli čvrsto vjerovati da ćemo upravo tu nastaviti razvijati nove



muzeološke postavke i tako promijeniti odnos prema umjetničkom djelu kao sankrosantnome muzejskom objektu i na taj način obogatiti i muzeografska rješenja stalnih postava, dogodila se katastrofa za naše muzealstvo. Počeo je rat u Hrvatskoj. Zemlja, ljudi, a s njima i materijalne, kulturne i prirodne vrednote našle su se iznenada suočene sa stravičnim razaranjima. Umjetnički muzeji i galerije Hrvatske prvi su se put poslije drugoga svjetskog rata morali nositi s problemom uništenja i otuđenja svojih fundusa. Tako su i zagrebački muzeji, upravo kao i 1942. godine, zatvorili svoja vrata, umjetnine su spremljene u depoe ili su čekale otpremu izvan domašaja uništenja. O kakvoj je destruktiji bila riječ ponajbolje govori podatak da su umjetnine za prošloga velikog rata ipak ostajale u gradu, a danas su ga neke kao naši najvredniji svjedoci tisućljetne srednjoevropske kulture ipak morale napustiti. Doista smo se vratili pola stoljeća unatrag. U varljivu zatišju u kojem su se i naše muzejske kuće vratile svakodnevnom životu, stalni su nam njihovi postavi, razumljivo, ostali nedostupnima. No, o njima se kritički i zrelo promišlja (primjerice, sustavno nastavljanje radova na novom postavu Muzeja za umjetnost i obrt), a zamjenjuju ih velike tematske izložbe. S druge strane, znatnija se aktivnost napokon posvetila solidnijem dokumentiranju muzejskih fundusa i informatizaciji muzejske djelatnosti uopće. U tom iščekivanju sigurnije i mirnije budućnosti koja će i našim umjetničkim muzejima i galerijama omogućiti normalan rad i napredak u duhu evropskih muzealnih

zbivanja, mi smo se okrenuli njihovoj prošlosti. Prepuna je zanimljivosti ali i dragocjenih pouka koje će valjati pažljivije negoli smo to do sada činili i protumačiti i usvojiti.

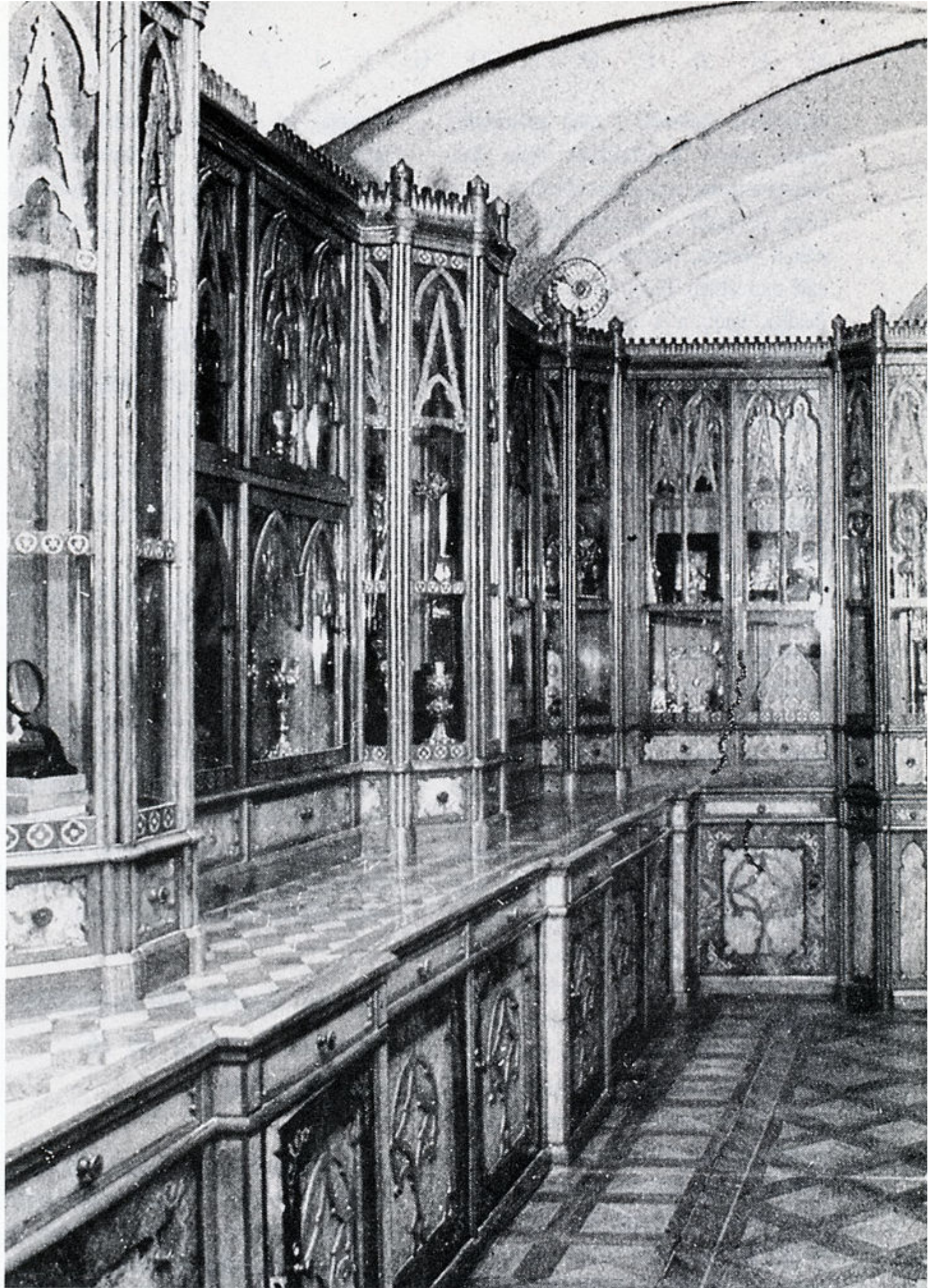
## **ZAČECI MUZEJSKE DJELATNOSTI U ZAGREBU S TEŽIŠTEM NA SABIRANJU I IZLAGANJU UMJETNIČKIH DJELA**

Prva muzejska ustanova u gradu Zagrebu bio je Narodni muzej koji je otvorio svoje zbirke javnosti 1846. godine u pre-lijepoj klasicističkoj palači grofa Draškovića. Upravo ovu ustanovu označila je s pravom Lelja Dobronić ishodištem hrvatskog muzealstva<sup>18</sup>. Osobito kada je riječ o sjevernim krajevima Hrvatske, a napose o Zagrebu. No ovoj je važnoj godini prethodilo mnoštvo kulturnih zbivanja koja su u sebi nesumnjivo nosila neka obilježja muzealne djelatnosti.

### **Riznica Zagrebačke katedrale. Postanak i razvoj do 16. stoljeća (FTGR 1)**

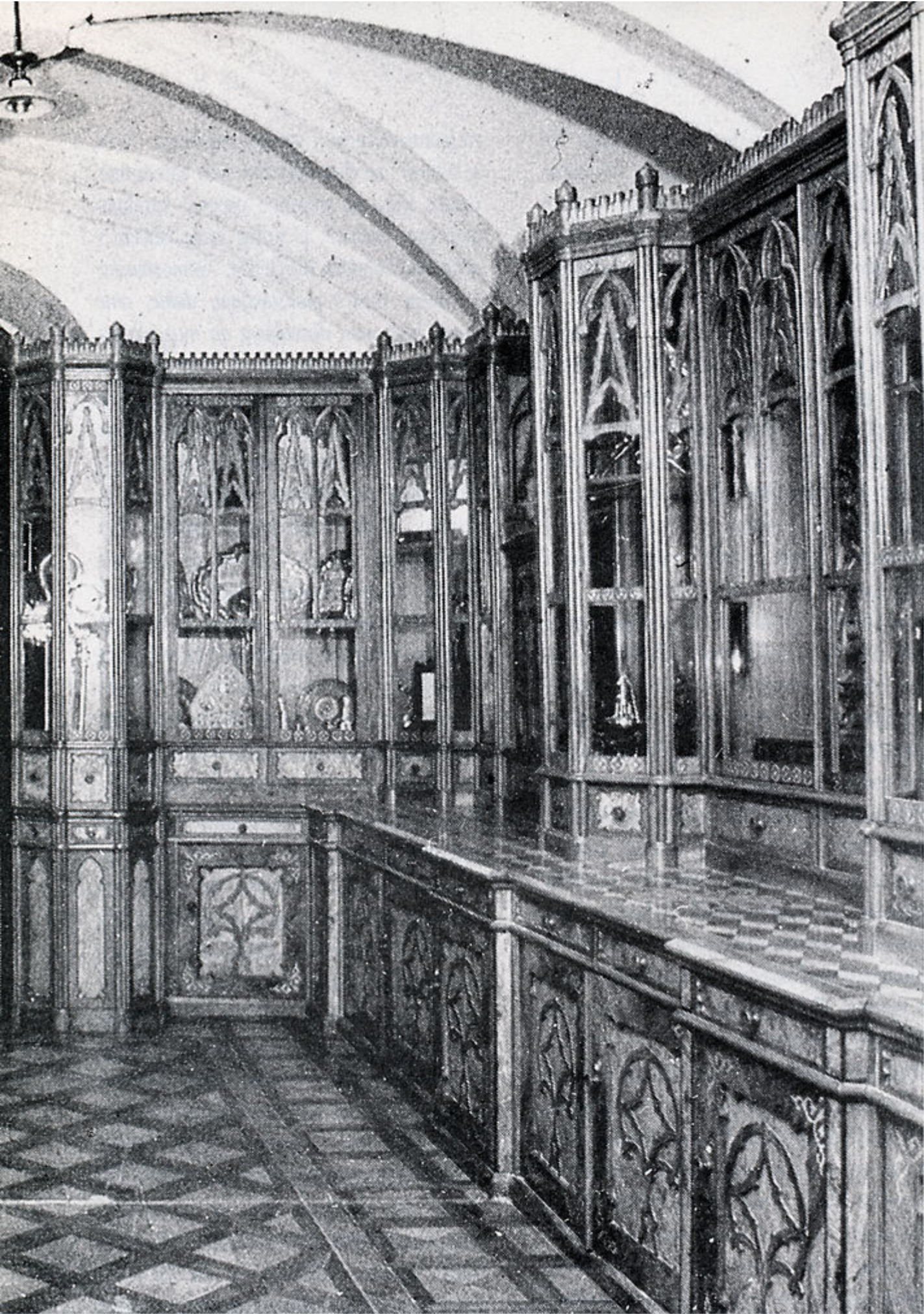
Pravu povijest Zagreba, unatoč tomu što su pažljivo istražene i prijašnje naseobine, započinjemo 1094. godinom u kojoj je ugarski kralj Ladislav osnovao na području današnjega Kaptola biskupiju. Svu važnost tog čina i dalekosežnost njegovih posljedica





*1. Riznica zagrebačke katedrale : jedinstveni rad 19. stoljeća kojeg više i nemamo prilike vidjeti (presnimka iz kataloga Riznica zagrebačke katedrale)*





interior of the library, showing the Gothic Revival style with its pointed arches and intricate woodwork.

The image captures the grandeur of the Gothic Revival architecture, highlighting the detailed carvings and the soaring height of the vaulted ceiling.



najtočnije je iskazao dr. Vjekoslav Klaić: *“U isto doba kad je Zagreb postao crkvenim središtem Posavske Hrvatske, postao je on i njezinim kulturnim središtem, jer je tada crkva bila ako i ne jedini, ali svakako najznatniji nosilac i predstavnik kulturnog rada uopće.”*<sup>19</sup>

Tome u prilog govore i oni malobrojni podaci o prvom ustoličenom biskupu Duhu<sup>20</sup>. Svi povijesni izvori navode da je novopostavljeni crkveni dostojanstvenik za redoviti vjerski rad i održavanje obreda donio sa sobom liturgijske knjige koje su se sačuvale sve do danas u Metropolitanskoj knjižnici. Među njima valja istaknuti sakramentarij sv. Margarete MR 126, pontifikalni obrednik Missale antiquissimum MR 165 te benediktional MR 89 M 153. Svi navedeni liturgijski kodeksi po načinu oblikovanja i iluminacijama pripadaju umjetničkom krugu benediktinskih samostana sjeveroistočne Francuske. Izuzetno vrijedna Biblija pisana oko 800. godine za Radona, opata crkve sv. Waasta u Arrasu, koja se nalazi u Nacionalnoj biblioteci u Beču također je, zahvaljujući bohemizmima, dovedena u vezu s biskupom Duhom. Ovim pisanim svjedočanstvima o najranijoj kulturnoj i vjerskoj djelatnosti na području kasnijeg Zagreba pridružuju se i umjetnički i liturgijski predmeti: bjelokosni plenarij te zvonolika misnica, prema predanju, izrađena od krunidbena plašta kralja Ladislava. Oni se čuvaju u riznici katedrale kao najstarije rizničko blago. I ako prinos biskupa Duha ocijenimo potpuno funkcionalnim u službi liturgije i povjerene mu zadaće, samo preživljavanje predmeta i knjiga kroz devet stoljeća svjedoči o jednoj brizi i svjesnom htijenju da se sabire i čuva ono najznačajnije

za jednu kulturnu i vjersku zajednicu. A to se odnosi i na čitav inventar naše katedralne riznice kojoj ne možemo osporiti karakter naše prve zbirke<sup>21</sup>. U prilog tome ističem i mišljenje Želimira Košćevića: *“Samostanske i crkvene riznice predstavljaju, dakle, onu sponu koja nam dozvoljava da muzeološku problematiku sagledavamo u neprekinutom povijesnom toku. Svaka takva riznica može se u osnovi smatrati malim lokalnim, zavičajnim muzejem”*<sup>22</sup>. Pa i znatno prije toga suvremenog muzealnog promišljanja okarakterizirao je Kamilo Dočkal katedralne riznice kao dijecezanske muzeje koji su uz crkveno posude i odijela sabirali umjetnička djela i ostale dragocjenosti<sup>23</sup>. Uzmemo li u obzir mišljenje evropskih stručnjaka<sup>24</sup> da se riznica Zagrebačke katedrale nalazi u pukom odmjeravanju po broju predmeta i njihovoj vrijednosti na šestome mjestu u Evropi, valja ovu zbirku pomnije muzeološki sagledati.

Prema znanstvenim spoznajama jednog od najboljih poznavatelja naše katedrale dr. Antuna Ivandije<sup>25</sup> rizničko se blago od vremena biskupa Timoteja (1263.-1287.) nalazilo u nutarnjem dijelu (in interiore sacristia) pregrađene sakristije. U njega se ulazilo kroz mala vrata točno ispod freske s prikazom Posljednjeg suda. Tu su se čuvali vrijedni predmeti, kodeksi i arhiv. Ujedno je ovaj prostor od vremena biskupa Stjepana II. (1225.-1247.) počeo igrati ulogu vjerodostojnog mjesta (locus credibilis). Do danas nije utvrđeno gdje su se nalazile dragocjenosti prije provala Tatara u Hrvatsku 1242. godine. Mišljenje je da su neki dokumenti bili preseljeni u sanktuarij rapske katedrale<sup>26</sup>, no što se dogodilo s ostalim dragocjenostima nije poznato. Onom



preživjelom valja pridodati i relikviju čestice sv. Križa iz 12. stoljeća koja je do nas došla u bogatom relikvijaru iz 15. stoljeća, a smatra se da ju je katedrali poklonio njen biskup Macelin (1131.-1140.). Predaja kaže da je i kralj Andrija II. na povratku iz Palestine donio u Zagreb relikviju Betlehenskog djeteta, za koju je spremište načinjeno tek 1780. godine. Riječ je o karakterističnim predmetima jedne crkvene riznice. *“Posebnu brigu vodila je u srednjem vijeku svaka katedrala oko svetih moći. Tu je bilo pravo natjecanje između crkvenih i svjetovnih velikaša”*, pisao je Kamilo Dočkal<sup>27</sup>. Da je naša riznica već u 13. stoljeću posjedovala znatan broj vrijednih predmeta i crkvenih moći svjedoči i izgradnja Medvedgrada 1254. godine, koji je podigao biskup Filip (1248.-1262.) da bi u njemu, među ostalim, pohranio i dragocjenosti stolne crkve u doba neprijateljske provale.<sup>28</sup> Slijedeći relevantna zbivanja za riznicu u 14. stoljeću tek spominjemo udio blaženog Augustina Kažotića (1303.-1322.), koji je katedralu opskrbio crkvenim posuđem i moćima od kojih je ponešto ostalo sačuvano i izdvojeno u riznici. Za prikupljene dragocjenosti kao i crkvu samu ponajviše je na kraju srednjeg vijeka učinio biskup Pavao de Horvat (1379.-1386.). On je dao popisati sve predmete i tako je nastao prvi inventar Zagrebačke katedrale - inventarium antiquum koji, na žalost, nije sačuvan, no njega dotiču i na njega se oslanjaju i ostali imovnici koji su uslijedili. Ti su *“službeni popisi svih katedralnih predmeta i čitave njene imovine”*<sup>29</sup> od prvoga sačuvanog pa sve do onoga koji je iscrpno sastavio Ljudevit Ivančan 1915. godine bili i ostali dragocjen izvor podataka

kako za znanstvenike koji se bave poviješću, liturgikom, arhivistikom, te pojedinim povijesno-umjetničkim temama, tako i za muzeologe. Kustos Blaž u prvom je sačuvanom inventaru iz 1394. godine prvo ubilježio kaleže, svijećnjake i biskupski štap, potom misno ruho i antependije, te zvona i tepihe. Uz to je pažljivo načinio i popis rukopisnih knjiga. Predmeti su bili opisani, a dokumentirane su i promjene u odnosu na stariji imovnik. Zanimljivo da je kustos prema vlastitu nahodanju, a ponajčešće s obzirom na ukrašenost predmeta i upotrijebljen materijal, neke dragocjenosti istakao. S druge strane, primijetit će Dragutin Kniewald<sup>30</sup>, *“za umjetničku stranu tih predmeta manje mari”*. No, uzimajući u obzir ustrojstvo i svjetonazor tih gotovo jedinih obrazovanih ljudi u našim krajevima, moguće je shvatiti to mjerilo dragocjenosti, koje se u iscrpnim opisima pojedinih predmeta u imovnicima iz 14. i 15. stoljeća svodi na skupocjenost materije, a ne na estetsko oblikovanje predmeta. Dah renesanse stupio je u drugoj polovici 15. stoljeća i na tlo sjeverne Hrvatske. Povijesne i kulturne veze s dvorom kralja Matije Korvina ostavile su traga i u riznici Zagrebačke katedrale, a nezaobilaznom se crkvenom ličnošću pokazao biskup Osvald Tuz (1466.-1499.). Ovog svjetovnjaka na mjestu biskupa, *“vješta pravu i javnim poslovima”*<sup>31</sup>, opisale su kronike i dokumenti kao pohlepna i ratoborna crkvenog dostojan-stvenika, no bio je veliki mecena, a istovremeno očito poznavalac i ljubitelj umjetnosti. Predmeti iz njegova vremena i njegove ostavštine najbolje govore u prilog tomu. Pogledamo li prelijepi vrč, podrijetlom najvjerojatnije iz Augsburga, samo jedan iz



množine srebrnog i pozlaćenog posuda koje je poklonio stolnoj crkvi, postajemo svjesni razine i načina življenja dijela našeg svećenstva. Valja se prisjetiti da se iz tog razdoblja u našoj riznici i Metropolitanskoj biblioteci sačuvalo i nekoliko izvanrednih

pisanih spomenika. Riječ je u prvom redu o misalu varaždinskog biskupa Kalmancsehija, iluminiranom u radionici kralja Matijaša u Budimu. Bio je to osobni poklon za prijatelja biskupa Tuza. I biskupov pomoćnik kanonik Juraj iz Topuskog za sobom je

ostavio dva misala. Prvi, koji se čuva pod inventarnim brojem MR 170, u potpunosti je nastao u Zagrebu. Drugi, s bogatim iluminacijama Johanna Alemannusa i Julija Klovića, još i više pobuđuje naše divljenje i dopunjava sliku vremena i htijenja. Istovremeno otvara i neka bitna muzeološka pitanja. Misal Jurja de Topusko RK 354 (FTGR 2) ostao je za vrijeme vlasnika i naručitelja nedovršenim. Zagrebački biskup Šimun Erdoedy dao je ilustrirati njegovu drugu polovicu u Budimu Juliju Kloviću. Tako su



2. *Missale Georgii de Topusko RK 354, Zagreb, Budim, 15/16 st. : dokaz svjesnog sabirateljskog čina.*

gotičke slikarije nastavljene prelijepim renesansnima. No, misal je ostao neuvezanim i takav je pohranjen u riznici. Uvezao ga je



i srebrnim okovom na način baroka opremio Aleksandar Mikulić potkraj 17. stoljeća. Ovaj pravi pisani svjedok protijeka ljudi, vremena i stilova nikada nije bio u liturgijskoj uporabi<sup>32</sup>. A to možemo pouzdano reći i za jedan od najstarijih rizničkih predmetabjelokosni plenarij. Ovim spoznajama, čini se, potkrepljuje se zbirkotvorni karakter naše riznice. Nisu u imovnik ulazili samo predmeti korišteni u liturgiji, nego i oni za koje je postojala svijest o njihovoj vrijednosti i značenju za zajednicu. Skupljalo se uobičajenim putovima, a dominiraju pokloni i oporučne ostavštine. No, to ne umanjuje svijest o ustrajavanju i preživljavanju materijalnih svjedočanstava. Sjajan je primjer tog nastojanja tzv. Gyulajeva mitra. Biskup Wolfgang Gyulaj (1548.-1550.) dao je obnoviti i bogato ukrasiti biskupsku kapu iz 14. stoljeća. Taj će odnos prema blagu riznice zadržati i osobito rabiti barokna stoljeća, o čemu će još biti riječi. Prema svemu navedenome čini se da je u riznici Zagrebačke katedrale zarana došlo do preplitanja *“m i r a c u l a, koja izražavaju duboko štovanje posvećenih predmeta”* i *“m i r a b i l i a, koja otkrivaju tek estetsko i intelektualno zbivanje”*, kako je mijene u širenju fundusa riznica, tih *“baštinskih fundusa kršćanstva”*, sjajno opisao Andre Chastel<sup>33</sup>.

Istovremeno kako su se u riznici prikupljali dragocjeni predmeti tekao je i onaj drugi proces - proces propadanja, nestajanja i pljačkanja inventara. Tome su pogodovala teška povijesna zbivanja: od dugotrajnih sukoba između biskupskoga Kaptola i u 13. stoljeću osnovanoga kraljevskoga Gradeca do turske najezde koja je već 1469. godine

dospjela do Save nadomak današnjemu Zagrebu. Godine 1502. kanonici brižljivo sklanjaju dio dragocjenosti u dvije škrinje i pripremaju ih za evakuaciju u Konjščinu.<sup>34</sup> Do 1517. stolna je crkva zajedno s biskupskim dvorom utvrđena renesansnim bedemima i kulama. Zbog stalnih pritisaka turskih snaga na Posavinu Kaptol 1544. godine započinje izgradnju utvrde Sisak. U to vrijeme Kaptol plaća danak sisačkim haramijama, i to novcem dobivenim taljenjem nekih srebrnih predmeta iz svoje riznice, te se u inventaru iz 1546. godine pojavljuju uz neke brojeve oznake *“AD ZYSZEK”*<sup>35</sup>. Tek bi detaljno proučavanje pokazalo kriterije toga svojevrsnog škartiranja za, po zajednicu egzistencijalne, ciljeve obrane. Da se ono obavljalo i dalje, potvrđuje kratka bilješka u članku Josipa Buturca<sup>36</sup> da je biskup Matija Bruman (1558.-1563.) organizirao obranu Siska i Zagreba od turskih navala prodavši dragocjene kaleže stolne crkve. Riječ je o crkvenom posudu koje se i inače redovito nabavljalo za liturgijske potrebe crkve, a uporabom se i trošilo. Možda je u ovom pojedinačnom slučaju, uz predznak hitnje i neposredne opasnosti, to bilo presudnim razlogom odabira.

## Ozračje 17. stoljeća

Svi povijesni i monografski pregledi zbivanja u gradu Zagrebu označavaju početak 17. stoljeća svojevrsnom prekretnicom u ekonomskom, društvenom i kulturnom razvitku grada. Poslije uspjela zaustavljanja turske vojske kod Siska 1593. godine, uslijedio je i tako potreban Mir na rijeci Žitvi 1606.



godine. U tom povijesnom trenutku, kako to precizno objašnjava Igor Karaman<sup>37</sup>, „...uspostavljena (je) stanovita ravnoteža snaga u Podunavlju. Unatoč stalnom graničnom četovanju i povremenim ratnim sukobima, tursko nadiranje bilo je konačno zaustavljeno...”. Nastupilo je vrijeme sveopće obnove. Život se vratio u kraljevski Gradec, a u nj su došli i novi crkveni redovi (isusovci, kapucini i klarise) i započeli izgradnju svojih samostana i crkava. Kaptolski biskupi intenzivnije su nastavili radove na stolnoj crkvi, a kanonici su počeli zamjenjivati svoje drvene kurije zidanicama. I premda će kroz čitavo stoljeće biti požara, pa i gladi, poplava i epidemija kuge, pokazat će se ono doista stoljećem obnove. Obilježit će ga u drugoj polovici stoljeća, kao što to obično biva u kulturnoj povijesti (a čini se prema dosadašnjim saznanjima i u povijesti muzeja), nekoliko velikih osobnosti.

Jedna od njih hrvatski je književnik i polihistor Pavao Ritter Vitezović (1652.-1713.). Ovaj kamen spoticanja mnogih naših znanstvenika i proučavatelja povijesti muzeja zaslužio je danas iscrpnije sagledavanje od kratkog odbacivanja njegove važnosti za povijest muzeja koje pronalazimo unutar redaka nedavna članka *“Počeci muzeja u Hrvatskoj”*<sup>38</sup>. Premda moramo priznati da prema svim relevantnim izvorima i podacima<sup>39</sup> Vitezović doista nije posjedovao zbirku predmeta, indikativna je ličnost za razvoj našeg muzealstva, a svojim kulturnim djelovanjem i vezama pridonio je stvaranju osebujnoga konteksta 17. stoljeća koje je iznjedrilo i ljude poput Janeza Vajkarda Valvasora, Ivana Znike i Aleksandra Mikulića. Vitezović je prvi put došao u Zagreb kao

trinaestogodišnji dječak na školovanje u isusovačku Gimnaziju. Ne dovršivši nauke, otišao je iz grada već 1670. godine i započeo tipično mladenačko putovanje na kojem je morao, kao mnoštvo naših ondašnjih budućih intelektualaca, kako upoznati Evropu, tako i svoje interese i mogućnosti koje će predodrediti njegovo trajno zanimanje. Godine 1676. Pavao se već našao u Bogenšperku, u dvorcu jednog od najvećih muževa Kranjske Janeza Vajkarda Valvasora (1641.-1693.), gdje će provesti dvije godine. Okružje u kojem se mladi Vitezović našao najcjelovitije je opisao V. Klaić: *“Taj starinski grad sa četiri pročelja pretvorio je on u neku vrst akademije ili ‘m u z e j a’, kako ga je sam volio nazivati; u nj je smjestio*



3. Matija Greischer: Grb Pavla Rittera Vitezovića, drvorez. Valvasorova zbirka, sv. XVI, list 9b. (snimio: Z. Malus, vlasnik fotografije: Grafički kabinet)



dragocjenu i s velikim troškom nabavljenu knjižnicu od nekih 10.000 svezaka, zatim skupocjenu zbirku slika i nacрта, onda zbirku matematičkih instrumenata, bogati kabinet starih pjeneza, i napokon zbirku ruda i okamina iz Kranjske, koju bijaše putujući po zemlji većinom sakupio<sup>40</sup>. Koliko je Pavao ponio iz ove sredine pokazat će cjelokupan njegov život i rad. Predano bavljenje historiografijom, heraldikom, pa čak i korištenje Valvasorovih metoda povijesnih i topografskih istraživanja te napokon osnutak vlastite tiskare, gotovo sve baš ukazivat će na sličnost i usporednost (FTGR 3). Stariji će ga znanstvenik tako uputiti i u grafičke tehnike te ćemo priličan broj Vitezovićevih nacрта pronaći, primjerice, u Valvasorovu djelu *“Topographia Ducatus Carnioliae Moderna...”*.

O međusobnoj povezanosti ove dvije osebujne ličnosti 17. stoljeća smjelu će ocjenu dati nedavno Emilijan Cevc: *“Bez Valvasorova plemenitog vodstva Vitezović ne bi dozorio u tako značajnog povjesničara, književnika i grafičara, kakvim se iskazao u daljnjem radu, a bez iskustva u Bogenšperku ne bi mu se rodila ni zamisao vlastita “muzeja”<sup>41</sup>. I tu su uvijek u bavljenju radom i djelima Pavla Rittera Vitezovića nastajali problemi. Što je za nj bila “zamisao vlastitog muzeja”? Pokušati odgovoriti na ovo pitanje bilo bi od presudna značenja za razrješenje nedoumica oko Vitezovića. U kratkom novinskom članku u “Deutsche Zeitung in Kroatien” iz 1942. zagrebački publicist Josef Bobek ustvrdio je sljedeće: “Sljedeći primjer Valvasora nazvao je Vitezović svoj dom, u kojem je za vrijeme desetogodišnjeg boravka u Zagrebu razvio plodonosnu djelatnost kao književnik,*

*tiskar i knjižar, svojim muzejem”<sup>42</sup>. On je potpuno točno odredio Rittera, a njegovu će tvrdnju preuzeti i Lelja Dobronić opisujući Vitezovićevu kuću: “...a u njoj je imao i svoj ‘museum’, kako je sam nazivao svoje malo poduzeće koje je obuhvaćalo izdavačku djelatnost, tiskaru i knjižaru. Takvi ‘muzeji’ bili su u ono doba u modi u drugim evropskim gradovima”<sup>43</sup>. Novo, potpuno mutno svjetlo bacila je na slučaj Vitezović ova posljednja rečenica. Valjalo je pažljivo proučiti kakvi su muzeji doista u to vrijeme postojali u Evropi, a prije svega trebalo je dokučiti i značenje samog termina “muzej” u tom razdoblju. Prvi su signali opreza došli iz naše domaće građe, točnije iz dokumenata o isusovačkom kolegiju na Gradecu. Miroslav Vanino, pažljivi istraživač povijesti ovoga crkvenog reda naveo je opis prvotnih samostanskih prostorija iz pera redovnika Baltazara Milovca u 17. stoljeću: *“Kraj tornja (uz gradski zid) nalazio se zajednički muzej (tj. oveća soba za zajednički odmor i razgovor poslije objeda i večere)...”<sup>44</sup>. Na istu uporabu riječi muzej nailazimo i u vizitaciji kaptolskog sjemeništa 1677. godine. “Muzej” se kao termin u značenju zajedničke učionice i zbornice, prema usmenom kazivanju dr. Ivandije, koristio sve do 20. stoljeća. I u dva rječnika kojima su se koristili obrazovani staleži na području sjeverne Hrvatske u 17. i 18. stoljeću pronađeni su daljnji dokazi za sasvim drugačiju upotrebu pojma “muzej”<sup>45</sup>. Tako je u “Dictionaru” isusovca Jurja Habelića iz 1670. godine ‘hiža za navuk’ prevedena latinskom riječju ‘museum’(46), a u iscrpnom Belostenčevu “Gazophylaciumu” iz 1740. godine ‘musaeum’ je također opisan riječima ‘hiža navuka, skola’<sup>47</sup>. Sve su to bili**



dragocjeni podaci za pravilnije shvaćanje i razumijevanje Vitezovićeve "muzeja bez zbirki" na koji je on uporno podsjećao u svojim brojnim pismima i djelima karakterističnim potpisom "Ex Musaeo meo (suo) Graecomontii". No, najveću potvrdu Vitezovićeve suvremenosti dao nam je poljski znanstvenik i povjesničar arhitekture Marcin Fabianski svojim člankom "Musaea in Written Sources of the Fifteenth to Eighteenth Centuries"<sup>48</sup> gdje je iscrpno opisao terminološko određenje pojma od izvorišta u Grčkoj i Rimu do Evrope u navedenom razdoblju. Očito je da su i naši problemi proizašli jer "autori nisu spoznali, inače sasvim običnu, činjenicu da je riječ muzej tijekom vremena mijenjala svoje značenje"<sup>49</sup>. Doista je široko bilo značenje pojma: od mjesta za znanstveni rad do knjižnice, a tek je u 16. stoljeću u Italiji on općenito preuzeo i pojam kolekcije. Najznačajnije nam je ipak njegovo upozorenje: "Zanimljivo je znati da se u šesnaestostoljetnim pismima i učenim raspravama često potpisivalo e x m u s e o (l o) n o s t r o"<sup>50</sup>. Dakle, Pavao Ritter Vitezović bio je tipični izdanak svoga vremena, koje je u nas, u periferijskoj sredini, uvijek značilo i određene vremenske pomake u odnosu na suvremena evropska zbivanja.

No, Evropa je ipak u 17. stoljeću poznavala i muzeje u pravom smislu riječi. Uz kraljevske i velikaške kolekcije umjetničkih djela kao neprekinuti nastavak sabiranja u prethodnim stoljećima, javljale su se i zbirke koje su pokazivale čudesnu potrebu ovoga stoljeća za dokumentiranjem povijesnih zbivanja. Francuskom se, prema riječima Germaina Basina<sup>51</sup>, širila moda galerija

portreta poznatih ličnosti, a valja spomenuti i prave povijesne muzeje poput Muzeja Paula Ardiera u dolini Loire ili prof. Rogera de Gaigiarda koji je potkraj 17. stoljeća posjedovao klasificirane dokumente te topografske prikaze evropskih gradova. No, muzej koji su prema svim istraživanjima posredno poznavali i Valvasor i Vitezović bio je MUSEUM KIRCHERIANUM - muzej isusovca Kirchera u Rimu. U Valvasorovoj se biblioteci, a potom i u Metropolitani u koju je dospjela polihistorova knjižnica, sve do nedavna nalazila knjiga "Musaeum Celeberrimum...", izdana u Amsterdamu 1678. godine. Bio je to iscrpan i bogato ilustriran opis Kircherova muzeja, a načinio ga je njegov kustos Georgius de Sepibus. Prema iskazu Miroslave Despot<sup>52</sup>, među bakrorezima se isticao prikaz glavne muzejske dvorane. Na žalost, ova je knjiga, kao i mnoštvo ostalih, nestala u tragičnoj krađi fundusa naše Sveučilišne biblioteke. I bez obzira na to kada ju je i kojim putem Valvasor nabavio, ona je bila dragocjeno svjedočanstvo jednog svjetonazora i interesa. Najvjerojatnije je (zbog godine izdanja) Vitezović i nije mogao imati u ruci za vrijeme prvog intenzivnog boravka u Bogenšperku, no kako je on i poslije imao kontakata s Valvasorom, a očito je posredovao i u Mikulićevoj kupnji knjižnice, morao je poznavati ovo dragocjeno štivo.

Athanasius Kircher (1602.-1680.) bio je pravi erudit svoga vremena. Sustavno se bavio matematikom, glazbom, geografijom, astronomijom, te filozofijom i egiptologijom. Za sobom je ostavio zavidan broj napisanih djela, ali i brojne zbirke. Sakupljao je klasične umjetnine, te one iz ranih razdoblja



kršćanstva kao i orijentalne predmete i etnografske s područja Južne Amerike kojima su ga opskrbljivali isusovački misionari. Zajedno s prirodnim rijetkostima ovi su predmeti sačinjavali materijalnu osnovu Museuma Kircherianuma koji se nalazio u Collegiu Romanu. Podrobne opise ovih zbirki, kako rekosmo, poznavala su iz navedena djela oba naša polihistora. Mnoge činjenice govore u prilog tome. No, postoji još jedno otvoreno pitanje na koje će valjati odgovoriti tijekom vremena. Je li bilo moguće da je Pavao Vitezović i vidio neke zbirke ovog muzeja? Boravio je u Rimu negdje između 1670. i 1675. godine, a o tom je zabilježio tek nekoliko stihova. Ovaj nesvršeni isusovački đak možda je tom prilikom otišao i do Collegia Romana. Vitezović je bio prilično samoljubiv čovjek, a i mnogo je toga o sebi i svom životu zabilježio u latinskim poslanicama te je čudno da boravak u Rimu nije ostavio više pisanih tragova. Stoga danas tek možemo nagađati. Pa i o Ritterovoj zamisli vlastitoga muzeja.

Sve što je uspio, a danas gotovo možemo reći i htio, sakupiti bili su povijesni dokumenti, brojne genealogije važne u radu znanstvenika, te narodne zagonetke. Riječju, pisana svjedočanstva. Ako je i za ono drugo postojala namjera (po uzoru na Valvasorove ili Kircherove zapravo polihistorijske zbirke), valja napomenuti da je Vitezović živio uvijek na rubu egzistencijalnih problema, bez stalnih izvora prihoda i u neprestanom pokušaju osvajanja neke trajnije funkcije ili posjeda. Čini se da je njegov najvažniji kapital bila kuća s tiskarom na Markovu trgu. Tu se razgranala njegova spisateljska,

tiskarska i knjižarska aktivnost. I kada je 1706. godine požar uništio kuću i tiskarske strojeve, a time i čitavu materijalnu i duhovnu potku njegova življenja, Vitezović je napustio Zagreb. Umro je ubrzo u Beču, a rukopise i knjige iz njegove skromne ostavštine preuzeo je 1749. godine po nalogu carice Marije Terezije kanonik Baltazar Adam Krčelić. Kolika je bila Vitezovićeva svijest o samom sebi i o životnom postignuću u rodnoj Hrvatskoj ponajbolje govore lucidni stihovi iz djela *“Plorantis Croatiae saecula duo”*:<sup>53</sup>

*“Posl’je početka ljeta petdeset i drugoga  
rodi Viteza Pavla Senj, za velike  
sposobnosti dosta Stvari, no sreće slabe;  
jedanput on će imena Moja u djelu možda  
pohranit, što propasti ne će. Nezahvalnu će  
ipak domaju svoju upoznat, Nestalne pritelje  
svoje i nade izprazne posve, Jer će živjet u  
vieku, u kom će hrvatska krepost Smanjati,  
te će se svatko za svoje starati dobro, Za  
obće nitko, a on će o stvarima častnim  
više Nego o korisnim mislit.”*

Jedan od dobrih i štovanih Vitezovićevih prijatelja bio je zagrebački biskup Aleksandar Ignacij Mikulić (1650.-1694.). Njegovo djelovanje predstavlja završnicu intezivnoga rada najviših zagrebačkih crkvenih dostojanstvenika tijekom 17. stoljeća. Ističemo ovaj put samo ovlaš zasluge biskupa Domitrovića (1611.-1628.) u izgradnji biskupskog dvora, potom Franje Erghelyja (1628.-1637.) za podizanje ranobaroknoga glavnog oltara katedrale od ruke majstora Ackermanna te napokon biskupa Vinkovića (1637.-1642.) koji je naručio novi portal Zagrebačke katedrale. Ne smijemo zaboraviti ni udio biskupa Petra Petretića (1648.-1667.)



u ovom pravom stvaralačkom zamahu unutar biskupskoga Kaptola. Zdenka Munk upravo je njega istaknula kao osobu koja je učinila *“generalno usmjerenje i uspostavljanje vrijednosne mjere za budućnost katedralnih paramenti i za fond riznice ...”*<sup>54</sup>. Petretić je u Zagreb pozvao ingolštatskog vezilca majstora Wolfganga Jacoba Stolla koji je osnovao čitavu vezilačku radionicu i u njoj ostvario najljepše misno ruho 17. stoljeća te biser katedralne riznice - relikviju *“Božjega groba”* u obliku sarkofaga, bogato ukrašenu prizorima iz Starog zavjeta i Muke Kristove. Tom se nizu zaslužnih zagrebačkih biskupa, kako rekosmo, pridružuje i Aleksandar Mikulić. Njegovo djelovanje tijesno je bilo povezano s Pavlom Ritterom Vitezovićem. A ta veza dvojice obrazovanih i kulturnih ljudi ne potječe, kako to zaključuje Lelja Dobronić<sup>55</sup>, iz vremena nabave Valvasorove knjižnice, već iz dačkih dana u isusovačkom konviktu koji su pohađali istodobno. Biskup se iskazao i u vrijeme Pavlova dolaska u Zagreb kada mu je ustupio jednu kuću ispod biskupskoga grada u Vlaškoj ulici. Kada se Janez Vajkard Valvasor potpuno financijski iscrpio nakon izdavanja opsežnog djela *“Slava vojvodine Kranjske”*, ponudio je svoju knjižnicu i grafičku zbirku, kako to i pristaje domoljubu, kranjskim staležima. Pregovori su se odužili i tako je biskup Mikulić posredstvom prijatelja Vitezovića otkupio Valvasorovo knjižno i grafičko blago. Na žalost, za Valvasora je to bio početak propasti, jer se uskoro morao odijeliti i od Bogenšperka. Umro je u Krškom 1693. Biskupu Mikuliću preostalo je tek godinu dana da upotpuni svoje kulturno djelovanje. Tako je u razdoblju od 1690. do 1694.

načinio više negoli mnogi dostojanstvenici za čitava života.

Godine 1692. dovršio je odredbe prvostolnoga Kaptola iz sredine stoljeća i podigao zgradu metropolitanske knjižnice. U nju je smjestio očišćene stare katedralne knjige te ih razdijelio po skupinama i za nesmetan rast i razvoj biblioteke osnovao zakladu. Mnoge je naslove dao iznova uvezati i tako neki stari misali nose pečat baroka. Ta svojevrsna zaštita predmeta bitna je značajka i vremena i stila, ali i biskupove osobnosti. O tome svjedoči i relikvijar za humeral bl. Augustina Kažotića. Mikulić je iz Lucere, posljednjega Kažotićeva prebivališta, dobio svečev okovratnik i za nj je dao izraditi skupocjeno svetohranište ukrašeno reljefnim poprsjem blaženika. Tako je zaštitio svete ostatke, a pridodao im je svoj odnos prema njima i, naravno, svoj potpis - grb.

O kulturnoj razini biskupa Mikulića te o njegovoj brizi za starine i umjetnička djela govori i njegovo uspinjanje na Medvedgrad te pronalaženje i spašavanje slike *“Bogorodica Galaktotrofusa”*. Ova se umjetnina danas nalazi u fundusu Strossmayerove galerije (SG - 170) pripisana Dalmatinskom majstoru XVII stoljeća, a poklonio ju je povjesničar Ivan Krstitelj Tkalčić. Slika je na poledini u vrijeme donacije nosila latinski zapis na papiru: *“Ovu svetu sliku, naslikanu na ploči od cedrovine, donesenu, kako kažu, iz Palestine, starinom časnu, koja se nekoć nalazila u kapeli Medvedgrada iznad Zagreba, prije četrinisto godina slavnoj, a danas ruševnoj, našao je prije deset godina u ruševinama oltara, koji je bio u toj kapeli, među kamenjem i povratio je ljepšem sjaju i poštivanju ljeta Gospodnjega 1692. Aleksandar Ignacije Mikulić,*



*biskup zagrebački.*<sup>56</sup> Mladi se, dakle, kanonik zagrebački i profesor u sjemeništu već 1682. godine uspinjao Medvednicom. Sam taj čin, kako je lucidno uočio prof. Stahuljak, simboličan je i opisuje intelektualca širokih horizonata, jer se u 17. stoljeću i nije tako često hodalo ovim opasnim i nesigurnim područjem. Jednako tako valja napomenuti da se Medvedgrad četiri desetljeća nalazio u posjedu biskupove obitelji pa je razumljiva i njegova emotivna povezanost s, već u to vrijeme, ruševnim gradom. U njemu on pronalazi sliku Bogorodice i 1692. godine daje je najvjerojatnije očistiti i zaštititi.

Uz ime i vrijeme biskupa Mikulića valja vezati i oltar sv. Ladislava koji se nekoć nalazio u pobočnoj kapeli katedrale. Načinio ga je Ivan Komersteiner u oblikovnim karakteristikama gotike kako bi se uspostavilo jedinstvo s glavnim oltarom, također nastalim u 17. stoljeću po uzoru na gotički žrtvenik biskupa Tuza. No, našu pozornost ovaj put zahtijeva slikani ciklus oltara sv. Ladislava koji je naručio sam biskup. Dvanaest uljenih slika na drvu svojim sadržajem ponajbolje svjedoče o tananim kulturnim vezama oko biskupskog dvora Ignacija Mikulića. Premda su mišljenja o autoru ovih slika podijeljena između Bernarda Bobića i nepoznatog slikara, ikonografija priča o svetom kralju Ladislavu upućuje na nesumnjiv utjecaj Pavla Rittera Vitezovića. Njegova ideja o ujedinjenju hrvatskih zemalja poslije oslobođenja od Turaka, javno izrečena u djelu *"Croatia rediviva"* iz 1700., lijepo se razabire na slici *"Hrvatski velikaši pred kraljem Ladislavom s grbovima Trojedne kraljevine"*. Naš heraldičar B. Zmajić prepoznao je u krivo naslikanom grbu Slavonije upravo

onakav kakav je objavio Vitezović u svojoj *Stemmatographiji*<sup>57</sup>. Sve su to fine *"krhotine"* XVII. stoljeća koje nam pomažu da sklopimo što cjelovitiju sliku onovremenoga zagrebačkoga kulturnoga kruga.

Njemu je pripadao i kustos zagrebačke katedrale Ivan Znika (1629.-1706.). *"To je onaj isti Znika, koji je 'domovinu uresio tolikim crkvama i žrtvenicima, zagrebački kaptol velebnim zgradama i stolnu crkvu vrlo skupocjenim zastorima'."*, reći će Vjekoslav Klaić koji je gotovo jedini pisao o kustosu prvostolnice<sup>58</sup>. Znika je ovu dužnost obnašao upravo u vrijeme biskupovanja Aleksandra Mikulića kao i njegova nasljednika Stjepana Selišćevića (1694.-1703.). Isprva je bio župnikom u Ugarskoj, gdje je stekao znatan imetak. Njime je nesebično pomagao ukrašavanju crkava u Hrvatskoj, osobito poslije imenovanja čuvarom katedralne riznice 1687. godine. Dug je popis njegovih djela: od kapelice sv. Kvirina u Sisku i oltara u župnoj sisačkoj crkvi preko sv. Barbare u Vrapču i triju oltara u njenoj unutrašnjosti do brojnih uresa katedrale.

Napose, naši povjesničari umjetnosti skloni su u donatoru poput Znike vidjeti osobu koja je posredno zaslužna za značajnu promjenu unutar kiparskih radova u našim crkvama<sup>59</sup>. Naručuju se tako potkraj 17. stoljeća prvi mramorni oltari, te prestaje utjecaj Sjevera i započinje italijanizacija crkvenog namještaja. Znikin grb nose dva mramorna oltara Zagrebačke katedrale te glavni oltar u Remetama kraj Zagreba. A ponajbolje je svjedočanstvo Znikina ukusa prelijepa mramorna propovjedaonica Zagrebačke katedrale koju je izradio Mihael Cussa. Uza sve navedeno treba spomenuti



i Znikino potpomaganje književnog rada. Tako je o njegovu trošku tiskana 1696. Vitezovićeveva "Kronika" te zbirka hrvatskih crkvenih pjesama "Cithara octochorda". Znikino je ime još uvijek prisutno na Kaptolu jer kuću kanonika-kustosa na br. 28 i dalje nazivamo po njenom najpoznatijem stanaru (FTGR 4). Ovu lijepu baroknu zidanicu s naglašenim srednjim rizalitom podigao je Znika 1689. godine. Veliki požar koji je

zahvatio Kaptol, zapalio je dijelom i kustosku kuriju. Ona je teško oštećena, a inventar je potpuno izgorio. Djelomičnu sliku o onom što je nestalo, a zaslužuje našu pozornost, daje Znikina oporuka čije je detalje prevela dr. Lelja Dobronić: "Sliku BDM na platnu <ostavljam> pavlinima u Remetama, sliku sv. Barbare crkvi u Vrapču, ostale slike neka gospoda izvršitelji predaju crkvama po svojoj odluci."<sup>60</sup> Dakle, Znika je

u svom domu posjedovao umjetnine. Onako kako se brinuo za riznicu katedrale, a u njoj je ostalo vrijednih tekstilnih predmeta te relikvijar sv. Ladislava i nekoliko kaleža iz njegove ostavštine, tako je sabirao i u svom domu. A to je na Kaptolu, prema ostavljenim podacima o stanju kanoničkih kurija i njihovih inventara (najčešći je izraz koji susrećemo "imao je obilno knjiga"), jedini čvrsto dokumentirani primjer postojanja grupe umjetničkih djela. Za njih, naravno, u nedostatku dokaza ne možemo

ustvrditi da su imala karakter zbirke, ali su



4. Kurija na Kaptolu 28, poznatija kao kuća kustosa Znike (snimio: K. Tadić)



nepobitno svjedočanstvo kulturne razine zanimljive osobnosti kakav je, prema svemu sudeći, bio Ivan Znika. Nasuprot ovom isprepletenom kulturnom djelovanju istaknutih pojedinaca čini se nezaobilaznim ukazati na sjajan primjer kulturnog napora čitavoga crkvenog reda kakvi su bili isusovci u Zagrebu. Zahvaljujući novijim promišljanjima o povijesti muzeja, a čiji je začetnik Želimir Košćević, u nekim akcijama toga baroknog pokreta mogu se nazrijeti muzealno obojani detalji. U njihovo očitavanje krećemo u znaku sljedećih misli: *“Nema stoga nikakva razloga da povremena izlaganja dragocjenosti ili relikvija ne nazovemo ‘izložbom’, da procesije ili srednjovjekovne dvorske svečanosti ne nazovemo ‘happeningom’.*”<sup>61</sup>

Isusovci su na zagrebački Gradec došli 1606. godine. Svojom poznatom intenzivnom aktivnošću već su sredinom stoljeća stekli i zaokružili kompleks koji se sastojao od crkve sv. Katarine, samostana, gimnazije i dačkoga konvikta. Sve su to postigli zahvaljujući razumijevanju grada te brojnim poklonima i zakladama plemića s Gradeca. Tako je rastao i imovnik riznice sv. Katarine *“...za koju veli suvremenik da joj, izuzevši crkvu gradačkog kolegija, nema ravne u austrijskoj redovničkoj provinciji...”*<sup>62</sup> No, ponajviše nas iz bogate isusovačke prošlosti u Zagrebu zanima njihovo javno djelovanje. Sve opisane proslave, procesije i svečani pogrebi do te su mjere pažljivo organizirani, a njihova ikonografija razrađena do najmanjeg detalja da predstavljaju pravi barokni teatar namijenjen stanovnicima Gradeca i Kaptola. Osvrnimo se kratko na proslavu kanonizacije sv.

Ignacija Loyole i Franje Ksaverskog 1622. godine u vrijeme gradnje sv. Katarine. Sami crkveni zidovi bili su *“opstrti raznim sagovima i šarenicama, koje su resili pjesnički proizvodi (po svoj prilici i dački), simboli djela novih svetaca, logogrifi i tome slično”*<sup>63</sup>. Gotovo da bismo ih novom muzeološkom terminologijom mogli označiti kao malu tematsku izložbu. Sama je procesija bila pažljivo sastavljena od cehovskih pripadnika, gimnazijske mladeži te svećenstva svih zagrebačkih crkvenih redova. Nakon obilaska crkava na Gradecu ona se zaustavila kraj velike barokne sprave sastavljane od simbola i vrlina novih svetaca. Iznad nje protezao se slavoluk koji se sastojao od tri dijela: *“...s njega su osim duhovitih natpisa visjeli zemaljska kugla, Sunce i grb Družbe Isusove (I H S). Kad je procesija stigla do slavoluka, sveto Otajstvo bude postavljeno na časno, za njega pripravljeno mjesto, zagravuše topovi, a Mudrost s najvišeg kata slavoluka pusti na slobodu 7 Artes liberales, koje zapjevaše pjesmu zahvalnicu svojem dobrotvoru Ignaciju; zatim je na drugom katu 7 ovjenčanih poeta (otprilike prvi razred gimnazije) otpjevalo hvalospjev u čast apostolu Indije i Japana, dok je na donjem katu na jednoj strani Atlas podržavao sjajnim zvijezdama osuto nebo, a na drugoj strani Astrea, božica pravde, sašla na zemlju. Nikad tako što Zagreb nije vidio.”*<sup>64</sup> Detalji ovog opsežnog opisa svjedoče o grandioznom isusovačkom teatru u srcu maloga Gradeca, doista gotovo o pravom happeningu koji se između svetih proslava i važnih pogreba (kakav je, primjerice, bio pokop Jurja Frankopana Tržačkog 1662. ili karlovačkoga generala Ivana Herbarta



Auersperga 1669. godine) povremeno događao u gradu sve do ukinuća isusovačkog reda 1773. godine. Tada je imovina ovog reda zaplijenjena u državni školski fond, a mnoge su dragocjenosti i knjige, kao i one iz ostalih ukinutih redova pavlina, kapucina i klarisa, odvučene u Ugarsku. Zagreb je i opet izgubio svjedočanstva svoga, za tako malu zajednicu, zapaženoga kulturno-povijesnog života. A to se događalo od postanka naselja pa do 20. stoljeća.

## Galantno 18. stoljeće

Ako smo prethodno razdoblje označili kao vrijeme barokne obnove koje se posebno očitovalo unutar stolnoga Kaptola te crkvenih redova na Gradecu, onda je 18. stoljeće nastavak tog zamaha, ali su mu nosioci gradački plemići. Vrijeme i način izgradnje njihovih palača opisuje Igor Karaman: *“Domovi plemićkih obitelji na Gradecu još su oko godine 1700. velikim dijelom bile skromne drvene građevine. Tek intenzivnijim nastanjivanjem domaćih velikaša, grofova i baruna, na varoškom području u idućim desetljećima nastaju njihove lijepe barokne palače.”*<sup>65</sup> One se grade u težnji za što boljim dodirrom s prirodom i zagrebačkom okolicom upravo uz istočni i sjeverozapadni gradski zid, u današnjoj Opatičkoj i Demetrovoj ulici. No, ipak valja ovom prilikom ukazati i na jednu iznimku - na palače obitelji Zrinskih koje su kao zidanice postojale već u 17. stoljeću. Iscrpna istraživanja dr. Franje Buntaka<sup>66</sup> pokazala su da je lijepa barokna kuća na Kapucinskom trgu pripadala Nikoli

Zrinskom pa potom njegovu sinu Adamu, a palača uklopljena danas u Banske dvore na Markovu trgu drugom bratu Petru Zrinskom. Na žalost, ni jedan podatak iz relevantne literature, pa ni dragocjeni *“Popisi i procjena dobara”*<sup>67</sup> ne daju mogućnost da je u kućama Zrinskih postojalo išta od zbirki dragocjenosti, oružja, slika i kipova kakve je već dokazano posjedovao Nikolin dvorac u Čakovcu ili Petrov i Katarinin u Kraljevici. Kako će, nadamo se, detaljnija istraživanja o zbirkama Zrinskih tek uslijediti, danas samo upozoravamo da su i u Zagrebu povremeno živjele i djelovale ličnosti koje su svojim visokim htijenjima i kulturnim vezama ostavile značajnih tragova u povijesti naših zbirki. No, neke su činjenice ipak očite. Zrinski su se svojim kućama na Gradecu znatno manje koristili negoli ostalim imanjima. Vjerojatno su tu prebivali ponajviše za vrijeme obavljanja svojih banskih časti. Osim toga, indikativan je podatak da je Petrova kuća posjedovala veliki vinski podrum, a i njegova drvena kurija u Donjem gradu služila je za trgovinu metalurgijskim proizvodima te kao vinotočje. I tu treba, u funkciji i upotrebi tih kuća naslutiti, barem za sada, razloge nepostojanja nekih važnijih podataka za povijest sabiranja u gradu Zagrebu.

O Zagrebu 18. stoljeća, naročito njegovoj drugoj polovici, iscrpnu nam je sliku dao kanonik Adam Baltazar Krčelić (1715. - 1778.) u svojim *“Annuama”*.<sup>68</sup> U njima je, u tom dnevniku koji u sebi nosi odlike zanimljive proze, Ivan Bach otkrio i objavio dragocjenu epizodu o trodnevnoj izložbi slika u Zagrebu 1754. godine<sup>69</sup>. Kako je članak u kratkim pregledima povijesti



muzeja u Hrvatskoj ostao potpuno zanemarenim, a sam događaj izoliran iz cjeline stoljeća, kratko ćemo ga ovom prilikom ponoviti. Dakle, navedene je godine plemić Antun Janković u kući potpukovnika Franje Kuševića priredio trodnevnu izložbu slika. Otvorio ju je na svečanom javnom plesu, kakvih je tada bilo često u plemićkim kućama, a odvijali su se u svečanoj prostoriji, tzv. palači na prvom katu. *“Kako bi što veći broj sudionika mogao doći na svečani javni ples, Janković je, za razliku od drugih koji su ubirali ulazninu za takve priredbe, sam platio ulazninu za sve. Priredio je, što više, sjajnu i raskošnu večeru, na koju je pozvao žene, oficire i druge. Dvorana je bila za tu priliku ukrašena sa šest slika, koje su bile prikladno rasvijetljene, a Janković je to ostavio izloženo tri dana.”*<sup>70</sup> Prema sadržajnom opisu slika, a podaci o tehnikama i dimenzijama nisu navedeni, može se zaključiti da su slike bile naručene i naslikane upravo za ovu priliku. Što većem broju zagrebačkih plemića i građana trebalo je pokazati amoralnost i nedjela tadašnje vladajuće grupe okupljene oko podbana Ivana Raucha, protonotara Adama Najšića i zemaljskog blagajnika Ivana Bužana. Sam ih je Krčelić nazivao *‘bogovima Hrvatske’*. A prosvjed protiv njih potaknuo je hrvatski Diogenes Antun Janković. On je očito morao uputiti umjetnika u događaje i ličnosti koje je trebalo prikazati. Premda Bach izloženim prikazima nalazi korijene u Hogarthovim ciklusima, ipak su slike imale svoj lokalni, hrvatski značaj, a bile su izložene ne kao umjetnička djela već kao oštre vizualne poruke ili pamfleti. Pa i kao takve zaslužuju svu našu pažnju i, kako je

lijepo rekao Josip Matasović, već 1931. godine: *“...i tako se (i ako ne sasvim oficijelno) popunjavaju osjetljivije praznine suvislog znanja i o tuđim komponentama, što se unakrštavale našim krajevima i oblikovale ljude svojih vremena i o čemu je poprečna historija većinom šutjela.”*<sup>71</sup> Prilog tako široko zasnovanoj povijesti sabiranja su i dragocjeni podaci Josipa Matasovića o kućnom namještaju XVIII. stoljeća u Hrvatskoj <sup>72</sup> ili Lelje Dobronić pri opisu pojedinih kuća na Gornjem gradu. Spominjemo primjer kuće u Basaričekovoj ulici br. 22 koja pripada brojnim zagrebačkim baroknim palačama. *“Danas se u kući čuva dragocjena zbirka portreta porodica vlasnika i drugih hrvatskih aristokratskih porodica koje su s njima bile u rodbinskim vezama, kao i vrijedno stilsko pokućstvo.”*<sup>73</sup> Riječ je očito ne o dragocjenostima i sabranim umjetninama već o svjedocima protoka vremena i ličnosti unutar jednog doma. Pa i znatan broj muzejskih predmeta u našim karakterističnim kulturno-povijesnim muzejima (Povijesni muzej Hrvatske, Muzej grada Zagreba, dijelom i MUO) upravo potječe iz navedenog razdoblja. Zanimljivo je istaći da se želja za što udobnijim i raskošnijim življenjem zapaža i na biskupskom Kaptolu. Tako će biskup Branjug (1723.-1747.) obnoviti i proširiti biskupski dvor te ga opremiti novim namještajem. *“Zidovi soba bili su ukrašeni mnogim slikama vjerskog sadržaja, a nova ‘mala palača’ ili dvorana za biljar u kuli portretima biskupa i banova te štukaturom koja postoji i danas.”*<sup>74</sup> Od skromnog i prilično strogog uređenja dvora u vrijeme biskupovanja Aleksandra Mikulića do ovoga raskošnog Branjugovog nisu prošla ni tri puna



desetljeća. Barokni se zamah nastavio u oblicima raskoši i ljepote. Pa kako je svuda ostavljao tragove, nailazimo ga i u novoprikupljenim predmetima katedralne riznice: od bogatih tekstilnih predmeta francuske provenijencije iz ostavštine biskupa Esterhazyja (1708.-1722.) do srebrnih radova bečkih zlatara predstavljenih *“Božjim grobom”* Franza Josepha Weikarta iz 1721. godine. I sam će današnji čuvar katedralne riznice dr. Antun Ivandija ovako opisati ovo stoljeće pogledom na svoju zbirku: *“18. stoljeće napose je bogato zastupljeno predmetima od velike materijalne i umjetničke vrijednosti...”*<sup>75</sup>

## **Od Maksimilijana Vrhovca do Ljudevita Gaja: od mađarskoga Nacionalnog muzeja 1802. do hrvatskoga Narodnog muzeja 1846.**

Kraj 18. i 19. stoljeća u Zagrebu je, u njegovu kulturnom i političkom životu obilježen ličnošću Maksimilijana Vrhovca (1752.-1827.), biskupa zagrebačkog. Ovaj prosvjetiteljski i demokratski nastrojeni biskup, podrijetlom iz poznate plemićke obitelji Znika, svojim je radom nagovijestio dolazak hrvatskoga narodnog preporoda. Bio je začetnik mnogih graditeljskih akcija u Zagrebu (nova bolnica na Harmici, biskupski staklenici u Vlaškoj, početak uređenja parka Maksimir), posjedovao je a potom i nadzirao Novoselsku tiskaru koja je izdala zavidan broj knjiga, te je kao vrhovni poglavar zagrebačke biskupije svojim

vizitacijama i dragocjenim savjetima pazio da se očuva i upotpuni crkveno naslijeđe. Za sobom je ostavio opsežan *“Dnevnik”* kao nezaobilazni izvor podataka o Hrvatskoj i Zagrebu toga vremena.<sup>76</sup> Godine 1813. izdao je biskup Vrhovec okružnicu svim župnicima svoje biskupije *“...da obsebne reči horvatske ili slavonske, svakojake poslovice i narodne pesme, koje ste ili dosada za se skupili, ili u napredak skupili budete, i meni takodjer što beržje sobćite.”*<sup>77</sup> Dakle, biskup još nije pozvao i na sakupljanje predmeta narodne starine, kako će to učiniti ilirci. No, Vrhovac je bio sudionikom i promatračem zasjedanja Zajedničkog ugarsko-hrvatskog sabora u Požunu 1808. godine, na kojem je člankom VIII. dekreta Franje II. ustanovljeno (zaslugom palatina Josipa) da se podigne mađarski narodni muzej. Ovaj događaj izuzetno je važan i za hrvatsku kulturnu povijest i zaslužuje opsežnije razmatranje. Začetnik mađarskoga Nacionalnog muzeja bio je aristokrat grof Ferenc Szecheny (1754.-1820.). U duhu prosvjetiteljstva on je počeo stvarati zbirku čiji je osnovni zadatak bio obrazovanje naroda. Već 1802. Szecheny je javnosti izložio dokumente, manuskripte, mape, gravire, oružje, novac, portrete i antikne predmete od presudne važnosti za mađarski narod, njegovu povijest i kulturu. Već sljedeće godine prava je muzejska institucija otvorena u peštanskome paulinskom samostanu. Sastojala se od biblioteke, čitaonice i soba za izlaganje novca i antičkih umjetnina. Szecheny je i dalje nastavio sabirati, pa je čak o svom trošku izdao i katalog zbirke, no sam je nadzor i brigu nad njegovom fondacijom preuzeo napredni član obitelji Habsburg palatin Joseph.



*“Godine 1807., kako je madžarski sabor priznao Szechenyjevu donaciju, poslao je palatin Josip hrvatskom banu Gyulayju osnovu o podignuću madžarskoga narodnog muzeja, izrazujući želju da i Hrvati pripomognu. Već 13. studenoga pozva ban pismeno zagrebačku, varaždinsku i križevačku županiju da pomognu veliku i korisnu palatinovu zamisao, te ujedno priloži svomu pozivu osnovu za budući muzej. Novčana je pomoć samo verbalno potvrđena, no do 1836. godine nemamo nikakvih vijesti...”*<sup>78</sup> U Vrhovčevu se, pak, Dnevniku zapaža u prosincu 1808. godine kratka notica: *“Položio sam u zagrebačku županiju polovicu novčane potpore i cijeli iznos za muzej.”*<sup>79</sup> On je svoj osobni doprinos u novcu dao neposredno iza zasjedanja Ugarskohrvatskog sabora. Sam grad Zagreb otezat će sa svojim doprinosom gotovo četiri desetljeća.

Zanimljiv nam podatak iznose madžarski kolege i kustosi Nacionalnog muzeja u Budimpešti kako je država Madžarska po odluci bečke kancelarije morala sve arheološke nalaze najprije slati u Beč na selekciju i tako je zadržavala samo trećinu dragocjenosti. Za razliku od njih Hrvatska je morala davati i Beču i Budimpešti: od konfiskacije imanja Zrinskih i Frankopana do poluiznuđenih priloga za madžarski Nacionalni muzej. Laszowski analizira podrobno devet takvih slučajeva između 1811. i 1826. godine. Između brojnih pronalazaka i ustupanja antičkih starina, te privatnih numizmatičkih zbirki izdvaja se sabiračka aktivnost đakovačkog biskupa Mandića. Njemu su dragocjene predmete slali župnici po Slavoniji i Srijemu, a on je ponešto od toga poklonio palatinu Josipu, no čini se da ponekad i nije bio

spreman to činiti. Nakon Mandićeve smrti 1815. godine palatin je već posegnuo za njegovom ostavštinom, točnije za biskupovom numizmatičkom zbirkom. I bogata zbirka varaždinskog trgovca Ivana Labaša našla se otkupljena za znatno manji novac od traženoga u Ugarskoj. Tako je Hrvatska bilo silom bilo milom sudjelovala u formiranju zbirke madžarskoga Narodnog muzeja.<sup>80</sup> Za osnutak svoga čekat će još neko vrijeme da sazru prilike i ojača svijest o vlastitoj naciji. A taj će trenutak nastupiti tridesetih godina 19. stoljeća povratkom ilirske mladeži s inozemnih sveučilišta u Zagreb. Tako će se vođa ilirskog pokreta Ljudevit Gaj 1832. godine vratiti u glavni grad Hrvatske poslije završenih studija u Grazu i Budimpešti. Spomenimo da su u tim gradovima već postojale muzejske ustanove. Gradački Joanneum osnovan je 1811. godine, a budimpeštanski Nacionalni muzej, kako smo već opisali, 1802. Gaj je imao prilike vidjeti te ustanove, upoznati se s njihovim radom i uvjeriti se u njihovo značenje za narod. Stoga nije čudno da se između brojnih zadaća iliraca vrlo rano pojavila i misao i potreba o osnivanju vlastitoga Narodnog muzeja. Tako Gaj u svom časopisu *“Danici”* objavljuje kratki članak o potrebi osnivanja Društva prijateljah narodne izobraženosti ilirske. Među ciljeve toga društva imperativno postavlja i ovo: *“...pribavljenje knjigah i rukopisov, najpače takovih, što se kakvimgod načinom našeg naroda i otečestva tiču. Zatim marljivo sabiranje i sakupljevanje svakojacih stvari koje se na opredeljene znanosti pretežu. Odkuda bi se složnom voljom i moćom svih prijateljah narodne izobraženosti ilirske velika občinska knjižnica i narodni Muzeum*



*podignuo.*<sup>81</sup> Te iste godine potrebu za osnutkom muzeja ističe glasno i u Saboru. Premda su se i prije te godine u pojedinim ustanovama u Zagrebu prikupljale starine (najveću su popularnost bilježili stari novci), poslije odluke u Saboru o osnutku muzeja darovi počinju stizati sa svih strana. Brigu o njima vodi Hrvatsko-slavonsko gospodarsko društvo. Godine 1841. formira se u skupu ilirskih preporoditelja fond za kupnju zgrade i osnutak Narodnog doma u kojem bi svoje

godina većinom smatra godinom osnutka prve muzejske institucije u Zagrebu.

Opisujući formirane zbirke prije samog postava, veliki ilirac te zagovornik i donator muzeja Ljudevit Vukotinović navodi osam "sabirakah": "mineralogičku, geognostičku, sbirku okamenjenicah, sbirku ljušturah, sbirku kukaca, botaničku, numizmatičku, te sbirku starinah i još neke manje zbirke."<sup>82</sup> Glavni mu je kriterij u isticanju i nabranjanju veličina zbirke ali se, prema svemu sudeći, osjeća i njegov osobni



5. Zapadno pročelje palače "Narodni dom" u kojoj je otvoren prvi zagrebački muzej (vlasnik fotografije: Muzej grada Zagreba)

mjesto pronašao i muzej. Godine 1846. zaklada je raspolagala sumom koja je bila dovoljna za kupnju palače grofa Karla Draškovića (FTGR 5). Tom su prilikom u prizemlju uređene izložbene prostorije, a na prvom katu čuveno okupljalište ilirica velika Dvorana, po kojoj je uskoro čitava palača i dobila ime. U njoj je 1846. godine nastao prvi postav zbirki muzeja i stoga se ova

interes usmjeren prvenstveno na prirodne znanosti. Iz opisa, pak, Dragutina Hirca o izgledu i rasporedu predmeta u izložbenim prostorijama novoga Narodnog doma stječe se druga slika. "U prvoj sobi nalazile su se razne starine, zastave, oružje i drugi predmeti."<sup>83</sup> U

sljedećim trima sobama bile su prirodopisne zbirke, a u posljednjim dvjema portreti i druge slike. Dakle, muzejski su predmeti iz dviju velikih skupina prirodoslovne i povijesno umjetničke bili gotovo podjednako zastupljeni. No, očito je da nabrojane slike i portreti nisu bili tu poradi svojih umjetničkih i estetskih vrijednosti već u službi domoljubnog prikaza kulturne sredine Hrvatske. Oni će se, a to je izravna potvrda njihova odabira, naći u drugoj polovici 19. stoljeća kao prirepak ili povijesna zbirka Arheološkog odjela, a danas ćemo ih



pronaći u Povijesnome muzeju Hrvatske. Tek će s razvitkom povijesti umjetnosti kao znanosti, u nas s Ivanom Kukuljevićem Sakcinskim kao prvim proučavateljem umjetnosti i umjetnika i Josipom Jurjem Strossmayerom kao prvim pravim kolekcionarom na čelu, doći vrijeme umjetničkih muzeja i galerija.

Stoga godinu osnutka i sam čin formalnog stvaranja Narodnog muzeja treba shvatiti istodobno i kao ishodišnu i kao završnu točku određenih kulturnih, točnije, sabirateljskih procesa. Naravno, ishodišna je uloga potpuno jasna i toliko puta naglašavana. Posebno u onih koji početke strogo vezuju uz osnutak oficijelnih institucija. Ono drugo značenje završnice teže je razabrati i protumačiti. A ipak je prisutno. Pogledajmo samo način stvaranja zbirki Narodnog muzeja. Ideju vodilju pronosili su istaknuti ilirci, a i sami su svojim osobnim darovima i dijelovima zbirki pridonosili fundusu. No, ne treba zaboraviti sve one silne prinose i darove koje su izdvajali kako obični građani tako i plemići koji se nisu bavili posebno sabiranjem. Nikada se više neće ponoviti takvo sudjelovanje čitavog naroda. A neće ni biti potrebno. Sredinom 19. stoljeća hrvatska je nacija stekla jasnu vlastitu individualnost i identitet. Položeni su temelji njene suvremene kulture. U drugoj polovici stoljeća formirat će se posebne znanstvene discipline koje će u središte svog interesa postaviti pojedine zbirke Narodnog muzeja. Njegov će opstanak i smještaj doći u pitanje, a u Zagrebu će se početi radati novi specijalizirani muzeji.

## OD STROSSMAYEROVA KOLEKCIONARSTVA DO MUZEALNOG RADA IZIDORA KRŠNJAVOG: POSTANAK PRVIH SPECIJALIZIRANIH USTANOVA.

### Uvod

Devetnaesto je stoljeće, točnije njegova druga polovica vrijeme pravoga kulturnog i ekonomskog procvata grada Zagreba. Upravo u tom razdoblju postao je on u punom značenju riječi prijestolnicom sjeverne Hrvatske, važnim trgovačkim i upravnim središtem. Grad je tada zadobio cjelovit urbani obris, a privredu je zapljusnuo val industrijalizacije koji se širio svim zemljama Austro-Ugarske monarhije. Tako su stvoreni uvjeti i za brojna kulturna događanja, u prvom redu gradnju i osnutak temeljnih obrazovnih i kulturnih ustanova. I premda je veliki mecena hrvatskog naroda Josip Juraj Strossmayer u trenutku sumnje u ostvarenje svojih nakana zavapio: "*O Zagrebu! Zagrebu! Ti kaniš preuzeti zvanje slavnoga našega Dubrovnika i nazivati se našom Atenom, a ja se bojim*"<sup>84</sup>, grad je, iznova zahvaljujući velikim pojedincima, postao i kulturnom metropolom Hrvata. A to se postignuće jasno zrcalilo i u području našeg osnovnog usmjerenja, u umjetničkim muzejskim institucijama čiji je osnutak predstavljao



sastavni, gotovo dominantni dio "muzejskog doba" u nas.

Prva gibanja i pomaci u duhu evropskog razvitka muzeja zbili su se u našem prvome, Narodnome muzeju. Premda je čekao dva desetljeća svoje formalno priznanje i potvrdu statuta, ubrzo je uslijedila i prirodna podjela prema karakteru sabranog materijala na "arheologički" i "naravoslovni" odjel. Bio je to prvi korak prema specijalizaciji muzeja u Zagrebu, korak koji su do tada prošli brojni muzeji Evrope. A kako je i u nas rastao interes prema prirodnim znanostima i one su se počele specijalizirano dijeliti, već je 1867. godine u Muzejskom zakonu naznačeno da muzej posjeduje tri odjela: zoologički, minerologički i arheologički. Muzejskih predmeta koji bi mogli tvoriti neki povijesno-umjetnički muzej ili galeriju slika nije bilo. Navodimo to stoga jer su u budimpeštanskome Nacionalnom muzeju već u četvrtom desetljeću 19. stoljeća postavljeni temelji galerije slika koja je prerasla u Muzej lijepih umjetnosti. U Zagrebu, kako rekosmo, nije bilo tako. Ali su poticaji i odlučujući koraci za osnutak galerije slika te uspo-stavljanje povijesti umjetnosti kao znanosti došli opet iz redova generacije iliraca.

Prva osoba na koju valja usmjeriti pažnju jest Ivan Kukuljević Sakcinski (1816.-1889.). Mnogi naši znanstvenici početak povijesti umjetnosti u Hrvatskoj poistovjećuju s osnutkom katedre za povijest umjetnosti 1877. godine, zaboravljajući pri tome na Kukuljevićev pionirski rad. U svoje brojne znanstvene interese on je zarana uključio i povjesnoumjetnička istraživanja i tako su nastali prvi biografski prikazi umjetnika koje

je objavljivao u dragocjenom i jedinstvenom "Arkivu za poviesticu jugoslavensku" (izdano XII knjiga u razdoblju od 1851. do 1875. godine) kao i u nedovršenom "Slovníku umjetnikah jugoslavenskih" štampanom 1858. godine. Ovi radovi, a napose zaboravljeni "Slovník" za koji je Kukuljević prikupljao građu gotovo dva desetljeća, imaju značaj i važnost naših prvih povjesnoumjetničkih studija, jer je Kukuljević kritički provjeravao podatke te se nastojao upoznati i sa originalnim umjetninama iz pojedinih opusa. Iz toga njegovog znanstvenog rada proizašla je i želja za sabiranjem. Riječ je o neprestanoj potrebi sakupljanja. Kukuljević je doslovce gomilao arhivske izvore, knjige, te pojedine sitnije povijesne spomenike. Tome valja pridodati i zanimljivu umjetničku zbirku koja se ponešto daje rekonstruirati iz samog "Slovníka", a obuhvaćala je "44 komada krasnih uljenih slika, bakroreza i slavjanskih portreta 1400 komada".<sup>85</sup> Crteži i slike umjetnika poput Benkovića, Klovića, Medulića, Karasa i Langusa odražavaju karakter značajne privatne zbirke umjetnina koja je prvi put u Zagrebu nastala kao plod znanstvenoga povjesnoumjetničkog rada. Njene tragove i ostatke pronalazimo i danas unutar obiteljske zbirke Sporčić-Kosinjski, koja sadrži i takva remek djela kao što je Donatellova interpretacija glave Ivana Krstitelja.<sup>86</sup> Kukuljević se kao svestrani djelatnik s područja humanističkih znanosti zanimalo i pratio rad Narodnog muzeja, te je u svojstvu predstojnika prosvjete u banskom vijeću izradio vlastitu osnovu tog muzeja. No, svoj panslavenski interes, tu trajnu zadaću svakoga pravog ilirca, koja je u njega napose vidljiva u bavljenju slavenskim



umjetnicima, na žalost, nije mogao, a očito nije ni htio, realizirati u jednoj javnoj ustanovi. Zadovoljio se ulogom donatora i promatrača zbivanja. Njegova je bogata arhivska i knjiška ostavština imala tu sreću da je završila u posjedu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Umjetnička je zbirka doživjela da ju je sam biskup Strossmayer prezirno odbacio ovim riječima: *"I ja se sjećam na te Ivanove slike i znam, da ništ ne vrijede"*<sup>87</sup>, a o Kukuljevićevu daru Strossmayerovoj galeriji, prekrasnom crtežu *"Ganimeda"* u načinu Julija Klovića, lakonski je zabilježio: *"Kukuljević je jučer poklonio Galeriji svoga 'Ganimeda', tobož od Klovija."*<sup>88</sup> Tako je biskup otklonio mogućnost da se dragocjene umjetnine i svjedoci Kukuljevićeva znanstvena rada nađu u katalogu Galerije.

## Kolekcionarstvo Josipa Jurja Strossmayera

A isti taj Ivan Kukuljević Sakcinski ovako je razmišljao o hrvatskom narodu: *"Ne ponosite se rekoh s deli celog naroda ni njegovih pukah, već se ponosite s pojedini muževi od roda vašega..."*<sup>89</sup>, upućujući nas upravo na ljude-stupove hrvatske kulture kakav je prije svih bio biskup đakovački Josip Juraj Strossmayer (1815.-1905.). Nebrojena su djela koja je činio misleći na vlastiti narod, njegov probitak i napredak. U prosvjećivanju tog naroda nalazio je biskup i zalog njegove slobode i opstanka. A to su nesumnjivo ilirske ideje na čijim zasadama i počiva cjelokupni Strossmayerov rad. Da nije toga, bi li upravo đakovački

biskup, koji je ipak stalno prebivao u bogatom sjedištu svoje biskupije, bio začetnikom središnjih kulturnih institucija u gradu Zagrebu, gradu u kojem je često nailazio i na nerazumijevanje? Pitanje se može i drugačije postaviti: Bi li veliki prihodi sa zemljišta i šuma đakovačke biskupije poslužili napretku čitavoga hrvatskog naroda da nije širokoga duhovnog obzora Josipa Jurja Strossmayera? Tek za usporedbu i razmišljanje navodimo činjenicu da u isto vrijeme kada bosansko-srijemski biskup sabire, primasu crkve u Hrvatskoj nadbiskupu Hauliku i ne pada na pamet da svoje umjetnine pokloni zagrebačkoj riznici ili Narodnome muzeju, već se one prodaju poslije njegove smrti *"na munti"*<sup>90</sup>.

Veličina i značenje Strossmayerova mecenatstva počiva u Zagrebu na tri najznačajnije hrvatske institucije. To su Sveučilište, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti te Strossmayerova galerija slika. Ova potonja je, gotovo u potpunosti, rezultat biskupova zalaganja i htijenja, a unatoč nešto kasnijoj godini formalnog otvorenja (1884.), nosi i epitet prve umjetničke galerije u nas, pa i na čitavom prostoru Balkana. I stoga valja pažljivo protumačiti tijekom njezina nastanka, oslanjajući se na arhivske izvore, ali i na već apostrofirani znanstveni rad o Strossmayeru kao sabiraču umjetnina iz pera dr. Artura Schneidera.<sup>91</sup>

Strossmayer je zarana odlučio sustavno sakupljati djela starih majstora. Poznavaoći smatraju da se to nastojanje očitovalo već 1854. godine, nekoliko godina poslije imenovanja za biskupa bosansko-srijemskog. Schneider je smatrao da je isprva biskup želio samo uresiti svoj dom.<sup>92</sup> Stoga se počeo



pažljivije odnositi prema zatečenom inventaru u biskupskom dvoru, tragati za umjetninama na tavanu, te slati oštećena djela na restauriranje. Svemu tome valja ipak pridodati i Strossmayerovu kulturnu naobrazbu koju je stjecao na teološkim školama i fakultetima u Budimpešti i Beču. Tako se u Budimpešti mogao upoznati s galerijom slika u Narodnome muzeju koja je baš u to vrijeme znatno dopunjena zbirkom egerskog nadbiskupa Pyrkerera, a u Beču su mu na raspolaganju bile privatne zbirke i kraljevska umjetnička zbirka u Belvedereu. Oko se, a i duša, kako je inzistirao sam Strossmayer<sup>93</sup>, doista moglo izoštriti.

Osobito ga je inspirirala Italija, ta hodočasnička zemlja za sve obrazovane i imućne ljude 19. stoljeća. Tu se poslije 1861. godine intenzivirala njegova sabiračka aktivnost, sada već jasno vođena idejom o zbirci slika starih majstora "svih škola i stilova"<sup>94</sup>. Nerijetko u pismima Račkom iz tog vremena nailazimo na zabilješke poput ove iz Venecije: "Ovdje sretno i veselo dane probavljam. Kupujem slike. Kupio sam jednoga lijepa Bonifacija, a kupiti ću jednoga S. Sebastijana prima maniera Gvida Renija"<sup>95</sup>.

U tom pravom pohodu na preostale pristupačne umjetnine na talijanskom tržištu za Strossmayera rade ponajviše slikari, te trgovci i znalci. U Rimu su to Consoni, F. Overbeck, N. Voršak, I. Crnčić, I. I. Tkalac, a u Veneciji - I. Simonetti i Alexandro Revera, te mnogi drugi. Osobito je biskup cijenio svog vršnjaka Ivana Simonettija, koji je za nj bio "prijatelj moj i vrlo naš domorodac" i "komu ova moja zbirka ima neizmierno mnogo zahvaliti, jerbo po njegovom umnom i razložitom posredovanju nabavio sam

veći dio mojih slika"<sup>96</sup>. Ovakva vrsta savjetništva, unatoč tomu što je Izidor Kršnjavi progovorio kritički upravo o Simonettiju i Voršaku, a Ćiro Truhelka sve te pomagače nazvao "komisionarima, koji su gledali od biskupa dobiti što bolju cijenu"<sup>97</sup>, bila je uobičajena i neizbježna. Jer, situacija je na talijanskom tržištu umjetnina bila doista kaotična. U retrospektivnom osvrtu<sup>98</sup> Kršnjavi je opisao scenu u privatnim odajama nekog Monsignora u Vatikanu gdje je i sam povjerovao u autentičnost Rafaelova "Autoportreta" koji je ustvari bio savršen falsifikat s vjerodostojnim ogrebotinama i crvotočinom. "U Italiji toliko ljudi hoće da kupuje stare slike, a Talijani su uljudni ljudi, koji im želju izpunjuju..."<sup>99</sup>, reći će ironično naš prvi profesor povijesti umjetnosti. No, i sam je biskup pri kupnji umjetnina bio prilično oprezan. Ta i njegovo je znanstvo zahvaljujući brojnoj suvremenoj povjesnoumjetničkoj literaturi i periodici koju je redovito nabavljao stalno napredovalo. A da i taj interes nije iskakao izvan kruga srodnih ličnosti podsjeća nas opet situacija u Mađarskoj gdje je jedan od prvih ugarskih povjesničara umjetnosti i sabirača umjetnina bio biskup Arnold Ipoly.

Godine 1868. Strossmayer posjeduje već 117 umjetnina. Artur Schneider označava tom godinom kraj prve faze biskupova sabiranja. Posebnom darovnicom te iste godine on poklanja zbirku Akademiji pod uvjetom da se sabrana djela "tek poslije smrti darovatelja u njezino vlasništvo (JAZU, op. a.) predadu"<sup>100</sup>. Dakle, biskup još nije bio spreman da se odijeli od svojih umjetnina. I ta emotivna povezanost s predmetima zbirke, koja će potrajati i poslije otvorenja Galerije, upućuje na Strossmayera kao pravoga kolekcionara.



Tako u pismu iz Đakova sljedeće godine oštro sudi o Zagrebu, ali i otkriva svoju kolekcionarsku strast: *“Što se moje galerije tiče, ja sam toga mnijenja, da Zagrepčani tu žrtvu nisu vrijedni, a nešto i u meni ima egoizma. Slike su mi najmilije. Pred nekim također običajem moje slabe molitve obavljati.”*<sup>101</sup>

Napokon treba podsjetiti da je Strossmayer i u Dalmaciji vidio bogatu kulturnu regiju u kojoj bi se dalo pronaći umjetnina za njegovu zbirku. A slučaj s bosanskim franjevcima ne samo da su osudili *“nevaljalci”*<sup>102</sup> poput Truhelke i Kršnjavog već je naišao i na negativan odjek u samoj Bosni. Strossmayerova galerija i danas u stalnom postavu izlaže djela koja su za biskupa nabavili njegovi povjerenici u bosanskim samostanima. A kada su osviješteni fratri zatražili povrat umjetnina, Strossmayer je reagirao neuobičajeno za velikog mecenu: *“Te umjetnine meni su od Bosne bez ikakvoga uvjeta u znak prave bratske ljubavi i zahvalnosti odstupljene. Dašto, da sam ja e x a b u n d a t i a c o r d i s, i bez ikakve juridičke obvezanosti rekao, da ću ja te umjetnine drage volje odstupiti javnom muzeju u Bosni, kada Bosna bude posve neodvisna...”*<sup>103</sup>. Navedeni nam detalji dopunjavaju sliku o biskupu Strossmayeru i govore u prilog njegovu strastvenom kolekcionarstvu koje je kao i svako emotivno sabiranje, a susrest ćemo ga i u našem vremenu u ličnosti jednog nadasve intrigantnog sabirača kao što je bio A. Topić-Mimara, nosilo u sebi i neke tamnije trenutke.

Kako nas ipak zanimaju krajnja postignuća, treba promotriti i drugu fazu u rastu zbirke. Schneider u njoj pronalazi i *“muzealne motive”* koji su se počeli javljati tek kada

je Strossmayer odlučio umjetnine ostaviti hrvatskom narodu. Tako se među akvizicijama počinju svjesno javljati i djela sjevernih slikarskih škola<sup>104</sup>. A unutar opusa talijanskih majstora počinje naglašeni interes za umjetnike predrenesansnog razdoblja<sup>105</sup> te njihove sljedbenike nazarence”...

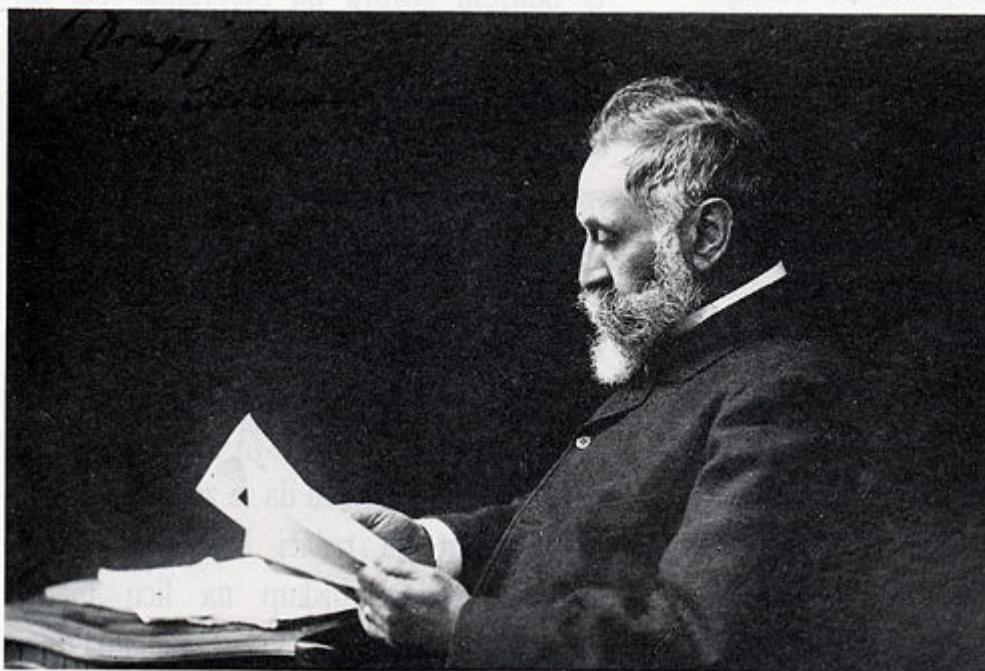
*“To je moj pravac, to je pravac, bez koga nema prave umjetnosti”*, reći će biskup<sup>106</sup>, a Overbeckovu sliku *“Smrt sv. Josipa”* zadržat će do kraja života i kraj nje umrijeti. Jer nazarenci su bili najbolji promicatelji religioznog čuvstva. Tako je biskup uz obrazovnu ulogu, galeriji namislio iz perspektive svoga pastirskog rada dodati i moralnu. U odužem govoru na otvorenju reći će: *“Htio sam ja, da i one (slike, op. a.) čuvstvo religiozno u narodu našem goje i da mlade naše umjetnike opominju, da je Bog i vjera vječito vrelo idealnosti i uzoritosti...”*<sup>107</sup> I konačno su ove težnje nadvladale biskupovu posesivnost, a mora se priznati i da je i starost i ljudska zrelost učinila svoje. Sve je više razmišljao da zbirka što prije dođe u Zagreb i počne služiti narodu. Već 1873. godine Rački predlaže Strossmayeru da se za galeriju slika dogradi kat na palači Narodnog doma. Sljedeće godine biskup na licu mjesta razmatra tu mogućnost. Spreman je umjetnine dopremiti u Zagreb i financirati dogradnju. Ali prava prekretnica nastaje na razmeđu 1874. i 1875. godine za biskupova boravka u Rimu. Ondje započinje Strossmayerovo druženje s Izidorom Kršnjavim. Na pozornicu stupa najdjelatnija ličnost hrvatske kulture u kojoj biskup prepoznaje i realizatora i dovršitelja svojih ideja i nakana. Težište se muzealne uspostave galerije slika, ali i drugih neophodnih muzejskih institucija



prebacuje na čovjeka koji je odigrao središnju ulogu u utemeljenju hrvatske kulture i umjetnosti 19. stoljeća. Put je označio kolekcionar, a nastaviti će ga i dovršiti pravi muzejski radnik.

## Muzealni rad Izidora Kršnjavog. Prvo postignuće: Strossmayerova galerija starih majstora

Proučavajući mnoštvo članaka, knjiga i autobiografskih zapisa o životu i radu Izidora Kršnjavog (1845.-1927.), nametnula se potreba da se njegov muzealni rad sagleda izdvojeno



6. Izidor Kršnjavi, čovjek kojem dugujemo osnutak naših prvih umjetničkih muzeja i galerija (vlasnik fotografije: Muzeja grada Zagreba)

i s osobitom pažnjom. Jer ovom je posljednjem hrvatskom "homo universalisu" doista "na srcu ... ležalo ponajprije racionalno rješenje muzealnog pitanja"<sup>108</sup> i svojim je

radom stručno postavio Strossmayerovu galeriju slika, osnovao svoje "mezimče"<sup>109</sup> Muzej za umjetnost i obrt te zacrtao obrise Moderne galerije i Gliptoteke. Riječju, Kršnjavi je uspostavio najznačajnije zagrebačke muzejske institucije i tako zaslužio da se o njemu govori kao o prvome pravome muzealcu u nas (FTGR 6).

Kršnjavi je do 1873. godine završio u Beču studij filozofije, odslušao je nekoliko semestara povijesti umjetnosti, a završio je i studij slikarstva na muenchenskoj Akademiji. Time je stekao zavidno humanističko obrazovanje umjetničkog usmjerenja koje je poslije ženidbe nastojao upotpuniti u klasičnoj

Italiji. Na povratak u Zagreb, gdje je 1868. godine propalo njegovo nastojanje da osnuje društvo umjetnosti i tako pokrene likovni život u gradu, nije ni pomišljao do susreta s malom hrvatskom enklavom u Rimu.

Nju su sačinjavali Dušan Kotur, Rikard Jorgovanović i Lacko Mrazović, "tri zvijezde na obzorju naše kulture koje su izgledale kao da će postati prethodnice, ali su brzo utmule...", kako će ih poslije opisati njihov sudrug Kršnjavi<sup>110</sup>. Zajedno sa slikarom F. Quiquerezom oni obilaze rimske galerije i raspravljaju o mogućnosti napretka umjetnosti u Hrvatskoj te o osnutku svih potrebnih



institucija i poduzimanju akcija da bi se to postiglo. Jer, likovni je život Zagreba do toga vremena doista bio siromašan i neznatan.

Sveo se on na poneko izlaganje umjetničkih djela u izlozima knjižara ili u palači Narodnog doma<sup>111</sup>. Značajniji je pomak predstavljala Gospodarska izložba održana 1864. godine na prostoru današnjega Hrvatskoga narodnoga kazališta. Oblikovana u tragu velikih svjetskih izložaba koje su predstavljale devetnaestostoljetni novum, i zagrebačka je imala podrazred za "Slikarije, risarije, obrasce i kipotvorine". No, ondje su izloženi predmeti, kako je to primijetila Mira Tartaglia Kelemen, "kao i druga roba, kao obrt svoje vrste"<sup>112</sup>, što je i razumljivo za izložbu koja bi trebala pokazati cjelokupno stanje gospodarstva u tri hrvatske regije. U tom izložbenom siromaštvu valja ovom prilikom ipak upozoriti i na neka zrela muzeološka razmišljanja kao, primjerice, ona o zadacima Narodnog muzeja iskazana u nepotpisanu članku u karlovačkom časopisu "Glasonoša"<sup>113</sup>. Tekst je napisan 1862. godine, a autor je pokazao zavidno poznavanje situacije u Evropi, apelirajući za uspostavu edukacije u muzejima kao i pažljivije kontroliranje odnošenja baštine u "strane ruke". Duh se vremena naročito očituje u isticanju novih struka kakve su "narodna radnja i njezini proizvodi" te predmeti obrta. Tako je ovaj zreo, kritički intoniran prvi muzeološki članak u nas, prethodio gotovo dva desetljeća stvarnoj realizaciji muzejskog programa u Zagrebu. A on je započeo, kako već rekosmo, u Italiji.

Tri rimske sezone, počevši od 1873./74. do 1875./76., bile su presudne za Kršnjavijev povratak u Zagreb. Uza Strossmayera, koji će svim silama nastojati osnovati katedru za povijest umjetnosti uz koju će i vezati prijenos svoje zbirke, čini se da je najzaslužniji za to bio pravnik i publicist Ladislav Lacko Mrazović (1849.-1881.). Upravo je on imao nadasve važnu ulogu čovjeka u sjeni. Rekonstrukcija arhivskih izvora pokazuje da je on ravnopravno s Kršnjavim sudjelovao u oblikovanju tzv. rimske osnove po kojoj je za napredak likovnog života u Zagrebu trebalo uspostaviti katedru za povijest umjetnosti te oživotvoriti Društvo umjetnosti, a potom prenijeti Strossmayerovu galeriju slika te osnovati Obrtni muzej i školu. Nije Mrazovića bez razloga Kršnjavi nazivao "našim Kunstministerom". A pogledamo li i Mrazovićeve značajne tekstove u "Vijencu", ističu se oni zrelošću i znalstvom, a osobito članak u nastavcima "Štil u umjetnosti"<sup>114</sup> u kojem je izložio i svoja estetska stajališta i pokazao da posjeduje znanje koje bi također bilo primjereno Zagrebačkom sveučilištu. Na žalost, Lacko Mrazović umro je prerano i njegovom je smrću Kršnjavi izgubio dragocjenoga i vještoga glasnogovornika, kakvim se, primjerice, Mrazović iskazao u propagiranju umjetničkog obrta. Kako se svaki progam mora obznaniti javnosti, učinili su to Kršnjavi i Mrazović svojim člancima u "Viencu" 1874. godine. Prvi se, što također pridonosi našem visokom vrednovanju, javlja Lacko iz Rima člankom "Skrajnje je vrijeme!"<sup>115</sup> Kritički se osvrće na postojeću



situaciju, osobito na umjetnine Narodnog muzeja koje za nj predstavljaju "sbirčicu". Ukazuje na moguća "skrivena blaga" u nadbiskupskom dvoru u Zagrebu, te u dvorcima vlastele na Trsatu ili u Trakošćanu. Mrazović predviđa da će u Zagreb doći i Strossmayerova zbirka i da će oplemenjivanjem ukusa pomoću umjetnosti utjecati i na "naš domaći obrt i industriju". I premda članak nosi u sebi jake političke konotacije i apel narodu da se prikloni prosvjeti jer "ima samo onoliko prava, koliko mu je u svijesti njegova prošlost", iznenađuje nas širina Lackovih kulturnih pogleda. Osobito kratka crtica o izlaganju javnih poprsja na Zrinjskom trgu koje bi imalo značenje i ulogu "jednog muzeja pod vedrim nebom." Kršnjavijev članak "Kako da nam se domovina obogati?"<sup>116</sup> pisan je u Sorrentu i još je jasnijega programskoga karaktera. Kršnjavi se ovim tekstom deklarira kao čovjek svog vremena i kao student praoca bečke povjesno-umjetničke škole Rudolfa von Eitelbergera. On ističe "Umjetničko društvo" i "zastupnika na sveučilištu" (čitaj: katedru za povijest umjetnosti, op. a.) kao okosnice oko kojih će se moći ostvariti i sljedeće zamisli: smjestiti Strossmayerovu galeriju slika, uspostaviti zbirku kopija najboljih umjetnina svijeta te zbirku sadrenih odljeva najvažnijih djela kiparstva kao i na raznolike načine predočenu zbirku najljepših zgrada te arhitektonskih i dekorativnih motiva. Njega tako vodi ponajviše zadaća obrazovanja i pouke koja nije moguća bez vizualnog materijala, a ako ne posjedujemo originale, njih treba nadomjestiti kvalitetnim kopijama. Poučavajući na taj način "najvažnije je prije svega: da se uz umjetnosti goji umjetnički obrt

za poboljšanje narodnog ukusa ne samo već i poglavito za povećanje narodnog blagostanja". I tako je započela živa muzealna djelatnost u posljednjim desetljećima 19. stoljeća.

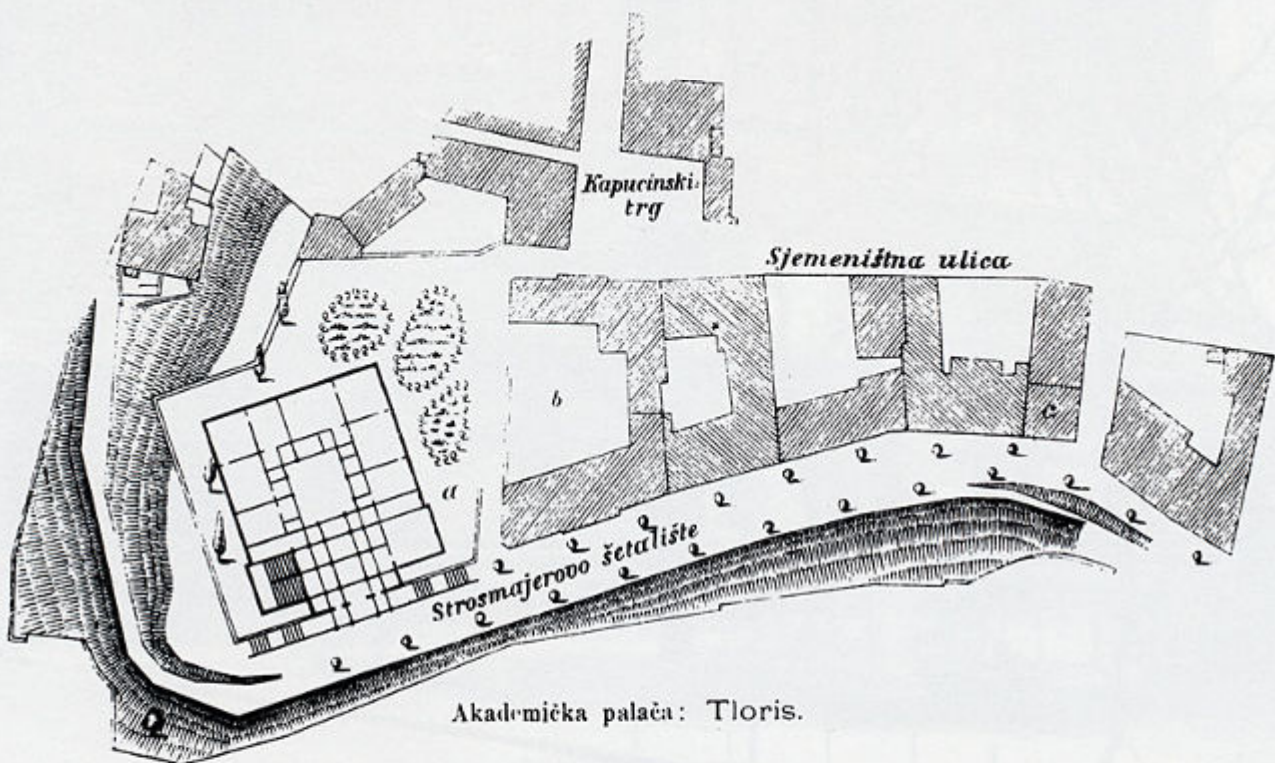
Saznavši za biskupovu namjeru o dogradnji Narodnog doma, Kršnjavi elaborira svoje ideje o galeriji u članku "Nešto o rasvjeti naše galerije"<sup>117</sup>. Tu pokazuje da je potpuno stručno osposobljen i informiran o uspostavi takvih muzejskih ustanova. "Slikam namijenjena sgrada mora biti udešena tako, da slike budu što bolje razsvietljene, te da ih što više na što manjem prostoru namještenih biti može, bez uštrba učina." A sama građevna izvedba galerije morala bi omogućiti i rasvjetu odozgora za velika umjetnička djela. Kritički se osvrćući na muzejske postave u Muenchenu i Veneciji, Kršnjavi smatra da "slike dakle ne smiju biti pomiešane s obzirom na format i veličinu", već "s obzirom na škole i mjesta što ih slikari zauzimaju u poviesti umjetnosti". Galerija tako po svom budućem ravnatelju, koji tek naslućuje tu ulogu, mora biti "što jasnija i razumljivija ilustracija poviesti umjetnosti, da i laik pregledavši ju, bar slutiti može razvoj slikarstva u svieh fazah svog napredka." I to je stav i način promišljanja koji je morao naći simpatije i podršku u biskupa Strossmayera. On intenzivno razgovara i raspravlja s Kršnjavim u Rimu na razmeđu 1874. i 1875. godine. Treba podsjetiti da je u to vrijeme u Zagrebu otvorena prva umjetnička izložba. No, čini se da ovo organizirano izlaganje devetorice umjetnika među kojima se našao i Kršnjavi, nije postiglo željeni učinak. Olga Maruševski smatra da se upravo zbog toga krenulo drugim putem u prosvjećivanje, putem sigurnijim i prirodnijim za ovu sredinu. A



to je podizanje razine obrta odgajanjem generacija vještih obrtnika i umjetnika<sup>118</sup>. Strossmayer je oduševljen i osvojen Kršnjavim. U pismima Franji Račkom ističe: "On je vrlo marljiv, raden i izobražen čovjek. Ja mislim, da je on i po unutarnjem i po vanjskom svom položaju kano stvoren za katedru povijesti umjetničke".<sup>119</sup> Biskup će se svim svojim vezama i uplivima založiti da Kršnjavi započne 1877. svoju "professuru". U međuvremenu su se zahuktala zbivanja oko Galerije. Financijski je impuls iznova dao biskup svojom darovnicom u travnju 1875. u kojoj definitivno odlučuje odijeliti se od svojih umjetnina, a za zgradu Galerije

nije završeno i kao da predviđa njen rast gotovo isključivo putem donacija sve do današnjih dana. Jedini je apsurd da se u samoj gradnji nije moglo o tome voditi računa i da se izložbeni prostor odredio postojećom veličinom fundusa koja je odmah osudila buduće muzejske predmete galerije na deponiranje, a ne izlaganje.

Koliko je Kršnjavi upotrijebio svoje stručno znanje i interes za izgradnju palače, premda je njegovo najmilije postignuće Obrtna škola i muzej, pokazuje i prvi nacrt za galeriju koji je on skicirao Strossmayeru u Rimu. Već se zna da će gradsko zastupstvo dati zemljište na gričkom platou, pa za nj Kršnjavi



7. Tlocrt i položaj palače Akademije na Strossmayerovu šetalistu, F. Schmidt, 1875. (presnimka iz dokumentacije IPU)

namjenjuje 40.000 forinti "...da moja zbirka postane dobrom cijelog naroda i osnovom galerije, koja se može s vremenom polagano popunjavati"<sup>120</sup>. Dakle, u tom trenu biskup je potpuno svjestan da oblikovanje zbirke

predviđa suvremeni paviljon od stakla i željeza poput Glaspalasta u Muenchenu koji bi se sretno uklopio u vizuru Gornjega grada (FTGR 7). Zajednički boravak u Weidlingu u kući Kršnjavijeva tasta Froeschla, još je plodonosniji. Schmidt je već prema naputcima izradio nacrt, a Kršnjavi na nagovor biskupov piše za "Obzor" članak "Gdje da



*gradimo galeriju?*"<sup>121</sup>. Predstavlja gradnju na Južnoj promenadi kao jedinu moguću jer su sve važne institucije poput Akademije, Narodnog doma i Sveučilišta na Gornjem gradu, "pak da metnemo uz sve to galeriju na Zrinjski trg?". A definitivno je oblikovana ideja da galerija u zgradi ne bude jedina ustanova, već, kako će to Kršnjavi objasniti

*biblioteku, za periodičke izložbe umjetničkog društva, te za dvije ili bar jednu prodavaonicu umjetnina*".<sup>122</sup> Dakle, Kršnjavi je u potpunosti uspio djelovati na biskupa i uz galeriju promicati začetke svog Obrtnog muzeja, a istovremeno je samu galeriju doveo po Eitelbergerovim metodama u usku vezu s katedrom za povijest umjetnosti i potrebama



8. Zgrada Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti danas (snimio: K. Tadić)

u pismu Račkom, Strossmayerova je sugestija bila da se uz nju nalaze "prostorije za izlaganje umjetničkog obrta i za mušku i žensku obrtnu školu" te "prostorije za učevna sredstva obrtne škole, za zbirku bakroreza i stručnu

njenog slušateljstva. No, zagrebačka birokracija i uprava još nisu bile zrele za ovakve žive akcije. Javlja se i suprotni stavovi u novinama. Tako anonimus u članku "Naše zbirke i zgrade" napisanom 1876. godine ovako uzvraća: "Mi za sada niti smo tako sretni, da imamo toliko blago, koje pod jednim



krovom ne bi stati moglo, a proći će valjda i pedeset godina do te sreće, niti smo tako bogati, da bi svakoj zbirci mogli posebnu dostojnu zgradu podići.”<sup>123</sup> Biskup je potpuno rezignirao, on moli da se bilo “štogod zaključiti glede galerije praktična”.<sup>124</sup> Pristaje da se ona nađe zajedno u zgradi s Jugoslavenskom akademijom znanosti i umjetnosti te Arheološkim odjelom Narodnog muzeja. Tako društvo u Weidlingu sljedeće 1876. godine razmatra novu osnovu. Kršnjavi će reći: “Schmidt je došao k nama u Weidling, gdje smo s njim ustanovili cio građevni program. Tri razna zavoda pod jedan krov smjestiti nije bila baš zgodna zadaća.”<sup>125</sup> Posao oko izrade detalja Galerije preuzima Schmidtov arhitekt od povjerenja Herman Bolle koji odlazi u Rim da prouči tamnošnje galerije i muzeje, ali i veličanstvene palače. Konačno 1877. godine započinje gradnja Akademijine palače (FTGR 8). U njenom završnom izgledu uočava dr. Olga Maruševski kao vrsna poznavateljica Kršnjavijeva graditeljskog rada, znatan Eitelbergerov utjecaj<sup>126</sup>. Smatra da je on potakao Schmidta da projektira “Ziegelrohbau” u tragu suvremenoga neorenesansnog Ferstelovog projekta Austrijskog muzeja. Ono što je Kršnjavom dijelom uspjelo s arhitekturom zgrade, nije mu uspjelo s njenim unutarnjim uresom. Biskup nije pokazao interes, pa ni financijsku podršku za unutrašnji dekor poput onog u Schakovoj galeriji u Muenchenu koji si je Kršnjavi postavio idealom. U pismu biskupu iz bavarske prijestolnice piše: “Plafond rese najvažnije Michelangielove kompozicije a na zidovih se u lijepom izboru takme najkrasnije slike Italije sa prvaci galerija u Parizu i Madridu! - To je moj ideal i za našu galeriju.

Hoće li mi se ispuniti?”<sup>127</sup> Na žalost, nije se ispunio. Galerija je ostala bez likovnoga dekorativnog programa, karakterističnog za ostale evropske umjetničke muzeje. A nije dobila ni svoju zasebnu zgradu što je upravo indikativno za stupanj razvoja muzeja, ali i kulture u Zagrebu. Nastavljala se sudbina Narodnog muzeja koji je morao tavoriti s društvenim ilirskim prostorijama, jer Zagreb još uvijek nije mogao sagraditi zgradu isključivo namijenjenu specijaliziranome muzeju. A valja primijetiti da će mu to jedino uspjeti s arhitekturom Muzeja za umjetnost i obrt, jer sve su naše ostale ustanove od Arheološkog muzeja do Galerije suvremene umjetnosti smještene u zgrade koje nisu bile građene za tu namjenu. Činjenica, priznajmo, svakako vrijedna da se zamislimo.

## Očinsko djelo: Muzej za umjetnost i obrt i Obrtna škola

Nakon što je Kršnjavi 1877. godine preselio u Zagreb i preuzeo obveze izvanrednog profesora na Sveučilištu, svim se žarom svoje doista temperamentne i radišne osobnosti bacio na osnutak Obrtnog muzeja i škole. Došao je trenutak da se u Zagrebu kao pretposljednem gradu Austrougarske monarhije (posljednji će biti Sarajevo u anektiranoj Bosni) utemelji ova najznačajnija muzejska tvorevina druge polovice 19. stoljeća. Valovi koji su se širili iz epicentra u Engleskoj od 1. svjetske izložbe 1851. godine i novoosnovanog South Kensington



muzeja konačno su zapljusnuli i naše obale. A realizaciju je jedino mogao kvalitetno i stručno obaviti student Rudolfa von Eitelbergera - Izidor Kršnjavi. *"Ponajviše sam se zanimao za Eitelbergerova predavanja; tada je uredio svoj muzej u daščari na Sveučilišnom trgu i tamo je predavao"*<sup>128</sup>, prisjetit će se Kršnjavi i tako otkriti svoju povezanost s bečkom školom povijesti umjetnosti. Od slavnog profesora preuzeo je i povezanost muzeja i Sveučilišta te inzistiranje na institucionalnom razvoju i praćenju obrta. Kao posredni korak Kršnjavom je poslužila obnova, točnije rečeno, ponovni osnutak Društva umjetnosti 1879. godine. Zamišljeno poput brojnih sličnih udruženja u Evropi i naše je nastojalo izvršiti svoje statutom utvrđene zadatke: od edukativnog djelovanja i poboljšanja narodnog ukusa pomoću izložaba i predavanja preko podupiranja umjetnika do omogućavanja nabave umjetnina i obrtnina svojim članovima putem lutrije. Društvo je odmah javno podržao i Strossmayer, a svećenstvu je savjetovao da se za narudžbe crkvenih umjetnina i savjetništvo oko restauracije crkava obrati Društvu. Iste godine na sjednici Društva u svibnju raspravlja se o mogućnosti otvaranja Odjela za obrt unutar Narodnog muzeja. Kršnjavi sastavlja njegov Statut i priprema javnost nizom poučnih članaka u *"Obzoru"* da shvati potrebu osnutka takve institucije. Riječ je gotovo o pravoj informativnoj kampanji koja je započela člankom *"Umjetničko-obrtnički muzej"* i završila objavljivanjem Statuta. Samo iz ovih šest programskih tekstova moguće je rekonstruirati početne impulse kao i osnovu Obrtnog muzeja i škole u Zagrebu. Kršnjavi

je pronašao vremena te iste godine da se posavjetuje u Beču s dvorskim savjetnikom Eitelbergerom. Ovaj ga je poslao u Brno da pogleda *"najbolje uredjeni provincialni muzeji u Austriji"*, a Kršnjavi je, *"proučivši ondješnje odnošaje, učinio ih podlogom (svoje)... osnove"*<sup>129</sup>. Zanimljiva je činjenica da Eitelberger nije uputio Kršnjavog da se ugleda u svoje najznačajnije djelo tj. Austrijski muzej za umjetnost i obrt. Eitelberger, stručnjak koji je pažljivo prenio na tlo Austrije postavke o Obrtnom muzeju i školi stečene u *"Musterlandu"*<sup>130</sup> - Engleskoj, svjestan svih razlika kulturnoga konteksta, pravilno je ocijenio zagrebačku kulturnu sredinu kao provincijalnu i za uzor joj postavio dobro uređeni provincijalni muzej u Brnu. Kršnjavi je poslušao svog profesora i tako je nastala osnova našeg muzeja koji je trebao neizostavno sadržavati četiri zbirke. Prva je svakako grupa zbirki prikupljenog fundusa tj. zbirke domaćih obrtnina poredane u ove skupine: tkanine, knjigovežarske radnje, posude, rezbarske radnje, radnje od kamena i metalotehnika. Potom je važna i uspostava tehnologijske zbirke kao tipičnog izdanka Semperovih teoretskih promišljanja *"da se upozna svatko sa načinom, kako je umjetnina postala, jer oblik svake obrtnine i umjetnine mora uz druge pogodbe biti rezultat orudja i tehnike kojom su načinjeni"*<sup>131</sup>. Neophodna je i zbirka ornamenata, razrađena po tehnikama i stilovima. Napokon tu je i zbirka umjetnina kojoj bi zadaća bila da *"pokaže razvoj te umjetnosti u svih doba i naroda"*<sup>132</sup>, a da bi se uspjela obuhvatiti sva važna arhitektonska, kiparska i slikarska djela, koristili bi se snimci, tlocrti, modeli, odljevi i dobre kopije. Osobit muzeološki značaj valja pridati



Kršnjavijevoj razradi muzejske komunikacije.<sup>133</sup> Uz permanentnu sustavnu izložbu, koristit će “mijenjajuća se izložba” za poticanje obrtne konkurencije, putujuća izložba “u onih mjestih, gdje imademo kakovu fabriku ili zavod, u kom se kojom granom umj. obrta bave” te javna predavanja. Prisjetimo li se svih oblika prezentacije koje navodi gotovo stotinu godina poslije Zbynek Stranski<sup>134</sup>, moramo se zapanjiti nad zrelošću Kršnjavijeve muzealne misli. Pridodamo li tome i njegovo inzistiranje na postojanju dobre strukovne knjižnice, koje će svoj odjek naći i u Strossmayerovoj galeriji, sklopit ćemo sliku zacrtanog Obrtnog muzeja kao krajnje suvremene muzejske institucije koja bi zajedno sa svojom desnom rukom Obrtnom školom odigrala presudnu ulogu u odgoju naroda. No, vidjet ćemo poslije u kojoj je mjeri Kršnjavi to uspio ostvariti.

Prvi praktični zadatak oko prikupljanja zbirki muzeja doveo ga je do sukoba sa Šimom Ljubićem, upraviteljem Arheološkog odjela Narodnog muzeja koji nije dopustio da se svi obrtni predmeti izdvoje iz njegove zbirke. Kršnjavi odgovara impulsivno kritički intoniranim člankom<sup>135</sup> u kojem opisuje Ljubića kao čovjeka prošlih vremena, a stanje arheološke zbirke ocjenjuje katastrofalnim. U očekivanju razvoja situacije uspijeva zahvaljujući samo svojoj upornosti i tvrdoglavosti pripremiti i otvoriti na izmaku 1879. godine prvu umjetničku i umjetničko-obrtnu izložbu u palači aktivnog člana Društva baruna Vraniczanyja na Zrinskom trgu br. 19. Izložba je imala zadatak da poda “sliku svagdanje naše produkcije i trgovine na polju umjetnosti”.<sup>136</sup> Na izložbu će se kritički u “Viencu” osvrnuti

Lacko Mrazović: “Sadašnja izložba doduše je nešto prenačljena. Za ne čitava dva mjeseca neda se prirediti kako valja izložba”.<sup>137</sup> No, iskoristit će priliku da i on agitira za umjetnički obrt, a otkrit će nam činjenicu da su se uza simptomatičnu parišku zbirku trgovca Laya među izloščima našli i predmeti koje je odaslao “C.kr. austrijski umjetnički i obrtnički muzej” u Beču. Dakle, Kršnjavi je uspio uspostaviti i prvu muzejsku suradnju. Sljedeće godine, kada je shvatio da je ostao bez podrške vladinih institucija, Kršnjavi će osnovati Obrtni muzej “na svoju ruku”<sup>138</sup> u zakupljenim prostorijama stana na drugom katu zgrade u Gajevoj ulici br. 23. Upravo je indikativan način na koji je došao do prvih muzejskih objekata. Pionirski svoj muzealni rad oko stvaranja fundusa Obrtnog muzeja započeo je Kršnjavi prekapanjem po vrećama s tekstilnim prnjama koje su veletrgovcu Weisu služile kao sirovina za papir. Među njima uspjelo je Kršnjavom izdvojiti mnoštvo dragocjenih vezenih uzoraka koje je jednostavno s drugim muzejima zamijenio za predmete iz galvanoplastike te odljevke. Tomu je dodao sve starine koje je sam sakupio u Rimu, a kao stalni izlagači pojavile su se sa svojim proizvodima i neke tvornice. I tako je na doista zanimljiv način stvoren nukleus zbirki. No, muzej nije dugo bio otvoren. Potres koji je ostavio 9. studenoga 1880. godine u Zagrebu znatne posljedice, ošteti je i dobar dio “siromašne zbirčice”.<sup>139</sup> Ona je morala čekati bolje dane i neko sretnije rješenje. No, Kršnjavi nije prestajao s radom.

S jedne strane, iskoristio je velike građevinske potrebe u gradu da progura ideju osnutka Obrtne škole, a s druge, upotrijebio je



konačno dovršene prostore Akademijine palače da podsjeti javnost na svoj muzej. Organizirao je u njima potkraj 1881. godine veliku izložbu kućnog obrta. Tako su prije biskupovih djela starih majstora u prostorije galerije uselili obrtni predmeti i znakovito se izjednačili s umjetničkim djelima. Ostvarila se Eitelbergerova misao: *“Umjetnost ne treba dijeliti na čistu i primijenjenu; umjetničke zakonitosti jednake su kako za jednu tako i za drugu vrstu.”*<sup>140</sup> Uoči izložbe Kršnjavi putuje po Slavoniji, bilježi zanimljive narodne tvorevine te skicira tradicijsku arhitekturu. Potpuno je spreman za organizaciju Obrtničkoumjetničke izložbe. A ona pokazuje znatan napredak našeg muzealstva. *“Četiri su dvorane napunjene sa predmeti”*, piše u *“Narodnim novinama”*<sup>141</sup>, a u tom tekstu doznajemo da je uz izložbu tiskan katalog te da se informacije o izloženim predmetima mogu dobiti i u svakoj dvorani od *“gospodična”* koje ih čuvaju. Prvi put se javnost na izložbi susreće s radovima zatvorenika iz Kraljevske kaznionice u Lepoglavi iz koje potječe i najdragocjeni *“Gesamtkunstwerk”* u Zagrebu drveni trezor katedralne riznice. Iz tog obrtnog bogatstva uspio je Muzej za svoj fundus nabaviti predmete u visini od 1200 forinti, što i nije zanemariva svota. Sljedeći je uspjeh započinjanje obrtne obuke u Plemićevoj kući na Dolcu potkraj 1882. godine. Te godine građanstvo je obaviješteno u novinama da je Muzej za umjetnost i obrt preseljen u Priesterovu kuću u nekadašnjoj Ulici Marija Valerija (danas Praška) i smješten u pet soba. U kratkoj se novinskoj bilješci smjelo navodi da zavod *“može se sad već smatrati znamenitošću glavnog grada”*.<sup>142</sup> I premda tako

muzej ima fundus, ali ne i trajne prostorije, a Obrtna je škola od njega dislocirana, Kršnjavijeve zamisli počinju živjeti.

## Neobavljeni poslovi

No, Kršnjavi mora dovršiti i zadatak preseljenja Strossmayerove galerije, preko kojeg je zapravo i započeo svoju muzealnu misiju u Zagrebu. Za njega je to, na žalost, tek usputni posao. Odnosi s biskupom počinju hladnjeti, jer Kršnjavi pokazuje znakove političkog angažiranja i to na suprotnoj strani od Strossmayerovih *“obzoraša”*. Kada u svibnju 1883. godine odlazi u Đakovo, biskup je već *“vrlo hladan; jednom je čak bio osoran i grub... Prilikom željenoga oproštaja obojica smo bili sretni što se konačno rastajemo. Jasno sam osjećao da je to rastanak zauvijek.”*<sup>143</sup> I tako se prekinulo druženje i zajedničko nastupanje dviju ličnosti koje su svaka na svoj način učinile grandiozne pothvate za hrvatsku kulturu. I premda u svojim reminiscencijama Kršnjavi govori kako je on postavio Galeriju i sastavio prvi katalog, slika se ponešto mijenja kada te događaje opisuje Ćiro Truhelka. Ovaj sjajni arheolog i realizator Kršnjavijevih ideja na tlu Bosne ovako govori o radovima na postavu Galerije: *“Dane i dane sproveo sam sustavno redajući slike prema različitim školama; tu i tamo uspjelo mi je pod ispućanom pljesnivom korom pokosti otkriti dotle nezapaženu signaturu slikara.”*<sup>144</sup> O katalogu nam, pak, otkriva značajnu činjenicu da je Kršnjavi kao ravnatelj galerije odbio učiniti taj zadatak i prepustio ga Truhelki, upozorivši ga da biskupove opaske i pisma oko nabave



umjetnina prihvatiti s najvećom sumnjom. Kršnjavijeva je tako jedina zasluga bila da je dao Bolleu izraditi nacрте za drvene skele "ojojene, po ukusu one dobe, crnom bojom s velikim poljima u pompejansko crvenoj boji"<sup>145</sup> na koje će biti postavljene umjetnine. Dodatan opis i pojašnjenje ovih svojevrsnih drvenih obloga u prostoru Galerije, iznijet će nam retrospektivno u članku "Neuordnung der Strossmayer-Galerie" pred sam kraj života: "Da bi slike mogle stajati pravilno osvjetljene, dao sam da se po uzoru na pregradnju drugog kata Carske galerije slika u Beču podignu polukružne drvene skele. One su pružale najveću mogućnost da se sve umjetnine sagledaju u doista dobrom svjetlu."<sup>146</sup> Zadržali smo se na opisu unutarnjeg uređenja Galerije iz jednostavnog razloga što do tridesetih godina ne postoji ni jedan slikovni



9. Uspomena na svečanost otvorenja Strossmayerove galerije starih majstora: dobar primjer 19-stoljetnog marketinga (presnimka iz dokumentacije Strossmayerove galerije)

dokument koji bi nam stvorio predodžbu o muzeografskim pomagalima u ondašnjim stalnim postavima naših umjetničkih muzeja. Uz način postava umjetnina Kršnjavi je odredio i princip njihova grupiranja u vremenskom slijedu i po karakterističnim školama. I to je bilo sve. Pravi interes za Galeriju je izgubio, pa kada je ona svečano otvorena na godišnjicu zagrebačkog potresa 9. studenoga 1884. (FTGR 9) i biskup održao svoj "testamentarni"<sup>147</sup> govor uz uvjet da Kršnjavi ne proslovi ni riječi, nalazio se naš muzejski pregalac tek među običnim uzvanicima. "Koliko god sam mogao, uvijek sam ipak nastojao da unaprijedim interese Galerije slika, jer mi interesi narodnoga napretka i njegovih kulturnih zavoda stoje visoko nad svim osobnim protivštinama"<sup>148</sup> pisao je poslije Kršnjavi, no konačan je dojam ipak drugačiji. Strossmayerova galerija slika nikad nije bila njegov pravi muzealni interes, pa i kada je snovao njenu osnovu, razmišljao je kako da uz nju postavi Obrtni muzej i stručnu školu.

Pogledajmo ipak nakratko opis i izgled Strossmayerove galerije u trenutku njena otvaranja. Opis samih cjelodnevnih svečanosti iscrpno su donijele sve zagrebačke novine, no, razumljivo, najviše se istakao Strossmayerov "Obzor" prema kojemu i možemo rekonstruirati prvi postav<sup>149</sup>. Prostor na drugom katu Akademijine palače bio je pregrađen u šest izložbenih prostorija i u njima je kao i u atriju poredano 256 umjetnina. U prvom dvorani predstavljeno je talijansko slikarstvo 14. i 15. stoljeća te suvremena flamanska škola. Potom slijedi "vrhunac klasične renesanse", a treća prostorija, kako piše autor u "Pozoru", "odredjena je eklektikom materializam



17. i 18. vjeka". Zatim su predstavljena djela iz "Mljetačke škole". U postavu V. i VI. dvorane razlikuju se ponešto navodi iz kataloga i iz novinskog članka. Na otvorenju su u pretposljednjoj prostoriji zastupljeni nazarenci, Overbeckovi kartoni, ali i vrijedne minijature iz relikvijara vojvode od Este, dok galerija završava "modernim velikanima" poput Consonija, Čermaka, Matejka te našeg Nikole Mašića. U svim su dvoranama uz originalne umjetnine poredane ravnopravno i kvalitetne reprodukcije engleskog Aroundel Societyja. Novinar je u postavu oduševljen Bolleovim skelama i tvrdi za nj da "se mogu elegancijom, originalnošću, a kako će se vidjeti i praktičnošću natjecati sa sličnima ma koje galerije". I tako je naš narod "darežljivošću prvoga si sina dr. Josipa Jurja Strossmayera" dobio svoju Galeriju.

## Rješavanje ostalih muzealnih pitanja

A Izidor se Kršnjavi počinje sve više politički eksponirati. Kandidirao se i ušao u Sabor kao predstavnik Narodne stranke 1885. godine. Njegov rad na uzdizanju umjetničkog obrta toliko je poznat u monarhiji (pridonijele su tome i inozemne izložbe u Trstu 1883. i Budimpešti 1885. na kojima je uredio i organizirao hrvatske paviljone) da ga ministar Kallay osobno poziva u Bosnu da ocijeni situaciju što se tiče narodnog obrta u ovoj novoj pokrajini monarhije. Veliko je to priznanje Kršnjavijevu muzealnu radu. Njegov je prijedlog bio da se u Sarajevu osnuje Muzej za umjetnost i obrt, a za nj

je razradio i osnovu. No, kada mu je Kallay ponudio da sam prijede u "bosansku službu" i angažira se oko predloženog muzeja, Kršnjavi se zahvalio na ponudi i kao pomoć sarajevskim muzealcima preporučio svog studenta Ćiru Truhelku. Upravo na tom putovanju po Bosni i Hercegovini došao je Kršnjavi do presudnog zaključka "da je znamenovanje kućnog narodnog obrta samo estetično i historično"<sup>150</sup>, što znači da je izgubio vjeru da se promicanjem obrta mogu dogoditi značajne promjene u gospodarskom životu Hrvatske, a u što su on i Mrazović isprva čvrsto vjerovali. Kršnjavi je spoznao da nije svojim upornim nastojanjima uspio ništa učiniti u seoskim sredinama koje su i dalje neorganizirano i bez ikakvog računa proizvodile predmete narodne radinosti. Tek je uspio utjecati na ukus i kulturu građanstva. Kako je smatrao da je potrebno učiniti mnogo više, odgojiti prave generacije umjetnika i slikara, te podići i druge prosvjetne institucije, odlučio je prići stranci na vlasti, kako je to lijepo zapazio Ivan Krtalić, "ne zbog toga da bi bio tumač i izvršitelj njegove (Khuenove, op. a.) politike, nego da realizira svoje zamisli"<sup>151</sup>. Prije negoli je pošao na studij prava u Beč, dočekao je početak gradnje Muzeja i škole na Sveučilišnom trgu, no ovaj put sjedinjene pod patronatom vlade. Uspio je još pokrenuti i naš prvi stručni časopis "Glasnik društva za umjetnosti i umjetni obrt" (1886.-1888.).

Pročelnikom vladina Odjela za bogoštovlje i nastavu imenovan je Kršnjavi u jeseni 1891. godine. Od tada započinje njegova petogodišnja kulturna vladavina. Smatra se da je u tom



vremenu uspio obnoviti više od stotinu crkvenih objekata, započeti izgradnju nekoliko najvažnijih prosvjetnih institucija i napokon uzdići likovni život grada stipendirajući brojne umjetnike i angažirajući ih na svim važnim graditeljskim projektima. Muzealna je pitanja rješavao i dalje, no definitivni je postav svog Obrtnog muzeja morao odgoditi za gotovo dva desetljeća. Jer, premda je u nedovršenoj zgradi uspio te iste 1891. godine organizirati prvu Međunarodnu izložbu umjetnina, već je sljedeće bio prisiljen prostor ustupiti ženskom liceju. Trenutak u kojem je idealno mogao funkcionirati ovakao zamišljen Obrtni muzej s Obrtnom školom ustvari je već prošao, dapače, fundus muzeja uopće nije mogao djelovati na ustroj Obrtne škole koji se kretao između umjetnog obrta i građevinarstva. Sam će se požaliti: *“Moja je sudbina da uvijek preuranim 20-30 godina!”*<sup>152</sup> No, čini se da što se tiče uspostavljanja novih muzejskih institucija nije problem u preuranjenosti Kršnjavijevih zamisli, već u ostavljanju poslova ili nedovršenim ili dovršavajući ih nakon tri desetljeća. U svojim obimnim predstojničkim akcijama ipak nije zaboravio zagrebačke muzeje. Osobito ga je mučilo stanje u Arheološkom odjelu Narodnog muzeja kojim je još uvijek upravljao Šime Ljubić. S njim je Kršnjavi već vodio borbu oko izlučenja predmeta umjetničkog obrta iz arheološke zbirke, a smatrao ga je odgovornim i za ponešto izmijenjen tlocrt Strossmayerove galerije. Konačno je dočekao Ljubićevo umirovljenje. Pozvao je poznatoga bečkog arheologa prof. Benndorfa u Zagreb i s njim

se posavjetovao o preustroju Arheološkog odjela koji se nalazio u prizemnim prostorima Akademijine palače. Mladog Brunšmida poslao je na studij s namjerom da on preuzme ravnateljstvo. I u ovom je slučaju inzistirao na povezanosti katedre i muzeja, *“odredivši u novom sveučilišnom zakonu da profesor arheologije mora biti i ravnatelj arheološkoga muzeja”*<sup>153</sup>. Benndorfov prisutnost iskoristio je za zajednički posjet Trsatu i ekspertizu zbirke kipova grofa Nugenta koju je potom i kupio za zagrebački muzej.

U predstojničkom razdoblju Kršnjavi je započeo i gradnju velikoga školskog foruma unutar kojeg nalazimo i na neke muzeološki važne detalje. *“Htio sam da nalik starogrčkim gimnazijama oko parkiranog igrališta budu poredane školske zgrade, muzeji i hram”*<sup>154</sup>, zapisat će poslije naš predstojnik. Predviđao je, naime, da zajedno sa školskim zgradama (koje su kao torzo ostale usamljene) budu povezana krila u kojima bi se smjestio Arheološki i Prirodoslovni muzej te crkva sv. Blaža. Pronalazeći brojne arhitektonske uzore i smještajući ovu zamisao u vrijeme i mjesto germanskog ozračja od Berlinskoga muzejskog otoka do Semperova prijedloga za Carski forum u Beču, dr. Olga Maruševski ističe znatnu razliku: *“Kršnjavijev forum ipak se sadržajem razlikuje od mogućih uzora, jer je kao i palača u Opatičkoj 10 imao biti posvećen klasičnoj kulturi i nastavi.”*<sup>155</sup> Tu ulogu imali su odigrati i sadreni odljevci skulpturalnog programa Partenona koje je dao izraditi u Londonu. Želio ih je smjestiti u gombaonicu školskih zgrada čija je dužina bila određena upravo širinom pročelja



hrama. Tu se trebao nalaziti prošireni "sadreni muzej" čiji su eksponati već bili postavljeni u predvorju i hodnicima realke. A da je bilo doista riječi o pravoj zbirci sadrenih odljevaka, govori nam podatak dr. Antuna Bauera da je 1892. Kršnjavi nabavio "četiri vagona odljeva najboljih i najvažnijih djela antikne grčke plastike"<sup>156</sup>. I bez obzira na to što mu je namjera bila samo poučiti školsku mladež klasičnoj starini, u ovim detaljima valja ipak naslutiti začetke zagrebačke Gipsoteke. A činjenica da se 199 odljevaka poslije Kršnjavijeve ostavke na mjesto predstojnika potucalo doslovce od nemila do nedraga, od jednoga zagrebačkog podruma do drugoga, dok nadzor nad zbirkom nije preuzeo dr. Bauer 1932. godine, također govori o Kršnjavijevoj iznimnosti, ali i nesposobnosti ove sredine da shvati i dovrši ideje svojih pionira.

## Obrisi Moderne galerije

Kršnjavi, "taj ljudi naš šef bogoštovlja i nastave", kako ga je u to vrijeme nazivao Strossmayer<sup>157</sup>, već je 1896. godine morao napustiti mjesto u vladi. Preostala mu je katedra za povijest umjetnosti i intenzivan rad u Društvu umjetnosti. Na Strossmayerovu se galeriju više nije ni obazirao (ta zabranili su mu tamo čak i predavanja!), Obrtni muzej nije bio postavljen, a gradnja foruma je stala da se nikad i ne nastavi. No, on ima snage da osniva novi fundus, fundus Moderne galerije.

Kršnjavi je i ovaj put jednostavno slijedio potrebe kako hrvatskih umjetnika koji su trebali mjesto za permanentno izlaganje i kontakt s publikom tako i građanstva koje je već steklo naviku i potrebu praćenja



10. Umjetnički paviljon na početku svog društvenog i kulturnog djelovanja (vlasnik fotografije: Muzej grada Zagreba)



suvremenih likovnih zbivanja. Valja podsjetiti da je u to vrijeme na prijelazu stoljeća Zagreb dobio svoj prvi velebni izložbeni prostor - Umjetnički paviljon (FTGR 10). Zahvaljujući angažmanu Vlahu Bukovcu, ali i razumijevanju vlade i uprave samog Zagreba, željezni skelet hrvatskog paviljona s Milenijske izložbe u Budimpešti preseljen je na Zrinjevac, trg u nastajanju. Rješenje za izgled i raščlambu fasada, kao i unutrašnje uređenje, dali su Bečani Helmer i Fellner. Ovaj je reprezentativni prostor svečano otvoren 1898. godine velikom preglednom izložbom *"Hrvatski salon"*. Tri godine poslije Društvo hrvatskih umjetnika došlo je na ideju da u zgradi Umjetničkog paviljona osim jednokratnih izložbenih događanja ustanovi i prikuplja fundus moderne hrvatske umjetnosti. No, zamisao je ostala na papiru, točnije u Pravilniku za društvene izložbe. Godine 1905. Društvo u svojim prostorijama u Obrtnoj školi već ipak posjeduje tri recentna rada. *"To je Meštrovićeva grupa 'Timor dei' u sadrenu odljevu, koju je on sam poklonio, zatim triptihon Račkoga 'Pred vratima smrti', slika po narudžbi Društva, i reljef u drvu 'Isus i Magdalena' češkog kipara Františka Bileka, poklon župnika crkve sv. Marka, Stjepana Boroše."*<sup>158</sup> A kako je u to doba na čelu Društva umjetnosti još uvijek Izidor Kršnjavi, možemo taj začetak fundusa i ideju o osnutku Moderne galerije pripisati upravo njemu. Promotrimo li pak muzealno htijenje koje ide za tim da sabire djela živućih, dapače, mladih umjetnika, poprima naziv Moderna galerija zapravo značenje galerije suvremene

umjetnosti koja bi nastajala na reprezentantima žive, aktualne umjetničke zbilje. Ipak treba upozoriti da se u to vrijeme u Strossmayerovoj galeriji također prikuplja fundus onovremenog stvaralaštva. Tako biskup dariva i poslije 1884., a Rački mu savjetuje: *"Kada bi novaca bilo, bolje bi bilo nastojati, da se polagano nabave dobre slike slavenskih sadašnjih slikara, na pr. Rusa, Čeha, Poljaka, a i naših, ako bi se koji bolji pojavio."*<sup>159</sup> Slikari i sami poklanjaju. Čitava je zagrebačka javnost bila obaviještena o Bukovčevu daru biskupu. A i donacije koje će popunjavati zbirku već od 1891. godine pripomogle su da *"je ušla u galeriju hrvatska umjetnost"*<sup>160</sup>, kako će napisati poslije jedan od njenih ravnatelja dr. J. Brunšmid. Djela su također suvremena, ali ih od Kršnjavijeva odabira dijeli Strossmayerov ukus i interes, te razmak od dva desetljeća. No, ipak činjenica o postojanju dvaju fundusa suvremenih hrvatskih i slavenskih umjetnika ostat će prisutnom u zagrebačkoj muzejskoj stvarnosti i dalje, te će se morati uzeti u obzir i u sljedećem poglavlju o povijesti umjetničkih muzeja između dva rata.

Godine 1905. Kršnjavi iz svojih Zapisaka objavljuje oveći esej *"Pogled na razvoj Hrvatske umjetnosti u moje doba"*<sup>161</sup>, najdragocjeniji izvor za poznavanje kulture u Hrvatskoj u drugoj polovici 19. stoljeća. Između brojnih podataka koji su korišteni u rekonstrukciji onovremene muzejske slike, nekoliko je sjajnih kritičkih osvrtâ na stanje muzejske struke u trenutku pisanja teksta, a koje ne smijemo zanemariti. Lucidni Kršnjavi, koji je u svojstvu predstojnika



doista imao pregled nad kulturnim i prosvjetnim institucijama čitave Hrvatske, ne bez razloga primijetit će ironično: *“Svaki bijes hoće da se uzgredice bavi muzealnim poslovima, pa tako biva da se ne odgoji dovoljno pravoga muzealnoga osoblja, a zbirke ostaju nepotpune.”*<sup>162</sup> A kao otac Obrtnog muzeja i škole, ne dočekavši njegovo otvorenje ni nakon dvadeset godina, ocijenit će cjelokupnu muzejsku situaciju ovako: *“Doista mi smo nalik onim dijurnistima koji nastoje jedino oko toga da im se rodi što više djece, a ne brinu se kako će ih othraniti i uzgojiti.”*<sup>163</sup> Ove riječi nam zvuče prilično poznato. Gotovo da bi se mogle izreći i danas, osobito s obzirom na tempo i način otvaranja novih izložbenih prostora. Istovremeno nam one govore o Izidoru Kršnjavom kao čovjeku koji se mogao izdići i sagledati trenutak u kojem je, više negoli aktivno, djelovao. I stoga mu treba oprostiti mnoge nagle i temperamentne poteze. Ta bio je pravi pionir i čovjek koji je s podozrenjem mogao osvrnuti se na tu svoju karakteristiku: *“Pionirski rad i - sudbina pionira! Kulturna gnojiva!”*<sup>164</sup>.

## 1905.-1945.: ČETIRI ZNAČAJNA DESETLJEĆA U RAZVOJU ZAGREBAČKIH UMJETNIČKIH MUZEJA

### Počeci ili poslije početaka: Situacija do kraja prvoga svjetskog rata

Jedina muzejska umjetnička ustanova u Zagrebu koja je kontinuirano djelovala od svog osnutka u 19. stoljeću bila je Strossmayerova galerija starih majstora. Zahvaljujući relativno riješenom izložbenom prostoru, te čvrstom patronatu i financijskoj podršci Akademije, nastavljen je rad na širenju i popunjavanju galerijskog fundusa, koji se isprva smatrao najvažnijim muzejskim zadatkom. I sam je utemeljitelj Josip Juraj Strossmayer sve do svoje smrti 1905. godine brinuo o galeriji, poklanjajući nove umjetnine, ponajviše radove hrvatskih umjetnika, ali i novčano je podupirući. Uskoro su uslijedile i nove donacije. Kako povijest ove galerije reprezentira upravo povijest njenih donacija, valja ipak zabilježiti one dvije najznačajnije iz prvih desetljeća rasta ustanove. Već 1892. godine odvjetnik i saborski zastupnik dr. Ivan Ružić poklanja galeriji 34 slike i jedan crtež. Ta dragocjena zbirčica nije se otprije nalazila u njegovu posjedu, već ju je on sakupio na tržištu umjetnina u Rimu s jedinom mišlju da uđe u fundus Strossmayerove galerije. I to izdvaja ovu donaciju od svih ostalih, jer se više takav slučaj rodoljubnog



žara, a bez osobnih sabirateljskih pretenzija ili kulturnih potreba neće nikada ponoviti. Pa i slučaj druge značajne kolekcije koja je prešla prag Akademijine palače na svoj je način jedinstven. Riječ je o donaciji Etiennea marquisa de Piennesa na koju je

Dakle, karakter kolekcije umjetnine su zadobile tekar unošenjem u galerijske prostore, točnije gubitkom svoga konteksta u kući u Parizu te u dvorcu u Vrbovcu (FTGR 11). *“Markiz nije bio kolekcionar ni strastveni ljubitelj umjetnosti. Njegova zbirka na*



11. Cjelovito predstavljena donacija Etiennea marquisa de Piennesa u Strossmayerovoj galeriji u vremenu između dva svjetska rata (vlasnik fotografije: Muzej grada Zagreba)

nedavno galerija svratila pozornost izlažući je integralno javnosti.<sup>165</sup> Umjetnine iz markizova vlasništva ulazile su u galerijsku zbirku u nekoliko navrata: od 1903. godine do oporučne ostavštine 1911. Čini se da je presudnu ulogu u tom postupnom darivanju imao de Piennesov posjet galeriji i obećanje uprave da će umjetnine biti dostojno izložene javnosti u zasebnom prostoru.

određen način izražava njegov odnos prema prošlosti i miljeu u kojem je odrastao i živio”, ocijenit će točno Damir Grubić, voditelj zbirke francuskih majstora u Strossmayerovoj galeriji.<sup>166</sup> Unutar ovih tridesetak slika, skulptura i minijatura značajan je i potpuno razumljiv udio francuskih majstora, ali su bila prisutna djela i nizozemskih slikara koja su popunila prazninu u edukativnom htijenju



predstavljanja svih stilova i škola. No, ovu će zbirku sve do današnjih dana u kulturnom ozračju Zagreba simbolizirati, a što drugo negoli kada je riječ o galeriji umjetnina, jedno remekdjelo. Galerija će za svoju promociju fundusa francuske umjetnosti vrlo često rabiti de Piennesovo vlasništvo, prelijepi portret Mme Recamier iz opusa Antoineta-Jeana Grosa.

Rast galerije najbolje je dokumentiran u njenim katalogima koji redovito izlaze od 1885. godine zaviseći, dobrim dijelom, od potreba publike. Prvotni opširno dani povjesnoumjetnički pregledi uskoro su zbog množine izloženih djela morali nestati, a kao stalan uvod zadržan je historijat nastanka galerije. I premda je često riječ o ponovljenim izdanjima, posao je na ovim edicijama bio velik i odgovoran. Osobito ako su ga kritički promatrali ljudi poput Izidora Kršnjavog. A upravo se on s ironijom osvrnuo na treće izdanje galerijina kataloga koje je priredio njegov kolega i nasljednik na mjestu ravnatelja Nikola Mašić. *“Sastavljači trećeg izdanja našeg galerijskog kataloga malo naliče onom župniku u Slavoniji, koji je krstio seljačku djecu na ime onog sveca, kojemu je baš posvećen dan njihovih rođenja”*<sup>167</sup>, napisao je dr. Kršnjavi misleći pri tome na jednostavno preuzimanje i zadržavanje atribucija prema biskupovima bilješkama i dokumentima. Ozbiljnijoj znanstvenoj ekspertizi fundusa pristupit će se između dva rata, a do tada je trebalo tek zabilježiti sve akvizicije. Tako u petom izdanju iz 1917. godine donose priređivači već zamašan broj od 481 umjetnine koje su raspoređene u trijemu, improviziranom predvorju te u šest galerijskih dvorana. Ako uzmemo u obzir da

svoje mjesto u postavu nije pronašlo samo petnaest slika domaćih umjetnika 19. i 20. stoljeća, a da su izložene sve ostale slike, skulpture, minijature i paramenta, te dijelovi biskupove radne sobe iz Đakova, možemo stvoriti određenu sliku o izgledu galerijskih prostora. Oni su očito bili pretrpani, a u toj pretrpanosti i težnji da se svi umjetnički predmeti prezentiraju javnosti, gubila se mogućnost pravilnog opažanja, pa i edukacije. Druga muzejska ustanova iz naslijeđa utemeljiteljskih nastojanja 19. stoljeća bio je Muzej za umjetnost i obrt koji je zadesila najgora moguća sudbina. Imao je fundus i adekvatnu muzejsku zgradu, a puna je dva desetljeća čekao otvorenje (FTGR 12). Od 1889. kada su zbirke prvi put ušle u novu zgradu do konačnoga javnog uspostavljanja 1909. godine, sve su druge potrebe mogle naći svoj prostor na Sveučilišnom trgu, ali muzej nije. U to je vrijeme na čelu Obrtne škole i muzeja bio Hermann Bolle, Kršnjavijev čovjek od povjerenja i najpoznatiji arhitekt razdoblja historicizma u nas. I premda će dr. Bach ustvrditi da je za vrijeme Bolleova ravnateljstva znatno učinjeno na povećanju zbirki muzeja<sup>168</sup>, upravo začuđuje da je od 1899. godine, kada je vladi predložena osnova za uređenje i namještaj zbirki, moralo proći čitavo desetljeće da muzej zaživi. Iz nekoliko članaka o privatnim zbirkama u Zagrebu kao i iz napisa jednog od direktora muzeja A. Jirouška osobnosti Hermanna Bollea dodane su nove ljudske i stručne karakteristike. Ti su zanimljivi detalji doveli do toga da se krenulo u ozbiljno istraživanje i osvjetljavanje muzelanog rada Hermanna Bollea, koji je nasuprot svojim brojnim restauratorskim i





12. Zgrada Obrtne škole i Muzeja za umjetnost i obrt s početka 20. stoljeća. (vlasnik fotografije: Muzej grada Zagreba)

arhitektonskim radovima ostao zapravo nepoznat<sup>169</sup>. Tek tako ćemo ga moći pravednije ocijeniti. Bez sumnjičavosti ili euforije.

Muzej za umjetnost i obrt napokon je otvoren 19. svibnja 1909. godine. Muzejski predmeti, znatno umnoženi tijekom vremena, bili su izloženi u devet prostorija, a još tri dvorane bile su predviđene za proširenje zbirke te povremene izložbe. "Muzej za umjetnički obrt u Zagrebu nije bogat, ni veliki

kako bi ga trebao hrvatski narod u svojoj prijestolnici, ali ipak krije u sebi mnogi vrijedni predmet, koji će moći probuditi u mnogoga ljubav i smisao za umjetnički obrt, gojenje ukusa, a jamačno će moći djelovati i pobudjujući", opisao je mjesto i ulogu muzeja novinar Obzora<sup>170</sup>. Anegdota govori da je na samom otvorenju Bolle izazvao pravi skandal lošim čitanjem pozdravnog govora i da se otada povukao sa svih dužnosti u školi i muzeju<sup>171</sup>. Zamijenio ga



je netom poslije Levin Horvat, poznati sabirač starina i umjetnina koji je nastavio povećavati zbirke. Uoči prvoga svjetskog rata upravu škole i muzeja preuzeo je ing. Gustav Baldauf. Njemu je preostalo da tijekom rata sačuva fundus i skloni ga iz izložbenih prostorija na drugome katu zgrade u koje se uselila bolnica Crvenoga križa. Osvrćući se na historijat muzeja, Zdenka Munk ovako je u jubilarnoj 1970. godini ocijenila rad prvih upravitelja: *“Do prvog svjetskog rata, za uprave četvorice prvih ravnatelja: Ise Kršnjavoga, Hermanna Bollea, Gustava Baldaufa i Levina Horvata, znanstvena, stručna i sakupljačka politika Muzeja poštivala je koncepciju što je proizlazila iz izvornih motiva njegova osnivanja.”*<sup>172</sup> Tu koncepciju nazivala je *“zbirkom uzoraka”* čvrsto povezanom u početnoj zamisli s pedagoškim radom Obrtne škole. Do preokreta u osnovnoj zamisli doći će poslije rata, u vremenu koje bismo mogli ocijeniti početkom uzleta naše muzejske stvarnosti.

No, unutar prostora Muzeja za umjetnost i umjetnički obrt, kako smo već naznačili, radala se nova galerija, galerija moderne umjetnosti. Fundus se nije drastično povećao, no dopunjavao se postupno kiparskim i slikarskim radovima kojima se počeo oblikovati pregled razvoja hrvatske moderne umjetnosti. U značajne akvizicije svakako se mogu ubrojiti radovi naših *“muenchenovaca”* Račića i Kraljevića, a bilo je tu i značajnih kiparskih djela, te grafičkih listova. I premda Andrija Milčinović u napisu iz 1914. godine zbirku još naziva *“zametkom naše buduće moderne galerije”*<sup>173</sup>, bilo je očito interesa i zanimanja u javnosti (a i obrazovnih potreba) kada je ova naša soba moderne umjetnosti te iste

godine otvorila vrata publici četvrtkom i nedjeljom. Već tada Milčinović predlaže da se zbirci pridruže i djela 19. i 20. stoljeća iz Strossmayerove galerije. Ukazuje i na mogući put nabave stranih umjetnina. Tako spominje uobičajenu razmjenu među umjetnicima koja bi omogućila našim autorima da dobiju recentne radove svojih inozemnih kolega i da ih potom daruju Modernoj galeriji. Osobitu pozornost zaslužuje Milčinovićev prijedlog da se novim akvizicijama materijalno pomognu umjetnici, ali da se radovi koji svojom kvalitetom ne odgovaraju prezentiranju u galeriji naj-bezbolnije škartiraju putem ždrijebanja i tako nađu svoje mjesto u privatnim ili radnim prostorima članova Društva umjetnosti. O načinu ulaska djela u buduću Modernu galeriju kao i o njenoj prisutnosti u kulturnom životu Zagreba slikovito nam govori i dijalog s novim predstojnikom za bogoštovlje i nastavu, gospodinom Tropschom, koji je zapisao Kršnjavi u svojim memoarima: *“Ja: Ne morate ih postaviti kupljene slike sa Salona u Odjel. Pošaljite slike Modernoj galeriji Društva hrvatskih umjetnika. Uvrstit ćemo ih u Galeriju. Jednom kasnije valjat će znati da se godine 1916. slikalo tako, a ne drugačije.*

*Tropsch: Ah, čemu... gdje li je ta Moderna galerija? Osjetim kako mi se prazni žučni mjehur. Rekoh mu. Vrlo je žalosno što ne znate gdje se nalazi Moderna galerija.*

*Tropsch: Svakako znam gdje se nalazi, ta kupio sam za nju Molnarovu sliku. A što još postoji u toj galeriji?*

*Ja: Imamo najbolje radove Kraljevića, Račića i veliku seriju Račkoga, jednog Meštovića i dobre radove drugih umjetnika.”*<sup>174</sup> No, već



sljedeće godine Kršnjavi se morao povući s mjesta predsjednika Društva umjetnosti i tako više nije imao nikakova utjecaja na konačnu formalnu uspostavu Moderne galerije kojoj je sam bio idejnim začetnikom. Njegov posao preuzet će mladi slikar i Kršnjavijev isljednik iz burne 1918. godine - Ljubo Babić.

Napokon, treba se osvrnuti u ovom pregledu muzejskih događanja za vrijeme Austro-ugarske monarhije, kojoj su već započele protjecati posljednje godine, na rješavanje globalnoga muzejskog pitanja. Pri tome mislimo na nastojanja da se Narodnome muzeju i svim njegovim brojnim odjelima priskrbi reprezentativan i dostojan prostor. Vlada je tako 1913. godine bila spremna centralizirati sve muzejske zbirke na mjestu Bolleova Kemijskog laboratorija nasuprot Akademijinoj palači. Mimo potrebnih studija i natječaja htjelo se velebnim građevinskim potezom riješiti gotovo sve muzejske probleme. Tome se usprotivilo Društvo na čelu s Kršnjavim i svoje zamisli iznijelo u Memorandumu vladi. Smatrali su da treba na zamišljenom prostoru ostvariti sklop samo kulturno-umjetničkih muzejskih ustanova, a kojima su pripadali arheološki, umjetničko-obrtnički i etnografski odjeli Narodnog muzeja, te galerija suvremene umjetnosti (čitaj: moderne). Na žalost, planiranu je gradnju prekinuo rat i tako je Kršnjavi drugi put, prisjetimo li se nedovršenoga školskog foruma s kraja 19. stoljeća, doživio neuspjeh u rješavanju širokih muzejskih poteza. A takvih će neuspjeha Zagreb doživjeti još više puta.

## Međuratno razdoblje: Napredak naše muzealne misli

U nešto više od dva međuratna desetljeća umjetnički su muzeji u Zagrebu doživjeli znatne promjene. I premda se do kraja nisu riješili svi prostorni problemi, učinjen je znatan pomak u smjeru osuvremenjavanja stalnih postava, pa čak i mijenjanja osnovnih zadataka pojedinih muzejskih kuća. Istovremeno su utemeljene nove ustanove i zbirke koje su imale opravdanje u vrijednome materijalu te potrebama javnosti. Izvan institucionalnoga muzejskog života u gradu su nicale i rasle vrijedne privatne zbirke umjetnina: od svestrano sabranih kolekcija kakve su bile one gospodina Radovana ili Hinka Lederera pa do visoko profiliranih zbirki kakve su posjedovali Artur Oskar Alexander ili Benko Horvat. Neke su od njih nastavile svoj život u muzejima, a nekima se potpuno zameo trag. No, gotovo se najznačajnijim čini razvitak same muzealne misli. Vidljiv je on kako iz djelovanja samih muzejskih radnika tako i iz novinskih članaka koje su pisali najeminentniji hrvatski kritičari poput Vladimira Lunačeka, ali i mlađi naraštaj koji se muzeloški obrazovao u svijetu poput Zdenke Munk. Rječnik i terminologija koja se upotrebljava u to vrijeme, osobito u desetljeću prije rata, rječnik je koji rabi i naša suvremena muzeologija. Osobito je to vidljivo u seriji tekstova gospođe Z. Munk posvećenih privatnim sabiračima. Prezentacijski dometi našeg muzealstva u tom su vremenu ponajbolje iskazani u *"Kulturno-historijskoj izložbi grada Zagreba"* iz 1925. godine. Bio

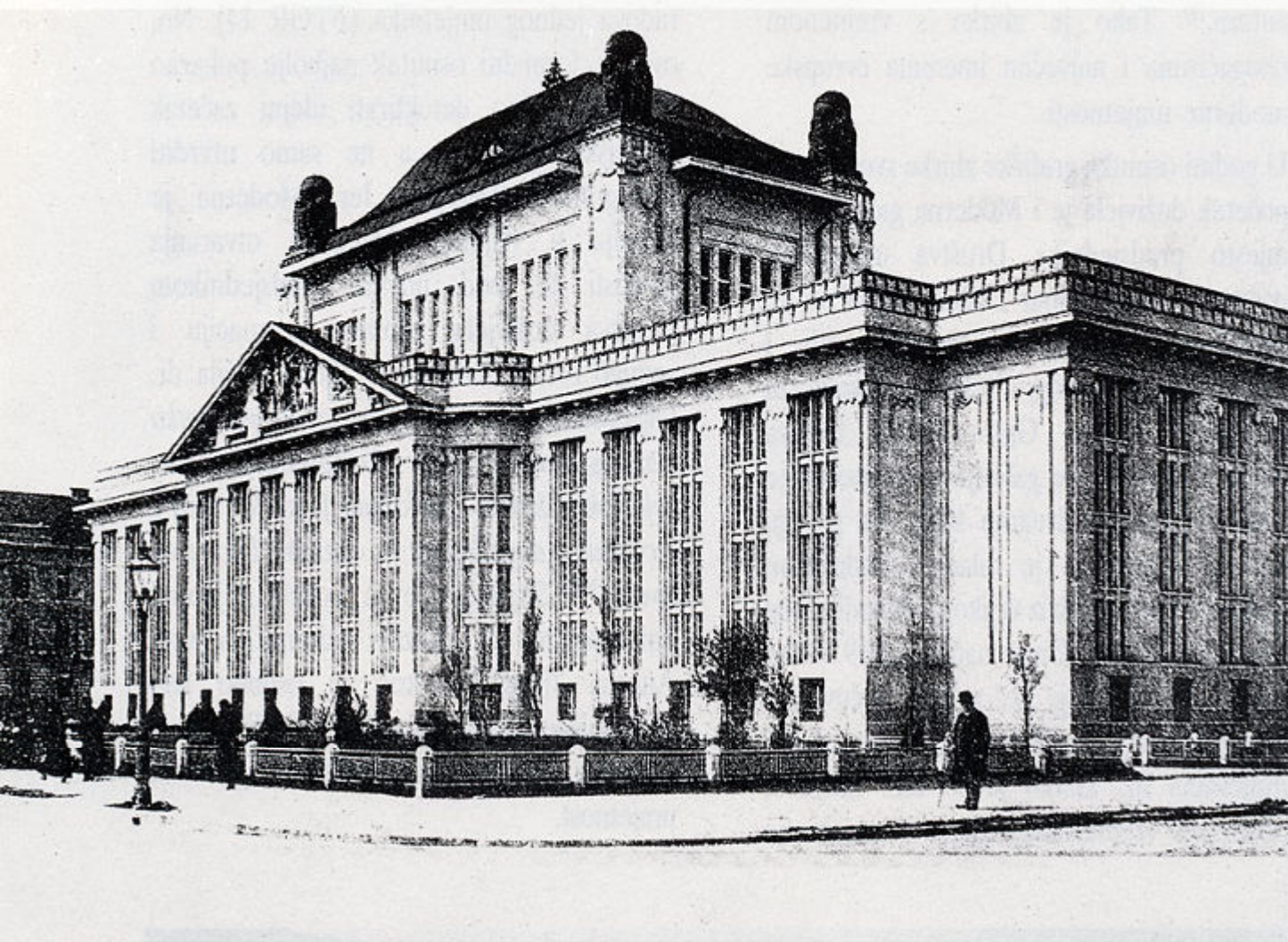


je to jedan od najznačajnijih međuratnih izložbenih događaja u gradu gdje se autor postava Ljubo Babić koristio modelima i raznolikim muzejskim predmetima da bi sklopio sliku staleških sredina koje su imale ključnu ulogu u razvoju Zagreba. Središnja je izložba bila postavljena u Umjetničkom paviljonu, a ostale su muzejske ustanove u svojim matičnim kućama izložile predmete manje ili više tematski vezane uza zadani naslov. Izložbu je pratio potpuno primjeren i dobro ilustriran katalog, ali i priručni vodič. I premda ga J. Matasović naziva ironično "*invencioznim scenografom*"<sup>175</sup> koji je jedini mogao u samo tri mjeseca organizirati ovaj veleban spomen na tisućugodišnjicu Tomislavova kraljevstva, bila je to prva prava široko zasnovana kulturno-povijesna izložba u našoj sredini. Jednako tako valja spomenuti i prvi kongres muzejskih radnika Jugoslavije koji je održan u Beogradu 1928. godine, a na kojem je iz Zagreba sudjelovalo osam delegata. Indikativan je podatak da se tom prilikom već nastojalo da Srijem potpadne pod muzejsko područje Beograda, no tome se oštro usprotivio naš Viktor Hoffiler dokazajući da je upravo "*Zagreb već decenijama radio na izdržavanju srijemskih starina*"<sup>176</sup>, pa je red da one ostanu i dalje pod njegovim nadzorom. Bila je to rasprava tipična za društveno-političke odnose u Trojednoj kraljevini, no istovremeno i početak organiziranog rada na uspostavi administrativnih muzejskih područja i donošenju suvremenoga muzejskog zakona. Sve te činjenice govore u prilog novoj, zrelijoj eri muzejskog života u nas.

## Osnutak Grafičke zbirke kraljevske sveučilišne knjižnice i formalni početak rada Moderne galerije

Prva nova zbirka koja je zaživjela neposredno poslije prvoga svjetskog rata bila je Grafička zbirka kraljevske sveučilišne knjižnice u Zagrebu (FTGR 13). U ljeto 1919. godine zaslugom ponajviše, tada mladog, povjesničara umjetnosti Artura Schneidera izdan je statut i službeno uspostavljena dragocjena zbirka. Moramo podsjetiti da je upravo te iste godine državnom ustanovom postala i jedna od najvećih evropskih grafičkih zbirki - bečka Albertina, i da je dr. Schneider poznao kako sam taj podatak tako i sadržaj ogromne zbirke koju je ustanovio Albrecht Saxe-Teschen. No, i u Zagrebu je kulturna javnost već ranije upozorena na grafičku umjetnost kao ravnopravnu i vrijednu vrstu koju treba sačuvati i sabirati. Tako je početkom stoljeća kustos katedralne riznice Ljudevit Ivančan uredio i sistematično katalogizirao grafičke listove iz Valvasorove zbirke koji su do tada ležali zapušteni u Bakačevoj kuli. Godine 1914. brigu o Valvasorovu blagu preuzela je Sveučilišna knjižnica, a u gradu je, zahvaljujući Menciju Crnčiću i dr. Schneideru, priredena prva međunarodna grafička izložba. Iz zavidnog broja crteža i otisaka Društvo je umjetnosti za Modernu galeriju nabavilo osamnaest radova. Tako je u tu zbirku ušla i grafika, a zanimljiv nam podatak o sličnim nakanama daje 5. izdanje kataloga Strossmayerove galerije: "*Od g. 1916. postoji uz galeriju još*





13. Grafička zbirka NSB-a predstavljena starom razglednicom Lubinskyjeva remek - djela (presnimka)

i posebni grafički odsjek, koji će osobito hrvatsku grafičku umjetnost njegovati.<sup>177</sup> Za osnutak jednoga grafičkog instituta zalagao se u javnosti i Ljubo Babić, a potakla ga je osobito izložba Udruženja čeških grafičara "Holler". "Početak je tu. Patriotski novčani zavodi daruju za taj institut, koji će se ustrojiti, listove grafičara Čeha; neki privatnici crtarije Kraljevićeve, a gotovo svi jugoslavenski umjetnici otiske svojih ploča, tako da će se za malo vremena moći zadovoljiti ta kulturna potreba", pisao je Babić u "Hrvatskoj njivi."<sup>178</sup> I tako je bio utrt put novoj umjetničkoj zbirci, koja je odlučila da "sakuplja u prvom redu grafičke

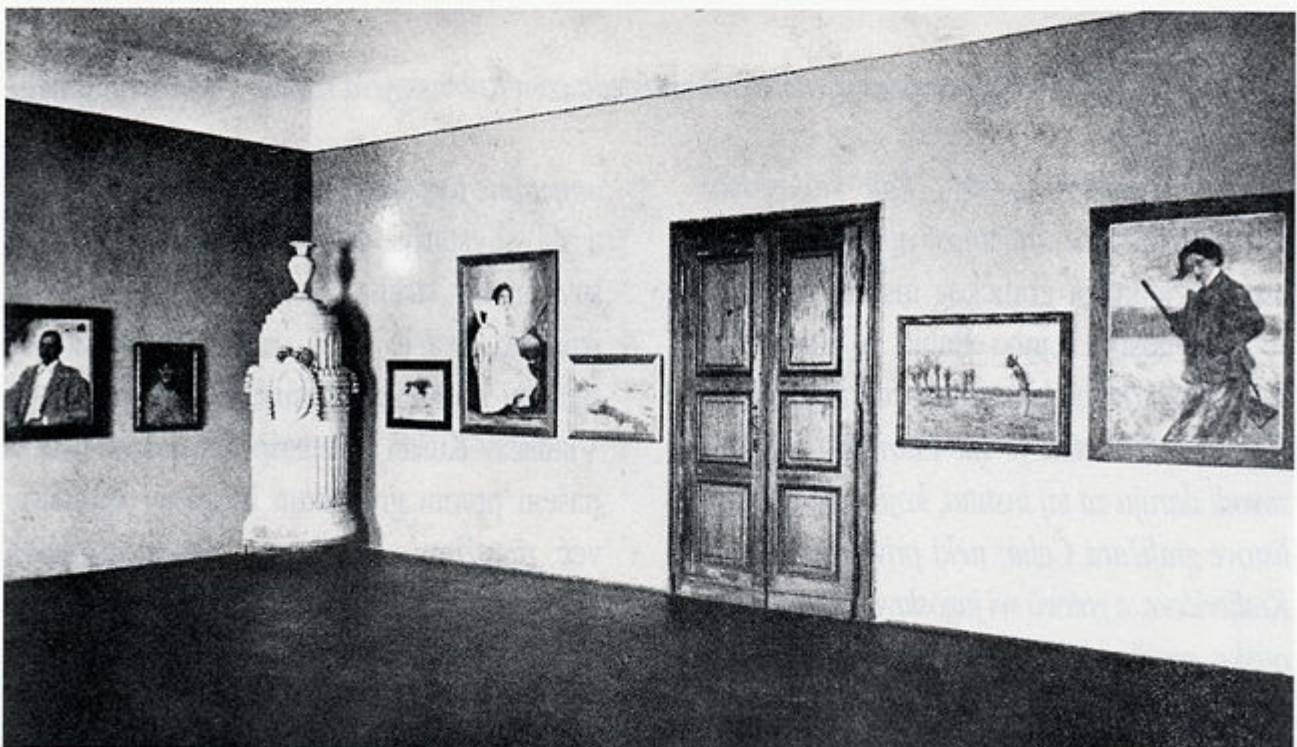
umjetnine jugoslavenske i slavenske uopće"<sup>179</sup>, a da se starija grafička umjetnost, kao i suvremena strana, kupuje i sabire samo iznimno. Sva je sreća da je vodstvo zbirke tijekom vremena promijenilo mišljenje, pa Vladislav Kušan u retrospektivnom osvrtu o našem prvom grafičkom kabinetu spominje već množinu od trinaest tisuća grafičkih listova<sup>180</sup>. A Bibliografija članaka vezanih uz povijest muzeja uputila je na zanimljiv podatak da je ženska sekcija Društva umjetnosti "Strossmayer" 1931. godine poklonila Grafičkoj zbirci grafičke listove Barlach, Kokoschke, Pechsteina i drugih njemačkih



autora.<sup>181</sup> Tako je zbirka s vremenom obogaćivana i najvećim imenima evropske moderne umjetnosti.

U godini osnutka grafičke zbirke svoj stvarni početak doživjela je i Moderna galerija. Na mjesto predsjednika Društva umjetnosti izabran je kolekcionar Dušan Plavšić te je, zahvaljujući njegovu inzistiranju ali i razumijevanju novog direktora Muzeja za umjetnost i obrt Gjure Szabe, uprava dopustila proširenje galerije u tri prostorije i dio trijema na drugom katu. Za prvoga kustosa postavljen je mladi i nadobudni umjetnik i povratnik iz velikog oslobodilačkog rata Ljubo Babić. On je načinio 1919. stalni postav zbirke koji se prema sačuvanim fotografijama temeljio na urednom redanju umjetnina uz, koliko je to bilo moguće, poštivanje vremenskog slijeda ili grupiranje

radova jednog umjetnika (FTGR 14). No, ovaj je formalni osnutak najbolje pokazao kako je važno detektirati idejni začetak muzejske ustanove, a ne samo utvrditi faktografske činjenice. Jer, Moderna je galerija u vrijeme službenog otvaranja javnosti te pod novim predsjednikom Društva doživjela zapravo stagnaciju i zadugo ostala, kako je to lijepo uočila dr. Olga Maruševski, *“petrificirana zbog nedostatka vlastitog prostora, pa je tako zamro svaki trag galerijskog života i prekinuta je svaka veza s recentnim događajima u našem likovnom životu.”*<sup>182</sup> Situacija će se početi mijenjati dolaskom na čelo muzeja - domaćina prof. Antuna Jirouška, koji je osobno kao povjesničar umjetnosti pokazao velik interes i brigu upravo za hrvatsku modernu umjetnost.



14. Počeci Moderne galerije: gostovanje na II katu Muzeja za umjetnost i obrt (presnimka)

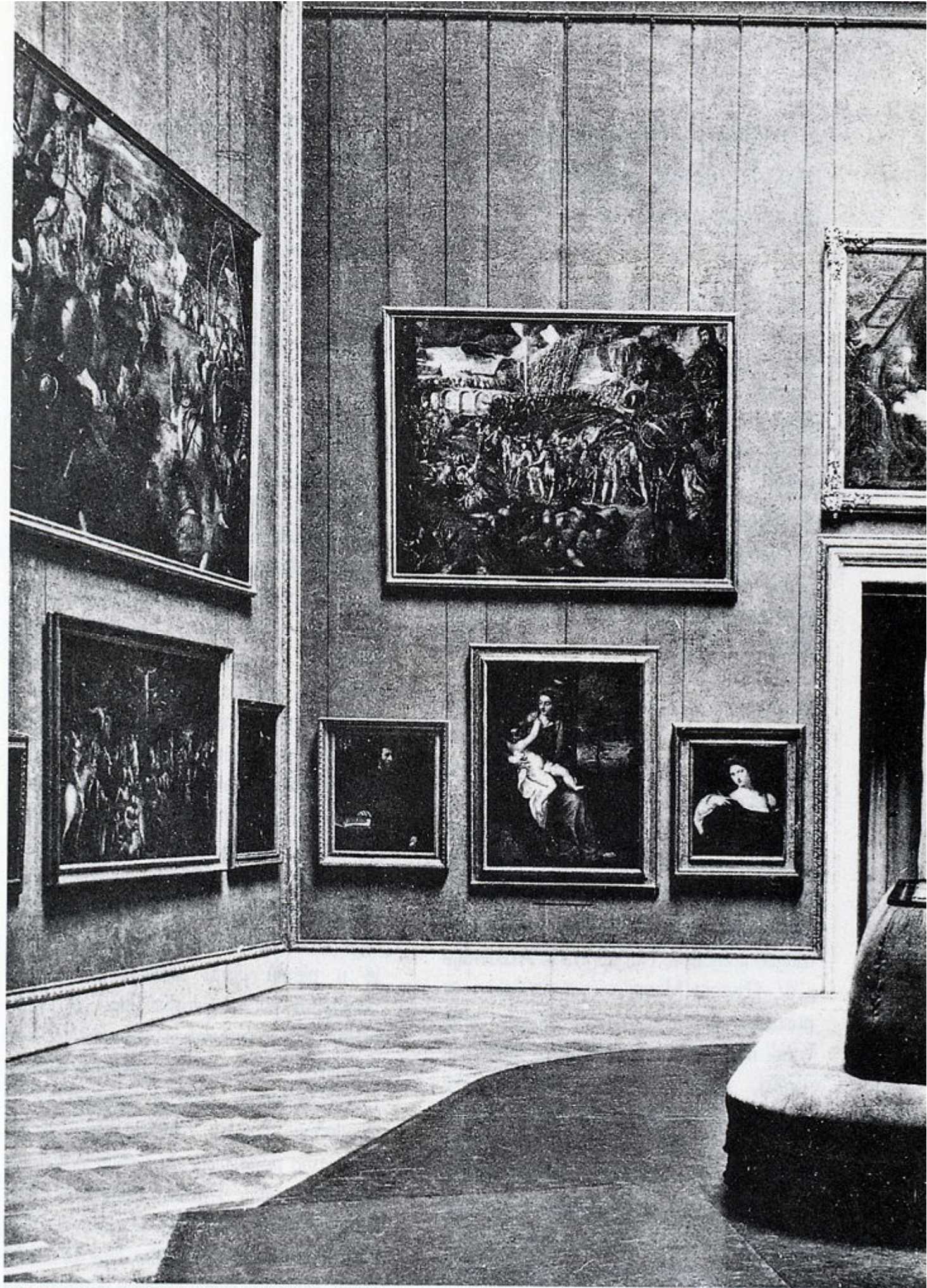


## Strossmayerova galerija: najsuvremenije uređena muzejska ustanova

Najozbiljnije muzejske promjene od drugog do trećeg desetljeća ovog stoljeća dogodile su se, začudo, u Akademijinoj ustanovi - Strossmayerovoj galeriji slika. Prvi su pomaci uslijedili s nastupom novog ravnatelja slikara i grafičara Mencija Klementa Crnčića 1920. godine. *"Prof. Crnčić pročistio je zrak u Strossmayerovoj galeriji. Unio je svjetla, svježine i prostora. Poznatim svojim finim umjetničkim ukusom razmjestio je slike prema njihovoj faktičkoj umjetničkoj vrijednosti, gdje su samo prilike dozvoljavale. Ovim je razmještajem upravo prisilio posjetnike galerije da pogledaju ono najvrednije, jer im je te stvari upravo 'turio pod nos.'*" Tako je preinake u stalnom postavu opisao Ljudevit Kara.<sup>183</sup> A ironično i već ostarjelo ubojito pero Izidora Kršnjavog reagiralo je ovako: *"Prvo mu je bilo da moj galerijski postav promijeni u duhu slikarskih principa".*<sup>184</sup> Radilo se, dakle, tek o novom aranžiranju golemog fundusa koji se još izlagao u cijelosti. No, uprava je Akademije s dr. Gavrom Manojlovićem na čelu i uz pristanak novog ravnatelja učinila velik korak naprijed. Prvi put u našoj muzejskoj praksi, ako izuzmemo Kršnjavijeve savjetodavne kontakte s prof. Eitelbergerom i Benndorfom, pozvan je renomirani stručnjak iz inozemstva. Vladimir Lunaček ostavio nam je podatak o njegovu izboru. Predviđeni stručnjak iz Amerike izazvao bi probleme s deviznom isplatom, Bečanin bez imena i prezimena *"tražio (je, op. a.) silne novce"*<sup>185</sup> i tako je odabir pao na dr. Gabrijela Tereya,

direktora Galerije starih slika unutar Muzeja lijepih umjetnosti u Budimpešti. *"Terey je poznati stručnjak u čitavom svijetu i sastavio je najbolji katalog spomenute galerije budimpeštanske, koji je izašao na mađarskom i njemačkom jeziku za vrijeme rata god. 1916."*, napisao je u istom članku Lunaček i tako se pridružio brojnim zagrebačkim novinarima koji su bilježili događaje oko preuređenja galerije i prenosili ih, očito zainteresiranoj, javnosti. No, najvrednije podatke dali su nam izvještaji novog savjetnika i predsjednika Akademije, objavljeni u Ljetopisu JAZU za 1927. godinu. Iz njih je, kao prvo, vidljivo da je Akademija krenula u pothvat tek kada je za tu namjeru svjesno prikupila veliku svotu od 313.000 dinara i tako je kvalitetno obavljanje zadatka imalo svoje realno financijsko pokriće, čega često nije bilo u našoj muzejskoj praksi. Dr. Terey doputovao je u Zagreb u rujnu 1925. godine i tu ostao dvanaest dana. Toliko mu je bilo potrebno da prouči fundus, te općeniti ustroj i prostor galerije. Po povratku u Budimpeštu dostavio je Akademiji iscrpan izvještaj<sup>186</sup> koji za našu povijest muzeja može poslužiti kao primjer onovremene evropske muzejske misli. Terey je u njemu jasno obznanio na kojim principima počiva galerija slika. *"U jednoj galeriji slika prvenstveno je važan kvalitet, a ne kvantitet..."*<sup>187</sup>, glasio je prvi postulat. A drugi i treći temeljni principi iskazani su u slijedećem odlomku: *"Galerija slika mora biti tako jasno postavljena da pažnju posjetioca zaokupe odmah vrijedne umjetnine. Kod razdiobe slika moralo bi se uzeti u obzir umjetničko-estetsko stajalište koje bi svaku plohu, kabinet ili čitavu dvoranu postavilo kao jedinstvenu zatvorenu cjelinu"*<sup>188</sup>. Rukovodeći





15. Alte Pinakothek u Muenchenu: izgled u vrijeme nedokumentirane Tereyevе muzeološke obnove Strossmayerove galerije (presnimka)







se navedenim, Terey je pregledao fundus Strossmayerove galerije. Od 498 umjetnina koje je naveo Knoll u svom šestom izdanju kataloga odabrao je mađarski muzealac 257 djela za izlaganje u dvoranama i 16 velikih formata za smještaj u atriju. Njegovo izoštreno oko odmah je primijetilo da galerija raspolaže s izuzetno vrijednom zbirkom talijanskih majstora 14. stoljeća, uočio je donaciju marquisa de Piennesa, a odlučio je respektirati i minijature, paramenta, te umjetnost 19. i 20. stoljeća. Terey je u izvještaju predložio i prostorne promjene, točnije podjelu izložbenog prostora u dvanaest odaja s prirodnim ophodom i samo dva izlaza na atrij palače. Povijesni slijed umjetnina morao bi biti narušen i zamijenjen u VIII. i XI. dvorani zbog veličine Kabineta starih nizozemskih i njemačkih majstora. Posljednje tri prostorije bile bi namijenjene znatno uvećanoj kolekciji umjetnina 19. i 20. stoljeća. *“Moji prijedlozi išli su za tim da se u zagrebačkoj Galeriji uspostavi isti onaj izgled kao u velikim evropskim galerijama”*<sup>189</sup>, naglasio je u svom izvještaju Terey i tako iskazao našoj najstarijoj galeriji pravi kompliment, smatrajući da njen fundus zaslužuje evropski postav. A da bi se on uspješno proveo, valjalo je učiniti i čitav niz dodatnih, muzeografskih pomaka. Zidovi su tako trebali biti obojani svaki u posebnom tonu s diskretnim uzorcima da ne bi smetali doživljaju, a u svakoj je dvorani valjalo izraditi praktične i lako održive drvene sokle. Slike se više ne bi smjele vješati o čavle, već bi visjele na metalnim užetima učvršćenim o vodilice. Tako bi se olakšalo mijenjanje i dopunjavanje stalnog postava. Za posjetitelje galerije trebalo bi postaviti u izložbene

prostore prikladne stolce i drvene klupe. Uprava bi morala promisliti i o uvođenju praktičnijega grijanja i ventilacije, te djelotvornog sistema osiguranja vrijednih umjetnina. No, da bi galeriji osigurao i kvalitetnu komunikaciju s publikom, Terey je, s obzirom na svoje bogato iskustvo, savjetovao da Akademija izda dobar dvojezični katalog, te da se pojedine umjetnine znanstveno elaboriraju i članci objave u stručnim časopisima. Istovremeno bi trebalo fotografirati najvrednija i publici najinteresantnija djela, te izdati razglednice s dvojezičnim natpisima kao i album reprodukcija remek djela. U očekivanju kataloga umjetnine ne bi smjele biti izložene javnosti bez točnih legendi koje bi pridonijele obrazovnoj ulozi galerije. Terey je razmišljao i o mogućim proširenjima galerijskih postava. Polazeći od situacije u budimpeštanskome Muzeju lijepih umjetnosti, koji je sadržavao i izlagao doista raznorodne zbirke, dr. Terey predložio je, ako se uspostave novi prostorni odnosi u Akademiji, izlaganje kulturno-povijesne izložbe kao i proširenje Odjela moderne umjetnosti u prvom katu palače. U postojećim izložbenim dvoranama ostale bi zbirke starih majstora, a mogle bi im se pridružiti i umjetnine iz riznice Zagrebačke katedrale. Poznavajući budimpeštansku velebnu instituciju na Hosok tereu, nije čudan Tereyjev stav kako bi pod patronatom Akademije i u njejoj palači valjalo osnovati i Grafički kabinet. Na kraju ovoga zanimljivog izvještaja mađarski je muzealac pozvao ravnatelja Crnčića da posjeti njegovu ustanovu i na licu se mjesta uputi u izvođenje novog postava. Crnčić je prihvatio poziv i zajedno s arhitektom Martinom Pilarom potkraj

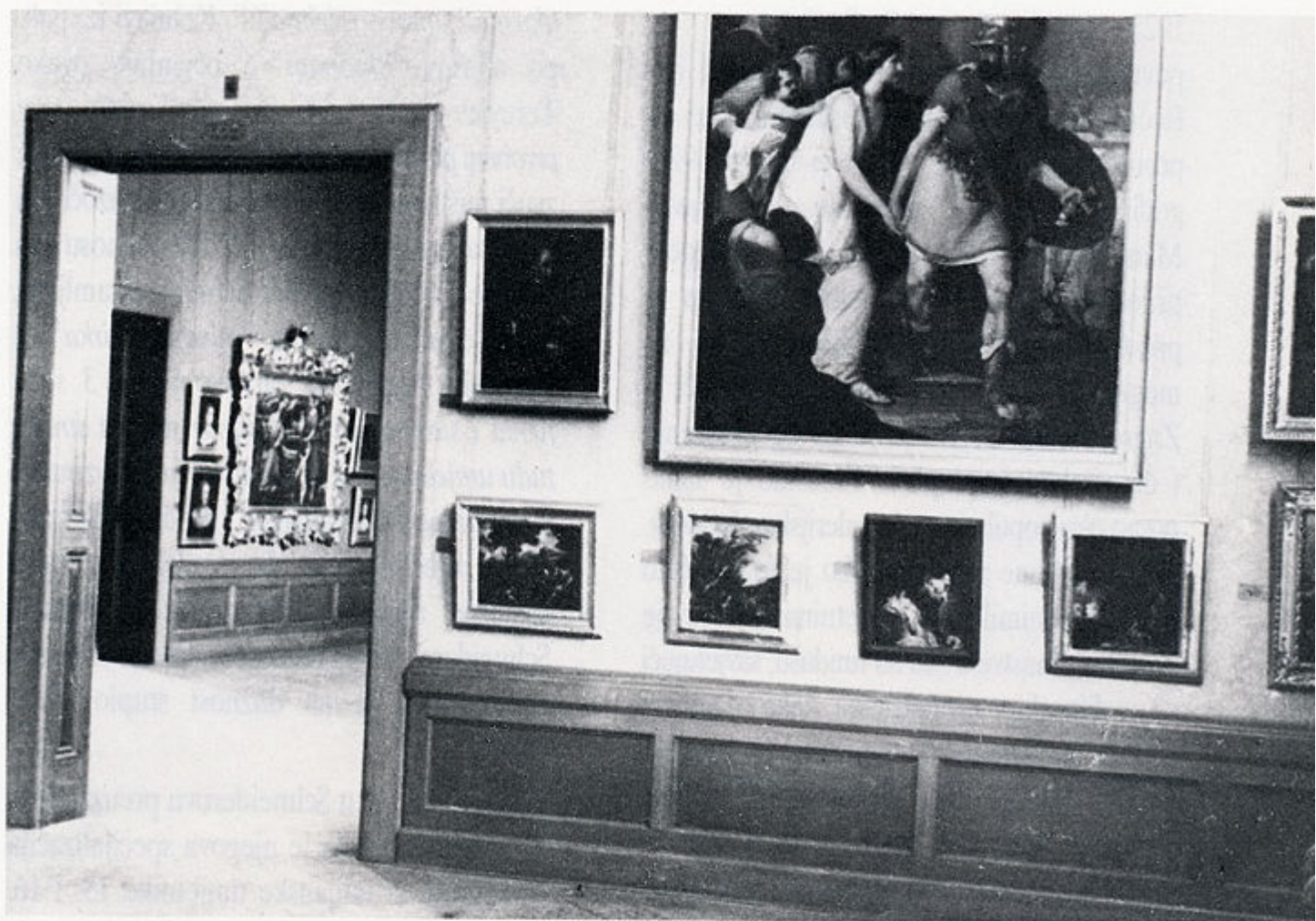


1925. otputovao u Budimpeštu, a na povratku zadržali su se naši akademici i u Beču i dopunili svoja nova iskustva. Rad na preuređenju galerije tekao je čitave 1926. godine i, prema izvještaju dr. Gavre Manojlovića, čini se da su Tereyjevi prijedlozi što se tiče samih preinaka u prostoru dosljedno provedeni. U to se mogao uvjeriti i sam savjetnik boraveći u Zagrebu neposredno prije novog otvorenja i dajući konačne upute. Preostao je samo posao oko populariziranja galerijskog fundusa. Te iste godine muenchensko je fotografsko poduzeće snimilo 112 umjetnina, a Terey je nastavio znanstveni rad na fundusu, savjetujući se s talijanskim stručnjacima, kako bi mogao izraditi kvalitetan i znanstveno utemeljen katalog galerije. No, sljedeće 1927. godine Terey je iznenada umro i Akademija je ostala bez dragocjenog istraživača i promotora Strossmayerove galerije starih majstora. A on je doista za nju učinio puno. Pogledamo li onovremene galerijske prostore (FTGR 15) sjajno reproducirane u knjizi Alberta Erbea *“Belichtung von Gemaeldegalerien”*<sup>190</sup>, shvatit ćemo da je Zagreb 1926. godine preuređenjem dobio galeriju starih majstora organiziranu na najsuvremenijim muzejskim principima. Drugi je problem, ali i poticaj za razmišljanje, što je takav način i postav ostao temeljem za sve daljnje akcije u ovoj galeriji. No, o tome će biti riječi u daljnjim poglavljima. U ovom trenutku potrebno je usmjeriti pažnju na onovremene reakcije javnosti na promjene u najpoznatijoj galeriji grada Zagreba. Većina napisa u novinama sklona je hvalospjevima, pa tako autor članka u splitskom *“Novom dobu”* smatra da je novouređena galerija *“posvema moderna,*

*ukusna i upravo velebna”*<sup>191</sup>. Kršnjavi je, pak, po običaju *“skroman”* i ocjenjuje ovako Tereyjev rad: *“...on je opet vratio moj prvobitni povijesni postav”*<sup>192</sup>. No, najdisonantnije zvuči mišljenje G. Tarczajja koji je razočaran i postavom i zbirkom<sup>193</sup>. U odnosu na Louvre i venecijsku Akademiju, razumljivo, naše su umjetnine tek *“bijedna zbirka”*, a slavenska umjetnost zapravo je *“u 3 sobe nered i siromaštvo”*. *“Pustimo sad na stranu tudu umjetnost; mi se moramo specijalizirati u našoj domaćoj umjetnosti”*, predlaže Tarczaj i tim riječima kao da predskazuje prvu uspješno riješenu intervenciju dr. Artura Schneidera, novog ravnatelja Strossmayerove galerije koji je na dužnost stupio 1928. godine.

Presudnu ulogu u Schneiderovu preuzimanju ravnateljstva imala je njegova specijalizacija i vezanost uz talijanske umjetnike 15. i 16. stoljeća (FTGR 16). Za Tereyjem je ostalo mnoštvo bilježaka i novih atribucija koje je mogao razriješiti i iskoristiti za katalog jedino znanstvenik i muzejski radnik Schneiderova formata. Od mnoštva obaveza koje je preuzeo, prvi je vidljivi trag Schneider ostavio u *“Modernom odjelu”*. Dopunio je zbirku novijega hrvatskog stvaralaštva s tridesetak novih akvizicija. *“Time je omogućeno pokazati pregledno i logično rad na polju slikarstva od impresionizma prema današnjici u našim relacijama”*<sup>194</sup>, opisao je Ljubo Babić novi postav u XI. i XII. dvorani i nadasve pohvalno ocijenio Schneiderov rad. U gotovo dva desetljeća ravnateljstva Schneider će uz pomoć osnovanog Društva prijatelja Strossmayerove galerije pribaviti doista vrijedne stare umjetnine, dostojno će obilježiti pedesetogodišnjicu





16. Strossmayerova galerija, dvorana VI: izgled u vrijeme ravnateljstva dr. A. Schneidera (presnimka iz dokumentacije Strossmayerove galerije)

galerije, a radit će na daljnjem populariziranju njezina fundusa. Kako smo već isticali, objavit će i prvu analizu sabirateljske djelatnosti biskupa Strossmayera, a kao kruna znanstvenog rada pojavit će se 1939. godine katalog *"Talijanske slikarske škole"* kao djelomično ostvarenje Tereyjevih prijedloga. Osim brojnih navedenih aktivnosti i rezultata, ovom prilikom valja istaći da je dr. Schneider uspio sačuvati galerijske umjetnine od ratnih razaranja i da su one u pet ratnih godina, prema usmenim navodima dr. Vinka Zlamalika, poput gradske zbirke, bile pohranjene u grobnicama na Mirogoju. A ta se briga doista uklapa

u svekoliku Schneiderovu djelatnost, osobito uz njegovo sukcesivno fotografsko dokumentiranje hrvatske spomeničke baštine. I premda je u emotivnom članku u spomen dr. Schneideru Tihomil Stahuljak s pravom zapitao: *"No gdje je danas toj Galeriji dvorana broja XII, koju je Schneider u njoj osobito ljubavi uredio, ispunjavajući jedan zavještaj Strossmayerov?"*<sup>195</sup>, upozoravajući kako su pomalo nestajali tragovi profesorove muzejske djelatnosti, Schneider se pokazao pravim Tereyjevim nasljednikom, zapravo jednim od najdjelotvornijih ravnatelja Galerije.



## Nova orijentacija Muzeja za umjetnost i obrt

U istom vremenskom razdoblju u kojem smo pratili promjene u Galeriji starih majstora, a koje su ipak dijelom nastavljale koncepciju zacrtanu u 19. stoljeću, Muzej za umjetnost i umjetnički obrt zapravo je iz temelja promijenio svoju ulogu. Poslije prvoga svjetskog rata 1919. godine prestala je svaka veza s Obrtnom školom, ustanova je postala sastavnim dijelom Narodnog muzeja, a na njeno čelo došao je Gjuro Szabo (1919.-1926.). Iz fundusa su izdvojeni etnografski objekti za novootvoreni specijalizirani Etnografski odjel, a sadreni odljevci i drveni modeli razdijeljeni su visokoškolskim ustanovama. Matasovićev i Szabin konzervatorski rad omogućio je znatnu popunu zbirke, koje su zapravo postale mjesto utočišta brojnim umjetničkim predmetima. Uz to su središnju ulogu u odabiru muzejskih objekata odigrale kulturno-povijesna i estetska funkcija. Taj je trenutak u povijesti muzeja Zdenka Munk označila terminom *"muzeološkog zaokreta"*<sup>196</sup>, a posljedice preobrazbe muzeja od tzv. tipa uzoraka u umjetničku i kulturno-povijesnu ustanovu ostale su vidljive i u poslijeratnom razdoblju. Novi ravnatelj Antun Jiroušek (1926.-1933.) nastavit će tim putem, no učinit će i znatno više. Premda mu je u povijesnim osvrtima često prigovarano usmjerenje prema suvremenoj umjetnosti, te korištenje financijskim sredstvima i prostorom upravo za obogaćenje Moderne galerije u palači Muzeja, Jiroušek je za svog ravnateljstva uspio načiniti novi, potpuno suvremeni stalni

postav. Javnosti je bio predstavljen 1931. godine. Kako je sam autor u intervjuu istakao<sup>197</sup>, na raspolaganju mu je stajao ogroman broj od deset tisuća muzejskih objekata. Grupirao ih je u osam skupina (Moderna galerija bila je deveta), uglavnom prema materijalu, te ih je izložio u temeljito popravljenim i obnovljenim prostorima Muzeja. Prema Bachovu svjedočanstvu Jiroušek je *"nastojao ... u pojedinim dvoranama stvoriti što slikovitije cjeline"*<sup>198</sup>. Dijelom je taj princip zadržan i u vrijeme ravnateljstva istaknutog hrvatskog muzealca Vladimira Tkalčića (1934.-1952.). No, Tkalčić je muzeju vratio duh egalizma obrtnine i umjetnine. Iskoristio je ispražnjene prostore Moderne galerije za prezentiranje novih zbirki, među kojima su se isticale zbirka modernog umjetničkog obrta, muzičkih instrumenata i pribora za knjigoveštvo, a osnovan je i Odjel za fotografiju. Nastojao je novim akvizicijama pratiti dizajn suvremenih proizvoda, a vraćao se i rekonstrukcijama starih manufaktura, pa čak i objektima isključivo tehničke naravi koji su kasnije i ustupljeni Tehničkome muzeju. Ukratko i najtočnije, Tkalčić je uspostavio pravi muzej primijenjenih umjetnosti (FTGR 17). Njegovu definiciju, ulogu i stanje opisala je uoči rata Z. Munk u jednom od najboljih prijeratnih članaka o muzejima i muzeologiji, u članku pod specifičnim naslovom *"Biologija jednog muzeja"*<sup>199</sup>. Tada mlada kustosica ove ustanove, dodatno obrazovana na muzeološkoj školi Ecole du Louvre u Parizu, pokazala je u njemu sve što je naučila i iskusila u Evropi, ali i da bi znala to primijeniti na matičnu muzejsku kuću. U to vrijeme ona je već razlikovala muzeologiju i muzeografiju, a muzej kao



ustanova počivao je za nju na suprotnosti između muzeja i publike. Da bi se taj polaritet premostio, valjalo je raspolagati s dobrom muzejskom arhitekturom, s edukativnim, ali i estetskim postavom, te solidnim stručnim kadrom. Ocjenjujući postojeći fundus Muzeja za umjetnost i obrt kao onaj u kojem se očituju sve značajke kulturno-povijesnih odnosa na, prvenstveno, našem tlu, smatrala je da se pri izlaganju treba svakako pridržavati tehnoloških i povijesnih principa. Jednako važnim smatrala je i estetski moment izlaganja *“po kome će*

*pojedini predmeti, odnosno njihova vrijednost, doći najviše do izražaja”*<sup>200</sup>. U njenom napisu vidljiva je i promjena prema pojmu originala. Dok je Jiroušek prije nekoliko godina *“izgonio”* iz postava kopije i odljevke, gospođa Munk smatrala je da oni mogu biti jednakovrijedni objekti stalne ekspozicije. A stanje samog muzeja opisala je 1939. godine ovom, nesumnjivo pohvalnom, rečenicom: *“Bogati materijal, koji muzej čuva i prikazuje publici na zaista uzoran način, obzirom na mogućnosti kojima raspolaže, stavlja ga u red naših najboljih uredjenih muzeja.”*<sup>201</sup>



17. Muzej za umjetnost i obrt, dio dvorane s keramičkim proizvodima: postav iz 1940. godine govori množinom (presnimka)



## Uspješno rješavanje problema Moderne galerije i izlaganja suvremene umjetnosti u Zagrebu

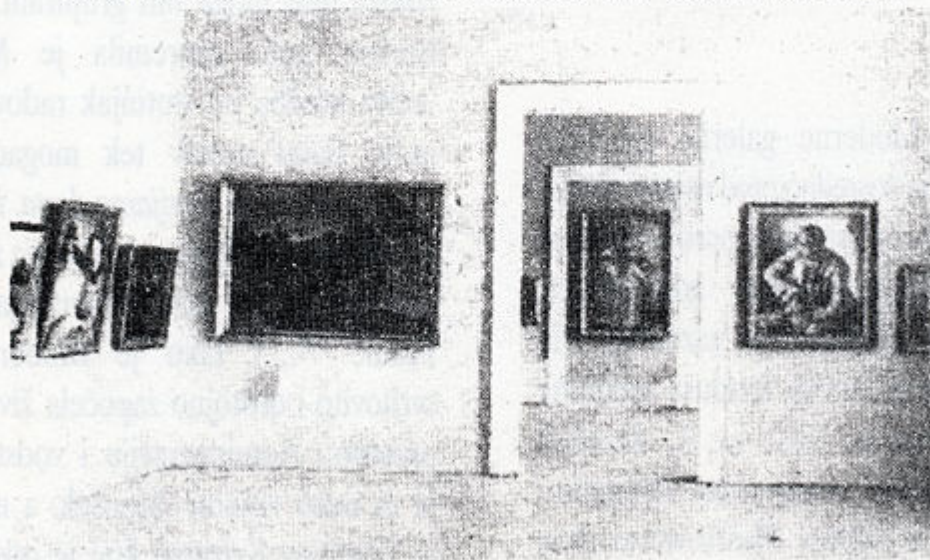
Razvojnu nit Moderne galerije prekinuli smo u trenutku neposredno pred najznačajnijim događajem iz njene prošlosti, pred iseljenjem iz prostora dugogodišnjega gostoprimca. Kao što je u međuratnom razdoblju bio najzaslužniji za rast ovog fundusa moderne hrvatske umjetnosti, tako je A. Jiroušek zajedno s gradskim poglavarima Rittigom i Mošinskim, te s Ivanom Meštrovićem (koji je, usput, sve više počeo sudjelovati u kulturnom životu Zagreba) bio najodgovornijom osobom u osiguravanju novog prostora u bivšoj Vraniczanijevoj palači, tada zgradi Seljačkog doma. Moderna galerija svečano je otvorena 16. svibnja 1934. godine na prvom katu lijepo uglovnice na Zrinjevcu (FTGR 18). Organizatori su, očito uz podršku samih hrvatskih umjetnika, uz prezentiranje dijela fundusa, svečanost obilježili dostojno prvom gostujućom izložbom na kojoj se zagrebačkoj publici predstavio belgijski suvremeni slikar i grafičar Frans Masereel. Ovaj izložbeni događaj ima osobitu težinu i značenje, a moramo biti svjesni hrabrosti da se u vrijeme strogog režima predstavi autor čija je tematika bila duboko humana i okrenuta socijalno i urbano ugroženom čovjeku. Rekonstrukciju izgleda izložbenog prostora ostavio nam je kako Ivo Franić u *"Narodnim novinama"*<sup>202</sup> tako i Josip Bobek u *"Morgenblattu"*<sup>203</sup>. U središnjoj kružnoj dvorani posjetitelji su se

mogli odmah suočiti s Meštrovićevim kipom Muze. U sjevernom krilu, kao i u holu i atriju palače bilo je izloženo 127 slika i 25 skulptura, ali opusi pojedinih umjetnika iznova nisu mogli biti grupirani. Jer, čitavo istočno krilo zapremila je Masereelova velika izložba od stotinjak radova. Stoga se pravi stalni postav tek mogao očekivati. *"Svjetla ima u prostorijama dosta, iako ne pada idealno odozgo. Raspored prostorija zadovoljava"*, osvrnuo se na same muzeografske uvjete Franić<sup>204</sup>. I tako je Moderna galerija svrhovito i dostojno započela život u novom prostoru. Administraciju i vodstvo preuzeo je za neko vrijeme Jiroušek, a naslijedio ga je Tomislav Krizman koji je odstupio 1937. godine jer se nije slagao s akvizicijskom politikom Društva umjetnosti. *"Treba lučiti kupovanje umjetnina zbog podupiranja umjetnika od kupovanja za čuvanje i izlaganje u Moderoj galeriji"*, smatrao je Krizman.<sup>205</sup> Njegove funkcije preuzeo je Joza Kljaković i javnost je uskoro u novinama mogla pratiti burnu polemiku između njega i Ljube Babića, polemiku izrazito osobnu, koja se ponajmanje ticala zbiljskih problema Galerije. A oni su doista bili stvarni i ozbiljni. Galeriji je u jednom trenutku zaprijetio gubitak prostora, a ostalo je i nerazjašnjeno i temeljno pitanje: Koja umjetnost treba biti sabirana i koje su to vremenske granice koje pri tom valja poštivati? Jedan od mogućih odgovora potekao je od predsjednika Jugoslavenske akademije dr. Bazale, koji je već 1937. godine razmišljao o suradnji Strossmayerove i Moderne galerije po principu suradnje Louvrea i Louxembourga u Parizu. *"Postoji naime želja, da Moderna galerija prikuplja samo djela suvremenih, živih*



## Danas se na svečan način otvara moderna galerija u novim prostorijama

BANSKA UPRAVA ODREDILA JE U SVOM PRORACUNU SVOTU OD 150.000 DINARA ZA UZDRŽAVANJE I PLAĆANJE NAJAMNINE ZA MODERNU GALERIJU. — SVEČANO OTVORENJE U 11 SATI PRIJE PODNE



DETALJ IZ NOVOUREDJENE MODERNE GALERIJE



PALACA U KOJOJ SE NALAZI MODERNA GALERIJA

Zagreb, 15. V.

(\*) Pitanje smještenja Moderne galerije bio je jedan od mnogih naših akutnih problema kojeg je trebalo što prije riješiti. Nastojalo se još prošlih godina, da se sakupljene umjetnine Moderne galerije smieste u nove, prikladne prostore, ali se u tom nastojanju nije uspijelo. Stare prostorije u Umetničko-obrtnom muzeju, ne samo da nisu dostajale za smještanje svih slika kako bi sve umjetnine došle do svojih punog izražaja, već

su one bile uopće nepodesne i zbog toga trebalo je što prije naći pogodne prostorije. Sav rad oko toga vodilo je naše agilno kulturno Hrvatsko društvo umjetnosti «Strossmayer», ali i svi napori tog društva nisu mogli završiti onakvih rezultata, kako bi se očekivalo. Ipak velikim zauzimanjem mjerodavnih faktora tog društva, naišlo se pun odaziv i razumijevanje bana g. dra Perovića, koji je razumijevajući visoko značenje te kulturne ustanove odredio, da se u banovinskom proračunu osigura izvjesna svota, kako bi se Moderna galerija mogla smjestiti u nove prostorije.

Nakon dugog traženja našlo se, da palača na Zrinjevcu odgovara posvema tim ciljevima, pa je konačno i zaključen ugovor sa valnikom kuće. Ban. uprava omogućila je privođenje te zamisli u život, pa je odredila u ovogodišnjem proračunu svotu od 150.000 dinara za uređenje prostorija, plaćanje najamnine i ostalo. Ta svota, i ako nije velika, ona je za prvo vrijeme posvema dostatna, tako da se moglo pristupiti radovima na smještanju Moderne galerije, koja je smještena u nove, velike i lijepe dvorane palače.

Na taj je način riješen jedan važan kulturni problem i Modernoj galeriji pružena je mogućnost, da postane — što je uostalom i prije bila — jedna od prominentnih kulturnih ustanova Zagreba, da posluži u još jačoj mjeri razvitku naše likovne umjetnosti i da prikupi najbolje od najboljih.

Svečano otvorenje Moderne galerije obavit će se sutra, u srijedu, u 11 sati prije podne. Modernu galeriju otvorit će ban g. dr Perović, koji će tom prilikom održati govor. Uzvanike će pozdraviti predsjednik HDU «Strossmayer» Mrgr. g. dr Rittig.



slikara, a Akademijaska galerija da prikuplja samo djela starih majstora kojih više nema na svijetu”<sup>206</sup>, mislio je Bazala. Tako je on prvi eksplicite odredio magični trenutak kada prestaje suvremenost djela, te ono zadobiva kvalitete (“postaje trajno vrijedno”) po kojima može ući u Strossmayerovu galeriju. Na temelju tog razgraničenja predavale bi ili ustupale umjetnine jedna drugoj ove dvije najznačajnije zagrebačke galerije. Bazala je istodobno bio svjestan važnosti i neophodnosti popu-lariziranja sabranih umjetnina, a predlagao je da Moderna galerija pomogne osnutku sličnih ustanova u provinciji, ustupajući im dijelove fundusa. Sličan smjer razmišljanja pokazao je i Vladislav Kušan u iscrpnom članku o Modernoj galeriji u “Hrvatskom kolu” 1941. godine.<sup>207</sup> “Cilj je ove galerije, da smiono zahvati u stvaralačko zbivanje i da izabranim primjercima što bolje prikaže razne ideologije i sve komešanje htijenja...”<sup>208</sup>, smatrao je Kušan. I tako je našoj Modernoj galeriji, koja je izlagala u to vrijeme široki raspon od djela Vlahe Bukovca do Mladena Veže, dodijelio dobrim dijelom značaj i ulogu galerije suvremene umjetnosti. O tome ponajviše svjedoči Kušanovo stajalište da je osnovna zadaća ove ustanove likovno odgajanje svih slojeva publike, osobito u razumijevanju “nove” umjetnosti. Tako gledalac “mora često biti u neku ruku i sudionik stvaranja, suradnik, pomagač, mora čas više intelektom, čas više maštom ulaziti u djelo, mora ga znati u sebi nanovo izgraditi...”<sup>209</sup>. Upravo takvog sudionika u prezentaciji umjetničkih djela traže i nastoje stvoriti sve svjetske galerije koje izlažu djela suvremenih umjetnika. Istovremeno, poštujući opseg i kvalitetu tada

već velike zbirke od 630 umjetnina, Kušan predlaže i logično pridruživanje djela iz Strossmayerove galerije, ali i grafičkih listova iz Sveučilišne knjižnice kako bi zagrebačka javnost dobila “zaista jednu reprezentativnu ustanovu”.<sup>210</sup> U vrijeme pisanja ovog članka Moderna je galerija prvi put postala državnom ustanovom pod banskom vlašću i tako su umjetnici izgubili jedinu muzejsku ustanovu u čijem su razvoju i rastu imali ipak znatan utjecaj. No, tijekom toga posljednjeg prijeratnog desetljeća oni su svoje snage i htijenje usmjerili prema novom, doista velebnom izložbenom prostoru, Domu umjetnika. Premda je taj prostor bio na zahtjev umjetnika izričito zamišljen kao “Izložbeni dom”, a ne “Galerijski dom” (što znači da nije trebao imati stalni fundus), njegovo idejno rješenje i konačno ostvarenje zaslužuju detaljniji osvrt (FTGR 19).

Financijska su se sredstva za novi Dom počela prikupljati već 1929. godine i, kada je sabrana suma od 880.000 dinara, raspisan je natječaj za idejno rješenje arhitekture Doma. No, kako se u gradnju pametno uključio i Odbor za podizanje spomenika kralju Petru, Velikom oslobodiocu, izrada nacrtu zgrade Doma, umjesto kipa jugoslavenskog vladara, povjerena je Ivanu Meštroviću. U to vrijeme Meštrović je obnašao ulogu dekana Akademije likovnih umjetnosti, a kako već rekosmo, angažirao se svesrdno oko osiguravanja novog prostora za Modernu galeriju. I sam je 1933. godine otvorio malu galeriju svojih radova u Ilici 12. Tako je bio doista sretno odabran projektant Doma umjetnika. Podrobnu analizu Meštrovićeva nacrtu dao je nadahnuto dr. Radovan Ivančević<sup>211</sup>, ističući kružni



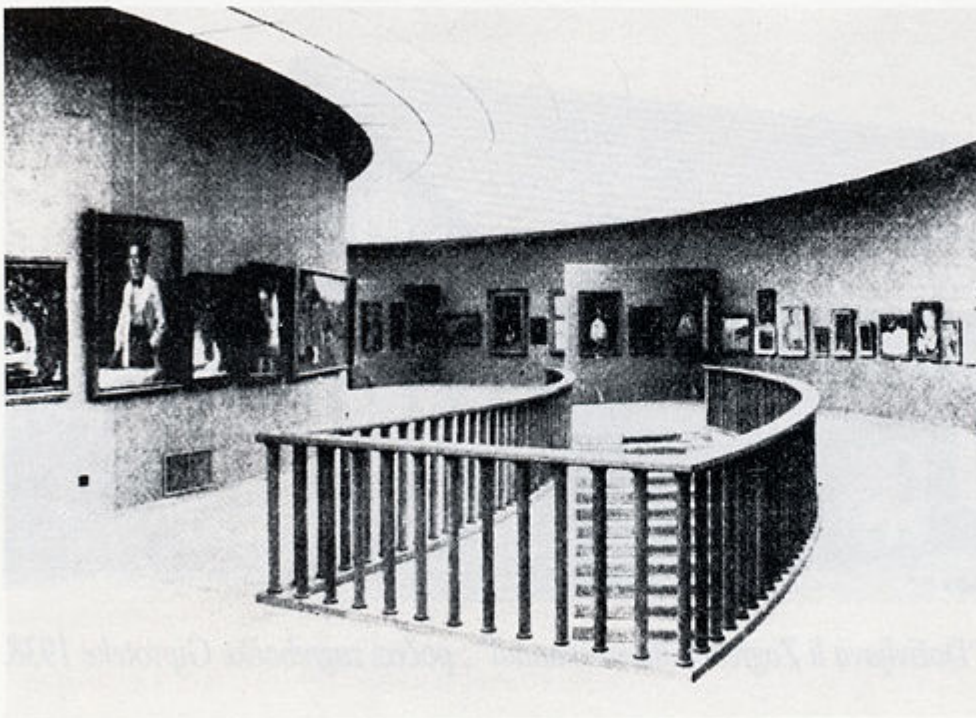


19. Dom likovnih umjetnika danas : u očekivanju prave funkcije (snimio: K. Tadić)

oblik građevine kao jedan od temeljnih oblika u kiparevu opusu. "Kružni izložbeni prostor Doma likovnih umjetnosti zamislio je Meštrović kao 'beskonačni' studio, isključivo s 'atelijerskom' rasvjetom."<sup>212</sup> Taj golemi izložbeni ophod koji je bio predviđen u centralnoj dvorani, te u rubnom prstenu kao i na balkonu, idealno osvjetljen prirodnim svjetlom, zamišljen je i ostvaren deset godina prije Wrightova Guggenheimova muzeja u New Yorku. A to je podatak koji treba iznova i iznova isticati. Podjednako kao i Meštrovićev sluh za muzeološke principe izlaganja umjetničkih djela koji podrazumijevaju različit prostor za izlaganje skulpture od dvorana za prezentiranje slikarstva, kao i postojanje manjih, intimnijih prostora za izlaganje

grafike i fotografija. Poštujući većim dijelom zamišljenu osnovu, projekt je do 1938. godine izvela grupa arhitekata. Velebnim izložbenim pothvatom "Pola vijeka hrvatske umjetnosti" novi je Dom otvorio vrata publici. I upravo fotografije ove goleme izložbe postavljene na 350 četvornih metara otvaraju iz današnjeg ekspozicijskog iskustva, a vjerojatno i ondašnjeg, neke bitne probleme (FTGR 20). Je li doista riječ o idealnom izložbenom prostoru kad se oko ne može nigdje zaustaviti, pa idući od djela do djela "bježi" niz liniju ophoda? A koliko je tek potrebno snage, gotovo fizičke izdržljivosti, da se savlada takva jedna izložba. Mjerimo li to današnjim postavima u Umjetničkom paviljonu, koji je za razliku





20. Izložba "Pola vijeka hrvatske umjetnosti": zamorni ophod kroz prstenastu dvoranu I kata, 1938. (presnimka)

od Doma umjetnika ipak preživio u svojoj prvotnoj namjeni, nameće nam se zapravo strah pred velebnim prostorom. No, u njemu su bile smještene i prostorije uprave Društva umjetnosti, a bilo je predviđeno da će umjetnici iz svih dijelova Hrvatske moći godišnje povremeno izlagati u svome Domu. Rat je prekinuo sve predviđene aktivnosti, a zgrada je adaptirana u džamiju. Umjetnici su iznova ostali bez teško stečena "doma".

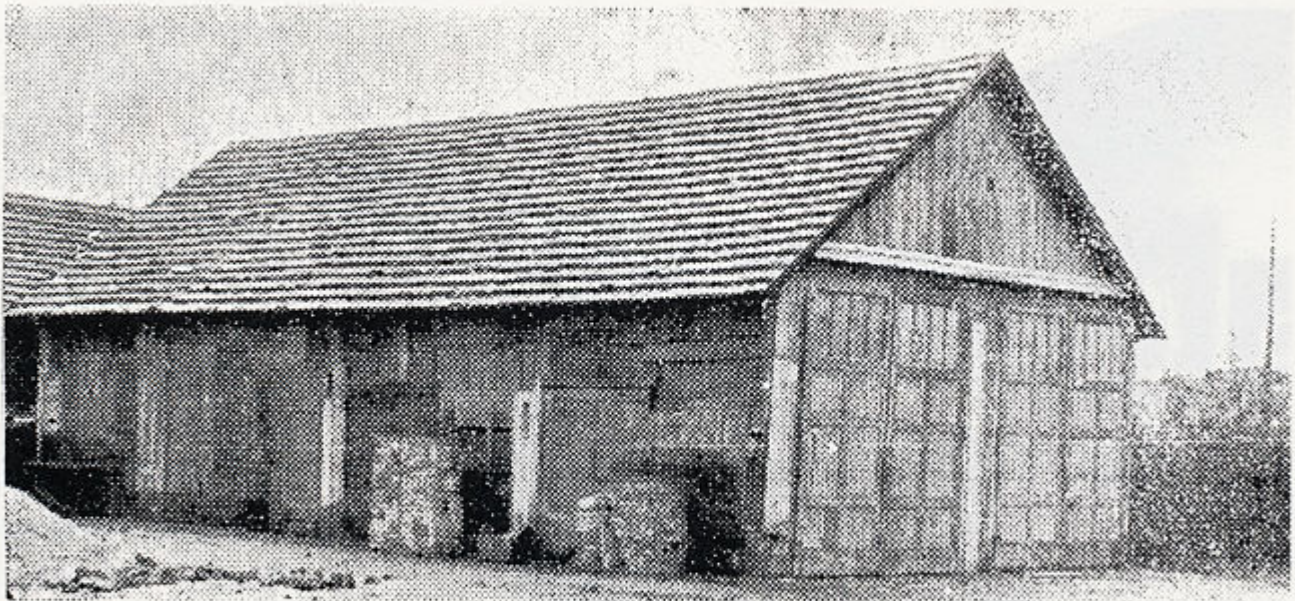
## Značajan pothvat pojedinca: Gipsoteka

Krunom opisanoga muzejskog života u Zagrebu, pa čak i unatoč kašnjenju za Evropom od gotovo cijelog stoljeća, čini se da treba smatratiti osnutak Gipsoteke. A on je, kao i većina muzejskih pojava u nas, bio

posljedicom zalaganja i pregnuća pojedinca, našega velikog muzejskog radnika dr. Antuna Bauera. "Ono što može jedan kolekcionar napraviti, to nikad ne može napraviti, jedan muzej. Činjenica je da su svi naši muzeji stvoreni na temelju doprinosa kolekcionara", izrekao je u jednom od brojnih intervjua dr. Bauer<sup>213</sup>

i tako iz osobnog iskustva potvrdio tezu o značenju pojedinca u nastanku muzeja. Povijest Gipsoteke dobro je poznata zahvaljujući i njegovu nastojanju da ostavi pisani trag gotovo o svakoj dionici u razvoju<sup>214</sup>. No, nije naodmet da iznova osvijetlimo presudne trenutke. Kao mlad asistent na Katedri za arheologiju Filozofskog fakulteta dr. Bauer je uspio ne samo jednim manjim dijelom sakupiti dragocjenu Kršnjavijevu zbirku sadrenih odljevaka, već je započeo sukcesivno sabirati odljevke i modele suvremenih hrvatskih umjetnika. "Moja prva donacija je bila Gipsoteka. To je onda bila zbirka naše moderne plastike koja je po broju bila veća nego ona princa Pavla u Beogradu. Ja sam uglavnom imao modele u gipsu a ne i kamen i broncu, ali za našu likovnu umjetnost to je bila jedna kapitalna zbirka", opisat će znatno kasnije on svoju prvu zbirku.<sup>215</sup> Godine 1937. više je nije moguće privatno čuvati, a nakon putovanja po Grčkoj (gdje je, navodno, iznova postavio Muzej u Argostolionu), te posjeta evropskim



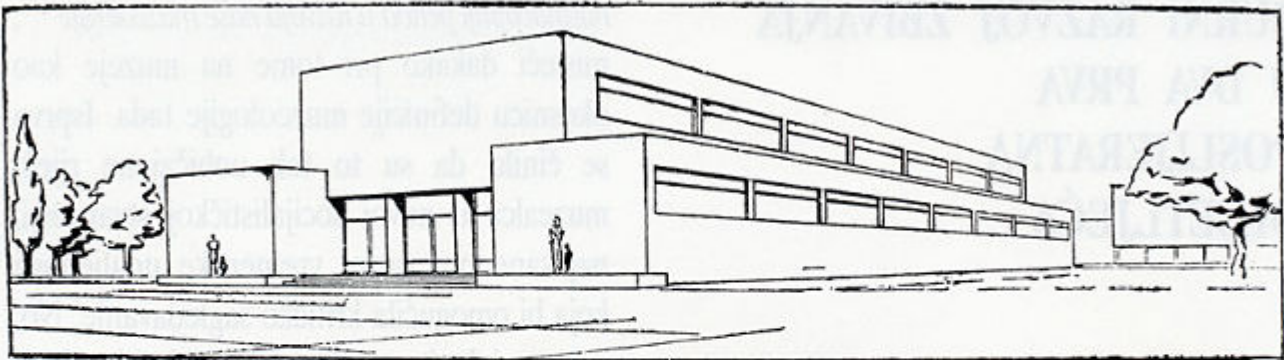


21. Ilustracija iz članka "Doživljava li Zagreb kulturni škandal" : počeci zagrebačke Gipsoteke 1938. (presnimka)

metropolama koje su imale glasovite gipsoteke, donator je bio spreman da zbirku, ali i svoje znanje i volju ustupi gradu Zagrebu kako bi i on napokon dobio sličnu muzejsku instituciju. Posredstvom dr. Knolla darovnica se uspijeva realizirati i odljevci se privremeno smještaju na gradskom majuru u Bednjanskoj ulici br. 23 (FTGR 21). Zagrebačko novinstvo opet aktivno prati događaje oko osnutka novog muzeja. Tako smatra privremeni smještaj pravim kulturnim skandalom ("...kakve im - doista muzealne! - muzejske prostorije nadoše"<sup>216</sup>) te dr. Bauer mora čak u javnosti braniti gradsku upravu.<sup>217</sup> Pa i kada Gipsoteka dobije minimalnu dotaciju i privatnu vilu na Ksaverskoj cesti, Zdenka Munk kritički se osvrće u "Novostima" na gradsku kulturnu politiku: "Ta gipsoteka, jedinstvena u južnoj Evropi, a što je za nas najvažnije, jedinstvena i bogata zbirka cjelokupnog našeg kiparstva, i starih skulptorskih spomenika danas je u stanju koje je više nego sramotno za nas".<sup>218</sup> U to doba Gipsoteka posjeduje dvjesto odljevaka moderne umjetnosti i isto

toliko spomenika starohrvatske plastike, te 2.500 otisaka gema, plaketa, novca i medalja. Njoj treba prostor, jer u svim postojećim deponijima moguće je predmete samo zaštititi i eventualno restaurirati. Malo je poznato da je već 1938. godine postojala ideja o izgradnji potpuno nove muzejske zgrade paviljonskog tipa na zemljištu na Ksaverskoj cesti. "Takav paviljon morao bi imati veliku dvoranu i nekoliko manjih, a mogao bi biti građen iz armiranog betona, obložen staklom."<sup>219</sup> Ovako je novinar "7 dana" zapravo opisao idejni nacrt arhitekta Andre Mohorovičića koji je tom prilikom i objavljen u ovim zagrebačkim ilustriranim novinama (FTGR 22). No, gradnji se nije pristupilo, premda je dr. Bauer prikupio znatan građevni materijal. Nedostajalo je sredstava, ali i razumijevanja. Upravitelju Gipsoteke preostalo je da obilazi grad u potrazi za novim prostorom. Pukim slučajem uočena je bivša Kožara u Medvedgradskoj ulici br. 2. I tada je otpočela prava borba da se ona dodijeli Gipsoteci (FTGR 23).





PROJEKT ZA GRADNJU PAVILJONA MUZEJA SADRENIH ODLJEVA  
prema nacrtu ing. arhitekta Andre Mohorovičića

22. *Malo poznati projekt zgrade Gipsoteke, rad akademika gospodina A. Mohorovičića (presnimka)*

Gospodina Bauera su u tim nastojanjima zajedničkom predstavkom gradskoj upravi podržali i I. Meštrović kao i dekan Filozofskog fakulteta te direktori svih muzeja i galerija u Zagrebu. U pitanju je bio opstanak dragocjene muzejske ustanove. Konačno je 1940. godine započelo preseljenje i to isprva na prvi i drugi kat male ulične zgrade (danas je tu antikna zbirka). *“Postav zbirki nije bio muzeološki niti izložbenog karaktera, sve je bilo pretrpano. Tek je važno bilo to, da su zbirke prvi puta smještene u prostorije u kojima su mogle biti postavljene, montirane, uredjene...”*<sup>220</sup>. Zbirkama su se mogli koristiti studenti povijesti umjetnosti i Likovne akademije, te đaci Obrtne škole i zainteresirani stručnjaci. No, uskoro je počeo rat. I premda je Gipsoteka na samom njegovu početku dobila na korištenje čitav kompleks Tvornice koža, za nju je, kao uostalom i za sve kulturne i muzejske ustanove u gradu Zagrebu, otpočelo razdoblje pukog preživljavanja.

Nakon pažljivijeg istraživanja, a napose i usmenih razgovora sa sudionicima zbivanja<sup>221</sup> tek se djelomice sklopila slika ratnih godina u našim umjetničkim muzejima i galerijama. Kako smo je već predočili stručnoj javnosti, u ovoj studiji zadovoljit ćemo se samo ponavljanjem osnovnoga. Na početku rata muzeji nisu zatvorili vrata javnosti. No, prva (na sreću i ne tako razorna) bombardiranja 1942. godine natjerala su muzealce da sprema, zaštite i evakuiraju svoje umjetnine. To su proveli na različite načine i s različitim uspjehom, no valja ponoviti da nikako nisu prestajali s radom, pa čak i na znanstvenoj obradi svojih fundusa. Bilo da su iskoristili vrijeme za obradu svojih arhiva (uređenje dokumentacije bogatog arhiva Gipsoteke) ili čak za pokretnje pitanja o izgradnji nove muzejske zgrade (mislimo na direktora Moderne galerije Ivu Šrepela), zagrebački muzealci požrtvovno su se brinuli za povjerenu im baštinu.



## BURNI RAZVOJ ZBIVANJA U DVA PRVA POSLIJERATNA DESETLJEĆA

### Uvod

U kratkom osvrtu na povijest muzeja u Hrvatskoj Antun Bauer istakao je da je upravo ovo poratno desetljeće "svakako

najznačajniji period u razvoju naše muzeologije"<sup>22</sup>, misleći dakako pri tome na muzeje kao okosnicu definicije muzeologije tada. Isprva se činilo da su to tek uobičajene riječi muzealca u novoj socijalističkoj stvarnosti, napisane bez prave vremenske udaljenosti koja bi omogućila kritičko sagledavanje. No, nakon cjelovita uvida u stanje i zbivanja u našim umjetničkim muzejima i galerijama u to vrijeme, Bauerova se tvrdnja pokazala doista istinitom. Zamah kojim se krenulo u ponovno uređenje muzeja, pravo natjecanje u uspostavljanju novih stalnih postava, te svestrano angažiranje svih muzejskih radnika,



23. Kompleks Tvornice koža danas (snimio: K. Tadić)



danas je nama gotovo nemoguće zamisliti. A taj intenzivan kolektivni rad, koji je u potpunosti korespondirao s povijesnim i političkim trenutkom, bio je od samog početka praćen i teoretskim promišljanjima. Među zagrebačkim muzealcima u tome su se isticali direktor i bibliotekar Muzeja za umjetnost i obrt - Vladimir Tkalčić i Zdenko Vojnović. Pročistimo li danas iz njihovih članaka onaj sloj koji je predstavljao dug marksističkoj ideologiji (primjerice, Vojnovićevo pitanje *“Ulaze li u naše stručne knjižnice djela klasika marksizma-lenjinizma kao neophodna literatura...?”*<sup>223</sup> ili Tkalčićeva tvrdnja da je muzeologija poput marksizma *“samo ’rukovodstvo za akciju’”*<sup>224</sup>, ostaje zapanjujuće zrela muzeološka misao. Već davne 1950. godine Tkalčić je iznio za to doba sasvim prihvatljivu definiciju muzeologije: *“Sa svim pitanjima, koja se odnose na muzeje, na njihov postav s obzirom na naučni i prosvjetni zadatak, vanjsku i unutarnju organizaciju, zgradu i smještaj, način izlaganja i interpretaciju izložaka i t.d., te uopće sa svim što je u vezi sa životom i radom muzeja bavi se muzeologija, nauka o muzejima; u egzaktno-naučnom smislu čedo XX. stoljeća.”*<sup>225</sup> Potpuno je razumljivo da je prva uloga tadašnjih umjetničkih muzeja trebala biti prosvjetna, a potom se isticao zahtjev i za znanstvenom orijentacijom muzejskih ustanova<sup>226</sup>. Bilo je to potpuno u skladu s novom društvenom konstelacijom, gdje se i u muzeje trebalo privući znatan broj građanstva, a napose radništva, no pri tome su djelatnici u muzejima trebali ostati na zavidnoj razini matičnih znanstvenih disciplina i muzejske predmete znanstveno obrađivati. Naš prvi predavač muzeologije na Zagrebačkom

sveučilištu prof. Zdenko Vojnović teoretski je to ovako uobličio: *“Muzeološki problem predmetne strukture pojedinih muzeja i galerija sastoji se u tome, da se građa, koja predstavlja naučni podatak, tako obuhvati muzeološkim sredstvima izažavanja, tj. postavom i intepretacijom, da se njena spoznajna vrijednost stopi s odgojnom, te da ovako muzeološki saopćen podatak uđe u sastavni dio društvene svijesti.”*<sup>227</sup> Tako je Vojnović svojom izuzetnom sposobnošću teoretskog promišljanja, postavio u nas prve temelje muzeologije kao znanosti, no, kako ćemo uskoro vidjeti, svoje je mišljenje i definicije prvo iskušavao u muzejskoj praksi. A ona je u postojećim umjetničkim muzejima i galerijama bila doista živa. Nova, pak, kretanja u hrvatskoj umjetnosti rezultirala su osnutkom i drugih dragocjenih muzejskih fundusa i prostora, kakve su bile Galerije primitivne i suvremene umjetnosti. Obratimo prvo pozornost na zbivanja u već postojećim ustanovama.

## Muzej za umjetnost i obrt - primjer dobro vođene muzejske politike

Iskoristivši naslijeđe dobro vođene i na suvremenim muzejskim principima organizirane ustanove, Muzej za umjetnost i obrt ubrzo je poslije drugoga svjetskog rata postao jednim od vodećih muzeja u Jugoslaviji. Vrhunska ekipa muzejskih stručnjaka s prof. Tkalčićem i Vojnovićem na čelu (Zdenka Munk isprva je bila dodijeljena Ministarstvu za prosvjetu i kulturu) zdušno je nastavila rad na unapređenju djelatnosti muzeja. Već



1946. godine muzej je podsjetio publiku na svoje postojanje i svoj karakter programskom ekspozicijom pod naslovom *"Povijest muzeja za umjetnost i obrt i njegova djelatnost"*. Bio je to krajnje osmišljeni uvod u nove stalne postavne muzeja koji su, prema riječima Z. Munk, bili postavljeni i 1947. i 1950. godine<sup>228</sup>. Proučavanjem članaka Z. Vojnovića, pisanima očito poslije praktičnih izvedbi postava, čini se da je drugi bio nadogradnja prvoga, no bio je puno više promišljen i teoretski potkrijepljen. Opće stanje i intencije u svim muzejima u novoj državi Z. Vojnović ovako je opisao: *"Nova slika muzejskih i galerijskih zbirki u Jugoslaviji odgovara idejnosti i društvenoj funkciji tih ustanova u našoj sredini. Grada se u njihovim zbirkama kritički prebire, ističe se bitno, luči nevažno, - a izlaže prema načelima muzeologije koja koristi iskustva suvremene arhitekture u općem rasporedu prostora, izložbenih naprava, rasporeda izložaka u njima itd."*<sup>229</sup> Očito je da je ova svojevrsna purifikacija izloženih zbirki provedena prvo u Muzeju za umjetnost i obrt. Osobita je pažnja posvećena izlaganju umjetničkih djela iz fundusa muzeja. Vojnović ih je smatrao, s jedne strane, dokumentima stvaralačkog čina kojemu je akter društveno određeni umjetnik, a s druge strane, govorile su slike i skulpture samim svojim oblikom, materijalom i sadržajem. *"Postaviti i interpretirati ovakav izložak predstavlja delikatan zadatak: potrebu, da se relativna samosvojnost slike ili skulpture ne uništi time, što se interpretira legendom ili kraćim natpisima."*<sup>230</sup> No, tek je napis u časopisu *"Urbanizam - arhitektura"* iz 1951. godine dao cjelovitu sliku novih htijenja.<sup>231</sup> Tako su zapravo rastavljene sve *"stilske dvorane"*, koje su možda prije rata

i oblikovane tek pukim redanjem muzejskih predmeta iz istog razdoblja, ali su sa stanovišta današnjih muzeoloških promišljanja bile dragocjenije od pretjerane uporabe legendi. Tako se društveni kontekst pojedinih umjetnina i obrtnina iznio u legendama, a na samome muzejskom objektu isticana je prvenstveno njegova estetska funkcija, a po Vojnoviću njegova likovna slika. Čini se da je ta zabrana anegdoticnosti unutar samih muzejskih predmeta potekla iz postojećih samostalnih zbirki stakla ili porculana, no takvim postupkom razbijene su dragocjene cjeline pokućstva - one osnove na kojima su temeljeni svi prijašnji postavi Muzeja za umjetnost i obrt. A da je sam materijal pozivao na drugačiji princip postava, svjedoči i nedosljednost postupka, primjerice, u dvorani u kojoj je predložen namještaj klasicizma. Nasuprot ovim negativnim efektima u navedenoj zbirci pokućstva, isti princip proveden u zbirkama kiparstva i slikarstva pobuđuje posebnu pažnju. *"Legende s ilustrativnim fotografijama montirane na zid u staklenim vitrinama prikazuju opću problematiku razvoja likovne djelatnosti, a posebno u razdobljima gotike i baroka."*<sup>232</sup> Prvi put u našim muzejima, čini se, uz originalnu je umjetninu bila postavljena i fotografija kao njena nadopuna, ali i jednako-vrijedan objekt stalne ekspozicije. S druge strane, ovaj nam citat ponajbolje otkriva da je novi postav rađen s isključivom mišlju o poučavanju i obrazovanju široke muzejske publike. A tome je trebala poslužiti i ostala živa komunikacija muzeja koja se temeljila na povremenim izložbama, predavanjima, filmskim projekcijama, koncertima i seminarima. Isključivo zahvaljujući angažmanu Z. Vojnovića,



osposobljena je posebna dvorana za te svrhe, a muzej je započeo uspostavljati, danas toliko isticane a zanemarene, veze s osnovnim i srednjim školama. Tako je prvi put u nas stvarno zaživjela muzejska pedagogija. U svestranu aktivnost muzeja<sup>233</sup>, treba ubrojiti i Prvu jugoslavensku konferenciju o problemima muzeja primijenjenih umjetnosti, koja je održana u Zagrebu 1951. godine. Zdenko Vojnović službeno je stao na čelo muzeja 1952. godine, no rat proveden u logorima učinio je svoje i već dvije godine poslije naša je muzejska sredina izgubila zapaženog djelatnika. Na novu dužnost izabrana je, potpuno razumljivo i opravdano, Zdenka Munk. Muzej se i dalje nastavio okretati publici, a počeo je primati u svoje

okrilje i značajne inozemne izložbe. Prva od njih bila je *“Francuska tapiserija”*, priredena na razmeđu 1953. i 1954. godine. Likovno ju je postavio Edo Kovačević, no valja spomenuti da su Francuzi u Zagreb došli s preciznim scenarijem postava i da su ga na licu mjesta dopunili stilski prihvatljivim predmetima iz fundusa domaćina.<sup>234</sup> Osvijestimo li si još da je izložbu vidjelo dvadeset tisuća posjetilaca, shvatit ćemo značenje pothvata, ali i razinu i trenutak sredine u kojem se zbio. A zapravo bio je to tek početak pravog izložbenog zamaha koji je izlazio iz okvira prostora zgrade na Trgu maršala Tita. Ne mislimo pri tome samo na putujuće izložbe koje su obilazile glavne gradove ostalih republika već i na



24. *Hommage 50-tima: putujuća izložba Muzeja za umjetnost i obrt “Kroz stoljeća na stolu i oko stola” postavljena u radničkoj menzi Plive 1958. (dokumentacija MDC-a) (presnimka)*



izložbene pothvate koji su se mogli zbivati jedino u vrijeme naglašene pažnje prema obrazovanju širokih slojeva, točnije radništva. Takav je primjer izložba iz 1958. godine naziva "Kroz stoljeća na stolu i oko stola" (FTGR 24). Kako je već godinu dana ranije započeo rad na preuređenju zgrade muzeja i organizaciji novog postava, muzej je sve do 1962. godine izlagao u drugim gradskim prostorima, a i aktivnost mu je bila nešto usporena. No, krenuo je, u skladu s imperativom tog vremena, u tvorničke prostore. Zbog olakšanog prijenosa muzejskih predmeta smišljen je zanimljiv tematski okvir, blizak poslenicima u neposrednoj proizvodnji - posuđe i sav ostali pribor za jelo. Izložbe su bile postavljene za vrijeme pauze u radničkoj menzi "Plive", te u štamparskom zavodu "Ognjen Prica." Na prvi pogled, događaj doista vrijedan pažnje, na granici eksperimenta. No, ne zaboravimo da u ovoj muzejskoj kući on više nije bio ponovljen. A moramo se upitati i koliko je potencijalnih posjetilaca muzej uopće među radništvom tom prilikom stekao, ako znamo podatak da je radnicima uoči i za vrijeme izložbe na radnim mjestima putem razglasa više puta čitan popratni tekst. Ne zaboravimo, bilo je to vrijeme ekspanzije radničkih sveučilišta, a jedan oblik poduke zamislili su očito i kustosi Muzeja za umjetnost i obrt. Pokazao se, razumljivo, tek epizodom. U srpnju 1962. godine otvoren je svečano novi stalni postav kojem je autorica bila Zdenka Munk. I premda je ona kolegijalno isticala suradnju svih kustosa, nema sumnje da je njen udio bio najveći. Kao i sve dotadašnje akcije ovog muzeja, bila je i ova dobro javno prezentirana, a po tradiciji novi je postav

predočila i protumačila sama direktorica u časopisu "Čovjek i prostor" iste godine.<sup>235</sup> Kao vrsnome muzealcu, ali i muzeologu, nije joj bilo teško teoretski uobličiti polazišta na kojima je on ostvaren, te ga opisati i zacrtati daljnje zadatke samog muzeja. Zdenka Munk iznova je u tekstu iznijela svoju definiciju ove specifične vrste umjetničkog muzeja, a koju je stručnoj javnosti izložila već na spomenutoj konferenciji 1951. godine, te na međunarodnom skupu u Oslu.<sup>236</sup> Autorica je od samog početka svoga muzejskog rada smatrala da je potrebno ukinuti razliku između tzv. čistih i primijenjenih umjetnosti i da je jedini mogući suvremeni koncept Muzeja za umjetnost i obrt zapravo "kompleksan umjetnički muzej koji jednako valorizira sva područja plastičkog oblikovanja prateći ih u njihovu razvoju, a načinom izlaganja i tumačenjem izloženih djela ističe sintezu nasilno razjedinjenih umjetničkih vrsta".<sup>237</sup> Riječ je, dakle, o nadasve suvremenom viđenju problematike muzeja primijenjenih umjetnosti, no, na koji je način ono našlo odjeka u novom postavu, trebalo je tek otkriti iza visokoparnog opisa novootvorenog izložbenog prostora, iz postojećih fotografija, ali i iz članka Lelje Dobronić "Što se zbilo sa stalnim postavom?".<sup>238</sup> Zapravo, Zdenka Munk izvukla je ono najbolje iz postava svojih kolega i ravnatelja V. Tkalčića i Z. Vojnovića. Sam postojeći fundus zahtijevao je podjelu na ambijentalne cjeline u kojima je okosnicom bilo pokušstvo i sistematske zbirke. Razumljivo je da je za razliku od prijeratne pretrpanosti, uveden pregledniji i pročišćeniji raspored muzejskih objekata, no, princip je postava, unatoč teoretski zamagljenom grupiranju na temelju materijala,



tehnike i funkcije pojedinog predmeta, ostao isti. Od poslijeratnih, Vojnovićevih muzeološko-muzeografskih rješenja preuzete su i dograđene legende kao neophodno pomagalo u čitanju poruka istaknutih muzealija. *“Ove legende prate prostor zbirki namještaja i sistematskih zbiki ostalog materijala, a posebna legenda - tabela u atriju Muzeja tretira opće probleme oblikovanja”*.<sup>239</sup> Tako je njihov karakter i funkciju objasnila Z. Munk. Čini se da je ipak najveća vrijednost novog postava, bilo prekoračenje dotadašnje vremenske granice povijesnog slijeda koji bi se redovito zaustavljao na namještaju bidermajera. Ne samo da su u izložbeni prostor muzeja, zahvaljujući preuređenju trećega kata Bolleove palače, ušli predmeti historicizma i secesije, prezentirano je prvi put i suvremeno oblikovanje (FTGR 25). Za usporedbu, postav namještaja iz svakodnevnoga suvremenog života bio je za mnoge muzeje primijenjenih umjetnosti u Evropi u to vrijeme nezamisliv i potpuno neprimjeren. Prema iskazu gospođe Munk, vrhunac je predstavljala dozvola povremenih izložaba predmeta suvremenog dizajna, a u Zagrebu su oni ušli u stalni postav i naši su stručnjaci vjerovali da će upravo *“posredstvom muzejskog postava predmeti industrijskog oblikovanja postati objekti povijesti umjetnosti”*.<sup>240</sup> No, da ne bismo zapostavili i ostale sudionike ovog uspješno riješenog muzejskog zadatka, moramo spomenuti da je arhitekonske poslove na uređenju zgrade vodio ing. Lavoslav Horvat, a nacрте za vitrine i raspored izložaka načinio je arh. Benažić. Likovnu opremu za plakate i katalog muzeja izradio je slikar i dizajner Ivan Picelj i time započeo dugu plodnu suradnju s ovom muzejskom kućom.

No, nije naodmet primijetiti da je muzej u to vrijeme morao imati znatnu moralnu i financijsku pomoć društveno-političkih struktura, jer je samo preuređenje znatno koštalo, a i u novo otvaranje publici krenulo se velikim koracima, primjerice, s osam plakata muzejskih zbirki, što je tada bilo nezamislivo u bilo kojoj od galerijskih institucija Jugoslavenske akademije. Daljnje aktivnosti muzeja nastavile su se u zacrtanim okvirima, a brojne izložbe, koncerti u stilskim cjelinama, te predavanja i filmske projekcije učinile su muzejsku zgradu pravim kulturnim centrom.

## **Stanje u muzejsko-galerijskim ustanovama pod okriljem Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti**

Nakon drugoga svjetskog rata Strossmayerova je galerija slika bila jedina Akademijina muzejska ustanova. No, već 1946. godine započinje se ostvarivati desetak godina stara zamisao, rođena unutar Akademije, da se iz Stare galerije izluče djela nastala poslije 1914. godine<sup>241</sup> i predaju Modernoj galeriji. Štoviše, agilni akademici, članovi Razreda za likovne umjetnosti među kojima su se našli i ratni veterani poput A. Augustinčića i Vanje Radauša, traže pismeno od Ministarstva prosvjete NRH da se Moderna galerija stavi pod rukovodstvo JAZU. Godine 1947. ona je službeno postala novom muzejskom ustanovom u sastavu Akademije, a konačni fundus sastojao se od 525 slika, 110 crteža i 97 skulptura. Strossmayerova je galerija te



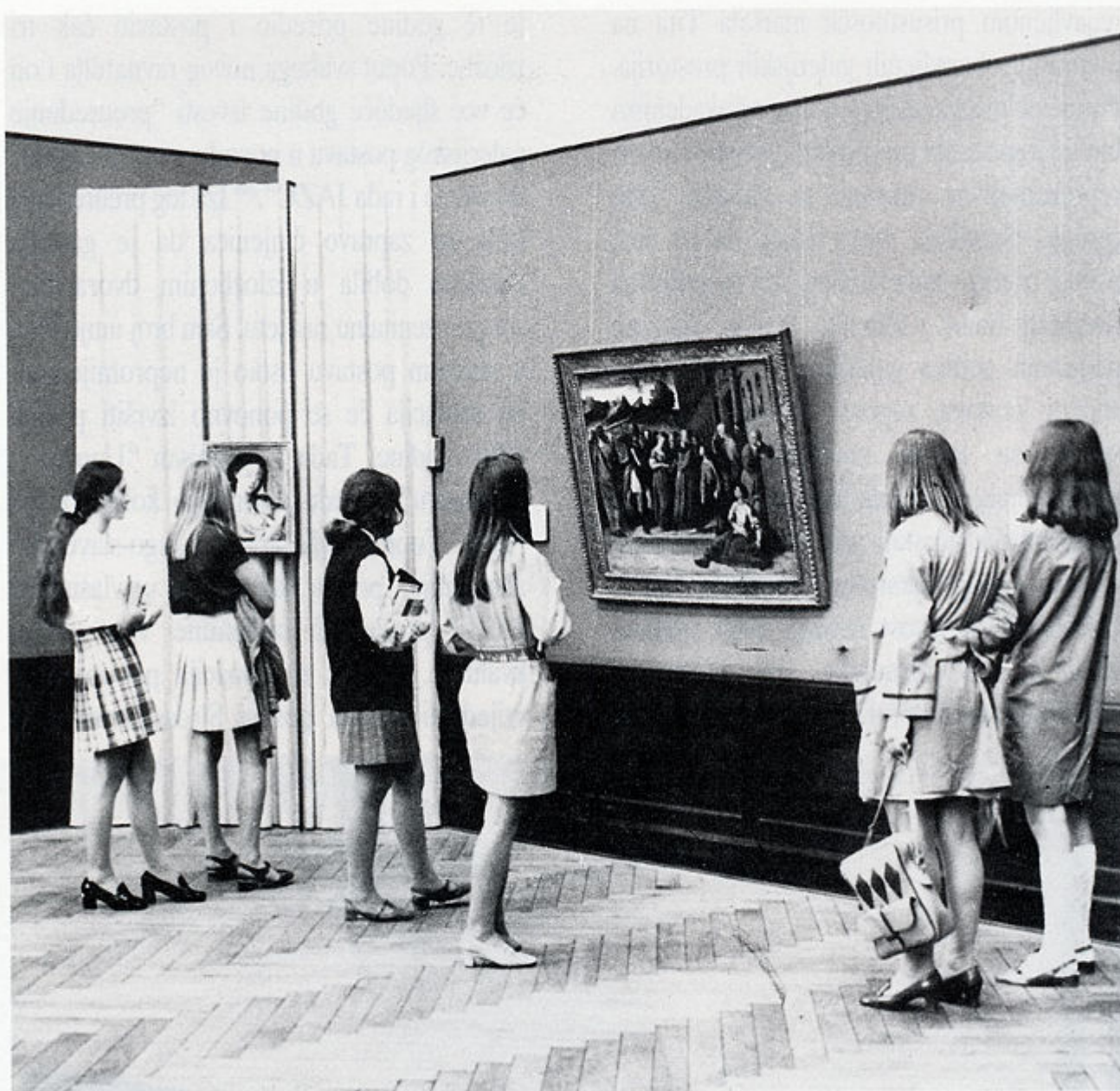


25. *Novost postava u MUO-u: pogled na dio zbirke suvremenog dizajna (presnimka)*

iste godine, nakon selekcije fundusa i odstranjenja gotovo pet stotina umjetnina 19. i 20. stoljeća, osvanula u preuređenom prostoru i krajnje pročišćena postava (FTGR 26). Novi ravnatelj galerije Ljubo Babić zajedno s arhitektom Ivom Županom neznatno je prestrukturirao prostor i tako

dobio uz X. dvoranu za povremene izložbe devet povezanih izložbenih prostorija. U njima je smješteno samo 167 umjetnina.<sup>242</sup> Za usporedbu, ni na svom početku, ni u svojim posljednjim godinama, galerija nije imala izloženo tako malo slika. "Izostavljene su nesumnjivo kopije i falsifikati, slike





26. *Studenti povijesti umjetnosti u poslijeratnom pročišćenom postavu Strossmayerove galerije (dokumentacija Strossmayerove galerije)*

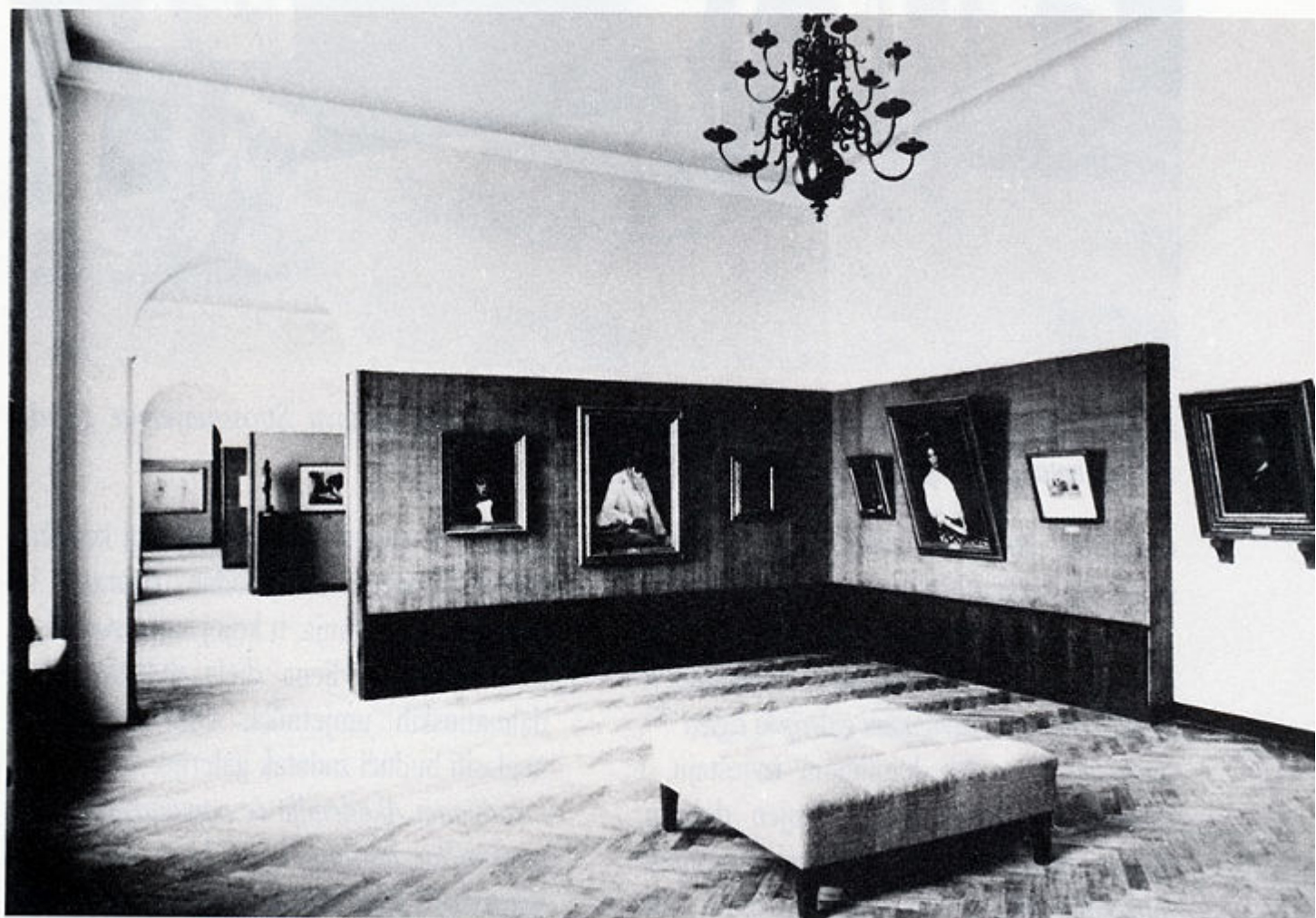
*nepotpune atribucije, zatim one, koje nisu mogle biti restaurirane na vrijeme, i na koncu slike bez trajne vrijednosti. Mi smo radili na tome, da jednoj privatnoj zbirci, oslobodivši je balasta, dademo suvremeni galerijski izgled*<sup>243</sup>, napisano je u Akademijinom izvještaju. I premda će postav biti ocijenjen dobrim, dapače, zasnovanim “na modernim principima muzejskih tehnika”<sup>244</sup>, galerija će u biti zadržati i izgled i način rada iz vremena Gabrijele Tereyja, odnosno Artura Schneidera.

Jedinim se stvarnim pomakom čini konačno osposobljavanje neophodne dvorane za povremena izlaganja, u kojoj su za svečanost otvorenja postavljena djela dubrovačkih i dalmatinskih umjetnika. Ona su trebala naglasiti budući zadatak galerije: “Izložbama i studijama Akademija će popularizirati našu umjetničku prošlost, kako bi se na slavnoj slikarskoj i kiparskoj tradiciji izgradila naša umjetnička samosvijest...”<sup>245</sup>. Dodatni poticaj za brzo preuređenje zadobila je Akademija



najavljenom prisustnošću maršala Tita na otvorenju obnovljenih galerijskih prostorija. Poslije dobivanja naslova počasnog akademika bilo je logično da predsjednik posjeti i otvori reprezentativne prostore na drugom katu zgrade. Napokon, treba istaći da je novi postav pratio i novi katalog koji su potpisali ravnatelj Babić i Zdenko Šenoa. Tijekom pedesetih godina galerijski je život, izvan stalnog postava, zapravo neznatan, gotovo svediv na jedinu značajnu povremenu izložbu djela Bernarda Bobića. U sljedećem će desetljeću učestati promocije regionalnih galerija starog slikarstva (Varaždin, Split). Osobita će se živost zapaziti 1964. godine, kada će za ravnatelja biti postavljen dotadašnji kustos prof. Vinko Zlamalik, koji

je te godine priredio i postavio čak tri izložbe. Poput svakoga novog ravnatelja i on će već sljedeće godine izvesti "preuređenje galerijskog postava u povodu stote obljetnice osnivanja i rada JAZU".<sup>246</sup> Iza tog preuređenja krila se zapravo činjenica da je galerija konačno dobila u izložbenim dvoranama stropnu zenitalnu rasvjetu. Sam broj umjetnina u stalnom postavu ostao je nepromijenjen, no selekcija će se ponovno izvršiti poslije 1967. godine. Tada je potpisan "Ugovor o darovanju" između poznatoga kolekcionara Ante Topića Mimare i Jugo-slavenske akademije, prema kojem su u vlasništvo JAZU prešle 82 umjetnine vrlo visoke kvalitete. Bila je to donacija po opsegu i vrijedosti odmah poslije Stross-mayerove i



27. Novi izgled prostora Moderne galerije poslije intervencija Ljube Babića i Ive Župana: Račićeva soba (dokumentacija MG)



kao takva morala je utjecati na stalni postav. No, sam način rada, smjenjivanje povremenih izložaba, gostovanje u prostoru Moderne galerije ili Grafičkoga kabineta, znanstveno publiciranje fundusa u *“Peristilu”*, nije se promijenio sve do danas. Uvijek je to bila i ostala reprezentativna ustanova kojoj je originalno umjetničko djelo bilo jedino sredstvo komunikacije.

Sličan razvoj moguće je utvrditi i u poslijeratnim zbivanjima u Modernoj galeriji. Godine 1948. ista je ekipa iz Stare galerije s Lj. Babićem i I. Županom na čelu započela uređivati prvi izložbeni kat (FTGR 27). Valja napomenuti da je Marcel Gorenc za vrijeme svoga kratkog ravnateljstva i rada u galeriji uspio već 1946. godine otvoriti stalni postav za javnost, ali novi status Moderne galerije kao i razmjena fundusa sa susjednom Akademijinom galerijom zahtijevali su dodatne značajne promjene. S obzirom na dotadašnji tlocrt toga kata, prihvaćen je postojeći raspored prostorija, no komunikacija je povučena iz sredine prema prozorima i tako je dobiveno više ploha za izlaganje. Prvi put u našim umjetničkim muzejima relativno je uspješno riješen problem rasvjete. Kombiniranjem prirodnog i umjetnog svjetla osiguran je i večernji posjet galeriji, što, primjerice, u Staroj galeriji nije još zadugo bilo moguće. Uređena su također spremišta za neizložena djela, a osjetljivo oko Ljube Babića nastojalo je da izložbene interijere uskladi po boji i stilu s eksponatima “tako da organski uokviruju izloženi materijal”.<sup>247</sup> Sam novi postav znatno se razlikovao od onoga prvog poslijeratnog. Preuzimanjem djela 19. stoljeća iz Strossmayerove galerije bilo je moguće prikazati kontinuirani razvoj

novijega hrvatskog slikarstva od njegovih samih početaka. Kao vremenska granica prvoga muzejskoga kata predviđena je 1914. godina. Novouređena galerija svečano je otvorena u studenome 1948. u počast, kako se već to onda radilo, II. kongresu Komunističke partije Hrvatske. Otvorenje je pratio i privremeni katalog. Napokon, zanimljivo je istaći da i današnji muzejski radnici ove ustanove visoko vrednuju Babićev napor. Tako je Jelena Uskoković u jedinom sustavnom opisu povijesti Moderne galerije iznijela pohvalan stav: *“Babićev radni kontinuitet, interes i angažman omogućili su prvu suvislu, muzeološki kultiviranu prezentaciju umjetnosti 19. stoljeća, koja je tek tada kao plastična vrednota ušla u svijest javnosti.”*<sup>248</sup> A i Grgo Gamulin je u poznatom članku *“Jedno mišljenje o Modernoj galeriji”*<sup>249</sup> dao naslutiti da je za nj Babićev postav izražavao izvjesnu misao.

Pažljivo proučavanje zbivanja u Jugoslavenskoj akademiji, osobito intenzivan rad unutar Razreda za likovne umjetnosti govore nam o novom shvaćanju uloge i značenja ove znanstvene institucije neposredno poslije rata. *“Uopće uzevši, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti posvetila je uređenju svojih zbirki naročitu pažnju i nada se da će ih još više upotpuniti; tako da će one predstavljati vrlo značajan doprinos poznavanju naše umjetnosti”*, napisano je u ljetopisu Akademije za 1949. godinu.<sup>250</sup> Kao da se željelo upravo u Akademiji okupiti znatne povjesno-umjetničke potencijale i funduse. Bilo je to ipak vrijeme nove vlasti, a u ministarstvu za prosvjetu naročito brigu o muzejima u Hrvatskoj vodili su načelnik ministarstva prof. dr. Grgo Gamulin, te



komesar za muzeje Zdenka Munk. Jedan od pokazatelja te nove muzejske politike, koja je nastojala reorganizirati muzejske ustanove prema svojim zamislima o funkcionalnosti i potrebama širokih masa, jest osnutak Grafičkoga kabineta kao nove Akademijine galerijske jedinice (FTGR 28). Tako je 1948. godine grafička zbirka Sveučilišne biblioteke, brižljivo stvarana od 1919. zajedno s dragocjenim Valvasorovim listovima, na inicijativu svojevrsnoga stručnog Odbora za osnutak Kabineta došla u pohranu Akademiji. Time je jedna javna zbirka, karakteristična za mnoge evropske sredine, skupljana žarom



28. Ulaz u prostorije Grafičkoga kabineta HAZU (snimio: K. Tadić)

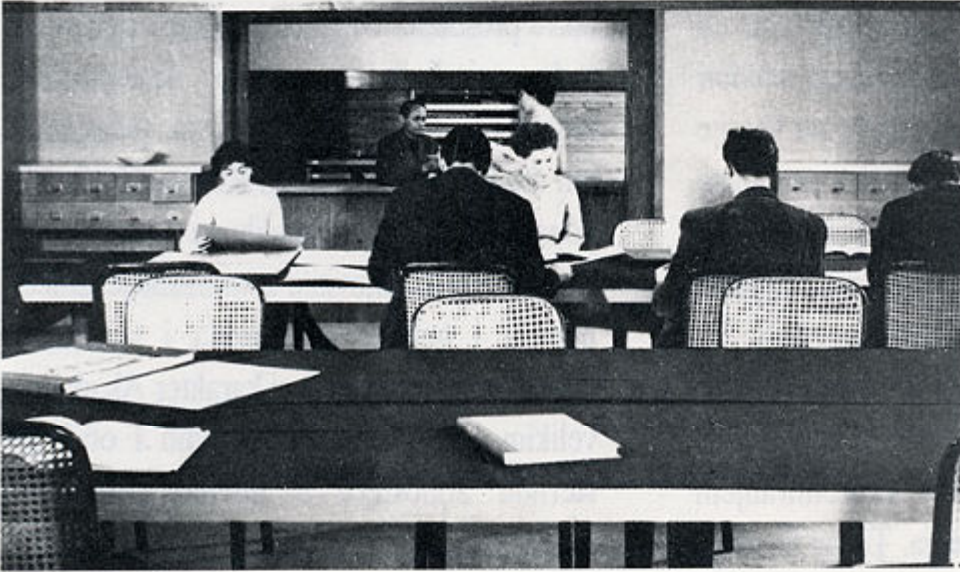
i trudom Artura Schneidera, uvijek fleksibilna i osjetljiva za sve vrste grafike, pa čak i slikarstva (251), punih deset godina (sve do 1957. godine) ostala bez svog fundusa i preživjela najteže dane u svojoj povijesti. Nasuprot tomu fundus Grafičkoga kabineta gomilao se preko noći. Izdvajanjem grafičkih

listova iz Strossmayerove i Moderne galerije prikupljeno je dodatnih 3.200 djela grafičkih umjetnosti. Sljedeće se 1949. godine i formalno pristupilo osnutku Grafičkoga kabineta, prve ustanove takve vrste u Jugoslaviji. Treba podsjetiti da je sličan odjel unutar Akademije već 1926. godine predlagao iskusni muzejski radnik G. Terey. Zamisao se centralizacije grafičkog materijala u jednoj ustanovi ostvarila dva desetljeća poslije. No, adekvatne prostore za smještaj zbirke bilo je moguće urediti tek potkraj 1952. godine kada su iz zgrade u Ulici braće Kavurić iselili Arhiv i Historijski institut JAZU. Grafički je kabinet javno promoviran u novim, suvremeno uređenim prostorima već sljedeće godine izložbom radova J. Callota iz fundusa Valvasorove ostavštine. Priredila ju je prva ravnateljica ove ustanove dr. Stella Ubel, koja je ovako zacrtala zadatke Grafičkoga kabineta: *“Kabinet će sabirati sav grafički materijal bez razlike, tako da može pružiti pregled različitih grana grafike kao i prikazati obradu različitih temata.”*<sup>252</sup> Tada je bila predviđena podjela fundusa na četiri dijela: staru grafiku, modernu grafiku, originalne crteže te radove domaćih starih i suvremenih majstora. Sam karakter zbirke, točnije osjetljivost grafičkog materijala i nemogućnost njegova stalna izlaganja, kao da su odmah predodredili svojevrsnu zatvorenost ove muzejske ustanove. I premda se od osnutka redovito povremenim ekspozicijama javnost upoznavala s fundusom, a uskoro je započela aktivnost i oko zagrebačkih i jugoslavenskih grafičkih salona koji su predstavljali dragocjenu povezanost Kabineta s našim suvremenim umjetnicima, Grafički kabinet zadobio je oznaku odviše



malo korištenoga i eksponiranoga muzejskog fundusa (FTGR 29).

U već spomenutom vidljivom htijenju da pod patronatom ima znatan niz galerijskih ustanova, 1951. godine Akademija je osnovala Institut za likovne umjetnosti u čiji sastav su postupno ušle: Strossmayerova galerija,



29. Počeci koje više i ne pamtimo: radna soba u Grafičkom kabinetu (dokumentacija MDC-a)

Moderna galerija, Grafički kabinet, Zavod za arhitekturu, Knjižnica Instituta i Restauratorski zavod. Toj grupi ustanova iste su godine priključeni odjeli proizašli iz fundusa Gipsoteke: sama Gipsoteka, Arhiv za likovne umjetnosti i Kabinet za numizmatiku i medalje. U sveopćoj društvenoj i političkoj centralizaciji stvoren je glomazni institut koji po prirodi svojih sastavnica nije zadugo mogao opstati (i bez obzira na to što je promijenio ime u Zavod). Bio je to tipičan proizvod jednoga kulturno-povijesnog trenutka, koji je, na sreću, brzo protekao.

U vrijeme osnutka Instituta Moderna je galerija na inzistiranje uprave Akademije

otvorila postav umjetnosti 20. stoljeća na drugom katu. Nije pronađen podatak o autoru. Jelena Uskoković, dugogodišnji kustos Moderne galerije, ovako je to protumačila: *“Problemi vezani uz suvremena umjetnička zbivanja bili su očito teško savladivi, pa je autorstvo drugog kata ostalo anonimno.”*<sup>253</sup> Radovi su bili postavljeni u 18

dvorana, a zbog problema oko koncepcije postava, a ponajviše zbog neriješenog pitanja rasvjete, izgled drugoga kata označen je privremenim, na dvije godine. Uskoro se zbog priređivanja velike pregledne izložbe *“Pola vijeka jugoslavenskog*

*slikarstva”* morao i zatvoriti. Osvanuo je u promijenjenom obliku u srpnju 1954. godine. Valja istaći da je godinu prije toga pokušano javnom anketom u zagrebačkim novinama utjecati na novi izgled postava moderne i suvremene umjetnosti. No, odazvao se, kako smo već naveli, jedino Grgo Gamulin, u to vrijeme doista jedan od najboljih poznavatelja hrvatskog slikarstva. On je pledirao za visoke kriterije pri odabiru umjetnina želeći zapravo stvoriti jednu idealnu Modernu galeriju koja bi kao takva imala znatan utjecaj na suvremene umjetnike: *“Drugačije bi izgledale suvremene izložbe, kad bi jednom takvom idealnom galerijom bio podignut kriterij i izoštren smisao za prave likovne vrijednosti i kad bi stroge komparacije bile uvijek moguće.”*<sup>254</sup> Za neuspjeli postav



drugoga kata, za "nesrazmjerne reprezentacije pojedinih umjetnika i nesistematičnost"<sup>255</sup> samo je povijesno-umjetnički (pa i politički) autoritet poput njega mogao direktno optužiti grupu unutar VII. razreda Akademije. Njegov je prijedlog danas nama potpuno razumljiv, dapače, jedino moguć: "*Galeriju, po mom mišljenju, treba predati u ruke historičarima umjetnosti, nezavisnim i za taj rad osposobljenim, i to po mogućnosti mladim od naše generacije.*"<sup>256</sup> No, čini se da se nije krenulo tim putem, a dobar dio problema koji je pratio novi postav, zabilježio nam je i jedan od posredno prozvanih članova Akademije - akademik Krsto Hegedušić<sup>257</sup>. On je otkrio da je prvotna zamisao još 1951. godine bila prikazati razvoj umjetnosti u Hrvatskoj u 20. stoljeću prezentiranjem likovnih kretanja i grupacija. Takav bi način zahtijevao da se znatan broj umjetnika pojavi izložen u nekoliko različitih dionica. A na to se nije moglo pristati i jednostavno je ponovljen princip postava prvoga kata, tj. prikazani su cjelovito pojedini opusi. Diskusija koja je vođena dvije godine poslije nije riješila probleme, a donijela je samo poneke prijedloge. Tako je odlučeno da će se skulptura u povijesnom slijedu izložiti zasebno od slikarstva. Također je ponovljeno da veliku pažnju treba posvetiti nabavi i otkupu umjetnina. No, najdragocjeniji podatak koji nam je otkrio Krsto Hegedušić jest činjenica da je tada bila predložena uspostava tzv. Akademijine Galerije suvremene umjetnosti koja bi imala isključivo izložbeni karakter, a predstavljala bi na povremenim izložbama djela umjetnika mlađih od 50

godina (vječni Akademijini vremenski kriteriji!). Božo Bek ironično će tri desetljeća poslije zaključiti da je "*bilo od samog početka jasno da pod upravom JAZU, odnosno njenog VII odjela, ni Moderna galerija, a pogotovo nova galerija, neće moći način svog djelovanja uskladiti s novim duhom vremena...*"<sup>258</sup> Na određeni način imao je potpuno pravo za takvu prosudbu. Unatoč upornom i predanom radu pojedinih upravitelja Akademijinih muzejskih ustanova, kakvim su, primjerice, bili dr. Vinko Zlamalik ili Renata Gotthardi, ponajmanje se u njima radilo na uspostavljanju suvremenije i svrhovitije komunikacije između muzeja i publike ili muzeja i stvaralaca. Napokon, i sam zatvoreni karakter Akademije velikim je dijelom predodredio i obilježio sterilnu atmosferu u njenim galerijskim jedinicama.

Ponajveća je šteta, čini se danas, napravljena pripajanjem gradske Gipsoteke toj muzejskoj zajednici. U duhu spomenute centralizacije po kratkom postupku, točnije dopisom Gradskoga narodnog odbora Gipsoteka je došla pod "*čvrsto*" okrilje Akademije. U to vrijeme ona je predstavljala dobro uhodan muzejski pogon, sa svim potrebnim sadržajima: od stalnih postava najnovijih zbirki do čitaoničkog i studijskog prostora za studente i učenike. Pod vodstvom neumornog dr. A. Bauera Gipsoteka je među prvima poslije rata otvorila svoja vrata javnosti. Improvizirane postave ubrzo su počeli smjenjivati novi stalni postavi. Prva je sistematski već potkraj 1945. godine uređena zbirka grčke plastike i to zahvaljujući činjenici što je jedina bila izložena u novim prostorima Kožare prije

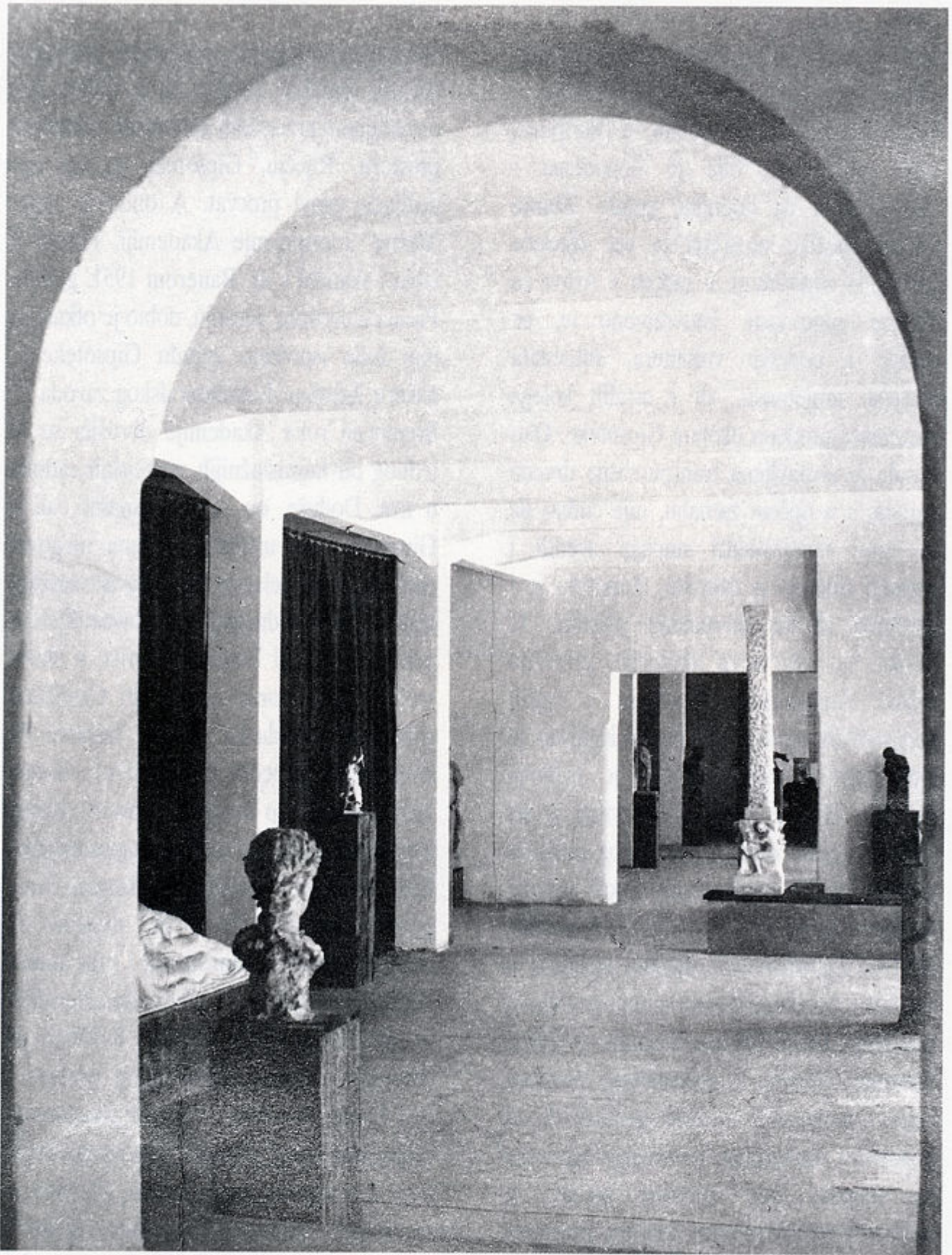


ratnog vihora. Bila je postavljena kao i danas, u maloj uličnoj zgradi u 600 četvornih metara izložbenog prostora, a predodžba o tom umjetničkom razdoblju u skulpturi, osim odljevcima, bila je dopunjena i fotografijama na hodniku zgrade. Zbirka rimske plastike otvorena je već sljedeće godine, a započeo je s radom i Arhiv za likovne umjetnosti. Istovremeno je, uz pomoć i podršku volontera, studenata povijesti umjetnosti, ali i ostalih kolega muzealaca uređena okolina Gipsoteke. Oko zgrada je postavljena transparentna drvena ograda, a u općem zamahu, nije čudno da su sami namještenici muzeja uredili i posadili zelenilo u dvorištu. Započelo je i uređenje zbirke suvremene plastike. U fundus su ušle nove akvizicije, pretežno radovi Augustinčića, Radauša i nekih beogradskih kipara. Dr. Bauer ispitivao je mogućnosti postava i tražio je najbolja rješenja. Godine 1947. uspostavljen je na 3500 četvornih metara izložbenog prostora u dvije zgrade kontinuirani prikaz razvoja kiparstva u nas od 19. stoljeća do plastike NOB-a. Započelo se s djelima Rendića, a završilo s Augustinčićevom monumentalnom plastikom. Da se doista u skućenim uvjetima skromne dotacije i nedostatnog prostora činilo i nemoguće, svjedoči podatak da su u postavu modernoga hrvatskoga kiparstva na drugom katu dvorišne zgrade za adekvatnu podjelu prostora korištene rasparane i obojane jutene vreće kojima su se postigli i zanimljivi koloristični efekti<sup>259</sup>. ( FTGR 30)

Usporedno s poslom oko postavljanja temeljnih zbirki radilo se i na terenu.

Uskoro i u Istri. Jer, valjalo je dokazati kulturnim naslijeđem, primjerice, kopijama brojnih istarskih fresaka, da je doista riječ o značajnom hrvatskom kulturnom i etničkom prostoru. Riječju, Gipsoteka je iza rata doživjela pravi procvat. A onda je stigao "dekret" i pripojenje Akademiji. Potom je izbio i skandal s dr. Bauerom 1951. godine. Prema njegovom sjećanju, dobio je otkaz, jer nije želio isprazniti zgradu Gipsoteke za tiskaru Krležina Leksikografskog zavoda<sup>260</sup>. Svemoćna ruka Akademije obrušila se na jednog od najzaslužnijih muzejskih radnika u nas. Doduše, on se brzo snašao, ali je Gipsoteka kao ustanova, prema njegovim riječima, proživjela iza toga pravu tragediju. Izgubila je svoje dragocjene sastavne dijelove, poput Arhiva ili Fotolaboratorija, a zbirku svojih crteža morala je predati Grafičkom kabinetu (premda su oni bili sastavni dio stvaralačkog procesa u kiparstvu). Godine 1954. otvorena su dva stalna postava: Kopije istarskih fresaka kao dio novouspostavljenog fundusa Galerije kopija, te "reorganizirani" postav kiparstva 19. i 20. stoljeća. Za atmosferu, način razmišljanja i rada unutar Akademijinih galerijskih jedinica karakterističan je pozdravni govor Frana Kršinića na otvorenju drugoga spomenutog postava u čast Dana Republike. "Nakon preuzimanja (Gipsoteke, op. a.) pristupilo se je reorganizaciji, a po izvršenju tog prvog zadatka, otvorene su za javnost Antikna i Historijska zbirka"<sup>261</sup>, rekao je akademik Kršinić i time nam dao do znanja da je Bauerov rad potpuno zanemaren i da se krenulo ab ovo. Tako je novi postav skulpture XIX. i XX. stoljeća





30. Gipsoteka HAZU: Bauerov poslijeratni postav u II katu dvorišne zgrade (dokumentacija MDC-a)

izvršila svemoćna umjetnička trojka: Vanja Radauš, Antun Augustinčić i Frano Kršinić. Bauerov je postav sažet, u deset dvorana

izloženo je samo 240 radova, a odlučeno je da se monumentalna plastika uopće ne prezentira. Neki kiparski radovi posuđeni su



iz Moderne galerije. Kršinić je govorio i o mogućnosti promjene eksponata u stalnom postavu kako bi on bio *“živo tijelo”*, a nagovijestio je vjerojatnost izgradnje nove zgrade Gipsoteke i to po prijeratnoj Mohorovičićevoj ideji, paviljonskog tipa. Unatoč svim tim obećanjima i aktivnostima akademika, može se ipak priznati da je Bauerovim odlaskom Gipsoteka znatnim dijelom izgubila potencijal jedne relativno suvremene, komunikativne muzejske ustanove. A cjelokupna Akademijina muzejska zajednica, i premda se početkom šezdesetih godina oslobodila okvira Instituta (čitaj: Zavoda) za likovne umjetnosti, nastavila je živjeti svojim uobičajenim urednim muzejskim ritmom, ali ništa više od toga.

## Radaju se novi galerijski prostori

Stjecajem okolnosti četiri potpuno nove muzejsko-galerijske ustanove koje su zaživjele u desetljeću poslije drugoga svjetskog rata danas su grupirane u zajednicu pod nazivom Galerije grada Zagreba, a moramo reći da su doista i bile plod znatnijeg angažmana gradske uprave. Prva je od njih uspostavljena Galerija *“Benko Horvat”*. Ime je dobila po svom donatoru i osnivaču, kolekcionaru i prijeratnom aktivnom tajniku Društva prijatelja Strossmayerove galerije gospodinu Benku Horvatu. *“Ja nemam nikoga, osim moje dobre majke, pa sve ovo što sam skupio za čitavog života, ostavit ću svome narodu”*, obećao je on još 1937. godine.<sup>262</sup> Tada je već smatran izuzetnim sabiračem i poznavateljem

numizmatike, a uz kvalitetnu zbirku starog novca koju je poklonio Arheološkom muzeju, posjedovao je kako zbirku starih umjetnina i grafika, tako i stare rukopise i inkunabule. Horvatov je, dakle, sabirateljski interes bio vrlo širok. No, on je jedan od rijetkih privatnih kolekcionara između dva rata koji je uspio sačuvati integralno svoju zbirku i pokloniti je 1946. godine gradu Zagrebu pod samo jednim uvjetom: da bude njen doživotni upravitelj. Tako je konačno dočeka da se može i službeno baviti poslovima koji su bili njegova prava vokacija.<sup>263</sup> Benko Horvat umro je 1955. godine, a već sljedeće godine za kustosa zbirke koja je bila smještena do Konzervatorskog zavoda u Kulmerovoj palači na Katarinskom trgu imenovan je Boris Kelemen, koji je načinio prvi sistematski pregled i sređivanje umjetnina (FTGR 31). Grad je uskoro smogao novca za obnovu izložbenih prostora pod nadzorom i uza sugestije arh. Miroslava Begovića. Početkom šestog desetljeća, u vrijeme osnutka gradske zajednice galerija, djelatnost se javne zbirke *“Benko Horvat”* profilirala i usredotočila na istraživanje i prezentiranje umjetnosti 19. stoljeća. Stoga ne treba biti čudno da je upravo ona, a ne Moderna galerija, kako je kritički primijetila Jelena Uskoković<sup>264</sup>, inicirala i realizirala prvu retrospektivnu izložbu pod nazivom *“Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj”*. To specifično tematsko opredjeljenje odrazit će se i u sljedećem izložbenom razdoblju ove ustanove kada će se pod njenim vodstvom prezentirati i razjasniti opusi nekih umjetnika tog vremena (izložba *“Slučaj Giffinger”*, 1975.), kao i dostojno obilježiti na način rekonstrukcije





31. Zaboravljeni postav zaboravljena fundusa: Galerija Benko Horvat (dokumentacija MDC-a)

stogodišnjica prve umjetničke izložbe u Zagrebu. Tek za pojašnjenje treba naglasiti da je zbog nedostatka prostora i zbog osnutka i rasta Galerije suvremene umjetnosti, zbirka Benka Horvata ubrzo po svom osnutku izgubila stalni postav, no upravo su navedene prezentacijske aktivnosti omogućile javnosti da se s vremena na vrijeme podsjeti na umjetnine iz kolekcije Horvat.

Drugi galerijski prostor nastao htijenjem i donacijom velikog pojedinca bio je *“Meštrovićev atelje”*<sup>265</sup>. Unatoč teškim trenucima koje je proživio na početku rata u Zagrebu, Ivan Meštrović odlučio je 1952. godine darovati Hrvatskoj kuću na Gornjem gradu kao i znatan broj skulptura preostao u atelijeru. Ovaj vrijedan dar preuzela je u svoje okrilje 1956. godine novoosnovana Gradska galerija suvremene umjetnosti. Uređena je trajna izložba kiparevih radova, no u vrijeme intenzivnih aktivnosti svih novih muzeja na Gornjem gradu započeta je obnova i

memorijalne galerije u Mletačkoj ulici br. 8. Projekt uređenja napravio je arh. Miroslav Begović, koji je, prema svemu sudeći, sudjelovao u svim preinakama i obnovama izložbenih prostora u Galerijama grada Zagreba (FTGR 32). Reprezentativnost je ostvarena minimalnim arhitektonskim zahvatima, no s iznenađujućom osjetilnošću kako prema zadanim okvirima postojećeg zdanja, tako i prema Meštrovićevim skulpturama koje su zahtijevale neometani opažaj. Uvođenjem nadsvijetla u izložbenim prostorijama, te ugradnjom male galerije i uređenjem dvorišta, uspio je Begović ostvariti uspješnu adaptaciju koja mu je 1963. godine donijela Nagradu grada Zagreba za arhitektonsko ostvarenje. *“Ekspонат - skulpturu, jedinicu, koja djeluje kao mjerilo, gladalac intuitivno mjeri okom i automatski komparira s čitavim objektom i u odnosu na čovjeka. Arhitekt nam olakšava tu komparaciju i stvara logičan odnos masa u dinamičnu sugestivnu*





32. Atelje Meštrović poslije suptilna Begovićeve preuređenja 1963. godine (snimio: K. Tadić)

kvalitetu kretanja.”<sup>266</sup> Tako je Sena Sekulić Gvozdanović opisala konačni učinak i vrijednost Begovićeve rada. Te iste godine postavljene su u novom prostoru Meštrovićeve skulpture i javnost je napokon mogla u rujnu 1963. godine ući i razgledati Atelijer. Osnovi princip po kojem su postavljena 44 kiparska rada i jedan crtež, nazvan je “*estetskim*”, “*jer kod Meštrovića nije bilo potrebno tražiti kronološki raspored radova da bi se pokazala razvojna linija u smislu kvalitete.*”<sup>267</sup> Skulptura je trebala govoriti isključivo svojim estetskim vrijednostima. Tek se predviđalo dopunjenje postava umjetničkim djelima i fotografijama, dokumentima te pismima vezanim uz život i rad velikog umjetnika i kulturnog radnika. Tako se zapravo u muzeološkom pogledu, Meštrovićev atelijer po karakteru postava

uopće nije razlikovao od prijeratne Meštrovićeve galerije u Ilici 12. Memorijalno obilježje zadobit će tek znatno kasnije, no još uvijek nedovoljno osmišljeno i inventivno. A to je zadatak i problem s kojim će se morati suočiti i na njemu poraditi današnje novo stručno osoblje Atelijera.

Galeriju primitivne umjetnosti navodimo kao treću osnovanu muzejsku ustanovu iz današnjeg sastava Galerija grada Zagreba. O redosljedu je u njenom slučaju presudio datum otvorenja Stalne izložbe seljaka slikara potkraj 1952. godine u prostorijama Doma seljačke sloge (Zvonimirova ulica 17). U novoj socijalističkoj stvarnosti koja je inzistirala na omasovljenju kulture i bilježenju svih umjetničkih pojava, osobito u redovima



radništva i seljaštva, morala je naivna umjetnost kao pravi specifikum sjeverne Hrvatske, točnije Podravine, naići na podršku vlasti. Tako je razvojna linija ovog osobitog umjetničkog izraza okrunjena osnutkom zbirke i, napokon, galerije koja je imala značenje i važnost prvog muzeja naivne umjetnosti u svijetu. No, valja naglasiti da za razliku od često gotovo političkih akcija osnutaka pojedinih muzeja (mislimo pri tom na kulturno-povijesne odjele pojedinih zavičajnih muzeja koji su nicali poput gljiva diljem Hrvatske), tradicija i kvaliteta naivnog slikarstva u nas u potpunosti je opravdala postojanje galerije. Jedan od najboljih poznavatelja naive i dugogodišnji kustos i direktor Galerije, dr. Boris Kelemen naveo je i ishodišne točke izlaganja ovog oblika umjetnosti.<sup>268</sup> One sežu do godina djelovanja grupe "Zemlja". Tako su 13. ožujka 1931. godine na III. izložbi ovog udruženja prvi put pred kulturnu javnost stupili svojim radovima Ivan Generalić i Franjo Mraz. Kao drugi nezaobilazni datum označen je svibanj 1936. kada je otvorena I. izložba hrvatskih seljaka - slikara "što je prema našem znanju prvi istup jedne grupe naivnih umjetnika u svijetu, koja postoji i djeluje neovisno".<sup>269</sup> Rasplamsavanje naivnog slikarstva, čemu je osobito pridonio i Krsto Hegeđušić svojom slikarskom školom u Hlebinama, rezultiralo je napokon osnutkom Stalne izložbe. Usporedimo li vremenski taj datum s promoviranjem naive u svijetu i Evropi izlaganjem radova H. Rousseaua Carinika na XXV. venecijanskom Biennalu 1950. godine, postat ćemo svjesni aktualnosti naše Galerije. Izuzetno je važno istaći da je ona odmah zamišljena kao galerija muzejskog tipa koja

podrazumijeva stvaranje fundusa, proučavanje i izlaganje pojedinih umjetničkih opusa, kao i potpunu evidenciju o brojnim autorima. No, čini se da su presudnu ulogu u osnutku, osim nekolicine kulturnih radnika (među njima treba svakako spomenuti Ivu Steinera, tadašnjeg savjetnika ministra kulture), odigrali sami naivni slikari svojom množinom i javnom prisutnošću, ali i spremnošću da u teškim financijskim trenucima zapravo poklanjaju djela Galeriji. Godine 1954. prvi muzej naivne umjetnosti u svijetu dobiva i prvog kustosa - Dimitrija Bašičevića. Izložbene se aktivnosti, a time i promocija naše naive umjetnosti u zemlji i svijetu, nastavljaju. Ivan Generalić imao je samostalnu izložbu u Parizu već 1953. godine, a naši naivci zajednički nastupaju na III. biennalu u Sao Paulu dvije godine poslije. Sljedeće 1956. godine zapažene su samostalne izložbe Petra Smajića i Emerika Feješa. Seljačka umjetnička galerija, kako su je također zvali u javnosti, definitivno preuzima naziv Galerija primitivne umjetnosti, a opća prezentacijska kampanja naive na čitavom jugoslavenskom prostoru započinje velikom putujućom izložbom "Naivni umjetnici Jugoslavije" koju je također organizirala zagrebačka Galerija. No, financije "Seljačke sloge" nisu goleme i ustanova se uskoro susreće s problemom opstanka. Po riječima Nade Križić, "galerija se konstantno borila s gotovo nesavladivim problemima materijalnog, financijskog, prostornog i kadrovskog karaktera"<sup>270</sup> (FTGR 33). Pridodamo li tome tvrdnju bivše kustosice Galerije Mirjane Gvozdanović da je ova muzejska ustanova "kao rijetko koja naša kulturna ustanova, doživljavala takve neprijatnosti, i ujedno oko sebe vezala toliko malo istinskih suradnika"<sup>271</sup>,





33. Skromni počeci Galerije primitivne umjetnosti u prostorijama Seljačke sloge (dokumentacija MDC-a)

dolazimo do zaključka da društvena sredina i nije ponajbolje razumjela djelatnost i rad Galerije primitivne umjetnosti. Grad Zagreb preuzeo je konačno 1959. godine patronat nad njom i pridružio je Galeriji suvremene umjetnosti. I dok se njena egzistencija u birokratskoj muzejskoj stvarnosti neprestano dovodi u pitanje, njeni kustosi, suradnici i sami naivni slikari priređuju izložbu za izložbom. Početkom šezdesetih godina započinje pravi boom naivnog slikarstva koji nesumnjivo pred stručnjake galerije postavlja pitanje vrednovanja i selekcije. Odluke su očito olakšane i podrškom najmeritornijih, poput dr. Grga Gamulina, koji je od samog početka pratio kako razvoj naivnog izraza u cjelini, tako i pojedine opuse. U međuvremenu Galerija uspijeva donekle riješiti prostorni problem i seli u današnji prostor u Ćirilometodskoj ulici br. 3 (FTGR 34). No, uskoro je potresa skandal koji Zagreb do

tada nije doživio. Slikaru Iliji Bosilju zagrebačko je novinstvo zajedno s jednim dijelom gradskih struktura pokušalo odreći svaku likovnu vrijednost, a došla je u pitanje i autentičnost njegova rada. Grgo Gamulin ostavio nam je u osvrtu na drugu Bosiljevu samostalnu izložbu u Zagrebu opis mučne situacije koja nam se danas u poplavi amatera i slikara tzv. Grupe 69 čini nezamislivom i potpuno bespre-dmetnom. Sud kustosa Miće Bašičevića o vrijednosti Bosiljeva slikarstva negiran je imenovanjem zasebne komisije koja će ispitati čitav slučaj Bosilj. "Tako je te večeri seljak-slikar iz Šida slikao pred članovima komisije - je li se to ikada dogodilo u ne znam kojoj i ne znam čijoj prošlosti?"<sup>272</sup>, upitao je sebe i čitavu našu kulturnu javnost profesor Gamulin. Ipak, pritisak novinstva je bio toliko jak da je kustos-voditelj dao ostavku. Galerija je preživjela. Dapače, naivna je umjetnost i u





34. Teško osvojeni novi prostor za naivnu umjetnost u Ćirilometodskoj ulici (snimio: K. Tadić)

sedamdesetim godinama u njoj imala svoj oslonac, svoj izložbeni prostor i ogroman arhivski materijal zajedno s fototekom i hemerotekom u kojima je bio dokumentiran čitav njen buran razvoj. Slično aktivno

komuniciranje i poistovjećivanje galerije s umjetnošću koju sabire i izlaže nalazimo i u središnjoj muzejskoj ustanovi gradske zajednice - Galeriji suvremene umjetnosti<sup>273</sup> (FTGR 35). U muzejskom razdoblju koje u ovom trenu razmatramo čini se da je upravo ona značila pravi novum u našoj muzejskoj sredini. Napokon, bio je to prvi muzejski prostor namijenjen promoviranju suvremene umjetnosti s kojim se poslije rata sretao



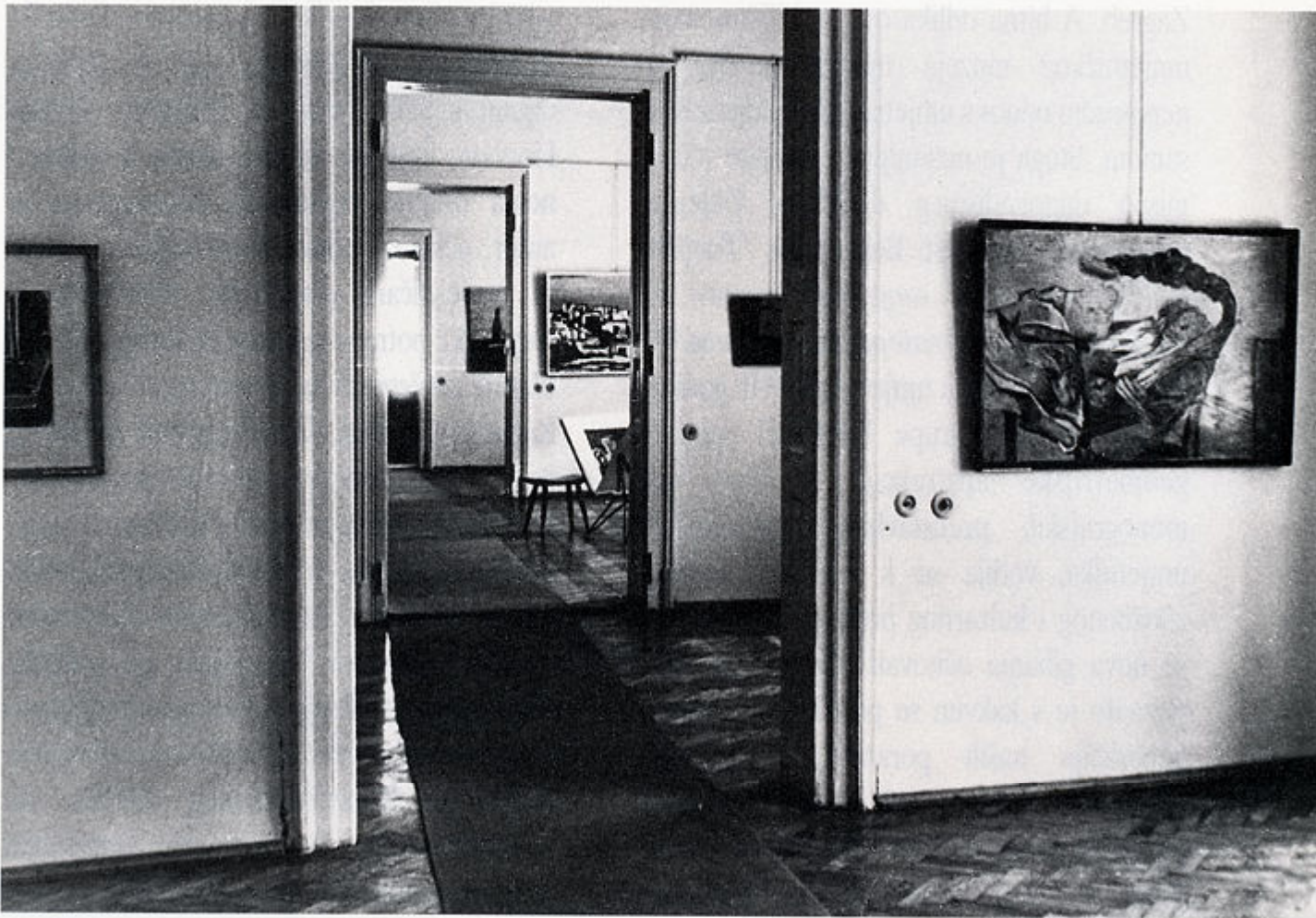
35. Barokna Kulmerova palača: privremeni ili trajni smještaj našeg Muzeja suvremene umjetnosti (snimio: K. Tadić)



Zagreb. A bitna odlika ove specifične vrste umjetničkog muzeja upravo je živi i neposredni odnos s umjetnicima i umjetnošću samom. Stoga je razumljiva i duboko točna misao dugogodišnjeg direktora Galerije suvremene umjetnosti Bože Beka: *"Povijest Galerije suvremene umjetnosti zapravo je neodvojiva od povijesti naše poratne umjetnosti."*<sup>274</sup> Sva ona previranja u umjetnosti 50-ih godina u nas, osnutak grupe EXAT-51, pojava geometrijske apstrakcije i čitav niz monografskih predstavljanja suvremenih umjetnika, vodila su k uspostavi jednog izložbenog i kulturnog prostora u kojem će se nova gibanja očitovati bez bojazni. Jer, poznato je s kakvim se problemima sretala generacija naših poratnih avangardnih umjetnika. Nedavno nas je na ta vremena podsjetio jedan od sudionika, gospodin Ivan Picelj u svom intervjuu za *"Slobodnu Dalmaciju"*: *"U siječnju 1952. godine vlast je u Klubu sveučilišnih nastavnika organizirala diskusiju s ciljem, kako se navodilo, 'da bi se pretresla neka aktualna pitanja iz likovnih umjetnosti', a zapravo je trebalo likvidirati EXAT 51."*<sup>275</sup> No, unatoč Piceljevim ozbiljnim primjedbama da *"Komunistička vlast nikad nije vodila nikakvu kulturnu politiku, pogotovo ne tako promišljenu, niti je vodila brigu o svom imageu"*<sup>276</sup>, u gradskim je strukturama moralo postojati svojevrsno razumijevanje za suvremenu umjetnost. Tako je 1953. godine imenovana komisija koja će otkupljivati radove i stvarati osnovu zbirke buduće Galerije s očitim muzejskim karakterom. Nepotpisana kopija dopisa upućenog Savjetu za muzeje, arhive, biblioteke i konzervatorske zavode pri Ministarstvu za nauku i kulturu u Zagrebu koja mi je nedavno došla u ruke,

također donosi prijedlog osnutka Galerije suvremene umjetnosti, ali u čvršćoj organizacijskoj vezi sa zbirkom Benka Horvata, koja po autoru dopisa u cjelini i nema osobite vrijednosti. Istovremeno je autor, očito iz redova ili muzejskih radnika ili povjesničara umjetnosti, točno osjetio trenutak i potrebe osnutka Galerije: *"Razvoj likovne umjetnosti u Hrvatskoj, a osobito u Zagrebu je tako jak, da jedna galerija (Moderna galerija Akademije) nije dovoljna da resorbira, prati i stimulira njen razvoj. Čini mi se da je osobito pod novim prilikama štednje još jedna galerija neophodno potrebna našim umjetnicima i našoj umjetnosti."* Napokon, na početku 1955. godine Galerija suvremene umjetnosti i službeno je počela djelovati u prostorijama iseljenoga Konzervatorskog zavoda na Katarinskom trgu. U prvom trenu raspolagala je s fundusom od stotinjak djela koje je grad otkupio već ranije. Odabir iz tog nukleusa zbirke bit će prezentiran na prvoj izložbi Galerije, a te iste godine gostovat će u Kulmerovoj palači i grafičari iz Beograda. Sljedeće godine bit će predstavljeni radovi Miljenka Stančića i Ede Murtića, a u kronologiji izložbenih događanja zabilježen je i dolazak suvremene litografije iz SAD-a. Tako je u samo godinu dana djelovanja Galerija dala naslutiti kojim će sve komunikacijskim sredstvima biti prisutna u kulturi Zagreba. Zanimljivo je pri tome istaći da je Galerija odmah zauzela specifičan stav o izlaganju svog fundusa (FTGR 36). U nedostatku prostora nametnulo se kao jedino moguće izlaganje odabranih segmenata fundusa u obliku svakogodišnje povremene izložbe. Od 1961. godine takve su izložbe zamijenjene jednostavnim prikazivanjem novih





36. Prvi (a zapravo i jedini) stalni postav tadašnje Galerije suvremene umjetnosti (dokumentacija MDC-)

akvizicija. Time su sve nedoumice oko stalnog postava Galerije suvremene umjetnosti, a s kojima su se susretali i na različite ih načine razrješavali neki veći evropski i američki Muzeji suvremene umjetnosti, stjecajem okolnosti nestale. "Ni jedan muzej nema izloženu kompletnu kolekciju, tako da i koncepcija stalnog postava postaje jedno od osnovnih pitanja muzeja moderne umjetnosti - pokazati kontinuitet ili diskontinuitet u slijedu pravaca moderne umjetnosti, na koje umjetnike i koje tendencije staviti naglasak, kako napraviti prostorni raspored-instalaciju dijela itd... brojna su pitanja na ovu temu", pisala je u tematskom broju "Informaticae museologicae" Jadranka Vinterhalter.<sup>277</sup> Zagrebačka Galerija suvremene umjetnosti

s tim se pitanjima na svoju sreću, ili žalost, nije morala susresti sve do probnog postava u obliku mega-izložbe "U susret muzeju suvremene umjetnosti" 1986. godine. Na samim njenim počecima ipak valja zabilježiti prvo i posljednje njeno preuređenje koje je također na razmeđu 1957. i 1958. godine izveo arhitekt M. Begović. Od nekoliko neznatnih intervencija koje su osigurale smještanje blagajničke niše ili uređenje hodnika, najznačajnijim se pokazalo uvođenje dnevne i noćne rasvjete, te ugradnja reflektora koji su omogućili svjetlosne efekte. Obnovljene prostorije prvoga kata palače Kulmer svečano su iznova otvorene izložbom radova Vojina Bakića. No, Galerija nije zaboravljala ni stvaralaštvo srednje i



starije generacije umjetnika (izložbe djela E. Vidovića, S. Šumanovića ili Jurja Plančića), a odmah je nastojala prikazati pojave i zbivanja na cjelokupnom jugoslavenskom području (izložba skulptura Olge Jančić ili izložba radova Zorana Mušiča). Prava potvrda njene afirmacije i ravnopravno stupanje u red evropski poznatih izložbenih prostora suvremene umjetnosti dogodila se 1961. godine kada je na inicijativu francuskog umjetnika i teoretičara Almira Mavigniera u Zagrebu osnovan međunarodni likovni pokret nazvan Nove tendencije (NT). Sve do 1973. godine zagrebačka je Galerija okupljala sve umjetnike i teoretičare ovog pokreta koji se temeljio na zasadama avangardi s početka XX. stoljeća, a razvio se u vizualni laboratorij u kojem su se istraživali svi novi mediji: od videa do kompjutera. A moramo priznati da je bilo riječi doista o značajnim imenima: od umjetnika poput Sotoa i Vasarelyja do promotora teorije informacijskih znanosti poput Umberta Eca ili Abrahama Molesa. *"Tih je godina Zagreb živio životom istinskog međunarodnog likovnog centra, a Galerija se potvrdila kao muzej suvremenog tipa sposobna da uspješno obavlja i najsluženije zadatke."*<sup>278</sup> Tako je Božo Bek opisao burne godine svekolike djelatnosti zagrebačke Galerije koja je tijekom puna dva desetljeća pulsirala i živjela punim životom, danas nama, unatoč glamuroznim mega-izložbama iz pogona Muzejskog prostora, gotovo nezamislivim. Djelatnike galerije, kao i umjetnike i značajne suradnike poput prof.

dr. Vere Horvat-Pintarić nije zasmetao ni neznatan izložbeni prostor ni često nerazumijevanje društvenih struktura. No, priznanja su, kako to obično u nas biva, došla iz inozemstva. Tako je 1964. godine Galerija pozvana da izborom iz svog fundusa sudjeluje na XXXII. venecijanskom bienallu (unutar manifestacije *"Arte d'oggi nei musei"*), a dvije godine poslije sudjelovala je na 2emme salon international de Galeries pilotes u Lausannei. S druge strane, Galerija je neprestano zračila i nastojala približiti suvremena umjetnička zbivanja i u regionalnim centrima. O tome svjedoče izložbe od Splita do Bjelovara. Ne treba ni isticati da su sve te izložbene i promotorske aktivnosti bile uvijek praćene vrhunskim dizajnom svih pisanih komunikacijskih sredstava, ponajčešće u strogim i čistim linijama Ivana Picelja. Pridodamo li tome brojne teoretske tekstove, primjerice, redovito objavljivane u katalogima Novih tendencija, te sjajne predgovore izložbama koji i danas služe kao bibliografske jedinice u istraživanju naše poslijeratne umjetnosti, sklopit će se slika jednog od naših najzanimljivijih i najprovokativnijih muzeja (i bez adekvatnog prostora) kojeg smo ikad imali. A možda se uspjeh krio u sveopćem duhu i kulturnoj klimi koja je vladala u Zagrebu. Ne zaboravimo, bilo je to vrijeme kad je na glazbenom Bienalu u gradu gostovao Igor Stravinski, a na kazališnim daskama jedne istočnoevropske pozornice nastupalo kazalište P. Brooka. Tek za usporedbu s današnjim trenutkom.



## VRIJEME DIHOTOMIJE: OD KOMPJUTERA DO OSNUTKA REPREZENTATIVNE MUZEJSKE KUĆE NA TRAGU 19. STOLJEĆA

### Sedamdesete: Računalo na pomolu, muzeji u krizi

Prije detaljnog proučavanja kako stručne muzejske periodike tako i povjesnoumjetničkih časopisa, te zbornika i naslova iz područja informacijskih znanosti, činilo se da će se poslijeratni razvoj umjetničkih muzeja i galerija moći opisati u jednom dahu, do današnjih dana. No, nakon prikupljanja materijala i slaganja mozaika zbivanja nametnula se sama po sebi vremenska cezura negdje na kraju šezdesetih godina. Zanimljivo je to da nju nisu uzrokovale promjene unutar rada promatranih muzejskih kuća, a moramo priznati da, osim pojedinih izložbenih prostora (poput Galerije Forum), nije osnovan ni jedan novi umjetnički muzej u Zagrebu koji bi eventualno označio i novi duh u muzejskoj praksi. Promjene i novosti došle su zapravo iz redefiniranja same muzeologije, njenog ulaska u krug informacijskih znanosti i upotrebe novih tehnologija, a posebice računala. Kako smo duboko svjesni vremena u kojem danas živimo i djelujemo, valjalo je zabilježiti ili, točnije, podsjetiti na ta nova strujanja koja

su se ipak osjetila u cjelokupnoj muzejskoj djelatnosti, pa čak i u specijalnim umjetničkim muzejima i galerijama.

Prvi signal promjena u tretiranju muzeologije bio je osnutak Postdiplomskog studija u okviru Centra za studij bibliotekarstva, dokumentacije i informacijskih znanosti 1966. godine. Bila je to isključiva zasluga dr. Antuna Bauera. *"Mislim da sam najviše učinio s postdiplomskim studijem"*, rekao je i sam 1983. godine.<sup>279</sup> No, onu bitnu sponu koja je potakla ulazak muzeologije unutar nabrojanih disciplina razjasnio je voditelj i osnivač cjelokupnog Centra dr. Božo Težak u Uvodnom predavanju na započetom studiju. Tada je ustvrdio da *"u cjelokupnom djelovanju na sakupljanju, sređivanju, obradi, izboru i izlaganju, imamo u muzeologiji jednake ili vrlo slične aktivnosti kao i kod suvremene dokumentacije..."*<sup>280</sup> Upravo u svjetlu Težakova stava treba shvatiti i tadašnji pojačani interes za dokumentaciju u muzejima (a koji će se danas pretvoriti u središnji problem naših muzejskih kuća). Živa djelatnost Postdiplomskog studija muzeologije čini se da je pridonijela i konačnom osamostaljenju Muzejskoga dokumentacionog centra iz krila Školskoga, a potom i Tehničkog muzeja. Tek tada je ova jedinstvena ustanova na području bivše Jugoslavije ponijela ulogu središnjega muzeološkog centra, a njezina se aktivnost, promovirana i novim stručnim časopisom znakovita naslova *"Informaticom museologicom"*, doista počela osjećati među muzejskim djelatnicima.

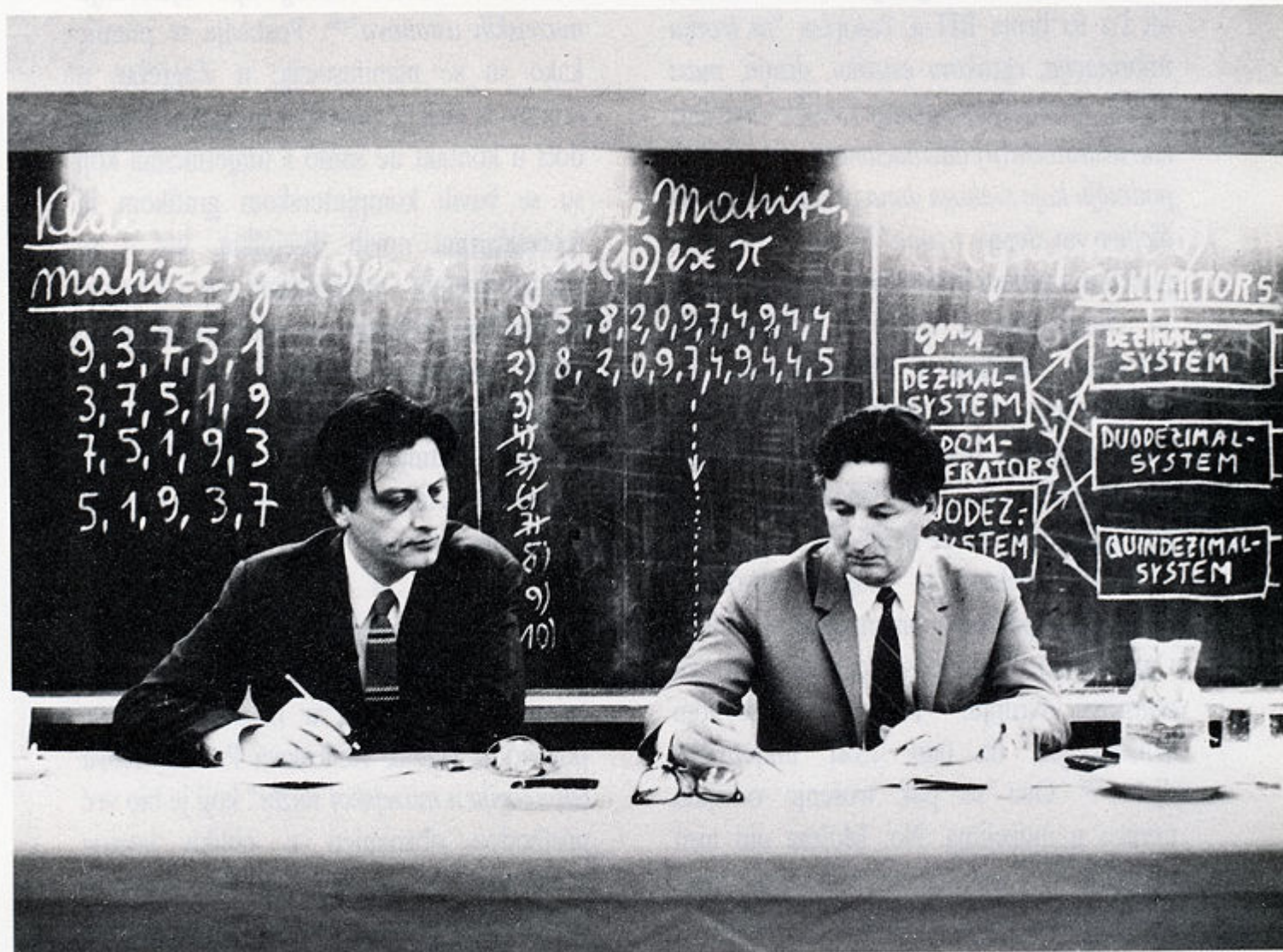
U vrijeme kada u nas tekar počinje usredotočenje na muzejsku dokumentaciju, u Švedskoj i Americi već se razmišlja o



upotrebi računala u njenoj što praktičnijoj obradi. Osobito su s pozicija naših specijaliziranih muzeja koje promatramo, zanimljivi podaci o razvoju tih nastojanja u Sjedinjenim Američkim Državama. Već 1967. godine grupa muzeja iz New Yorka i Washigtona osnovala je Museum Computer Network, a glavni poticaj došao je od Ellin Everett iz Guggenheimova muzeja, dakle, iz velikog umjetničkog muzeja. Sljedeće godine drugi je njujorški muzej ove vrste - Metropolitan Museum - organizirao u suradnji s IBM-om konferenciju o temi "Računala i mogućnosti njihove primjene u

muzejima". Uskoro se ta nastojanja počinju odsljikavati i u radu ICOM-a, pa je prvi broj njegova glasila "Museum" za 1970./1971. godinu posvećen istoj temi, a unutar ove internacionalne asocijacije osniva se i poseban Komitet za dokumentaciju - CIDOC. I tako na početku 70-ih godina u svijetu dolazi do svojevrstna muzejskog paradoksa: dok se, s jedne strane, promišlja o ulozi i svrhovitom opstanku muzeja uopće <sup>281</sup>, s druge se nastojanja oko organiziranja kvalitetne obrade muzejske dokumentacije počinju zahuktavati.

Naše skromno praćenje tih događanja



37. Povjesničar umjetnosti Boris Kelemen i umjetnik Vjenceslav Richter na internacionalnom kolokviju "Kompjutori i vizualna istraživanja" (dokumentacija Muzeja suvremene umjetnosti)



(isključivo putem dvaju stručnih časopisa), dopunjeno je novim i drugačijim iskustvom, iskustvom koje su domaći umjetnici kao i kustosi umjetničkih muzeja mogli steći u Galeriji suvremene umjetnosti. Kako se doista radilo o trenucima u kojima smo bili dionici suvremenih svjetskih tokova, neće biti naodmet da detaljnije podsjetimo na manifestacije grupe Nove tendencije tijekom 1968. i 1969. godine. Tada su održani internacionalni dogovori, seminari, kolokvij i izložbe o temi *"Kompjutori i vizualna istraživanja"* (FTGR 37). Velika je prednost što su sve te akcije u Zagrebu bile sjajno dokumentirane fotografijama, katalogima, ali i s tri broja BIT-a, časopisa *"za teoriju informacija, egzaktnu estetiku, dizajn, mass media, vizuelne komunikacije i srodne discipline, kao instrument(u) internacionalne suradnje na području koje svakoga dana postaje sve manje djeljivo na slojeve i zone"*.<sup>282</sup> Već na samom početku u prvom broju nove periodike izašli su članci kao i izvodi iz bibliografija Abrahama Molesa i Maxa Bensea. Za povjesničare umjetnosti možda se bližom činila Benseova Nova estetika od Molesove Teorije informacija, no članak istog autora pod naslovom *"Može li još biti umjetničkih djela?"*<sup>283</sup> direktno je mogao provocirati djelatnike zaposlene u umjetničkim muzejima i galerijama. Osobito se to odnosi na ovu autorovu tvrdnju: "Novo u masovnom društvu jest da ono 'troši' umjetničko djelo."<sup>284</sup> Ovo se pak trošenje odvijalo upravo u muzejima. No, Molesa oni nisu zanimali, već pronalaženje oblika umjetnosti koji neće biti sklon nestajanju i propasti. Za nj su to bile umjetničke situacije koje će moći realizirati i tehničari, *"u umjetnosti kao*

*i kod svemirskih raketa"*<sup>285</sup>. A izložbu upravo takvih radova, radova *"učenjaka koji se uključuju u umjetnost i - umjetnika koji prodiru u svijet znanosti"*<sup>286</sup> pod naslovom *"cybernetik serendipity"* u londonskom Institutu za suvremenu umjetnost opisao je kustos Galerije suvremene umjetnosti R. Putar. Navodimo to stoga što je kao muzealac na kraju osvrta primijetio da je jedna od velikih zasluga ove izložbe što su autori preko nje uspostavili dragocjene kontakte sa stručnjacima *"koji su svoje najvrednije napore posvetili istraživanjima mogućnosti nove tehnologije"*<sup>287</sup> i da se Institutu na taj način *"otvorila i šansa da zacrta osnove novog tipa djelovanja muzejskih ustanova"*<sup>288</sup>. Postavlja se pitanje kako su se manifestacije u Zagrebu, u kojima su naši povjesničari umjetnosti mogli doći u kontakt ne samo s umjetnicima koji su se bavili kompjuterskom grafikom ili teoretičarima novih disciplina, već i sa znanstvenicima i inženjerima (pa i s prvim računalima), odrazile na način razmišljanja naših muzealaca, osobito organizatora manifestacija, članova kolektiva Galerije suvremene umjetnosti? Iz naše današnje perspektive čini se da je sjeme bilo bačeno, ali se tlo pokazalo premalo plodnim. Jer, 1973. godine u *"Biltenu Informatica museologica"*, kao jedinom pisanom materijalu preko kojeg smo pratili tragove razvoja primjene kompjutera u našim muzejima, pojavio se članak Radoslava Putara *"Nova tehnologija u muzejskoj službi"* koji je bio već prethodno obznanjen u obliku javnog predavanja. Na samom početku Putar je istakao da je poticaj za razmišljanje i pisanje dobio iz rada u okviru Novih tendencija i u redakciji časopisa *"Bit International"*.



Istovremeno nam je otkrio da je situacija u našoj tadašnjoj muzejsko-galerijskoj službi potpuno kritična, dapače, u takvim okolnostima da se kompjuteri doimaju čistom utopijom. Za razliku od situacije u svijetu gdje se jednako tako osjećala kriza muzeja, a nova tehnologija ipak prodirala neodgodivo, u nas je utopijom bila sve do kraja osamdesetih godina. Zanimljivo je opaziti da je Putar svojim kolegama na najjednostavniji mogući način nastojao opisati tu tehnologiju, pa je u izlaganje uvrstio i opis stroja, koji bi neki naši muzejski radnici (ne samo stariji) mogli pročitati i danas. Opisao je i banke podataka kao krajnje rezultate korištenja računalom. No, najznačajnijim se ipak čini da je Putar već zarana shvatio da stroj sam za sebe ne znači ništa, pa ni onaj najnovije generacije, ukoliko se ne promijeni način razmišljanja čovjeka koji bi se njime trebao koristiti. Izrekao je to ovako: *“Ne trebaju nam kompjuteri sami, nego nam treba nov način rada, a bude li taj zaista suvremen i napredan, onda se bez kompjutera ne može ni zamisliti.”*<sup>289</sup> Teško je danas povjerovati da je većina muzejskih djelatnika uopće shvatila ove riječi, no ponajviše možemo žaliti što upravo čovjek poput Putara (simbolično rečeno prvog muzealca *“zaraženog strojem”*) nije učinio korak dalje i ustrajao barem u inzistiranju na pripremi muzejske dokumentacije, na standardizaciji inventarne kartice, koja bi kasniju informatizaciju znatno olakšala. Njegovo traženje da se osnuje komitet i izvršna tijela koja će potaknuti uvođenje kompjutera u muzejsku službu, ostalo je očito bez pravog odjeka. A borbu za novu tehnologiju i nov način razmišljanja nastavio je strpljivo i ustrajno

direktor MDC-a dr. A. Bauer. Moramo priznati da se poslije saznanja o današnjim aktivnostima na informatizaciji unutar zagrebačkih umjetničkih muzeja Bauerov rad tijekom sedamdesetih godina doima potpuno u tragu suvremenih zbivanja. Dok se u Americi i Evropi tek odabiru najpogodniji programi, a na tržištu još uvijek nema osobnih računala kakva i mi danas poznajemo, i za nas je sve još uvijek bilo moguće i ostvarivo. Samo da smo ustrajno nastavili mijenjati način razmišljanja naših muzealaca.

## Osamdesete: Osnutak Muzeja Ante i Wiltrud Topić -Mimara

Nasuprot opisanih živih institucija poput Muzejskoga dokumentacionog centra, Postdiplomskog studija muzeologije te Galerije suvremene umjetnosti kao izrazitog predstavnika vitalnih muzejskih kuća, stajali su ostali zagrebački umjetnički muzeji. U njima se nastavljala muzejska politika uspostavljena u generaciji muzealaca koja je nastupila na mjestu upravitelja u šezdesetim godinama. Prepoznatljivi ritam života Strossmayerove galerije, kratko rečeno: život između donacija, stalnog postava i povremenih izložaba ili znana solidna izložbena aktivnost Muzeja za umjetnost i obrt (koji je, usput rečeno, negdje početkom osamdesetih iznova ostao opet u svom stoljetnom životu bez stalnog postava), te brojne retrospektivne prezentacije hrvatskih umjetnika u Modernoj galeriji egzemplari su svojevrstne inercije u tadašnjoj muzejskoj stvarnosti. Sva ona



gibanja u okviru novih postavki muzeologije u nas (I. Maroević, T. Šola), ali i u Evropi (o čemu smo redovito izvještavani u stručnim časopisima), nisu naišla na odjek u zagrebačkim umjetničkim muzejima. A jedan od ponajboljih primjera nepoznavanja discipline i njenih osnova, olako je baratanje terminom stalnog postava. Svako skidanje i ponovljeno stavljanje slika, s ponekim varijacijama u odabranim umjetninama, ali u istom uspostavljenom stilskom, kronološkom ili monografskom redu, nikako se nije smjelo nazivati mijenjanjem stalnog postava. Vrhuncem ovakvih zabluda doima se opis promjena u Modernoj galeriji 1983. godine: *“Temeljna novina novog postava sastoji se u pokušaju da se prijeđe s razine kolekcije na razinu muzejske prezentacije, s nivoa diskutabilne nepotpunosti, nedovoljne povezanosti, na onu gustoću zastupljenosti, razmjera i slijeda cjeline koji pružaju i čine cjeloviti, to jest u sebi koherentan, a ne parcijalan pregled protagonista hrvatske umjetnosti 19. i 20. stoljeća.”*<sup>290</sup> Postavlja se pitanje što je to u stvarnosti Galerije značilo, osobito nakon što pročitamo mišljenje dr. Jelene Uskoković: *“Postav iz 1983. koncipira kustos Zdenko Rus, koji taj zahvat radikalizira u svrhu ažuriranja: ekstenziviranjem broja novijih i recentnih eksponata.”*<sup>291</sup> Zadržali smo se na ovom detalju jer pripada onim slikovitim i nezaobilaznim indikatorima načina razmišljanja u našim umjetničkim muzejima i galerijama. U takvoj atmosferi, u srazu suverenog nastupa muzeologije kao znanstvene discipline i muzejske politike u kojoj je strukovnjački, tzv. *“kunstgešilterski”* moment odnosio prevagu, započeo je osnutak nove muzejske kuće. Gotovo točno stoljeće poslije Josipa Jurja

Strossmayera pojavila se na obzoru hrvatske kulturne i društvene javnosti mogućnost da gradu, zemlji i cjelokupnom narodu bude poklonjena najbogatija privatna zbirka s kojom se naša sredina ikada susrela. Njena velika vrijednost, čak i u svjetskim razmjerima, zajedno s intrigantnom osobnošću donatora Ante Topića-Mimare, uzrokovala je pravu lavinu priča i senzacija koje je valjalo potpuno odstraniti kako bi se dobila objektivna slika svih događanja oko Muzeja Mimara. *“Kolekcionari su u našoj sredini doživljavali ono što u kulturnom svijetu nijedan ne bi doživio. To govorim iz vlastitog iskustva, za vlastite donacije. Počev od negiranja vrijednosti do polemičnosti, do izvjesnih insinuacija, a da se pritom ne gleda niti što je zbirka, ni što je načinjeno, niti koja je vrijednost, nego se to mimoilazi i tako se obezvređuje donacija. To je osnovni problem kod nas”*,<sup>292</sup> rekao je dr. A. Bauer i tako točno opisao srž problema koji su nastali oko Mimarine zbirke.

Zanimljivo je primijetiti da onaj prvi poklon Strossmayerovoj galeriji, po darovnom ugovoru realiziran tek 1967. godine, a prema donatorovu iskazu započeo već 1948. godine slanjem stotinjak umjetnina u Zagreb, nije naišao na takve polemike u javnosti. Dapače, predstavljanje do tada nepoznatih i diljem javnih i privatnih prostora razasutih umjetnina (od kojih se jednom manjem broju ipak potpuno zameo trag), naišlo je na opće odobravanje i divljenje. Mimara je, u atmosferi ponovnog buđenja nacionalnih osjećaja u Hrvata, neposredno prije burnoga hrvatskog proljeća, zadobio Strossmayerov epitet, točnije, naziv velikog sina hrvatskog naroda. Potpuno zaboravljeni podatak da je



izbor djela iz donacije vidjelo poslije Zagreba i građanstvo Osijeka, Vinkovaca, Virovitice i Splita, dopunjava nam sliku o donatoru. Jer, on je očito i sam pristao i želio da se umjetnine neprocjenjive vrijednosti prije negoli uđu u stalni postav Strossmayerove galerije, približe upravo putujućom izložbom i ostaloj hrvatskoj javnosti. Već se u izdvojeno prezentiranim umjetničkim djelima iz Mimarine zbirke moglo uočiti da će ona stubokom promijeniti dotadašnji inventar Galerije starih majstora, koji su označavale "tematska jednostranost i apsolutna dominacija djela talijanskih slikarskih škola"<sup>293</sup>. Osobite su promjene nastale unutar zbirke nizozemskog slikarstva, a i de Piennesova zbirka umjetnina francuske provenijencije znatno je dopunjena. Dodamo li napokon tome i onaj posljednji kriterij po kojem kao muzeolozi (za razliku od ostalih stručnjaka i laika) procjenjujemo neku umjetničku zbirku, a to je pojava remek-djela poput Duererove "Sv. Ane s Bogorodicom i Isusom" ili dokazano El Grecove "Sv. Magdalene", prikazat će nam se Mimarina donacija kao ona koja je jedina uza Strossmayerovu bitno označila našu Galeriju umjetničkim muzejem koji u ovom dijelu Evrope dostojno dokumentira razvoj evropskog slikarstva od 14. do 19. stoljeća. Stručnjaci poput dr. Vinka Zlamalika ili dr. Grge Gamulina, kao i osobe iz ondašnjih političkih struktura, započeli su već 1972. godine razgovore s Mimarom o donaciji preostalog zamašnog dijela zbirke smještenog u donatorovu dvorcu Neuhaus u Salzburgu. Upravo je nevjerojatno da je poslije loših iskustava s jugoslavenskim poslijeratnim vlastima i gubitaka pojedinih umjetnina (usred Beograda, ali, priznajmo, i Zagreba),

Ante Topić-Mimara sljedeće 1973. godine potpisao novi veliki ugovor o darivanju Hrvatskoj 2632 umjetnine. Sam opseg i vrijednost poklonjenog, kao i brzina odluke o tom činu, govori u prilog tomu da je u donatorovoj svijesti morao postojati iskren i velik rodoljubni poticaj, koji nemamo pravo objašnjavati isključivo Horacijevom sintagmom: *Exegi monumentum aere perennius*. Dapače, taj se "spomenik" mogao jednostavnije podići u Austriji ili u nekoj od drugih zemalja gdje je Mimara imao svoje domicile. A on je ipak odabrao svoju domovinu. Lišiti se pak predmeta zbirke mora da je za čovjeka poput njega, kojem je zapravo središnji životni interes u više od šest desetljeća bilo sabiranje umjetnina, predstavljalo znatan napor i veličinom tog napora treba mjeriti ovu veliku gestu. Razumljivo je da je Mimara očekivao, a zasigurno mu je bilo i obećano, da će godinu dana po prijenosu zbirke, ona biti otvorena u obliku stalne izložbe. Nije vjerojatno ni slutio da će se zapravo do 1983. godine njegova "djeca" povlačiti od spremišta do spremišta. Cinici će reći da je to sam i zaslužio kada je odbio preuzeti za muzej prostor na Jezuitskom trgu. No, obratimo pažnju upravo toj epizodi u nastanku reprezentativnog Muzeja Ante i Wiltrud Topić-Mimara i pokušajmo pojasniti je li se slučaj Mimara mogao i drugačije riješiti.

Iz svega poznatog čini se da je sam donator bio taj koji je inzistirao da se za zgradu zbirke preuredi već postojeća historijska arhitektura. "Nakon potpisivanja ugovora s Izvršnim vijećem Sabora SRH vodili su me od zgrade do zgrade u potrazi za prikladnim objektom što me veoma iznenadilo. Ugovor je,



međutim, već bio potpisan. Poslije mnogobrojnih razgledavanja bio mi je pokazan i jezuitski samostan na Jezuitskom trgu 4. Odmah sam uočio da je to najljepša lokacija koju sam tih dana vidio<sup>294</sup>, opisao je Mimarar način odabira adekvatnog prostora<sup>295</sup>. Postavlja se pitanje: Nismo li zapravo u tom trenutku propustili priliku da stotinu godina poslije Muzeja za umjetnost i obrt dobijemo opet novu muzejsku zgradu u Zagrebu? Za pretpostaviti je da se Mimarino poimanje umjetničkog muzeja kao reprezentativne građevine upravo u tragu 19. stoljeća poklopilo s načinom razmišljanja tadašnjih političkih i kulturnih struktura, a prije svega mislimo pri tome na ministra kulture dr. Stipu Šuvara. U svom nastojanju da u Zagreb ili privuče ili u njemu zadrži buduće znamenitosti poput Mimarine zbirke ili talenta jednog Ive Pogorelića, vlast je pristajala gotovo na sve zahtjeve i uvjete tih "dragocjenih" ljudi. S druge strane, očito je da predstavnici same muzejske struke (a pogotovo muzeolozi), nisu mogli utjecati ni na donatora, ni na vlast, te ponuditi jedno suvremeno muzejsko rješenje - zgradu projektiranu upravo prema karakteru, opsegu i potrebama Mimarine zbirke. Iz današnjeg iskustva i svijesti o novcu potrošenom kako na Muzejski prostor na Jezuitskom trgu, tako i na preuređenje dijela Kršnjavijeva školskog kompleksa, ideja se o potpuno novom muzeju uopće nije činila neostvarivom. No, dogodilo se da je jedan barokni spomenik kulture u Zagrebu nepotrebno devastiran. Adaptacija isusovačkog samostana, koja je predstavljala radikalne zahvate kako u sam volumen zgrade (dograđivanje drugoga kata na ulaznom krilu) tako i u unutarnji

prostorni raspored, nije zadovoljila Mimarar. Osim brojnih tehničkih nedostataka, poput odviše spuštenih stropova ili loše projektiranog i izvedenog sistema klimatizacije, te globalnih zamjerki poput odviše malih izložbenih prostorija, Mimarar je zasmetala i Emilijeva interpolacija na južnom obodu Gradeca, "projektirana za smještaj stručnih službi muzeja i potrebe dokumentacije, znanstvenog i istraživačkog muzejskog rada"<sup>296</sup>. Premda ne tvrdimo da jedan donator mora imati osobito široke nazore i suvremene poglede, no, kako je lijepo primijetio Želimir Košćević, "teško je dokučiti razloge koji su njega - kažu, znalca i iskusnog čovjeka-naveli da prihvati ideju koja njegovu zbirku umjesto u dvadeset prvo stoljeće odvodi pravo u devetnaesto"<sup>297</sup>. Usput, upravo je Izidor Kršnjavi, čovjek 19. stoljeća skicirao na toj istoj lokaciji galeriju slika nalik Glaspalastu u Muenchenu<sup>298</sup>. Stoljeće poslije za novu muzejsku zgradu izabran je Školski kompleks na Rooseveltovu trgu, za koji je, čini se, osim veličine i lokacije, presudnu ulogu odigrao njegov historicistički glamur i naglašena reprezentativnost (FTGR 38).

No, vratimo se nakratko preuređenoj zgradi jezuitskog samostana. Izložbom grafika Albrechta Duerera te velikom monografskom izložbom Otona Glihe on je 1982. godine svečano promoviran kao veliki izložbeni prostor u gradu Zagrebu. Iz današnje perspektive, moramo priznati da je njegova živa izložbena aktivnost, pa ma kako često puta ocjenjivali prezentacijske projekte na Gornjem gradu megalomanskim i zasnovanim isključivo na vrijednostima ekskluziviteta, znatno obogatila kulturna zbivanja glavnoga grada, ali i cijele republike. Osim toga,





38. Muzej Mimara danas (snimio: K. Tadić)

koliko god prigovarali naglašenoj masovnosti koju je Muzejski prostor poticao, njegovi su djelatnici, osobito direktor Ante Sorić, shvatili snagu medija i uspostavili, za naše prilike, nevideni "muzejski management" (FTGR 39). Ako smo i mogli s podsmijehom pratiti izložbe kojima je ponajčešće u naslovu stajala imenica zlato ("Dah velike, daleke prošlosti dolazi nam u zlatnom odijelu - Zlato Inka, Zlato Tračana, Zlato Skita." "Der Hauch grosser, weiter Vergangenheit kommt mit goldenem Gewand daher - Gold der Inkas, Gold der Thraker, Gold der Skythen", napisao je Ekkehard Mai<sup>299</sup>), ne smijemo zanemariti činjenicu da su neka umjetnička djela iz zagrebačkih muzeja upravo u Muzejskom prostoru prvi put pokazana javnosti (primjerice, na izložbi "U susret muzeju suvremene umjetnosti") ili ih je vidjelo toliko publike koliko bi ih u matičnoj kući vidjelo u desetak i više godina (mislimo na svečanu izložbu

"Sto godina Strossmayerove galerije"). Stoga danas možemo reći da je Muzejski prostor, osnovan u vrijeme kada su i u Evropi muzeji i galerije postali "medijske zvijezde", gotovo u potpunosti opravdao svoje, zapravo slučajem odabrano, postojanje.

Mimari je, pak, u devetom desetljeću života, preostalo da se i dalje bori za život svoje zbirke. Osjetio je da je javnost postala uznemirena njegovim odbijanjem prostora na Jezuitskom trgu. "Koncem 1980. godine zatražio sam od rukovodstva svih organa SRH da mi se za privremenu izložbu dade vila Zagorje pošto sam tijekom 9 godina provedenih ovdje čuo mnogo priča o nevaljalosti zbirke, falsifikatima itd. zbog čega navodno ne želim izložiti na Jezuitskom trgu", čitamo zapisano među njegovim pripremljenim odgovorima novinarki Vesni Kusin.<sup>300</sup> I tako je u jesen 1983. godine u prostoru Titove vile na Pantovčaku otvorena izložba reprezentanata





39. Posjet Hu Yaobanga izložbi "Riznica zagrebačke katedrale" u elitnom Muzejskom prostoru 1983. godine (dokumentacija Muzejsko-galerijskog centra, snimio: B. Kelemenčić)

Mimarine zbirke koja se pretvorila u pravi jugoslavenski medijski skandal. Zahvaljujući štampi koja je u događaju osjetila mogućnost stvaranja senzacija, ali i pojedinim povjesničarima umjetnosti (od kojih su prednjačili svojim neukusnim izjavama kolege iz Beograda<sup>301</sup>) na Mimar u se zapravo obušila prava lavina sumnji u originalnost izloženih umjetnina ili u nedostojan način njihove nabave. U njegovu obranu ustali su najbolji poznavatelji kako zbirke tako i samog donatora, a osobito valja naglasiti razumni glas upravitelja Strossmayerove galerije dr. Vinka Zlamalika, koji je nastojao "da se vrati dostojanstvo dijaloga o donaciji Ante Topića Mimare"<sup>302</sup>. Ovaj iskusni voditelj najstarije galerije na Balkanu, čovjek koji je za svoga tridesetogodišnjeg rada preuzeo brojne donacije, dobar poznavatelj donatorstva

i connoisseurstva uopće, ovako je opisao svoje dojmove o napadima na Mimar: "Ne mogu a da ne budem potpuno iskren: zgranut sam i ojađen (s osjećajem srama) gledajući kako nesmiljeno i okrutno dio sredstava javnog informiranja pokušava pribiti na stup srama jednu nesvakidašnju, grandioznu ličnost, jednog od nedvojbeno najmarkatnijih connoisseursa među privatnim sabiračima umjetnina u svijetu danas."<sup>303</sup> Nasuprot svim mogućim raspletima ovoga kulturnog skandala, među kojima je dobar dio javnosti prepoznao u donatorovim izjavama i mogućnost povrata umjetnina u Salzburg, Ante Topić-Mimara čini novu veliku gestu. U Zagreb doprema 982 nova umjetnička djela. Time, s jedne strane, jasno stavlja do znanja da doista želi vidjeti svoju zbirku izloženu u Zagrebu, a s druge, čini razumljivi pritisak na vlast da konačno



pronade rješenje muzejske zgrade. Godine 1984. konačno mu je i službeno stavljena na raspolaganje zgrada na Rooseveltovu trgu, a već sljedeće naši muzealci imaju pred sobom *"Dossier: Rooseveltov trg"*<sup>304</sup> u kojem su donoseni kako idejno rješenje i muzeološki program cjelokupnoga Muzejsko-galerijskog centra (grupa arhitekata, dr. I. Maroević) tako i prijedlog postava Muzeja Ante Topića—Mimara (dr. V. Zlamalik) kao prve faze izgradnje čitavoga muzejskoga kompleksa. Pažljivije proučavanje ovog materijala pokazalo je da su se u izradi *"elemenata za program muzejske tehnologije"*<sup>305</sup> koristila najsuvremenija muzejska i muzeološka saznanja. Tako u predviđanju svih potreba unutar čitavoga zamišljenoga kompleksa, koji je uz Mimarinu zbirku trebao osigurati smještaj i drugih muzejskih fundusa (spominjao se i Muzej suvremene umjetnosti), te uključiti Park skulptura i Muzej arhitekture, nije napravljen ni jedan jedini propust. Dapače, činilo se da je vječni problem zagrebačke muzejske djelatnosti - problem muzejskog foruma - koji se od osnutka Narodnog muzeja kao tema prilično često pojavljivao u kulturnoj i političkoj javnosti, napokon sazrio u obliku predviđene izgradnje Muzejsko-galerijskog centra na Rooseveltovu trgu. Željka Ćorak u nadahnuto napisanom članku *"Muzej i grad"* lucidno je primijetila da su *"(u) viziji Kršnjavog, muzej i sportska dvorana bili ... didaktička pomagala"*, a da su u trenutku ideje prenamijene monumentalne školske zgrade *"te dvije funkcije nadrasle cjelinu i hipertrofirale"*<sup>306</sup>. No, valjalo je muzejski kompleks sagledati i u svjetlu onog što bi nam svojim uspostavljanjem donio, a ne samo zdvajati nad onim što nam je oduzeo.

Primjerice, ideja o osnutku Muzeja arhitekture u postojećoj zgradi Fakulteta fizičke kulture i to upravo nasuprot sjedištu arhitektonskog studija u Kačićevoj ulici, činila se doista sjajnom. Naravno, ukoliko bi bila izvedena. No, vratimo se onom segmentu Dossiera koji se odnosi upravo na postav Muzeja *"Ante Topić-Mimara"*, a potpisao ga je dr. V. Zlamalik. Uvažavajući i poštujući karakter Mimarine zbirke koja je opisana kao kompleksna zbirka *"bogatog ali relativno heterogenog sadržaja s obzirom na geografsko porijeklo umjetnina (većina evropskih zemalja, područja Bliskog i Dalekog istoka i sjeverne Afrike) i izuzetno široke raspone vremenskih okvira nastanka djela (od prethistorije do 20. stoljeća)"*<sup>307</sup>, odbačena je prvotna namjera da se umjetnine postave u tri zasebne skupine prema umjetničkoj vrsti: skulptura, slikarstvo i umjetnički obrt. Predloženo je puno bolje rješenje: *"stvoriti veće, čvršće definirane cjeline umjetničkih djela, integriranih s obzirom na vrijeme i mjesto nastanka, a unutar svake cjeline provesti kronološki redosljed i prezentaciju stilske evolucije u okviru određenih regija, kulturnih krugova ili nacionalnih kultura."*<sup>308</sup> Pridodamo li tome da su u prijedlogu bili predviđeni svi sadržaji i službe potrebni za normalnu organizaciju muzejskog rada, kao i dodatni izložbeni prostori za povremena događanja i problematiziranje svih oblika stručnog i znanstvenog rada na zbirkama muzeja, ali i za gostujuće izložbe te prezentacije izdanja Muzeja, dobit ćemo sliku o jednoj dobroj i svrhovitoj muzejskoj ideji.

Ona je napokon i realizirana 1987. godine. No, Mimara je neposredno prije toga umro. Umro je najzanimljiviji sabiratelj umjetnina





40. Detalj ekskluzivnog postava Muzeja Mimara (snimio: K. Tadić)

i donator kojeg smo uopće imali. Nasuprot Strossmayerovim očitim prosvjetiteljskim nakanama ili Bauerovim suvremenim muzeološkim stavovima koji su inicirali nastanak zbirke poput Gipsoteke ili građe za Muzejski dokumentacioni centar, Ante Topić-Mimara sakupljao je ponajviše jedinstvena i rijetka umjetnička djela (po njegovu uvjerenju), koja ponajčešće *“nije imao nitko na svijetu”* (o tome svjedoče, primjerice, jedini Leonardov *“Autoportret”*, ikona koju

je slikao sam Sv. Luka ili Michelangelova izgubljena *“Leda s labudom”*). Tako je prema donatorovim osobnim iskazima upravo taj sloj ekskluziviteta, naravno, i uz prisutnost estetskih vrijednosti, odigrao presudnu ulogu u nabavi umjetnina. Još jedan detalj, unatoč golemoj vrijednosti zbirke, govori u prilog tomu da Mimaruru doista možemo nazvati najzanimljivijim donatorom, ali nikako ne i najvećim. Upravo je čudno da se jedne očigledne činjenice nisu dotakli ni stručnjaci,



ni novinari poput Vesne Kusin, koja je Mimari posvetila čitavu knjigu.<sup>309</sup> Naime, za razliku od spomenutih velikih donatora koji su ne samo poklonili zbirke svome narodu već su i do kraja nastojali osigurati ili svojim osobnim sredstvima ili intenzivnim angažmanom kod vlasti i njihovo sretno udomljavanje, Mimara kao da nije želio u to uložiti dodatni napor. Možda se doista iscrpio uređenjem dvorca u Salzburgu. No, postavljamo ipak pitanje: Nije li onako jednostavno kako je prodavao pojedine umjetnine da bi mogao nabaviti one (po njegovu kriteriju) još značajnije, mogao namaknuti novac za potpuno novu arhitekturu budućeg muzeja? Na žalost, na to pitanje nikada nećemo moći dobiti odgovor. A nova muzejska ustanova, premda je u svom ustrojstvu prilično poštovala opisane prijedloge postava i rada, kao da je za svoju auru izabrala onaj isti predznak ekskluzivnosti, kojim su zračila u Mimarinih opisima njegova umjetnička djela (FTGR 40). Mnoštvo hladnih mramornih obloga, luksuzno uređen restoran, te skupe edicije Muzeja nikako ne mogu pridonijeti onoj protočnosti i živosti koju osjećamo u sličnim muzejima diljem Evrope: od Rijksmuseuma u Amsterdamu pa sve do Louvrea. A nad tom se činjenicom ipak valja zamisliti.

## Mali pomaci u informatizaciji

Ako smo prikaz posljednjih četvrt stoljeća u životu zagrebačkih umjetničkih muzeja započeli s detaljnim opisom ulaska računala u radijus razmišljanja naših muzealaca, vrijeme u kojem sada djelujemo i živimo upravo nam nalaže da s računalom i završimo. Danas svaki muzej u Zagrebu posjeduje kompjuter s instaliranim MODES-om (Museum Object Data Entry System), no, rasponi njegove iskorištenosti u projektu informatizacije muzejske dokumentacije su ogromni: od upotrebe stroja isključivo u svrhu pisanja tekstova do unošenja podataka o znatnom dijelu fundusa, od nespretnih zamisli o simulaciji stalnog postava bez programa simulacije do dragocjenog arhiviranja dokumenata iz povijesti muzeja na optičkom disku. U takvoj kaotičnoj situaciji teško je očekivati bilo kakvu drugu upotrebu računala, primjerice, u ostalim temeljnim muzejskim aktivnostima poput komunikacije ili prezentacije.

*“Šezdesetih i sedamdesetih godina pažnja je bila usredotočena na primjenu računala kod automatske obrade podataka dobivenih od predmeta muzejskih zbirki. To je bilo prirodno jer je to bila najosjetljivija karika muzejskog rada. Međutim, pogrešno bi bilo da procjenjujemo primjenu računarske tehnike samo sa tog gledišta”,* napisao je istaknuti muzeolog dr. Z. Stransky<sup>310</sup> i tako nas iznova upozorio na mjesto i vrijeme u kojem se danas nalazi naš proces informatizacije. Bez obzira na to što i među našim muzealacima postoji svijest da su *“(r)ačunala... za muzeje od globalnog značenja”*<sup>311</sup>, one osnovne informacije o



muzejskim predmetima nisu strojno evidentirane i tu prestaje svaka mogućnost napretka u korištenju računalom poput široke primjene u organizaciji izložaba, u pedagoškom radu s posjetiteljima muzeja ili u bilo kojem drugom obliku muzejske komunikacije. Stoga nam se primjeri iz američke muzejske prakse koje susrećemo u časopisu "Spectra"<sup>312</sup> čine poput utopije. Da i ne govorimo o primjeru koji nam je naveo dr. T. Šola: "Za priliku Zadkinove izložbe u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku, snimljen je na videu intervju koji je u navratima trajao desetak sati. Intervju je zatim obrađen u kompjutorski video program te je svaki posjetilac mogao preko tastature zatražiti da mu umjetnik kaže svoja razmišljanja o suvremenoj umjetnosti, pojedinosti iz svojeg školovanja, podatke o tehnologiji rada koju upotrebljava itd."<sup>313</sup> No, da ipak budemo dosljedni u bilježenju svih pojava upotrebe kompjutera u našim umjetničkim muzejima, navest ćemo dva primjera "stidljive" pojave računala u prezentaciji. Tako su na izložbi "Gundulićev san" održanoj 1989. godine u Muzejskom prostoru upotrijebljena "računala s tekstovima koji se nižu na ekranu, a sve u funkciji stvaranja dojma o Gunduliću i njegovu djelu".<sup>314</sup> Ovu simboličnu pojavu stroja mogla je, očito, inscenirati samo ona ista ekipa (arh. Ž. Kovačić, dr. S. Prosperov-Novak) koja je osmislila i postav Memorijalnog muzeja Marina Držića u Dubrovniku, gdje smo prvi put naišli na provokativnu, ali i zanimljivu upotrebu računala u komunikaciji u obliku relativno dobro sročnog programa pitanja i odgovora na izloženu temu. Sljedeći je primjer nešto vredniji naše pažnje. Na velikoj izložbi "Sjaj zadarskih riznica" održanoj

1990. godine u istom izložbenom prostoru prvi put su u nas prezentirane mogućnosti optičkog zapisa. Mala slikovna datoteka (koja nema prava da se nazove slikovnom bazom) sadržavala je pedesetak remek-djela iz fundusa zadarske zbirke. I bez obzira na to što nije bila dublje razrađena, poput brojnih primjera koje srećemo na izložbama u evropskim gradovima (primjerice, Olivettijev program načinjen za prezentaciju restaurirane skulpture N. del Abbate u Bologni 1986. ili slikovni prikaz obnovljenih fresaka u Palazzo del Te na izložbi "Gulio Romano" 1990. godine u Beču), hrabro je naznačila smjer kojim će trebati poći.

## UMJESTO ZAKLJUČKA

Proučavanje razvoja umjetničkih muzeja i galerija u Zagrebu unutar vremenskog okvira od gotovo 150 godina pokazalo je u prvom redu to da je on bio snažno obilježen prostorom u kojem se događao, a potpuno je korespondirao s društvenom, kulturnom, pa i političkom klimom u kojoj se zbivao. Kada govorimo o prostoru, mislimo na pripadnost zemljama srednje Evrope, prije svega zemljama koje su se dugo vremena nalazile pod vlašću dinastije Habsburga: na Austriju, Sloveniju, Češku i Mađarsku. U rekonstruiranju širega kulturnog i muzejskoga konteksta dalje od ovoga kruga nije trebalo ići. No, jednako kako je postanak naših muzeja zavisio od zadanog prostorno-vremenskog para, puno toga duguje, priznajmo, upravo u tragu povjesničara Carlyslea, pojedinim snažnim osobnostima. Njihova je uloga vidljiva kako u situacijama koje smo



nazvali muzealima i prije uspostave prvoga - Narodnog muzeja, tako i u životu naših specijalnih umjetničkih muzeja koji je započeo naporima oko osnutka Strossmayerove galerije starih majstora. Od biskupa Pavla koji je inzistirao na detaljnom vođenju inventara katedralne riznice, preko ličnosti Pavla Rittera—Vitezovića, Ivana Znike ili biskupa Mikulića pa sve do požrtvovnih iliraca poput Mijata Sabljara i Ivana Kukuljevića—Sakcinskog, da i ne spominjemo pravo “muzejsko doba” snažno obilježeno Josipom Jurjem Strossmayerom i Isom Kršnjavijem i tako sve do generacije prvih muzeologa i muzealaca poput Artura Schneidera, Antuna Jirouška, a poslije i Zdenke Munk i Antuna Bauera, redaju se osobnosti preko kojih je moguće oslikati čitavu panoramu razvoja i rasta naših umjetničkih muzeja i galerija. Pa i novija poslijeratna muzealna zbivanja svjedoče u prilog tomu. Gotovo da bismo mogli parafrazirati našu čestu uzrečicu “*s kim si - takav si*” u, za nas nadasve točnu i provjerenu, tvrdnju: muzej je onakav kakav je čovjek i muzealac koji ga vodi. Da i ne govorimo o izuzetno važnoj ulozi donatora u razvoju umjetničkih muzeja i galerija u Zagrebu. U rasponu od biskupa Strossmayera do Ante Topića-Mimare, koji je iznova aktualizirao ulogu pojedinca u osnutku zagrebačkih muzeja, krije se mnoštvo dragocjenih donacija i velikih gesta. Pa i u ovom trenutku u Zagrebu možemo nabrojiti brojne privatne zbirke koje nose pečat osobnih sabirateljskih htijenja, a zahvaljujući izložbama i publikacijama ravnopravan su dio naše muzealne stvarnosti i kao takve zaslužuju spomen. Među njima ističe se

Zbirka dr. Josipa Kovačića, koja obuhvaća kako umjetnička djela tako i arhivalije naših slikarica rođenih u XIX. stoljeću, a koje su djelovale sve do sredine našeg stoljeća. Svojom specifičnošću odlikuje se i svojevrsni anti-muzej (a možda točnije hiper—muzej) umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta, koji je uspostavljen na razmišljanju da je sabiranja vrijedan svaki ljudski predmet: od kutije šibica do Rodinovih crteža. Napokon, unutar zbirke koje su oblikovali pojedinci, i bez obzira na to što nije riječ o privatnom vlasništvu, valja spomenuti i Metropolitansku galeriju čije je umjetnine i dragocjenu stručnu povjesnoumjetničku biblioteku sakupio isključivo svojim interesom i zalaganjem biskup Đuro Kokša. Tek će trajno rješenje smještaja i postava tih umjetnina na Kaptolu (a bilo je nagovještaja da će se to ostvariti upravo u vrijeme proslave 900-godišnjice grada Zagreba) pokazati karakter i vrijednosti Zbirke, tek dijelom predstavljene na velikoj izložbi u Muzejskom prostoru. Nasuprot ovim nabrojanim osobnim pregnućima (iza kojih se krije, ponovimo, i čitavo neimenovano mnoštvo) postojali su u slijedu promatranih zbivanja i trenuci kada je važnost pojedinca bila zamijenjena naporom čitave zajednice. Prije svega mislimo na onu živost muzejskog rada koja je vidljiva u razdoblju neposredno poslije drugoga svjetskog rata. O njoj nam je, kako smo već spomenuli, svjedočanstvo ostavio dr. A. Bauer u svom tekstu “*Gipsoteka: 1937-1947*”.<sup>315</sup> Višemjesečni rad na ponovnoj prezentaciji stalnih postava, gotovo fizičko naprezanje u normalizaciji muzejskog rada koji je podrazumijevao čak i uređenje okoliša muzejskih kuća, te međusobno kolegijalno ispogaganje i sveopća



aktivnost potpomognuta studentima, ljubiteljima umjetnosti, pa i ratnim

zarobljenicima, predstavljaju sliku rijetko doživljenoga kolektivnog napora. Nismo ni



41. Naša nova ili ipak stara muzejska realnost: zaštićena Meštrovićeva skulptura u atriju Ateljea 1991. godine (snimio: K. Tadić)



slutili da ćemo se gotovo pola stoljeća kasnije naći u sličnoj situaciji.

Dogodilo nam se ono što smo doista najmanje očekivali. Ratni vikor zahvatio je iznova Hrvatsku, a njegove posljedice osjetio je i glavni grad, njegovo pučanstvo, ali i sve javne i kulturne institucije u koje ubrajamo i naše specijalne muzeje. Umjetnička djela zaštićena su manje ili više u depoima i sigurnim spremištima, a neke su umjetnine, kako smo već istakli, za razliku od zaštite za vrijeme drugoga svjetskog rata, ipak napustile grad i zemlju. U takvim je okolnostima svaki normalan muzejski rad, od proučavanja zbirki do svih oblika komunikacije muzejskim predmetima, potpuno onemogućen (FTGR 41). Ritam muzealnih zbivanja koje smo u Zagrebu pratili više od jednog stoljeća, prekinut je na najbolnji način. Ratom. Stoga se činilo gotovo nemoguće primijeniti u našoj sredini i u ovom posebnom trenutku sva teoretska promišljanja o budućnosti muzeja koja su izrečena na brojnim skupovima evropskih i svjetskih muzeologa u posljednjih nekoliko godina. Na žalost, oni opći trendovi širenja granica specijalnih muzeja i nagli napredak osobitih vrsta poput eko-muzeja, suvremenih tehničkih muzeja ili muzeja u susjedstvu, nisu ostavili gotovo ni najmanji trag u našoj muzejskoj stvarnosti ni prije ovog rata. Osobito kada je riječ o muzejima grada Zagreba koji su već i zbog svog smještaja i nesumnjivo središnjeg značenja za čitavu Hrvatsku ostali u granicama vrsta koje je poznavalo 19. stoljeće. Njima, priznajmo, čvrsto pripada i naša grupa specijalnih umjetničkih muzeja i galerija.

No, postojali su i u našoj sredini tijekom

osamdesetih godina trenuci u kojima je bilo moguće prepoznati zrcaljenje suvremenih evropskih zbivanja. Takav je novum prije svega bila djelatnost Muzejskog prostora na Jezuitskom trgu. Sa svojom dinamičnom izložbenom aktivnošću koja je podrazumijevala i veliku protočnost i odaziv publike, te dobro osmišljenim pratećim sredstvima muzejske komunikacije (plakati, katalogi, suveniri), ovaj je novi izložbeni prostor u našoj sredini postao aktivnim žarištem zbivanja, upravo u tragu evropskih muzeja-okupljališta kakav je bio, primjerice, Centre Pompidou u Parizu. S druge strane, potpuno u skladu s evropskim izložbenim pothvatima u kojima su umjetnička djela izlagana prvenstveno kao dokumenti određenog vremena i prostora, i u nas su se pojavile slične velike izložbe "izvan muzejskih fundusa".<sup>316</sup> Mislimo pri tome na tematske izložbene cjeline poput "Hrvatskoga narodnog preporoda" ili "Kulture pavlina u Hrvatskoj" koje su bile postavljene u Muzeju za umjetnost i obrt. Napokon, vidljivo korespondiranje sa svjetskim zbivanjima predstavljala su i nastojanja na informatizaciji muzejske djelatnosti.

Sve te pomake unutar rada kako umjetničkih muzeja i galerija, tako i novih izložbenih prostora, nije mogla ratna situacija, pa ni ova današnja između rata i mira, niti dokinuti niti obezvrijediti. Dapače, kao što svaka nevolja u sebi nosi i pozitivan naboj njenog aktivnog prevladavanja, tako i ovaj period u zagrebačkim muzejima i galerijama može (i treba) biti vrijeme kako sagledavanja prijedanih putova razvoja tako i osmišljavanja novog života. Jer, osim aktualnih prezentacijskih događaja u brojnim zagrebačkim izložbenim prostorima, među



kojima se ističe pravodobno reagiranje Muzejskog prostora, postoje i drugi oblici muzejskog rada kojima je moguće baviti se i bez dostupnih muzejskih predmeta. Mislimo prije svega na sređivanje muzejske dokumentacije i njenu informatizaciju. Pa ako i nije moguće bez muzejskog objekta ispuniti sve zahtjeve inventarne kartice, čini se ipak da svaki umjetnički muzej i galerija u Zagrebu mogu ispuniti onaj zajednički minimum podataka o vrsti, veličini i nazivu umjetničkog predmeta koji posjeduju. Te bi pripreme znatno olakšale daljnji proces uvođenja računala u muzeje. Znanstveni rad na pojedinim muzejskim zbirkama, unatoč neprišutnosti samih objekata, valjalo bi proširiti na istraživanje komparativnog materijala, te toliko potrebno ažuriranje bibliografskih jedinica o pojedinim muzealijama. Napokon, zar nije ovaj trenutak, kada su svi muzeji zatvorili svoje stalne postavbe, idealan za novo promišljanje o ulozi i zadacima svake muzejske kuće ponaosob? Muzej za umjetnost i obrt, doduše, rat je zatekao upravo u trenutku izvođenja novoga stalnog postava<sup>317</sup>, no i drugi muzeji mogli bi razmisliti hoće li po sili inercije jednostavno vratiti umjetnine na svoja mjesta ili će se pripremiti za kvalitativnije pomake u komuniciranju muzejskim predmetima.

U novoj društvenoj i političkoj stvarnosti, u samostalnoj i priznatoj Republici Hrvatskoj valja iznova stvoriti dostojni kulturni i nacionalni identitet. A upravo je institucija muzeja jedan od idealnih medija kojim se to može postići. Pa i kada je riječ o specijalnoj vrsti kakvi su naši umjetnički muzeji i galerije. No, da je u svemu tome

potreban krajnji oprez, svjedoče i neki negativni trendovi koje smo zapazili u protekle dvije godine. Prije svega podsjećamo na burna zbivanja i rasprave o namjeni zgrade bivšeg Muzeja revolucije, popularnoj "džamiji" za koju se snuju pomalo ishitreni sadržaji poput Muzeja hrvatskih velikana, zaboravljajući i negirajući njenu prvotnu funkciju velebnog Doma likovnih umjetnika. Potom je tu i znani, a već danas u psihozi rata i općega društvenog siromaštva potpuno zaboravljeni, problem zagrebačkog Paromlina. Sva nastojanja kako osoblja tako i samog direktora Muzeja suvremene umjetnosti Davora Matičevića da se ovaj oštećeni jedinstveni dokument industrijske arhitekture 19. stoljeća u Zagrebu zaštiti, preuredi i primi dinamične sadržaje Muzeja suvremene umjetnosti, naišla su kod novih vlasti na gotovo potpuno nerazumijevanje. Sve su to signali koji pozivaju našu muzejsku javnost, a osobito muzeologe, na pojačani oprez prema olakom i nepromišljenom oblikovanju novoga hrvatskoga kulturnog identiteta. Zagrebački muzeji i galerije poslužiti će njegovu stvaranju isključivo ako svoje daljnje djelovanje uspostave na suvremenim principima rada takvih ustanova u Evropi. Dobro vođena muzejska dokumentacija, razrađeniiji načini pedagoškog rada, prezentacija umjetničkih djela koja ne počiva isključivo na izlaganju originalnih umjetnina, već se dopunjava i ostalim muzealnim i muzeografskim pomagalicama, imperativi su koje će morati slijediti i naši umjetnički muzeji i galerije. A pridružimo li njima lucidnu misao Radoslava Putara, izrečenu dva desetljeća ranije, da nam "treba nov način rada, a bude li taj zaista suvremen i



napredan, onda se bez kompjutera ne može ni zamisliti"<sup>318</sup>, sastavit ćemo popis svih zahtjeva koji stoje pred našim specijalnim muzejima u neposrednoj budućnosti. Priznajemo, nisu ni mali ni neznatni, ali nisu ni neizvedivi. Usvoje li ih doista svi muzejski djelatnici (a i ostali kulturni i javni radnici) i označe li ih temeljem svoga budućeg rada, rezultati i nova rješenja neće izostati. Umjetnički muzeji i galerije u Zagrebu, kao što su to, uostalom, potvrdili i brojni slični muzeji u Evropi i svijetu, imaju svoju budućnost. Samo je valja pažljivo osmisliti.

## BILJEŠKE

1. U tekstu prihvaćam ovu godinu kao godinu osnutka zagrebačke biskupije, no upozoravam i na druga mišljenja koja će, nadajmo se, biti iznesena u okviru buduće proslave.
2. Mreža muzeja u Hrvatskoj. *Informatica museologica*, br. 1/2, 1990., str. 106.
3. Hećimović, Branko. Muzejska kazališna zbirka u Zagrebu. *Informatica museologica*, br. 1/2, 1989., str. 45.-46.
4. Dobronić, Lelja. Pregled muzeja Hrvatske. *Urbanizam - arhitektura*, br. 5-8, 1951., str. 121.-126. Vidi također autoričin članak: Stoljeće muzeja u Hrvatskoj. *Peristil*, br. 31/32, 1988./89., str. 185.-188.
5. Gorenc, Marcel. Kulturno-historijski muzeji i umjetničke galerije u Hrvatskoj. *Muzeologija*, br. 1, 1953., str. 6.-18.
6. Rad je objavljen integralno u *Muzeologiji*, br. 24, 1986., str. 285.
7. Basin, Germain. *Museum Age*. Bruxelles: Dessoar, 1967.
8. Rad je također objavljen integralno u *Muzeologiji*, br. 21, 1977., str. 13.-73.
9. Stahuljak, Tihomil. Uvod. u: Košćević Želimir. *Muzej u prošlosti i sadašnjosti*. *Muzeologija*, 21, 1977., str. 5.-8.
10. Han, Verena. Navedeno djelo, Tkalčićev zbornik, II, 1958., str. 297.-314.
11. Broj radova je znatan, no ovom prilikom navodimo samo autoričin magistarski rad *Društvo hrvatskih umjetnika (1897.-1903.)*. Zagreb: str. 82 s prilozima, te knjigu: *Iso Kršnjavi kao graditelj*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 1986., str. 262.
12. Antun Bauer osnovao je 1937. godine jedinstvenu muzejsku ustanovu u Zagrebu i Hrvatskoj - Gipsoteku.
13. Schneider, Artur. Strossmayer kao sabirač umjetnina. u: *Spomenica o pedesetoj godišnjici Strossmayerove galerije*. Zagreb: JAZU, 1935., str. 51.-64.
14. Maroević, Ivo. Što je u stvari muzeologija?. *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, br. 1/2, 1988., str. 27.
15. Riječ je o broju 28. koji je posvećen Mijatu Sabljaru.
16. Grote, Andreas. *Materialien zur Geschichte des Sammelns. Materialien aus dem Institut fuer Museumskunde*, Heft 7, str. 5.-63. Dr. Grote održao je prošle godine u Zagrebu izuzetno zanimljivo predavanje pod naslovom "*Znanstvena slika svijeta i organizacija enciklopedijskih zbirki oko 1600. g.*"
17. Ističemo ovom prilikom autorovu doktorsku disertaciju *Idealne musaea we Wloszech w okresie renesansu i manieryzmu*. Krakow: Uniwersytet Jagiellonski, 1986., te članak: *Musaea in Written Sources of the Fifteenth to Eighteenth Centuries*. *Opuscula musealia*, Z. 4, 1990., str. 7.-41.
18. Dobronić, Lelja. *Stoljeće muzeja u Hrvatskoj*, str. 185.
19. Katalog kulturno-historijske izložbe grada Zagreba prigodom 1000-godišnjice Hrvatskog kraljevstva 925.-1925. Zagreb: 1925., str. 12.
20. Buturac, Josip. *Zagrebački biskupi i nadbiskupi 1094.-1944.* u: *Zbornik zagrebačke nadbiskupije*. Zagreb: Zagrebačka nadbiskupija, 1944., str. 19.-20.
21. Ističem da u krugovima naših muzejskih radnika, pa i onih koji se intenzivno bave poviješću muzeja, ima i osporavanja muzealne djelatnosti prije prve muzejske institucije.
22. Košćević, Želimir. *Muzej u prošlosti i sadašnjosti*. *Muzeologija*, br. 21, 1977., str. 24.
23. Dočkal, Kamilo. O crkvenim muzejima. Posebni otisak iz "*Života*", br. 7, 19 kustos riznice Zagrebačke katedrale dr. Antun Ivandija kojem ovom prilikom zahvaljujem na strpljenju i susretljivosti.
25. Ivandija, Antun. *Pregled povijesti zagrebačke katedrale. u: Riznica zagrebačke katedrale*. Zagreb: Muzejski prostor, 1987., str. 35.
26. Dobronić, Lelja. *Gdje su najstariji spisi Zagrebačke biskupije*. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 12-13, 1988./89., str. 78.
27. Dočkal, Kamilo. Navedeno djelo, str. 325.
28. Buturac, Josip. Navedeno djelo, str. 25.-26.
29. Ivandija, Antun. Navedeno djelo, str. 35.
30. Kniewald, Dragutin. *Najstariji inventari zagrebačke katedrale*. *Starine*, knj. 43, 1951., str. 54.
31. Buturac, Josip. Navedeno djelo, str. 41.
32. Na ovaj me je podatak također upozorio najbolji poznavatelj naše riznice dr. Ivandija.
33. Chastel, Andre. *Pojam baštine*. *Pogledi*, vol. 18, br. 3-4, str. 709.-723.
34. Munk, Zdenka. *Tekstilne dragocjenosti iz katedralne riznice. u: Riznica zagrebačke katedrale*. Katalog izložbe u Muzejskom prostoru, Zagreb, 1987., str. 98.
35. Dočkal, Kamilo. Navedeno djelo, str. 327.
36. Buturac, Josip. Navedeno djelo, str. 43. Podatak donosi i Zdenka Munk u već navedenom poglavlju iz kataloga *Riznica zagrebačke katedrale*, str. 99.
37. Karaman, Igor. *Kako je nastajao moderni Zagreb*. Zagreb: *Kajkavsko spravišće*, str. 2.



38. Zgaga, Višnja. Počeci muzeja u Hrvatskoj. Muzeologija, br. 28, 1990., str. 9.
39. Proučen je priličan broj relevantne literature počam od Vitezovićeva vlastita književna rada preko nezamjenjive monografije Vjekoslava Klaića do kratkog istraživanja zaostavštine klarisa koje su zbog dugova preuzele polihistorovu kuću.
40. Klaić, Vjekoslav. Život i djela Pavla Ritter Vitezovića. Zagreb: Matica hrvatska, 1914., str. 20. Ovaj se opis velikim dijelom slaže i s onim Emilijana Cevca u katalogu izložbe Janez Vajkard Valvasor: Slovencem in Evropi.
41. "Brez Valvasorjevega plemenitega vodstva bi najbrž Vitezović ne dozorel v tako prizavednega zgodovinarja, pisatelja in grafika, kakršnega se je izkazal v prihodnjem delu, in tudi zamisel lastnega "muzeja" bi mu se najbrž brez bogenšperskega zgleada ne bila porodila." Cevc, Emilijan. J.W. Valvasor kot mentor slikarjev. u: Janez Vajkard Valvasor: Slovencem in Evropi. Katalog izložbe. Ljubljana: Narodna galerija, 1987., str. 183.
42. "Nach dem Beispiel Valvasors nannte Ritter sein Heim, in dem er waehrend seines mehr als zehnjahrigen Aufenthaltes in Agram die fruchtbarste Taetigkeit als Schriftsteller, Buchdrucker und Buchhaendler entfaltet, sein museum " (j.b.). Agram's erste Druckerei. Pavao Ritter Vitezović und sein Museum, Deutsche Zeitung in Kroatien, 1942., Jahrgang 2, N. 251, str. 7.
43. Dobronić, Lelja. Pavao Vitezović u Zagrebu. Senjski zbornik, VI, 1975., str. 73.-74.
44. Vanino, Miroslav. Isusovci i hrvatski narod. Knjiga I. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove u Zagrebu, 1969., str. 423.
45. Ovom prilikom zahvaljujem dr. Ivi Maroeviću koji me je uputio na ove dragocjene izvore za proučavanje značenja pojma 'muzej' u prošlim stoljećima.
46. Habelić, Juraj. Dictionar ili Rechi szlovenszke..., Graz, 1670., E5 - H item.
47. Belloszteneecz, Joannis. Gazophylacium..., Zagreb, 1740., str. 796.
48. Fabianski, Marcin. Musaea in Written Sources of the Fifteenth to Eighteenth Centuries. Opuscula musealia, Z.4, 1990., str. 7.-41.
49. "authors had not realized the otherwise banal fact that the word m u s e u m was changing its meaning at the time." Fabianski, Marcin. Navedeno djelo, str. 7.
50. "It is interesting to know that in the sixteenth century letters and leamd treatises were quite often signed e x m u s e o (l o) n o s t r o". Fabianski, Marcin. Navedeno djelo, str. 21.
51. Bazin, Germain. The Museum Age. Poglavlje V: Kraljevska umjetnost. Bruxelles: Dessoir, 1967.
52. Despot, Miroslava. Nekoliko vrijednih kulturnohistorijskih djela XVII st. zagrebačke "Metropolitane". Bulletin Instituta za likovne umjetnosti, br. 2, 1957., str. 152.-156.
53. Kombol, Mihovil. Povijest hrvatske književnosti do preporoda. Zagreb: 1945., str. 312.
54. Munk, Zdenka. Navedeno djelo, str. 99.
55. Dobronić, Lelja. Navedeno djelo, str. 71.
56. Schneider, Artur. Sitna građa za kulturnu povijest Zagreba: 2. Slika Majke Božje "Galaktrofuse" iz kapele Medvedgrada. Narodna starina, br. 23, 1930., str. 320.-321.
57. Horvat, Anđela. Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj. u: Barok u Hrvatskoj. Zagreb: Liber, Odjel za povijest umjetnosti, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1982., str. 161.
58. Klaić, Vjekoslav. Knjižarstvo u Hrvata. Zagreb: Tisak i naklada St. Kugli knjižare, 1922., str. 78. Vidi i: Klaić, Vjekoslav. Kanonik Ivan Znika - mecen hrvatske književnosti i umjetnosti (1629--1706). Bogoslovska smotra, God. 13, 1925., str. 345.—359.
59. Horvat, Anđela. Navedeno djelo, str. 212.
60. Dobronić, Lelja. Zagrebački Kaptol i Gornji grad nekad i danas. Zagreb: Školska knjiga, 1986., str. 87.
61. Koščević, Želimir. Navedeno djelo, str. 24.
62. Vanino, Miroslav. Isusovci i hrvatski narod. Knjiga I. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove u Zagrebu, 1969., str. 448.
63. Vanino, Miroslav. Navedeno djelo, str. 445.
64. Vanino, Miroslav. Navedeno djelo, str. 446.
65. Karaman, Igor. Navedeno djelo, str. 4.
66. Buntak, Franjo. Kuće Zrinskih i srednjovjekovni kraljevski dvor u Gornjem gradu u Zagrebu. Iz starog i novog Zagreba, II, 1960., str. 101.-129.
67. Povijesni spomenici obitelji Zrinskih i Frankopana. Vol. 1: Popisi i procjena dobara (1672.-1673). Zagreb: JAZU, str. 410.
68. Krčelić, Baltazar Adam. Annuae ili historija. 1748.- 1767 (Preveo: dr. Veljko Gortan). Zagreb: JAZU, 1952., str. 620.
69. Bach, Ivan. Trodnevna izložba angažiranih slika u Zagrebu godine 1754. Iz starog i novog Zagreba, VI, 1984., str. 91.-104.
70. Bach, Ivan. Navedeno djelo, str. 91.
71. Matasović, Josip. Neki fragmenti historije XVIII stoljeća. Narodna starina, br. 25, 1931., str. 97.
72. Matasović, Josip. Zagrebački kućni namještaj polovinom XVIII stoljeća. Naša starina, br. 10, str. 46.-78.
73. Dobronić, Lelja. Navedeno djelo, str. 305.
74. Dobronić, Lelja. Zagrebačka biskupska Tvrđa. Zagreb: Školska knjiga, 1988., str. 72.
75. Ivandija, Antun. Navedeno djelo, str. 32.
76. Do sada je objavljen rukopis za razdoblje od 1801. do 1809. godine. Vrhovac, Maksimilijan. Dnevnik: Diarium. Sv. 1. (Latinski tekst priredili, na hrvatski preveli, te komentar i kazala sastavili: Metod Hrg i Josip Kolanović). Zagreb: udruženi izdavači, 1987., str. 752.
77. Poziv pokojnog episkopa Maximiliana Verhovca Rakitovackoga na sve duhovne pastire svoje episkope, g. 1813. izdat. Danica ilirska, broj 24, 17. lipnja 1837., str. 95.
78. Laszowski, Emilije. Prinosi Hrvata za mađarski Narodni muzej u Budimpešti. Vjesnik hrvatskog arheološkog društva, godina II, 1897., str. 9.
79. Vrhovac, Maksimilijan. Navedeno djelo, str. 375.
80. A da Mađari to ne znaju ili ne priznaju govori i kratki susret 1991. godine u Danskoj s Tomasom Bezeczyjem iz budimpeštanskoga Nacionalnog muzeja, koji se iznenadio tolikom udjelu Hrvata, osobito u stvaranju numizmatičke



- zbirke.
81. Gaj, Ljudevit. Društvo prijateljah narodne izobrazenosti ilirske. Danica, br. 33, 1936., str. 130.-131.
  82. Vukotinović, Ljudevit. Narodni dom. Novine horvatsko-slavonsko-dalmatinske, br. 18, 4. III. 1846.
  83. Hirc, Dragutin. Iz starog Zagreba. Obzor, 16. VI. 907.
  84. (Strossmayer, Josip Juraj). Nove slike u galeriji preuzv. gosp. biskupa Strossmayera. Obzor, br. 126, 1877., str. 2.
  85. Korespondencija Rački-Strossmayer. Knjiga četvrta. Zagreb: JAZU, 1931., str. 164. Prilog: Kornelija Kukuljević biskupu Strossmayeru.
  86. Vinterhalter, Jadranka. Donatello iz zbirke Milana Sporčić-Kosinjski. Informatica museologica, br. 4, 1984., str. 33.-34.
  87. Korespondencija Rački-Strossmayer. Knjig četvrta. Zagreb: JAZU, 1931., str. 166.
  88. Korespondencija Rački-Strossmayer. Knjiga četvrta, str. 78.
  89. Tade Smičiklas. Život i djelo Ivana Kukuljevića Sakcinskog. Rad JAZU, knj. CX, 1892.,
  90. Devetnaestostoljetni izraz za javnu aukciju. Kršnjavi ga često upotrebljava u svojim "Zapiscima".
  91. Schneider, Artur. Strossmayer kao sabirač umjetnina. u: Spomenica o pedesetoj godišnjici Strossmayerove galerije. Zagreb: JAZU, 1935., str. 51.-64.
  92. Schneider, Artur. Navedeno djelo, str. 51.
  93. "Slika nije slika, koja na srce i dušu ne djeluje", napisat će biskup u navedenom tekstu u "Obzoru" 1877. godine.
  94. Govor pokrovitelja biskupa J. J. Strossmayera. u: Spomenica o pedesetoj godišnjici Strossmayerove galerije. Zagreb: JAZU, str. 16.
  95. Korespondencija Rački-Strossmayer. Knjiga prva, str. 37.
  96. Vizintin, Boris. Ivan Simonetti. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1965., str. 46.
  97. Truhelka Ćiro. Uspomene jednog pionira. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1942., str. 23.
  98. Kršnjavi, Izidor. Izložba u Macerati i katalog Strossmayerove galerije. Narodne novine, br. 215, 217, 1905., str. 1.-2., 1.-2.
  99. Kršnjavi, Izidor. Navedeno djelo, br. 217, str. 2.
  100. Gašparović, Ljerka. Kronologija i bibliografija. u: Sto godina Strossmayerove galerije. Katalog izložbe. Zagreb: Muzejski prostor, 1984., str. 8.
  101. Schneider, Artur. Navedeno djelo, str. 55. Pismo se ne može pronaći u "Korespondenciji Rački-Strossmayer".
  102. Truhelka, Ćiro. Navedeno djelo, str. 61.
  103. Korespondencija Rački-Strossmayer. Knjiga četvrta, str. 306.
  104. U zbirku će tako ući i remek-djelo Strossmayerove galerije "Sveto Trojstvo" Majstora slike "Virgo inter virgines", te radovi Joosa van Clevea, Jana Wellensza de Cocka i Majstora "Izgubljenog sina".
  105. Vrijeme je to kada biskup nabavlja bisere galerije kao što su "Stigmatizacija sv. Franje Asiškog i smrt sv. Petra mučenika" Beata Angelica, te minijature iz Brevijara i oficija ferarskog vojvode Alfonsa I. Estea.
  106. Schneider, Artur. Navedeno djelo, str. 61.
  107. Govor pokrovitelja biskupa J. J. Strossmayera, str. 32.
  108. Kršnjavi, Izidor. Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba. u: Iso Kršnjavi. Zapisci: Iza kulisa političke scene. Zagreb: Mladost, 1986., str. 411.
  109. Kršnjavi, Izidor. Navedeno djelo, str. 417.
  110. Kršnjavi, Izidor. Navedeno djelo, str. 386.
  111. Tako je, primjerice, Ivan Zache 1855. godine izložio "u Narodnom muzeju sliku koja pokazuje dvije žene iz ogulinskog kraja...". (Ulčnik, Ivan. Naši stari zagrebački privrednici. Zagreb, br. 2, 1936., str. 61.)
  112. Tartaglia-Kelemen, Mira. Izložba 1874. u Narodnom domu (Prilog proučavanju prvih umjetničkih izložaba u Hrvatskoj). Zbornik Historijskog instituta JAZU, vol.5, 1976., str. 380.
  113. Tekst je objavila i na nj podsjetila dr. Miroslava Despot u: Vijesti Društva muzejsko-konzervatorskih radnika NR Hrvatske, br. 3, 1957., str. 73.-75.
  114. Članak je objavljen u "Viencu", br. 13, 14, 15 i 16, 1878. godine.
  115. Tekst je pisan u Rimu 24. II. 1874., a objavljen je u "Viencu", br. 7 i 8 iste godine.
  116. Vienac, br. 20, 1874., str. 317.-318.
  117. Vienac, br. 40. 1874., str. 638.-639.
  118. Maruševski, Olga. Dva poglavlja u povijesti Društva umjetnosti. Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU, br. 2(48), 1979., str. 19.
  119. Korespondencija Rački-Strossmayer. Knj. I, str. 341.
  120. Darovnica za sgradu galerije. Obzor, br. 75, 1875.
  121. Obzor, br. 149, 1875., str. 1.
  122. Maruševski, Olga. Navedeno djelo, str. 23.
  123. Obzor, br. 54, 1876., str. 1.
  124. Korespondencija Rački-Strossmayer. Knj. I, str. 170.
  125. Kršnjavi, Izidor. Povijest gradnje akademijine palače. Savremenik, br. 4, 1917., str. 167.
  126. Maruševski, Olga. Iso Kršnjavi kao graditelj. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, str. 107.-114.
  127. Maruševski, Olga. Navedeno djelo, str. 112.
  128. Kršnjavi, Iso. Zapisci: Iza kulisa hrvatske politike. Zagreb: Mladost, 1986., str. 709.
  129. Kršnjavi, Izidor. Umjetničko-obrtnički muzej. Obzor, br. 104, 1879., str. 2.
  130. Eitelberger, Rudolf von Edelberg. Kunst-Institute und Kunstgewerbliche Zeitfragen. Gesammelte Kunsthistorische Schriften, Bnd. II. Wien : Wilhelm Braumuehler, 1879., str. 293.
  131. Kršnjavi, Izidor. Umjetničko-obrtnički muzej, II dio. Obzor, br. 105, 1879., str. 3.
  132. Kršnjavi, Izidor. Navedeno djelo, str. 3.
  133. Kršnjavi, Izidor. Djelovanje umjetničko-obrtničkog muzeja. Obzor, br. 108, 1879., str. 1.-2.
  134. Stransky, Zbynek. Pojam muzeologije. Muzeologija, br. 8, 1970., str. 2.-73.
  135. Kršnjavi, Izidor. Naš "arheologijski" muzej. Obzor, br. 108, 1879., str. 3.
  136. Maruševski, Olga. Navedeno djelo, str. 111.
  137. Mrazović, Ladislav. Umjetnička i umjetno-obrtna izložba u



- Zagreb, II dio. Vienac, br. 52, 1879., str. 832.
138. Korespondencija Rački-Strossmayer. Knjiga druga, str. 259.
139. Kršnjavi, Izidor. Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba, str. 402.
140. *"Die Kunst laesst sich nicht trennen in eine grosse und in eine gewerbliche Kunst; die Principen der Kunst sind gleich fuer die eine Richtung wie fuer die andere."* Eitelberger, Rudolf v. Edelberger. Navedeno djelo, str. 110.
141. Obrtničko-umjetnička izložba. Narodne novine, br. 271, 272, 273, 274, 275, 1881., str. 2., 3., 3., 3., 4.
142. Novi muzej. Narodne novine, br. 155, 1882., str. 2.
143. Kršnjavi, Iso. Zapisci: Iza kulisa hrvatske politike. Zagreb: Mladost, 1986., str. 730.
144. Truhelka, Ćiro. navedeno djelo, str. 23.
145. Truhelka, Ćiro. Navedeno djelo, str. 23.
146. *"Um die Bilder in moeglichst guenstige Beleuchtung aufzustellen, liess ich in die Saeule Bretter im Halbkreis einbauen, nach dem Vorbild der Einbauten im zweiten Stock der Kaiserlichen Gaemelde galerie in Wien. Diese Einbauten bieten die groesste Moeglichkeit, alle Bilder in gleich gutes Licht zu sehen."* Navedeni članak. Die Drau, br. 275, 1926., str. 2.
147. Brunšmid, Josip. Strossmayerova galerija slika. Savremenik, br. 4, 1917., str. 156.
148. Kršnjavi, Izidor. Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba, str. 193.
149. Strossmayerova galerija slika. Pozor, br. 258, str. 1-2.
150. Kršnjavi, Izidor. Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba, str. 408.
151. Krtalić, Ivan. Uvod. u: Kršnjavi, Iso. Zapisci: Iza kulisa hrvatske politike, str. VII.
152. Kršnjavi, Iso. Zapisci, str. 759.
153. Kršnjavi, Izidor. Autobiografija. u: Iso Kršnjavi. Iso Velikanović. Živko Bertić. Joza Ivakić. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1980., str. 253.
154. Kršnjavi, Izidor. Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba, str. 433.
155. Maruševski, Olga. Navedeno djelo, str. 206.
156. Bauer, Antun. Gipsoteka grada Zagreba. Gradski namještenik, br. 25, 1939., str. 61.
157. Korespondencija Rački-Strossmayer. Knjiga četvrta, str. 354.
158. Maruševski, Olga. Dva poglavlja u povijesti Društva umjetnosti, str. 40.
159. Korespondencija Rački-Strossmayer. Knjiga četvrta, str. 156.
160. Brunšmid, Josip. Navedeno djelo, str. 158.
161. Članak je izašao u "Hrvatskom kolu", volumenu za 1905. godini.
162. Kršnjavi, Izidor. Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba, str. 418.
163. Kršnjavi, Izidor. Navedeno djelo, str. 418.
164. Kršnjavi, Iso. Zapisci, str. 759.
165. Donacija je bila izložena prvo u Vrbovcu, a potom u Strossmayerovoj galeriji od 15. lipnja do 15. srpnja 1990.
166. Grubić, Damir. Donacija Etienne marquis de Piennesa. Katalog izložbe. Zagreb: JAZU, 1990., str. 8.
167. Kršnjavi, Izidor. Izložba u Macerati i katalog Strossmayerove galerije. Narodne novine, br. 217, 1905., str. 1.
168. Bach, Ivan. Šezdesetogodišnjica Hrvatskog narodnog Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu 1880-1940. P.o., Alma Mater Croatica, br. 6-7, God. III, str. 4-5.
169. Tekst pod naslovom "U susret Zagrebu: Muzealni rad Hermann Bollea" predan je u ljeto 1993. godine uredništvu "Radova Instituta za povijest umjetnosti" i čeka objavljivanje.
170. Muzej za umjetnički obrt. Obzor, br. 139, 1909., str. 2.
171. Despot, Miroslava. Bolle i Strossmayer. Život umjetnosti, br. 26-27, 1978., str. 62.
172. Munk, Zdenka. Muzej za umjetnost i obrt o devedesetoj obljetnici. u: Muzej za umjetnost i obrt Zagreb 1880-1970. Katalog izabranih djela. Zagreb: MUO, 1970., str. 10.
173. Milčinović, Andrija. Moderna galerija. Književne novosti, br. 9, 1914., str. 143.
174. Kršnjavi, Izidor. Zapisci: Iza kulisa hrvatske politike. II knjiga. Zagreb: Mladost, str. 760.
175. Matasović, Josip. Kulturnohistorijska izložba grada Zagreba g. 1925. Narodna starina, sv. 10, str. 168.
176. Kongres predstavnika muzeja iz čitave države. Obzor, br. 13, 1928., str. 5.
177. Akademijaska galerija Strossmayerova. 5. izdanje. Zagreb: JAZU, 1917., str. VI.
178. Babić, Ljubo. Osnivanje javne grafičke zbirke. Hrvatska njiva, br. 43, 1918., str. 733.
179. Schneider, Artur. Grafička zbirka Kr. sveučilišne knjižnice u Zagrebu. Narodna starina, sv. 25, 1931., str. 107.
180. Kušan, Vladislav. Grafička zbirka Sveučilišne knjižnice. Hrvatsko kolo, sv. 20, 1939., str. 233. -244.
181. Grafička zbirka Kr. sveučilišne knjižnice. Obzor, br. 155, 1931., str. 3.
182. Maruševski, Olga. Dva poglavlja u povijesti Društva umjetnosti. Bulletin razreda za likovne umjetnosti, br. 2 (48), 1979., str. 43.
183. Kara, Ljudevit. Preuređena Strossmayerova galerija. Novosti, br. 111, 1920., str. 1.
184. *"Sein Erst war die von mir eingerichtete Galerie nach malerischen Prinzipien umzugestellt."* Kršnjavi, Izidor. Neuordnung der Strossmayer - Galerie. Die Drau, br. 275, 1926., str. 2.
185. Lunaček, Vladimir. Novo razvrstavanje slika u Strossmayerovoj galeriji. Obzor, br. 316, 1925., str. 1.
186. (Terey, Gabriel. Bericht...): Manojlović, Gavro. Restauracija Strossmayerove galerije slika. Ljetopis JAZU, sv. 40, 1927., str. 176.-182.
187. *"Es kommt bei einer Galerie in erster Reihe auf die Qualitaet und nicht auf die Quantitaet an..."* Terey, Gabriel. Navedeno djelo, str. 177.
188. *"Eine Galerie muss uebersichtlich gehaengt sein, so dass dem Besucher die wirklich guten Stuecke sofort ins Auge stechen. Bei der Verteilung der Bilder muss der kuenstlerisch-aesthetische Gesichtspunkt benecksichtig werden, so dass jede Wand, jedes Kabinet oder jeder Saal ein in sich geschlossenes, einheitliches Ganzes bildet."* Terey, Gabriel. Navedeno djelo, str. 178.
189. *"Mein Vorschlag geht dahin, die in den grossen europaeischen*



- Galerien befolgten Gesichtspunkte auch in der Zagreber Galerie durchzuführen." Terey, Gabriel. Navedeno djelo, str. 180.
190. Erbe, Albert. Belichtung von Gemaeldegalerien. Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923., str. 92, table.
191. Obnova galerije slika. Novo doba, br. 258, 1926., str. 9.
192. "...er stellte wieder meine urspruengliche historische Anordnung her." Kršnjavi, Izidor. Neuordnung der Strossmayer - Galerie. Die Drau, br. 275, str. 2.
193. Tarczay, G. Nešto o Strossmayerovoj galeriji. Obzor, br. 19, 1927., str. 2.
194. Babić, Ljubo. Strossmayerova galerija (Uređenje modernih odjela). Obzor, br. 345, 1929., str. 4.
195. Stahuljak, Tihomil. Arturu Schneideru u spomen. Peristil, br. 23, 1980., str. 11.
196. Munk, Zdenka. Navedeno djelo, str. 10.
197. Muzej za umjetnost i umjetnički obrt u Zagrebu. Razgovor s direktorom muzeja prof. A. Jiroušekom. Novosti, br. 86, 1932., str. 10.
198. Bach, Ivan. Šezdesetogodišnjica hrvatskog narodnog muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu. P.o. Alma mater croatica, br. 6-7, 1939.-40., str. 6.
199. Munk, Zdenka. Biologija jednog muzeja: Zagrebački Muzej za umjetnost i obrt. Novosti, br. 276, 1939., str. 15.-16.
200. Munk, Zdenka. Navedeno djelo, str. 16.
201. Munk, Zdenka. Navedeno djelo, str. 16.
202. Franić, Ivo. Moderna galerija u Zagrebu: Jedna važna kulturna institucija otvara se 16. o. mj. u Hrv. seljačkom domu. Narodne novine, br. 110, 1934., str. 2.-3.
203. Bobek, Josip. Eroeffnung der Modernen Galerie und der Masereel-Ausstellung. Morgenblatt, br. 415, 1934., str. 5.
204. Franić, Ivo. Navedeno djelo, str. 3.
205. Zašto je profesor Krizman predao ostavku na časti umjetničkog direktora Moderne galerije. Novosti, br. 10, 1937., str. 8.
206. Smolčić, Nikola. Pretsjednik Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti g. prof. A. Bazala o suradnji Strossmayerove akademijske galerije i Moderne galerije po primjeru Luxembourgja i Louvrea u Francuskoj. Novosti, br. 1, 1937., str. 12.
207. Kušan, Vladislav. Moderna galerija i njeno značenje. Hrvatsko kolo, 1941., str. 120.-127.
208. Kušan, Vladislav. Navedeno djelo, str. 122.
209. Kušan, Vladislav. Navedeno djelo, str. 122.
210. Kušan, Vladislav. Navedeno djelo, str. 127.
211. Ivančević, Radovan. Kružna forma u opusu Ivana Meštrovića. Život umjetnosti, br. 43-44, 1988., str. 46.-75.
212. Ivančević, Radovan. Navedeno djelo, str. 63.
213. Šola, Tomislav. Razgovor s dr Antunom Bauerom. Informatica museologica, b. 1-2, 1983., str. 9.
214. Najdragocjeniji je šapirografirani materijal: Gipsoteka 1937-1947. Zagreb: vlastita naklada, 1948., str. 91, reprodukcije.
215. Šola, Tomislav. Navedeno djelo, str. 9.
216. bsh. Doživljava li Zagreb kulturni škandal? 7 dana, br. 1, 1938., str. 2.
217. Bauer, Antun. Osnivač Gipsoteke odgovara na naš članak o kulturnom škandalu. 7 dana, br. 2, 1938., str. 7.
218. Munk, Zdenka. Muzej hrvatskog kiparstva smješten je u Zagrebu u jednoj staji, drvarnici i na tavanu. Novosti, br. 276, 1939., str. 13.
219. bsh. Navedeno djelo, str. 2.
220. Bauer, Antun. Gipsoteka 1937-1940. Zagreb: vlastita naklada, 1948.
221. Osobitu zahvalnost dugujem dragocjenim svjedočanstvima prof. T. Stahuljaka.
222. Bauer, Antun. Razvoj muzeja u Hrvatskoj. Vijesti muzealaca i konzervatora. Zagreb, br. 3, 1955.
223. Vojnović, Zdenko. Idejnost u muzejima. Historijski zbornik, I, 1948., str. 192.
224. Tkalčić, Vladimir. Na putovima socijalističke muzeologije. Urbanizam - arhitektura, br. 9-10, 1950., str. 58.
225. Tkalčić, Vladimir. Navedeno djelo, str. 57.
226. Kod A. Bauera sretat ćemo ovaj zahtjev za znanstvenom ulogom muzeja sve do kraja 60-ih godina i formiranja muzeologije u okviru informacijskih znanosti.
227. Vojnović, Zdenko. Navedeno djelo, str. 188.
228. Munk, Zdenka. Muzej za umjetnost i obrt o devedesetoj obljetnici. u: Muzej za umjetnost i obrt Zagreb: 1880-1970. Zagreb: MUO, 1970., str. 13.
229. (Vojnović, Zdenko). Muzej za umjetnost i obrt. Arhitektura, br. 11-12, 1948., str. 52.
230. Vojnović, Zdenko. Navedeno djelo, str. 190.
231. Vojnović, Zdenko. Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu. Urbanizam - arhitektura, br. 9-12, 1951., str. 77.-78.
232. Vojnović, Zdenko. Navedeno djelo, str. 78.
233. Treba naglasiti da se Muzej nametnuo i stručnim krugovima te, primjerice, u prvim godištim časopisa "Vijesti muzealaca i konzervatora" nalazimo gotovo isključivo informacije o njegovu radu.
234. Munk, Zdenka. Izložba francuske tapiserije. Vijesti muzejsko-konzervatorskih radnika NR Hrvatske, br. 1, 1953., str. 8.-12.
235. Munk, Zdenka. Materijali - tehnika - funkcija: Povodom nove postave Muzeja za umjetnost i obrt. Čovjek i prostor, br. 112, 1962., str. 1.-2., 5.
236. Munk, Zdenka. Problematika muzeja primijenjenih umjetnosti. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 5, 1959., str. 135.-137.
237. Munk, Zdenk. Muzej za umjetnost i obrt o devedesetoj obljetnici, str. 14.
238. Dobronić, Lelja. Što se zbilo sa stalnim postavom: Ponovno otvorenje Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 4, 1962., str. 99.-103.
239. Munk, Zdenka. Materijali - tehnika - funkcija: Povodom nove postave Muzeja za umjetnost i obrt, str. 5.
240. Dobronić, Lelja. Navedeno djelo, str. 101.
241. Podsjećamo na u prošlom poglavlju spomenuti razgovor s predsjednikom Akademije gospodinom A. Bazalom objavljenim u 'Novostima', br. 1, 1937., str. 12.
242. Gašparović, Ljerka. Kronologija i bibliografija. u: Sto godina



- Strossmayerove galerije. Katalog izložbe. Zagreb: Muzejski prostor, 1984., str. 12.
243. Svečana sjednica povodom 80-godišnjice Akademije: Otvorenje galerije slika starih majstora. Ljetopis JAZU, knj. 54, 1949., str. 68.
244. Strossmayerova galerija. Ljetopis JAZU, knj. 54, 1949., str. 90.
245. Svečana sjednica... Ljetopis JAZU, knj. 54, 1969., str. 68.
246. Gašparović, Ljerka. Navedeno djelo, str. 12.
247. Moderna galerija. Arhitektura, br. 13-17, 1948., nepag.
248. Uskoković, Jelena. Osamdeset godina Moderne galerije. 15 dana, br. 8, 1985., str. 29.
249. Gamulin, Grgo. Jedno mišljenje o Modernoj galeriji. Naprijed, br. 3, 1953., str. 10.
250. Otvorenje Moderne galerije. Ljetopis JAZU, knj. 54, 1949., str. 128.-130.
251. Primjerice, prema riječima gospode Nele Schmidichen, za razliku od Grafičkoga kabineta, Grafička zbirka NSB-a posjedovala je i akvarele.
252. Ubel, Stella. Grafički kabinet Jugoslavenska akademije, Bulletin JAZU, br. 5-6, 1954., str. 16.
253. Uskoković, Jelena. Navedeno djelo, str. 29.
254. Gamulin, Grgo. Navedeno djelo, str. 10.
255. Gamulin, Grgo. Navedeno djelo, str. 11.
256. Gamulin, Grgo. Navedeno djelo, str. 11.
257. Hegedušić, Krsto. Postava II kata Moderne galerije. Bulletin JAZU, br. 3-4, 1954., str. 14.
258. Božo, Bek. Galerija suvremene umjetnosti. u: U susret Muzeju suvremene umjetnosti. Katalog izložbe. Zagreb: Muzejski prostor, 1988., str. XV.
259. Sve detalje o poslijeratnoj aktivnosti u Gipsoteci moguće je naći u već citiranom materijalu - Bauer, Antun. Gipsoteka 1937 - 1947. Zagreb: vlastita naklada, 1948.
260. Razović, Maja. Razgovori: Antun Bauer. Danas, 24. V. 1988., str. 37.
261. Kršnić, Frano. Prigodom otvorenja izložbenih dvorana skulpture XIX. i XX. st. Bulletin JAZU, br. 7, 1955., str. 37.
262. (Smolčić, Nikola). U Zagrebu tiho i povučeno živi čovjek, koji ima najvredniju zbirku slika slavni starih majstora...Novosti, br. 26, 1937., str. 11.
263. Naime, čitav je svoj prijeratni radni vijek Horvat proveo kao bankovni činovnik, privatno pomalo bolesno vezan uza svoju zbirku i majku.
264. Uskoković, Jelena. Navedeno djelo, str. 30.
265. Godine 1991. usvojen je zakon o "Fundaciji Ivana Meštrovića" po kojem je zagrebački Atelje postao jednom od četiri muzejske jedinice Fundacije.
266. Gvozdanić - Sekulić, Sena. Galerija Atelijer Meštrović. Čovjek i prostor, br., 1963., str. 5.
267. Barbić, Vesna. Atelje Meštrović. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 6, 1963., str. 163.
268. Kelemen, Boris. Dvadeset godina zagrebačke galerije primitivne umjetnosti. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 2, 1973., str. 16. -18.
269. Križić, Nada. Prvi muzej naivne umjetnosti u svijetu: Uz tridesetogodišnjicu rada i postojanja Galerije primitivne umjetnosti u Zagrebu. Informatica museologica, br. 1-2, 1982., str. 17.
270. Križić, Nada. Navedeno djelo, str. 18.
271. Gvozdanić, Mirjana. Razgovor o naivcima. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 4, 1977., str. 90.
272. Gamulin, Grgo. Izložba Ilije Bosilja. Život umjetnosti, br. 10, 1969., str. 174.
273. Galerija je u očekivanju primjerenijeg prostora promijenila barem ime i postala naš Muzej suvremene umjetnosti.
274. Bek, Božo. Navedeno djelo, str. XIII.
275. Župan, Ivica. Ivan Picelj: Strah od apstrakcije. Slobodna Dalmacija, 29. II. 1992., str. 29.
276. Župan, Ivica. Navedeno djelo, str. 30.
277. Vinterhalter, Jadranka. Muzeji moderne umjetnosti. Informatica museologica, br. 3-4, 1983., str. 4.
278. Bek, Božo. Navedeno djelo, str. XIX.
279. Šola, Tomislav. Razgovor s dr. Antunom Bauerom. Informatica museologica, br. 1-2, 1983., str. 8.
280. Težak, Božo. (Uvodne misli prof. Bože Težaka...) Muzeologija, br. 6, 1967., str. 4.
281. Dokaz je i posebna konferencija ICOM-a posvećena ovoj temi, kao i zbornik članaka koji dobro poznajemo: Museums in Crisis. New York, George Braziller, 1972., str. 180.
282. Zašto izlazi "bit". Bit br. 1, 1968., str. 5.
283. Moles, Abraham. Može li još biti umjetnički djela?. Bit, br. 1, str. 63.-69.
284. Moles, Abraham. Navedeno djelo, str. 63.
285. Moles, Abraham. Navedeno djelo, str. 69.
286. Putar, Radoslav. Cybernetik Serendipity: izložba u Institute of Contemporary Arts u Londonu 2.8.- 20.10.1968. Bit, br. 1, str. 93.
287. Putar, Radoslav. Navedeno djelo, str. 97.
288. Putar, Radoslav. Navedeno djelo, str. 98.
289. Putar, Radoslav. Nova tehnologija u muzejskoj službi. Informatica museologica, br. 20, 1973., str. 3.
290. Rus, Zdenko. Moderna galerija. u: Upitnik za muzeje i galerije moderne umjetnosti u Jugoslaviji. Informatica museologica, br. 3-4, 1983., str. 20.
291. Uskoković, Jelena. Osamdeset godina Moderne galerije. 15 dana, br. 8, 1985., str. 30.
292. Šola, Tomislav. Razgovor s dr. Antunom Bauerom. Informatica museologica, br. 1-2, 1983., str. 9.
293. Zlamalik, Vinko. (Predgovor). u: Izložba djela iz zbirke Ante Topić Mimara. Katalog izložbe. II izdanje. Zagreb: JAZU, bez godine, str. 11.
294. Kusin, Vesna. Mimara: Žao mi je što sam donio zbirku. Vjesnik, Prilog "Sedam dana", br. 213, 1982., str. 11.
295. Usput, ovaj nas opis nevjerojatno podsjeća na iskustvo jednoga drugog donatora, na iskustvo dr. Bauera kada je neposredno prije rata obilazio grad tražeći prostor za smještaj Gipsoteke.
296. Maroević, Ivo. Novija muzejska arhitektura u Hrvatskoj. Čovjek i prostor, br. 3, 1986., str. 7.



297. Košćević, Želimir. Kako odlučiti? Čovjek i prostor, br. 2, 1985., str. 24.
298. Lucidno je tu vezu zamijetila gospođa Olga Maruševski u knjizi: Iso Kršnjavi kao graditelj. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1986., str. 112.
299. Mai, Ekkehard. Expositionen: Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. Muenchen, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1986., str. 8.
300. Kusin, Vesna. Navedeno djelo, str. 11.
301. Sjetimo se samo pogrdnih i doslovce prostih izjava Nikole Kusovca ili pokojnog Lazara Trifunovića!
302. Podnaslov u članku: Zlamalik, Vinko. Vrijednosti su moćnije od kritike. Večernji list, 19. i 20. XI. 1983. godine, str. 8.
303. Zlamalik, Vinko. Navedeno djelo, str. 11.
304. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, 1985., br. 1-2, str. 9-18.
305. Pojam je u Dossieru uspostavio dr. Ivo Maroević.
306. Čorak, Željka. Muzej i grad: U povodu pretvaranja gimnazije na Rooseveltovu trgu u muzejski objekt. Čovjek i prostor, br. 3, 1986., str. 12.
307. Zlamalik, Vinko. Prijedlog za postav Muzeja Ante Topić-Mimara. u: Dossier: Rooseveltov trg, str. 12.
308. Zlamalik, Vinko. Navedeno djelo, str. 12.
309. Kusin, Vesna. Mimara. Zagreb: Centar za informacije i publikacije, 1987., str. 273.
310. Stransky, Z. Muzeji i računala. Informatica museologica, br. 3-4, 1988., str. 17.
311. Stransky, Z. Navedeno djelo, str. 17.
312. Vidi članak: Hensley, John. Computers in Exhibits: Criteria for Application and Evaluation. Spectra, br. 4, 1989., str. 2-4., ili Mintz, Ann. A Museum - Wide Visitor Information System: The Franklin Institute Computer Network. Spectra, br. 4, 1991., str. 9-11.
313. Šola, Tomislav. Ususret tehnološkoj budućnosti. Informatica museologica, br. 3-4, 1988., str. 21.
314. Maroević, Ivo. Gundulićev san na Griču. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 3/4, 1989., str. 12.
315. Bauer, Antun. Gipsoteka 1937-1947. Zagreb: 1948., str. 91.
316. Opis je dao u usmenom razgovoru dr. I. Maroević.
317. Vinterhalter, Jadranka. Obnova muzeja za umjetnost i obrt - razgovor s arhitektom Ivanom Prtenjakom. Informatica museologica, br. 1/2, 1989., str. 48-50.
318. Putar, Radoslav. Nova tehnologija u muzejskoj službi. Informatica museologica, br. 20, 1973., str. 3.

## LITERATURA:

### O Zagrebu:

1. Dobronić, Lelja. Zagrebački Kaptol i Gornji grad nekad i danas. Zagreb: Školska knjiga, 1986., str. 421.
2. Horvat, Rudolf. Prošlost grada Zagreba. Zagreb: Izdanje društva "Hrvatski rodoljub", 1943., str. 518.
3. Kampuš, Ivan; Karaman, Igor. Tisućljetni Zagreb: od davnih naselja do suvremenog velegrada. VI izdanje. Zagreb: Školska knjiga, 1989., str. 275.
4. Karaman, Igor. Kako je nastajao moderni Zagreb. Zbirka vodiča časopisa "Kaj". Zagreb: Kajkavsko spravišće, 1975., str. 31.
5. Matasović, Josip. Stari i starinski Zagreb. Narodna starina, sv. 1., 1922., str. 1-16.
6. Szabo, Đuro. Stari Zagreb. 2. izdanje. Zagreb: Spektar, Znanje, 1971., str. 220.

### Opća muzeološka literatura:

7. Alexander, Edward. Museum in Motion. Nashville: American Association for State and Local History, 1980., str. 308.
8. Košćević, Želimir. Umjetnički muzeji - etički odgovor na estetsko pitanje. Informatica museologica, br. 3-4, 1983., str. 6-9.
9. Maroević, Ivo. Muzeologija i muzej budućnosti. Informatica museologica, br. 1-4, 1987., str. 52-54.
10. Maroević, Ivo. Mreža muzeja u Hrvatskoj. Informatica museologica, br. 1-2, 1990., str. 100-108.
11. Maroević, Ivo. Što je u stvari muzeologija? Informatica museologica, br. 1/2, 1988., str. 27-28.
12. Munk, Zdenka. Problematika muzeja primijenjenih umjetnosti. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 5, 1959., str. 135-137.
13. Munk, Zdenka. Profil kompleksnog i specijalnog umjetničkog muzeja. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 2, 1965., str. 8-11.
14. Museums in Crisis. Tematski broj časopisa: Art in America, br. 4, 1971., str. 127.
15. Stransky, Zbynek. Pojam muzeologije. Muzeologija, br. 8, 1970., str. 2-73.
16. Šulc, Branka. Muzeji potkraj 20. stoljeća - Nove osnovne muzejske orijentacije u evropskim i izvanevropskim zemljama u prezentaciji. Informatica museologica, br. 1/2, 1989., str. 8-13.
17. Vinterhalter, Jadranka. Muzeji moderne umjetnosti. Informatica museologica, br. 3-4, 1983., str. 3-7.

### Iz opće povijesti muzeja:

18. Basin, Germain. The Museum Age. Bruxelles: Desoer, 1967.
19. Bialostocki, Jan. Museum Work and History in the Development of the Vienna School. u: Akten des XXV. Internationalen Kongresses fuer Kunstgeschichte. Band 1.



- Wien, Koeln, Graz: International Committee on the History of Art, 1984., str. 9.-15.
20. Chastel, Andre. Pojam baštine. Pogledi, br. 3-4, 1988., str. 709-723.
  21. Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, Museum". Akten des XXV. Internationalen Kongresses fuer Kunstgeschichte. Band. 4. Wien, Koeln, Graz: International Committee on the History of Art, 1986., str. 225.
  22. Erbe, Albert. Belichtung von Gemaeldegalerien. Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923., str. 92.
  23. Fabianski, Marcin. "Musea" in written sources of the fifteenth to eighteenth centuries. Opuscula musealia, Zeszyt 4, 1990., str. 7.-40.
  24. Fuehrer durch die Schackgalerie Muenchen. Muenchen: Bayerische Staatsgemaeldesammlungen, 1972., str. 50.
  25. Geras, Klara. Die Gemaelde des Museums der bildende Kuenste Budapest. Budapest: Corvina Verlag, 1973., str. 296.
  26. Koščević, Želimir. Muzej u prošlosti i sadašnjosti. Muzeologija, br. 21, 1977., str.
  27. Mai, Ekkehard. Expositionen: Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. Muenchen, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1986., str. 8.
  28. The Hungarian National Museum. Budapest: Corvina Kiado 1978., str. 351.
  29. Verzeichnis der Gemaelde /Kunsthistorisches Museum Wien/. Wien: Anton Schroll & Co. 1973., str. 248.
  30. Vodnik po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani: Kulturno - zgodovinski del. Ljubljana: Narodni muzej, 1931., str. 183.

#### Iz povijesti muzeja u Hrvatskoj:

31. Dobronić, Lelja. Pregled muzeja Hrvatske. Urbanizam - arhitektura, br. 5-8, 1951., str. 121.-126.
32. Dobronić, Lelja. Stoljeće muzeja u Hrvatskoj. Peristil, br. 31-32, 1988./89., str. 185.-188.
33. Gorenc, Marcel. Kulturno-historijski muzeji i umjetničke galerije u Hrvatskoj. Muzeologija, br. 1, 1953., str. 6.-18.
34. Grdenić, Predrag. Od zbirki čudesa do narodnih muzeja. Kulturni radnik, br. 5-6, 1949., str. 286.-299.
35. Han, Verena. Razvoj zbirki i muzeja od XIII do XIX vijeka na teritoriju Jugoslavije. Tkalčićev zbornik, II, 1958., str. 297.-314.
36. Humski, Vera. Pregled povijesti muzeja u Hrvatskoj: 19. i 20. stoljeće (do 1945) s bibliografijom. Muzeologija, br. 24, 1986., str. 285.
37. Križić, Nada. Kolekcionarstvo kao oblik zaštite kulturne baštine (Privatne zbirke grada Zagreba). Godišnjak zaštite spomenika kulture, br. 8-9, 1982.-83., str. 35.-42.
38. Szabo, Gjuro. Muzejska pitanja od juče, danas i sutra. Narodna starina, sv. 33., str. 83.-89.
39. Szabo, Gjuro. O hrvatskim zbirkama i sabiračima. Narodna starina, sv. 1., 1922., str. 186.-193.
40. Vrkljan-Križić, Nada. Privatne zbirke grada Zagreba. Kaj, II, 1979., str. 59.-72.
41. Zgaga, Višnja. Počeci muzeja u Hrvatskoj. Muzeologija, br. 28, 1990., str. 7.-12.

#### Cjelovito prikazani povijesni razvoji pojedinih muzejskih kuća:

42. Križić, Nada. Prvi muzej naivne umjetnosti u svijetu. Informatica museologica, br. 1-2, 1982., str. 17.-22.
43. Moderna galerija. /Katalog galerije/. Zagreb: Moderna galerija, 1987., str. 253.
44. Muzej za umjetnost i obrt Zagreb 1880-1970: Katalog izabranih djela. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt 1970., str. 385.
45. Naivna umjetnost. /Katalog izložbe/. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti (Galerija primitivne umjetnosti), Nakladni zavod MH, 1991., str. 479.
46. Schmidichen, Nela. Grafička zbirka /umnoženo strojopisom/. Zagreb: Nacionalna i sveučilišna biblioteka, 1982., str. 20.
47. Sto godina Strossmayerove galerije. /Katalog izložbe/. Zagreb: Muzejski prostor, 1984., str. 216.
48. U susret Muzeju suvremene umjetnosti: 30 godina Galerije suvremene umjetnosti. /Katalog izložbe/. Zagreb: Muzejski prostor, Galerije grada Zagreba, 1986., str. 288.
49. Uskoković, Jelena. Osamdeset godina Moderne galerije u Zagrebu. 15 dana, br. 8, 1985., str. 22.-31.
50. Vandura, Đuro. Nizozemske slikarske škole u Strossmayerovoj galeriji starih majstora JAZU. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1988., str. 184.
51. Zlamalik, Vinko. Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb: JAZU, 1982., str. 453. 1. razdoblje: od osnutka riznice Zagrebačke katedrale do 1846. godine
52. Bach, Ivan. Trodnevna izložba angažiranih slika u Zagrebu. Iz starog i novog Zagreba, God. VI., str. 91.-104.
53. Buntak, Franjo. Kuće Zrinskih i srednjovjekovni kraljevski dvor u Gornjem gradu u Zagrebu. Iz starog i novog Zagreba. sv. II., 1960., str. 101.-129.
54. Buntak, Franjo. Prilog građevnoj povijesti stare županijske i sabsorske zgrade na Markovu trgu. u: Zbornik klasične gimnazije. Zagreb: Odbor za proslavu 350-godišnjice Klasične gimnazije, 1957.
55. Buntak, Franjo. Neki podaci i opažanja o ekonomskim prilikama u Zagrebu u 17. stoljeću. Iz starog i novog Zagreba, sv. IV., 1968., str. 65.-77.
56. Deanović, Ana. Zagrebačka katedrala - prošlost u sadašnjosti. Kaj, br. II, 1979., str. 3.-38.
57. Deanović, Ana; Čorak, Željka; Nenad Gattin. Zagrebačka katedrala. Zagreb: Globus, Kršćanska sadašnjost, 1988., str. 369.
58. Despot, Miroslava. Hrvatska početkom XIX stoljeća (Prema neobjelodanjenom "Diariumu" Maksimilijana Vrhovca). Bulletin zavoda za likovne umjetnosti, God. XI., br. 3, 1963., str. 103.-115.
59. Despot, Miroslava. Kulturno - historijski značaj "Diariuma" Maksimilijana Vrhovca. Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU, God. V., br. 1, 1957., str. 89.-90.
60. Despot, Miroslava. Nekoliko vrijednih kulturnohistorijskih djela XVII stoljeća zagrebačke "Metropolitane". Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU, God. V., br. 2, 1957., str. 152.-156.



61. Deželić, Velimir. Biskupska a zatim Novoselska tiskara u Zagrebu (1794-1825). Narodna starina, br. 10, str. 96.-126.
62. Deželić, Velimir. Maksimilijan Vrhovec (1752-1827). Zagreb: Tisak C. Albrechta (Jos. Wittasek), 1904., str. 217.
63. Dobronić, Lelja. Gdje su najstariji spisi Zagrebačke biskupije. Radovi Instituta za povijest umjetnosti, br. 12-13, 1988./89., str. 78.
64. Dobronić, Lelja. Palača Narodni dom ili Dvorana, Zagreb, Opatička ulica 18. Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, knj. 49., 1983., str. 171.-178.
65. Dobronić, Lelja. Pavao Vitezović u Zagrebu. Senjski zbornik, sv. VI., 1975., str. 71.-76.
66. Dobronić, Lelja. Renesansa u Zagrebu (rukopis pripremljen za tisak).
67. Dobronić, Lelja. Uz 130-godišnjicu Hrvatskog narodnog preporoda i Narodnog muzeja u Zagrebu. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 1-2, 1966., str. 3.-4.
68. Dobronić, Lelja. Zagrebačka biskupska Tvrđa. Zagreb: Školska knjiga, 1988., str. 105.
69. Dočkal, Kamilo. Diecezanski muzej nadbiskupije zagrebačke. II dio. Zagreb: Tisak narodne tiskare, 1944., str. 194.
70. Dočkal, Kamilo. O crkvenim muzejima. P. o. iz: Život, br. 7, 1940., str. 319.-337.
71. Gaj, Ljudevit. Društvo prijateljah narodne izobraženosti ilirske. Danica ilirska, br. 33, 1836., str. 130.-131.
72. Horvat, Anđela. O slučajnim nalazima s Medvedgrada. Iz starog i novog Zagreba, sv. IV., 1968., str. 25.-40.
73. Horvat, Anđela; Prijatelj, Kruno; Matejčić, Radmila. Barok u Hrvatskoj. Zagreb: SN Liber, Odjel za povijest umjetnosti Centra za povijesne znanosti, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1982., str. 999.
74. Isusovačka baština u Hrvata. Katalog izložbe. Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1992., str. 357.
75. Ivančan, Ljudevit. Stanovi zagrebačkih kanonika. Vjesnik kraljevskog državnog arhiva u Zagrebu, God. V., 1931., str. 163.-229.
76. Ivandija, Antun. Propovjedaonica zagrebačke katedrale. Bogoslovska smotra, God. XXXV., br. 2, 1965., str. 313.-340.
77. j(osef).b(obek). Agrams erste Druckrei. Pavao Ritter Vitezović und sein Museum. Deutsche Zeitung in Kroatien, Jahrgang 2, br. 251, 1942., str. 7.
78. Janez Vajkard Valvasor. Slovencem in Evropi. /Katalog izložbe/. Ljubljana: Narodna galerija, 1987., str. 229.
79. Jiroušek, Željko. O nepoznatoj slici "Raspeća na Golgoti" mladog Albrechta Duerera u Zagrebu. Peristil, br. 14-15, 1971./72., str. 129.-140.
80. Karaman, Ljubo. Bilješke o staroj katedrali. Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU, God. XI., br. 1-2, 1963., str. 1.-46.
81. Katalog kulturno-historijske izložbe grada Zagreba prigodom hiljadugodišnjice Hrvatskog kraljevstva 925—1925. Zagreb: Tisak zaklade tiskare Narodnih novina, 1925., str. 123.
82. Klaić, Nada. Povijest Zagreba: Knjiga I (Zagreb u srednjem vijeku). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982., str. 570.
83. Klaić, Vjekoslav. Kanonik Ivan Znika - mecen hrvatske književnosti i umjetnosti (1629-1706). Bogoslovska smotra, God. 13., 1925., str. 345.-359.
84. Klaić, Vjekoslav. Knjižarstvo u Hrvata. Zagreb: Tisak i naklada knjižare St. Kugli, 1922., str. 78.
85. Klaić, Vjekoslav. Život i djela Pavla Rittera Vitezovića. Zagreb: Matica Hrvatska, 1914., str. 294.
86. Kniewald, Dragutin. Najstariji inventari zagrebačke katedrale. Starine, sv. 43., 1951., str. 49.-81.
87. Komboš, Mihovil. Povijest hrvatske književnosti do preporoda. Zagreb: 1945., str. 434.
88. Krčelić, Baltazar Adam. Annuae ili historija: 1748-1767 (Preveo: dr. Veljko Gortan). Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1952., str. 630.
89. Kugli-Lentić, Ivy. Katalog izložbe Bernarda Bobića. Zagreb: JAZU, 1957., str. 25.
90. Kulturno poviestni zbornik zagrebačke nadbiskupije u spomen 850. godišnjice osnutka. I dio. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1944., str. 808.
91. Laszowski, Emilijan. Prinosi Hrvata za mađarski narodni muzej u Budimpešti. Vjesnik hrvatskog arheološkog društva, Nova serija, God. II., 1886./87., str. 9.-20.
92. Laszowski, Emil. Stari i novi Zagreb. Historičke i kulturno-historičke crtice o Zagrebu, sv. I., II., III-IV., V., VI. Zagreb: 1925.
93. Matasović, Josip. Iz galantnog stoljeća, I. Zagreb, 1921.
94. Matasović, Josip. Neki fragmenti historije XVIII. stoljeća. Narodna starina, sv. 25., 1931., str. 97.-105.
95. Pavelić-Weinert, Vanda. Vezilačka radionica 17. stoljeća u Zagrebu. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Muzej za umjetnost i obrt, 1988., str. 85., ilustr.
96. (Posvećeno jubileju 130-godišnjice osnivanja Hrvatskog narodnog muzeja). Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 6, 1966., str. 4.-29.
97. Povijesni spomenici obitelji Zrinskih i Frankopana. Vol. 1. Popisi i procjena dobara (1672-1673). Zagreb: JAZU, 1974., str. 410.
98. Poziv pokojnoga Maximiliana Verhovca Rakitovackoga na sve duhovne pastire svoje episkopie, g. 1813. izdat. Danica ilirska, br. 24, dana 17. lipnja 1837., str. 93.—97.
99. Riznica zagrebačke katedrale. /Katalog izložbe/. 2. prošireno izdanje. Zagreb: Muzejski prostor, 1987., str. 296.
100. Schneider, Artur. Sitna građa za kulturnu povijest grada Zagreba. Narodna starina, br. 23, 1930., str. 318.—323.
101. Stančić, Nikša. Hrvatski narodni preporod 1790-1848. u: Ilirski pokret i Hrvati u zapadnoj Ugarskoj. /Katalog izložbe/. Željezo, Zagreb: Zemaljski muzej Gradišća, Povijesni muzej Hrvatske, 1987., str. 13.-31.
102. Szabo, Agneza. Središnje institucije Hrvatske u Zagrebu 1860-1873. Knj. II. Zagreb: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta, 1988., str. 272.
103. Szabo, Gjuro. Zagrebačke građevine XVII. stoljeća. Narodna starina, sv. 10, 1925., str. 27.-45.
104. Škavić, Josip. Fragment iz kulturne povijesti XVII stoljeća. Kolo, br. 4, 1950., str. 631.-651.
105. Tomićić, Jasna. Sto i četrdeset godina Narodnog muzeja u



- Zagreb. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 1/2, 1987., str. 26.-27.
106. Vanino, Miroslav. Isusovci i hrvatski narod. Knj. I.: Zagrebački kolegij. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 1969., str. 541.
107. Vrhovec, Maksimilijan. Dnevnik. Diarium. Svezak 1. (1801-1809). Zagreb: Udruženi izdavači, 1985., str. 752.
108. Wyroubal, Zvonimir. Bernardo Bobić. Zagreb: JAZU, bez god, str. 83.
109. Znameniti i zaslužni Hrvati 925-1925. Zagreb: Odbor za izdanje knjige 'Znameniti i zaslužni Hrvati', 1925., str. 297.
110. Zrinski. Frankopan. Vitezović. 5. stoljeća hrvatske književnosti. Kolo 10, Knjiga 17. Zagreb: Zora, Matica hrvatska, 1976., str. 549.
- 2. razdoblje: 1846.-1905.**
111. Akademijaska galerija Strossmayerova. Drugo prerađeno izdanje. Zagreb: JAZU, 1891., str. 87.
112. Akademijaska galerija Strossmayerova. Treće izdanje. Zagreb: JAZU, 1895.
113. Brunšmid, Josip. Strossmayerova galerija slika. Savremenik, God. XII., br. 4, 1918., str. 152.-166.
114. Darovnica za sgradu galerije. Obzor, br. 75, 1875.
115. Despot, Miroslava. O zadacima "Narodnog muzeja" godine 1862. (prema članku objavljenom 1862. u karlovačkom "Glasonoši"). u: Vijesti Društva muzejsko-konzervatorskih radnika NR Hrvatske, br. 3, 1957., str. 73.-75.
116. Despot, Miroslava. Historijat postanka i razvoja "Muzeja za umjetnost i obrt" u Zagrebu 1886-1918. Zagreb, 1961. Pohranjeno u NSB-u u Zbirci rukopisa pod brojem R-7536.
117. Despot, Miroslava. Ivan Kukuljević-Sakcinski i njegov rad u okviru "Društva za povijest jugoslavensku". Predavanje br. 3. (Šapirografirano). Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1967., str. 14.
118. Despot, Miroslava. O nekim predmetima umjetno-obrtne proizvodnje na gospodarskoj izložbi u Zagrebu godine 1864. Zbornik Muzeja primenjenih umjetnosti, br. 9-10, 1963.-1965., str. 117.
119. Eitelberger, R. v. Edelberg. Kunst-Institute und Kunstgewerbliche Zeitfragen: Gesammelte Kunsthistorische Schriften, Bnd. II. Wien: Wilhelm Braumuehller, 1879.
120. Govor pokrovitelja biskupa J. J. Strossmayera. u: Spomenica o pedesetoj godišnjici Strossmayerove galerije. Zagreb: JAZU, 1935., str. 12.-34.
121. Grafička zbirka Kraljevske i svueučilišne knjižnice u Zagrebu. Narodna starina, sv. 25., 1931., str. 107.-110.
122. Horvat, Josip. Politička povijest Hrvatske I i II. Zagreb: August Cesarec, 1989., str. 434., 377.
123. Kanižaj, Ljerka. Privatna zbirka Sporčić - Kosinjski, Zagreb. Informatica museologica, br. 4, str. 32.-33.
124. Korespondencija Rački-Strossmayer. Uredio: Ferdo Šišić. Knj. I., II., III. i IV. Zagreb: JAZU, 1928., 1929., 1930., 1931., str. 414., 446., 424., 528.
125. Koščak, Vladimir. Josip J. Strossmayer. Franjo Rački. u: J. J. Strossmayer F. Rački: Politički spisi. Zagreb: Znanje, 1971., str. 7.-86.
126. Kršnjavi. Božična izložba austrijskog muzeja za umjetnost i umjetnički obrt. Vienac, br. 52, 1876., str. 432.
127. Kršnjavi. Pliene nas!. Vienac, br. 21, 1878., str. 340.
128. Kršnjavi, Izidor. Umjetničko društvo u Zagrebu. Narodne novine, br. 185, 1868., str. 3.
129. Kršnjavi, Izidor. Kako da nam se domovina obogati? Vienac, br. 20 i 21, 1874., str. 317.-319, 329.-331.
130. Kršnjavi, Izidor. Nešto o rassvjeti naše galerije. Vienac, br. 40, 1874., str. 638.-639.
131. Kršnjavi, Izidor. Gdje da gradimo galeriju?. Obzor, br. 149, 1875., str. 1.
132. Kršnjavi, (Izidor). Nov dar biskupa Strossmayera. Vienac, br. 15, 1875., str. 245.-246.
133. Kršnjavi, Izidor. Umjetničko-obrtnički muzej. Obzor, br. 104 i 105, 1879., str. 2., 3.
134. Kršnjavi, Izidor. Kako su postali umjetničko-obrtnički muzeji. Obzor, br. 107, 1879., str. 2.
135. Kršnjavi, Izidor. Organizacija umjetničko-obrtničkog muzeja. Obzor, br. 111, 1879., str. 3.
136. Kršnjavi, Izidor. Naš "arheološki" muzej. Obzor, br. 108, 1879., str. 3.
137. Kršnjavi, Izidor. Izložba u Macerati i katalog Strossmayerove galerije. Narodne novine, br. 215, 217, 1905., str. 1.-2., 1.-2.
138. Kršnjavi, Iso. Povijest gradnje akademijске palače. Savremenik, God. XII., br. 4, 1917., str. 166.-171.
139. Kršnjavi, Izidor. Autobiografija. u: Iso Kršnjavi. Iso Velikanović. Živko Bertić. Joža Ivakić. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Knj. 68. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1980., str. 242.-254.
140. Kršnjavi, Izidor. Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba. u: Kršnjavi, Iso. Zapisci: Iza kulisa hrvatske politike. Knj. I. Zagreb: Mladost, 1986., str. 382.-342.
141. Kršnjavi, Iso. Zapisci: Iza kulisa hrvatske politike. Knj. I i II. Zagreb: Mladost, 1986., str. 908.
142. Kukuljević - Sakcinski, Ivan. Slovník umjetnikah jugoslavenskih. Zagreb: Tiskom narodne tiskarne dr. Ljudevita Gaja, 1858., str. 352.
143. Kušan, Vladislav. Grafička zbirka svueučilišne knjižnice. Hrvatsko kolo, sv. 20., 1939., str. 233.-244.
144. Maroević, Tonko. Izidor Kršnjavi. Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti, br. 7, 1981., str. 41.-47.
145. Maruševski, Olga. Društvo hrvatskih umjetnika /Magistarski rad/. Zagreb: bez godine, str. 90.+36.+8.
146. Maruševski, Olga. Dva poglavlja u povijesti Društva umjetnosti: U povodu 100-godišnjice Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU, br. 2(48), 1979., str. 13.-4.
147. Maruševski, Olga. Izidor Kršnjavi i "Dnevnik" njegove borbe za profesuru. Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti, br. 7, 1981., str. 23.-41.
148. Maruševski, Olga. Iso Kršnjavi kao graditelj: Izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih objekata u Hrvatskoj. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SRH 1986., str. 262.



149. Mohorovičić, Andre. Prilog poznavanju kulturno-povijesne atmosfere na području Hrvatske u doba osnivanja Strossmayerove galerije. *Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU*, br. 1(55 i 56), 1984./85., str. 5.-10.
150. Mrazović, Lacko. Štil u umjetnosti. "Vienac", br. 13, 14, 15 i 16, 1878.
151. M(razović), (Lacko). Skrajnje je vrijeme. *Vienac*, br., 1874., str. 124.-126.
152. Mrazović, Ladislav. Umjetnička i umjetno-obrtna izložba u Zagrebu. *Vienac*, br. 50 i 52, 1879., str. 798.—801, 830.-832.
153. Naše zbirke i zgade. *Obzor*, br. 54, 1876., str. 1. Obrtničko umjetnička izložba. *Narodne novine*, br. 271, 272, 273, 274, 275, 1881, str. 2., 3., 3., 3., 4.
154. Otvorenje Strossmayerove galerije slika i osvećenje sgrade jugoslavenske akademije znanostih i umjetnostih. *Narodne novine*, br. 260, 1884., str. 2.
155. Sbirka slika Strossmayerove galerije. Zagreb: JAZU, 1885., str. 90.
156. Schneider, Artur. Strossmayer kao sabirač umjetnina. u: *Spomenica o pedesetoj godišnjici Strossmayerove galerije*. Zagreb: JAZU, 1935., str. 51.-64.
157. Schneider, Darko. U povodu 50. obljetnice: Izidor Kršnjavi. /Katalog izložbe/. Našice: SIZ kulture i tehničke kulture općine Našice, 1977., ne pag.
158. Smičiklas, Tade. Život i djela Ivana Kukuljevića Sakcinskoga. Rad JAZU, knjiga CX, 1892, str. 110.- 204.
159. Strossmayer, Josip Juraj. Darovnica za sgradu galerije. *Vienac*, br. 14, 1875., str. 217.
160. (J. Juraj, Strossmayer). Nove slike u galeriji preuzv. gosp. biskupa Strossmayera. *Obzor*, br. 126, 1877., str. 251.-252.
161. Strossmayerova galerija slika. *Pozor*, br. 258, 1884., str. 1.-2.
162. Tartaglia-Kelemen, Vladimira. Izložba 1874. u Narodnom domu (Prilog proučavanju prvih umjetničkih izložaba u Hrvatskoj). *Zbornik Historijskog instituta JAZU*, vol. 5, 1963., str. 377.-385.
163. Tartaglia-Kelemen, Vladimira. Pisma Izidora Kršnjavog 1874-1878. godine. *Radovi Arhiva JAZU*, sv. II., 1973., str. 157.-220.
164. Truhelka, Ć.(iro). Uspomene jednog pionira. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1942., str. 163.
165. Vižintin, Boris. Strossmayer i Simonetti. *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU*, br. 5-6, 1954., str. 10.-12.
166. Vižintin, Boris. Ivan Simonetti. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1965., str. 100.
- 3. razdoblje: 1905.-1945.**
167. (bsh). Doživljava li Zagreb kulturni škandal? 7 dana, br. 1, 1938., str. 2.
168. Babić, Ljubo. Osnivanje javne grafičke zbirke. *Hrvatska njiva*, br. 43, 1918., str. 733.-734.
169. Babić, Ljubo. Strossmayerova galerija (Uredjenje modernih odjela). *Obzor*, br. 345, 1929., str. 4.-5.
170. Bach, Ivan. Šezdesetogodišnjica Hrvatskog narodnog muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu 1880-1940. P.o. iz: *Alma Mater Croatica*, br. 6-7, 1940., str. 8.
171. Bauer, Antun. Osnivač Gipsoteke odgovora na naš članak o kulturom škandalu. 7 dana, br. 2, 1938., str. 7.
172. Bauer, Antun. Gipsoteka grada Zagreba. *Gradski namještenik*, br. 25, 1939., str. 61.
173. Bauer, Antun. Pedeset godišnjica zbirke sadrenih odljeva antike plastike. *Nova Hrvatska*, br. 305, 1943., str. 7.
174. Bobek, Josip. Eroeffnung der Modernen Galerie und der Masereel-Ausstellung. *Morgenblatt*, br. 115, 1934., str. 2.
175. Delalle, Ivo. Obnova galerije slika u Zagrebu. *Novo doba*, br. 258, 1926., str. 9.
176. Franić, Ivo. Galerija Ivana Meštrovića. Veliki rodoljubni gest jednog od najvećih vajara Evrope. *Ogromni dobitak grada Zagreba*. *Narodne novine*, br. 254, 1933., str. 2.
177. Franić, Ivo. Retrospektivna izložba Strossmayerove galerije: 100 godina hrvatske umjetnosti (1830-1930). *Narodne novine*, br. 81, 1934., str. 3.-4.
178. Franić, Ivo. Moderna galerija u Zagrebu. *Narodne novine*, br. 110, 1934., str. 2.-3.
179. Gašparović, Ljerka. Artur Schneider kao ravnatelj Strossmayerove galerije. *Peristil*, br. 23, 1980., str. 37.-46.
180. Grafička zbirka Kr. sveučilišne knjižnice. *Obzor*, br. 155, 1931., str. 3.
181. Grubić, Damir. Donacija Etienne Marquis de Piennesa. /Katalog izložbe/. Zagreb, Vrbovec: JAZU, Narodno sveučilište - Centar za kulturu, 1990., str. 16.
182. Han, Verena. Pitanje muzejskih zgrada u Zagrebu. *Obzor*, br. 118, 1939., str. 1.-2.
183. Hruškovic, Tomislav. Dokumenti argumenti: Meštrovićev dom likovnih umjetnosti 1930-1990. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 1991., str. 178.
184. Ivančević, Radovan. Kružna forma u opusu Ivana Meštrovića. *Život umjetnosti*, br. 43-44, 1988., str. 46.-75.
185. Jiroušek, Antun. Moderna galerija Hrvatskog društva umjetnosti. *Obzor*, br. 305, 1927., str. 2.-3.
186. Jiroušek, Antun. Moderna galerija, ta naša najmladja institucija posvećena čistoj umjetnosti ostala je bez nužnih prostorija. *Hrvatski dnevnik*, br. 871, 1938., str. 15.
187. Kara, Ljudevit. Preuređena Strossmayerova galerija slika. *Novosti*, br. 111, 1920., str. 1.-2.
188. Katić, Milan. Jedinstvena umjetnička zbirka drvene plastike od XIII do XVIII stoljeća. *Novosti*, br. 164, 1940., str. 16.-17.
189. Knoll, Petar. Akademijska galerija Strossmayerova. Šesto izdanje. Zagreb: JAZU, 1922.
190. Kongres predstavnika muzeja iz čitave države. *Obzor*, br. 11, 13, 1928., str. 5., 5.
191. Kršnjavi, Izidor. Neuordnung der Strossmayer-Galerie. *Die Drau*, br. 275, 1926., str. 2.
192. Kušan, Vladislav. Moderna galerija i njeno značenje. *Hrvatsko kolo*, knj. XXII, 1941., str. 120.-127.
193. Lunaček, Vladimir. Hrvatske privatne zbirke. *Savremeni*, br. 7-8, 1915., str. 295.-297.
194. Lunaček, Vladimir. Narodni muzej i nove naše prilike. *Obzor*, br. 281, 1918., str. 2.



195. Lunaček, Vladimir. Novo razvrstavanje slika u Strossmayerovoj galeriji. *Obzor*, br. 316, 1925., str. 1.
196. Lunaček, Vladimir. Kulturno-historijska izložba grada Zagreba. *Obzor*, br. 275, 277, 1925., str. 2.-3, 2.-3.
197. Manojlović, Gavro. Restauracija Strossmayerove galerije slika. *Ljetopis JAZU*, sv. 40, 1927., str. 176.-186.
198. Matasović, Josip. Kulturno-historijska izložba grada Zagreba g. 1925. *Narodna starina*, sv. 10, 1925., str. 165.-181.
199. Milčinović, Andrija. Moderna galerija. *Književne novosti*, br. 9, 1914., str. 143.
200. Milčinović, A. Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu. *Savremenik*, br. 5, 1910., str. 329.-334.
201. Munk, Zdenka. Kroz zagrebačke privatne zbirke: Zbirka g. direktora E. Radovana. *Novosti*, br. 174, 1937., str. 10.
202. Munk, Zdenka. Kroz zagrebačke privatne zbirke: Anonimna privatna zbirka od Kraljevića do Generalića. *Novosti*, br. 181, 1937., str. 11.
203. Munk, Zdenka. Kroz zagrebačke privatne zbirke: Zbirka svestranog sabirača g. H. Lederera. *Novosti*, br. 245, 1937., str. 11.
204. Munk, Zdenka. Muzej hrvatskog kiparstva smješten je u Zagrebu u jednoj staji, drvarnici i na tavanu. *Novosti*, br. 276, 1939., str. 13.
205. Munk, Zdenka. Biologija jednog muzeja. *Zagrebački muzej za umjetnost i obrt. Povodom 60-godišnjice njegovog opstanka. Novosti*, br. 62, 1940., str. 15.-16.
206. Muzej za umjetnički obrt. *Obzor*, br. 139, 1909., str. 2.
207. Muzej za umjetnost i umjetnički obrt u Zagrebu. Razgovor s direktorom muzeja prof. A. Jirušekom. *Novosti*, br. 86, 1932., str. 10.
208. Novo uređena Strossmayerova galerija slika. *Novosti*, br. 311, 1926., str. 6.
209. Otvorenje Moderne galerije. *Obzor*, br. 111, 1934., str. 4.
210. Schneider, Artur. Katalog Strossmayerove galerije. I. Talijanske slikarske škole. *Zagreb: JAZU*, 1939.
211. Smolčić, Nikola. Predsjednik JAZU g. prof. A. Bazala o saradnji Strossmayerove akademijske galerije i Moderne galerije po primjeru Luxembourg i Louvrea u Francuskoj. *Novosti*, br. 1, 1937., str. 12.
212. Šola, Tomislav. Razgovor s dr. Antunom Bauerom. *Informatica museologica*, b. 1-2, 1983., str. 9.
213. Šterk, Slavko. Zbirka Tille Durieux - naša trajna briga. *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, br. 1, 1983., str. 4.-5.
214. Tarczay, G. Nešto o Strossmayerovoj galeriji. *Obzor*, br. 19, 1927., str. 2.
215. U Zagrebu tiho i povučeno živi čovjek, koji ima najvredniju zbirku slika slavni starih majstora, antiknih novaca, inkunabula i vrlo starih rukopisa. *Novosti*, 1937., str. 10.-11.
216. Bach, Ivan. Prof. Zdenko Vojnović. *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, br. 3, 1965., str. 68.-74.
217. Barbić, Vesna. Nova muzejska ustanova u Zagrebu: Gradska galerija suvremene umjetnosti. *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, br. 5, 1955., str. 108.-109.
218. Barbić, Vesna. Atelje Meštrović. *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, br. 6, 1963., str. 163.-165.
219. Bauer, Antun. Gipsoteka 1937-1947. /Rukopis umnožen strojopisom/. *Zagreb: 1948.*, str. 91.
220. Bauer, Antun. Razvoj muzeja u Hrvatskoj. *Vijesti muzejsko-konzervatorskih radnika Hrvatske*, br. 3, 1955., str. 58.-60.
221. Dobronić, Lelja. Ponovno otvorenje Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu. *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, br. 4, 1962., str. 99.-103.
222. Galerija Benko Horvat: Iz fundusa /Katalog izložbe/. *Zagreb: Galerije grada Zagreba*, 1981., str. 23.
223. Gamulin, Grgo. Jedno mišljenje o Modernoj galeriji. *Naprijed*, br. 3, 1953., str. 10.
224. Gamulin, Grgo. Zaboravljena galerija. *Život umjetnosti*, br. 9, 1969., ne pag.
225. Gamulin, Grgo. Izložba Ilije Bosilja. *Život umjetnosti*, br. 10, 1969., str. 174.
226. Grdenić, Predrag. Muzej za umjetnost i obrt sve bliži masama: Njegov uspon i njegova djelatnost. *Vijesti muzejsko-konzervatorskih radnika NR Hrvatske*, br. 1, 1953., str. 22.-24.
227. Gvozdanović, Sena. Galerija Atelier Meštrović. *Čovjek i prostor*, br. 129, 1963., str. 4.-5.
228. Hegedušić, Krsto. Postava II kata Moderne galerije. *Bulletin Razreda za likovne umjetnosti JAZU*, br. 3-4, 1954., str. 14.
229. Kelemen, Boris. 20 godina zagrebačke galerije primitivne umjetnosti. *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, br. 2, 1973., str. 16.-18.
230. Munk, Zdenka. Izložba francuske tapiserije. *Vijesti muzejsko-konzervatorskih radnika NR Hrvatske*, br. 1, 1953., str. 8.-12.
231. Munk, Zdenka. Materijali - tehnika - funkcija: Povodom nove postave Muzeja za umjetnost i obrt. *Čovjek i prostor*, br. 112, 1962., str. 1.-2., 5.
232. Otvorenje Moderne galerije. *Ljetopis JAZU*, knj. 54, 1949., str. 128.-130.
233. Otvorenje II kata Moderne galerije. *Ljetopis JAZU*, knj. 58, 1953., str. 245.-246.
234. Putar, Radoslav. Uz stogodišnjicu muzeja za umjetnost i obrt. *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, br. 4, 1981., str. 12.-14.
235. Razović, Maja. Razgovor: Antun Bauer. *Danas*, 24. V 1988., str. 35.-37.
236. Schmidichen, Nela. Zbirka crteža hrvatskih umjetnika u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu. *Informatica museologica*, br. 1/2, 1989., str. 82.-84.
237. Svečana sjednica povodom 80-godišnjice Akademije: Otvorenje galerije slika starih majstora. *Ljetopis JAZU*, knj. 54., 1949., str. 55.-74.
238. Šola, Tomislav. In memoriam: Zdenka Munk. *Informatica museologica*, br. 4, 1984., str. 36.-37.
239. Tkalić, Vladimir. Na putovima socijalističke muzeologije. *Urbanizam - arhitektura*, br. 9-10, 1950., str. 57.-60.
240. Vojnović, Zdenko. Idejnost u muzejima. *Historijski zbornik*, I, 1948., str. 188.-193.

**4. razdoblje: 1945.-1968.**



241. Vojnović, Zdenko. Propaganda muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu. Vijesti Društva muzejsko-konzervatorskih radnika NR Hrvatske, God. I, 1952., str. 30.
242. Vojnović, Zdenko. Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu. Urbanizam - arhitektura, br. 9-12, 1951., str. 77-78.
243. Župan, Ivica. Ivan Picelj: Strah od apstrakcije. Slobodna Dalmacija, 29. II. 1992., str. 29.
- 5. razdoblje: 1968.-1991.**
244. Bauer, Antun. Konceptija djelatnosti i razvoja Muzejskog dokumentacijskog centra u Zagrebu. Informatica museologica, br. 1, 1978., str. 1.-23.
245. Čorak, Željka. Muzej i grad. Čovjek i prostor, br. 3, 1986., str. 11.-12.
246. Domac-Ceraj, Smiljka. Deseta godišnjica osnivanja INDOK—službe u Modernoj galeriji. Informatica museologica, br. 3/4, 1989., str. 61.-62.
247. Dossier: Rooseveltov trg: Exegi monumentum Mimara. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 1/2, 1985., str. 9.-18.
248. Gamulin, Grgo. Svečanost koju smo pokvarili: U povodu promjene lokacije zbirke Ante Topića-Mimara. Vijesti muzealaca i konzervatora, br. 3/4, 1987., str. 5.-7.
249. Internacionalni kolokvij Kompjutori i vizuelna istraživanja, Zagreb, 3.-4. kolovoz 1968. Tematski broj. BIT, br. 3, 1968.
250. Karač, Zlatko. Priča o promašaju: Uz izložbu idejnih projekata za budući Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu. Vijesti muzealaca i konzervatora, br. 1/2, 1987., str. 42.-43.
251. Kompjuteri i vizualna istraživanja. Tematski broj. BIT, br. 2, 1968.
252. Koščević, Želimir. Kako odlučiti?. Čovjek i prostor, br. 2, 1985., str. 24.-25. 252. Kranjc, Mihajlo. Muzejsko-galerijski centar u Zagrebu. Čovjek i prostor, br. 3, 1986., str. 10.-11.
253. Kusin, Vesna. Mimara. Zagreb: Centar za informacije i publicitet, 1987., str. 273.
254. Kusin, Vesna. Mimara: Žao mi je što sam donio zbirku. Vjesnik, Prilog "Sedam dana", br. 213, 1982., str. 11.
255. Maleković, Vladimir. Suvremena muzeologija i novi postav zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt. Informatica museologica, br. 1/2, 1990., str. 15.-19.
256. Maroević, Ivo. Novija muzejska arhitektura u Hrvatskoj. Čovjek i prostor, br. 3, 1986., str. 6.-9.
257. Maroević, Ivo. Gundulićev san na Griču. Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, br. 3/4, 1989., str. 12.
258. Osrečki, Dubravka. Program informatizacije Muzeja za umjetnost i obrt. Elaborat. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1990., str. 21.
259. Putar, Radoslav. Nova tehnologija u muzejskoj službi. Informatica museologica, br. 20, 1973., str. 1.-11.
260. Stransky, Zbynek. Muzeji i računala. Informatica museologica, br. 3-4, 1988., str. 14.-18.
261. Šeper, Fanica. INDOK odjel Muzejsko-galerijskog centra. Informatica museologica, br. 3/4, 1988., str. 64.-67.
262. Šola, Tomislav. Ususret tehnološkoj budućnosti. Informatica museologica, br. 3-4, 1988., str. 19.-22.
263. Šulc, Branka. Djelatnost Muzejskog dokumentacionog centra u Zagrebu. Informatologia jugoslavica, br. 3-4, 1983., str. 269.-273.
264. Tendencije 4: Kompjutori i vizualna istraživanja. Katalog izložbe i rezultati međunarodnog kolokvija. Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1969., ne pag.
265. Teorija informacija i nova estetika. Tematski broj. BIT, br. 1, 1968.
266. Težak, Božo. (Uvodne misli prof. Bože Težaka...) Muzeologija, br. 6, 1967., str. 4.
267. Vinterhalter, Jadranka. Obnova muzeja za umjetnost i obrt - razgovor s arhitektom Ivanom Prtenjakom. Informatica museologica, br. 1/2, 1989., str. 48.-50.
268. Zlamalik, Vinko. Vrijednosti su moćnije od kritike. Večernji list, 19. i 20. XI. 1983. godine, str. 8.
269. Zlamalik, Vinko. Izložba odabranih djela iz zbirke Ante Topić Mimara. Katalog izložbe. Zagreb: JAZU, bez god., str. 116.



## SUMMARY

Because of the broad definition of a museum, and the attempt to discern at least some of its transformations in the course of time, and most of all because of the lack of a detailed study of museum-linked events in Zagreb before the 19th century, the introductory part of the study deals with collecting, keeping and exhibition of works of art prior to the founding of the first specialized museum of art. In view of this, due attention is devoted to the treasury of the Zagreb cathedral. The quality of the collected treasures, in the words of its present-day curator Dr. A. Ivandija, ranks it in the group of some ten most significant collections of its kind. A careful examination of its growth from the founding of the Zagreb archbishopric in 1094, and the study of the collected objects and the first inventories in the 14th and 15th centuries shows that we were right in stating that the treasury is the first deliberately established collection of valuables which represent not only the documents of the life of the church community, but also valuable works of art. This is best confirmed by the fact that the collections from the very beginning contained objects which, as has been established, were never used in liturgy: from the ivory plenary from the 11th century, to the exquisite missal by Juraj de Topusko from the 15th century, which remained unfinished and entered the collection as such. Also interesting is the fact that some objects were discarded from the collection; thus, for example, in the

16th century metal plates were melted down in order to mint coins with which soldiers were paid to defend the episcopal land near Sisak. In spite of the numerous fires, epidemics of the plague, and even earthquakes, the second half of the 17th century is called the period of baroque restoration in both urban parts of Zagreb (both on Kaptol - the complex around St. Mary's Cathedral - and on the plateau of Gradec with its mediaeval fortifications). The events of that time are no longer accompanied by the noting of the growth of the cathedral treasury, but rather by the reconstruction of the cultural mosaic through significant personalities. And so we have a description of the work of bishop A. Mikulić (1650-1694), who took pains to protect relics, and especially books. It was through his efforts that the Metropolitan Library was founded and built within the bishop's residence. A part of the study is devoted to the best-known curator of the cathedral treasury, the great patron of arts Ivan Znika. (1629-1705), who also possessed works of art in his canon's residence in Kaptol. However, the most thorough treatment is given to the activities and work of the Creation polyester Pavao Ritter Vitezović (1657-1705). It was, in fact, his use of the term "museum" (in signing his letters "Ex Musaeo meo (suo) Graecomontii") which initiated the study of this problem in 17th century Zagreb. The evidence led to the conclusion that this can be attributed to the common use of the term at that time to denote a place of scholarly study, which did not imply the existence of a collection. However, in



order to determine this with respect to our history of museums, it was necessary to sketch the contemporary situation both in Europe and in Slovenia, where Vitezović's friend and patron Janez Vajkard Valvasor (1641-1693) lived. Valvasor was a polyhistor, printer and collector, who in fact possessed collections of minerals and fossils, as well as works of art, especially prints. Finally, within the framework of a broad definition of the presentation of works of art, there is a description of Jesuit celebrations in Gradec which had the characteristics of public happenings. The following century, a century which saw both the building of noblemen palaces on the hill of Gradec, and the building of canon's residences on Kaptol, has been defined by the Croatian historian Josip Matasović as a gallant age, and this is the most succinct and precise description of the luxury and vivacity of 18th century Zagreb. The preserved diaries of Croat nobles, and especially the "Annuae" by the canon Baltazar Krčelić (1715-1778) gave an exhaustive description of the time in which family collections of portraits and artifacts began to emerge, and the cathedral treasury as well as the bishop's residence began to fill up with "objects of great material and artistic value..." Particularly important for museology is Krčelić's note on a three-day exhibition in lieutenant-colonel Franjo Kušević's house on Gradec of six allegorical pictures painted on order which were a protest against the political immorality of contemporaries at the head of Civil Croatia. The ideas of enlightenment, which easily found their way from French Illyria around

Zagreb to the townsfolk, were embodied at the turn of the eighteenth century in the person of Maksimilijan Vrhovec (1752-1827), the bishop of Zagreb. Vrhovec was responsible for initiating the development of the first city park; in his own printing shop he printed hundreds of precious books, and he ordered his clergy to collect Croatian words, as well as folk songs and riddles. During his lifetime no museum was built in Zagreb, but Vrhovec financed the building of the National Hungarian Museum in Budapest, which opened in 1802. Numerous Croatian coin collectors, especially those from Slavonia, had to help this museum project in Hungary, while the idea of having their own national museum had to wait for the return of the first generations of the Illyrian Movement from their studies in Graz, Vienna and Budapest. Those who had seen the way in which various peoples care for their heritage - for example, the Hungarians, the people of Styria (the Joanneum was founded in 1811), of Carniola (the Austrian emperor had given his approval to the "state museum" in Ljubljana as early as 1826), and even Croats in Dalmatia (who were in honor of Emperor Francis I allowed to establish the Archaeological Museum in Split in 1820) - clearly understood that any serious national programme needs to include the establishment of a national museum. This is precisely what Ljudevit Gaj (1809-1872), the leader of the Illyrian Movement, realized and promoted. He publicly expressed these views in the Croatian Parliament in 1836, and ten years after this



date modest natural history and cultural and art collections were placed in the palace of the National Hall. Croats were the only people in the Austro-Hungarian Empire who had to wait another twenty years to receive the Emperor's patent for the museum, so that some historians consider 1866 to be the date of the founding of the museum. In contrast to the museums in Graz and Budapest, the first proper museum in Zagreb held no valuable works of art, and there were no complete donations which could form the basis for a gallery of paintings. And so the incentive for the first specialized museum of art in Zagreb in fact came from outside Zagreb. Following in the wake of Hungarian prelates (for example, Pyrker, the archbishop of Eger, or bishop Arnold Ipoly, the first art historian), Josip Juraj Strossmayer (1815-1905), the bishop of Đakovo, a great patron of arts and collector, decided to donate his collection of paintings to the Academy of Science and Arts in Zagreb. His only condition being that it should be properly housed and kept by someone who would at the same time be the first lecturer of a future department for the history of art. He found such an enthusiast in the person of Isidor Kršnjavi (1845-1927), an artist, historian of art and doctor of law. Kršnjavi was a man of great learning, universal knowledge, and also a man of great and inexhaustible energy with a sense for practical solutions to the problems of museums in Croatia. He is to be credited for the existence of the basic specialized art museums in Zagreb today. The first was the Strossmayer Gallery of Old Masters,

whose founding he promoted in numerous newspaper articles; together with the bishop and with the architect F. Schmidt he took part in designing the building in which room had to be made for both the Academy of Science and Arts and the Archaeological Department of the National Museum. After Kršnjavi brought the collection of paintings, consisting mainly of Italian art with a religious iconography, from Đakovo to Zagreb, his friendly relations with bishop Strossmayer were severed because of opposing political views, and Isidor Kršnjavi was not present at the opening of the Gallery in 1884. However, the museum whose founding Kršnjavi particularly pushed for was not a gallery of paintings, but a typical museum establishment of the time - a museum of arts and crafts. Similar to the way in which his professor Rudolf von Eitelberger, the father of the Viennese school of the history of art, founded the Austrian Museum of Arts and Crafts in a wooden hut in Vienna in 1864, Kršnjavi presented his modest collection of artefacts in a private flat in Zagreb in 1880. Soon after this the School for Crafts was organized, and the Museum, together with a specialized library, served as the main aid in training. The awareness of the townspeople and the city council was significantly promoted by Kršnjavi's newspaper crusade in which he tried to popularize the idea of a museum of arts and crafts. However, when our first and only museum building build exclusively to house a museum was completed in 1886, and the collections were finally brought into it, room had to be made for a girls' gymnasium.



In spite of all of Kršnjavi's efforts, the museum had to give way. This situation, unfortunately, continued for a long time. In spite of all his commitments (he also served as what we might today call a minister of culture and education) and interests, Kršnjavi continued to deal with the problems of museums. Within the project for a School Forum, he envisaged the establishment of a museum of plaster casts. And, although the imported plaster casts of the most significant Greek and Roman sculptures were meant to have an exclusively educational character within a complex of secondary schools, we can describe Kršnjavi's intention as the idea for the first plaster-cast museum in Croatia. We can also consider his idea of setting up the Modern Gallery as another pioneering effort. We should also note that at the end of the 1870's Isidor Kršnjavi founded the Art Society in Zagreb as an association of artists, lovers and patrons of art, which was typical for the capitals of Europe at that time. Although fin-de-siecle art in Croatia was not as strong as in Vienna, where it even led to the building of a new exhibition space in the form of Olbrich's "Sezession", artists in Zagreb could present their work in the newly opened Arts Pavilion, which was designed in a historicist style. Conscious of the limitations of occasional exhibitions, the artists themselves arrived at the idea of starting to gather works for a collection of contemporary art. Nothing came of the idea at the time, but Kršnjavi was the first to seriously put it into practice. In 1905, in the premises of the Art Society in the

building of the Museum of Arts and Crafts, the modest nucleus of what will become the Modern Gallery was established by incorporating three contemporary works. In this way Isidor Kršnjavi founded, albeit in the vaguest outline, yet another museum and proved that among all his cultural programmes "the rational solution of the problem of museums lay closest to (his) heart." In that same year bishop Strossmayer died. He lived to see his gallery receive new donations which made it into a precious, and as far as the region of the Balkans is concerned, a unique survey of European painting between the thirteenth and nineteenth centuries. In contrast to the continuous operation of the Strossmayer Gallery, Kršnjavi's "pet" - the Museum of Arts and Crafts - had to wait for almost thirty years to open its doors to the public. The collections were finally exhibited in nine halls and the opening ceremony was held in 1909. Because of the postponement, the educational character of the collection of items directly linked with the School of Crafts was gradually lost. A year after the end of the First World War, museum activities resumed fairly briskly in Zagreb. It was in 1919, at the same time that the massive Viennese collection of prints - the Albertina - was declared to be a state institution within the framework of the Royal University Library, the first collection of prints was founded in Zagreb. Its task was to "collect primarily prints by South Slavs and Slavs in general", and on the eve of the Second World War it numbered 13,000 prints, including master-



pieces from Valvasor's collection, and also prints by contemporary European artists like Kokoschka and Barlach. As a result of this general affinity for the medium of prints, these works of art found their way both into the collection of the Strossmayer Gallery and the modest collection of the Modern Gallery, which took on its first curator in 1919 - the artist Ljubo Babić (1890-1974). The Museum of Arts and Crafts gave permission to the Modern Gallery to exhibit its collections for public showing in several rooms and in the gallery of the second floor of the museum building. This symbiosis of museums would have continued but for the fact that the collection of modern art kept on expanding, and thus pressed the need for a permanent solution. As a result of the understanding shown by the city authorities, and also as the result of the efforts of artists like Ivan Meštrović, the Modern Gallery moved into its present building, the beautiful Vraniczany palace on Zrinjevac Square, in 1934. The opening was made all the more special with a major international visiting exhibition of the works of the contemporary Belgian artist Frans Masereel. And, while the Museum of Arts and Crafts became a significant cultural and artistic collection in the period between the two world wars, where several directors tried their hand at providing the permanent exhibition, the greatest changes, and also changes most in line with contemporary trends, took place in what was in fact the oldest museum establishment - the Strossmayer Gallery. The Governors of the Academy decided

to reconstruct it along the lines of contemporary principles. For the first time in our midst a foreign expert was brought in to carry out this task. Financial considerations, and the nature of the collection made them choose Gabriel Terey, the director of the Gallery of Paintings of the Museum of Fine Arts in Budapest. Dr. Terey, a man of great experience with museums and a scholar, accepted this task, visited the Strossmayer Gallery and submitted his report and written recommendations concerning the reconstruction to the Governors of the Academy. This report is an exceptional document of museological thought from the year 1925: from the new plans for the layout, a more practical route through the rooms, to the demand for a more refined exhibition and a better presentation of the collection through well-made reproductions and a scholarly catalogue printed in foreign languages. The Gallery tried to carry out all of Terey's recommendations in just one year. When the public were allowed to visit the Gallery in 1926, the rooms on the second floor of the Palace of the Academy appeared just like any European gallery of that time, as described in the book by A. Erbe "Belichtung von Gemaeldegalerien" (Leipzig, 1923). A new director was soon appointed - the renowned Croatian art historian Dr. Artur Schneider, who was the only one who could to a major extent bring to life Terey's ideas, and at the same time manage the Gallery in the difficult times of the new world conflict which was to follow. We also need to stress



that we can note a general improvement of Croatian museological thought at the end of the thirties. The articles by Zdenka Munk, a young curator in the Museum of Arts and Crafts, a person who received her training in museology in Paris, are indeed surprising in that her vocabulary is the same as the one we use today. This period also marks the start of the career of one of our greatest museologists - Dr. Antun Bauer. As a young assistant the Department of Archaeology, he also took a keen interest in the problems of museums. He personally collected a sizeable collection of plaster casts of both works by contemporary sculptors, and also some of Kršnjavi's lost casts. Deeply aware of the fact that Zagreb, and indeed Croatia, should have had a plaster-cast museum long ago, Dr. Bauer donated his collection to the city of Zagreb in 1937 under the condition that it serve as the basis for finally realizing Kršnjavi's idea of a Museum of Plaster Casts. It was only through the efforts of the donator that the Museum of Plaster Casts was given a building which belonged to a hide factory complex. After presenting and exhibition of casts of Greek and Roman sculpture, war broke out, and the Museum of Plaster Casts, along with other art museums in Zagreb, found itself struggling to survive and preserve the cultural heritage. The information we have about the methods and scope of protection of museum collections in wartime Zagreb have shown that museologists in Zagreb have, exclusively through their own efforts, succeeded in preserving in almost perfect condition all

the art collections in the city. Apart from this, they succeeded in carrying on with their regular programmes, like the scholarly study of the collections and work on the documentation of museums. They proved themselves to be true curators - keepers in the profoundest sense of the word - of the museum treasures in Zagreb. Life after the Second World War began to take shape under new social conditions determined by socialism, and these certainly influenced events in museums of art and galleries. BY this we refer to what was at that time an unprecedented collective effort (it should be noted, by the way, that the spirit of reconstruction and collectivism was evident in all countries after the war), which was channeled in such a way so as to bring back to life our museums and galleries. Best testimony of this has been given by Dr. Bauer. In order for the Museum of Plaster Casts to reopen its doors to the public, everybody did his part: from the professional museum staff, to students and colleagues, and even prisoners of war. And so, by 1948 all museum establishments in the city were back at work, and by 1953 some of them, like the Museum of Arts and Crafts, had even changed several permanent exhibitions of their collections. The new era did not neglect museums. On the contrary, it was thought that they could play a major part in the new society, primarily in education. This is the direction taken in preparing new permanent exhibitions. However, during the first half of the fifties, new museums establishments were founded. With respect to chronology, we firstly need to mention



the Benko Horvat Gallery, established in 1946 when a private collection was donated to the city. However, after Mr. Horvat, the owner and lifetime director of the gallery, died, it seemed as if the gallery died with him. It lost its permanent exhibition, and was lost in the quagmire of a large conglomeration of museum establishments. It is today, in effect, a forgotten collection. Among these intense post-war activities we should also note the new relationship between the Strossmayer Gallery and the Modern Gallery. Both found themselves within the structure of the Academy, and it was decided that The Gallery of Old Masters should transfer all works dating from after 1914 to the Modern Gallery. It is quite understandable that this decision to some extent changed the character of the collection, as well as the character of the new permanent exhibitions of these institutions. However, the Museum of Plaster Casts with all its auxiliary services (from its archives to its photographic laboratory) was also forced to join the ranks of the Academy's museums, and what was a museologically relatively well thought out institution became a conservative museum. In the same way, through quick decisions and so-called decrees, the Prints Cabinet was founded in 1954 under the supervision of the Academy. Although Dr. Terey had already in 1925 proposed the setting up of a prints department within the Strossmayer Gallery - and such a collection was indeed necessary in both Zagreb and Croatia - the way in which the new collection was founded was very unusual. As a result, in the enthusiastic

collection of prints, the collection of the University Library was left without all of its prints for ten years. Fortunately, this collection overcame the crisis and continued its work to the present day. At the same time, new galleries continued to emerge in Zagreb. In 1952 the sculptor Ivan Meštrović, who took up a permanent residence in America after the war, decided to donate his house and his studio in the Upper Town together with some fifty of his sculptures to the city of Zagreb. This house gradually became one of the most representative monographic collections, especially after its exquisite refurbishment in 1963 under the direction of the architect M. Begović. In the new social climate which attempted to devote particular attention to Croatian workers and farmers, significant understanding was shown for naive art. Naive art was first practised by numerous authentic artists who simply followed and developed what had already been seen in Croatian art at the end of the twenties, particularly the art initiated by Krsto Hegedušić's Hlebine school of painting. In this cultural climate, peasant artists decided in 1952 to establish a permanent exhibition of their works in the premises of the Agricultural Solidarity Hall. It was from the start envisaged as a collection which will be expanded over time and systematically documented, and was rightly acclaimed as the first museum of naive art in the world, and Croatian naive art which it promoted gained popularity all over the world, a popularity which surpassed that of any other artist or phenomenon from Croatia. And finally, in this line of new



galleries after the Second World War we need to mention the emergence of one of the most vital institutions - the founding of the Gallery of Contemporary Art in Zagreb. Since it became clear that the Modern Gallery - especially under the Academy's conservative leadership - could not properly follow and document contemporary Croatian art which had in the early fifties finally moved away from the sphere of representational art, the city leaders decided to create a collection of recent non-representational works. In the vacated premises of the Institute of Ancient Monuments in the Upper Town, the Gallery of Contemporary Art began work with a collection of some hundred works in 1955. At first it displayed its permanent exhibition, but as the collection grew, and the following of contemporary events required quick reactions in the form of temporary exhibitions, lectures and cooperation with artists, the Gallery gave up the idea of having a permanent exhibition. Nevertheless, the liveliness of the events in this museum, its timely reaction to events in the sphere of art in the world, the study of new media like those of design and television brought acclaim from Europe to the Gallery. Its vitality can be best seen from the fact that at the end of the sixties it was the first to attempt, in its own way, to bring a new technological aid - the computer - closer to museums and to art. It is a paradox in a way that the museums in Zagreb found themselves in almost the same position as major museums in the world - namely these institutions who are charged with collecting,

preserving and exhibiting items of material culture found themselves in a crisis, but at the same time turned to considering the use of computers in the keeping of museum records. What is more, our museums already had their own central institution, the Museum Documentation Centre, and museology was established as one of the disciplines in information studies, and there was even a postgraduate course in museology. However, the seventies were also a period which marked the stagnation of art museums in the city. Regular activities continued, collections were given professional treatment, all forms of communication were used with respect to museum objects, but many problems were left unsolved. These were primarily those in connection to space, and this was a particularly pressing problem for the Gallery of Contemporary Art. Not even happenings or projects of the future helped the situation. And there was also the question of its relationship with the Modern Gallery, since both institutions collected works from more or less the same period. The Museum of Arts and Crafts stored its permanent exhibition. In this atmosphere full of lethargy, a fresh wind of change, which was already evident in new museum architecture all over Europe, was slowly felt with respect to the return to art museums in Zagreb at the beginning of the eighties. We can consider the founding of a major exhibition establishment in Croatia to a sign of these times. By this we mean the Muzejski Prostor Gallery in the baroque Jesuit monastery in the Upper Town. This complex



of buildings was chosen to house a major donation by Ante Topić Mimara, one of our most significant and most intriguing art collectors who in 1968 gave some masterpieces from his collection to the Strossmayer Gallery of Old Masters. Some ten years later he was ready to donate to Zagreb and his native Croatia his entire collection. However, after sensitive work was completed with the aim of adequately adapting the Jesuit architecture to meet the needs for a museum, A. Topić rejected this project. The Gallery became the site for representative exhibitions - from cultural and historical exhibitions, like the one which presented the treasury of the Zagreb Cathedral, to attractive exhibitions of Chinese and Japanese art, as well as a series of presentations of private collections from Zagreb. The scale of interest and number of visitors, as well as the aggressive exhibition marketing and promotion activities, was unprecedented in the history of museums in Zagreb. However, at a time when it seemed that Zagreb and Croatia were ready to provide a completely new and adequate museum building, the donator's wishes prevailed. He chose a representative historicist building from the end of the nineteenth century. And so, in the midst of pronounced computerization and modern museological thought, the Ante and Wiltrud Topić-Mimara Museum was opened in Zagreb in 1985, an exclusive establishment completely in harmony with the displayed works of art who were treasured by their owner principally because of the value of the original works and their exclusive nature. If we add

to this the continued struggle during the eighties to introduce computers for museum documentation, we can gather insight into the state of affairs in Zagreb's art museums and galleries on the eve of the war which broke out in 1991. It was then that museologists in Zagreb were faced with a new problem, the problem of all-out destruction. Works of art were stored and protected, and some of them even had to be moved out of town, and this is something which did not happen even in the Second World War. In expectation of a definite solution to the situation and the elimination of an immediate threat of war, the museums' permanent exhibitions are still being kept on hold. However, better use could be made of this interregnum. First of all, museum documentation should finally be computerized, and this would enable the use of this information in other forms of museum activities - for example in presentation and education. Those who had not completed the scholarly study of their collections can do so in this period. Museologists should also use the time to give careful consideration and elaboration of the shape of future permanent exhibitions of museums which will finally be able to move back into their premises. Nevertheless, it will be only then, when the living and working conditions of our museologists come close to those in other European countries will we be able to make another critical appraisal of our art museums and galleries, and thus define the best way of shaping them into modern museum establishments which we will need in creating a new Croatian cultural identity.

Translated by Tomislav Pisk



## Bilješka o autoru

Žarka VUJIĆ, rođena 1959. godine u Pavlovcu, povijest umjetnosti i komparativnu književnost diplomirala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu s temom "Umjetnička slika kao muzejski predmet". Na Postiplomskom studiju muzeologije u Varaždinu magistrirala studenoga 1992. godine s radnjom "Razvoj i budućnost umjetničkih muzeja i galerija u Zagrebu",

koja je i sadržaj ovog broja Muzeologije. Autorica je radila u svojstvu muzejskog knjižničara u Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU u Zagrebu a danas radi kao znanstveni asistent u Institutu za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.

Objavila je veći broj radova u znanstvenim i stručnim muzejskim, likovnim i muzeološkim časopisima, sudjelovala u pripremanju izložaba, obradi privatnih likovnih donacija i dr.