

TRAGOM KAMILA TONČIĆA

SANJA IVANČIĆ
Etnografski muzej
58000 Split
Iza Lože 1

UDK 39(091)+069.01
Izvorni znanstveni članak
Original scientific paper
Primljeno 19.XI.1993.

Autorica u tekstu analizira pohude i postupke osnivača i prvoga ravnatelja pri osnivanju institucije koja se danas naziva Etnografski muzej u Splitu, ing. Kamila Tončića pl. Sorinjskog, te okružje u kojem je muzej nastajao. Muzej nastaje prvotno kao zbirka pri Graditeljskoj, zanatlijskoj i umjetničkoj školi u Splitu na čijem je čelu Tončić od samih njenih početaka 1907. godine. Prilikom završne izložbe učeničkih radova školske godine 1909/1910. proširuje izložbu "odjelom za umjetne narodne radnje", odnosno daje dio prostora škole stalnoj postavi originalnih predmeta kao samostalnoj cjelini; godina 1910. i ova izložba drže se činom osnutka muzeja. Iako je 1924. godine uspio ishodovati zasebnu zgradu Muzeja, prostor "Gradske vijećnice" nije odgovarao ni najskromnijim zahtjevima muzejske djelatnosti zbog velike količine predmeta kojima je raspolagao. Tim više što je Tončić daleke 1908. godine, s prvom izložbom likovne grupe "Medulić", počeo prikupljati radove suvremene umjetnosti i smještati ih u tada imaginarni pojam Muzeja (1931. godine zbirka likovnih radova odvaja se u samostalnu instituciju "Galerije umjetnina"). Godine 1945. Kamilo Tončić je, u nama zasad nerazjašnjenim okolnostima, napustio muzejsko kormilo, tim prije što je prethodne četiri ratne godine proveo spašavajući zbirku od njena izmještanja iz matičnog grada.

Etnografski muzej u Splitu je prvi muzej u Hrvatskoj etnografskoga sadržaja. Nastao je, i dugo godina opstajao, htijenjem, zalaganjem i inventivnošću gospodina ing. Kamila Tončića pl. Sorinjskog, kojega danas šturo bilježimo kao njegova osnivača i dugogodišnja ravnatelja. Poticaj osvrta njegovome radu na zaštitu narodne kulturne baštine je svijest da njegovo ime zanemaruju studije, kako etnografske tako i muzeografske povijesti Hrvatske, a da je njegova bogata ostavština nezaobilazan predmet proučavanja hrvatske etnološke i muzeološke znanosti.

Za razliku od zagrebačkoga Etnografskoga muzeja, koji svoj rad započinje velikim brojem predmeta koje, vrlo brzo nakon osnutka, preuzima čitav niz etnološki orijentiranih stručnjaka dok njegov osnivač i donator gospodin Salamon Berger slovi počasnim idejnim začetnikom i ravnateljom, Tončić, ni obrazovanjem, ni vokacijom etnolog, razvija ovu instituciju gotovo paralelno s prvim prikupljenim predmetom. Stoga su njegovi rezultati rada izuzetno zanimljivi jer su posljedica individualno motivirana shvaćanja muzejske djelatnosti.

Kako je muzej njegova osobna zamisao za koju nije htio tražiti zvaničnu pomoć, do prvih relevantnih rezultata realizirati će je pri *Graditeljskoj, zanatlijskoj i umjetničkoj školi* na čijem je čelu od samih njenih početaka 1907. godine. Ova škola

organizirana u Splitu radi podizanja razine obrazovanja raznih obrtničkih struka, primila je već prve školske godine pod svoju upravu tečaj za čipku i vez *Centralnog zavoda za čipku i vez u Beču*. Iste godine Tončić otkupljuje originalne predmete tekstilnog rukotvorstva kao uzorke radu učenicama ovoga tečaja, a uspijeva dobiti, od *Ministarstva prosvjete i kulture*, financijska sredstva za otkup čitave kolekcije *Cantoni* iz Sinja. Ovakvo prikupljanje etnografske građe kao didaktičkih sredstava škole, za koju očito nije trebalo čitav niz srodnih uzoraka, za Tončića je imao dublji smisao: bio je jedini način njihova zadržavanja u okrilju sredine u kojoj su nastali.

Naime, nepostojanje institucije koja će ih prikupljati omogućuju, uglavnom stranim trgovcima, kolekcionarima, kao i kulturnim institucijama, njihovo raznošenje po europskim centrima gdje postaju tek visoko cijenjenom robom ili obogaćuju funduse, danas već svjetskih muzeja. Svjestan te decentralizacije originalnih predmeta narodne kulture, njihova uzmicanja pred industrijskom robom, te sve češćom izvedbom sve lošijih imitacija motiviranom tek dobrom i brzom zaradom, Tončić nije zadovoljan zatvorenim tipom školske zbirke uzoraka. On ih prikupljanjem želi zaštititi od fizičkog propadanja i zaborava, a javnim izlaganjem diskvalificirati manipulacije njihovim identitetom.

Stoga prilikom završne izložbe učeničkih radova školske godine 1909/10. proširuje izložbu "odjelom za umjetne narodne radnje", odnosno daje dio prostora škole stalnoj postavi originalnih predmeta kao samostalnoj cjelini. Čini se da izloženi materijal nije bio iz školske zbirke uzoraka jer ga je, kako sam kaže, nabavio nekoliko mjeseci prije same izložbe kontaktirajući s ljudima za koje je znao da mu mogu pomoći u ovoj akciji. Dio materijala je kupljen, dio zakaparan, a dio tek pribilježen u nadi da će postati imovinom "budućeg muzeja za narodni obrt i umjetnost". Javnost grada Splita nije dala značenje ovoj izložbi kakvu joj je Tončić dao, pa "publika ne pokaza ni onog interesa ni onog razumjevanja kojeg zasluživaše ova izložba" (Tončić, 1913: 3). No on je zadovoljan jer je svoju namjeru pretvorio u djelo: "... prolazno je postalo trajnim i odio samostalnom cjelinom; dio izloženih predmeta postade skromnim, nu solidnim začetkom budućeg Etnografskog muzeja pokrajine Dalmacije" (isto: 3). Da je Tončićeva procjena bila točna pokazuje ne samo to da se iz ove izložbe razvio Etnografski muzej, nego i činjenica da za njegovo osnivanje ne postoji službenoga akta, pa se baš ova izložba drži činom i godinom njegova osnutka.

No, trebalo je ovu, zapravo, javnu zbirku iz futura izvesti u prezent muzeja koji ima svoje ciljeve, zadatke i metode djelovanja, ali koji zahtijeva stalni izvor prihoda kao pretpostavku svoje djelotvornosti. Takav oslonac Tončić nije imao sve do 1913. godine. Ova godina čini se ključnom za konstituiranje Muzeja kao javne i zvanične institucije jer se državni i autonomni organi vlasti obvezuju na redovite dotacije koje opravdava ne samo veliki broj već nabavljenih predmeta, već izrada programa, odnosno *Statuta* koji definira njegov rad.

Prema ovome dokumentu: "Zemaljski muzej za narodnu industriju i narodnu umjetnost u Splitu, osnovan je kako bi se tu sakupila sva narodna djela plastične umjetnosti koja mogu poslužiti za očuvanje i njegu nacionalnog karaktera i nacion-

alnih motiva, i kako bi se time promicao osjećaj za estetiku. Muzej si je uzeo za cilj, zainteresirati domaću i stranu javnost za tvorevine narodne industrije i umjetnosti, te izraditi i primjeniti narodnu ornamentiku na tvorevine umjetnog obrta i time povećati i proširiti tu granu nacionalne djelatnosti za moralnu i materijalnu dobit naroda. Konačno, on mora sakupljeni materijal pružiti kao pomoć za umjetničke, folklorne i druge znanstvene studije”.

I površnim čitanjem smisla citirane prve točke ovoga Statuta, nameće se intrigantna misao da Tončić nije ni namjeravao, niti je osnovao etnografski muzej kakvim ga danas poimamo. Njegova zamisao ove institucije proizlazi iz pristupa materijalu kojemu ga privlače više likovne osobine do njihovih imanentnih informacija o kulturi sredine u kojoj nastaju. Fascinacija likovnošću izvornih nacionalnih kultura je specifičnost vremena početka stoljeća kao reakcija na vulgarnost idustrijskih proizvoda. Ta početna njihova atraktivnost naknadno će dovesti do iščitavanja drugih i dubljih slojeva njihova značenja, no u trenutku kada Tončić oblikuje muzej gotovo ne postoje samostalni pojmovi etnografije, odnosno etnologije, već se etnografski materijal svodi na pojam narodne umjetnosti. Tako likovni motivi veza, čipke, tkanja, drvorezbarstva i radova u metalu postaju osnovnim nosiocima identiteta nacionalne kulture. Osigurati njihov opstanak, kada sami predmeti izlaze iz upotrebe, značilo je zaštititi osobnost jednog naroda.

Vješto se koristeći modom vremena i spremnošću Austro-Ugarske države da narodni obrt i narodne motive uključi u gospodarstvene tijekove, zbog čega je Muzej prešao pod ingerenciju *Ministarstva javnih radova*, Tončić ih nastoji revitalizirati njihovim prožimanjem s predmetima gradske praktične uporabe. Zato se Statutom poticanje izrade i primjene narodne ornamentike na predmetima suvremene upotrebe ističe kao primarni zadatak, zasjenjujući znanstvenu obradu i studije.

Sam Muzej nije izrađivao predmete, već je to radila *Škola*, koju je Tončić kvantitativnom i kvalitativnom unutarnjom organizacijom, bez obzira što je obrazovala sve struke koje ne pripadaju općem gimnazijskom usmjerenju, izdigao na zavidnu razinu škole primjenjenih umjetnosti. Učenički radovi, posebice namještaj, pokazuju zanimljiva rješenja ugradnje narodnih oblika i dekoracije u suvremeno primjenjiv predmet namjenjen gradskoj kulturi življenja.

Također, znajući da trenutna moda "građanki u narodnim nošnjama", gradska sredina i mali kapaciteti škole ne mogu sasvim podržati opstojnost narodnog rukotvorstva i obrta, Tončić, preko Muzeja, traga za mogućnostima njihova održavanja u manjim mjestima koji su tradicijski centri takvih aktivnosti. To je rezultiralo, već 1911. godine, organiziranjem "obilaznih tečajeva", kojima se počinje stvarati mreža manjih škola i radionica koja njeguju postojeća znanja prenošenjem na slijedeće generacije. Postupnim povećavanjem njihova broja i centralizacijom u organiziranu "kućnu industriju", Tončić je narodni obrt i rukotvorstvo pokušao prilagoditi suvremenim zahtjevima privređivanja, te motivirati seosko stanovništvo kojem takav oblik rada postaje potencijalni izvor prihoda. Iako su takve radionice izrađivale predmete uglavnom prema vlastitim originalima, njihovo preoblikovanje u materijalnu vrijednost dovodilo je do gubitka izvornosti, tradicijskoga značenja

predmeta. Namijenjen širem europskom tržištu i sasvim drugačijem društvenom *milleu* predmet postaje suvenir i promicatelj kulture iz koje je potekao.

U kontekstu takovog oživotvorenja narodnog likovnog izraza na predmetima novokomponiranih oblika i funkcija, Muzej je, prikupljajući originalne predloške naspram novonastalih tvorevina škole i radionica, koji su se prodavali i u samome muzeju, imao ulogu identifikacije identiteta, osobnosti i kvalitete obiju vrsta predmeta. Prema takvoj zamisli muzej je neminovno, svojim sadržajem, bio i etnografski, ali s namjerama praktične obnove i promicanja narodnog obrta i seljačkog rukotvorstva, te isključivim prikupljanjem predmeta narodne seljačke umjetnosti onakav kako se prvotno i naziva: *muzej za narodni obrt i umjetnost*.

Srodni motivacija ka preporodu umjetničkog obrta i ručne obrade predmeta, nakon 1850. godine, kada je industrijska proizvodnja svjetskom izložbom u Londonu pokazala nemušost svoga likovnog izraza, niču širom Europe muzeji za umjetnost i obrt i pripadajuće im škole. Tako je splitski muzej nastao u, i zahvaljujući, trendu vremena, no njegovo isključivo uporište u "narodnom", a ne u stilovima "visoke umjetnosti" činile su ga ekskluzivnim ne samo u kategoriji muzeja za umjetnost i obrt, nego uspješnosti rane realizacije institucije kakvu još 1930. godine, jedanaest godina nakon osnutka zagrebačkoga Etnografskog muzeja, priželjkuje upravo njegov osnivač Salamon Berger. Neovisno o postojanju zagrebačkoga Etnografskog muzeja, svjestan njegova opsega rada, nakon gotovo pola stoljeća pokušaja organiziranja seljačkog tkalačkog i veziljskog rada u veliku narodnu industriju, Berger govoreći o potrebi stvaranja "autonomnog Trgovačkog muzeja", koji bi bio posrednik unaprijeđenja narodne kućne industrije, do detalja iscrtava djelatnost institucije koja, upornošću čovjeka istih vizija i jednaka entuzijazma, postoji u Splitu od 1910. godine.

Sam Tončić je prepoznavao kulturološke vrijednosti zbirki i često se doticao etnografije ponajprije stalnim traganjem za predmetima različite provenijencije i različitih povijesnih slojeva. Također je, tridesetih godina, proširio sferu zanimanja na područje duhovne kulture naručujući likovne ilustracije životnoga ciklusa i godišnjih običaja kojima je Muzej dobijao sve čvršće etnografske odrednice. Unatoč tome, on je etnološku obradu predmeta i znanstvene studije, svjesno i namjerno, prepustio drugima doslijedno usmjeravajući rad Muzeja ka očuvanju kontinuiteta narodne primjenjene umjetnosti kao specifičnoga oblika zaštite i širenja nacionalne kulture. Zato Muzej nije bio ni sasvim samostalan kako tvrde suvremenici i suradnici Tončića, jer su rezultati njegovih nastojanja ovisili o komplementarnoj suradnji s radionicama i školama, ali ni tek "etnografski materijal iz sabiračkog kabineta Obrtne škole" kako ga, još 1923. godine, nakon trinaest godina postojanja, određuje gospodin Josip Matasović, istaknuti djelatnik zagrebačkoga Etnografskog muzeja.

Uzroci zbog kojih splitski Muzej djeluje kao nedorađeni oblik etnografskog, odnosno, narodnoga muzeja nisu u nečitkosti Tončićeve ideje vodilje, što bi značilo i nepoznavanje rada vlastitog trenutnog ravnatelja, Salamona Bergera, što Matasoviću

nikako ne možemo pripisati, niti Tončićevo ravnopravno rabljenje naziva "etnografski" i "narodni", skraćeno njegova početna i adekvatnija naziva ove institucije. Uzroci su sasvim druge prirode.

Iako je 1924. godine uspio ishodovati zasebnu zgradu Muzeju, prostor gradske Vijećnice nije odgovarao ni najskromnijim zahtjevima muzejske djelatnosti zbog velike količine predmeta kojima je raspolagao. Razlog tome više je to što je Tončić, daleke 1908. godine, s prvom izložbom likovne grupe *Medulić*, počeo prikupljati radove suvremene umjetnosti i smještati ih u tada još imaginarni pojam Muzeja. No prisutnost likovne zbirke među etnografskim materijalom nije posljedica htijenja da oblikuje muzej tipa, tada vrlo popularnih, narodnih muzeja koji različita pokretna kulturna dobra razvrstava u zasebna odjeljenja iste kuće. Vrijeme je pokazalo da je, razmišljajući o njima kao entitetima, upravo njihovim zajedničkim izlaganjem javnosti, pocrtavajući različitu prirodu zbirki, osigurao odvajanje likovnih radova u samostalnu instituciju *Galerije umjetnina* 1931. godine. Ali, njeno preseljenje u Lovretsku ulicu br. 2 nije ostavilo puno više prostora etnografskom materijalu. Fotografije stalne postave, nakon 1931. godine, svjedoče o pretrpanosti prostora kakvu Tončić opisuje 1913. godine u prostorijama Škole. On ju je nastojao prikriti, kontinuiranim trikom ovoga Muzeja kojim je izložbeni prostor ujedno i njegov depo, pa su vitrine, koje je sam i projektirao bile prepunjene predmetima od čijih se detalja nije vidjela cjelina. Slobodni prostor iznad vitrina obložio je frizom likovnih prikaza nošnji i običaja dopunjenih kiparskim radovima srodne tematike. Trodimenzionalni predmeti našli su svoje mjesto u otvornome prostoru, na putu ophoda oko vitrina. Završna točka prezasićenosti je bio i prodajni štand predmeta iz "Tončićevih radionica". *Horror vacui* proistekao iz prostorne skučenosti prezentirao je više bogatstvo fundusa, no bilo koju drugu informaciju o pojedinačnim predmetima.

Tončićeva narav koja nije trpjela odlaganja vlastitih zamisli budućnosti boljih vremena, imajući razumijevanje istaknutih pojedinaca kao što je don Frane Bulić i fra Lujo Marun, ali ne i potpunu podršku Grada i predodžbu o značenju Muzeja za vlastiti kulturni identitet, koji uz Tončićevu broji tek jednu srodnu instituciju - Arheološki muzej, povinjavala se trenutnim datim okvirima rada, tražeći iz njih mogućnosti za daljni razvoj institucija koje je utemeljio. Kao što je iz Obrtne škole, svojim izuzetnim organizatorskim sposobnostima, različita usmjerenja izdizao s razine tečajeva, preko redovnih do potpuno samostalnih škola, tako mu je školska zbirka uzoraka bila početni korak realizacije osobnog projekta afirmacije nacionalne osobnosti kulturne baštine kojoj je upravo Muzej bio krunski svjedok. No osobna inicijativa kojom ga je osnovao i dugogodišnji privatni karakter Muzeja usporavali su njegov razvoj pri čemu je fizički smještaj fundusa bio njegov osnovni problem. Tončićev san o zasebno izgrađenoj zgradi, Školi i Muzeju, nikada nije ostvaren, pa je dodjela starog općinskog doma bio značajan pomak promičbe ove institucije s margina u centar gradske javnosti, jer je tim činom preseljenja u reprezentativnu zgradu glavnog gradskog trga, općinsko Upraviteljstvo, svojom sjednicom 11. srpnja 1923. godine, i preuzelo muzejski inventar od ing. Kamila Tončića. Time

je postao *Narodni muzej grada Splita* povjeren, ponovo, na upravu Tončiću. Zakašnjelo i teško stečeno pokroviteljstvo grada, prilike kojima je jedan čovjek jedna institucija, kao i činjenica da je jedini koji se bavi kulturnom baštinom van rimskoga sloja hrvatskoga tla je uzrok različite razvojne crte splitskoga Muzeja u odnosu na zagrebački Etnografski muzej, koji ne samo da se formira službenim aktom i znanstvenim pobudama, nego i izlučivanjem etnografskoga materijala iz djelatnosti već postojećih muzeja, dakle stasalijom kulturnom klimom grada Zagreba. U tom smislu Tončić kaže: "Iz svega što se reklo jasno je, kako u ovom poslu i najzauzetniji rad pojedinca ne može postići konačnog cilja, ako ne nadje razumijevanja i potpore ukupnog naroda, što je sklonulo ravnateljstvo, da i širu publiku zainteresira za ovo kulturno poduzeće" (Tončić, 1913: 5).

Epilog

Godine 1945. Tončić je, u nama zasad nerazjašnjenim okolnostima, napustio muzejsko kormilo, tim prije što je predhodne četiri godine proveo spašavajući zbirku od njena izmještanja iz matična grada opravdavanom ratnom opasnošću. Tončićevim odlaskom potpuno je zapuštena njegova ideja i koncept muzeja, te se Muzej proglasio etnografskim. To je značilo drugačiji pristup obrade postojećega materijala. Tehnički uvjeti smještaja, zaštite i prezentacije ostali su isti, pa su oni sputavali prikupljanje kakvu sugeriraju etnografski okviri muzealnosti predmeta. Prvi i osnovni kriterij selekcije je mogućnost njegova fizičkog smještaja u muzejski prostor, a ne njegova dokumentarna vrijednost etnoloških ili kulturoloških spoznaja. Tako je Muzej, unatoč tome što se kretao upravo prema prijedlozima Matasovića, zaostajao u kvaliteti za onim u Zagrebu. Iz današnjega vidokruga njegove opaske, nastale daleke 1923. godine, su zanimljive jer su prve koje otvaraju "akutno i otvoreno muzejsko pitanje, a naročito u Splitu".

Danas se, još jednom, pozivamo na riječi samoga Tončića: "Iz svega što se reklo jasno je, kako u ovom poslu i najzauzetniji rad pojedinca ne može postići konačnog cilja, ako ne nadje razumijevanja i potpore ukupnog naroda, što je i sklonulo ravnateljstvo, da i širu publiku zainteresira za ovo kulturno poduzeće" (Tončić, 1913: 5).

LITERATURA I IZVORI

- Arhiv*, Etnografski muzej, Split
 Bauer, Antun i Nemeth, Krešo: *Muzeji i arhivi*, Zagreb, 1957

- Berger, Salomon: *Za unapredenje naše kućne industrije*, Beograd, 1930
- Čulinović-Konstantinović, Vesna: Proučavanje narodne kulture i Etnografski muzej u Splitu u povodu osamdesete obljetnice Muzeja, *Kulturna baština* 20, Split, 1990, str. 37-56
- Enciklopedija likovnih umjetnosti*, tom IV, JAZU, Zagreb, 1966
- Gjetvaj, Nada: Etnografski muzej u Zagrebu, *Etnološka istraživanja* 5, Zagreb, 1989
- Katalog izabranih djela*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1970
- Matasović, Josip: (O Narodnom muzeju), *Narodna starina*, br. 4, Zagreb, 1923, str. 94, 95
- Piplović, Stanko: *Kamilo Tončić*, Društvo prijatelja kulturne baštine, Split, 1991
- Roca, Stjepan: Narodni muzej u Splitu, *Pučka prosvjeta*, br. 7, 1. VII, Split, 1922, str. 106-107
- Tončić, Kamilo: Pokrajinski muzej za narodni obrt i umjetnost u Spljetu, *Koledar Pokrajinskog muzeja za narodni obrt i umjetnost*, Split, 1913, str. 3-5

ON KAMILO TONČIĆ

(Summary)

The author of the text analyzes the work of eng. Kamilo Tončić noble of Sorin, founder and first director of the institution today known as the Ethnographic museum in Split, as well as the conditions under which the museum was founded. The museum was originally founded as a collection at the Architectural, Arts and Crafts School in Split, Tončić being its first director from the very beginning in 1907. He expanded the final exhibition of pupils' works of the 1909/1910 generation with the division for artistic folk work leaving the part of the school space for the permanent exhibition of original objects as an independent whole. The year of 1910 together with this exhibition marked the founding of the museum. Although he managed to obtain a separate museum building in 1924, the *Town Hall* did not meet even the most modest requirements of the museum's activities because of the great number of objects in possession. As early as 1908 with the first exhibition of the art group *Medulić*, Tončić began to collect the works of contemporary art and place them in the then still imaginary concept of Museum (in 1931 the collection of art works belonged to the independent institution *Arts Gallery*). In 1945, Kamilo Tončić left the museum under still unexplained circumstances, although he spent the four previous war years trying to prevent the collection from being removed from Split.

(Translated by Lada Gamulin)