

Dva nebodera —

nacionalno i internacionalno u arhitekturi tridesetih godina u Rijeci i Sušaku viđeno u širem kontekstu

Ervin Dubrović

samostalni istraživač u Rijeci

Izlaganje sa znanstvenog skupa —
72.011.27 (497.1 Rijeka/Sušak) »19«

Tridesete godine u arhitekturi znače već vrijeme formiranog modernizma. U to su vrijeme u modernističkom pokretu mnoge bitne dileme riješene, postoja-nje moderne arhitekture činjenica je i stvarnost koja već ima svoju jasnu poziciju, jasne idejne i formalne odrednice, svoju poetiku i svijest o sebi samoj. Svijest o nadnacionalnosti očituje se u samoodređenju pod ime-nom *internacionalnog stila*, kao i u okretanju suvreme-nosti i budućnosti.

To su postulat i postupno formiranj tokom dva-desetih godina. Polemički ton i borbenost implicira svi-jest o neprijatelju i njegovu profilu. On je također vrlo dobro poznat i sam nepokriven u uvjerenju o pravu građanstva (isključiv kao i modernistički pokret). To je klasicistički akademizam — ili akademski klasicizam, kojemu se tih dvadesetih godina obično pripisuje fran-cusko porijeklo i izvorište. Krajem desetljeća, 1927. go-dine, propada Le Corbusierov projekt za palaću Dru-štva naroda u Ženevi i pobjeđuje monumentaln i pom-pozan akademski projekt u skladu s *dobrim ukusom*.

Le Corbusier u predgovoru trećem izdanju svoje knjige *Ka pravoj arhitekturi* datiranom na Novu godinu 1928, komentira svoj poraz i citira pobjednika natječa-ja: *Srećan sam jednostavno zbog umetnosti; francuska ekipa (sic: a drugi pariski arhitekti?) imala je za cilj, kad se već prihvatila posla, da porazi varvarstvo. Var-varstvo nazivamo izvesnu, određenu arhitekturu, koja je već nekoliko godina u velikoj modi u istočnoj i se-vernoj Evropi ... Ona poriče sve lepe epohe u istoriji*

Distinkcija između nacionalnog i internacionalnog nametnula se kao vodilja u istraživanju dvaju konkretnih primjera na veoma bliskom prostoru, u Rijeci i Sušaku, razdvojenim između dva rata državnim i kulturnim granicama.

Riječki neboder (*Grattacielo Albori*) trščanina *Umber-ta Nordia* (suradnja *Vittorio Frandoli*) u svojim je proporcijama, nacionalnom duhu i monumentalizmu inspiriran klasicizmom, donekle drukčiji od Nordijevo žvopisnijeg trščanskog nebodera i mnogo umjereniji od njegovog fašis-tičkog Sveučilišta u Trstu.

Sušaćki neboder (*Narodni dom*), nasuprot privatnoj inicijativi i namjeni predašnjeg, djelo je čitave Općine. Ima i svoju političku ulogu kulturnog svjetionika koji će svje-liti i preko granice. On je međutim u kozmopolitskom duhu, djelo *Josipa Pičmana* i *Afreda Albinija*, koji su u njemu dali jedno od najboljih ostvarenja Hrvatske moderne prije-ratne arhitekture.

i, na svaki način vredi zdrav razum i dobar ukus. Ona je izgubila, sve je u najboljem redu.¹

U posve drugom kontekstu i s posve drugačije pozicije, bez korbizjeovske angažiranosti i emotivne di-menzije, već s povjesničarskom odmjerenošću, o hrvat-skih arhitektima tih godina rečeno je: *znatan dio ar-hitekata ove generacije pokazuje na početku dvadeseti-h godina stanovitu stilsku regresiju, što se očituje u ponovnoj eksprešivizaciji arhitektonskog volumena i u-vođenju na pročelja simboličko-reprezentativnih eleme-nata historijske arhitekture. Ova historizirajuća, točni-je klasicizirajuća tendencija opća je značajka doba ...²*

U tom bismo duhu dvadesetih godina mogli na području Rijeke i Sušaka utvrditi barem po jednu re-prezentativnu građevinu sa svake strane: u Rijeci se tokom čitavoga desetljeća dovršava još početkom stoljeća zasnovana kapucinska crkva *Cornelia Budinicha* u kićenom i živopisnom venecijansko-gotičkom stilu. Na Sušaku pak buduću modernist *Juraj Denzler* (1927) gra-di *Gradsku vijećnicu* (ili *Gradsko načelstvo*), klasicističku građevinu s monumentalnim jonskim stupovima koji se uzdižu uz pročelje građevine kroz tri etaže. Bi-lo je to iste one godine kad je u Ženevi pobijedio kla-sicistički projekt i porazio *Le Corbusiera* i također iste one godine kad se u *Denzlerovu Zagrebu* na *Trgu Republike* (ondašnjem *Jelačićevu*) pregrađuje po pro-jektu *Petera Behrensa* *Elsa-fluid*, očišćen od svake de-ekoracije i jasnih naznaka moderne arhitekture i inter-nacionalnog stila.

Međutim, opozicija *historicisma naspram moder-nizma* ima tridesetih godina posve drugo značenje, ne više estetičko, nego političko. Razgovor se s pitanja u-kusa pomiče na tlo nacionalnog zadatka, političke uti-litarnosti i propagandne smislenosti i pritom obje strane nastoje opravdati svoje pozicije.

Upravo stoga što se diskusija premješta s estetič-kog polja na političko i ideološko, a suprotstavljene oš-trice moraju se u totalitarnim režimima (i nacionalno

¹ *Građevinska knjiga*, Beograd 1977, str. XVI.

² Domljan, Zarko: *Arhitektura XX stoljeća u Hrvatskoj*, u: *Arhitek-tura XX vijeka* (Umjetnost na tlu Jugoslavije), Beograd—Zagreb—Mostar 1986, str. 38.

uglavnom monolitnim) odrediti prema etničkim i etnološkim kategorijama, može se opozicija na kojoj se temelji ovaj rad preciznije odrediti suprotstavljanjem *nacionalnog* i *internacionalnog*,³ a ne mogućim formalnim i estetičkim kategorijama (klasicističko — antiklasicističko, tradicionalističko — modernističko).

Uobičajeno je, međutim, gledati na te suprotne i suprotstavljene tokove ne kao na paralelna djelovanja, nego kroz određenje vodećeg toka (dvadesetih je to modernizam u usponu, tridesetih klasicistički pad). Time se osigurava jednolinijski razvoj povijesti, makar se on odvijao izmjenično, od *uspona do pada*.

Vrijedi čuti što o tome kaže Zevi: *Invece col 1933 s'inizia il declino della parabola razionalista. Proprio quando aveva raggiunto il suo vertice, quando sembra essersi solidamente stabilizzato, il movimento si contrae, perde di colpo la sua fonte più fertile, la Germania, poi la Russia, poi lentamente la Francia, nel 1936 la Spagna, nel 1938 l'Austria e pressoché nello stesso tempo, l'Italia... il razionalismo aveva già perduto la sua battaglia nella maggior parte d'Europa.*⁴

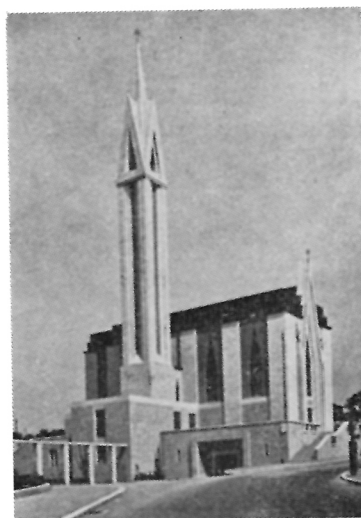
Međutim, ovaj novi konzervativni val čini se da sad ima dvije bitne struje, od kojih je jedna opet esteticistička pod barjakom ljepote, a druga crnja, ideološka i politička, u doslovnoj i bespogovornoj državnoj službi i uglavnom — nacionalistička. Ovakva arhitektura postaje izrazito monumentalistička, ona mora odražavati snagu države i nacije. Međutim, ono što uvijek iznova začuđujuće jest to da ono što odražava snagu i duh različitih nacija gotovo su uvijek isti ili vrlo slični klasicizmi, od sjevera do juga Evrope.

RIJEKA TRIDESETIH GODINA

Porazgovorimo li konačno o riječkim prilikama tridesetih, ne možemo ustanoviti snažan zamah i polet u izgradnji, samim tim nemamo ni mnoštvo vrsnih arhitektonskih ostvarenja. Pored jednog solidnog građevinskog standarda koji ne nadmašuje puku utilitarnost, raspoložemo prilično izrazitim mnoštvom ili bolje rečeno pluralizmom koncepcija na onom malobrojnom spomeničkom i kvalitetnom inventaru građevina.

Palazzina della Provincia (1933), danas Općinski komitet SK, Duimicha i Clericia *di carattere franco-belga*,⁶ modernističke je razvedenosti, slobodnog rasporeda masa, što se odražava na pročelju, složenog i slobodnog rasporeda prozora, asimetrično koncipiranog kao i kontrastirajućeg tretmana materijala (koloristički odnos ožbukanih i mramornih ploha). U svakom slučaju može se istaći kompaktnost i čistoća, izrazit plasticizam i *kubizam*, koji podsjeća na neoplasticizam u Nizozemskoj.

Posve je drugačija *zavjetna crkva* na Kozali (građena od početka do sredine tridesetih) arhitekta Bruna Anghebena, pod utjecajem pokreta *Novecento italiano*, koja se uzdiže nad gradom i monumentalne je jednostavnosti i čistoće. Naročito se ističe bjelinom i masivnošću, u bijelom je kamenu, a uz to kubično tijelo, očišćeno od dekoracije i oblikovano vrlo inventivno, vere se elegantni visoki toranj, pomno modeliran i duhom blizak gotici, mada treba reći da ova crkva nije nimalo historicistička.



255. Bruno Angheben, *Zavjetna crkva na Kozali*, 1930—1934.

I konačno dvije stambene zgrade. *Malj neboder*, arhitekta Raoula Puhajla (Puhali), nema više ništa zajedničko s monumentalizmom, ali mu nedostaje odrješitosti i nešto više modernističke radikalnosti. Naime, prilično je suzdržanih formi, *di forme un po convenzionali*,⁷ a zanimljivost mu daje sretno rješenje nezgodnog

³ O ulozi umjetnosti i njenu značenju za Italiju zanimljivo je pogledati riječke odjke Mussolinijeva govora, u časopisu *Termini*, u broju posvećenom Hrvatskoj, 2 (8. 1937), 12, str. 189, u zanimljivom prijevodu s dosta grešaka. Donosimo doslovno: *Sadašnja Vlada, koja je proizašla iz jednog duhovnog pokreta, otklanja teoriju, koja smatra umjetnost luksuznom pojavom, t. j. većim, što jest i što bi moglo biti u životu naroda. Ne, umjetnost je za nas prvorazredna i hitna potreba života, ona je ista, što i naša čovječnost, ona je ista, što i naša neizbrisiva prošlost. ... Tako će umjetnost, oslobođena od pretjeranih i pedantnih mozgovnih gombanja ili od pretjeranih trgovačkih spekulacija a dovedena u doticaj s najširim slojevima, koji od nje kao od religije traže nadnaravnu okrepu, sačinjavati jedan od vječnih izvora života za talijanski narod.* (prev. Ivo Lendić) Međutim, u idućem broju časopisa *Termini* ministar Bottai u intervjuu belgijskom kritičaru izriče važne riječi kojima daje podršku novim načinima djelovanja i različitih tendencijama: *Il Governo fascista non incoraggia una particolare tendenza artistica moderna perché è convinto che la storia dell'arte si faccia con le opere, non con le tendenze. Il Governo incoraggia ogni espressione artistica moderna, che rifletta ed esprima esigenze attuali di vita e di cultura.* (str. 318)

Slikar Ugo Terzoli u *La Vedetta d'Italia* (2. 01. 1938) u članku *L'Arte verso il popolo o il popolo verso l'arte* (str. 3) komentira navedene Mussolinijeve riječi. Ako se pak okrenemo konkretno arhitekturi, možemo za talijanske zvanične prilike citirati prvog zvaničnika Marcella Piacentinia i njegovu knjigu *Architetture d'oggi*, Roma, Paolo Cremonese editore, Roma 1930, VIII: *Sono queste le ragioni fondamentali, di razza ed storia, che spiegano la nostra diffidenza nella grande corente moderna che ha investite tutta l'Europa e l'America.* (str. 62) ... *Io vedo la nostra architettura contemporanea inquadrata in una grande compostezza e in una perfetta misura. Accetterà le proporzioni nuove consentite dai nuovi materiali, ma sempre subordinandole alla divina armonia che è la essenza di tutte le nostre arti e del nostro spirito.* (str. 62—63)

⁴ Zevi, Bruno: *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1955, str. 174.

⁵ Zevi u nav. djelu precizno navodi kako taj novi stari val u pojedinoj zemlji uvijek počinje jednom velikom akcijom, arhitektonskim natječajem od državnog interesa: *Ogni nazione ha avuto il suo fatale concorso di architettura che ha segnato le direttive degli anni seguenti. 1931: concorso per il Palazzo dei Sovieti e fine del razionalismo russo. 1934: concorso per le Scuole delle Gerarchie del partito nazista, e fine del razionalismo tedesco. 1934: concorso per il Palazzo del Littorio a Roma, e ostracismo al razionalismo italiano.* (str. 203)

⁶⁻⁷ Kratki citati iz teksta Anite Antoniazza Bocchina: *Arte e artisti figurativi a Fiume dal 1900 al 1945*, estratto dalla rivista *Fiume*, A. II, N. 2, 1982. Za palazzinu i Kolacio navodi: *s populičnom primjenom francuskog ukusa, a mali neboder hvali u usporedbi s velikim u: Međuratna arhitektura Rijeke i Sušaka, Arhitektura 156—157, 1976, str. 81.*



256. Agnoldomenico Pica, Zgrada Oberziner-Zampieri, 1936.



257. Umberto Nordio, Grattacielo Albori, 1939.

položaja. To je ustvari uglavnica zaobljenog uglovnog dijela, s izraženim balkonima, koji se također zaobljuju nastavljajući se s prednjeg pročelja na bočno. Visina mu je zapravo proizišla iz pada terena, pa se ne izdiže mnogo u odnosu na stražnje blokove.

I napokon, zgrada, zapravo čitav blok na riječkoj tržnici, *Oberziner — Zampieri*,⁸ što je ova milanska tvrtka naručila kod poznatog milanskog arhitekta Agnoldomenica Pice, koji je zanimljiviji kao pisac o arhitekturi i priređivač edicija o modernoj talijanskoj i svjetskoj arhitekturi. U svakom slučaju poznatiji je i bolji pisac nego arhitekt. Ni njegova riječka zgrada nije veliko djelo, ali se ipak odlikuje umjerenim dahom talijanskog racionalizma, makar se Pica, naprimjer, nije dovinuo (ili mu investitor nije dao) do ravnoga krova koji je u nacrtima ipak planirao. Blok je prostorno vrlo klasično i simetrično postavljen, oko unutrašnjeg dvorišta, jedino su detalji i arhitektonski elementi racionalistički

ki. Premda je Pica u Rijeci zaboravljen kao i njegova izrazito oronula zgrada, on nam je u ovom kontekstu dvostruko zanimljiv. Prvo, kao jedan od utjecajnih arhitekata, koji bi, međutim, htio pomiriti dvije oštrice arhitekture u Italiji u njenim krajnje udaljenim usmjerenjima i, drugo, kao pisac i jedan od priređivača memorijalne izložbe o Umberto Nordiu, tršćanskom arhitektu, graditelju riječkog nebodera.

No pored svih spomenutih građevina ima svega jedna monumentalna i izrazito fašistička gradnja u pravom musolinijevskom duhu, neuspjela i monstrozna kao i mnoge slične i pretenciozne građevine u Italiji. *Godine 1941. Riječani podižu na Mlaki zavjetnu crkvu Sv. Otkupitelja, čiji je projektant venecijanski arhitekt Virgilio Vallot, nad kosturnicom talijanskih vojnika iz prvoga svjetskog rata. To golemo zdanje nosilo je izrazite značajke fašističke arhitekture — ogoljeli klasicizam s nizovima arkada koje su rasčlanjivale zide, naročito zvonika, koji je dominirao centralnim dijelom pročelja, a na čijem se vrhu nalazila velika statua Krista Otkupitelja. Unutrašnjost je također bila rasčlanjena nizovima lučnih otvora, koji se ponavljaju i u apsidi, slikani, kao arhitektonski okvir likovima apostola i anđela. Crkva je 1949. godine srušena kao spomenik fašizma i smetnja izgradnji nove, glavne prometnice Rijeke.*⁹

GRATTACIELO ALBORI I UMBERTO NORDIO

Dakle, arhitektura u Rijeci u tridesetim godinama nije znatna, ali je podosta raznovrsna. Ima ipak jedan objekt koji iskače i koji je nemoguće zaobići. Začuđuje, međutim, koliko se o njemu malo zna, vjerojatno zato jer mu je također katkad pripisivana ona nezgodna ideološka kvalifikacija, fašistička, pa je time a priori diskvalificirana njegova vrijednost. *Riječki neboder*¹⁰ (Grattacielo Albori — po vlasniku, tvrtki Marca Alboria) dolazi na kraju niza što smo ga spominjali. Građen je od 1939. izazvavši svojem vlasniku mnoge glavobolje, uglavnom one novčane prirode, umjesto da

⁸ Pica, Agnoldomenico: *Nuova Architettura Italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1936, XIV, i podaci iz Historijskog arhiva u Rijeci, JU 51, kutija 176, fascikli 1-1-35.

⁹ Vicelja-Matijašić, Marina: *Sakralna izgradnja u Rijeci u 20. stoljeću*, Čovjek i prostor (5. 1988) 422, str. 12—13. O ovoj crkvi postoje vrlo šturi podaci. Po sačuvanom crtežu crkve u trenutku njena rušenja jasno se vidi vrlo velika sličnost s nekim Piacentinievim gradnjama. Nijedna druga građevina u Rijeci nije imala toliko režimski izgled. Bila je izgrađena pred sam pad fašističke Italije.

¹⁰ Začuđujuće je koliko se o riječkom neboderu malo zna i koliko se malo dokumenata sačuvalo. U Rijeci u Historijskom arhivu uspio sam pronaći svega nekoliko dokumenata iz 1939—1941. Očituju se teškoće u gradnji, pojava podzemnih voda i dolazak rata. Nije sačuvana nikakva projektna dokumentacija ili nacrti. HAR, spisi Gradskog poglavarstva Rijeke, JU-2, 1-5-39. U Trstu, u Istituto di architettura e Urbanistico Tršćanskog sveučilišta, u Via dell'università 7, postoji vrlo obilna dokumentacija o tršćanskim arhitektima, također i planoteka i fonoteka, ali o riječkom neboderu pošlo mi je za rukom pronaći svega jednu fotografiju perspektive fasade. To mi je uopće jedini poznati nacrt ove građevine. S druge strane, publiciranim radovima među mnoštvom prikaza i recenzija o arhitektu Riječkog nebodera, koji se također čuvaju u istom Institutu, kao i izresci iz novina, nisam našao ni slova o njegovoj riječkoj građevini. Međutim, što je manje poznatih činjenica, to je više mogućnosti za legende. Izgleda da Marco Albori, vlasnik, u Rijeci nije dobro poznat jer su se o njemu pričale čudne i nepouzdanе priče.

donese brzu zaradu, kako je planirano. Naime, po namjeni je to bio poslovno-stambeni toranj (upotrebljava se često i pojam *Casa torre*, bez pobližega određenja i imena).

Ali da bismo bolje razumjeli idejne okolnosti njegove gradnje i bolje i oštrije mogli prosuditi njegove podosta nenametljive i odmjerene klasicističke proporcije, trebalo bi prvo upoznati njegova tvorca i njegov opus kao uži kontekst kojemu ova građevina pripada.

*Umberto Nordio*¹¹ rodio se i umro u Trstu (1891—1971), gdje su živjeli i njegovi preci, također graditelji. Školovao se na Politehnici u Milanu (diplomirao 1919) i od 1920. djeluje kao slobodni umjetnik u Trstu.

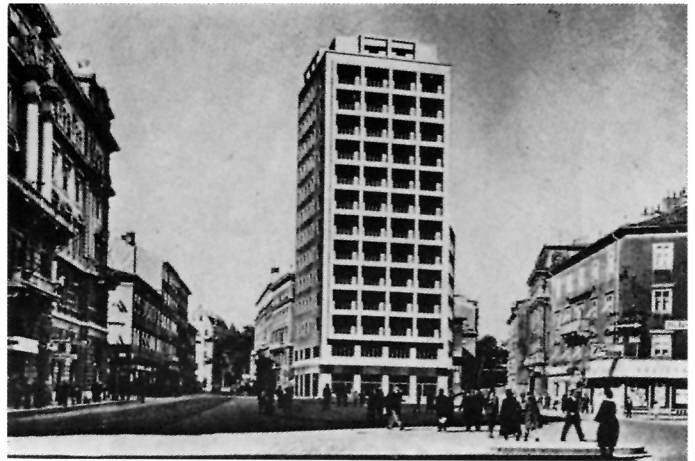
Nordio¹² je projektirao u različitim stilovima. Osim što se ta osobina pripisuje dužini njegova života i njegove aktivnosti, moglo bi se jednostavno utvrditi još i to da je bio pragmatik i poduzetan čovjek, koji je ideji pretpostavljao aktivnost. Stvarao je kako je očekivao da se to od njega traži, a o tome su mišljenje izrekli i glasoviti talijanski kritici, imajući uvijek pomirljiv i suzdržan ton o njegovoj djelatnosti. Spominjani Agnoldomenico Pica prigodom Nordiove memorijalne izložbe u Trstu napisao je o njemu: ... *il non dimenticabile attore in almeno tre declinazioni dell'architettura di oggi: il neoclassicismo, il funzionalismo, il post-razionalismo*.¹³

Marco Pozzeto nalazi također pomirljive riječi za ovog arhitekta, kojemu je poslije rata ipak potamnio sjaj: ... *l'estrosa versatilità di Umberto Nordio che sperimentò molti modi espressivi, senza peraltro sinuire sostanzialmente il valore delle proprie architetture* ...¹⁴

Nordio se okušao u svim oblicima arhitekture, projektirajući u najraznovrsnijem duhu i imajući na umu i namjenu i naručioca. Gradio je i konfekcijske stambene zgrade (naprimjer u Zadru), potom crkve kakva je *Sta. Anastasia*, trobrodna neoromanička bazilika s vitkim okruglim tornjem zvanim *raketa*, također i javne zgrade kakvo je najpompoznije njegovo djelo *Università di Trieste*, zasnovano 1938, a dovršeno 1950. Upravo je ovo pravo fašističko ostvarenje doprinijelo dijelom njegovu *zlu glasu*. Građevina koja bahato stoji na brežuljku odakle dominira pogledom na Trst, s elementima grčkog helenističkog hrama u tlocrtu i s rimskom pompoznošću, ne zaslužuje pohvale.

No, treba reći da je Nordio sa suradnicima sudjelovao i na velikom rimskom natječaju za *Liktorsku palaču* (1934), gdje se okušao u širokoj konkurenciji. Godinu dana kasnije izvodi u Trstu *Casa del Combattente* i *Sacrario Oberdan* (1935), koji su pak više u medijskom duhu, poput plemićkih gnijezda talijanskih patricija, s velikom i visokom kulom. No građevina nije u nekom tradicionalnom smislu historicistička, ona je ipak bliska onom Piaccentinijevu duhu i njegovim postavkama o materijalima, o talijanskom duhu, podneblju...

Neboder u Rijeci povjeren je Nordiu vjerojatno stoga jer je već izgradio jedan takav u Trstu — na *Largo Riborgo* (1936). Neboder na Largo Riborgo ima sličan položaj kao i riječki. Nalazi se na trgu kojim dominira, u blizini samog rimskog teatra. Građen je od tamne



258. *Umberto Nordio, Grattacielo Albori — Riječki neboder*

crvene opeke, a prozori su oivičeni kontrastirajućim bijelim crtama, površina fasade je reljefna s određenim ornamentima, uglovi nebodera su zaokruženi, doimlje se pomalo zdepasto i drugačije od riječkog.

Riječki neboder postavljen je na najrepresntativnijem riječkom trgu. Nekad je stajao na Piazza Regina Elena, a danas je na Trgu Palmira Togliattia (a da se pritom nije nimalo pomaknuo). Usuprot sličnom ali ne klasičnom nego više tradicionalnom neboderu u Trstu, riječki je vitkiji i odmjerjenijih proporcija, svijetao, od svijetlih pločica, glavnoga pročelja izvedenog u harmoničnom rasteru balkonskih ćelija. Određena plemenitost prirodnog materijala kojim je obložen i harmoničnost kojom se razlikuje i od njujorških neogo-

¹¹ Autorstvo riječkog nebodera pridaje se obično dvojici graditelja, ali pored Nordia ističani Vittorio Frandoli bio je samo suradnik na građevini i namještenik koji uglavnom nije bio samostalni projektant. Ovdje dugujem zahvalnost uglednom tršćanskom istraživaču arhitekture iz Istituto di Architettura e Urbanistica dell'Università di Trieste prof. Marcu Pozzettu, koji mi je dao iscrpne informacije o Nordiu i arhitekturi njegova vremena. I djed i otac Umbertov bijahu graditelji. Međutim, nama je osobito zanimljiv otac, Enrico, čiji je životopis sličan onome njegova vršnjaka i kolege Hermannu Bollèa, s kojim je bio učenik kod Friedricha Schmidta. Suradivao je s Bollèom na nekim projektima, koji se obično nepravdano pridaju isključivo potonjemu, Ipak, priznaje mu se udio u stvaranju zarade Obrtne škole u Zagrebu, a bio je počeo među ostalim i rad na zagrebačkoj katedrali, ali na zahtjev Kršnjavoga, Schmidt šalje Bollèa. Kršnjavi, Iso: *Zapisci*, str. 399; Horvat, Andela: *Sjećanja i razmatranja na temu Bollè-Szabo*, Život umjetnosti 26/27, 1978, str. 79. I Szabo i Lunaček smatraju ono što je kod Bollèovih građevina dobro Nordiovom zaslugom. A Marco Pozzetto, pozivajući se na hrvatsku suvremenu historiografiju, kaže: ... *si ricorda Enrico Nordio che nel tardo Ottocento disegnò alcuni tra i migliori edifici di Zagabria, firmati dal tedesco Hermann Bollè, come ha precisato la recente storiografia croata, Arte nel Friuli—Venezia Giulia 1900—1950, Trieste, Stazione marittima, dicembre 1981 — febbraio 1982, str. 380.*

¹² O njemu i njegovu radu te pojedinim projektima postoji poprilična bibliografija. Na prvome mjestu monografija Contessi, Gianni: *Umberto Nordio, architettura a Trieste 1926—1943*, Franco Angeli Editore, 1981. Nakon smrti priređena je izložba njegova djela s katalogom: *Mostra celebrativa dell'architetto Umberto Nordio, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, Trieste, 15 — 31 gennaio 1972, circolo della cultura e delle arti Trieste* (predgovor Agnoldomenico Pica). Nordio je i sam objavljivao svoje radove ili su objavljeni u katalogima kakav je bio publiciran u povodu izložbe natječajnih radova za liktorsku palaču u Rimu (1934).

¹³ Nav. katalog: *Mostra celebrativa* ..., 1972, str. 7.

¹⁴ Nav. katalog: *Arte nel Friuli—Venezia—Giulia* ..., 1982, str. 378.

¹⁵ Činjenice objavljene u općepoznatoj literaturi, te stoga ne na vodim izvore.

tičkih, i od stakleno-betonskih modernističkih, a i od *tradicionalno živopisnog* tršćanskog nebodera, oslobađaju ga svake optužbe koja bi mu umanjivala vrijednost. Obrada ostalih pročelja je jednostavnija. Sa sjeverne strane se bočno izdvaja šesterokatna prigradnja, za koju i nije preostalo mnogo prostora, pa ne narušava kompaktnost tornja. Sa stražnje strane probija izvjesna ekspresivnost zatamnjenih duplji loggia oštro urezanih u čistu i monolitnu masu tornja.

SUŠAK TRIDESETIH GODINA — SUŠAČKI NEBODER

Sušak je u predratnom razdoblju otprilike triput manji od Rijeke, ali za Hrvatsku i Jugoslaviju privredno znači mnogo više nego Rijeka Italiji. Stoga je, nasuprot opadanju Rijeke, u življem razvoju i izgradnji. Međutim, i pored domaćih arhitekata glavni udio dali su zagrebački arhitekti, škola tih godina bez premca u Jugoslaviji.

¹⁶ Nasuprot pomanjkanju podataka o dokumentaciji i gradnji riječkog nebodera sasvim drukčije stoji sa sušačkim. To je i razumljivo budući da je, nasuprot privatnoj i poduzetničkoj inicijativi Marca Alboria (u njegovu su neboderu stanovi i poslovni prostor, među inim i robna kuća Standa). Narodni dom djelo komune, koja o njemu vodi i potpunu dokumentaciju. Naravno je opsežan i zanimljiv materijal u pripremi za gradnju, o opravdanosti poduhvata, te posebno dokumentacija o natječaju, iscrpan i ozbiljan komentar natječajnih radova, itd. Također su dokumentirani i odnosi s arhitektom Albinijem i njegove obaveze, zatim određene poteškoće u toku gradnje, koja se oteglala do poslije rata, veliki financijski problemi, itd. Napisano je i više opsežnih novinskih članaka koji su ovoj akciji za Narodni dom također pridavali veliku pažnju. Svi ti dokumenti, uključujući i pojedine nacрте, nalaze se u Historijskom arhivu u Rijeci, **Gradsko poglavarstvo u Sušaku**, JU 48/49, JU 48/50, JU 48/51.

¹⁷ Tekst datiran 24. I. 1934. i naslovljen: **Gradskom načelstvu Sušak**, poziva se na sjednicu od 22. XI. 1933, kada je izabran poseban odbor sa zadatkom da prouči i stavi **Gradskom načelstvu mišljenje i predlog po pitanju izgradnje kulturnog ili društvenog doma na Sušaku**.

¹⁸ Mutnjaković, Andrija: **Arhitekt Josip Pičman**, Život umjetnosti, br. 14/1971, str. 75—89, o samom Narodnom domu na str. 85—86.

Tu možemo spomenuti neizvedene projekte, ekspresionistički Iblerov projekt za Gradsku vijećnicu (1927), potom Pičmanov nacrt za kavanu Kontinental (1930), pa onda izvedenu bolnicu Stanka Kliske.¹⁵ Međutim, daleko najvažnija gradnja je *Hrvatski narodni dom*.¹⁶ Natječaj je raspisala Sušačka općina s vrlo jasnim programom: *Upravo na Sušaku imade da budući Narodni Dom obuhvati sav kulturni rad i pokaže sav kulturni napredak naše otačbine Kraljevine Jugoslavije, ne samo nama unutar, nego i našim sunarodnjacima, a i inorodcima preko granice*.

*Sušački Narodni Dom imade da bude kulturni svjetionik koji će bacati svoje blagotvorno-svjetle zrake od Trsta i Gorice do Ljubljane i Zagreba. Rad i djelovanje istog ima da opazi i njim se direktno ili indirektno — unutar i preko granice — koristi blizu poldrug miliona našeg sveta.*¹⁷

Razgovori o Domu počeli su još krajem 1933, kad je izabran poseban odbor, zatim je raspisan natječaj, na koji je prijavljeno čak 59 radova iz čitave Jugoslavije, koji su vrlo pomno pregledani i ocijenjeni.

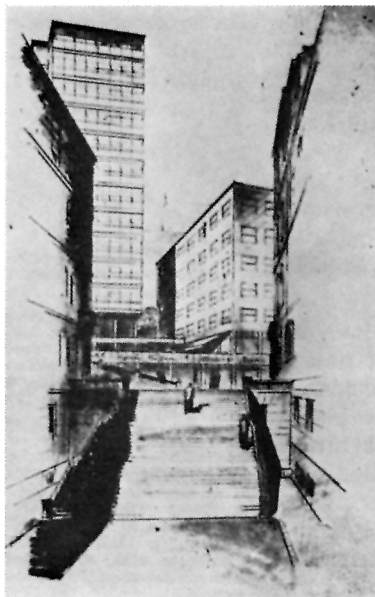
Uglavnom, vrijeme je počelo teći, prvonagrađeni rad *Josipa Pičmana*¹⁸ stajao je u ladici i on je u iščekivanju i razočaran već otprije oduzeo sebi život početkom 1936, upravo kad je odlučeno da mu se povjeri izgradnja. Tada je razrada projektne dokumentacije i gradnja povjerena *Alfredu Albiniju*¹⁹ uz uvjet da se ima držati prvonagrađenog Pičmanova projekta.

Pogledaju li se Pičmanove skice i Albinijevo ostvarenje, jasno se vide znatne razlike, prvenstveno na najuočljivijem dijelu čitavog kompleksa — samom tornju. Međutim, u cjelini, u ideji rješenja masa podijeljenih na visoku vertikalnu hotelu i posve odvojenu masu kompaktnog kulturnog centra, trgovačkih lokala te ostalih sadržaja koji povezuju ove mase, Albinij nije imao što bitno dodati. Pogotovo je još Pičmanova zasluga

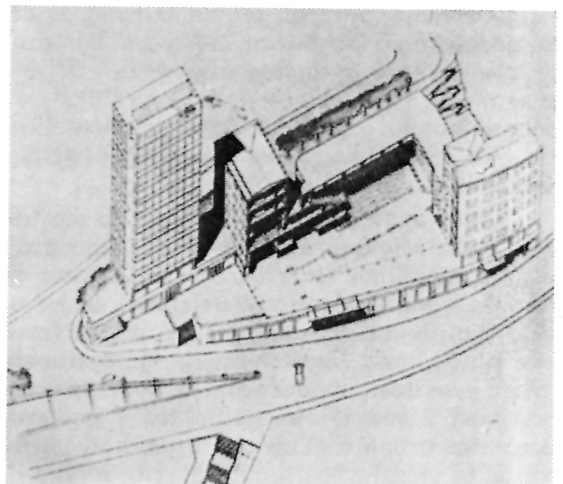
259. *Umberto Nordio i suradnici, Università di Trieste, 1938.*

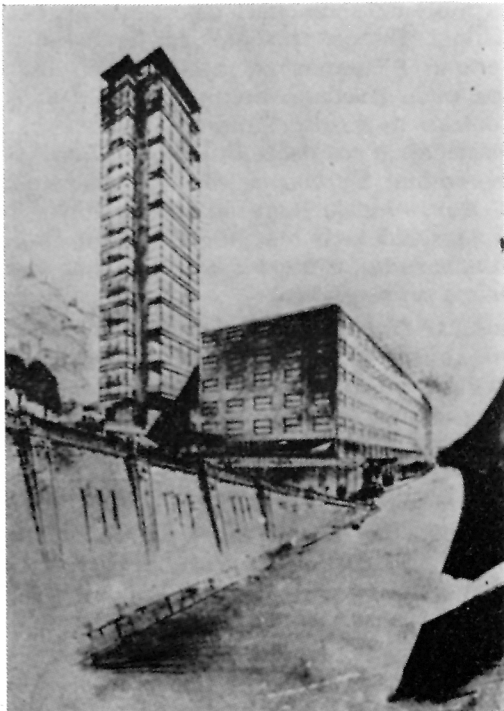


260. *Josip Pičman, Narodni dom na Sušaku*



261. *Josip Pičman, Pogled na kompleks Narodnog doma, 1934.*





262. Josip Pičman, Narodni dom

urbanističko rješenje uklapanja ovog reprezentativnog centra u tkivo grada na posve neprikladnom mjestu, na kosom terenu, padini što se spušta prema moru, u trokutu što ga čine dvije prometnice i susjedni blok, ispod same željezničke pruge na mjestu koje je nedavno ispražnjeno — izgorio je stari Kortil.

Pičmanovo rješenje potencira kontrastnost vertikale ostakljenog tornja i čvrste, od bijelog kamena izvedene mase koncertne dvorane s pridruženim sadržajima. Takvo rješenje gotovo potpuno ostakljenog tornja ne može se prije rata naći ni u Jugoslaviji ni u Italiji, pitanje je da li igdje u Evropi, a najtočnije bi vjerojatno bilo vidjeti ga na idealnom putu između čikaške Reliance building (1890—1893) Daniela Burnhama i poslijeratnih staklenih nebodera Miesa van der Rohea. Da je Pičman i inače imao lucidnih i vrlo izrazito modernističkih ideja, pokazao je i na skicama za kavanu Korzo, nedaleko od Narodnog doma, na samoj obali Rječine, rječice koja je dijelila dva grada i dvije države. Da bi se moglo viriti *onamo prijeko*, pridodao je historicističkom hotelu ostakljenu kavanu postavljenu na prvi kat nad stupovima, između kojih u prizemlju ostavlja parkiralište.

Pičmanov stakleni neboder nije bio utopijska vizija poput Miesovih iz 1920—1921, nego projekt najozbiljnije zamišljen za izvedbu i još k tome prihvaćen i prvonagrađen. Općenito je uvjerenje da je to bio jedan od najboljih, možda i najbolji projekt hrvatske arhitekture tih godina.²⁰ Najveća mu je vjerojatno zasluga njegova cjelovitost, modernistička kontrastnost formi, izražajnost i snaga, vjerojatno još i povećana lošim i skučenim urbanističkim uvjetima, koji su talentiranog arhitekta vjerojatno stimulirali. No, želimo li se još za-

držati na tom nedosljedno izvedenom ostakljenju neočekivano visokog tornja, mogli bismo tražiti i naći genezu ovakvog arhitektonskog rječnika u nekim ranijim ostvarenjima velikih staklenih stijena drugih arhitekata, kao i na Pičmanovim paviljonima Poljoprivredno-šumarskog fakulteta u Zagrebu međutim nigdje ovako dosljedno i impresivno.

Cjelokupnoj osnovnoj koncepciji tog složenog organizma Narodnog doma Albinu prostorno nije imao ništa bitnije dodati, niti mu je to bilo dozvoljeno. Početni projekt ipak je donekle izmijenjen. Otpao je naprimjer bazen zamišljen ispod koncertne dvorane, izmijenjeno je možda još ponešto, uostalom čitav projekt trebalo je tek razraditi. No ono bitno što zapažamo prije svega jest promjena koncepcije modeliranja samog nebodera. Albinov jezik je nešto drukčiji, međutim jednako modernistički kao i Pičmanov, jednako puristički kako to *zahtijeva* funkcionalizam i internacionalni stil. Stoga prije svega začuđuje otkuda to da se Albiniju priznaje tako malo zasluga i da se uglavnom, koliko god se često publiciraju Pičmanove skice, vrlo rijetko i nerado objavljuje Albinova izvedba.

On je umjesto staklene ovojnice čitavog tijela otvorio samo južno pročelje i izvukao balkone, koji jače ritmiziraju pročelje i ekspresivnije djeluju, naprotiv bočna pročelja ostavio je više ili manje dosljedno zadržana i ravna, obložena bijelim kamenom i čista. Međutim, isticana sklonost tradicionalnosti, kojoj se Albinu povremeno obraćao u svojim projektima, nema ovdje nikakvog utjecaja i ne može objasniti upotrebu kamena. Kontrast kamena i stakla, južnih balkonskih otvora i ostakljene ograde, samo pojačava dojam lakoće i modernosti. Jasno i razgovijetno monolitne bočne plohe oštro su odvojene od ostakljenog južnog pročelja, i nema nikakve sumnje o jeziku kojim se ovdje govori.

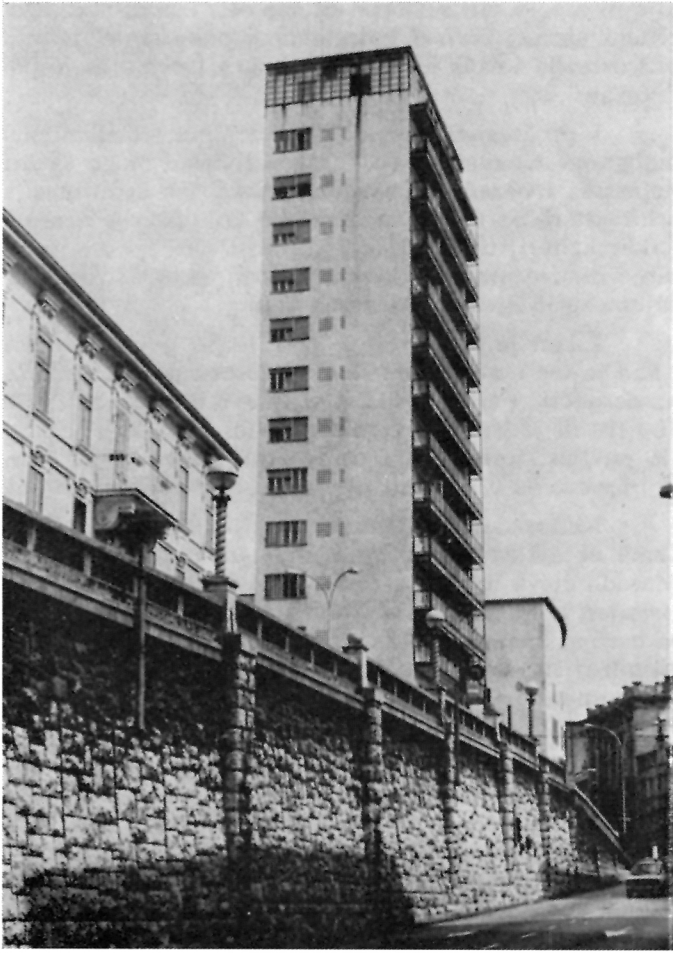
HISTORICIZAM I MODERNIZAM NA OBJE OBALE RJEČINE

Odnos politike i arhitekture možda je katkad jasnije izražen negoli u ostalim umjetnostima. Veze između nedemokratskih režima i kulture uopće čvršće su nego u demokratskim društvima. Međutim, osim čisto sociološkog interesa za *ogoljeli klasicizam* tridesetih i

¹⁹ Vrkljan, Zvonimir: **Alfred Albin**, in memoriam, *Čovjek i prostor*, 11/1978, str. 4, i **Albin, Alfred** u: *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, JLZ, Zagreb 1984, str. 6.

²⁰ Već i opće povijesti moderne arhitekture, među kojima bih istaknuo Zevia, nav. djelo, kao i Jencks, Charles (Dženks, Carl): **Moderni pokreti u arhitekturi**, Građevinska knjiga, Beograd, 1986, obrađuju prilično iscrpno ovo doba i njegove aspekte i posljedice. Od hrvatskih pisaca Horvat-Pintarić, Vera: **Od kiča do vječnosti**, II. Fašizam i kultura, Centar društvenih djelatnosti, Zagreb, 1979, str. 91—127.

²¹ Uglavnom se misli na Meštrovića kao **veliki eksces** i u arhitekturi zabludjelog kipara, a njegova se djelatnost vidi kao tipična kiparska pogreška — Vidović, Zarko: **Meštrović i sukob skulptora s arhitektom**, Veselin Masleša, Sarajevo, 1961. Međutim, postoji čitav niz građevina, i uz memo li samog Meštrovića, koje ne odaju dođuše kiparevu monumentalnost, ali su posve jasno nemodernističke, nastale uglavnom u mediteranskom umjerenom klasicističkom i tradicionalističkom duhu, najčešće vrlo skladne i od kamena. U Meštrovićevu duhu, s monumentalnim stupovima na pročelju je naprimjer crkva Gospe od zdravlja Lavoslava Horvata u Splitu (1936), a nemonumentalne i tradicionalističke su građevine Fabijana Kaliterna (Oceanografski institut, itd. . .)



263. Alfred Albini, Sušački neboder, poslije 1936.



264. Alfred Albini, Sušački neboder

modernistički tok, koji je sam potencirao svoju socijalnost, kao i etnološki i *folkloristički* interes koji je poslijeratnom istraživaču nametnut pojačanim nacionalizmima toga doba i poznatim konfliktom ideja o nacionalnim vrijednostima nasuprot idejama o kozmopolitizmu i internacionalizmu (koje su nacionaliste podsjećale na boljševizam), možemo se danas drugačije pozabaviti ovim vremenom.

Prvo, dovoljno je već istraženo koliko je lošega učinio fašizam kao i profil *fašističke umjetnosti*, pa to više nije potrebno ponavljati.²¹ Zatim, dovoljna je vremenska distanca da nam pogled nije više nekritički za-

magljen i, treće, i najvažnije za istraživanje forme i *pitnja poetike* umjetnosti, dakle onoga u čemu nije lako prepoznati ideologiju ako to nije namjera a priori, promijenio se vrijednosni sustav. Poslijeratna definitivna pobjeda modernizma nametnula je i modernističke kriterije i isključivost koji još nisu omogućavali distancirano mišljenje. Naprotiv, od Jencksovih tekstova nadalje i od distance i kritike modernizma te postmodernističke promijenjene optike, možemo sasvim drugačije razmišljati o stvarima o kojima su se već bili ukrutili formirani sudovi.

Nasuprot općepoznatoj ambivalentnosti arhitekture u Italiji, koja je s barem dvije suprotne pozicije (i još nekih prijelaznih) služila uspješno istom režimu i istim političkim ciljevima, manje su poznata skretanja arhitekture u nas, ili im se barem pridavalo manje značenje.²² Isto je vrijeme u Italiji dalo Terragniev Fašistički dom u Comou, Nordiovo Sveučilište u Trstu i Piacentinievi Assicurazioni generali u Zagrebu, na Trgu Republike (dosljedno monumentalno, teško i reprezentativno).

U Jugoslaviji, u Srbiji i Sloveniji, nakon ne osobito proplamsaja internacionalnog stila dolazi do regresije kasnijih tridesetih.²³ Jedinji Zagreb ima jaku internacionalističku školu.

²¹ Arhitektura XX vijeka (Umjetnost na tlu Jugoslavije), Beograd—Zagreb—Mostar 1986. Zoran Manović govori prvo o romantičarskoj tradiciji a potom: *Pred kraj četvrte decenije srpska arhitektura doživljava nove promene . . . Jednostavna neupadljivost, ideal ranog modernizma, pretvara se u kasnim tridesetim godinama u svoju suprotnost: jednostavnu monumentalnost* (str. 26). Nace Sumi pak govori o umjerenom funkcionalizmu u Sloveniji. *Ovaj naziv obuhvata, doduše, moderan smer, iako uz kompromis istorijske forme, pogotovo u detaljima, prikazuje neradikalnost stila.* (str. 51).

²² Kolacio, Zdenko: *Arhitekt Josip Pičman — in memoriam*, Primorske novine, 6. 2. 1937; isti: *Meštovićeveva osnova nove župne crkve Sv. Ćirila i Metoda u Sušaku*, Primorje, 1. 10. 1940.

Da ostanemo na lokalnim primjerima, u Sušaku imamo dvije takve pojave, međusobno podosta različite, ali ujedinjene određenim anakronističkim duhom.

Katolička je crkva godinama željela podignuti crkvu Sv. Ćirila i Metoda, ali naum nije ostvarila. Prvo su bili natječaji, a pred sam rat projekt je povjeren Ivanu Meštroviću. Svojevremeno je i Pičman dao natječajni rad (1927), no obično se spominje Meštrovičeva neoromantička bazilika iz 1940, čiju je vrlo vjerojatnu izvedbu omeo skori početak rata. Mladi Zdenko Kolacio, poslijeratni uglednik i zakleti modernist, hvalio je tada i Pičmanov Narodni dom i historicistički i monumentalistički Meštrovičev projekt, očito impresioniran kiparevom slavom.²⁴ Crkva, o kojoj imamo samo šturu vijesti, bila je posve tradicionalistička trobrodna bazilika i možda ju je lako vidjeti u duhovnom srodstvu sa Nordiovom Sta. Anastasiom u Trstu, kao što je neke Meštrovičeve klasicističke projekte i ostvarenja lako vidjeti u srodstvu s Piacentinijevim. Uostalom, i Meštrović je bio državni službenik i čovjek od državnih narudžbi profašističkog režima, u godinama pred rat bliskog Italiji, s kojom je i u dobrim međusobnim političkim odnosima. Nije mi dakako ni na kraj pameti diskvalificirati Meštrovića, hoću samo ukazati na veoma veliku formalnu bliskost njegovih bijelih i odmjerjenih, katkad skulpturalnih i dostojanstvenih, monumentalnih gradnji s duhom *arhitektonске klasicističke regresije* tridesetih i politiziranog klasicizma.

Meštrovičev projekt ostaje na papiru. Izvedena je, međutim, srpska pravoslavna crkva beogradskog arhitekta Momira Korunovića (nacrti 1938),²⁵ posvećena Sv. Đorđu, u neobizantsko-srpskom stilu, a to zapravo znači u duhu devetnaestostoljetnog historicizma, što izvlači srednjovjekovne forme. Nakon akcije u kojoj je koju godinu prije otpočela gradnja goleme patrijaršijske crkve u Beogradu, hrama Sv. Save, u istom duhu,

nije ni moglo biti nikakve dileme oko izbora stila. Određeni vjerski *revival* i nacionalno okupljanje u krilu pravoslavlja imalo je jasne simbole i trebalo ih je podržavati.

I progresivnim svjetskim idejama i benignom i malignom nacionalizmu i konzervativizmu mogu služiti napredna i nazadna umjetnost. Ideološka kvalifikacija arhitekta ili partijska knjižica bilo koje partije nisu nikakav kriterij umjetničke vrijednosti niti rješavaju pitanje o suvremenosti ili zastarjelosti, progresivnosti umjetnosti ili njenu konzervativizmu.

I kad je već riješeno pitanje povijesnih odnosa i kad je već o svakoj od struja izrečena prilično precizna definicija (makar i sa zajedljivim etiketama *za i protiv*, što ih je iznio modernizam, pobjednik koji je kroji povijest) ostaje nam da revaloriziramo i pomaknemo jezičac na vagi tamo gdje nam se to čini potrebnim.

Nedavno je u luksuznoj reviji FMR kao udarna tema objavljen obilan slikovni materijal, skulpture s Mussolinijeva foruma u Rimu,²⁶ začuđujuće antipatičan primjer propagandne skulpture, shematskih golih tijela heroja, anakronističan i bezuman, odbojni, skup kamenih tijela, koja bi bez sumnje mogla ući u kategoriju neumjetnosti ili političkog kiča.²⁷

Krajnosti i bizarnosti jednog post-doba, postmodernizma, koje se okreće povijesti, mogu se objašnjavati različitim razlozima i na razne načine. Međutim, manirističko doba u kojem jesmo lišava nas uglavnom jake politiziranosti u umjetnosti, pa se iznova okrećemo starim oblicima, zaboravljajući ili zapostavljajući njihov simbolički smisao. Prekodiranje smisla u ovom je slučaju napredak u lišavanju jednostranog gledanja. Okrećemo se stoga oblicima na donekle larpurlartistički način, odvagujući njih same bez suvišnog opterećenja njihovim političkim i ideološkim ili povijesno-umjetničkim značenjem.

Već je i Nikolaus Pevsner, nesumnjivi zagovornik internacionalnog stila, davno izrekao iskrenu ocjenu o nekim građevinama fašističkog doba: *Mnoge (od građevina) koje su podignute... će jednog dana ponovo biti cenjene kako i zaslužuju. Sve one kombinuju ubedljivu kubičnost sa finim površinama sjajnog mermera spolja i unutra.*²⁸

Upravo bi ovo moglo biti rečeno i o nekim od riječkih primjera. Donekadna nepovoljno etiketirane građevine, među njima Anghebenova crkva na Kozali i riječki neboder Grattacielo Albori,²⁹ zaslužuju nesumnjivo da budu uvrštene u Pevsnerov izbor.

Ne želim time nipošto umanjiti vrijednosti ostvarene u internacionalnom stilu nastale na ovom tlu, pogotovo ne Narodnog doma i Ostrogovičevih stambenih zgrada,³⁰ od kojih ona na Pećinama spada u najbolje svoje vrste u Hrvatskoj. Međutim, na primjeru Narodnog doma može se lijepo očitati politiziranost vremena i mjesta.³¹ Krajnja udaljenost od matice i blizina strane zemlje u vremenu pojačanog nacionalizma nije slučajno stvorila iluziju o svjetioniku *koji će bacati blagotvorno-svjetle zrake*. S druge strane, baš apolitičan poslovno-stambeni riječki neboder *uživa* etiketu fašističkog duha.

²⁴ Vicelja-Matijašić, Marina, nav. rad.

U primjeru ove crkve radi se upravo o romantizmu a ne o klasicizmu (bilješka 22).

²⁵ FMR, mensile di Franco Maria Ricci, br. 26, 9. 1984. Jedan od tekstopisaca, Carlo Cresti, kaže: *Costruito fra il 1927 e il 1932 per iniziativa dell'Opera Nazionale Balilla, lo Stadio dei Marmi dell'architetto Enrico del Debbio ha finenze che dovrebbero ragionevolmente deliziare i fautori della Postmodernità*, (str. 102).

²⁶ S druge strane bismo ovdje mogli i navesti drugačije mišljenje, izrečeno tek koju godinu prije. Vera Horvat Pintarić: *Postoji li uopće nacistička odnosno fašistička umjetnost? ... Kič i ne-umjetnost stalna su pratnja umjetnosti otkad ona postoji. ... radi (se) o zasebnoj vrsti kiča, o podržavljenom kiču ... Država laži stvara podržavljenu laž u kulturi*. (nav. djelo, str. 103).

Pevsnerov citat izvučen iz Jencks, Charles, nav. djelo.

²⁷ Kolacio je također bio nesklon mada Anghebenu priznaje *istančan ukus*. Lošije prolazi Nordio: *... s arhitekturom naglašene monumentalnosti. A to je ona arhitektura koja je svoju konačnu afirmaciju morala postići na pripremanoj svjetskoj izložbi EUR 42 u Rimu*, (Međuratna arhitektura..., str. 81).

²⁸ Kazimir Ostrogović tih godina djeluje na Sušaku kao Albiniev predstavnik u sušačkom atelijeru osnovanom zbog Narodnog doma. Zanimljivo je i pitanje arhitekture *Zemlje*, koja uprkos određenoj nacionalnoj orijentaciji ima izrazito internacionalističke poetičke principe. Ćorak, Željka, *Katalog Krička retrospektiva Zemlja*, 1971. Vdi i: *U funkciji znaka, Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1981, a doslovno prepisane korbizjevske ideje hrvatskih arhitekata u Planić, Stjepan: *Problemi savremene arhitekture*, Zagreb 1932.

dec and Frangeš. It should also be mentioned here that casts for some of Kerdić's medals are also kept in the Collection. Earlier works used to be given as gifts or sold to the Museum of Archeology by the authors themselves, whereas the rest of the Collection fund was obtained by gifts, less often by repurchase during the last 90 years.

Zdenko Balog

FASHION MAGAZINE IN CROATIA AT THE
TURNING OF CENTURIES

Little has been written on this topic (Olga Maruševski), thus it may appear particularly interesting within the given context. As the opinion that considers the so-called pure arts as an absolutely superior quality to the so-called applied arts has been outgrown for a long time now, an account of the topic of fashion magazine can be quite freely presented involving all and the some parameters as if we were talking about, for instance, Kraljević's croquis from that period of time.

The presence of authorial graphic design in Zagreb and Croatia since the age of Revival has been documented by Z. Marković, whereas fashion illustrations have always occupied quite a prominent place in fashion journalism.

In 1895, the first specialized fashion journal of European standards appeared in Zagreb. Announcing it at the same time as an additional means in the struggle for the native language, its editors had no intention of making it a special, authorial journal (after all, fashion illustrations were repurchased from European agencies), but the truth is that Zagreb had its own fashion magazine for as long as Pariska moda persisted on the market. Over the period elapsed to the act of Union and during the first years of the new state, a few short-lived publishing enterprises were undertaken, with some outstanding fashion contributions in illustrated magazines. This review of the period will be closed by a very important and, in this field, unrepeatably authorial work of Anka Krizmanić.

This topic will be considered more extensively and comprehensively but it should be emphasized that the mentioned period was the most interesting one in the 200-year history of the fashion journal medium because of simultaneous conflicts and encounters of a variety of visual art trends.

Ervin Dubrović

TWO SKY-SCRAPERS — THE NATIONAL AND THE
INTERNATIONAL IN THE ARCHITECTURE
OF RIJEKA AND SUŠAK IN 1930ies

Distinction between the national and the international has imposed itself as a guideline in the study of two examples located quite closely, in Rijeka and in Sušak separated between the two wars by both state and cultural boundaries.

In its proportions, national and monumentalism, the Rijeka sky-scraper (Grattacielo Albori) by Umberto Nordio from Trieste (in cooperation with Vittorio Frandoli) has been inspired by classicism, being different from Nordio's more lively Trieste sky-scraper and considerably more moderate from its fascist in Trieste.

The Sušak sky-scraper (Community Center), in contrast to private initiative and purpose of the former, was a creation of the whole commune, playing the role of cultural light-house throwing its light across the border. Built in a cosmopolitan spirit, this work of Josip Pićman and Alfred Albini is one of the best creations of the Croatian modern pre-war architecture.

Jasmina Tutorov

VISUAL ART COLONIES IN VOIVODINA

Art colonies are creative organisms formed as a specificity the post-war development of visual art culture in Voivodina. They appeared in the first half of 1960ies, initially representing the very focus of artistic activities where cultural needs and habits were developed. Soon after that, however, conceptual differences emerged among them, but recently their number has been on a constant increase, imposing the question of justifiability of their existence. Some of the colonies have no distinct character, thus eliciting no esthetic-socialized impact upon their environment. In contrast, the colonies with creative programs of their authentic activities live more vividly and fully. The spiritual and practical balance of successful colonies from 1952 to our days can be summarized as follows: promotion of modern visual art creativity, foundation of valuable collections through repurchase and gifts, and formation of galleries from the very organisms of the colonies.