



Katarina Horvat-Levaj

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Perasti u Visu – kula, kuća i palača

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 28. 10. 2002.

Sažetak

U okviru fortifikacijskog i stambenog graditeljstva otoka Visa ističu se kula, kuća i palača koje početkom 17. stoljeća podiže u naselju Luka (današnji Vis) došljak iz Perasta – Vicko Perasti. Kula (iz 1617. godine), osobita je ponajprije po spajanju funkcija privatne i javne utvrde, neophodne za naselje bez zidina, kakav je bio Vis (prema oporuci Perastijevi nasljednici kulu nisu smjeli podijeliti, štoviše, zbog održavanja kule priznato im je potkraj 17. stoljeća plemstvo stečeno izvan Hvarske komune). Ujedno, uz svoje suvremene fortifikacijske značajke (*escarpa*, *kordonski vijenci*, *puškarnice* i *topovnice*) zanim-

ljiva je po prvotnom konzolno istaknutom kruništu, zamijenjenom nakon povišenja ugaonim stražarnicama (elementu rijetkom u srednjodalmatinskom području, ali zato karakterističnom za južnojadransko područje, osobito Boku kotorsku). Od Perastijeve kuće kao najkvalitetniji dio ističe se osebujna građevina polivalentne namjene – predvorje, loža i obrambena terasa, mostom povezana s kulom. Perastijeva pak palača svojom urbanističkom impostacijom predstavlja u okviru stambene arhitekture Visa sponu između renesansne ladanjske arhitekture i gradskih palača baroknog razdoblja.

Ključne riječi: *otok Vis, Vicko Perasti, privatna utvrda, kula, kuća, palača, 17. stoljeće*

»Ne samo na Jadranskom nego ni na Sredozemnom moru nema otoka koji bi na tako malenoj površini imao toliko tvrđava i kula koliko ih ima otok Vis« napisao je svojevremeno Grga Novak.¹ No osim velikog broja fortifikacijskih građevina, osobitost ovoga udaljenog i strateški značajnog otoka jest i činjenica da je većina kula privatna. Jedina javna državna fortifikacija na Visu venecijanski je kaštel iz 16. stoljeća u Komizi, te kasnije tvrđave uz višku luku, podignute za kratke dominacije Engleza te potom Austrije tijekom 19. stoljeća. Nepostojanje sigurne zaštite koju bi pružale gradske zidine nadomješteno je ponekad utvrđivanjem sakralnih zdanja, kao što je to slučaj s nekadašnjim benediktinskim samostanom Musterom poviše Komize, osiguranim srednjovjekovnom kulom i baroknim bastionom. No još više od crkava, utvrđivanje kulama postaje tijekom 16. i 17. stoljeća nezaobilazan element stambenih građevina, bilo da su to kuće u naseljima, bilo ljetnikovci, ili pak gospodarstva razasuta po rubovima Viškoga polja i u skrovitim uvalama.

Među tim kulama svojim se arhitektonskim značajkama i položajem isticao tzv. *kaštil* sred Luke sv. Jurja u današnjem naselju Vis. Naime, u odnosu na većinu viških privatnih kula, jednostavnih građevina koje često uključuju i stanovanje – tzv. kuće-kule – jedino je ova opremljena tipičnim fortifikacijskim oblikovnim i funkcionalnim elementima. No, iako podignuta uz more, tako da »svatko tko dolazi u Vis opazi je na prvi pogled«,² dugo je ostala tajanstvena svojom nepoznatom prošlošću i nepristupačnom unutrašnjošću, kako to dalje bilježi Novak: »A ipak nitko u Visu ne zna ni tko ju

je sagradio, ni kada je sagrađena, ni u koje je svrhe služila. Štoviše nema na toj kuli ni jednog natpisa, koji bi nas na to upućivao, o njoj nije zabilježeno ništa ni u jednoj knjizi koja govori o Visu.«³

Nepoznanice o povijesti kule razriješio je arhivskim istraživanjem prije četrdesetak godina Grga Novak, a nadopunio ih nešto kasnije Cvito Fisković.⁴ Nepoznanice o njezinim arhitektonskim značajkama, na temelju otvaranja i arhitektonskog snimanja cijele unutrašnjosti kule,⁵ kao i okolnih građevina koje su joj pripadale, pokušat će se riješiti ovom prilikom. Povezivanjem pak obaju elemenata – povijesnih podataka i analize građevne strukture – naslućuju se odgovori na pitanja o nekim njezinim arhitektonskim osobitostima.

Prema arhivskim dokumentima, kulu je na svom zemljištu i uz svoju kuću dao sagraditi 1617. godine Vicko (Vinko) Diulli iz Perasta (*Vincenzo da Perasto*).⁶ Došavši iz Boke kotorske u Vis potkraj 16. stoljeća,⁷ Vicko prozvan Perasti podigao je ovdje najprije svoje stambene rezidencije, koje i same sadrže fortifikacijske elemente – palaču uz more, obilježenu inicijalima V. P. i 1600. godinom, te »veliku kuću« u Luci, spomenutu u dokumentima⁸ – no gradnja kule uz potonju bila je neophodna zbog opasnosti od Turaka, uskoka i sjevernoafričkih gusara.⁹ Iako je molba za gradnju morala biti upućena hvarskom knezu 1615. godine, da bi je potom odobrio i generalni providur Dalmacije 1616. godine,¹⁰ kula se nije javljala u uobičajenim venecijanskim izvješćima o stanju utvrda jer je bila u privatnom vlasništvu. Pa ipak, od



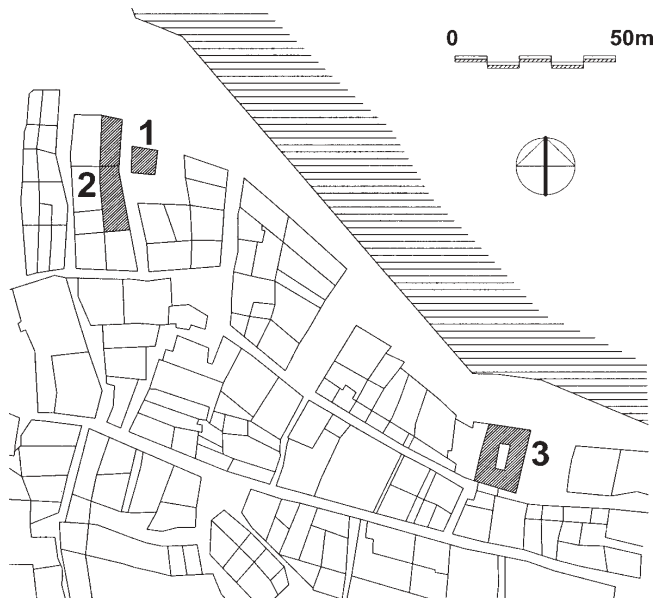
Vis, pogled na Perastijevu kulu i kuću (foto: K. Horvat-Levaj)

Vis, view of Luka with Perasti's tower

samog početka isticao se i njezin javni značaj. Naime, već u spomenutoj molbi Perasti opravdava gradnju kule, osim zaštitom za sebe i svoju obitelj, i činjenicom da u naselju Visu, za razliku od Komiže, nema nikakva utvrđenja. Njezina važnost vidljiva je i iz oporuke Vicka Perastija 1622. godine, kojom ostavlja kulu svojim sinovima (Luki, Antunu i Nikoli) uz uvjet da je ne smiju prodati ni podijeliti.¹¹

Gradnja kule i specijalni status koji joj je oporučno odredio Vicko Perasti pokazali su se to opravdani zbijanjima do kojih je ubrzo došlo 1624. godine. Komiža, naime, uz nedavno podignut venecijanski kaštel, ponovno dobiva prema projektu vojnog inženjera Agostina Albertija još jednu utvrdu oko nekadašnjeg samostana Mustera. Nasuprot tome, adekvatni projekt istog inženjera za bastionsku tvrđavu oko crkve Gospe od Spilica između viških naselja Luke i Kuta (gdje bi se u slučaju opasnosti mogli skloniti stanovnici obaju naselja) ostaje neizveden.¹² Zanimljiva je koincidencija da spomenuti Alberti, inače u Dalmaciji nepoznat,¹³ iste godine projektira modernizaciju utvrda Perasta – Kaštela sv. Križa i Veriga na ulazu u Boku kotorsku.¹⁴

I kasniji arhivski izvori svjedoče o osobitom značenju kule Vicka Perastija, kako za njegove potomke, tako i za Vis, odnosno Hvarsku komunu i Venecijansku Republiku. Naime, pojedini pokušaji (1629., 1646., 1709., 1730. godine)¹⁵ da se na bilo koji način naruši njezina obrambena efikasnost



Vis, plan Luke s označenim Perastijevim kompleksima (1. kula, 2. kuća, 3. palača)

Vis, map of Luka with marked Perasti's complex (1. tower, 2. house, 3. palace)



Perastijeva kula, zapadno pročelje, zazidana vrata – donja s tragovima uporišta pokretnog mosta i gornja s tragovima zidanog mosta (foto: K. Horvat-Levaj)

Perasti's tower, west façade, walled up door – lower with the remains of the hold of the moving bridge and upper with the remains of the stone bridge



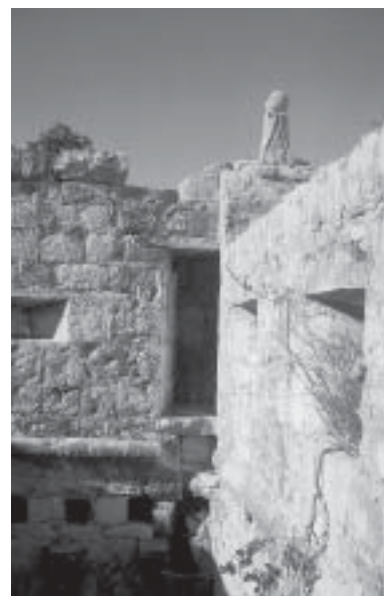
Perastijeva kula, tragovi nekadašnjega kruništa na zapadnom pročelju i ugaona stražarnica (foto: K. Horvat-Levaj)

Perasti's tower, the remains of the former crown on the west façade and corner sentry-box



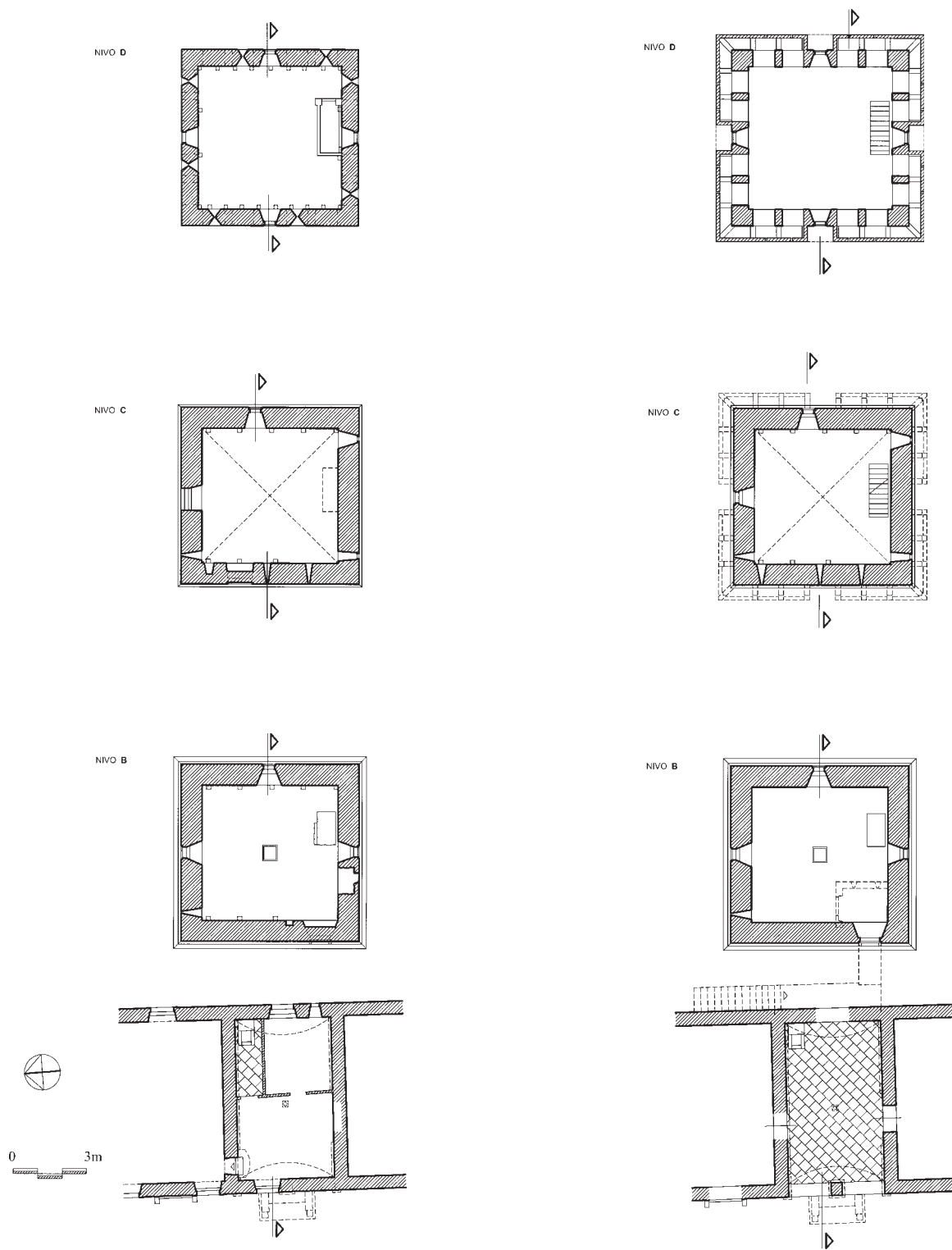
Perastijeva kula, unutrašnji zid sa zazidanim otvorima nekadašnjega kruništa (foto: M. Renić)

Perasti's tower, inner wall with walled up openings of the former crown

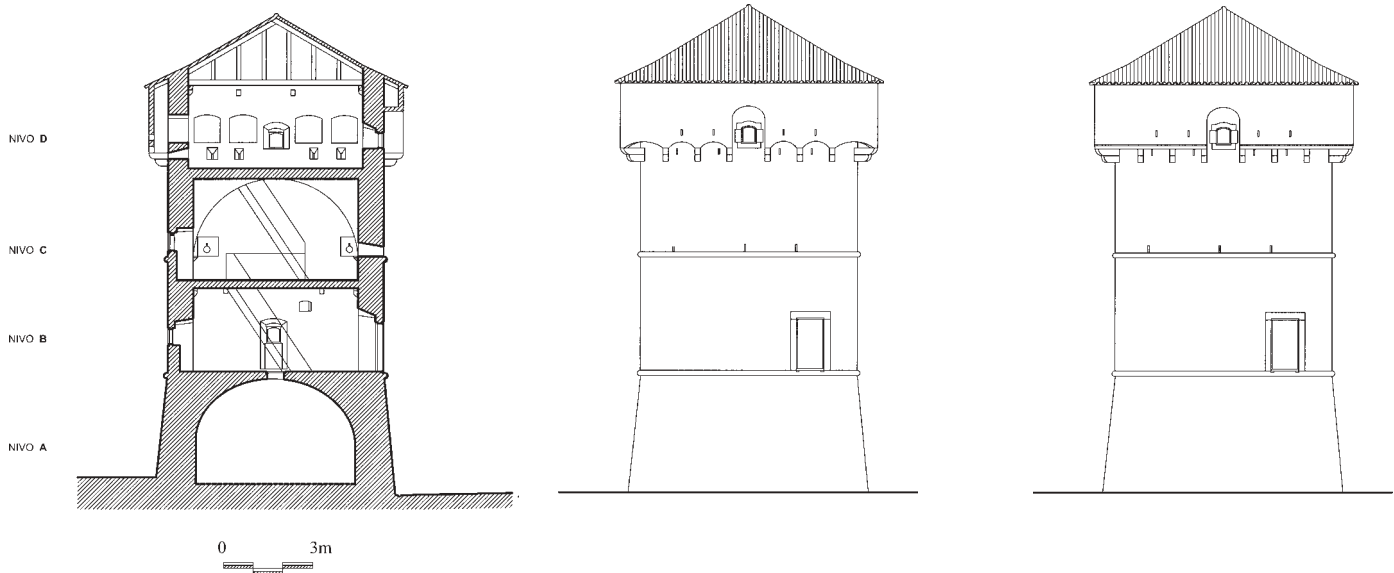


Perastijeva kula, unutrašnji zid s tragovima završne terase, ulazom u stražarnicu i topovnicama (foto: M. Renić)

Perasti's tower, inner wall with the remains of the final terrace, entrance to the sentry-box and cannon boxes



Perastijeva kula i loža, tlocrti, postojeće stanje i rekonstrukcija prve građevne faze (arh. snimka: I. Tenšek, I. Valjato-Vrus)
Perasti's tower and lodge, plans, present situation and reconstruction of the first building phase



Perastijeva kula, presjek s pogledom na jug i zapadno pročelje s varijantama mogućeg izgleda kruništa, rekonstrukcija prve građevne faze (arh. snimka: I. Tenšek, I. Valjato-Vrus)

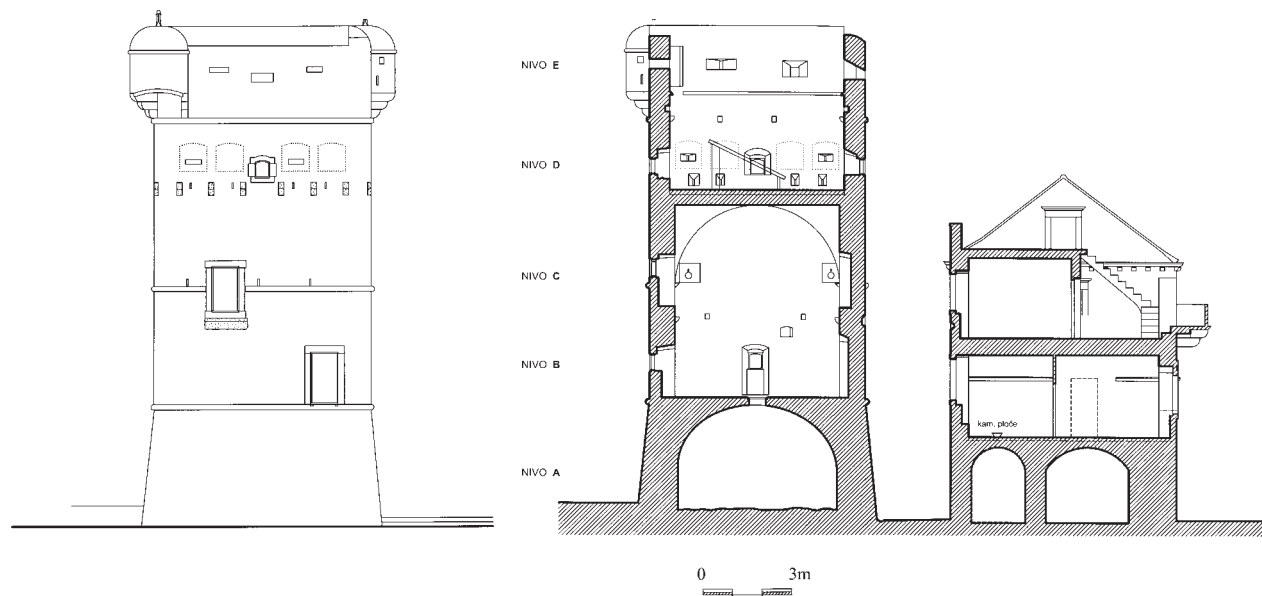
Perasti's tower, cross-section with the view of the south and west façade with the variants of possible appearance of the crown, reconstruction of the first building phase

(okolnim gradnjama, uklanjanjem topova i sl.) sprječavani su, na molbu Perastijevih, intervencijom samih venecijanskih providura, uvijek uz isto obrazloženje o fortifikacijskom značenju kule i njezinoj oporučnoj zaštiti. Štoviše, zahvaljujući brizi o kuli, Perasti su uspješno 1687. godine ponovo dobiti priznanje svojeg ugarskog plemstva (s prezimenom Diuli), koje im je u 16. stoljeću dodijelio car Maksimilijan II. Uz odobrenje generalnog providura Dalmacije Girolama Cornara (a protivno statutu Hvarske komune, koja je strane plemiće tretirala kao pučane) Diuli-Perasti su time ujedno oslobođeni svih tlaka,¹⁶ zadržavši jedino obvezu održavanja kule, koju su vršili i tijekom 18. stoljeća.¹⁷

U kamenu građena **Perastijeva kula** zaprema slobodan prostor, danas trg uz more, a nekada posjed vlasnika, omeđen s istočne, južne i zapadne strane kućama u nizovima, od kojih se u onom zapadnom nalazila i Perastijeva kuća. Osnovna arhitektonska obilježja kule čine kvadratni tlocrt i razmjerno velika visina (pet etaža), s dva superponirana svoda u unutrašnjosti. Vanjsko skošenje prizemne zone zaključeno je kamenim vijencem oblog profila, a jednaki kordonski vijenci raščlanjuju središnju zonu fasada, te zaključuju gornji dio, na kojem su dijagonalno postavljene dvije konzolno istaknute stražarnice. Prizemlje, izvorno vjerojatno u funkciji cisterne, nadsvođeno je bačvastim svodom,¹⁸ tako da se u kulu ulazilo, kako je to i uobičajeno, na razini prvoga kata (zapadno).¹⁹ Uz ulaz sačuvani su u unutrašnjosti tragovi zidova malog pretprostora, formiranog iz obrambenih razloga.²⁰ Prvi kat imao je drveni grednjak, a nad njim se diže križni svod drugoga kata, poviše kojeg se prvotno nalazila završna etaža. Naime, tragovi otklesanih dvostrukih konzola (oko cijele kule) i reške segmentno zaključenih otvora (po četiri na svakom zidu)²¹ jasno ukazuju na postojanje kon-

zolno istaknutoga završnoga kruništa, zapravo zasloni koji su štiti spomenute otvore (za lijevanje vrućeg ulja i olova). Segmentnim nadvojima zaključeni su i izvorni mali prozori kule, obrubljeni kamenim okvirima profiliranima stepenicom uz brid svijetlog otvora. Postavljeni u središnju os fasada, te smješteni i na razini kruništa, upućuju da je ono bilo u sredini djelomično prekinuto kako bi se osvijetlila završna etaža, očito natkrivena četverostrešnim krovom. Toj prvotnoj fazi gradnje svakako pripadaju i uske puškarnice – procjepi između kamenih kvadara – postavljene na razini drugoga kata i između konzola kruništa. Na južnoj fasadi, u drugom katu, puškarnice su u obliku *ključanica*.

Kula je ubrzo povišena i zaključena terasom, a nekadašnje krunište nadomješteno je s dvije već spomenute stražarnice na novoj višoj razini (na sjeverozapadnom i jugoistočnom uglu), koje i danas daju glavni pečat građevini. S obzirom na izuzetak da umjesto svoda terasu nosi drvena stropna konstrukcija (koja je trebala izdržati i teret topova), izvedena su posebna pojačanja: drvene grede, osim što su bile nošene kamenim konzolama, ugrađene su i u strukturu zida, uz koje je postavljen i unutrašnji kameni vijenac, a podna obloga bila je izvedena od nepropusnog cementa. Uski ulazi u uglovima vode u kvadratične stražarnice na trostrukim kamenim konzolama. Nošeni segmentnim lukovima između konzola, tanki zidovi stražarnica perforirani su uskim puškarnicama i zaključeni vijencima oblog profila, nad kojima se dižu kupolasti svodovi s kamenim piramidalnim akroterijima (ukrašenima listovima i kuglom na vrhu). Događeni zidovi kule oko terase rastvoreni su vodoravno izduženim topovnicama, naknadno izvedenima i na razini nekadašnjega kruništa, kroz koje se pucalo brončanim topovima za bacanje kamenih kugli



Perastijeva kula i loža, zapadno pročelje kule i presjek s pogledom na jug, postojeće stanje (arh. snimka: I. Tenšek, I. Valjato-Vrus, M. Renić)
Perasti's tower and lodge, west façade of the tower and cross-section with the view of the south, present situation

(spomenutima u izvorima 1709. godine).²² U skladu s povišenjem kule jest i probijanje novog ulaza²³ u nju na višoj razini, tj. na zapadnom zidu drugoga kata,²⁴ do kojega je vodio most preko ulice s terase Perastijeve kuće.²⁵

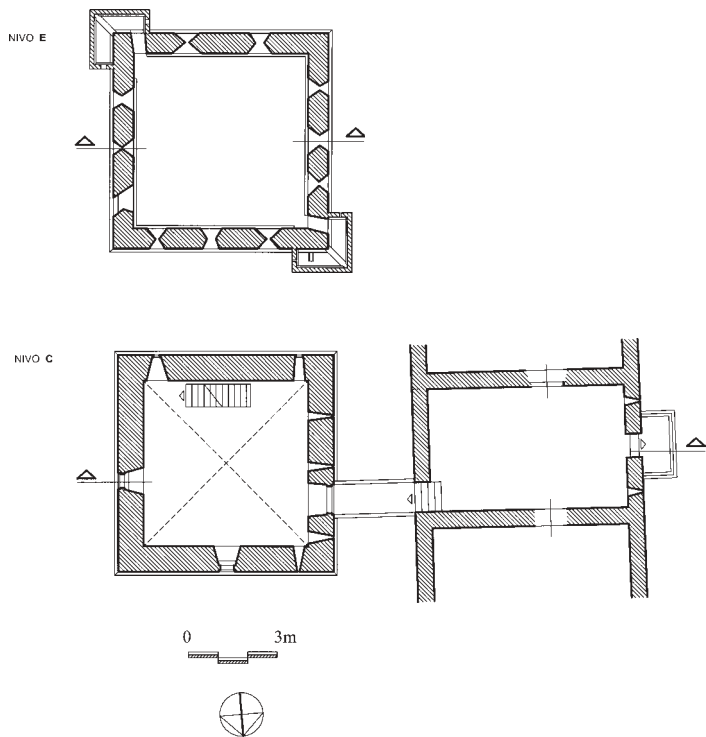
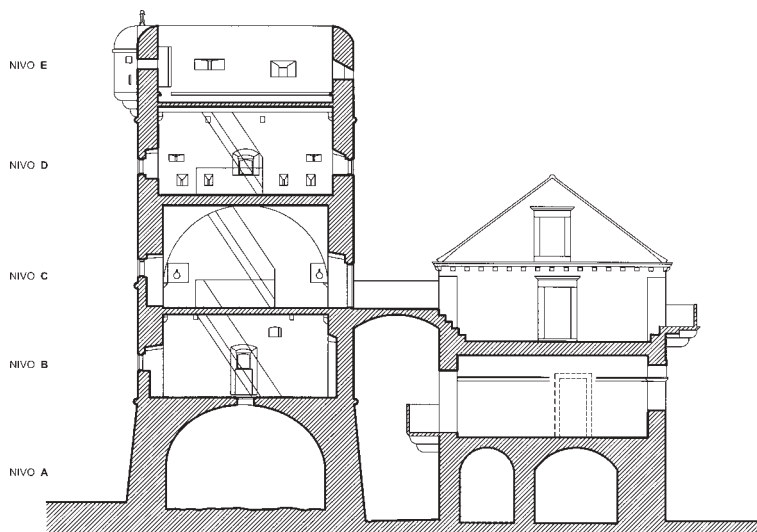
Takvim svojim oblikovanjem Perastijeva kula nadovezuje se na renesansnu tradiciju, kada se u skladu s pojavom vatrenog oružja, umjesto visokih gotičkih tornjeva sa zupcima, počinju graditi niže kule, raščlanjene tipičnim skošenjima prizemnih zona zidova (*escarpa*) i oblim kordonskim vijenicima, te zaključene konzolno istaknutim kruništima. No, za razliku od gradskih utvrda, gdje taj proces uzima maha već sredinom 15. stoljeća, često s okruglim kulama (Dubrovnik, Korčula, Trogir),²⁶ u privatnom fortifikacijskom graditeljstvu počinje se šire primjenjivati tek u 16. stoljeću. Činjenica pak da je znatan dio privatnih kula služio za stalno ili povremeno stanovanje utjecala je na redoviti izbor kvadratnog tlocrta umjesto okruglog.

Po osnovnim volumno-prostornim obilježjima Perastijeva kula u svojoj prvotnoj fazi ima niz paralela na širem dalmatinskom području, od trogirskih Kaštela²⁷ – kula Cippico iz 1512. godine u Kaštel Novom²⁸ – i susjednog Brača (Pučišća, Škrip), pa do dubrovačkih primjera na Šipanu – kule uz ljetnikovce Tome i Vice Skočibuhe (podignute 1569. odnosno 1577. godine).²⁹ Stanovite razlike u rješenju unutrašnjosti i vanjštine očituju se prvenstveno s obzirom na namjenu: ako je kula služila za trajno (ladanjasko) stanovanje kao u Kaštel Novom, tada ima veću tlocrtnu površinu, nenadsvodene gornje etaže i reprezentativnije otvore s balkonima. Ukoliko je, pak, kula, kao Perastijeva ili spomenute Skočibuhine na Šipanu, podignuta uz postojeću stambenu građevinu, obrambeni elementi su jače naglašeni (svodovi u više etaža, manji prozori),

a unutrašnja oprema (kamini, pila) prilagođena potrebama samo kratkotrajnog boravka.

Usporedbe s drugim srodnim fortifikacijskim građevinama na dalmatinskom području nezaobilazne su i za utvrđivanje izgleda nekadašnjega konzolno istaknutoga kruništa Perastijeve kule – arhitektonskog elementa koji tijekom renesanse ima više rješenja. Naime, već se sama njegova konstrukcija razlikuje ovisno o tome počiva li zid kruništa (redovito građen od laganog materijala) na nizu lukova (kula trogirskog biskupa Marcella iz 1500. godine u Marini,³⁰ kula Kaštilca iz 1529. godine u Kaštel Gomilici, franjevačka kula na Poljudu u Splitu) ili je razmak između konzola premošten kamenim gredama (šipanske kule, kula kaštela Cerinić iz 1570.–1618. godine u Škripu). S obzirom na ranije spomenute uzore u gradskim zidinama, ponajprije kruništu dubrovačke Minčete, a kako to pokazuju i datirani primjeri privatnih kula, prvo rješenje možemo smatrati ranijim (i »renesansnijim«).³¹

No, znatno se veće razlike očituju u samoj namjeni, tj. omogućuje li krunište ujedno i ophod i kontrolu teritorija (kao srednjovjekovni zupci) ili služi samo kao paravan ispred otvora za lijevanje vrućeg ulja i olova (*mašikul*). U prvom slučaju krunište kontinuirano oko cijele kule, te je i samo rastvoreno prozorima (splitsko-trogirsko-kaštelanski primjeri).³² U drugom slučaju, konzolno istaknuti zid štiteći niz otvora u samom zidu kule, perforiran je samo puškarnicama, a u sredini fasada krunište je prekinuto da bi se kroz prozor u zidu kule ostvario vizualni kontakt zadnje etaže s okolinom (šipanske kule). I na kraju, krunište može biti reducirano na zasebne konzolne istake ispred pojedinih otvora – često po dva na svakoj fasadi, kako to pokazuje niz južnodalmatinsko-dubrovačkih primjera (toreta iz 15. stoljeća na Koloče-



Perastijeva kula i loža, presjek s pogledom na jug i karakteristični tlocrti, rekonstrukcija druge građevne faze (arh. snimka: I. Tenšek, I. Valjato-Vrus)
Perasti's tower and lodge, cross-section with the view of the south and characteristic plans, reconstruction of the second building phase

pu, kula iz 16. stoljeća u benediktinskom samostanu na Mljetu, kula Monković u Kleku), a ponekad su istaci izvedeni i preko ugla (kula Zala iz 17. stoljeća u Igranama u Makarskom primorju). No to su već prijelazni slučajevi prema tzv. *bretešama* (*Pehnase*), koje ne štite cijeli zid kule (kao konzolno istaknuta kruništa), nego

samo pojedine najugroženije točke, najčešće glavna vrata. Svi sačuvani tragovi nekadašnjega kruništa Perastijeve kule ukazuju na funkcionalne podudarnosti sa šipanskim primjerima – paravanom prekinutim ispred središnjega prozora.³³

Na samom Visu, međutim, kula Vicka Perastija ostaje bez značajnijih uzora ili odraza. Navedeni novi fortifikacijski elementi uvedeni su na taj otok nešto ranije, s već spomenutim komiškim kaštelom, sagrađenim zaslugom kneza i providura Ivana Grimanića 1585. godine.³⁴ U okviru sasvim drugih proporcija, ali i neuobičajenog tipa za kaštel (zapravo masivne kule umjesto građevine s unutrašnjim dvorištem), primijenjena je ovdje *escarpa* s oblim vijencem, kao i dvije nadsvođene etaže nadvišene terasom, štichenom *bretešama*. Što se tiče privatnih utvrda, spomenuta obilježja (samo bez svodova u unutrašnjosti ali zato s identičnim profilacijama otvora) javljaju se u Visu jedino još na ruševnoj kuli u Kutu uz ljetnikovac *Jakinove dvore*, koju u 16.–17. stoljeću grade hvarski plemići Jakše,³⁵ dakle ponovno iznimno značajni vlasnici.

Značenje, a možda i podrijetlo vlasnika, odrazilo se i na drugoj fazi izgradnje Perastijeve kule, na njezinu povišenju, izvedenome po svemu sudeći još tijekom 17. ili početkom 18. stoljeća. Povišenje je očito izazvano funkcionalnim potrebama, prije svega formiranjem platforme za obranu topovima, kojima nije moglo odgovarati ranije krunište. No ono je ujedno obilježeno i dojmivim oblikovnim elementima: već spomenutim ugaonim stražarnicama. Valja naglasiti da su u okviru različitih, ranije spomenutih završnih obrambenih istaka, ugaone stražarnice na dalmatinskom području nešto mlađi i rjeđi element.

Proizašle s jedne strane iz redukcije ugaonih kula³⁶ (kako to upućuje originalno rješenje senjskog Nehaja iz 1558. godine), a s druge strane iz nadopune već spomenutih ugaonih *breteša*, stražarnice u razdoblju od 16. do 18. stoljeća pokazuju širok raspon oblikovanja. Izvođene na gradskim zidinama, kaštelima, kulama i ljetnikovcima, variraju u tlocrtu od kvadrata do kruga, a u smještaju od završne (krovne) razine do položaja na jednom od katova. Ulaz u njih može biti izveden pri kraju zida glavne građevine (kule) ili pak kosim zasijecanjem ugla. Samo oblikovanje, izraženo je ponajprije u izgledu kamenih konzola i poda³⁷ (koji u ranijim primjerima ponekad omogućuje i ulogu *Pehnase*), perforacijama zidova (građenih kao i kruništa od laganih materijala – sadre ili opeke), te u izboru pokrova između kupolastih svodova ili krovova. No u svakom slučaju, njihov broj raste idući duž hrvatske jadranske obale od sjeverozapada prema jugoistoku.

Naime, barem na temelju sačuvanih građevina, uz tek sporadične tragove ugaonih stražarnica na srednjodalmatinskom području (kaštel Cerinić iz 1577. godine u Splitskoj na Braču, ljetnikovac Marchi iz 1708. godine u Maslinici na Šolti), na Korčuli se javljaju brojniji primjeri, poput Španićeva kaštela iz 1674. godine u Čari ili kule Fabris na Vrniku,³⁸ a pojedini tragovi



Komiža, kaštel (foto: K. Horvat-Levaj)
Komiža, castle



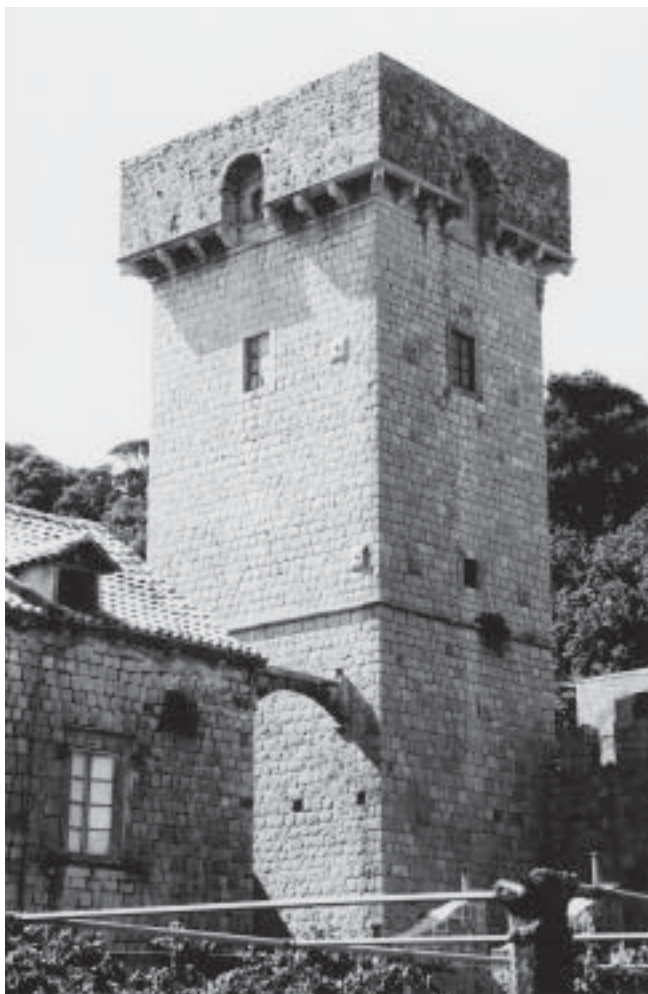
Marina, kula biskupa Marcella
Marina, the tower of bishop Marcell

upućuju i na njihovu primjenu u stambenoj arhitekturi neutvrđenoga korčulanskog borga (kuća Kraljević). Osobito su raznolike stražarnice na dubrovačkom području (ljetnikovac Biz-zaro u Brsečinama, Knežev dvor u Pridvorju),³⁹ a one su i dodatni element opreme gradskih zidina Dubrovnika i *Velikoga kaštija* u Stonu. Štoviše, takav način obrane posebno je karakterističan za Boku kotorsku, počev od utvrda Kotora do samog Perasta, gdje ugaone stražarnice štite Kaštel sv. Križa⁴⁰ i palaču nadbiskupa Andrije Zmajevića iz 17. stoljeća. Također i kasnije barokne palače, sve do kraja 18. stoljeća, podignute u ladanjskim naseljima Dobrota i Prčanj, upravo se stražarnicama utvrđuju prema brdima, odakle je prijetila najveća opasnost. Svojevrsnu južnjačku specifičnost tog osebunog fortifikacijskog elementa potvrđuje i njihova učestala pojava u predjelima nasuprotne talijanske obale, posebno u Apuliji, gdje čine neizostavni element obrane ladanjskih građevina i gospodarstava (tzv. *masseria*) u 17. i 18. stoljeću.⁴¹

Stoga nije isključena mogućnost da su ideju o ugaonim stražarnicama Perastijevi donijeli na Vis iz Boke kotorske. Tu pretpostavku ne bi trebala umanjiti činjenica da su stražarnice na viškoj kuli izveli tek Vickovi potomci, možda baš oni

– braća Vinko i Luka – koji su zahvaljujući održavanju kule uspjeli potkraj 17. stoljeća vratiti plemstvo, stečeno još dok su živjeli u svom bokeljskom zavičaju, za koji su sigurno ostali vezani. Odrazi pak Perastijevih stražarnica na Visu mogu se prepoznati na Mladineovoj kuli u Podšpilju i na kućikuli Jakša-Andreučić u Kutu.

Uz prethodno istaknutu, arhitektonski kvalitetnu kulu, Vicko Perasti je u Visu podigao i svoje stambene građevine također izrazitoga urbanističko-arhitektonskog značenja. No za razliku od kule, koja je unatoč lošem građevnom stanju, sačuvala spomenički izgled u gotovo intaktnom obliku, s prepoznatljivom poviješću gradnje, od susjedne **Perastijeve kuće** ostao je samo torzo. Naime, kula je mostom preko ulice komunicirala s nižom dvoetažnom građevinom, smještenom unutar niza kuća orijentiranog u smjeru sjever – jug. Tlocrtna dispozicija niza kao i sačuvane strukture kamenog zida u donjim zonama svjedoče da je riječ o starijoj aglomeraciji kuća. Međutim, radikalne dogradnje i pregradnje u 19. i 20. stoljeću poništile su mnoge izvorne elemente unutrašnjeg i vanjskog izgleda niza u cjelini. Nasuprot tome, spomenuta je Perastijeva građevina sačuvala prostornu organizaciju i



Šipan, kula ljetnikovca Vice Skočibuhe (foto: K. Horvat-Levaj)
Šipan, the tower of Vice Skočibuha's villa



Mljet, kula u Koritima (foto: K. Horvat-Levaj)
Mljet, the tower in Korita



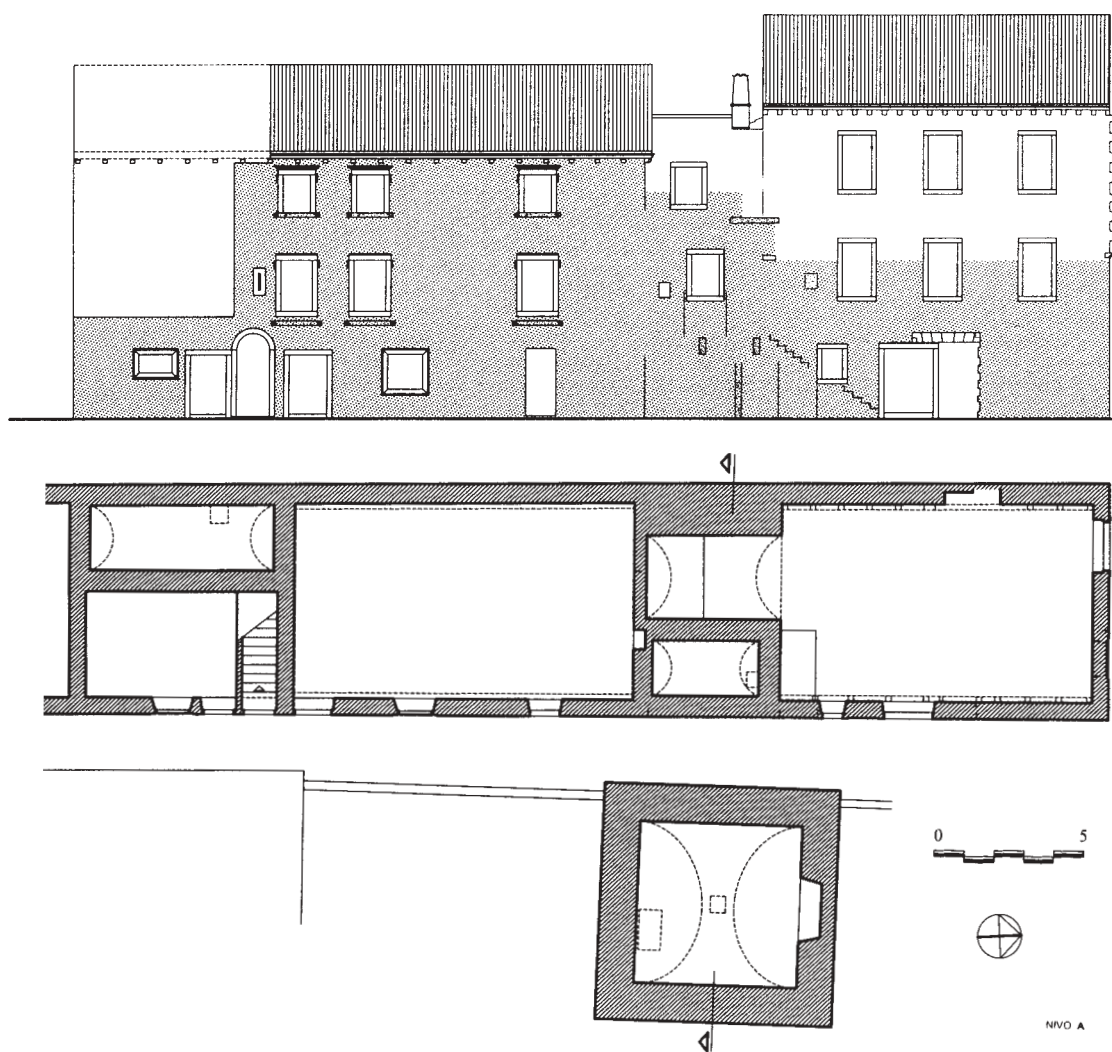
Ston, *Veliki kaštio*, ugaona stražarnica (foto: K. Levaj)
Ston, Veliki kaštio, corner sentry-box



Perast, palača nadbiskupa Andrije Zmajevića, ugaona stražarnica (foto: K. Horvat-Levaj)
Perast, the palace of archbishop Andrija Zmajević, corner sentry-box



Molfetta (Apulija), *masseria Navaro*, ugaona stražarnica
Molfeta (Apulia), masseria Navaro, corner sentry-box



Perastijev stambeni kompleks, tlocrt prizemlja i istočno pročelje, postojeće stanje s označenim starim zidom (arh. snimka: I. Tenšek, I. Valjato-Vrus)

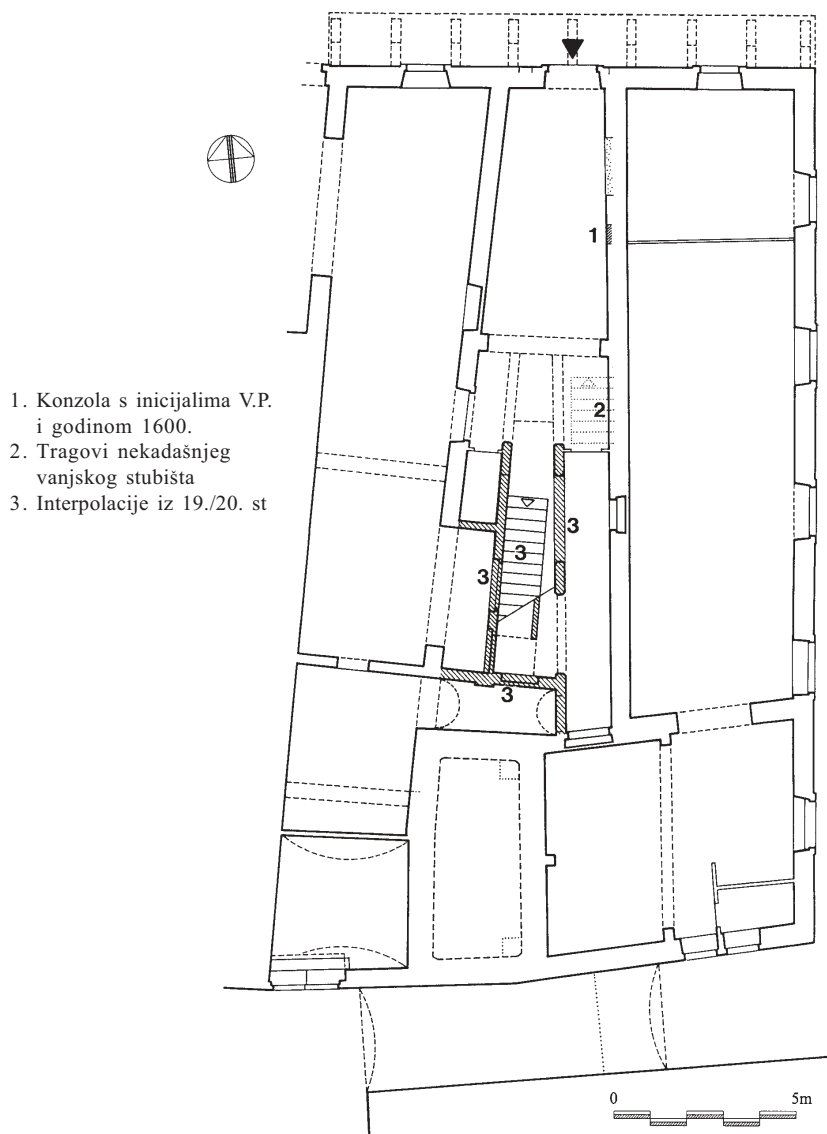
Perasti's complex, ground floor plan and east façade with marked earlier masonry

arhitektonsku plastiku velikim dijelom iz vremena gradnje u 17. stoljeću, no njezine značajke ukazuju na to da nije mogla egzistirati samostalno, već je morala činiti dio složenijega kompleksa.

Riječ je o jednodjelnom zdanju s cisternom u prizemlju, nadsvođenim prvim katom s ložom, te završnom terasom. Osim cisterne, prizemlje kuće zaprema prostorija s bačvastim svodom segmentnog presjeka, možda nekadašnji prolaz, jer je u cijelosti bila rastvorena fino klesanim okvirom (vidljivim na sjevernoj strani). Sličnim oblikovnim elementima riješen je i prvi kat, s namjenom ulaznog predvorja i lože. Naime, na istočnom uličnom pročelju tragovi svjedoče o postojanju vanjskoga kamenog stubišta koje se uspinjalo uz sjeverno krilo kuće do balatura ispred ulaza, odakle je vjerojatno bio (pokretnim mostom) omogućen pristup donjem ulazu u kulu, dok su vrata na bočnom zidu kata vodila u južno krilo kuće.⁴² Cijeli kat nadsvođen je segmentnim bačvastim svodom na profiliranom kamenom vijencu, rastvarajući se na suprotnom dvorišnom pročelju s dva segmentna glatko klesana luka, položena na spomenuti vijenac (koji na fasadi

kontinuiru u kozole) i na središnji stupac s adekvatno obrađenim kapitelom. U predvorju-loži sačuvana je i unutrašnja oprema: kameno popločenje poda i rozeta sred svoda, a ranije se tu nalazila i kruna cisterne. Završna terasa imala je obrambenu namjenu: s jedne strane bila je zidanim mostom povezana s gornjim ulazom u kulu, a s druge strane osigurana balkonom na masivnim kamenim konzolama, flankiranima uskim puškarnicama.⁴³ Pristup terasi bio je iz južnog dijela kuće (kako to pokazuje fragment portala s profiliranim vijencem), ali je mogao biti riješen i vanjskim stubištem uz dvorišnu fasadu, preko spomenutog balkona.⁴⁴ Budući da je gornji ulaz u kulu izveden naknadno (prilikom njezina povišenja), nije isključena mogućnost da iz tog doba datira i oblikovanje završne terase.

Prema tome, navedena građevina služila je kao pristup i veza između Perastijeve kule i kuće, spomenute u molbi za gradnju 1615. godine: »il mio loco posto in Luca vicino alla *casa mia*«. No, kako nisu u cijelosti zadržane originalne vertikalne i horizontalne komunikacije, postavlja se pitanje gdje se nalazila Perastijeva kuća, sjeverno ili južno u nizu.



Perastijeva palača, tlocrt prizemlja (arh. snimka: I. Tenšek, I. Valjato-Vrus)
Perasti's palace, ground floor plan



Perastijeva palača, konzola s uklesanom 1600. godinom i inicijalima V. P. (foto: K. Horvat-Levaj)
Perasti's palace, console with engraved year of 1600 and the initials V. P.



Perastijeva kuća, zapadno pročelje s ložom i balkonom terase (foto: K. Horvat-Levaj)

Perasti's house, lodge and the terrace balcony



Perastijeva kuća, pilo (foto: K. Horvat-Levaj)

Perasti's house, wash-basin

Spomenuti tragovi nekadašnjih portala u loži i na terasi, a i samo arhitektonsko oblikovanje upućuju ponajprije na dvokatnu kuću južno u nizu kao Perastijevu rezidenciju. Unatoč naknadnim pregradnjama, prepoznatljiva je u svim etažama osnovna tlocrtna organizacija s velikom prostorijom uz ložu te manjom prostorijom dalje južno (s cisternom iza začelni zid prizemlja).⁴⁵ Zazidani pročelni ulaz svjedoči o izravnom pristupu u gospodarsko prizemlje, dok se na stambeni kat dolazilo vjerojatno iz predvorja u loži.⁴⁶ Sudeći po reškama u zidu i tek fragmentarno sačuvanoj arhitektonskoj plastici, pročelje je bilo rastvoreno uskim magazinskim prozorima u prizemlju, te velikim prozorima na prvom katu i nešto manjima na drugom katu, a jednaki otvori rastvaraju i drugi kat dvorišnog začelja te zabatni zid orijentiran obrambenoj terasi. Prozorski okviri u prizemlju još su na gotički način skošeni prema svijetlom otvoru, dok su prozori katova bili obrubljeni fino klesanim gredama s profiliranim klupčicama i vijencima flankiranim konzolama s listovima i menzolama (ušima).⁴⁷ Jedinstvenom oblikovanju vanjštine pridonosi i kontinuirani profilirani završni vijenac na konzolama, a od zanimljivih detalja valja spomenuti i izduženu puškarnicu na prvom katu perforiranu u monolitnom bloku. Međutim, posebno svjedočanstvo o nekadašnjoj reprezentativnosti kuće pružaju dva raskošna kamena pila u prvom katu. Odudarajući svojom

kvalitetom i dekorativnim repertoarom od viškoga kamenog inventara, motivom maskerona između rotulusa te oblikovanjem voluta i profilacija, podsjećaju na tipične primjere pila iz 16. i 17. stoljeća na dubrovačkom području.⁴⁸

Iako jednostavnije arhitektonski tretirana, sudeći po tragovima u građevnoj strukturi – poziciji vanjskog stubišta i orijentaciji nadsvođenog prolaza - Perastijevom je kompleksu morala pripadati i kuća sjeverno u nizu, ujedno i krajnja prema moru (s kojom su loža i terasa i danas povezane).⁴⁹ U gospodarsko prizemlje ulazilo se kroz otvore na istočnoj i sjevernoj strani, dok se do kata uspinjalo vanjsko stubište sjeverno.⁵⁰ No kako je stara struktura zida sačuvana samo do visine polovice današnjega prvoga kata,⁵¹ neke daljnje rekonstrukcije prostorne organizacije nije moguće izvršiti.

Stoga, iz navedenog proizlazi da je Vicko Perasti, došavši u Vis potkraj 16. stoljeća, svoju kuću formirao u pravilnom (vjerojatno planiranom) nizu, na tradicionalni način okrenutom užom stranom prema moru. Reške u zidu između pojedinih prostornih jedinica – južnog krila, središnje lože i sjevernog krila – upućuju na moguću sukcesivnost gradnje idući od juga prema sjeveru,⁵² koje je krajnji rezultat bio, kako i izvori govore, zaista *velika kuća*: »il castello...novamente frabricato apresso la casa granda«.⁵³ Da navedena, gotovo maniristička, longi-



Perastijeva palača, pročelni balkon (foto: K. Horvat-Levaj)
Perasti's palace, façade balcony



Vis, palača Radosio, pročelni balkoni (foto: K. Horvat-Levaj)
Vis, the Radosio Palace, façade balconies

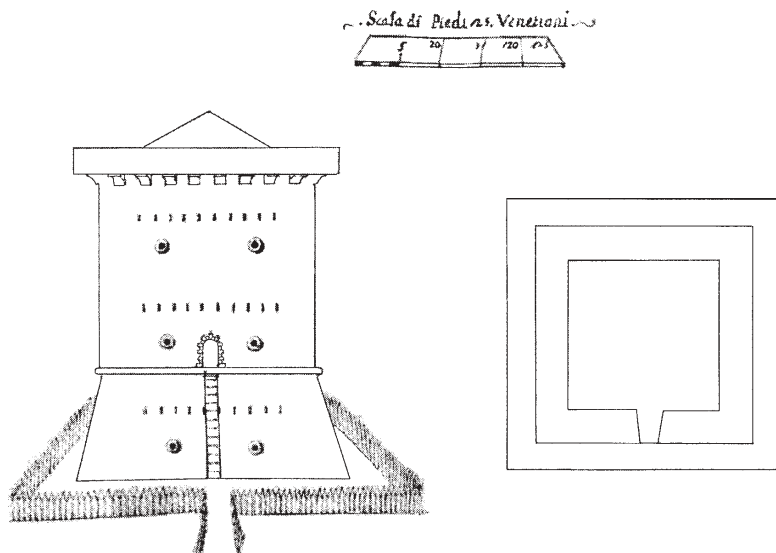
tudinalnost nije rezultat puke adicije zatečenih čestica svjedoči pravilan izmjenični ritam prostorija A B A B: uža južna jedinica s cisternom, izdužena prostorija, uža loža s cisternom, izdužena sjeverna prostorija. No u okviru tako koncipirane prostorne organizacija, svakako se najvišom kvalitetom i originalnošću ističe impostacija i oblikovanje funkcionalno polivalentne jedinice s ložom, koja s jedne strane povezuje krila kuće, a druge strane omogućuje njihovu vezu s kulom.

Naime, u kontekstu tipološki srodnih kompleksa, sastavljenih od stambene ili ladanjske zgrade s pridodanom kulom, njihovo spajanje mostom u pravilu je izvedeno izravno iz neke od prostorija na katu, kao što je primjerice bočna soba uz saloću Skočibuhina ljetnikovca na Šipanu, a ne iz, za to posebno arhitektonski razrađene jedinice. Nadalje, i sam smještaj lože na prvom katu razlikuje se od njezine tradicionalne pozicije na zadnjem katu (*pavijun*), proizašle iz srednjovjekovnih promatračnica.⁵⁴ Reprezentativnost takve koncepcije u dalmatinskom graditeljstvu potvrđuju tek rijetki primjeri smještaja loža na nižim katovima, kao što su dubrovački renesansni ljetnikovci⁵⁵ ili pak utvrđeni barokni kompleksi Zmajevića i Viskovića u Perastu.⁵⁶

No bez obzira na spomenutu originalnost i udaljene, tek načelno komparativne primjere, pomnijim istraživanjem više arhi-

tekture građevina uz Perastijevu kulu nalazi i ovdje određene paralele, i to ne samo u arhitektonskom oblikovanju nego i u prostornoj organizaciji. Naravno, dijelom je riječ o prihvaćanju lokalnih oblikovnih elemenata, a dijelom o utjecaju na njih.

Tako segmentni luk, koji daje glavno obilježje Perastijevoj loži, omiljeli je element više stambene arhitekture iz 17. stoljeća, s krajnjim dometom u arkadama Zamberlinova dvorišta u Kutu. Također i segmentni presjek u oblikovanju bačvastih svodova redovit je oblik nadsvođenja različitih prostorija iz toga razdoblja, a najščešće prolaza, poput onoga što s trga *Plo-hate od cvitja* vodi u unutrašnje dvorište sklopa Jakša-Andreučić. I upravo, ako se analizira navedeni fortificirani sklop, zamjećuje se na spoju kuće i kule građevina slična onoj Perastijevoj, s cisternom i nadsvođenim prolazom u prizemlju, te terasom na razini kata, čiji visoki vanjski zid pokazuje obrise zazidane lože.⁵⁷ I u najstarijoj jezgri Jakšina ljetnikovca uz more u Kutu (*Jakinovi dvori*), u okviru niza kuća okrenutih užom stranom prema moru, prepoznaje se fortificirana kvadratična građevina s cisternom u prizemlju, na koju se nadovezuje nadsvođeni prolaz (u unutrašnje dvorište). Kasnije je sklop poput Perastijeva utvrđen već spomenutom zasebnom renesansnom kulom, a tek je u trećoj fazi bio podignut Jakšin ljetnikovac, okrenut izduženim pročeljem prema moru.



Tipiska kula, don Camillo Gonzaga (Državni arhiv u Veneciji)
Typified tower, don Camillo Gonzaga

Navedena impostacija – stambena zgrada okrenuta dužim pročeljem prema moru – primijenjena je na trećoj Vickovoj gradnji u Luci: kući, koju zbog reprezentativnih obilježja u okviru više sredine možemo nazivati i **Perastijevom palačom**. Riječ je o već spomenutoj rezidenciji s datacijom 1600. godinom i inicijalima V. P. uklesanima na konzoli u predvorju,⁵⁸ kojoj glavni pečat daje balkon, postavljen duž cijelog pročelja na devet kamenih konzola, prema Cviti Fiskoviću »najduži balkon na otoku«. No dekoracija baroknih konzola ukazuje na to da je balkon nastao kasnije, tijekom 17.–18. stoljeća, kada je očito i cijeli pročelni dio sklopa morao biti preoblikovan. Neke detaljnije analize prostornog razvoja onemogućuje pak činjenica da je palača, nakon prelaska u vlasništvo Mardešića 1881. godine, radikalno pregrađena.⁵⁹ Stoga je moguće očitati samo osnovne arhitektonske značajke.

Jednokatna palača zaprema cijeli blok na istaknutom urbanističkom položaju između mora (sjeverno) i glavne uzdužne ulice (južno), te uz prostrani trg (istočno). Tlocrtno se sastoji od pročelnoga krila prema moru i bočnih krila uz unutrašnje dvorište, zaključeno terasom s cisternom, odakle se kamenim mostom preko ulice ostvarivala veza s česticama u susjednom bloku.⁶⁰ Takav je oblik očito proistekao iz uključivanja starijih struktura – dviju kuća odvojenih prolazom⁶¹ – koje su odredile i trodijelnu prostornu koncepciju pročelnog dijela s uskim predvorjem (vežom) u sredini, čiji zidovi definiraju jednaki izduženi format središnje prostorije na katu. Tragovi otvora u zoni prizemlja i kata na istočnom zidu prolaza ukazuju da se prije povezivanja jedinica i oblikovanja balkona međukatna konstrukcija nalazila na nižoj razini od današnje, a s time je u skladu i položaj puškarnica u zapadnom dijelu glavnog pročelja. Svojom još nižom pozicijom na istoj strani prolaza, već spomenuta konzola upućuje da je nosila pojasnicu, a ne svod.⁶² Većina prostorija u pri-

zemlju služila je kao dućani,⁶³ a na stambeni kat pristupalo se, kao i danas, vanjskim stubištem iz dvorišta.⁶⁴

Trodijelnu podjelu palače slijede i tri osi otvora na pročelju, no niti jedan nije sačuvan u prvotnom obliku⁶⁵ (čak je i glavni ulaz pomaknut u odnosu na kamenu dovratnik starog portala). Od starijih oblikovnih elemenata ostale su masivne dvostruke kamene konzole balkona, ukrašene volutama i listovima, te balkonska ploča profiliranog ruba.⁶⁶

Uz kvalitetu klesanih detalja arhitektonske plastike balkona,⁶⁷ ova je Perastijeva građevina prvenstveno zanimljiva po svojoj prostornoj organizaciji u kontekstu tipološkog razvoja više stambene arhitekture. Naime, iako oblikovanje njezina pročelnoga krila (što uskim formatom središnjih prostorija donekle podsjeća na rješenja bokeljskih palača) proistječe ovdje, bez sumnje, iz uključivanja starijih struktura, zanimljiva je pozicija u okviru bloka, upravo »zrcalno« obrnuta od dotada za Vis uobičajene prakse.

Naime, reprezentativna stambena arhitektura javlja se u naseljima Luka i Kut u većoj mjeri tek od 16. stoljeća, i to izgradnjom ljetnikovaca hvarskih plemića, među kojima se ističu i poznati pjesnici poput Petra Hektorovića, Hanibala Lucića i dr.⁶⁸ Njihovi kompleksi, sastavljeni od ladanjskih zgrada, s bogato raščlanjenim pročeljima okrenutima prema moru, ali i okolnih prostora – dvorišta i vrtova – s terasama i trijemovima, pokazuju određene sličnosti s prostornom koncepcijom dubrovačkih ljetnikovaca.⁶⁹ No svi sačuvani primjeri – ljetnikovac milanskog ljekarnika Frana Gariboldija iz 1552. godine, ljetnikovac Marina Gazarovića iz 16.–17. stoljeća, *Jakinovi dvori* u Kutu – imaju ispred glavnoga pročelja ograđeno dvorište, ponekad omeđeno nižim bočnim krilima ili terasama te portalom otvoreno prema ulici ili gatu (ovisno o urbanističkom smještaju). Nasuprot tome, kod nekadašnje Perastijeve palače stambeno je krilo postavljeno u

pročelnom dijelu, definirajući javni gradski prostor, dok je začelno dvorište uključeno u unutrašnjost sklopa. Time je ostvaren svojevrsan prijelaz prema izrazitije gradskim palačama baroknog razdoblja, kao što su Radosio (iz 1670.–1686. godine)⁷⁰ i Vukašinović–De Lupis (kasnije Dojmi), koje također svoja pročelja s balkonima okreću gradskom prostoru (ulici), a dvorišta organiziraju iza začelje.

Prema tome, građevine koje Vicko Perasti podiže u Visu početkom 17. stoljeća – kula, kuća i palača – a njegovi ih potomci dalje održavaju i dograđuju, odlikuju se znatnom arhitektonskom kvalitetom i stilsko-tipološkim osobitostima. Dijelom su te značajke rezultat neospornog angažmana školovanog projektanta, prvenstveno kada je u pitanju kula, no one se ujedno mogu tumačiti originalnim povezivanjem viškog srednjodalmatinskoga graditeljskog nasljeđa s arhitekturom drugih, južnodalmatinskih sredina, odakle potječe njihov naručitelj i kasniji vlasnici, a možda i graditelj.⁷¹

U tom pogledu ističe se ponajprije sama kula, najmarkantnija privatna fortifikacijska građevina na ovom otoku. Privatno utvrđivanje bilo je, doduše, tijekom 16. i 17. stoljeća pravilo za dalmatinske ambijente izvan utvrđenih gradova,⁷² pa i na samom Visu ima znatnu tradiciju. Ali razrađena ideja Vicka Perastija o spajanju privatne s javnom obranom, istaknuta u molbi za gradnju i kasnije oporučno provedena u osobitom statusu kule (koji nadilazi privatne interese njegovih nasljednika), podsjeća na fortifikacijski sustav Perasta. Taj grad, kao i Vis, bez zidina, a od izuzetnog strateškog značenja za Boku kotorsku, prije gradnje kaštela 1570. godine, bio je branjen isključivo sustavom privatnih kula, sa središnjom Viskovićevom (približno iz 1500. godine), obilježenoj indikativnim natpisom s pet slova »P« (*Parvum Propugnaculum Pro Praesidio Perasti*). Upravo bokeljski Viskovići, odnosno *kavalijer* Frano, koji je obnovio i spomenu-

ti sklop s kulom,⁷³ za zasluge u ratu protiv Turaka dobiva od Venecije početkom 18. stoljeća u uvali Oključna na Visu imanje na kojem gradi utvrđeni ljetnikovac.

No forma Vickove kule znatno nadmašuje podrijetlo ideje: za razliku od jednostavnih privatnih kula Perasta (njih devet do poznatog turskog napada na grad 1654. godine), a jednako tako i dotadašnjih kuća-kula samoga Visa, Perastijeva je kula suvremena fortifikacijska građevina, uključena svojim osnovnim arhitektonskim značajkama u tadašnje vojno graditeljstvo Dalmacije, osobito razvijeno na splitsko-trogirskom, ali i na dubrovačkom području. Tip zasebnih kula, poput Perastijeve, Perast je trebao dobiti tek nakon spomenutoga turskog napada na grad, prema (neizvedenom) planu don Camilla Gonzage (1658. godine).⁷⁴ No pojedini oblikovni detalji Perastijeve kule, poput prvotnoga konzolno istaknutoga kruništa, te osobito ugaonih stražarnica, ponovno ukazuju na južnodalmatinske uzore.

Slično ujedinjavanje različitih tipoloških utjecaja Vicko Perasti primijenio je i na svojoj kući i palači. Unatoč kasnijim preinakama, koje su poništile mnoge izvorne značajke, te dvije stambene građevine, kao i kula, otvaraju mnoge bitne teme stambene arhitekture – vezu kule i kuće, položaj lože, te urbanističku impostaciju palače. Ujedno povijesna slojevitost, jasno izražena na kuli, ali i prepoznatljiva na kući i palači, svjedoči da su graditeljske aktivnosti Vicka Perastija – na visokoj razini, a možda i uz povezanost sa zavičajem – kasnije nastavili i njegovi brojni potomci, koje nalazimo u izvorima još i u tijeku 18. stoljeća. Takvom otvorenosti više sredine, ladanjskog boravišta hvarskoga plemstva, ali i mjesta koje inkorporira djelatnost različitih došljaka – osim Perastija, već spomenutog Gariboldija i Viskovića – arhitektura ovog udaljenog otoka zadobila je, u okviru Dalmacije, originalna obilježja.

Bilješke

1
G. Novak, *Vis od VI. st. pr. n. e. do 1941. godine*, Zagreb 1961., str. 185.

2
G. Novak, nav. dj., str. 188.

3
Nav. dj., str. 188.

4
C. Fisković, *Spomenici otoka Visa od IX do XIX stoljeća*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 17, Split 1968., str. 61–264.

5
Arhitektonska istraživanja kule proveo je Institut za povijest umjetnosti 2000. i 2001. godine (Katarina Horvat-Levaj, Ivan Tenšek, Ivana Valjato-Vrus), ali zbog lošega građevnog stanja, zazidanih ulaza i uništene vertikalne komunikacije unutrašnjost gornjega dijela kule ostala je nedostupna. Arhitektonsko snimanje tih dijelova izvršio je student arhitekture Miše Renić (u organizaciji Arhitektonskog fakulteta iz Zagreba), koji je 2000. godine izradio i diplomsku radnju s temom obnove Perastijeve kule.

6
G. Novak, nav. dj., str. 192.

7
Vicko Perasti (sa suprugom Katom) spominje se u dokumentima u Visu od 1587. godine, s titulom *ser, dominus ili signor*. C. Fisković, nav. dj., str. 165. Prema istraživanjima A. Tudora Perastijevi su imali grb sličan grbu grada Perasta: križ kojeg drže dvije ruke.

8
Distinkcija između dvije stambene kuće Vicka Perastija vidljiva je iz dokumenata; kuća u Luci spominje se 1609. godine: »in casa de messer Vincenzo da Perasto« (nav. dj., str. 166), a u oporuci iz 1622. godine razlikuje se kuća: »casa del signor Vincenzo da Perasto« i velika kuća pokraj kule: »... che il castello da esso testadore novamente fabricato apresso la casa granda«. Iz oporuke, međutim, nije vidljivo koje je druge nekretnine (kuće) Perasti posjedovao, jer od nasljednika samo traži da ne dijele pokretna i nepokretna dobra (tj. da ne rasprodaju posjed). *Arhiv općine Hvar*, kut. 6, fol. 56–59, Državni arhiv u Zadru (DAZ).

9
Upravo opasnost od sjevernoafričkih gusara (o čijem su prijetećem napadu pričali zarobljenici koji su pobjegli iz turskog ropstva) ističe Vicko Perasti kao razlog za gradnju kule. Gusari iz Tunisa i Alžira izveli su 1624. godine i jedan od najtežih napada na Perast.

10
C. Fisković, nav. dj., str. 165.

11
Nav. dj., str. 166.

12

A. Tudor, *Dvije viške crkve i njihovo utvrđivanje u 17. stoljeću*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 34, Split 1994., str. 285–302.

13

Nav. dj., str. 292. Autor navodi samo mogućnost da je, osim na Visu, Alberti sudjelovao u utvrđivanju Klisa.

14

Albertijevi projekti u Perastu također ostaju neizvedeni. **I. Lalošević**, *Fortifikacioni sistem Perasta*, »Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru« XLIII–XLVI, Kotor 1995.–1998., str. 123–153.

15

Tako su 1629.–1646. godine Antun Perasti i njegovi unuci Tadija i Šimun vodili spor zbog kamenog zida koji je Jakov Pribić sagradio u blizini kule. Godine 1638. generalni providur zabranjuje bilo kakvu gradnju u blizini kule, a odredbom providura 1646. godine ruše se naknadni Pribićevi zidovi. 1709. godine započeo je pak spor oko topova koje su vjerovnici Luke Perastija htjeli uzeti s kule, no 1730. godine generalni providur ponovno presuđuje da se s kule ne smiju ukloniti topovi ni bilo koje drugo oružje. **G. Novak**, nav. dj., str. 189, 191.

16

Nav. dj., str. 190. Plemstvo je dobio Ivan Perasti i njegovi sinovi Nikola, Toma i Benedikt. Dio privatnog arhiva Perastijevih pohranjen je u Kaptolskom arhivu Hvara: *Scritture Margareta Perasti*, Inventar, str. 16, br. 236. **D. Berić**, *Arhivi otoka Visa*, Split 1948.

17

Na kuli su se topovi nalazili još i 1806. godine (**C. Fisković**, nav. dj., str. 167). I u ispisu katastarske karte iz 1834. godine kula se naziva *torrione*. Državni arhiv u Splitu, Arhiv mapa za Istru i Dalmaciju (DAS). Donedavno kamene kugle topova nalazile su se na terasi Perastijeve kuće, a jedan top smješten je danas ispred kule.

18

Na sjevernoj strani prizemlja naknadno je bio probijen ulaz (iz recentno prigradenih kuća), no kuće su porušene, a ulaz ponovno zazidan.

19

Ulaz na prvom katu (danas zazidan) uokviren je ravnim kamenim okvirom, a u kordonskom vijencu, koji ujedno čini prag, vide se uklesane udubine uporišta nekadašnjega pokretnog mosta (ili ljestava).

20

Sličan obrambeni pretprostor formiran je u Zlatarićevoj kuli u Pijavičnu na Pelješcu iz 1625. godine.

21

Zazidani otvori sačuvali su iznutra lučne nadvoje od sadre, dok se izvana njihovi lučni obrisi tek naziru u strukturi ziđa od kvadara.

22

G. Novak, nav. dj., str. 191.

23

Da je taj ulaz naknadno probijen, osim prekinutoga kordonskog vijenca pokazuje i struktura ziđa oko njegova ravnog kamenog okvira. Ispod ulaza vidljivi su tragovi uporišta srušenoga zidanog mosta. Da oba ulaza nisu zatvorena istovremeno, pokazuje razlika u građi – donji ulaz uredno je zazidan velikim kamenim kvadrirama, a gornji lomljenjem. Nije isključena mogućnost da se iz sigurnosnih razloga, kada se probija gornji ulaz, donji zazidava.

24

Kula je u lošem građevnom stanju: osim svodova sve međukatne konstrukcije su uništene, uključivo i podove stražarnica. Na sjevernoj fasadi izvorni mali prozor drugoga kata zamijenjen je nešto većim prozorom. Na južnoj fasadi je trag prigradnje.

25

Iako je kula bila povezana sa stambenom kućom, Perastijevi su morali u njoj i stanovati, kako su se Luka i Vinko 1687. godine žalili general-

nom providuru Dalmacije (u molbi da im se zbog održavanja kule prizna plemstvo). Vjerojatno je ipak bila riječ samo u čuvanju straže, a ne trajnom stanovanju. **G. Novak**, nav. dj., str. 190.

26

A. Deanović, *Prilog Michelozza Michelozzija utvrđivanju Dubrovnika*, u: *Utvrde i perivoji*, Zagreb 2001., str. 53–67.; **V. Kovačić**, *Trogirske fortifikacije u XV. stoljeću*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 37, Split 1997.–1998., str. 109–136.

27

K. Marasović, *Kaštelanski kašteli*, doktorska disertacija, Zagreb 2002.

28

K. Marasović, *Kaštel Novi i kula Cippico*, »Kaštelanski zbornik« 5, Kaštela 1996., str. 35–42.

29

N. Grujić, *Ladanjska arhitektura dubrovačkog područja*, Zagreb 1991., str. 102.

30

S. Machiedo, *Rekonstrukcija i adaptacija kule u Marini*, »Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske« 4/5, Zagreb 1978./1979., str. 185–191.

31

Pojedina konzolno istaknuta kruništa nastavljaju se u zupce (gradske kule Korčule). Spomenuti tip konzolno istaknutoga kruništa primjenjuje se tijekom 15. stoljeća i na utvrđenim vilama u okolici Firence (Castello del Trebbio, Villa di Cataggiolo), a kao zanimljiv detalj valja istaknuti otvore za lijevanje vrućeg ulja, probijene u svodovima između konzola. *Michelozzo, Scultore e Architetto (1396–1472)*, a cura di **G. Morolli**, Firenze 1998., str. 73–103.

32

Budući da su mnoga kruništa uglavnom uništena, jedan od rijetkih primjera koji je sačuvalio tragove izvornog rješenja jest kula Kaštilca u Kaštel Gomilici, koju je istražila **K. Marasović**, *Kaštel-Gomilica, nova istraživanja i planovi uređenja*, »Kaštelanski zbornik« 5, Kaštela 1996., str. 173–192.

33

Ostaje, međutim, otvoreno pitanje je li razmak između konzola (koje su nosile paravan) bio premošten lukovima ili kamenom gredom.

34

G. Novak, nav. dj., str. 185.

35

K. Horvat-Levaj, *Dva utvrđena ladanjska kompleksa plemićke obitelji Jakša na Visu*, »Radovi Instituta za povijest umjetnosti« 25, Zagreb 2001., str. 135–150.

36

Postupnu transformaciju ugaonih kula u stražarnice prikazao je na primjerima iz Apulije **L. Mongiello**, *Masserie di Puglia*, Bari 1996., str. 59–76.

37

Pod može biti oblikovan na plitkom nadsvodjenju između konzola (palača Zmajevića u Perastu), ili pak na kamenim pločama (ljetnikovac Bizzaro u Brsečinama).

38

U tom kontekstu valja spomenuti i oblikovanje ugaonih stražarnica bez krova, zapravo obrambenih balkona (dominikanski samostan na Badiji, benediktinski samostan na Mljetu).

39

K. Horvat-Levaj, *Knežev dvor u Pridvorju, građevni razvoj, valorizacija i problemi obnove*, »Radovi Instituta za povijest umjetnosti« 20, Zagreb 1996., str. 105–121.

40

Dozvolu za gradnju kaštela Perast je dobio od Venecije 1570. godine, no današnji kaštel sagrađen je vjerojatno 1628. godine. Završni ophod

s ugaonim stražarnicama potječe iz 17.–18. stoljeća, ali na nižoj razini vidljivi su tragovi starije ugaone stražarnice. **I. Lalošević**, nav. dj., str. 128–135.

41
L. Mongiello, nav. dj., str. 59–123.

42
Od balatura vidljive su otklesane dvostruke konzole, vanjski je ulaz zazidan, a od vrata prema južnoj kući nazire se samo trag.

43
Unutrašnjost kuće recentno je pregrađena, lukovi lože dijelom su zazidani, otvori na istočnom pročelju novijeg su datuma, a na terasi je dogradnja.

44
Na pristup vanjskim stubištima, osim funkcionalnih potreba, ukazuje oblikovanje ograde balkona, odnosno njegove kamene ploče, koja je na dvije strane profilirana, a na trećoj (sjevernoj) nije, gdje se vjerojatno dolazilo stubama uz dvorišnu fasadu. S obzirom na rastvorenost lože, dvorište je prvotno moralo biti ograđeno visokim zidom.

45
Osnovne prostorne jedinice mogle su biti, naravno, tankim zidovima podijeljene na manje prostorije.

46
Danas je južni dio kuće u zoni katova srušen i preoblikovan u terasu, a pristup stubištima riješen je kroz recentni pročelni portal uz središnji nosivi zid, na kojem su između prvog i drugog kata vidljivi tragovi nekadašnjeg jednokrakog stubišta te zazidanoga kamenog portala (između prostorijski drugog kata). Na začelnom zidu recentne terase zazidani su prozori.

47
Pročelni prozori prvog kata naknadno su smanjeni, no u strukturi zida vidljivi su tragovi otklesanih klupčica, konzola i menzola, jednako kao i kod prozora drugog kata, koji su sačuvali izvorne ravne doprozornike i vijenac. Na prozorima začelja sačuvane su klupčice i konzole.

48
Niša pila na začelnom zidu nekadašnje veće prostorije uokvirena je renesansnim pilastrima s ukladama i rozetama, a volute su ukrašene astragalom, dok je niša pila u manjoj prostoriji (iznad cisterne) obrubljena kamenim okvirom plastične profilacije, police su nošene konzolama u obliku ljiljana, a volute su ukrašene »dijamantnim zrnima«. Slična pila na teritoriju Dubrovnika nalaze se u ljetnikovcu Restić u Rijeci dubrovačkoj, kući Katić u Župi dubrovačkoj i dr. U Visu pilo tog tipa sačuvano je u kući Prdvarić u Kutu.

49
Spomenuti niz kuća u južnom je dijelu dvostruki (s uskim kanalom između kuća), dok je u sjevernom dijelu jednostruki, s dvorištem zapadno. Takvo stanje potvrđuje i katastarska karta iz 1834. godine (DAS), s označenom dvorišnom cisternom uz ložu. Ujedno, prema karti, kuće su se protezale i dalje prema moru (danas su porušene), no da to nije izvorno stanje potvrđuju tragovi ranijih otvora na sjevernom pročelju kuće spojene s Perastijevom ložom.

50
Od arhitektonske plastike ostao je skošeni kameni okvir magazinskog prozora, te prozorska klupčica na konzolama na zapadnoj dvorišnoj fasadi. Iznad ulaza u prvi kat sjevernog pročelja vide se tragovi otklesanog vijenca.

51
To je vjerojatno bila i prvotna visina kuće, sudeći po ostacima kamenih konzola završnog vijenca. U 19/20. stoljeću dograđen je drugi kat, a tom prilikom povišena je i razina poda prvog kata (vidljiva po kamenim konzolama konobe u prizemlju te po tragovima ranijih otvora na fasadama).

52
Navedene reške su na istočnom pročelju, dok na dvorišnoj strani staro zide od kvadara kontinuiraju duž svih prostornih jedinica Perastijeva

stambenog sklopa. Štoviše, vrlo velika debljina zapadnog zida uz prolaz ispod lože upućuje i na moguću raniju fortificiranost.

53
Arhiv općine Hvar, kut. 6, fol. 56–50 (DAZ).

54
Lože na zadnjem katu, kako renesansnih, tako i baroknih dalmatinskih kuća, javljaju se na širokom području, od dubrovačkih gradskih kuća (Pobijana 10), korčulanske kuće Bakarić do šibenske palače u glavnoj ulici, a nalaze se i na Visu u kućama-kulama Jakša-Andreučić, Gazarović Farolfi i Vojković.

55
N. Grujić, nav. dj., str. 90–93.

56
Zmajevićeva palača sastoji se od starijeg dijela s ložom (koju je oslikao Tripo Kokolja) i od pročelnog stubišta, prigradenog 1664. godine. U okviru povijesno slojevitog Viskovićeva kompleksa s kulom iz početka 16. stoljeća nadstvođena loža sagrađena je 1718. godine. **P. Butorac**, *Kulturna povijest grada Perasta*, Perast 1999., str. 423–425.

57
K. Horvat-Levaj, *Dva utvrđena ladanjska kompleksa plemićke obitelji Jakša na Visu*, str. 139–142.

58
Na temelju spomenutih inicijala kuću je Vicku Perastiju pripisao **C. Fisković**, nav. dj., str. 208. Premda se inicijalima »V. P.« Vicko Perasti koristi i u svojoj oporuci 1622. godine, valja ipak uzeti u obzir mogućnost da se oni odnose i na neku drugu osobu koja je živjela u Visu u to vrijeme, ili pak da je konzola spolirana.

59
Fasade su dograđene i iznova je izvedena većina vanjskih otvora, te je preuređeno unutrašnje dvorište. Stara struktura zida sačuvana je otprilike do sredine prvoga kata. Prema ispisu katastarske karte iz 1834. godine, zapadni dio kuće već je tada bio u vlasništvu Mardešića. Uz konzolu se ranije nalazila pločica s natpisom olovnim slovima: »Giuseppe Mardessich 1881«. U Državnom arhivu Splita čuvaju se i privatne molbe za gradnju Općine Vis, no nacrti za obnovu Mardešićeve kuće, koji bi eventualno pokazali starije stanje Perastijeve palače, nisu pronađeni.

60
Taj blok danas zaprema ruševna kuća i vrtovi, prikazani i na katastarskoj karti iz 1834. godine (DAS). Zidani most počiva na bačvastom svodu.

61
Prepoznatljiva je ostala struktura samo istočne jedinice s reškom nekadašnjeg ugla u prizemnom dijelu sjevernog pročelja. Adekvatna reška zapadne jedinice također se nazire na pročelju, no ona nema podudarnosti u položaju zida uz prolaz (moguće da je u nekoj od ranijih faza zid bio pomaknut ili poništen, odnosno da je na toj strani bilo prošireno dvorište). Istočna i zapadna jedinica nisu međusobno paralelne, nego se šire u smjeru juga, tako da dvorište ima trapezoidni tlocrt.

62
Položaj pojasnice (od koje se naziru tragovi u građi zida) podudara se s ranijom granicom pročelnog krila iznad prolaza.

63
U ispisu katastarske karte iz 1834. godine spomenuto je u kući osam dućana (DAS). Na začelju kuće sačuvan je otvor »na koljenok«.

64
Obrisi otklesanih stuba vidljivi su na istočnom zidu dvorišta.

65
Struktura zida oko prozora na katu jasno ukazuje da su naknadno ugrađeni. Na sjevernom dijelu istočne fasade, nešto niže od balkona

vidljivi su tragovi otklesanog razdjelnog vijenca koji datira vjerojatno iz faze kada je međukatna konstrukcija bila niža od današnje (određene baroknim balkonom).

66

Prilikom adaptacije palače zamijenjena je izvorna ograda balkona današnjom željeznom, produženom i na terasu (naknadno dograđenu uza zapadnu fasadu).

67

Dekoracija konzola pokazuje podudarnosti s palačom Radosio u Visu iz kasnog 17. stoljeća (v. bilj. 70).

68

C. Fisković, nav. dj., str. 185–200.

69

Udio dubrovačkih majstora u izgradnji Visa, potvrđuju i pisani izvori. Nav. dj., str. 64–65.

70

Palaču je dao sagraditi Hvaranin Frano Radošević, približno u isto vrijeme kao i svoju vrlo sličnu rezidenciju u Hvaru. **A. Tudor**, *Stambena arhitektura grada Hvara u 17. i 18. stoljeću*, magistarski rad, Zagreb 1996., str. 128.

71

Uz arhivske podatke o brojnim graditeljima i klesarima od posebnog su značenja oni koji se odnose na dubrovačkoga graditelja iz Gruža Ivana Bartulovića Dubrovčanina, koji je upravo u to doba (1604.–1633.) djelovao na Visu i Hvaru, a imao je u Luci i kuću. Naime, on u molbi gradskom knezu za korištenje kamenoloma 1620. godine ističe da je kao protomajstor gradio po Visu i Hvaru crkve, kuće i kule (!). **C. Fisković**, nav. dj., str. 65.

72

Zanimljiv primjer spajanja privatne i javne obrane predstavljaju Pučišća na Braču. Tamo, naime, prvu kulu uz svoju kuću pokraj mora podiže Ciprijan Žuvecić 1467. godine, da bi ga potom slijedili Aquile, Prodići, Mladinići i dr. Zahvaljujući postojanju čak trinaest privatnih kula, generalni providur Dalmacije Filipo Pasqualigo dodjeljuje 1600. godine Pučišćima status *castela*. **D. Vrsalović**, *Povijest otoka Brača*, »Brački zbornik« 6, Supetar 1968., str. 169.

73

G. Brajković, A. Tomić, M. Milošević, Z. Radimir, *Neki manje proučavani primjeri građanske i crkvene arhitekture spomeničkog karaktera u kotorskoj općini*, »Godišnjak pomorskog muzeja u Kotoru« XXXV–XXXVI, Kotor 1987.–1988., str. 105–106.

74

I. Lalošević, nav. dj., str. 151.

Summary

Katarina Horvat-Levaj

Perasti in Vis – Tower, House and Palace

Owing to its strategic importance within the commune of Hvar, the island of Vis is prominent for a number of fortifications preserved in the time from the medieval period to the 19th century. Unlike Komiza, which was defended by the sixteen-century castle and the seventeen-century bastion surrounding the former Benedictine monastery of Muster, the settlement of Vis was protected solely by the system of private fortifications (the so-called house-towers). The tower in the centre of Luka erected by a newcomer from Perast in Boka Kotorska, Vicko Perasti, in 1617, is of particular importance. In the building request submitted to the duke of Vis and the governor general of Dalmatia, Vicko emphasised the public importance of the tower (it protected local population in case of the attack by the Turks or pirates), which was confirmed in his will (his descendants were forbidden to either sell or apportion the tower). Thanks to their care for the tower, the descendants of Perasti won the recognition of the nobility in the end of the 17th century (it was awarded to them in the 16th century by Emperor Maximilian II).

Perasti's tower is interesting due to its architectonic features. Besides the castle in Komiza, it is the only tower on the island of Vis that possesses all fortification elements typical of that period, namely escarp, cordon cornices, vaults in the interior, and final defensive crenelation that shows character-

istic changes in correspondence to the changing warfare manner. In its first stage the tower ended in accentuated console crenelation (the screen covering the opening for pouring hot oil), which is in the realm of related renaissance solutions the most similar to some examples in Dubrovnik (the towers on the villa in Šipan). In the second stage the tower was increased since it needed the platform for cannons, and thus two corner sentry-boxes were built, which is a rare element in the central Dalmatia, but characteristic to the south parts of the Adriatic Coast, especially Boka Kotorska, which was where the owners originated from. Perasti's tower influenced later fortification architecture of the island of Hvar (Mladineo's tower in Podšpilje).

The bridge over the street connected the tower with Perasti's house (mentioned in the documents in 1615), but due to the later changes the only remain of the house is a torso. It is a rectangular building with a cistern on the ground floor, vaulted vestibule with gallery on the first floor, and final defensive terrace. Special blend of various functions, design elements, and especially segmented cross-section through rounded vaults and arches of the gallery, corresponds to the seventeen century architecture of Vis, while the location of the gallery parallels with more distant areas (Dubrovnik, Boka).

The palace dated in 1600 is Vicko Perasti's third creation in Vis. It shows a certain combination of local building tradition and influences of other areas. The palace was later redesigned by his descendants who added a representative balcony. It is important for Vis because it represents transitional solution between renaissance villas of sixteen century nobility in Vis and later baroque city palaces in the 17th and 18th century.

Keywords: Vis, Vicko Perasti, private fortification, tower, house, palace, 17th century

Sanja Cvetnić

Filozofski fakultet, Zagreb

Pastoralne i biblijsko-pastoralne teme bassaneških slika u Hrvatskoj

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 25. 11. 2002.

Sažetak

Nakon uvodne terminološke i povijesne razmotre pastoralnih i biblijsko-pastoralnih tema u venecijanskoj slikarskoj školi, autorica navodi primjere bassaneških rješenja tih tema iz hrvatske baštine. Prva slika biblijsko-pastoralne tematike u cijelome opusu Jacopa dal Pontea, zvanoga Bassano, jest Sv. Ivan Krstitelj u pustinji iz 1558. godine, koja se nalazi u Bassanu del Grappa. Nju je u grafički medij preveo Pietro Menarola, a njegov je bakropis iz (1684.–1690.), s promijenjenom orijentacijom sveca, poslužio kao predložak maloj slici Sv. Ivana Krstitelja u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu. S obzirom na dataciju bakropisa, zagrebačku sliku treba gledati kao kasnu kopiju po Bassanu s kraja 17. stoljeća. Prema grafici nastaje i sljedeći primjer pastoralne tematike, Ljeto iz Pinakoteke Kneževa

dvora u Dubrovniku. Neznani autor poslužio se jednim od grafičkih predložaka, rađenih po vrlo popularnim ciklusima Godišnjih doba Jacopa i Francesca Bassana, ali i drugih sinova. Najraniji su poznati grafički prijenosnici tih bassaneških ideja oni braće Johana Sadelera i Raphaela Sadelera (1598.–1600.) te suradnika Lucasa i Jacquesa Callota (prva desetljeća 17. stoljeća), tako da se datacija i te slike pomiče dublje u barokno stoljeće. U privatnoj zbirci u Splitu sačuvani su Proljeće i Jesen, dio ciklusa Godišnjih doba (nepovezani s dubrovačkim Ljetom), rad bassaneške botteghe, na kojem je dijelom intervenirala iskusnija ruka nekoga od sinova, te pastoralna tema Doručak u polju. Slabije kvalitete, a citatima jasno vezan uz bassanešku maticu, otkriva se kao pastiche poznatih bassaneških rješenja.

Gljučne riječi: *slikarstvo, Hrvatska, Bassani, pastorala*

O rođenju pastore u venecijanskoj slikarskoj školi postoji više suglasja nego o njezinoj definiciji, odnosno o odgovoru na pitanje što je to pastorala u slikarstvu. Naime, slično kao i u književnoj teoriji,¹ ali još naglašenije, u literaturi o pastoralnome slikarstvu postoji uočljiva terminološka neodlučnost i raznolikost u odgovoru na upit je li pastorala povijesno određeni ili trajni tip. Nekoliko europskih i američkih izložaba i simpozija, svi održani krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina 20. stoljeća, u doba izražene znanstvene i izlagačke pomodnosti slikarske pastore, postavili su (i ostavili otvorenim) pitanja radi li se o »pastoralnome pejzažu« (primjerice, izložba *The Pastoral Landscape: The Legacy of Venice and The Modern Vision* u Washingtonu 1988.), »vizualnoj pastoralici« (za razliku od one dramske, poetske ili glazbene), o »pastoralnoj umjetnosti« (kako je nazvana izložba u Utrechtu 1993. – *Het Gedroomde Land. Pastorale Schilderkunst in de Gouden Eeuw*) ili o »pastoralnoj viziji u slikarstvu«, kako je naslovljen članak Davida Rosanda u katalogu washingtonske izložbe: *Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision*.² Proširimo li problem još na pastoralno-mitološke teme koje se javljaju kasnije, poput *Et in Arcadia Ego* Nicolasa Poussina (oko 1650., Louvre), ili na pastoralna tumačenja biblijskih prizora kakvima obiluje sli-

karstvo Jacopa Bassana i sinova, problem se terminološki samo dalje zadržuje. Pastorala se katkada predstavlja kao samostalna slikarska vrsta (*genre*), ali češće kao način ili podvrsta pejzaža, miješa se s drugim repertoarima motiva (primjerice onima iz *genre*-slikarstva), ali ono što ostaje prepoznatljivo za tu – po mome mišljenju – slikarsku temu jest da se u njoj najizravnije susreću Čovjek i Priroda u duboko prožetu, ali idealiziranu odnosu. Nalazimo je u slikarskim bukolicama s motivikom pastira, ovaca i ptica u gaju ili slikarskim georgikama s ratarima koji žive jednostavnim životom i uživaju plodove zemlje.³ U oba motivska repertoara prepoznajemo pohvalu ruralnoga spram urbanoga života, koncepcije *Zlatnoga doba, otium, locus amoenus* ..., detaljnije obrađene u književnoj kritici i filozofiji.⁴

S druge pak strane, kako je naznačeno, nastanak pastore u okviru venecijanske škole uglavnom je prihvaćen. Objava *Arcadie* Jacopa Sannazara na talijanskom jeziku (*Liber Pastorale Nominata Archadio de Jacobo Sanazaro Neapolitano*) u Veneciji 1502. kao nepotpuno i 1504. kao cjelokupno izdanje, te istovremeni Giorgioneovi naponi integracije ljudske figure i krajolika (*Tempesta*, o. 1505.–1510., Venecija, Gallerie dell'Accademia), tvore duhovni, motivski i slikarski predtekst rođenju pastore u slikarstvu.⁵



Neznani slikar po Pietru Menaroli, *Sv. Ivan Krstitelj u pustinji*, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb
Anonymous painter, after Pietro Menaroli, St John the Baptist in the Desert



Pietro Menarola, *Sv. Ivan Krstitelj u pustinji* (bakropis), Museo Civico, Bassano del Grappa
Pietro Menarola, St John the Baptist in the Desert (etching)

Problem biblijsko-pastoralnih tema u slikarstvu Jacopa dal Ponte, znanoga kao Bassano, otvara slika *Sv. Ivan Krstitelj u pustinji*, datirana 1558. godine.⁶ Naručio ju je Bartolomeo Testa za kapelu sv. Ivana Krstitelja u crkvi sv. Franje (gdje se nalazi grobnica obitelji Dal Ponte) u gradiću Bassano del Grappa, a sada se nalazi u tamošnjem Gradskome muzeju (Museo Civico). Slika *Sv. Ivan Krstitelj* tek najavljuje pastoralnu ili preciznije biblijsko-pastoralnu tematiku u Bassanovu opusu, kao i pastoralnu temperaturu među njegovim naručiteljima.⁷ Na slici Bassano osobito interpretira tekst iz Lukina Evanđelja: »Petnaeste godine vladanja cara Tiberija, kad Poncije Pilat bijaše upravitelj Judeje, (...) progovori Bog u pustinji Ivanu, sinu Zaharijinu.« (Luka 3:1,2). Sv. Ivan Krstitelj sjedi u šumskome krajoliku kroz čije lisnate krošnje proviruju nabrekli oblaci, dakle, nikako u pustinji. On je sâm u taj ulomak pejzaža uklopljen kao šumsko biće, srodnije mitološkim nego biblijskim osobama. Njegov atribut – križ – posve je tanak, potisnut i zatomljen, a obrnuta je i tradicionalna renesansna situacija u kojoj Krstitelj kažiprstom upire u janje potvrđujući Isusa kao Janje Božje: janje ovdje sâm upire njušku prema njegovoj desnici pretvarajući se od pokorna Agnus Dei, kakva poznajemo još u Tizianovu *Ivanu Krstitelju* iz 1540-ih ili Schiavoneovu, datiranome oko 1553. (oba u Veneciji, Gallerie del Accademia), u samosvjesna ljubimca željna pozornosti. Bassanova vizualna egzegaza Lukina Evanđelja očituje se ipak u simbolici svjetlosnih zraka koje snažno prodiru kroz šumski gustiš i kojima Bog obznanjuje Ivanu njegovo poslanje.⁸ Sliku je u grafički medij (bakropis) preveo Pietro Menarola. Po posveti u potpisu »Ioanni Baptistae Rubino Episcopo Vicentino«, Erica Pan (1992.) zaključuje kako je moguća datacija bakropisa od 1684. do 1690., u razdoblju Rubinova stolovanja kao biskupa u Vicenzi, najvjerojatnije s početka toga razdoblja: »La stampa può essere datata 1685 se si fa riferimento alle altre incisioni firmate dallo stesso artista e al contenuto della dedica.«⁹ Otisak je okrenut suprotno od Bassanove invencije, a pokazuje kako je izvorna slika doživjela promjene u formatu, i to s lijeve, desne i donje strane.¹⁰

Za nas, međutim, bakropis je iznimno važan, kao i podatak o godini. Naime, u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu nalazi se slika *Sv. Ivan Krstitelj u pustinji*, koju je Galerija nabavila 1892. godine. Pojavljuje se u katalozima od 1895. godine, odnosno trećega izdanja¹¹, kao »Mletačka škola XVI vijeka«. U dodatku VI. izdanju Gabriel Térey (1926.) to mijenja u općenitiju odrednicu »Gornjotalijanska škola XVI vijek«, a Artur Schneider 1939. postavlja atribuciju Jacopu Bassanu, ali u tekstu određuje: »Nešto izmijenjena replika ili kopija (u protivnom smislu) majstorove slike, koja se nalazi u Bassanu, Museo Civico, pod brojem 92.«¹² Do monografskih izložaba u Bassanu del Grappa »Jacopo Bassano c. 1510 – 1592« i »Jacopo Bassano e l'incisione« posvećenih četrinstotoj godišnjici smrti umjetnika (1592.–1992.), kojim su povodom bile izložene i u popratnim publikacijama objavljene brojne slike i grafike, bilo je teško provjeriti atributivnu točnost, premda je obrnuti smjer naše slike već upućivao na grafički predložak.¹³ Prema katalogu grafičkih prijenosa Bassanovih djela Menarolin bakropis sačuvan je u tri stanja – u Muzeju u Bassanu (prvo i treće) i u Muzeju Correr u Veneciji (drugo). Najvažnija srodnost naše slike i bakropisa jest u orijentaciji, koja je suprotna od Bassanova djela. U odnosu na bakropis, zagrebačka je slika petnaestak centimetara viša i manje od dvadeset šira (20,5 x 26,4 : 35,2 x 45,8). Reducirana je u detaljima, zbijenija u kadru (janje i sv. Ivan Krstitelj su primaknuti), ali je i ona »rezana«, i to najuočljivije s gornje strane, gdje nedostaje vrh križa, te s objiju bočnih strana. U donjem je dijelu kadar bliži grafičkome predlošku, pa su vidljive noge janjeta, koje u crtežu doslovno prenose taj detalj s Menarolina bakropisa, a u današnjem stanju Bassanove invencije nisu vidljive. Od Bassanova djela se znatno razlikuje, a približava bakropisu, i crtež nogu sv. Ivana Krstitelja na zagrebačkoj slici – izrazito krivudava obrisna linija bedara i koljena. Slikar zagrebačkoga djela ne razumije – ili mu to nije važno – složenu Bassanovu impositaciju sv. Ivana Krstitelja, koju Menarola, naprotiv, vjerno



Neznani slikar po grafici, *Ljeto*, Knežev dvor, Dubrovnik
Anonymous painter, after the graphic, Summer



Johan Sadeler, *Ljeto* (bakrorez), Museo Civico, Bassano del Grappa
Johan Sadeler; Summer (engraving)

prenosi: zabačene glave u blagom poluprofilu odostraga i suprotno okrenuta torza, koje se naginje spram gledatelja pod različitim kutom od nogu. Budući da je Menarolin bakropis najraniji poznati prijenos u grafiku, datacija »oko 1685. godine« je terminus post quem za zagrebačku sliku, čijega majstora možemo smatrati slabim, ali zanimljivim kopistom po bakropisu. Zanimljivost leži u svjedočanstvu o popularnosti i odjecima Bassanove invencije, premda ne prenosi mnogo od značajki njegova stila.¹⁴ Stilski ga je teško privesti određenoj školi kraja 17. stoljeća. Podatci o Menarolinim bakropisma u Bassanu, Vicenzi, gdje je stolovao biskup Giovanni Battista Rubino (1642.–1707.), i biskupov odlazak nakon 1690. u Urbino, mogu eventualno ukazati na neke od mogućih provincijskih sredina u kojima je zagrebačko djelo moglo nastati, premda brzi prijenos grafika u druge ambijente otvara i druge mogućnosti.

Sljedeće djelo na kojemu prepoznajemo Bassanovu pastoralnu tematiku je *Ljeto* iz Pinakoteke Kneževa dvora. Prema podacima u arhivu zbirke, o kojima me ljubazno obavijestila kolegica Vedrana Gjukić Bender, *Ljeto* »potječe iz zbirke Karla Banca iz Dubrovnika, koji je većinu svojih slika nabavio izravno u Italiji u prvoj polovici 20. stoljeća. Slika je davno prije bila restaurirana, što je vidljivo na platnu, i dosta je radikalno očišćena, tako da se na nekim mjestima pojavljuje podloga.«¹⁵ U katalogu Pinakoteke iz 1988. objavljena je kao »škola Jacopa Bassana – Scene iz pastirskog života« i datirana u drugu polovicu 16. stoljeća.¹⁶ Bila je »izložena 1940. u palači Sponza (autor Frano Kesterčanek) s atribucijom »stil Giacomina da Ponte zv. Bassano'«.¹⁷ Budući je i ova dubrovačka slika nastala po grafici,¹⁸ moguće je provjeriti dataciju, a posredno i atribuciju pomoću niza bakroreza iznimno popularne teme godišnjih doba, kojemu pripada i spomenuto *Ljeto*. Na početku niza stoji bakrorez Johana Sadelera (Bruxelles 1550. – Venezia 1600.) iz vremena oko 1598.–1600. On je dio ciklusa što ga Johan ostvario u suradnji s bratom, Raphaelom Sadelerom (Antwerpen 1561. – München 1628.). Sadelerov bakrorez slijede *Ljeto* rimskoga bakroreca Giovanniija Antonija de

Paolija iz prve polovice 17. stoljeća¹⁹ i *Ljeto* bakroreca koji je poznat samo po imenu Lucas i koji je zajedno s Jacquesom Callotom (Nancy 1592.–1632.) izradio ciklus godišnjih doba. Oba su nastala po Sadeleru poštujući njegovu orijentaciju (postoji i skupina obrnuto okrenutih kopija po Sadeleru), oba su bakroreza iz 17. stoljeća, a i sâm Sadelerov je datiran oko 1598.–1600.²⁰ U tom svjetlu i za dubrovačku sliku valja dataciju pomaknuti u 17. stoljeće. Ali, zbog čega je uopće smatramo djelom nastalim po grafici?

U odnosu na poznate bassaneške cikluse, nastale unutar radionice, odnosno na sačuvana *Ljeta*, ni jedno nije predloženo kao izravni uzor grafikama, za koje u katalogu Erika Pan kao predložak navodi djelo neznatoga umjetnika iz bassaneškoga kruga: »da: Ignoto artista di ambito bassanescoc«. Produkcija ove teme bila je iznimno velika unutar radionice i atributivno je prilično zamršena. Naime, serija *Godišnja doba*, zajedno s proširenom inačicom *Mjeseci* i s ciklusom o Noi, najuspješniji je proizvod bassaneške tvornice. Od *Sv. Ivana Krstitelja* (1558.) do *Godišnjih doba* (sredina 1570-ih) Jacopo Bassano stekao je popularnost po određenoj motivici koju je zabilježila suvremena kritika, odnosno Giorgio Vasari u drugome izdanju svojih *Životopisa* (1568.). Pišući o kasnim Tizianovim djelima na jednome mjestu spominje (jedinome u cijelome djelu) Jacopa Bassana, i to kako su mu mnoga djela lijepa »per cose piccole et animali di tutte le sorti« (»zbog malih stvari i životinja svih vrsta«),²¹ ali ne imenuje ni jedno djelo na koje bi se ta prosudba odnosila.²² Kasnije je samo Francesco dal Ponte Mlađi, uz pomoć radionice izradio, kao što je zabilježeno, po dvanaestak prizora svakoga od godišnjih doba, a radili su ih i drugi sinovi. S obzirom na razasute dijelove ciklusa koji se čuvaju u pojedinim zbirkama ili se povremeno pojavljuju na tržištu umjetnina, jedan je od najtežih zadataka grupirati ih i kronološki poredati. Od tri autora koji su se u posljednje vrijeme osvrnuli na probleme atribucije i datacije, izvorni ciklus u Kunsthistorisches Museum u Beču Ballarin smatra Jacopovim i datira ga oko 1574., Rearick priznaje izvornost invencije



Bassano (radionica), *Proljeće*, privatna zbirka, Split
Bassano (workshop), Spring



Bassano (radionica), *Jesen*, privatna zbirka, Split
Bassano (workshop), Autumn

samo *Ljetu* i *Jeseni*, ali ih smatra zajedničkim radom Jacopa i Francesca i datira ih oko 1577., a Aikema smatra cijeli ciklus Francescovim, a izvornu invenciju izgubljenom.²³ Ono što *Ljeto* iz Beča – između ostaloga – razlikuje od kasnijih kopija i grafičkih prijevoda postojanje je biblijskoga prizora u krajoliku koji je Jacopo predvidio za svako od godišnjih doba, a poznati su nam po bečkome ciklusu i prvim Francescovim replikama – za *Ljeto* žrtvovanje Izakovo, za *Jesen* Mojsije koji prima ploče Zakona, za *Zimu* Krist nosi križ, a za prvi prizor ciklusa, *Proljeće*, izgon Adama i Eve iz raja. Time se u povučanim prizorima kruga godišnjih doba zatvara i krug od čovjekova istočnoga grijeha do otkupljenja. Žrtvovanje Izakovo ne nalazimo na dubrovačkoj slici, kao ni na grafikama i kasnijim proizvodima radionice: »U nastavku, kada je klijentela izgubila interes za religiozne implikacije biblijskih događaja, Francesco se pobrinuo da ih ukloni.«²⁴ Dubrovačka se slika, koliko se može prosuditi po njezinu sadašnjem stanju, tipologijom posve razlikuje od vrlo određenoga bassaneškog repertoara, pa se uz kolorističku promjenu i očitu vezanost uz grafička rješenja (iako su pojedini motivi reducirani, a gornji rub prizora snižen) i ona može promatrati kao kopija iz 17. stoljeća po jednom od bakroreza. Kao kopija, ona svjedoči o iznimnoj uspješnosti serije *Godišnjih doba* horizontalnoga formata (postoje i Francescovi vertikalni pokušaji rješenja teme) kod širokoga kruga svjetovnih naručitelja i teško je tu popularnost dovoljno snažno naglasiti. Slavi *Godišnjih doba* Jacopa Bassana u povijesti umjetnosti pridonosi činjenica kako je to bio prvi eago i u cijeloj Italiji.²⁵ Međutim, u beskrajnome ponavljanju traženih rješenja, odnosno njihovoj masovnoj proizvodnji, leži i jedan od uzroka kvalitativnoga pada u bassaneškoj radionici,²⁶ kao i kod vojske kasnijih kopista po grafikama.

S dubrovačkim *Ljetom* nisu iscrpljeni odjeci slavne bassaneške invencije *Godišnjih doba* u Hrvatskoj. U Splitu, u privatnoj zbirci, nalaze se *Proljeće* i *Jesen*, koji su izvorno pripadali drugome ciklusu i nisu povezani su s dubrovačkim *Ljetom*. Ciklus je do pedesetih godina još bio cjelovit.²⁷ Pre-

ma usmenome priopćenju bivšega vlasnika, jedinome na koje se mogu pozvati, poznata mi je burna sudbina slika u posljednjih šezdesetak godina 20. stoljeća i činjenica da su slike zabilježene 1844. godine, kada su objavljene u »Gazzetta di Zara« (Supplemento, 20. 8. 1844., br. 67. *Dipinti classici in Dalmazia*). Nakon neslavne sudbine vlasnika zbirke u Kaštel Lukšiću i njegove imovine, po svršetku Drugoga svjetskog rata dospjele su do »preprodavača šivaćih strojeva, rabljenoga namještaja i umjetničkih slika i predmeta« u Splitu, koji je jednu prodao nekome Slovincu, a drugu, vrlo oštećenu, uništio (donja trećina platna bila je potpuno smrvljena i otpala). Radilo se o *Ljetu* i *Zimi*, ali mi nije poznato koja je otkupljena a koja uništena. *Proljeće* i *Jesen* su dospjeli do novoga vlasnika, koji ih je predao restauratorima Lončariću i Deklevi oko 1960. godine. Ponovni, detaljniji konzervatorski i restauratorski postupak obavio je Slavko Alač 1991. godine u Splitu. S obzirom na njihovu kvalitetu i činjenicu da se doslovno ne oslanjaju ni na jedno od poznatih rješenja u grafičkim prizorima, i da nisu kopije Jacopovih invencija, njihova autora zaista treba potražiti u obitelji, odnosno radionici. Slike *Proljeće* i *Jesen* pravi su *pastiche* bassaneških motiva, kao da su nastale po *ricordima* (uspješnim ulomcima pojedinih rješenja ili mikrocjelinama) koji su se u bassaneškoj radionici pomno čuvali za kasniju upotrebu. Primjerice, na slici *Izraelićani i čudo vode* Jacopa Bassana iz vremena oko 1563.–1564. (Madrid, Prado)²⁸ nalazimo uzore i za bosonogu ženu koja muze kozu na *Proljeću* (u protivnoj orijentaciji, ali zadržana kolorističkoga rješenja) i za ženu s košarama grožđa na splitskoj *Jeseni*. Postupak *cut-and-paste* uzrok je kompozicijske »gužve« i nelogičnosti pojedinih odnosa među figurama ili njihovih postupaka: na *Proljeću* pas spava tik pod kozinim repom, a dječak pomaže mljekarici pridržavajući kozu pod vratom umjesto odostraga. Prema obiteljskoj tradiciji vlasnika, navedenoj još u »Gazzetta di Zara« 1844. godine, autor splitskih slika je Leandro Bassano. S obzirom na crtačke nespretnosti i posebno neuspjela lica *Proljeće* i *Jesen* nije moguće privesti Leandrovu opusu



Bassano (radionica ili neposredni sljedbenik), *Doručak u polju*, privatna zbirka, Split

Bassano (workshop or close follower), *Breakfast in the Field*



Francesco dal Ponte Mlađi, *Prikazanje u hramu*, detalj, Duždeva palača, Venecija. Motiv starije žene koja sjedi na stepenicama (proročica Ana ?) citiran je na splitskoj slici.

Francesco dal Ponte the Younger, *Presentation in the Temple*, detail. Motif of the older women sitting on the stairs (prophetess Ana ?) has been quoted on the Split painting

(ili Francescovu), ali su figure pojedinih životinja (koza i hrtovi na *Proljeću*, pas na *Jeseni*) riješene uspješno, kao i pejzaž na obje slike, poglavito *Proljeću*. Stoga se one ipak mogu uključiti u proizvode bassaneške *botteghe*, na kojima je dijelom intervenirala iskusnija ruka nekoga od sinova.²⁹

Posljednja slika pastoralne tematike nalazi se također u Splitu, u privatnoj zbirci. Godine 1990. objavio ju je Grgo Gamulin, nazvavši je *Doručak u polju* ili *Doručak u travi*³⁰ i postavio atributivnu hipotezu Francesco dal Ponte Mlađi: »Ipak, ono što nas najviše navodi na ovu atribuciju prvom sinu velikog oca, to je upravo ovaj neobično skromni intimni ručak malog društva u polju, idila zaista neobična unutar brojnog i veoma napućenog pastoralnog slikarstva škole iz Bassana; pa i taj živi, i prirodni odnos, što ga je slikar znao uspostaviti između ovih nekoliko lica svoje zaista neobične poljske scene.«³¹ Nažalost, članak ne donosi dimenzije slike, ali je autor naziva »mala sličica«. Budući da sliku poznajem samo s fotografije, mogu iznijeti tek nekoliko komparativnih podataka koji joj pobliže određuju položaj u bassaneškom krugu. Motiv dječaka Gamulin je identificirao kao: »upravo onaj sa Francescove 'Jeseni' u Beču«, međutim on se javlja još u repertoaru njegova oca, Jacopa, od *Poklonstva pastira* iz 1562.–1564. (Galleria Corsini, Rim). Često ga ponavlja u različitim prizorima (primjerice spomenuti *Izraeličani i čudo vode* iz istoga razdoblja). Naravno, motiv se javlja u sinova, u radovima radionice, u sljedbenika i kopista. Na bakrorezu Raphaela Sadeler (Antwerpen 1561. – München 1628.) *Parabola o sijaču*³² iz 1601. godine javlja se isti motiv, ali i okružje u desnoj donjoj četvrtini prizora približava se našoj slici u obrnutoj orijentaciji. Sadelerova grafika nastala je po slici koja se nadahnjuje biblijsko-pastoralnom tematikom i pripada skupini ranijih slika, od kojih je najpoznatija *Parabola o sijaču* iz zbirke Thyssen-Bronemisza (tamo *Poljski prizor*),³³ nastala između

1555. i 1562., ali je bliža djelu iz Firence (Pitti) koje je pripisano Leandru (Arslan 1960.), uz neke izmjene: »Između slike i grafike pojavljuju se vidljive male razlike, ponajviše u pozici starice, koja na slici s lijevom rukom pridržava kuhaču, u drapiranju rupca koji joj pokriva glavu, u predmetima položenima na stolnjak.«³⁴ Središnji ženski lik *Doručka u polju* gotovo je rješenje preuzeto sa slike *Prikazanja u hramu* (proročica Ana ?) u Palazzo Ducale u Veneciji Francesca dal Ponte Mlađega. Nakon ovoga niza citata, i splitski *Doručak u polju* otkrivamo kao *pastiche* poznatih bassaneških rješenja i može ga se promatrati samo u okviru radioničkih ili neposrednih sljedbeničkih radova.

Pastoralne i biblijsko-pastoralne slike bassaneške radionice ili tek bassaneških odjeka koje smo spomenuli u Hrvatskoj svjedočanstvo su nevjerojatne slave i utjecaja Jacopa Bassana, slikara iz venetske provincije i njegovih sinova. Zajedno s Francescom, Leandrom (čija su djela najprisutnija u Hrvatskoj, signiranih u Splitskoj na Braču, potom djela u Korčuli, u Čari na Korčuli, u Hvaru ...), Giambattistom, Girolamom, suradnicima poput Luce Martinellija i brojnim drugim članovima *botteghe*³⁵ te kasnijim kopistima, Bassano je ne samo ostvario bogati vizualni vokabular i osobit ikonografski repertoar nego je uspio i vrlo rano osvojiti venecijanske sakupljače, a nakon toga se i postupno probiti u različite suvremene europske zbirke. Svojim pastoralnim slikama pripremio je naručiteljski ukus i potrebe za pejzažnim slikarstvom i *genre*-slikarstvom 17. stoljeća. Suvremenik Giorgio Vasari tijekom posjete Veneciji 1566. do te mjere ne razumije Bassanove slike da ih i ne imenuje, nego ih općenito hvali »u malim stvarima i životinjama svih vrsta«, kako smo spomenuli. Vjerojatno bi se toskanski akademik, najiskrenije uvjeren u neoboriv primat svoje *scuole*, nemalo iznenadio tragu koji je slikar »malih stvari« ostavio u povijesti slikarstva.³⁶

Bilješke

- 1
Premda je godine 1980. objavljen zbornik pod naslovom *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle* (Saint-Etienne, Centre d'études de la Renaissance et de l'âge classique, Actes du colloque international, 1978.), promičući pastoralu kao samosvojnu književnu vrstu specifičnu za navedeno razdoblje, šesnaest godina kasnije Paul Alpers svoju knjigu o pastorali u književnosti započinje razlaganjem o tome kako ne postoji sloga oko toga je li pastorala povijesno određeni ili trajni literarni tip. I sâm je naslov Alpersova djela pitanje: »Što je pastorala?«. Usp. **P. Alpers**, *What is Pastoral?*, University of Chicago Press, Chicago-London 1996.
- Napomena: Ovaj je rad, u skraćenom obliku, pročitan na *Danima Cvita Fiskovića 5 – Ladanjska kultura 1*, u Orebićima, u listopadu 2001. Zahvaljujem organizatorima na pozivu.
- 2
D. Rosand, *Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision*, u: *Paces of Delight. The Pastoral Landscape*, Philips Collection, Washington 1988., str. 21–81.
- 3
Nada Grujić daje kratki pregled sačuvane slikarske baštine koja je motivski i tvorno vezana uz vrtnu arhitekturu najpastoralnijega od hrvatskih krajeva – Rijeke Dubrovačke: »Malo se primjera zidnog slikarstva u vrtovima uspjelo sačuvati. U dnu šetnice ljetnikovca Đivoje na Gornjem konalu prikazana su dva satira kako iz vrčeva liju vodu u kamenu školjku, u Pitarevićevu vrtu na Lapadu prikazan je krajolik s pastoralnom ljubavnom scenom, a u vrtu Radovani-Betina ljetnikovca na Gornjem konalu donedavna je stajao zid sa znatno kasnijom oslikom: prikazana je bila pozornica s prizorom iz nekog onovremenog kazališnog komada.« – **N. Grujić**, *Vrtna arhitektura ljetnikovca Bozdari-Škaprlenda u Rijeci Dubrovačkoj*, u: *Zbornik Dubrovačkoga primorja i otoka, II*, Dubrovnik 1988., str. 275–286 (bilj. 7, str. 286). Usp. također bibliografiju.
- 4
Usp. **E. R. Curtius**, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Matica hrvatska, Zagreb 1971. [1948.]. Glava X. *Idealan krajolik*, str. 192–210.
- 5
Već u djelu *Poljski koncert* (*Concert champêtre*, o. 1510., Pariz, Louvre) na kojemu su prisutni gotovo svi elementi nove slikarske teme, atribucija – »Giorgione ili Tizian« – najbolje ukazuje na to tko je preuzeo palicu pastoralne problematike.
- 6
Ulje na platnu, 114 x 151 cm, inv. br. 19. Detaljniji kataloški opis s bibliografijom i poviješću slike donosi katalog *Jacopo Bassano c. 1510–1592*, ur. B. Louise Brown i P. Marini, Nuova Alfa Editoriale, Bassano del Grappa 1992., str. 81–83.
- 7
Alessandro Ballarin u predavanju *Genesi e sviluppo del dipinto biblico-pastorale nella pittura di Jacopo Bassano*, održanom u Fondazione Giorgio Cini u Veneciji 1. rujna 1992. (publicirano u: *Jacopo Bassano. Scritti 1964–1995*. Volume primo. Tomo secondo, Bertonecello Artigrafiche, Cittadella (Padova) 1995., str. 313–332) naglašava: »pur non essendo esso stesso un dipinto biblico-pastorale, tale, tuttavia, come vedremo ora, da attirare attorno a sé le prime decise formulazioni de questa tematica; al punto che si potrà alla fine individuare una prama fase di questa produzione, radicata proprio negli anni 1558–1561, e comunque attorno e a partire da questo quadro.« **Isto**, str. 313.
- 8
»A representation in which illumination engages a figure and forces it to assume a particular posture declares the priority of light and effectively inverts the Renaissance aesthetics of the supremacy of the figure. In St. John the Baptist in the Desert light is not present to illuminate a body, nor does it act simply as an instrument of its valorization. Light is itself a divine force that fulfills and nourishes the human body – a conception of light firmly grounded in Aquinas's commentary on Aristotle. – **P. Berdini**, *The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis*, Cambridge University Press, Cambridge 1997., str. 43.
- 9
E. Pan, *Jacopo Bassano e l'incisione*, Ghedina & Tassotti Editori, Bassano del Grappa 1992., str. 97. Bakropis, list 205 x 264 mm. Premda je signirano »P.F. Menarola sculpsit et D. e. E.«, u tekstu kataloške jedinice navedena je ogradna oko atribucije Pietru Menaroli: »Le fonti bibliografiche attribuiscono la stampa a Pietro Menarola, ma poiché l'incisore qui si firma con le iniziali P.F., si può dubitare che non si tratti dello stesso autore.« **Isto**, str. 97.
- 10
Drugi bakropis s kraja 18. stoljeća već pokazuje sliku u današnjem stanju, rezanih rubova. Usp. **E. Pan**, *Jacopo Bassano e l'incisione*, nav. dj., str. 148, 149.
- 11
Ulje na platnu, 35,2 x 42,8 cm, inv. br. SG–276. Autori trećega izdanja kataloga *Akademijska galerija Strossmayerova* su **M. Šrepel** i **N. Mašić**.
- 12
A. Schneider, *Katalog Strossmayerove galerije, I. Talijanske slikarske škole*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1939., str. 32.
- 13
Edoardo Arslan je kao takvu i navodi 1960. u popisu djela po lokacijama na kraju svoje monografije o Bassanima. Usp. *I Bassani*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1960., str. 386.
- 14
Sv. Ivan Krstitelj iznimno je važna slika u Bassanovu opusu, ne samo zbog godine (1558.) koja je arhivski potkrijepljena i pomaže razumijevanju toga razdoblja, nego i zbog toga što se uz nju precizno može vezati stilska promjena, koju naglašava Alessandro Ballarin: »(...) opera fondamentale per coagulare attorno a questa data la nascita del quadro biblico-pastorale, all'interno di un momento caratterizzato da preoccupazioni neosalvatesche e dal primi segni di attenzione alla pittura di Paolo Veronese, in una sorta di neomanierismo che convive con i primi tentativi di una pittura più naturale, condotti soprattutto attraverso la riscoperta del paesaggio e la ricerca di un nuovo potere espressivo della luce.« – **A. Ballarin**, *Jacopo Bassano. Scritti 1964–1995*, nav. dj., str. 365. U složenome odnosu originala i kopija zagrebačka kopija postaje podrška (potvrda) uočene, prihvaćene važnosti i popularnosti Bassanova djela.
- 15
Iz pisma kolegice **Vedrane Gjukić Bender** (25. 7. 2001.), kojoj najljepše zahvaljujem za nesebično pružene podatke, katalog zbirke i fotografije dubrovačke slike. Ulje na platnu, 68 x 90 cm, inv. br. DM 71/S.
- 16
Pinakoteka. Urednik V. Benković. Uvod, scenarij izložbe i kataloška obrada **V. Gjukić Bender**, Dubrovački muzej, Dubrovnik 1988., str. 52.
- 17
Iz pisma kolegice **Vedrane Gjukić Bender** (12. 8. 1991.).
- 18
E. Arslan je navodi kao »Copia di 'Il Giugno' di Vienna di Francesco.« – *I Bassani*, nav. dj., str. 364.
- 19
Bakrorez, 215 x 282 mm. Gabinetto Nazionale delle stampe di Roma.

20

Bakroreze su potpisali Joannes (*Zima, Ljeto*) i Raphael (*Proljeće, Jesen*) Sadeler. »Esse furono probabilmente realizzate a Venezia tra il 1598 e il 1600, essendo Raphael giunto in Italia solo nel 1598 e Jan morto nel 1600.« – **E. Pan**, *Jacopo Bassano e l'incisione*, nav. dj., str. 30.

21

»(...) Messer Matteo Giustiniano amatore di queste arti, che ha fattosi fare da Iacomo da Bassano pittore un quadro che è molto bello, si come anco sono molte altre opere di esso per cose piccole et animali di tutte le sorti.« – **G. Vasari**, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori* §1568.Ĉ, Newton, Roma 1991., str. 1295. Vasari je prema vlastitim riječima bio u Veneciji 1541.—1542. (trinaest mjeseci) 1566., kada je mogao vidjeti Bassanova djela.

22

W. R. Rearick naglašava popularnost takvih Bassanovih djela među naručiteljima: »Tra il 1556 e il 1566 i collezionisti veneziani cominciano ad apprezzare e ad acquistare da Jacopo dipinti di soggetto biblico di rustico sapore naturalistico. Queste sue scene di genere pastorale nacquero dalla graduale trasformazione delle grandiose composizioni religiose precedenti in campestri evocazioni di una cultura rurale. L'Annuncio ai pastori (Washington, National Gallery), per esempio, costituisce un tema normalmente relegato negli sfondi delle Natività, ma che qui viene proiettato al centro, in primo piano, con connotati bucolici destinati a costituire un modello per decenni, se non addirittura per secoli.« *I clienti veneziani di Jacopo Bassano*, u: **S. J. Reedberg–W. R. Rearick–P. Berdini**, *Jacopo Bassano (1510 c – 1592)*. Tre lezioni del XXXIV Corso Internazionale di Alta Cultura tenutosi alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia nel 1992 dal titolo 'Civiltà di Terraferma e Venezia nell'Età dei Bassano', ur. **M. Gudereo**, u: »Bollettino del Museo Civico« 17–18, 1996.–1997., str. 71.

23

Ljeto, ulje na platnu, 78,5 x 110,5 cm, inv. br. 4302, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Beč. Muzej posjeduje također i Francesco-ve slike *Proljeće, Ljeto* i *Zimu* iz prvoga niza replika (Ballarin smatra i *Proljeće* i *Zimu* Jacopovima), potom *Siječanj–Veljaču* i *Ožujak–Travanj*, potom po jedno *Ljeto* i *Jesen* sa zodijskim znakovima... Rearick dopušta da su *Ljeto* i *Jesen* Jacopova djela, ali u suautorstvu s Francescom. Rad na njima opisuje: »L'esecuzione di queste Stagioni segue la procedura standard della bottega Dal Ponte verso il 1577: Jacopo abbozzava la composizione, Francesco eseguiva buona parte della pittura di base, e Jacopo tornava per le velature finali ed i dettagli, specie delle figure in primo piano. Era raro comunque che padre e figlio collaborassero con tanta unità di intenti ed armonia.« – **W. R. Rearick**, *Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano c. 1510–1592*. U: *Jacopo Bassano c. 1510–1592*, nav. dj., str. CLXI–CLXII. Bernard Aikema potpuno odustaje od atribucije Jacopu s argumentacijom: »The painterly quality of the two Vienna paintings compared unfavorably not only with the large altarpieces of this period but also with such works as the Sacrifice of Noah at Potsdam, all of which are distinguished by a far subtler handling of light and more sensitive ductus. To our way of thinking, the entire series in Vienna is the work of an assistant, possibly Francesco.« – **B. Aikema**, *Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform ca. 1535–1600*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, str. 131, 133.

24

»In seguito, quando la clientela perse interesse nelle implicazioni religiose degli episodi biblici, Francesco provvide ad eliminarli.« – **W. R. Rearick**, *Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano c. 1510–1592*, nav. dj., str. CLXII.

25

»Earlier in sixteenth century Venice, where the Seasons were a popular subject in ceiling decorations, they usually took the form of allegorical figures. Tintoretto and Veronese depicted them several times as such, for instance in the latter's Villa Barbaro frescoes at Maser. (...)

The idea undoubtedly derives from the North, where there was already a tradition of visualizing the Months and Seasons in the form of animated, allegorical landscapes. The earliest monumental images of this type are Pieter Brueghel's famous series of five paintings, now divided between the museums of Vienna, Prague, and New York. An early example in graphic art is the series of four Seasons published by Hieronymus Cock after designs by Brueghel and Hans Bol. Given the fact that Cock's prints were known in Venice, this last cycle may underlie Jacopo's invention, even if there is no evident parallel between the compositions.« – **B. Aikema**, *Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform ca. 1535–1600*, nav. dj., str. 131, 133.

26

»Nelle prime versioni, in cui l'intervento di Jacopo era prevalente, la qualità era spesso ottima, ma inevitabilmente essa andò declinando quando i dipendenti di minor vaglia si assunsero il noioso compito di produrle in massa. Perfino le energie di Jacopo venivano meno, e la sua attenzione si allentava davanti alla settima o magari settantesima replica di una vecchia idea. Queste opere assicurando ai Dal Ponte più fama di qualunque altra famiglia di pittori del Cinquecento, ma sparsero anche il seme del declino della ditta dei decenni successivi.« – **W. R. Rearick**, *Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano c. 1510–1592*, nav. dj., str. CLXIII.

27

Proljeće, ulje na platnu 91 x 106; *Jesen*, ulje na platnu 92 x 111. Najljepše zahvaljujem prof. dr. Dušku Kečkemetu, koji mi je pružio svu dostupnu dokumentaciju o slikama kada su se još nalazile u njegovu posjedu (1994.).

28

Ulje na platnu, 146 x 230 cm, inv. br. 6312.

29

Jacopo je u početcima ispravljao njihove slike, primjerice Francesco-vo signiranu sliku *Poklonstvo pastira* (sada u Fondazione Reinhart, Winterthur, kopija očeve slike iz Gallerie Corsini u Rimu iz vremena oko 1560. ili 1562.), koju slika s oko jedanaest ili trinaest godina. Otac Jacopo i najstariji sin Francesco (r. 1549.) umiru iste, 1592. godine, a Leandro (1557.–1622.) je od 1588. nastanjen u Veneciji, gdje je otvorio svoju vlastitu *botteghu*. Radionica u Bassanu nakon očeve smrti ostala je u rukama slikarski najmanje talentiranoga Bassana, Giambattiste (1553.–1613.) i najmlađega Gerolama (1566.–1621.), koji ju je 1595. napustio otišavši u Veneciju. Najstarija od Giambattistine četiri kćerke, Chiaretta, udala se za slikara Antonija Scaiara (oko 1586.–1630.), koji je u naredbama ograničen na bratovštine, župe i lokalnu klijentelu. Usp. **E. Arslan**, *I Bassani*, nav. dj., 183–291; **L. Alberton Vinco Da Sesso**, *Jacopo Bassano. I Dal Ponte: una dinastia di pittori. Opere nel Veneco*, Ghedina&Tassotti Editori, Bassano del Grappa 1992, str. 61–108.

30

Ulje na platnu. Zbirka Jozo Jeličić, Split.

31

G. Gamulin, *Djela talijanskih umjetnika iz Seicenta – prijedlozi i rješenja*, u: »Peristil« 33, 1990., str. 65 (ilustracija na strani 66).

32

Bakrorez 233 x 306 mm. Museo Biblioteca Archivio. Bassano del Grappa.

33

Scena campestre, ulje na platnu, 139 x 129 cm, inv. 1934.42.

34

»Tra la tela e la stampa emergono evidenti piccole differenze soprattutto nella posa della vecchia che, nel quadro, con la mano sinistra sorregge un mestolo, nel pannello del fazzoletto che le copre il capo, negli oggetti disposti sopra la tovaglia.« – **E. Pan**, *Jacopo Bassano e l'incisione*, nav. dj., str. 37.

35

Francesco dal Ponte Stariji (1539.) osnovao je obiteljsku *botteghu* 1501. godine, a ona je u Bassanu del Grappa utrnula smrću Giambattiste, osnivačeva unuka (i Jacopova sina) 1613. godine. Leandrova radionica u Veneciji traje dulje. Osim Jacopovih sinova i oca, valja spomenuti i mlađega brata, također imenom Giambattista (u. 1548.), koji je do svoje smrti sudjelovao u radu, u početku zajedno s ocem i bratom, a kasnije proizvođači tek replike bratovih djela. Razlikovanje udjela sinova i brata u odnosu na iznimno talentiranoga Jacopa važno je i za njegovo ispravno vrednovanje: »(...) gli studiosi della passata generazione hanno dimostrato una certa perplessità nel valutare la produzione di Jacopo Bassano nei suoi primi trent'anni di attività. Gli storici dell'arte ben sapevano che, a partire dal 1565 circa, la qualità delle sue opere era spesso più o meno inficiata dall'intervento sempre più massiccio di uno dei suoi figli, o addirittura di tutti e quattro insieme. Non vi era ragione di sospettare che un fenomeno del genere si fosse verificato anche prima, quando Giambattista aveva svolto una funzione analoga, pur con qualche differenza. Tra il 1532 e il 1548 il fratello minore aveva davvero partecipato per circa un decennio alla realizzazione dei dipinti, per poi ridursi quasi esclusivamente a eseguire repliche delle opere di Jacopo.« – **W. R. Rearick**, *La »Pesca miracolosa« di Jacopo Bassano*, »Arte Veneta« 44, 1993., str. 21.

36

Čak je i Bassanov veliki uzor i suvremenik Tizian osjetio neodoljivu privlačnost Bassanovih slikarskih rješenja citirajući njegov *Čudotvorni ribolov* iz 1545. (London, privatna zbirka) na svojoj oltarnoj pali *Bogorodica u slavi sa sv. Andrijom i sv. Petrom* za katedralu u Serravalleu (nakon 1546.). Od toga razdoblja do, primjerice, Piazzettine kopije iz 1720. (Chicago, Art Institute) po Jacopovu *Poklonstvu pastira* (Rim, Galleria Corsini) možemo pratiti neprekinute odjeke gotovih bassaneških rješenja u opusima drugih slikara. Usp. **W. R. Rearick**, *La »Pesca miracolosa« di Jacopo Bassano*, nav. dj., str. 9–23. **Isti**, *I clienti veneziani di Jacopo Bassano*, nav. dj., str. 71. U katalogu izložbe u Louvreu iz 1998., posvećene djelima Jacopa Bassana i sinova u francuskim zbirkama, važnost ciklusa *Godišnja doba* i srodnih protegnuta je na iznimno širok horizont: »(...) ova nit bassaneškoga imaginarija ovdje, više nego ijedna druga, priprema pojavu sklonosti k pejzažnome slikarstvu i genre-slikarstvu na Zapadu u 17. stoljeću.« » (...) cette veine de l'imaginaire bassanesque qui, plus qu'aucune autre, prépare l'émergence du goût pour le paysage et la peinture de genre en Occident au XVII^e siècle.« – **J. Habert, C. Loisel Legrand**, *Bassano et ses fils dans les musées français. Les dossiers du musée du Louvre*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1998., str. 33.

Summary

Sanja Cvetnić

Pastoral and Biblical–Pastoral Subjects in the Paintings of Bassano Family and their Followers in Croatia

Introduction of the article is dedicated to the discussion of the terminology and history of the notions »pastoral« and »biblical-pastoral«, especially in the Venetian school. An overview of the exhibitions and symposia in the last decades dedicated to the problem is offered. The author then presents the paintings of the Bassano origin in Croatia, both members of the family and the followers that took the subject of the pastoral and biblical-pastoral. The first painting considered goes back to beginnings of the subject within the oeuvre of Jacopo dal Ponte il Bassano, to his *St. John the Baptist in Desert* from 1558 (Bassano del Grappa, Museo Civico). It was translated into graphic media by Pietro Menarola whose etching of the subject (1684.–90.) was a model for the painting

St. John the Baptist in Desert by anonymous master in the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb. Considering the date of the etching in can be a copy from the late 17th century, and not the Bassano's painting as it was presented in the catalogues. Nevertheless it is an interesting testimony of the popularity of the subject for century and a half. An engraving was a model for the next example – *Summer* from the Old Masters Collection of the Rector's Palace in Dubrovnik. Again work by an anonymous master who took *Summer* from the serial Seasons either by Johan Sadeler and Raphael Sadeler (before 1600, year of Johan's death) or by Lucas and Jacques Callot (first decades of the 17th century). Prints were made after one of celebrated Jacopo's and Francesco's Seasons (exact model for neither of the etchings has been detected) or some other cycle done by sons. In a private collection in Split there are two other paintings of Season: a *Spring* and an *Autumn*. They do not form a group with the Dubrovnik *Summer*, since they do not correspond in format and do not depend so strictly upon prints. The *Spring* and the *Autumn* from Split can be treated as a product of the Bassano workshop, with possible intervention of the family members. The last painting from the same collection, *Breakfast in the field (Pastoral Scene)*, is of a poorer quality, but quotations link it to the Bassano circle. It is a pastiche of the popular Bassano's solutions and motifs.

Keywords: painting, Croatia, Bassani, pastoral

Prijevod: S. Cvetnić

Viki Jakaša

Ministarstvo znanosti i tehnologije RH

Barokna stambena arhitektura u Splitu

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 17. 12. 2001.

Sažetak

Barokna stambena arhitektura u Splitu kao cjelina do sada nije obrađena, pa je tekst nastao radi određenja osnovnih obilježja – kako strukturalnih, tako i dekoracijskih – spomenute skupine. Uspostavljen je kronološki slijed izgradnje obrađenih objekata dok je formirane stroge tipične skupine izostavljeno budući da je raznolikost, uz-

rokovana specifičnim uvjetima u kojima su građevine nastale, značajno obilježje barokne stambene arhitekture u Splitu. Prikazane su, tamo gdje je to bilo moguće, tipološke i stilske mijene, odnosno karakteristična sklonost tradiciji te prihvaćanje novog koncepta i talijanskih utjecaja.

Ključne riječi: *barok, Split, palača, tipologija, tradicija*

Sedamnaesto i osamnaesto stoljeće za Split i Dalmaciju bilo je veoma teško razdoblje u kojem se grad našao na vjetrometini tursko-mletačkih ratova, pa su razaranja, siromaštvo i umiranje stanovništva postali osnovna obilježja toga vremena. Usprkos tomu, kontinuitet svih oblika umjetničkih i kulturnih djelatnosti uspio se održati. Za to je odgovorna Rimokatolička crkva, koja je u zamahu duhovne obnove željela doprijeti do svih slojeva društva, a k tome rađale su se nove unutrašnje snage koje će također obilježiti to vrijeme i dati mu novo značenje i polet.¹

Izgradnja je bila višestruko ograničena. Grad stiješnjen unutar bedema, srednjovjekovna mreža komunikacija koja je uključila antičku podlogu grada te napućenost i nedostatak slobodnog prostora, uvjeti su u kojima nastaju barokne splitske palače i kuće.² Uz urbanistička ograničenja, slaba gospodarska situacija i kupovna moć građana, uzrokovane brojnim i dugotrajnim ratovima, često nisu dopuštale veće građevinske zahvate u kojima bi stil slobodno i čisto progovorio. Navedene okolnosti odrazit će se na oblikovanje splitske stambene arhitekture toga vremena – kako u pogledu prostornog koncepta te sklonosti lokalnom graditeljstvu i tradiciji, tako i u pogledu izrazitog kvalitativnog raspona.

Stambena arhitektura baroka, uklapajući se u već postojeći poredak komunikacija nije zadirala u strukturalnu preobrazbu gradskog prostora. Kuće i palače, kojima je karakteristika povećanje stambenog prostora, nastale su spajanjem srednjovjekovnih parcela poštujući pritom njihove tlocrtne perimetre. Stoga je zajedničko svim objektima, bez obzira na veličinu, nepravilnost tlocrtnog obrisa koja će odrediti i njihove gabarite. Iznimke će predstavljati nekoliko objekata

podignutih na pravilnim pravokutnim osnovama, od kojih je jedan izvan srednjovjekovnih zidina grada, dakle bez starije podloge [kuća Pavlović (8 – broj palače na planu grada)].

Veličina ovisi o broju parcela koji objedinjuje novi objekt. Samo u nekoliko primjera javljaju se kuće organizirane na jednoj srednjovjekovnoj parceli. Te kuće karakterizira male na površina, iz koje proistječe tip uske kuće razvijene po vertikali, poznat još od srednjeg vijeka [kuća u Ulici Jurja Nipota 2 (6), kuća na Mihovillovoj širini 11 (14) i kuća Štambuk (17)]. Većina baroknih stambenih objekata nastala je spajanjem nekoliko srednjovjekovnih parcela u nizu koje tvore površinu približno pravokutnog oblika. Ovakvi se objekti najčešće nalaze na sredini bloka [kuća Benedetti (12), južno novo krilo palače Cindro (9), kuća na Dosudu 11 (5), kuća na Mihovillovoj širini 7 (15)]. Neki od njih šire se u dubinu bloka [palača Tartaglia (19)]. Na rubovima blokova u nekoliko primjera povezuju se parcele dvaju nizova, pa je ponegdje rezultat tlocrt pravokutnog, a ponegdje približno kvadratičnog oblika [kuća De Caris u Cosmijevoj 1 (2), kuća De Caris u Dioklecijanovoj ulici³].

Odnos prema srednjovjekovnom nasljeđu očituje se na dva načina. Uglavnom se prihvaćaju samo tlocrtni perimetri srednjovjekovnih građevina na kojima se podižu novi objekti. Međutim, postoje i primjeri kada se novoizgrađeni volumeni pripajaju srednjovjekovnim strukturama koje postaju nerazdvojni dio baroknog objekta [palača Cindro (9), palača Alberti (10), kuća u Dominisovoj 16 (4), kuća u Šubićevoj 3 (20), kuća u Buvininoj 1 koja je nastala pripajanjem novog volumena nešto starijoj građevini (1)].



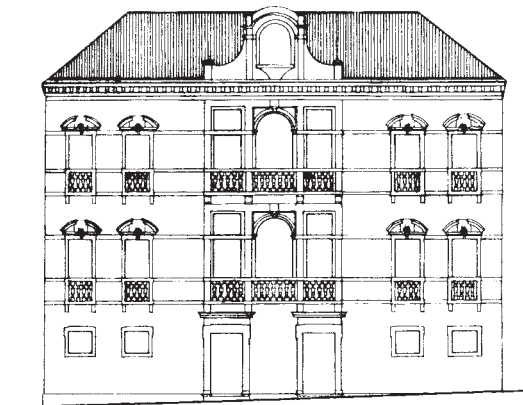
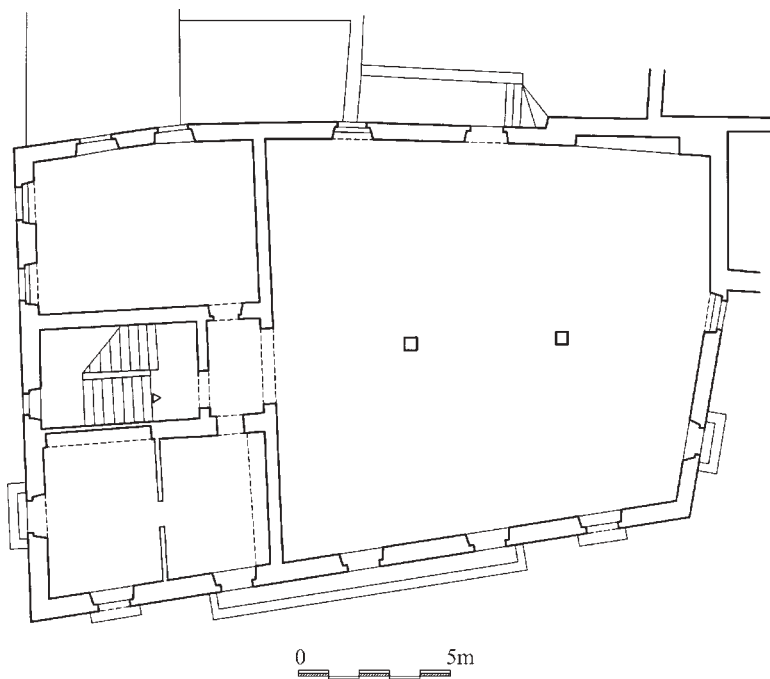
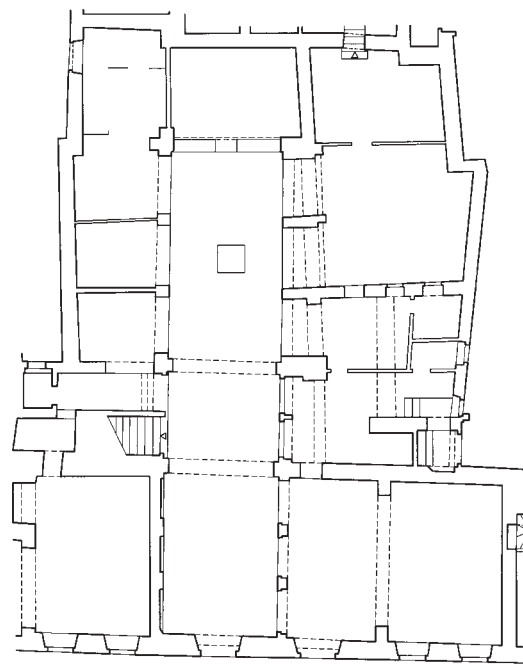
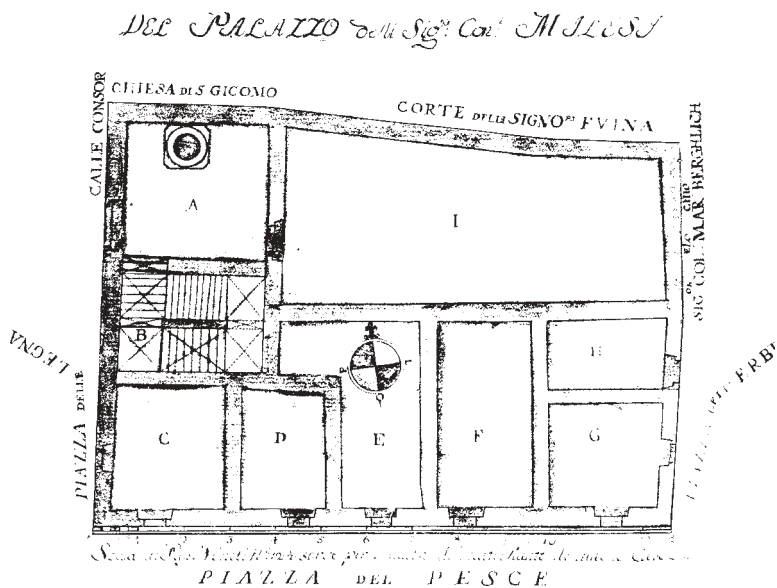
	Sredina 17. stoljeća		Sredina 18. stoljeća
	Druga polovina 17. stoljeća		Druga polovina 18. stoljeća
	Prva polovina 18. stoljeća		Oko 1800.

Split, tlocrt povijesne jezgre s označenim baroknim palačama i njihovim vremenom izgradnje [1–Buvinina 1, 2–Cosmijeva 1 (kuća De Caris), 3–Dominisova 19, 4–Dominisova 16, 5–Dosud 11, 6–Jurja Nipota 2, 7–Kraj sv. Ivana 11 (palača Cipci), 8–Kralja Tomislava 6 (kuća Pavlović), 9–Krešimirova 3 (palača Cindro), 10–Kružičeva 4 (palača Alberti), 11–Lukačićeva 5, 12–kuća Benedetti, 13–Mihovilova širina 1 (kuća Marchi), 14–Mihovilova širina 11, 15–Mihovilova širina 7, 16–Radićev trg 4, 17–Radićev trg 5 (kuća Štambuk), 18–Radićev trg 7 (palača Milesi), 19–Šubićeva 2 (palača Tartaglia), 20–Šubićeva 3]; grafička obrada: Ivana Valjato-Vrus

Split, layout of the historic center with marked baroque palaces and their dates of construction [1–Buvinina 1; 2–Cosmijeva 1 (De Caris house); 3–Dominisova 19; 4–Dominisova 16; 5–Dosud 11; 6–Jurja Nipota 2; 7–Kraj Sv. Ivana 11 (Cipci Palace); 8–Kralja Tomislava 6 (»Music School«); 9–Krešimirova 3 (Cindro Palace); 10–Kružičeva 4 (Alberti Palace); 11–Lukačićeva 5; 12–Marulićeva 6; 13–Mihovilova širina 1 (Marchi house); 14–Mihovilova širina 11; 15–Mihovilova širina 7; 16–Radićev trg 4; 17–Radićev trg 5 (Štambuk house); 18–Radićev trg 7 (Milesi Palace); 19–Šubićeva 2 (Tartaglia Palace); 20–Šubićeva 3]

Palača Cindro dobila je južno glavno krilo koje zajedno sa starijim dijelovima u stražnjem dijelu bloka zatvara pravokutno dvorište i tvori jedini primjer karakteristične tlocrtne dispozicije četverokrilne palače s dvorištem u sredini. Palača Alberti spaja srednjovjekovne objekte u nizu kojima se sa sjeverne strane, u prostoru koji je u srednjem vijeku morao

ostati slobodan zbog blizine bedema, te na mjestu samog bedema, prigraduje novi volumen i tako nastaje približno kvadratičan tlocrt.⁴ Kuća u Dominisovoj 16 nastala je također adiranjem novog volumena srednjovjekovnoj strukturi, a rezultat toga je približno kvadratičan tlocrt. Na kući u Šubićevoj 3 zadržani su romanički perimetralni zidovi, dogra-



Palača Milesi, Radićev trg 7, tlocrt prizemlja, Petar Kurir, 1751. godina (Sveučilišna knjižnica u Splitu, Katastik obitelji Milesi)

Milesi Palace, Radićev trg 7, first floor layout, Petar Kurir, 1751

Palača Milesi, Radićev trg 7, tlocrt prvog kata (Konzervatorski odjel u Splitu)

Milesi Palace, Radićev trg 7, second floor layout

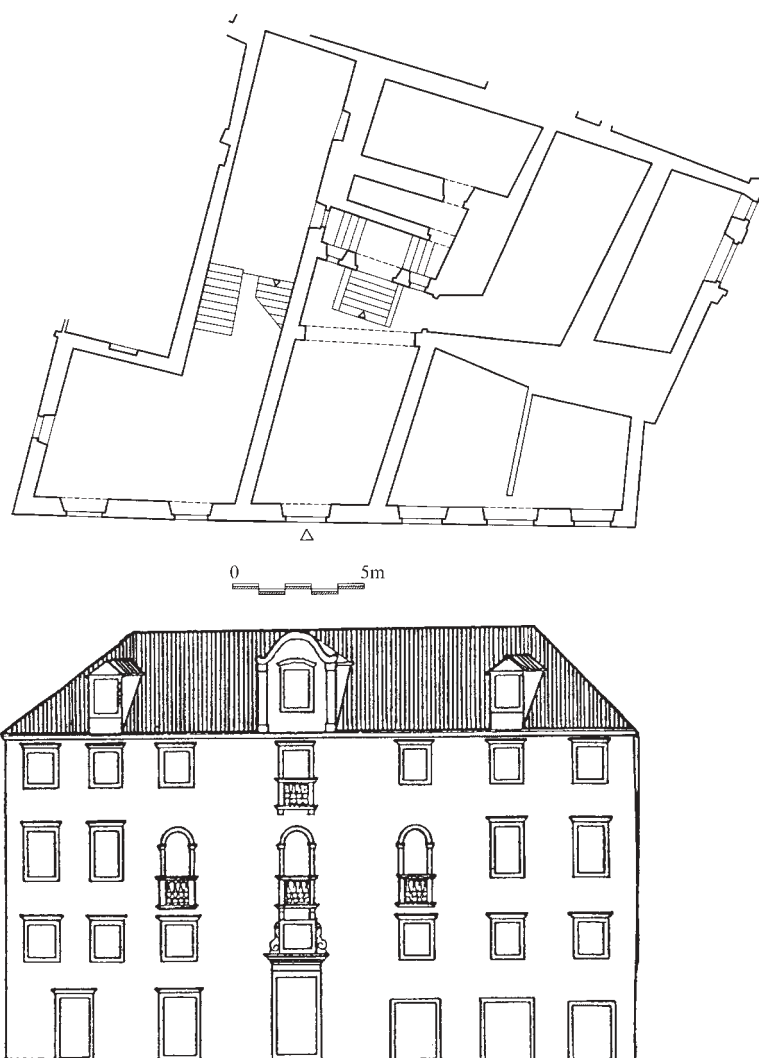
Palača Cindro, Krešimirova 3, tlocrt prizemlja i južno pročelje (Konzervatorski odjel u Splitu)

Cindro Palace, Krešimirova 3, first floor layout, south façade

đeni i artikulirani u duhu novog vremena, unutar kojih se prostor oblikovao u skladu sa suvremenim potrebama stanara. Kuća u Buvininoj 1 proširena je pripajanjem novog volumena s južne strane već postojećoj kući pravokutnog tlocrta te je nastao tlocrt približno L oblika. Navedeni primjeri potvrđuju sklonost očuvanju starijega graditeljskog sloja, ali isto-

dobno i pokušaja uštede, odnosno iskorištavanja postojećeg stanja.

Barok je uveo stanovite novine u prostornom pogledu, u skladu s novim potrebama i kulturom življenja te u skladu s uvjetima koje nudi mali grad. Split je i prije baroka poznavao udoban život u palačama, što se ponajprije odnosi na



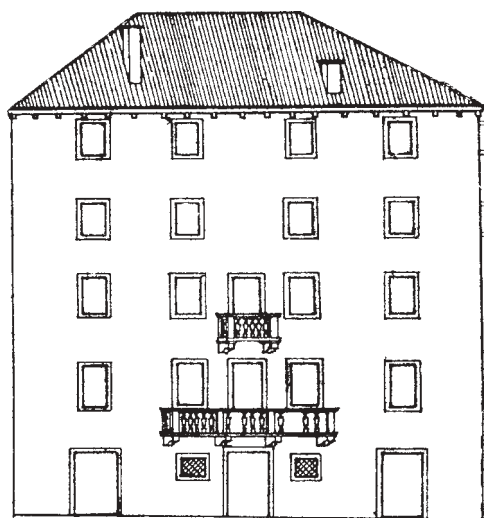
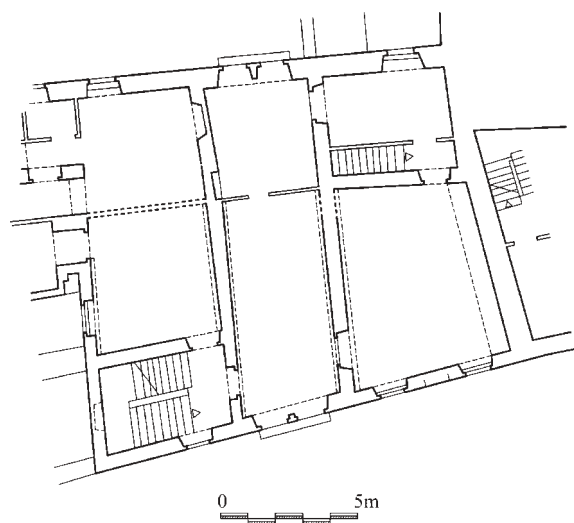
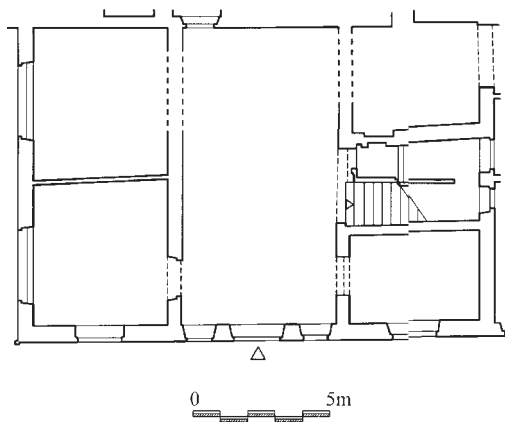
Palača Tartaglia, Šubićeva 2, tlocrt prizemlja i zapadno pročelje (Konzervatorski odjel u Splitu)

Tartaglia Palace, Šubićeva 2, first floor layout, west façade

Jurjeve palače koje su vlasnicima omogućavale izolaciju i povlačenje u raskošno opremljena kamena dvorišta.⁵ Dvjesto pedeset godina kasnije, kada je nastala većina baroknih građevina, dvorište koje je nekoć bilo središte života obitelji počinje iščezavati ili poprimati reducirane dimenzije i funkcije. Tragovi ove koncepcije očituju se kod dvije građevine iz 17. stoljeća [kuća De Caris u Cosmijevoj 1 (2) i kuća Benedetti (12)], te kod jedne kuće iz prve polovine 18. stoljeća [kuća u Ulici Jurja Nipota 2 (6)]. Kuća De Caris ima atrij kojim se dolazi do malenog dvorišta u sredini građevine iz kojeg stepenice oblika T vode na prvi kat. Dimenzije dvorišta su reducirane kao i njegova oprema; međutim, osnovna ideja komunikacije s katovima je zadržana. Kuća Benedetti također ima maleno dvorište, u kojem je stubište kojim se ostvaruje komunikacija s katovima. Dok je De Carisovo dvo-

rište bilo ukrašeno kamenim reljefima, što dokazuje kontinuitet tradicije bogatog opremanja dvorišta, u Marulićevoj ulici ono ima funkciju svjetlarnika i komunikacijske jezgre bez tendencije za ukrašavanjem. Maleno dvorište kuće u Ulici Jurja Nipota ograđeno je zidom od ulice, a iz njega se stepenicama prilazi prvom katu. Ono nije unutar gabarita kuće, no smještaj glavnog portala u zidu koji ograđuje ovaj prostor od ulice i komunikacija s prvim katom podsjećaju na srednjovjekovna rješenja.

Tijekom 18. stoljeća dvorište će se javiti u reduciranom obliku u funkciji svjetlarnika kod palače Tartaglia (19) i kuće Marchi (13).⁶ Palača Cindro, međutim, ostvaruje renesansnu koncepciju pravokutnog dvorišta, koje zatvaraju četiri krila i kojem se prilazi kroz atrij. Stubište je potpuno nevezano za dvorište, smješteno bočno od atrija.



Kuća Pavlović, Kralja Tomislava 6, tlocrt prizemlja i sjeverno pročelje (Konzervatorski odjel u Splitu)

Music School, Kralja Tomislava 6, first floor layout, north façade

Palača Alberti, Kružičeva 4, tlocrt drugog kata i južno pročelje (Konzervatorski odjel u Splitu)

Alberti Palace, Kružičeva 4, third floor layout and south façade

Išcezavanje dvorišta posljedica je, među inim, premještaja stubišta u unutrašnji prostor građevine. Početkom 18. stoljeća pojavilo se dvokrako stubište kao zasebno arhitektonsko tijelo u palači Milesi (18), a potom u palači Tartaglia (19) i Cindro (9) iz prve polovine stoljeća. U drugoj polovini 18. stoljeća nastavljena je izvedba dvokrakog stubišta koje će se zadržati i u kasnijim razdobljima. Kod nekolicine objekata dvokrako stubište smješteno je bočno od atrija, koji se nalazi u središnjem dijelu prizemlja, poprečno položeno u odnosu na glavnu os, što podsjeća na prostorna rješenja dubrovačkih ljetnikovaca [palača Cindro (9), kuća Pavlović (8), kuća u Lukačićevoj 5 (11)].

U dva primjera položajem stubišta u glavnoj osi postignuta je aksijalna kompozicija prostora [palača Tartaglia (19) i kuća u Šubićevoj 3 (20)]. Kod palače Tartaglia aksijalnost,

nagoviještena artikulacijom pročelja, istaknuta je već u samom atriju sceničnom postavom stubišta oblika T kojim se kroz lučni otvor zalazi u ostale dijelove palače. U istoj osi smješteno je i dvokrako stubište kojim se uspinje na katove, poprečno položeno u odnosu na glavnu os, te maleno dvorište uz samo začelje palače. U skromnijoj varijanti aksijalna kompozicija postignuta je u Šubićevoj 3. Naime, u dnu atrija koji se proteže cijelom dubinom kuće, uzdužno je položen prvi krak dvokrakog stubišta kojim se penje na katove. Ostali primjeri prilagođeni su vlastitoj situaciji i uvjetima te ih se ne može povezivati u grupacije zajedničkih karakteristika. Kod manjih objekata javljaju se jednokraka stubišta na tragu srednjovjekovne i renesansne tradicije. Smještena su uz začelne ili bočne zidove objekta, bez veće uloge u prostornoj organizaciji.



Palača Cindro, Krešimirova 3, trifore glavnog pročelja (foto: K. Horvat-Levaj)
Cindro Palace, Krešimirova 3, triforia of main façade



Palača Tartaglia, Šubićeveva 2, središnja os glavnog pročelja (foto: K. Horvat-Levaj)
Tartaglia Palace, Šubićeveva 2, main façade central axis

Unutar svake građevine zamjetljive su karakteristične razlike u tlocrtu etaža koje su proistekle iz namjenske diferencijacije, a ponegdje su uvjetovane starijim građevnim strukturama. U prizemlju se uglavnom javljaju nizovi od nekoliko prostorija, s vratima prema glavnoj ulici ili trgu, koje služe kao dućani ili skladišta. Jedan od katova je *piano nobile* koji se tlocrtno bitno ne razlikuje od ostalih katova, a akcentiran je uglavnom arhitektonskom plastikom, formatom ili oblicima otvora glavnog pročelja. Tradicionalna koncepcija s većom dvoranom, koja je simetrično smještena između dviju manjih zamjećuje se kod nekoliko građevina nastalih tijekom 18. stoljeća [palača Cindro južno krilo (9), palača Cipci (7), kuća Pavlović (8), kuća u Lukačićevoj 5 (11)].⁷

U palači Alberti (10) središnja dvorana protezala se cijelom dubinom građevine te je bila osvijetljena prozorima pročelja i začelja. Takva situacija ponavlja se u drugom katu kuće Pavlović (8). U obje građevine taj je prostor kasnije tankim pregradama podijeljen u nekoliko prostorija. Ponegdje se tradicionalne proporcije ne poštuju, pa se javlja ujednačavanje prostorija u katovima, odnosno nizovi od više dvorana [palača Tartaglia (19), kuća Marchi (13)]. Kuće manje površine u glavnom katu imaju uglavnom jednu prostoriju u pred-

njem dijelu s pogledom na ulicu ili trg [kuća De Caris (2), kuća Benedetti (12), kuća Štambuk (17), kuća na Mihovillovoj širini 11 (14), kuća u Dominisovoj 16 (4)].

Visina je u pravilu najveća u prvom katu, gdje je *piano nobile* te se smanjuje prema krovu. Ima i iznimaka kada postoje dva *piano nobile* [palača Cindro (9)], pa su stoga oba kata jednake visine ili kada je *piano nobile* u drugom katu zbog čega je njegova visina veća [palača Alberti (19), kuća Marchi (13) i palača Tartaglia (19)]. Mezanin se javlja samo u palači Tartaglia te pridonosi složenosti i kvaliteti prostorne koncepcije. Središnja dvorana prizemlja zaprema visinu prizemlja i mezanina što joj daje određenu dozu reprezentativnosti i omogućuje baroknu impostaciju stubišta u središnjoj osi.⁸

S obzirom da je prostorna organizacija splitskih stambenih objekata 17. i 18. stoljeća opterećena starijim strukturama i njihovim obilježjima, karakteristike nove tipologije i stila jače će se afirmirati u artikulaciji glavnih pročelja. Prepoznatljiva karakteristika splitske stambene arhitekture baroknog doba je simetrična raščlamba te isticanje središnjeg dijela, odnosno središnje osi glavnog pročelja i vertikalna integracija njegovih elemenata.⁹



Radićev trg 4, pročelje (foto: V. Jakaša)
Radićev trg 4, façade



Palača Milesi, Radićev trg 7, pročelje (foto: K. Horvat-Levaj)
Milesi Palace, Radićev trg 7, façade

Isticanjem središnje osi ili središnjeg dijela pročelja ističe se glavna prostorija (dvorana) objekta, što znači da, barem djelomice, artikulacija pročelja proistječe iz prostorne strukture, odnosno znači početak povezivanja vanjskog i unutrašnjeg oblikovanja. Zgušnjavanjem središnjih osi, koje se javlja samo u dva primjera kod većih građevina, najsnažnije će doći do izražaja značajke stila (palača Cindro i kuća Pavlović).

Impostacijom portala te balkonima ili balkonata i luminarima ističe se središnja os kako kod palača, tako i kod skromnijih objekata.¹⁰ Kombinacije elemenata variraju pa je ponegdje središnja os istaknuta portalom, balkonom ili balkonatom i luminarom, ponegdje portalom i balkonom, a ponegdje portalom i luminarom.¹¹ U nekoliko primjera središnja os naznačena je samo impostacijom portala.

Dok skupini s jače istaknutom središnjom osi pripadaju objekti uglavnom iz prve polovine 18. stoljeća, u drugu skupinu se mogu uvrstiti objekti nastali u drugoj polovini odnosno potkraj 18. stoljeća, kada je duh klasicizma već snažno prodirao u našu sredinu. Tada je ujednačen ritam osi postao glavno obilježje pročelja kojima je središnja os, samo blago istaknuta položajem portala, prestala biti fokus dekoracije.

Podjela katova razdijelnim vijencima u duhu renesanse javila se još samo u 17. stoljeću [kuća u Buvininoj 1 (1)], dok će glavno pročelje palače Milesi (18) s početka 18. stoljeća dati baroknu interpretaciju vertikalne podjele vijencima.¹² Plitke kamene trake glavnog pročelja palače Cindro (9), u skladu s baroknim stremljenjima za integracijom elemenata, povezuju cijelo pročelje u čvrstu kompoziciju.¹³

Prepoznatljiv element baroknog oblikovanja pročelja stambenih objekata su, u Splitu često korišteni, luminari potkrovlja. Njihova pojava govori o aktiviranju potkrovnog prostora, a u artikulaciji pridonose kako isticanju središnje osi, tako i vertikalnoj integraciji elemenata. Različitih su formata, ali oblik je uglavnom isti – pravokutnik sa zabatnim završetkom. Samo palače Tartaglia (19) i Cindro (9) uvode slikoviti oblike luminara, odnosno atike koje svojim valovitim linijama obogaćuju obrise pročelja. Luminari su se javili tijekom 18. stoljeća, ali su na njegovu kraju polako iščeznuli, a posve su zanemareni nadogradnjama tijekom 19. stoljeća.

Hijerarhiziranje katova osim formatom provodi se i oblicima otvora te bogatijom arhitektonskom plastikom. Prozori se prema krovu u pravilu smanjuju, u skladu sa smanjenjem visine etaža, pa se na posljednjem katu često zamjećuju pro-



Mihovilova širina 7, pročelje (foto: P. Vranković)
Mihovilova širina 7, façade



Kuća De Caris, Cosmijeva 1, pročelje, portal i balkon prvog kata (foto: V. Jakaša)
De Caris house, Cosmijeva 1, façade, portal and second floor balcony



Palača Cindro, Krešimirova 3, pročelje, balkonata prvog kata (foto: V. Jakaša)
Cindro Palace, Krešimirova 3, façade, second floor balcony



Palača Cipci, Kraj sv. Ivana 11, pročelje, balkonata prvog kata (foto: V. Jakaša)
Cipci Palace, Kraj sv. Ivana 11, façade, second floor balcony



Glazbena škola, Kralja Tomislava 6, pročelje, balkon prvog kata (foto: V. Jakaša)
Music school, Kralja Tomislava 6, façade, second floor balcony

zori kvadratnog oblika. *Piano nobile*, uglavnom kod palača, istaknut je slikovitijim oblicima prozora te bogatijom arhitektonskom plastikom. Valja napomenuti da je isticanje glavnog kata oblicima otvora i arhitektonskom plastikom karakteristično za prvu polovinu 18. stoljeća. Od sredine 18. stoljeća, uz rijetke iznimke, izvođeni su isključivo prozori pravokutnog oblika, bez dekoracije, što je u skladu s tendencijama klasicizma koje se očituju pročišćavanjem i pojednostavljenjem oblika.

U arhitektonskoj plastici očituju se sklonosti lokalnom graditeljstvu i tradiciji koji se isprepliću s novim motivima koji prodiru s venecijanskim utjecajima. Često je ponavljanje gotičkog motiva štapa. Osim toga, renesansno nasljeđe je vrlo zastupljeno počevši od jastučastog friza s motivom akantusa i profiliranih okvira portala, do balkonskih balustara simetričnih izduljenih oblika, ugaonih stupića s motivima rozeta ili vaza iz kojih bujaju vitice te konzola s volutama. Barok, osobito u drugoj polovini 17. i početkom 18. stoljeća, navedene elemente interpretira na sebi svojstven način, odnosno razvija ih u bujnije i voluminoznije oblike. K tome, uvodi i nove, do tada Splitu nepoznate, motive kao što su prozorski zabati, ugaoni stupići ukrašeni motivom romba, ugaoni istaci – »ušići« – portala, dijamantni vršci na stopama dovratnika, a kamenim balustrama razrađuje i obogaćuje obrise.¹⁴

Prvu polovinu 18. stoljeća obilježila je opća pojava postupnog ukrućenja i pročišćenja oblika arhitektonske plastike, a potom je sredinom stoljeća započela klasicistička tendencija redukcije arhitektonske dekoracije. Ova pojava zajedno s ranije spomenutom sklonošću ujednačenom ritmu osi pročelja i prestankom isticanja središnje osi rezultat će jednoličnom raščlambom pročelja, a arhitektonska plastika javljat će

se samo u obličju profiliranih nadstrešnica ili će potpuno izostati. Ovo su karakteristike koje će obilježiti i veliki dio stambene arhitekture 19. stoljeća.

Kada je riječ o talijanskim utjecajima, glavni izvor i uzor, kao za većinu dalmatinskih gradova, jest Venecija. To se najprije odnosi na dekoracijske elemente te oblikovanje pročelja, koji bez obzira na karakteristično dugo trajanje oblika pokazuju i prihvaćanje novih motiva. Glavno pročelje palače Milesi (18) donosi niz novina na morfološkoj razini, bez obzira na renesansne reminiscencije osnovnog koncepta, dok će kod većine građevina kroz sklonost simetričnoj raščlambi glavnih pročelja te isticanju središnje osi portalima, balkonima ili luminarima progovoriti duh venecijanske pučke arhitekture.¹⁵

S palačom Cindro (9) javlja se raščlamba pročelja trodijelnim otvorima u prvom i drugom katu, karakteristična za venecijanske palače, koja nagovještava jednako tako karakterističnu trodijelnu podjelu unutrašnjeg prostora. Ovakva koncepcija – kako pročelna, tako i prostorna – potječe od venecijanske *palače fontego*,¹⁶ a pročelje palače Cindro ostaje jedinstveno i zasigurno najkvalitetnije barokno pročelje u Dalmaciji.¹⁷ Još u nekoliko primjera mogu se naslutiti utjecaji venecijanske organizacije prostora (palača Alberti, kuća Pavlović, kuća u Dominisovoj 19) koji, zbog prilagodbe uvjetima u kojima su građevine nastale, teško dolaze do izražaja.

Utjecaj južnotalijanskog baroka u Splitu se rijetko zamjećuje. Na morfološkoj razini mogu se spomenuti »ušići« portala palače Cindro i Cipci koje potječu iz rimskog baroka. Strukturalne karakteristike južnotalijanskog baroka prepoznaju se u prostornoj organizaciji palače Tartaglia (19) kod koje je,

usprkos nepravilnostima tlocrtnog perimetra, ostvarena akcijalna koncepcija.

Stambena arhitektura baroka u Splitu obogatila je urbanu cjelinu ne remeteći njenu mjeru i sklad već, štoviše, poštujući zatečenu srednjovjekovnu odnosno antičku podlogu, prilagodila se njenim pravilima i vizualnom identitetu koji se gradi kroz stoljeća. Građen je popriličan broj stambenih objekata, osobito u 18. stoljeću, širokog kvalitativnog raspona što je i logično s obzirom na političku i gospodarsku situaciju te socijalnu sliku grada. Vjerojatno zbog istih okolnosti, uz urbanistička ograničenja, nisu realizirani veći projekti koji bi zadirali u promjenu urbanističkog poretka i u kojima bi se slobodno afirmirale stiske značajke vremena. Stoga je barok

na splitskoj stambenoj arhitekturi uglavnom ostavio trag u raščlambi i oblikovanju pročelja a prostorna organizacija uvelike je bila uvjetovana starijim strukturama.

Sedamnaesto stoljeće je uglavnom bilo obilježeno oblikovnim elementima ranijih perioda, a prva polovina 18. stoljeća značajkama baroka, koje su izražene, kako u smislu prostornog koncepta, odnosno formiranja novih tipoloških elemenata, tako i u pogledu artikulacije vanjštine te dekoracije. Zamjetljiva je opća tendencija ukrućenja i stilizacije arhitektonske plastike u 18. stoljeću, a u njegovoj drugoj polovini, odnosno na kraju stoljeća prevladala je kako jednolična raščlamba pročelja, tako i redukcija plastične dekoracije. Te pojave bile su u skladu s prodorom klasicizma u naše krajeve.

Bilješke

1 Kompaktna masa puka s vremenom se dijeli na bogate i siromašne, obrazovane i neobrazovane, pa će postojati *popolo grosso* i *popolo minuto*. Razvija se dakle građanski sloj koji je vrlo često i materijalno i intelektualno jači od plemstva i koji se neće moći poistovjetiti s običnim pukom već će tražiti sudjelovanje u vlasti i ulazak u Veliko vijeće. **G. Novak**, *Povijest Splita*, sv. III, Čakavski sabor, Split 1978., str. 1269, 1324, 1325, 1326, 1327.

2 Izgradnja baroknih bedema s kopnene strane i lazareta s južne strane potpuno će promijeniti vanjsku sliku Splita, te ograničiti njegov rast i razvoj zbog čega će trajno ostati obilježen srednjovjekovnim urbanizmom. Ova situacija vrlo je dobro dokumentirana planovima Splita počevši od Santinijeva iz 1666. godine, potom nizom planova koji su nastali tijekom 18. stoljeća, a koji su publicirani u sljedećim radovima: **D. Kečkemet**, *Mapa crteža dalmatinskih gradova* ing. *Josipa Santinija*, u: *Četiri priloga poznavanju historije grada Splita u XVII i XVIII stoljeću*, Izdanje Muzeja grada Splita, sv. 4, Split 1953. **D. Kečkemet**, *Split na starim gravirama*, Split 1970. **D. Kečkemet**, *Plan i veduta Splita iz početka 18. stoljeća*, »Kulturna baština« 11–12, Split 1981. **F. Bulić – Lj. Karaman**, *Nizom palača cara Dioklecijana u Splitu*, Zagreb 1927. **D. Kečkemet**, *L. F. Cassass i njegove slike Istre i Dalmacije*, »Rad JAZU« 379, Zagreb 1978. **D. Božić Bužančić**, *Tlocrt Splita izrađen 1784. godine*, »Kulturna baština« 5–6, Split 1976. **D. Božić Bužančić**, *Još jedan tlocrt Splita iz 1784. godine*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 28, Split 1989.

3 Napominjem da kuća De Caris u Dioklecijanovoj ulici nije uvrštena u popis građevina niti je naznačena na planu grada. Razlog tomu je nemogućnost pristupa unutrašnjem prostoru kuće, bez kojeg se, zbog različitih graditeljskih slojeva i složenosti, prostorna organizacija građevine nije mogla očitati s arhitektonskih snimki.

4 *Statut grada Splita*, III, znatno prošireno i temeljito izmijenjeno izdanje, Književni krug Split 1998., str. 721–727. Članci pete knjige *Statuta* govore o uređenju urbanog prostora grada. Između ostalog strogo se zabranjuje izgradnja neposredno uza zidine grada i predgrađa.

5 **D. Kečkemet**, *Juraj Dalmatinac i gotička arhitektura u Splitu*, Književni krug Split 1988., str. 20, 21. Dvorište se najčešće nalazi uz zgradu, zidom ograđeno od ulice. Dvorišni zid je visok i u njemu se otvara reprezentativni gotički portal. Osnovne karakteristike Jurjeva dvorišta su lože, koje su se ranije rjeđe pojavljivale, otvoreno stepenište s kamenom ogradom, koje se u jednom ili dva kraka uspinje do prvog kata, te dvorišno pročelje palače s biforom ili nekoliko gotičkih monofora koje pridonosi ljepoti ovog prostora. Intimnost i sklad osnovne su karakteristike Jurjevih dvorišta.

6 Palača Milesi (18), izgrađena početkom 18. stoljeća, vjerojatno je, na mjestu današnjeg atrija u sjeverozapadnom uglu, imala dvorište iz kojeg se pristupalo unutrašnjem stubištu. Ova pretpostavka temelji se na zidnoj strukturi zapadnog pročelja koja je u širini prepostavljenog dvorišta potpuno različita u odnosu na preostali dio pročelja.

7 **N. Grujić**, *Ladanjska arhitektura dubrovačkog područja*, Zagreb 1991., str. 78. Bez obzira na veličinu i osnovni oblik ladanjske kuće, kojoj tlocrt može biti kvadratičan, ali i izduženi pravokutnik, stalan je odnos središnje i bočnih prostorija. Gotovo redovito, osobito kod većih ljetnikovaca, sa svake strane središnje dvorane, bilo prizemlja ili katova, nalaze se po dvije manje dvorane. Kod manjih pak dvije se zamjenjuju jednom. Ovakav raspored smatran je osobitošću naših krajeva, o čemu svjedoči venecijanska uzrečica: »Quattro stanze, un salon, z'e la casa d'un Schiavon«.

8 Prostorno rješenje u kojem visina središnje dvorane odgovara dvjema etažama bočnih prostorija javlja se u ljetnikovcu Stay Kaboga u Rijeci dubrovačkoj s kraja 16. stoljeća, (**N. Grujić**, *Ljetnikovac Stay–Kaboga u Rijeci Dubrovačkoj – rezultati istražnih radova provedenih 1993. godine*, »Radovi IPU« 20/1996., str. 92), a sličan problem rješava se u ljetnikovcu Klementa Gučetića iz 70-ih godina istog stoljeća (**N. Grujić**, *Ljetnikovac Klementa Gučetića u Rijeci Dubrovačkoj*, »Radovi IPU« 11/1987., str. 126). Takvo prostorno rješenje javlja se u dvije barokne palače iz 18. stoljeća, također u Dubrovniku. Rijječ je o palači u Palmotićevoj 4a i palači Bundić u ulici od Puča 8 (**K. Horvat**

Levaj, *Barokna reprezentativna stambena arhitektura u Dubrovniku*, doktorska disertacija, Zagreb 1995., str. 52).

9

Zanimljivo je da je situacija u području stambene izgradnje u doba baroka u Dubrovniku potpuno suprotna onoj u Splitu. U Dubrovniku, naime, potres koji se dogodio 1667. godine oslobađa prostor i daje mogućnost za slobodniju izgradnju i realizaciju složenijih projekata u kojima će se afirmirati stilske i tipološke novosti. Oblikovanje vanjštine, međutim, koje je kod splitskih stambenih objekata u duhu baroka, u Dubrovniku će ostati pod utjecajem neporušenih renesansnih objekata čija su pročelja artikulirana jednoličnim ritmom pravokutnih prozora bez dekoracije (**K. Horvat-Levaj**, nav. dj., str. 141, 145).

10

Pojava balkonati zamjećuje se kod nekoliko građevina [palača Milesi (18), Alberti (10), Tartaglia (19), Cindro (9), Cipci (7), kuća Pavlović (8)]. Njeno porijeklo je u venecijanskoj arhitekturi, a u Splitu se prvi put javlja s palačom Milesi koja obogaćuje splitsko graditeljsko nasljeđe nizom novih motiva.

11

Glavno pročelje palače Alberti (10), na zanimljiv način, u baroknom stilu, ima istaknutu središnju os. Naime, kameno stepenište s balustradnom ogradom, u središnjem dijelu pročelja, s ulice vodi na prvi kat. Iznad ovog stepeništa, na drugom katu je balkonata koja upotpunjuje cjelinu i pridonosi akcentu na središnjoj osi.

12

Na glavnom pročelju palače Milesi, usprkos razdijelnim vijencima, vertikalna integracija postignuta je položajem elemenata donjih katova (prozorskih zabata) u zonu gornjih, te je tako prevladana horizontalnost. Također je zanimljivo da se kontinuirani razdijelni vijenci iznad prozora, tamo gdje nisu postavljeni zabati, prostornim isticanjem pretvaraju u prozorske nadstrešnice što negira horizontalnu podjelu.

13

Plitke kamene trake glavnog pročelja palače Cindro vertikalno povezuju središnje trifore dvaju katova, a horizontalno prozore cijelom širinom pročelja. Nipošto nisu razdijelnog karaktera već, naprotiv, pridonose vertikalnoj i horizontalnoj integraciji i povezuju elemente pročelja u čvrstu cjelinu.

14

Motiv dijamantnog vrška često se javlja u dalmatinskim gradovima i to redovito na stopama baroknih portala kojih su dovratnici i nadvrat-

nici artikulirani istaknutom plastičnom profilacijom (**A. Tudor**, *Stambena arhitektura 17. i 18. stoljeća u Hvaru*, magistarski rad, Zagreb 1996., str. 57; **K. Horvat-Levaj**, nav. dj., str. 158; **I. Šprljan**, *Skrađin, arhitektonski elementi i detalji*, Zagreb 1997., str. 28). Motiv »ušiju« učestao je u baroknoj stambenoj arhitekturi Rima, a vrlo često se javlja i u baroknoj dubrovačkoj arhitekturi. (**K. Horvat-Levaj**, nav. dj., str. 159, 177).

15

E. Trincanato, *Venetian domestic architecture*, Renzo Salvadori, Venezia 1998., str. 28, 31.

16

R. Goy, *Vernacular architecture in Venice*, Cambridge University Press, 1989, str. 123–149. Forma *palače fontego* ima začetke u ranosrednjovjekovnom razdoblju, međutim, malo je sačuvanih tragova tih najranijih primjera. Ova palača objedinjuje dvije funkcije: trgovačku, odnosno gospodarsku i stambenu. Osnovne su joj karakteristike trodijelna podjela prostora postavljanjem četiri paralelna zida, nosača tereta, poprečno na glavno pročelje, te elevacija, gotovo uvijek simetrična, koja jasno izražava prostornu strukturu. U sredini prizemlja je androne koji najčešće seže do samog začelja palače i koji je flankiran manjim prostorijama. U njemu se dogovaralo o poslu i glavni je dio skladišta. Prvi je kat gotovo uvijek bio *piano nobile* te u pravilu ponavlja raspored prizemlja. Iznad andronea je dugački hodnik, središnje mjesto života u palači, često izuzetno prostran, osvijetljen središnjim prozorima glavnog i stražnjeg pročelja. Hodnik je flankiran manjim prostorijama s pogledom na Kanal, u prednjem dijelu ili na dvorište u stražnjem. Trodijelna organizacija prostora, s obzirom na dimenzije parcela, u Veneciji je doista bila prikladna i omogućavala je racionalno planiranje i iskorištavanje prostora. Bila je pogodna ne samo funkcionalno nego i konstrukcijski jer je oslobađala glavno pročelje tereta krova što je omogućavalo njegovo slobodno rastvaranje prema Kanalu. Ovakav tip pročelja javljat će se sve do 19. stoljeća s tim da će se u skladu s promjenom stilova mijenjati oblici otvora i arhitektonske plastike.

17

Palača Cindro primjenjuje pročelnu shemu venecijanskih palača, poznatu već stoljećima, ali u duhu novog vremena. Naime, pojedini oblici poput asimetričnih balustara oštrog profila, stiliziranih akantovih listova i konzola, potom kamenih glatkih traka kojima je provedena vertikalna povezanost središnjeg dijela pročelja dok su pilastri s kapitalima izostavljeni, prožeti su duhom i stremljenjima novog stoljeća.

Summary

Viki Jakaša

Baroque Residential Architecture in Split

In spite of wartime destruction, poverty and death, and the enclosure in town walls, which made it impossible for the city to spread, or for developers to undertake larger city-planning projects, there was quite a number of residential houses built or at least refurbished in Split in the 17th and 18th centuries.

The main feature of the Baroque in Split is a wide range in quality, showing, on the one hand, a strong leaning towards local building tradition, and on the other hand an openness towards Italian influences. The urban structure of the city was untouched by the baroque buildings. Houses and palaces characterized by an enlargement of residential space were created by merging mediaeval lots, respecting their layout perimeters. The attitude towards mediaeval heritage is reflected in two ways. In most cases, it was only the layout perimeters of mediaeval buildings that were taken into account at the erection of the new building. Yet, sometimes the newly built spaces were attached to the older structures, which then became an inseparable part of the baroque building.

Regardless of size and the buildings' treatment of architectural heritage, the common feature of most buildings is the irregularity of the layout perimeter, which was to determine

the buildings' measurements. The elements of the new typology and style were to become accepted, despite the limitations caused by the older structures. In the beginning of the 18th century the staircase became an independent architectural structure and moved from the courtyard into the interior space of the building, occasionally getting a more important part in spatial organization. The courtyard lost its function of communication core and was either left in the middle of the building for the sake of light or vanished completely.

The baroque style was to become most apparent in the articulation of the main façades, which main feature became the emphasis on the central part, i.e. the central axis or the vertical integration of façade elements. The hierarchy of the stories is determined by the format and form of the openings and by architectural plastic. During the first half of the 18th century, there was a frequent emphasis on the central axis, the appearance of balconies on the grand floor (Piano Nobile) and a more luxurious architectural plastic in general. The second half saw, in accordance with the Classicist spirit, a reduction in decoration, a rhythm equalization of the façade axis and a discontinuation of the emphasis on the central axis.

Keywords: Baroque, Split, palace, typology, tradition

Prijevod: L. Hölbling Matković

Ivana Prijatelj Pavičić

Umjetnička akademija, Split

Lovorka Čoralić

Hrvatski institut za povijest, Zagreb

Prilog poznavanju baroknih oltara u splitskoj katedrali

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 4. 11. 2002.

Sažetak

U radu se obrađuju dosad nepoznati dokumenti iz knjiga dviju bratovština iz splitske katedrale: Bratovštine sv. Josipa i Bratovštine sv. Dujma, pohranjenih u Državnom arhivu u Zadru. Iščitavajući i raščlanjujući ove spise saznajemo nove podatke važne za poznavanje

triju oltara u splitskoj katedrali (Boninova oltara sv. Dujma – kasnije sv. Josipa, starog oltara sv. Josipa, koji se nalazio na mjestu današnjeg Morlaiterova oltara sv. Dujma, te Morlaiterova oltara sv. Dujma) u razdoblju od 1729. do 1799. godine.

Ključne riječi: *Split, oltar, bratovština, 18. stoljeće*

O oltaru sv. Josipa u splitskoj katedrali

Bratovština sv. Josipa osnovana je 3. prosinca 1700. sa sjedištem u splitskoj katedrali, u doba čuvenog splitskog nadbiskupa Stjepana Cosmija (1678.–1707.), o čemu nalazimo podatke u Cosmijevoj vizitaciji iz 1704. godine. Bratovština je okupljala ugledne splitske plemiće i građane, a među utemeljiteljima se spominju Frane Capogrosso, Leonardo Bernardi, Valerije Božičević i kanonik Dujam Kuparić. Bratovština je osnovana «za ispokoj duša od čistilišta» pod zaštitom sv. Josipa.¹

Na osnovi podataka iz donacije opata, kanonika i vikara Dujma Kuparića od 8. prosinca 1700. doznajemo kako je isti dao podići oltar Blažene Djevice Marije sa slikom sv. Josipa (ne precizira se o kojem je sv. Josipu riječ) i sv. Ivana Trogirskog.² Brat Dujma Kuparića bio je Ivan Kuparić, trogirski biskup (1684.–1694.), pa je to vjerojatno bio razlog zašto je na slici imao biti prikazan sv. Ivan Trogirski.

Oltar na kojem su se štovali sv. Josip i Blažena Djevica Marija nalazio se u sjevernoj pravokutnoj niši katedrale. Godine 1604. na tom mjestu porušen je oltar, a sagrađen je oltar »sv. Križa ili sv. Marije ili sv. Bartula« (*altare S. Crucis sive s. Bartholomaei*), koji se spominje u vizitaciji nadbiskupa Stjepana Cosmija iz 1682.–1683. godine.³ Cosmi u vizitaciji navodi da se na tom oltaru nalazila slika Bogorodice s Kristom na krilu. Prema opisu u vizitaciji, koju potpisuju nadbiskup Cosmi i kanonik Didak Manola, oltar je 1704. godine imao mramornu bazu s baroknom ornamentikom, dva visoka stupa i zabat ukrašen anđelčićima.⁴

Oltar posvećen sv. Josipu spominje se u biskupskim vizitacijama splitske katedrale od 1714. do 1767. godine: u vizitaciji

ji nadbiskupa Stjepana Cupilija iz 1709.–1714. godine (spominje se *altare st. Joseph posta in dicta cathedrali ecclesia*),⁵ te 1766. godine u vizitaciji nadbiskupa Ivana Luke Garagnina (1765.–1780.).⁶

Shematizirani prikaz staroga katedralnoga oltara posvećenoga sv. Mariji i sv. Josipu sačuvan je na skici francuskog slikara i crtača Charlesa Louisa Clérisseaua (crteži i grafike čuvaju se u petrogradskom Ermitažu), rađenoj 1757. godine kao predložak za grafiku u knjizi engleskog arhitekta i povjesničara Roberta Adama o Dioklecijanovoj palači, objavljenoj sedam godina kasnije (*Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia*, London 1764.).⁷ Na tom se crtežu u sjevernoj niši na zidu iznad shematski prikazanog oltara vidi prozor u obliku lunete, koji spominje već Cosmijeve vizitacije 1704. godine, a ispod prozora je oltar koji se sastoji od baroknog antependija i svetohraništa. Sudeći po stilskim oznakama oltara na Clérisseauovu crtežu, to bi trebao biti oltar posvećen Djevici, za koji je oltarnu palu bio dao izraditi Dujam Kuparić. Na crtežu iz Petrograda ne vidi se slika s likovima sv. Josipa i sv. Ivana Trogirskog, koju je naručio Kuparić 1700. godine, kao ni ciklus od osam slika posvećen Gospi datiran na kraj 17. stoljeća, koji se danas nalazi na stropu niše. Taj se lijepi barokni ciklus pripisivao splitskom slikaru Marku Capogrossu.⁸ R. Tomić atribuirao ga je Pieteru de Costeru, flamanskom slikaru djelatnom u Veneciji.⁹ Čini se su te stropne slike «preživjele» proširenje niše na prostor periptera od 1767. do 1770. godine, kao i njezinu transformaciju u duboku kapelu, u kojoj je umjesto ranijeg oltara sv. Josipa postavljen novi Morlaiterov mramorni oltar posvećen sv. Dujmu. Slike su preživjele i konzervatorsko-restauratorski zahvat 1924., koji je smanjio kapelu



Splitska katedrala prije rušenja zgrade stare biskupije (»Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku«, 1920.)

Split cathedral before the old bishopric building was demolished



Katedrala nakon rušenja zgrade stare biskupije (Ć. Iveković, »Dalmatiens Architektur und Plastik«)

The cathedral after the old bishopric building was demolished

vrativši niši izvorni arhitektonski izgled iz Dioklecijanovoga doba.

Iz vizitacije nadbiskupa Ivana Luke Garagnina i dosad neobjavljenih arhivskih spisa iz Državnog arhiva u Zadru doznajemo da je godine 1767. oltar sv. Josipa koji je prikazao Clériseau na svom crtežu odstranjen s ranije lokacije u katedrali, kako bi na njegovo mjesto bio postavljen novi oltar posvećen sv. Dujmu, rad venecijanskog kasnobaroknog kipara Giovannija Marije Morlaitera. Tom prigodom štovanje sv. Josipa nije uklonjeno iz katedrale, već je preneseno na kasnogički barokizirani oltar sv. Dujma, koji je početkom 15. stoljeća izradio Bonino da Milano.¹⁰

Što se zbilo s Kuparićevim oltarom 1767. godine, te kako je izgledao novi oltar sv. Josipa, nastao preinakama oltara u Boninovoju kapeli 1767.–1768. godine, saznajemo iz knjige Bratovštine sv. Josipa, pohranjene u Državnom arhivu u Zadru.

Interijer Boninove kapele definiran tijekom 1767. i 1768. godine više ne postoji. Izmijenjen je u konzervatorskom zahvatu 1958. godine. Tada su uklonjeni barokna menza i stipes i nađen je sarkofag s likom Dobrog pastira. Barokni stipes s pripadnom kustodijom uklonjen je i postavljen u sakristiju.¹¹

Taj antički sarkofag na Boninovu oltaru zazidan je godine 1730. u vrijeme nadbiskupa Ivana Krstitelja Laghija (1720.–1730.), a preko njega sagrađen je barokni antependij. Sarkofag-kameni oltar izdubljen kao raka u kojoj su sa strane vratašca spominje Cosmi u svojoj vizitaciji iz 1682. godine.¹²

On sam nije ga mogao vidjeti jer je već u doba njegove vizitacije bio sakriven. Njegov nasljednik, nadbiskup Cupili u svojoj vizitaciji iz 1704. godine navodi da je prikriven kožnim antependijem sa središnjim medaljonom s likom sv. Dujma.¹³ Nadbiskup Cupilli spominje da je pod kožnim antependijem vidio sarkofag s uklesanim mramornim kipom u sredini. Nadalje, vidio je na pročelju i na lijevoj strani rake prozorčić i ukrase. Istraživač dalmatinske crkvene povijesti Daniele Farlati, prema građi koja mu je dostavljena iz Splita u doba nadbiskupa Pacifika Bizze (1746.–1756.), opširno je opisao izgled i položaj sarkofaga.¹⁴

Konzervatorska istraživanja 1958. godine u katedrali vrednovala su antički i gotički sloj Boninove kapele: barokni je stipes prenesen u sakristiju, kako bi u prostoru postao vidljiv starokršćanski sarkofag s likom Dobrog pastira, koji je dotad bio sakriven. Tada je uklonjen i reljef Giuseppea Montevintija s prikazom *Sna sv. Josipa*, koji je 1767. bio postavljen iznad svečeve rake, a vraćen je Boninov reljef s likom sv. Dujma iz splitske Krstionice.¹⁵

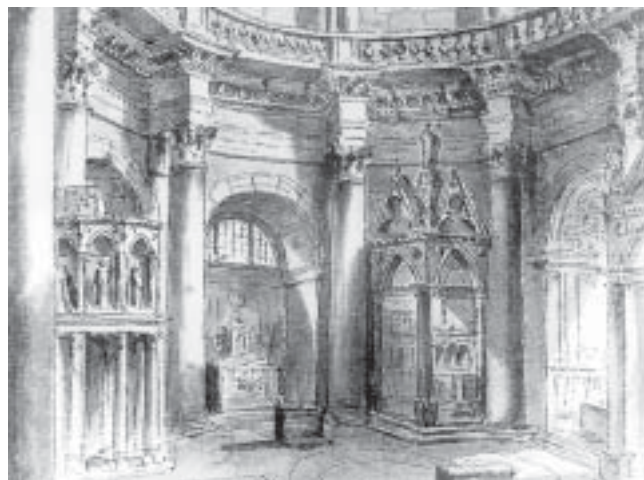
U vrijeme Fiskovićeva zahvata na Boninovu oltaru nije bila poznata sudbina stipesa oltara sv. Josipa nakon izgradnje Morlaiterova oltara. Javno je da za njega u katedrali više nije bilo mjesta, jer je na Boninovu oltaru već postojao drugi barokni stipes iz 1730. godine.

U ovom prilogu objavljuju se podaci iz bratimskih knjiga Bratovštine sv. Josipa iz Državnog arhiva u Zadru, koji govore o sudbini starog oltara sv. Josipa, kao i podaci iz knjiga



Angjeo Uvodić, *Mauzolej Dioklecijanove palače*, Galerija umjetnina, Split, bakropis (foto: Z. Buljević)

Angjeo Uvodić, Mausoleum of the Diocletian's palace



C. L. Clérisseau, Crtež unutrašnjosti katedrale s pogledom na sjevernu nišu s oltarom sv. Josipa (Ermitaž, St. Peterburg)

C. L. Clérisseau, drawing of the interior of the cathedral with the view to the north niche with the altar of St. Joseph

Bratovštine sv. Dujma (također pohranjenih u Državnom arhivu u Zadru), koji dopunjuju naša saznanja o sudbini Boninova oltara 1767. godine, kada je štovanje sv. Josipa preneseno na taj oltar, čime je ujedno on prestao biti oltarom posvećenim sv. Dujmu.¹⁶ Poznato je kako su tijekom svečanosti posvećenja novog oltara sv. Dujma 1770. godine relikvije splitskog zaštitnika s Boninovoga oltara prenesene na novi oltar uz glazbu *Oratorija* Julija Bajamontija.¹⁷

Podaci o oltaru bratovštine sv. Josipa sadržani su u knjizi iste udruge, pohranjenoj, kako je navedeno, u Državnom arhivu u Zadru (dalje: DAZ).¹⁸ Dana 22. veljače 1767. kanonik Juraj Candido¹⁹ i splitski patricij Josip Cindro, *deputati all'arca*, dogovaraju se s predstojnikom bratovštine sv. Josipa (*presidente della veneranda arciconfraternità di San Giuseppe*) Dujmom Mazzucatom, o sudbini bratimskog oltara. Kao prvo, s upraviteljima Bratovštine sv. Josipa dogovoreno je da se mijenja mjesto oltara njihove bratovštine. Bratovštini se doznajuće kapela s oltarom sv. Dujma pod uvjetom da srebro koje je služilo u kapeli sv. Dujma mora biti vraćeno *in mano delli signori deputati all'arca*. Srebro koje je trenutno u kapeli sv. Josipa ostaje na raspolaganju Bratovštini sv. Josipa. Bratimi sv. Josipa moraju prenijeti vlastite bratimske znakove u kapelu trezora (katedrale). Postojeći oltar sv. Josipa sa svojom palom (!) daje se na raspolaganje bratimima Bratovštine sv. Josipa. Daje im se pravo da djelomično izmijene stari oltar sv. Dujma prilagođujući ga u oltar sv. Josipa. Pritom se izriječkom od bratima traži da postojeći oltar sv. Dujma treba ostati kao cjelina unutrašnjosti i vanjstinom, kako bi se sačuvala njegov skladan odnos s oltarom sv. Staša: *rimanere in perpetuo senza che mai in minima parte essere alterato, e ciò per l'evidente irregolarità, che apparirebbe in linea d'architettura, cosichè li due altari tanto di San Doimo in presente, che sarà nominato di San Giuseppe, quanto quello di San Anastasio abbiano a ritenere in ogni tempo l'istesa figura, forma, e modello, che hanno presentemente*. Spomenuti citat pokazuje da su Splitski 1767. godine, u jeku kasnog baroka, imali osjećaj važnosti čuvanja jedinstvene arhi-

tektonsko-skulpturalne cjeline koju su u njihovoj stolnici činili oltari sv. Dujma i sv. Staša, kao zanimljiv spoj kasnogoćkog stila u arhitekturi njihovih ciborija i svetačkih sarkofaga, te baroknih stipesa, pristupnih stepenica i zidnih slika u unutrašnjosti oba ciborija.

Bratimima sv. Josipa dopuštaju se izmjene Boninova oltara u unutrašnjosti u skladu s potrebama bratovštine: mogu izmijeniti nadbiskupske insignije koje pripadaju sadašnjem svecu (Dujmu) i smanjiti ih kako im odgovara, te dodati natpis, znak (*geroglifico*) za koji drže da odgovara sv. Josipu. Nadalje, mogu zamijeniti postojeći reljef (s likom sv. Dujma) s novim reljefom s likom sv. Josipa (u knjizi se ne navodi ime autora reljefa) – koji će biti prilagođen mjestu. Stoji zapisano da novi reljef (ne navodi se Montevintijevo ime) mogu postaviti od 29. tekućeg mjeseca nadalje. Ovaj podatak govori nam da je reljef Giuseppea Montevintija bio dovršen u veljači 1767. godine.²⁰

Naručitelji su tražili da reljef ne ugrozi arhitekturu oltara: gotički baldahin nad budućim reljefom morao je ostati u postojećem stanju. U ugovoru se, potom, navodi da pokretna oprema koja služi za ukras oltara sv. Dujma, poput tkanina od damasta, može prijeći na uporabu Bratovštine sv. Josipa. Bratovština se, nadalje, treba pobrinuti i o relikvijama, piksidi i kustodiji s Kuparićevoga oltara sv. Josipa. Budući da će kustodija biti potrebna za Presveti Sakrament, ukoliko se ne bude mogla prilagoditi postojeća kustodija s Kuparićevoga oltara sv. Josipa (bila je uska u odnosu na Boninov oltar), bratimi mogu napraviti novu.

Izgled Boninova oltara nakon transformacije započete 1767. godine poznat je sa starih fotografija snimljenih prije 1958. godine.²¹ Na starih fotografijama unutrašnjosti Boninova ciborija vide se platna slikara B. Bossija datirana oko 1700. godine, koja su bila obrubljena kićenim okvirima ukrašenima cvijećem i anđeoskim glavicama. Jedan anđeo na spoju rebara držao je viseći svijećnjak.²² Ispod baldahina na sarkofagu – umjesto Boninova kipa sv. Dujma – nalazi se reljefni



Raka sv. Dujma (Bonino da Milano) s reljefom *Sna sv. Josipa* (Giuseppe Montevinti) (C. Iveković, »Dalmatiens Architektur und Plastik«)

Tomb of St Domnius (Bonino da Milano) with the relief of St Joseph's Dream (Giuseppe Montevinti)

prikaz zaspalog sv. Josipa kojem se u snu javlja anđeo izveden u štuku.

Ispod sarkofaga nalazi se mramorni barokni antependij (ispred ranokršćanskog sakrofaga) postavljen 1730. godine, izrađen od višebojnog mramora, ukrašen figurama anđela. Prednjom stranom dominira kartuša, iznad koje je školjka sa cvijećem i voćem, oko kojih su vitice s akantom, festoni s voćem i anđeli.²³

U knjizi *Bratovštine sv. Dujma u Splitu* (knjiga poslovanja, prihoda i rashoda bratovštine)²⁴ nalazimo zanimljive podat-

Raka sv. Dujma
Tomb of St Domnius

Raka sv. Dujma s baroknim stipesom (»Schneiderov fotografski arhiv. Hrvatski spomenici kulture i umjetnosti«)

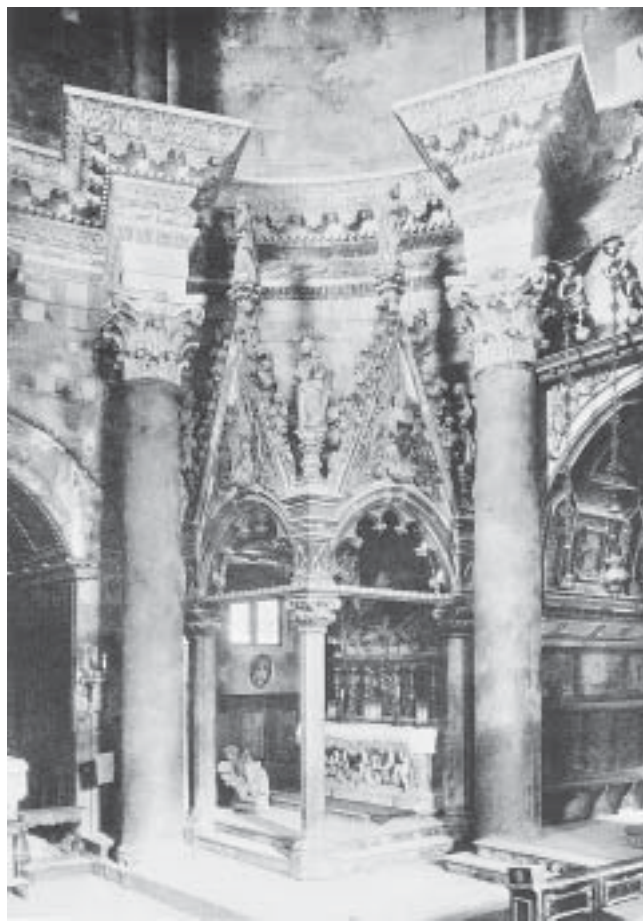
Tomb of St Domnius with baroque stipes

Raka sv. Dujma, barokni stipes
Tomb of St Domnius, baroque stipes





Današnji izgled Boninovog oltara sv. Dujma (foto: K. Tadić)
Present form of Bonino's altar of St Dominus



Juraj Dalmatinac, Kapela sv. Staša (Ć. Iveković, »Dalmatiens Architektur und Plastik«)
Juraj Dalmatinac, the Chapel of St Anastasius

ke o nastanku tog oltara. Doznajemo o majstoru Francescu, koji je tijekom 1729.–1730. godine radio na podizanju gore spomenutog antependija oltara i o isplatama što ih je dobio za svoj posao, kao i o novcu koji je isplaćen splitskoj građanki Katarini Jeremiji (*Catarina Geremia*) za najam magazina u kojem se 14 mjeseci izrađivao oltar. Nažalost (kao što je često uobičajeno u ovoj vrsti spisa), nije navedeno prezime majstora Francesca.²⁵ Francesco je, prema navodima u bratimskoj knjizi, morao obući u kamen i mramor (zazidati) starokršćanski sarkofag s likom Dobrog pastira. Sudeći po poslovima koje je obavljao, možemo pretpostaviti da je Francesco bio izvođač projekta, a ne kipar skulpturnih dijelova oltara. Spomenimo da vijenci s voćem i glave anđela na predoltarniku koji se do 1958. godine nalazio na Boninovu oltaru pokazuju stanovite sličnosti s onima na stipesu oltara na ulazu u crkvicu Gospe od Zvonika.

Nakon što je Francesco obavio svoj zadatak, tijekom 1730-ih godina novi se oltar sv. Dujma, kao i kapela u kojoj je smješten, i dalje uređuju. Tako, primjerice,²⁶ doznajemo da je 1736. godine Bratovština sv. Dujma platila *al Marin Zuanne per far bianchini e argenti del altare lire 10, per far impiom-*

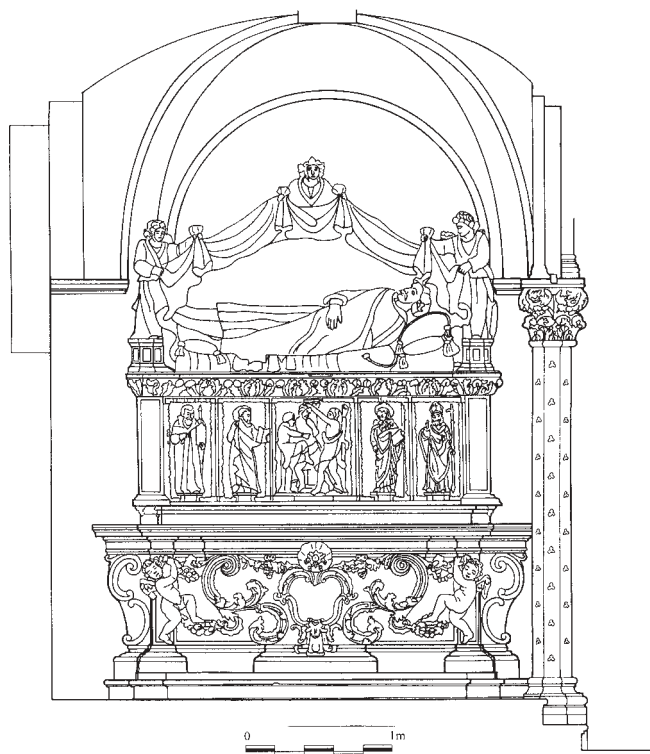
*bar, et in arpesar li fiorami di pietra, che sono sopra la cappella del Santo.*²⁷

Godine 1738. uređen je prozor sa staklom bočno od oltara u kapeli i donesen oltar od srebra (*per far portar l'altare d'argento del lavoro in chiesa lire 1*).²⁸ Na koji se oltar od srebra odnosi navod? Da li na srebrnu palu s likovima Bogorodice s Djetetom i dvanaest apostola datiranu u prva desetljeća trećenta, od koje su do danas sačuvani dijelovi u riznici splitske katedrale?²⁹

Srebrna pala sa starog oltara sv. Dujma (reljefni likovi Bogorodice s Djetetom na prijestolju i jedanaest apostola) čuvala se tijekom godine u riznici katedrale.³⁰ Spominje se u inventaru riznice 1695. godine. Godine 1698. jedan je apostol bio poslan na popravak u Mletke, ali je vraćen nepopravljen 1699. godine.³¹

Dana 7. svibnja 1739. godine (na dan sv. Dujma) uređeno je staklo na prozoru. Dvadeset lira isplaćeno je majstorima koji su za vrijeme blagdana razgradili (*anno desfatto altare*) mramorni oltar.

Neki su radovi rađeni na »*predeli super altarem*« dana 17. travnja 1740. Dana 14. veljače 1741. plaćeno je 38 lira za



Crtež oltara sv. Staša s baroknim stipesom (Zavod za fotogrametriju Geodetskog fakulteta u Zagrebu)

Drawing of the altar of St Anastasius with the baroque stipes



Oltar sv. Staša s baroknim stipesom («Schneiderov fotografski arhiv. Hrvatski spomenici kulture i umjetnosti»)

The altar of St Anastasius with the baroque stipes

vraćanje ploče mramornog oltara na njezino mjesto. Zašto je mramorni oltar rastavljen na blagdan sv. Duje 1739. godine te zašto je 1741. godine bio ponovo sastavljen nakon blagdana sv. Duje? Može se pretpostaviti da se tijekom 1739.–1741. godine pomicala mramorna ploča menze oltara kako bi se izvadila raka sa svečevim moćima i sredile moći. Iz tog vremena mogu datirati podaci o izgledu sarkofaga koji su se nalazili unutar stipesa, a koje je Farlati naveo u svome crkvenopovijesnome djelu *Illyricum sacrum*.³²

Godine 1759. plaćeno je 70 lira za izradu predočnice (*per sacrum convivium, lavabo*) i za četiri pozlaćene vaze (4 *vasetti indorati*), što su nabavljene iz Venecije za oltar sv. Dujma.³³ Godinu dana kasnije u dva je navrata (5. veljače i 9. travnja 1760.)³⁴ isplaćeno majstoru Iseppu Cosseru 96 lira za njegov rad (ne navodi se o kojem je poslu riječ) na oltaru sv. Dujma. Iz bratimske knjige ne doznajemo ništa detaljnije o navedenom Cosseru (klesaru i graditelju koji se spominje oko 1750. u Splitu) i njegovim radovima na oltaru sv. Dujma.

Boninov je oltar nakon 1767. doživio niz prilagodbi novom titularu. U knjizi administracije Bratovštine sv. Josipa, dana 16. listopada 1779. godine, spominje se drvodjelac Jakov koji za 20 lira treba prilagoditi (*accomodar*) svečeve insignije (očito one s bivšeg oltara sv. Dujma), a 24. travnja 1779. zlatar Matić, koji je trebao prilagoditi srebrninu za 143,10 lira.³⁵ Dana 4. travnja 1793. godine isplaćeno je *al protto Mattio per governar la tabela, ed al pitor in tutto lire 34*.³⁶

Iz dokumenta ne saznajemo o kojoj je slici riječ. Koncem stoljeća, 20. srpnja 1799. godine, isplaćeno je protomajstoru Ivanu (*Gio...?*) 144 lira za restauraciju oltara.³⁷

O izgradnji stipesa oltara sv. Staša

Posveta novog oltara obavljena je 21. prosinca 1768., o čemu svjedoči komadić pergamene s tekстом *MDCCLXVIII die XXI Mensis Decembris Ego Joannes Lucas Archiepiscopus Spalatensis consacra vi altare hoc in honorem Sancti Anastasii Martyris, et Reliquias Sanctorum Martyrum*.³⁸ Stručnjaci drže da je prema predoltarniku s Boninova oltara 1768. godine na susjednom oltaru sv. Staša izrađen novi barokni stipes.

Taj je stipes sa Staševa oltara prigodom konzervatorskih istraživanja kapele sv. Staša 1974.–1975. godine uklonjen i smješten u prostoriju pjevališta katedrale, koja se nalazi kat ispod sakristije splitske katedrale.³⁹ Možda je u ugovoru za stipes sa Staševa oltara (koji dosad nije pronađen) bilo precizirano da mora nalikovati stipesu s Boninova oltara, kako se ne bi narušila simetrija koju čine kapela sv. Staša i kapela sv. Duje u splitskoj katedrali. Kada je antički sarkofag na Boninovu oltaru zazidan i izgrađen barokni antependij, Staševa je kapela sa svojim postojećim jednostavnim stipesom odudarala i nametnula se potreba za usklađivanjem izgleda obiju kapela. Zajedno s malim sarkofagom taj je stipes uklonjen



Pogled na unutrašnjost katedrale s Morlaiterovim oltarom sv. Dujma (C. Iveković, »Dalmatiens Architektur und Plastik«)

View of the interior of the cathedral with Morlaiter's altar of St Dominus



Pogled na unutrašnjost katedrale s Morlaiterovim oltarom sv. Dujma (A. Dudan, *La Dalmazia nell'arte italiana, Venti secoli di civiltà*, I, Milano 1921.)

View of the interior of the cathedral with Morlaiter's altar of St Dominus

1768. godine. Tada su popravljani okviri i slike na stropu kapele te je kapela obojena.⁴⁰

Barokizirani izgled kapela je zadržala otprilike do 1960., kada su uklonjene Bossijeve slike i njihovi okviri s unutrašnjosti ciborija. Barokni je stipes ostao do 1974., kada je uklonjen i prema crtežu u Farlatijevoj knjizi rekonstruiran današnji stipes.⁴¹

Postoji niz razlika između baroknih stipesa u kapelama sv. Staša i Dujma. Primjerice, po sredini stipesa Boninova oltara, bočno od ornamenta u obliku školjke od žutog mramora s bijelim kamenim jabukama, isklesani su anđeli, kojih nema na stipesu oltara sv. Staša. Autor stipesa sv. Staša nije ponovio ni dva anđela koji se nalaze i na stražnjem dijelu stipesa Boninova oltara. Umjesto njih na stipesu sa Staševa oltara isklesane su vitice od bijelog mramora. U odabiru mramorne građe i u klesarskoj izvedbi ornamentiranih vitica također postoje uočljive razlike među oltarima. Stipes s Boninova oltara rađen je u kombinaciji žutog, ružičastog i bijelog mramora, a stipes oltara sv. Staša u kombinaciji ružičastog, zelenkastog, žutog i bijelog mramora. Ornament vitica od raznobojnog mramora koje krasi stepenica Staševa i Boninova oltara međusobno nalikuju. Razlika je prisutna u obliku stepenica. Na stipesu s Boninova oltara najviša je stepenica u tlocrtu valovito razigrana u prostoru, a na stipesu sa Staševa oltara pravokutne je forme.

O izgledu oltara sv. Staša prije postavljanja baroknog predoltarnika postoje podaci u vizitacijama splitske katedrale i u djelu *Illyricum sacrum*.⁴² Te podatke o izgledu ovog oltara prije izrade novog baroknog stipesa datiranog u vrijeme biskupovanja Ivana Luke Garagnina, 1768. godine, potvrdila su konzervatorska istraživanja. R. Tomić uočava da su slične stipes radili altaristi Pio i Vicko Dall'Acqua.⁴³ Otkriće arhivskih dokumenata, koje je 1997. godine pronašao Arsen Duplančić, pokazalo je da je stipes Staševa oltara nastao 1768. godine, što je omogućilo da se taj stipes na temelju stilskih sličnosti 2001. godine poveže s radionicom Pija i Vicka Dall'Acque, kipara iz Chioggie.⁴⁴

Kada je 1768. izgrađen novi barokni stipes, postavljena je i nova menza.

Postavljanje novog stipesa oltara sv. Staša i preuređivanje Boninova oltara (koji mijenja titulara) treba sagledati u kontekstu cjelovitog projekta uređenja unutrašnjosti splitske katedrale, koji se odvijao od 1766. do 1770. godine, u vrijeme biskupovanja Ivana Luke Garagnina. Kruna tog velikog zahvata na uređivanju unutrašnjosti splitske katedrale bilo je podizanje nove kapele s oltarom sv. Duje. Gradnja tog novog oltara vjerojatno je dodatno potaknula naručitelje na promjenu oltara sv. Staša. Bratimska knjiga Bratovštine sv. Duje u Državnom arhivu u Zadru i o tom tzv. Morlaiterovu oltaru donosi nove podatke.



Pogled na unutrašnjost katedrale s Morlaiterovim oltarom sv. Dujma (Ć. Iveković, »Dalmatiens Architektur und Plastik«)
View of the interior of the cathedral with Morlaiter's altar of St. Domnius



Kapela sv. Dujma (F. H. Jackson, »The Shores of the Adriatic. The Austria Side, The Küstenlande Istria and Dalmatia«)
The chapel of St. Domnius

Valja uočiti da je, potaknuvši završetak barokizacije oltara sv. Dujme i sv. Staša i podizanje novog oltara sv. Dujme – Ivan Luka Garagnin utjecao na to da u splitsku katedralu uđe nova kasnobarokna (ili, možda bolje, rokokoovska) atmosfera. Ta Garagninova adaptacija dočekala je 20. stoljeće, koje se prema njoj mačehinski ponijelo i u tri faze, u tri konzervatorska zahvata (1924. godine zahvat smanjivanja gabarita kapele sv. Dujma unutar sjeverne niše katedrale, 1958. zahvat izbacivanja baroknih umjetnina iz Boninove kapele, 1974.–1975. zahvat izbacivanja baroknih umjetnina iz kapele sv. Staša) potpuno uništilo cjelinu nastalu 1767.–1770. godine.

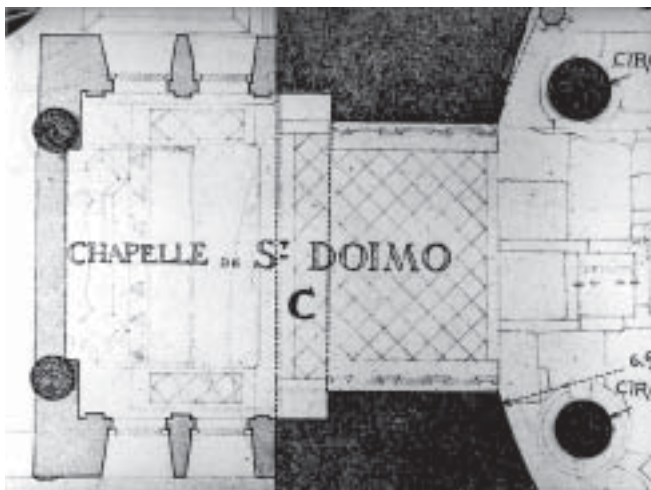
Težnja za stilskom usklađenošću na koju je bio stavljen naglasak pri tom novom uređenju splitske katedrale ne treba nas iznenaditi. Barokni mramorni oltari povezali su prostor antičkog oktogona i dviju kasnogotičkih kapela u jedinstvenu cjelinu, a posebnu ulogu odigrala je podudarnost stipesa u spomenutim kapelama. Primjerice, pri gradnji oltara u hvarskoj katedrali nastojalo se postići da paralelni oltari u traveju budu isti, čime se naglasilo jedinstvo i simetričnost prostora.⁴⁵

Novi podaci o podizanju oltaru sv. Dujma sa skulpturama G. B. Morlaitera

Godine 1767.–1770. postavlja se u katedrali novi oltar sv. Dujma. Zahvaljujući tekstu splitskoga glazbenika i liječnika Julija Bajamontija *Proseguimento della storia di San Doi-*

mo, in qui si describe la traslazione del suo corpo ultimamente solennizzata nella città di Spalato, tiskanom u Veneciji 1770. godine, poznato je da je autor kipova na oltaru bio venecijanski skulptor Giovanni Battista Morlaiter. Bajamonti navodi da je oltar načinjen prema modelu ili nacrtu koji je došao iz Rima.⁴⁶ Nadalje, Bajamonti piše da je Splicanin Mihovil Luposignoli dao nacrt veličanstvenog oltara sa sarkofagom *disegno' un' maestoso Altare con un'Arca ...ma essendosi poi cangiato pensiero circa il sito di detto Altare, se ne procuro' un adattato modello da' più eccellenti professori che fossero in Roma e questo si mandò in Venezia al signor Morlaiter, esquisito Scultore, il quale con tutto l'impegno diede mano al lavoro (...) e nel anno 1767 si vide innalzata nel Duomo una nuova Cappella, ed in essa l'Altare coll'Arca alle Reliquie del Santo Martire destinata.*⁴⁷ Na Dujmov blagdan 1770. godine u njega su prenesene moći.

Poznati splitski glazbenik nije naveo ime autora rimskog nacrtu, kao ni ime graditelja kapele. U nedostatku izvora pitanje identifikacije autora koji su radili na projektiranju i izradi kapele ostalo je neriješeno. R. Tomić iznosi pretpostavku da bi s obzirom na naglašeni skulptorski karakter oltara autor arhitektonske koncepcije mogao biti sam Morlaiter. Dosad je poznato da je Morlaiter u podjeli posla između altarista, klesara, kipara i arhitekta isključivo radio kao kipar koji je skulpturom dopunjavao arhitektonsku konstrukciju nekog arhitekta ili altarista.⁴⁸ Primjerice, surađivao je u crkvi sv. Marije u Zadru s altaristom Lorenzom Bonom, a u

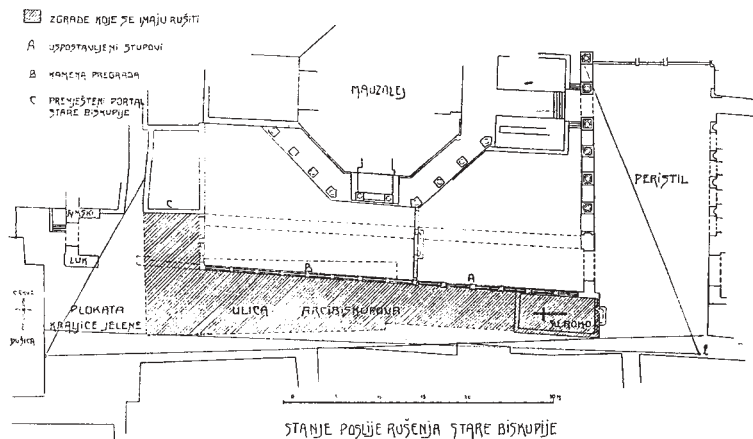


Tlocrt Dioklecijanova mauzoleja, detalj kapele sv. Dujma (E. Hébrard-J. Zeiller, Spalato. Le palais de Dioclétien, Paris 1912.)
Plan of Diocletian's mausoleum, detail of St Domnius' chapel

crkvi s. Maria della Fava u Veneciji s arhitektom Giorgiom Massarijem.⁴⁹ Oltar sv. Dujma iz 1767.–1770. godine čini: stipes u donjem dijelu, s ugaonim pilastrima i središnjom kartušom izvijene linije s reljefnim prikazom mučeničke smrti sv. Dujma, i sarkofag u gornjem dijelu, koji stoji položen na trima simbolima: kaležu, mitri i amiktu, okružen likovima Vjere i Postojanosti, koji počivaju na oltarnoj menzi i podržavaju sarkofag.

U istoj knjizi bratovštine nalazimo podatke o izradi novog oltara sv. Dujma, za koji je skulpture radio Morlaiter. Dana 18. veljače 1766. bergamskom majstoru Antoniju Liciniju⁵⁰ isplaćuje se 170 lira. U knjizi splitske Bratovštine Dobre smrti (danas također u Državnom arhivu u Zadru), koja se sastajala u crkvi sv. Filipa, spominje se neka isplata ovom majstoru iz 1767. godine: *a mistro Antonio Licini per livello dei fondi di nostra chiesa che paga a S. Doimo*.⁵¹ Isti se majstor u knjizi Bratovštine sv. Dujma spominje ponovo 8. svibnja 1769. godine,⁵² kada mu je plaćeno 8,6 lira *per ferri e piombo per brazoletti*. Spominje se i 6. svibnja 1771. godine, kada mu Bratovština isplaćuje 17,10 lira *per ferro, e feradure per le casselle*.⁵³ Odnosi li se taj podatak na rešetku od kovanog željeza koja je prekrivala prozore nekadašnje kapele s vanjske strane?⁵⁴

Nadalje, iz istoga sveska bratimske knjige saznajemo da je 1765. godine plaćeno 16 lira za prijenos svetačkih figura iz Venecije u katedralu.⁵⁵ Da li je riječ o Morlaiterovim skulpturama? Ako se podatak odnosi na Morlaiterove kipove, to bi značilo da su bile naručene iste godine kada je Garagnin s mjesta rapskoga biskupa premješten na splitsku stolnicu. Netom po svom ustoličenju posjećuje splitsku katedralu i piše svoju vizitaciju (1766. godine). Premda iz dokumenata vidimo da je već početkom 1766. godine Licinio radio na novoj kapeli sv. Duje, Garagnin te radove prešućuje u vizitaciji. Nadalje, stari oltar sv. Josipa još uvijek spominje na prvobit-



Tlocrt okoliša mauzoleja poslije rušenja zgrade stare biskupije s ucrtanom kapelom sv. Dujma na peripteru (»Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku«, 1920.)

The plan of the surroundings of the mausoleum following the demolition of the old bishopric, with the drawn chapel of St Domnius on the peripter

noj lokaciji. Ne spominje Montevintijev reljef s prikazom *Sna sv. Josipa* rađen za novu lokaciju tog oltara. Iz Garagninove vizitacije proizlazi da Boninov oltar sv. Dujma i oltar sv. Josipa u sjevernoj niši katedrale nisu bili promijenili funkcije tijekom pripremnih radova na gradnji nove kapele, sve do prvih radova na gradnji nove kapele i postavljanja Morlaiterova oltara na mjesto starog oltara sv. Josipa. Dana 5. siječnja 1768. godine plaćeno je 3,12 lira *per il instrumento del altare stipulato con i signori deputati all'arca lire 3,12*.⁵⁶ Godine 1768. isplaćuje se zlatar Mattio Traghetta za izvedene radove za novu kapelu sv. Dujma: za četiri oltarne palme 96 lira,⁵⁷ za dvije svjetiljke (*lampade*) od srebra čak 3595,13 lira,⁵⁸ za tri lanca (*verghe*) od srebra 491 lira,⁵⁹ 24 lire za osam komada pozlaćenih drvenih okvira nabavljenih iz Venecije za uokvirivanje damasta. Istodobno isplaćen je i za izradu dvaju štapova (*scovoli*) za čišćenje oltara, za 6 vjenčića (*coronelle*) od pozlaćenog rama za 6 srebrnih svijećnjaka,⁶⁰ te za namještanje jednog visećeg svijećnjaka koji je bio posudio za svečevu svečanost.

Dvije sačuvane lampade i lanci od srebra svjedoče da je spomenuti Mattio Traghetta bio vješt obrtnik i zlatar.⁶¹ Nažalost, u knjizi Bratovštine sv. Dujma nije navedeno tko je autor najkvalitetnijih baroknih predmeta u kapeli sv. Dujma – srebrnog poklopca rake sv. Dujma i četiri srebrna okvira u kojima je ispisana svečeva himna.

Dana 8. svibnja 1769. Liciniju je plaćeno željezo i olovo upotrebljeno u kapeli. Posljednji puta je isplaćen nakon što su već bile prebačene svečeve moći u novu kapelu: dana 6. svibnja 1771. plaćen je za željezo i za *feradure per le caselle*.⁶²

Uz Licinija na kapeli je radilo još nekoliko majstora, od drvodjelaca do zlatara. Dana 14. studenog 1769. isplaćen je majstor Antonio Galasso za prilagođavanje ormara (da li onog u kojem se čuvaju relikvije?). Dana 15. siječnja 1770. isti je



Raspelo Jurja Petrovića iznad kapele sv. Dujma («Schneiderov foto-grafijski arhiv. Hrvatski spomenici kulture i umjetnosti») Crucifix of Juraj Petrović above the chapel of St Domnius



G. B. Morlaiter, Oltar sv. Dujma
G. B. Morlaiter, *The altar of St Domnius*

plaćen za uređenje *vero* (vjerojatno prozora) u kapeli, a 12. veljače 1770. *per broche serve per coprire l'altare alla fabbrica del organo*. Za rad i materijal (čavle i sl.) na svetohraništu svečeva oltara, pripremanog za svečani prijenos moći na blagdan sv. Dujma, isplaćen je u dva navrata (4. i 22. svibnja 1770.). Istodobno je isplaćen i za *ferade* prozora u kapeli.⁶³ Iz toga zaključujemo da su prozori u kapeli bili završeni neposredno prije svečanog prijenosa svećevih moći 7. svibnja 1770. godine. Poslije prijenosa svetačkih moći ponovo će raditi za Bratovštinu sv. Duje: spominje se dana 8. travnja 1775. godine, kada procjenjuje *casa sacra*. Dana 16. rujna 1781. godine plaćen je za rad na klecalima (*scabelli*).⁶⁴ Dana 20. srpnja 1783. godine uređuje jedan grob u crkvi sv. Matije. Majstora Antonija Galassa pratimo koncem 18. stoljeća u Hvaru, Visu i Splitu.⁶⁵ Ponovo radi na kapeli sv. Duje 1786. godine: dana 11. prosinca plaćen je za uređenje njezina krova koji je bio pogođen gromom. Podaci o njegovoj aktivnosti od 1769. do 1786. godine na kapeli sv. Dujma nadopunjuju naša saznanja o njegovoj djelatnosti u Splitu.

Iz knjige Bratovštine sv. Duje doznajemo i o radovima na uređenju glavnog oltara: 1770. godine za uređenje «piramide» svetohraništa na glavnom oltaru plaćen je drvodjelski majstor Pietro Caregetta. Istome se majstoru plaća četiri lire za uređenje i bojanje *le telle devoti*. U dokumentu se ne navodi o kojim

je platnima i na kojem oltaru riječ – da li o Pončunovu stropu nad glavnim oltarom ili o oslikanom stropu nad novim Morlaiterovim oltarom. Dana 20. prosinca 1770. godine izvršena je isplata za rad na šest kandelabara (11,10 lira), ali iz sažetog navoda nije dovoljno jasno da li je prethodno spomenuti majstor Caregetta osoba kojoj se rečena svota isplaćuje.

Prigodom skidanja ciklusa slika iz Bogorodičina života 2000. godine i tijekom restauratorskog zahvata na platnima otkriveno je da se oko 1770. godine izvodio prvi «restauratorski» zahvat na oslikanom stropu: otkriveno je da je tada čišćen potamnjeni lak, da su krpana oštećenja okvira, koji je djelomično pozlaćivan i dio kojega je premazan crvenkastom lazurnom. Godine 2000. otkriveno je da je zbog prenamjene niše izmijenjena konstruktivna cjelina svoda, odbačen sjeverni dio drvenog friza, a južna strana svoda je radi prilagodavanja kamenom luku niše reducirana napola. Nadalje, restauratori i konzervatori iz Konzervatorskog odjela u Splitu tako su ušli u trag restauratorskom zahvatu na slikama i drvenoj konstrukciji svoda – koji je, sudeći prema gore navedenim dokumentima, najvjerojatnije izveo Pietro Caregetta 1770. godine.⁶⁶ Majstor je trebao prilagoditi postojeći oslikani strop prostoru nove kapele. Uz obnovu oštećenih mjesta, to je vjerojatno razlog zašto je drvorezbareni dio stropa pozlaćivan i dijelom premazan crvenkastim lazurnom.



Morlaiterov oltar sv. Dujma i Gospin ciklus atribuiran Pieteru de Costeru

Morlaiter's altar of St Dominus and the Madonna Cycle attributed to Pieter de Coster



Ostaci svodne štukature otkrivene na stropu iznad Morlaiterovog oltara nakon skidanja kasetiranog stropa s Gospinim ciklusom

The remains of the stucco discovered on the ceiling above Morlaiter's altar after the removal of the panel ceiling

Zanimljivo da se u knjizi bratovštine sv. Dujma nigdje ne navodi ime autora polikromiranih štukatura u novoj kapeli, koje su morale biti dovršene 1770. godine prigodom posvećenja oltara. Štukature su – kako zaključujemo prema starim fotografijama snimljenima prije 1924. godine – prekrivale unutrašnjost svoda novosagrađene kapele i gornji dio zida iznad Morlaiterova oltara. Sa starih fotografija ne možemo nažalost dobro raspoznati ornamentiku i oblik stropnih štukatura. Iznad oltara je bila štukatura zrakastog oblika (rocaille), koja je uklonjena 1924. godine, ali ju je Pavao Biličić nastojao kopirati na zidu iznad Morlaiterova oltara, sagrađenom nakon konzervatorskog zahvata «uvlačenja» kapele u prostor katedrale.⁶⁷

Tijekom skidanja ciklusa slika iz Bogorodičina života 2000. godine pronađeni su ostaci originalne stropne štukature, neposredno uz unutrašnji rub oslikanog drvorezarenog stropa. Ornamenti štukature pratili su lučnu formu svoda: riječ je o međusobno povezanim viticama i baroknoj vazi zvonolikog oblika iz koje izlaze lisnate grane s cvijećem, prebojanima sivkastozelenom bojom.⁶⁸

Je li je autor uništenih štukatura isti Giuseppe Montevinti, koji je u vrijeme podizanja nove kapele sv. Dujma izradio reljef *Sna Sv. Josipa* za novi oltar sv. Josipa? Zanimljivo je da niti motivi vaze i vitica koje nalazimo na sačuvanim fragmentima štukatura iz kapele sv. Dujma, niti motiv školjke u obliku rocaillea nisu dosad uočeni u umjetnikovu sačuvanom opusu.⁶⁹

Dana 15. veljače 1771. godine plaćen je Lovro Kragić za rad na stupovima u kapeli (nije navedeno o kojim je stupovima riječ – vjerojatno o stupićima od damasta koji se uređuju 10. kolovoza 1793. godine). Dana 6. svibnja 1771. isplaćen je majstor Dujam Mratinović zvan *Chgliactiza* za sitne drvorezbarske radove. Prigodom konzervatorsko-restauratorskog zahvata na kapeli 1924. godine don Frane Bulić tražio je da se skinu stari poderani crveni zastori koji su prekrivali kamenu zid sa strana današnjeg oltara, tako da su postali vidljivi kamenu zidovi.⁷⁰ Prigodom konzervatorsko-restauratorskog zahvata 2000.–2002. na kapeli, vraćeni su na bočne zidove zastori od baršunaste crvene tkanine. Time je vraćen dio prvobitnog ugođaja kapele.

U knjizi Bratovštine pratimo održavanje, čišćenje i uređivanje predmeta u kapeli do 1804. godine. Naručuju se i novi predmeti od srebra i mjedi za oltar od splitskih zlatara. Dana 1. prosinca 1779. godine zlataru Ivanu Matiću plaćeno je za izradbu okvira od mjedi 326,12 lira, te za 4 relikvijara od srebra 2075,17 lira.⁷¹ Iz knjige Bratovštine sv. Josipa doznajemo da je 24. travnja 1779. godine prilagodio srebrninu s bivšeg Dujmova oltara za novi oltar sv. Josipa. Dana 13. veljače 1781. godine isplaćen je Francesco Laghi za »*due tabelle e un sacro convivio di otton*«. ⁷² Dana 4. svibnja 1788. godine Matić je plaćen za uređenje lampada (istodobno se uređuju *crystalli e sacri convivium alle tabelle dell'altare*); 10. kolovoza 1793. za uređivanje stupića od damasta; 20. kolovoza 1793. za čišćenje svijećnjaka; 4. svibnja 1794. za čišćenje visećih lampada, svijećnjaka, relikvijara, križa te srebrnih vratnica sarkofaga i 4. svibnja 1796. godine ponovo za uređenje visećih lampada.

Dana 8. svibnja 1804. zlatar Leonardo Tinozzi plaćen je za jednu lampu od srebra i njezino postavljanje, za krunu, te *cassetta, boletta e batello Beata Vergine 7604,2 lira*.

Zlatar Ivan Matić bio je djelatnik u Splitu koncem 18. i na samom početku 19. stoljeća, a radio je i u Sutivanu i Hvaru.⁷³ Zanimljiv je napis Ivana Lovrića iz 1776. o tom splitskom obrtniku: *Un Orefice di Sign, chiamato Zuanne Matich, oltre il suo proprio mestiere, egli è atto a riuscire in qualunque lavoro meccanico, di modo, che le sue fatture non invidiano punto quelle de più famosi artefici d'Italia. Egli è partento di Natura, ed io sono di parere, che forse nato, ove fioriscono le arti, forse avran fatto strasecolare*. Ivan Matić spominje se u Splitu 1793. godine kada vrši procjenu nakita splitske građanke Nedjeljke Fradelić. Godine 1804. za stolnu crkvu u Hvaru pozlatio je kalež i patenu. Četiri rokoko-moćnika od kucanog srebra djelomično pozlaćenog, danas u riznici splitske katedrale, koji bi se na temelju knjige Bratovštine sv. Dujma mogli pripisati tom majstoru, predstavljaju prvi pravi korak u rekonstrukciji njegova stila i opusa.⁷⁴

U kontekstu ovog razmatranja zanimljiv nam je Licinijev graditeljski zahvat preuređenja sjeverne niše katedrale u koju je oltar postavljen, koji danas možemo rekonstruirati samo na temelju uvida u fotografije stare kapele sv. Dujma prije njezina rušenja 1924. godine. Dioklecijanova je niša probijena i prostor kapele je proširen na peripter katedrale. Tako je nastala duboka kapela u koju je smješten novi oltar.⁷⁵ Dozidana kapela bila je sa sjeverne strane oivičena lukom Dioklecijanove niše. Bočni zidovi kapele dozidani s istočne i zapadne strane luka Dioklecijanove niše bili su ras tvoreni dvostrukim prozorom. Otvori prozora bili su izduljeni, a završavali su lučno. Unutrašnja strana doprozornika bila je u obliku klesanih, profiliranih pilastara, koji su u donjem dijelu završavali bazom, a u gornjem malim kapitelom. Izvana su prozori bili zaštićeni rešetkom od kovanog željeza.⁷⁶

Kapela je bila bačvasto svodena. Taj je svod bio podijeljen u dva dijela: novosagrađeni dio koji je prekrivao dio kapele smješten u peripteru, i lučni završetak nekadašnje sjeverne niše Dioklecijanova mauzoleja. Na dijelu svoda iznad Morlaiterova oltara nalazile su se dekorativne kartuše izvedene u štuku.

Na stražnjem zidu kapele, iznad Morlaiterova oltara, bila je dekorativna školjka izvedena u štuku. Lijevo i desno od oltara bili su srebrni ovalni okviri. Luk Dioklecijanove sjeverne niše nije bio gol: kao i danas, bio je prekriven ciklusom slika iz Marijina života, uokvirenim drvorezbaranim okvirima. Na zidovima niše, ispod luka bile su naslonjene klupe i klecala.

Projekt izgradnje kapele sv. Dujma zasigurno je dosad najveći zahvat za koji znamo da ga je vodio graditelj Antonio Licini, odvijetak graditeljsko-klesarske obitelji koja je bila djelatna na prostoru od Splita do Makarske u 18. i 19. stoljeću.⁷⁷ Licinijevi su stigli iz Bergama krajem 17. stoljeća na Brač i nastanili se u Bolu. Spominju se kao graditelji župne crkve u Nerežišću 1731. godine. Radili su tijekom 18. stoljeća u Bobovišćima, a početkom 19. stoljeća i u Supetru. Petar Licini bio je protomajstor 1767.–1768. godine pri radovima na župnoj crkvi u Postirama, a Aleksandar 1799. u župnoj crkvi u Škripu.⁷⁸ Navedeni Antonio Licini spominje se u ne-

koliko navrata u Dalmaciji. Zahvaljujući sačuvanim dokumentima, pratimo njegovu aktivnost u razdoblju od 1734. do 1776. godine, kada njegovu radionicu nasljeđuju sinovi. Zidao je 1734. godine u Omišu, te iste godine – pod upravom vojnog kapetana i inženjera Bartola Riviere – radio je na katedrali u Makarskoj.⁷⁹ Riviera je tražio od omišskog providura 21. rujna 1734. da mu iz Omiša uputi majstora Licinija koji je bio napustio gradnju makarske crkve i raširio glas da je otpušten s radova.⁸⁰ U Splitu se navodi 1776. godine kao stanovnik predjela Lučac.⁸¹ Podatak o Antoniju Liciniju kao graditelju kapele sv. Dujma prema nacrtu zasad nepoznatog arhitekta, za koji Julije Bajamonti spominje da je bio poslan iz Rima, dopunjuje naša saznanja o ovom majstoru bergamskog porijekla. Ujedno, taj podatak vrlo zorno govori o tome kako su barokni oltari u Dalmaciji nastajali kao rezultat zajedničkog rada kipara, klesara, zidara i graditelja. Možemo pretpostaviti da se vjerno držao izgubljenog rimskog nacrtu i odgovorno proveo svoj zadatak u djelo vješto slažući prema zadanim dimenzijama cjelinu oltara, počevši od stipesa, preko postolja na kojem sjede alegorijske skulpture, do stepenica kojima se pristupa oltaru, uklopivši taj oltar u prostor kapele koju je sagradio na peripteru Mauzoleja. Posebno je zanimljiv geometrijski ornament (mreža sačinjena od pravilnog rastera izduljenih rombova) rađen od višebojnog mramora na podestu najviše stepenice. Isti takav nalazimo na podestu najviše stepenice glavnog oltara. Zanimljivo je da je Licini istodobno radio i na uređenju poda crkve sv. Filipa Nerija u Splitu.

Precizan prikaz tlocrta barokne kapele sv. Dujma s ucrtanim Morlaiterovim oltarom nalazimo na tabli s tlocrtom Dioklecijanovog mauzoleja objavljenoj 1912. godine u knjizi E. Hébrarda i J. Zeillera, *Le palais de Diocletian*.⁸²

Tlocrt Licinijeve kapele sv. Dujma i fotografiju njezine vanjšine objavio je 1920. godine Ljubo Karaman u članku *Pitanje odstranjenja zgrade stare biskupije*.⁸³ U tom svom kapitalnom članku Karaman se osvrnuo se i na prijedlog Konzervatorijalnog ureda iz 1919.–1920. godine da se uredi peripter mauzoleja *turivši unutra pod svod stolne crkve kapelu sv. Dujma*, kako bi se otvorio pogled na Mauzolej.⁸⁴

U Konzervatorskom odjelu u Splitu sačuvani su spisi don Frane Bulića iz 1924. godine, iz kojih doznajemo o isplatama splitskom graditelju Pavlu Biliniću, koji je izvodio čitav zahvat, za rušenje dograđene kapele sv. Dujma i vraćanje Morlaiterova oltara unutar gabarita Dioklecijanove niše u katedrali.⁸⁵

U konzervatorskom zahvatu 1924. godine, kada je kapela skraćena da bi se oslobodio peripter Dioklecijanova mauzoleja, vraćen je izvorni izgled antičke niše.⁸⁶ Bulić je srušio Licinijevu kapelu da bi dobio čistu vizuru periptera splitske katedrale. Stoga danas o prvobitnom cjelovitom kompleksu nove kapele i oltara sv. Dujma, zamišljenom 1767.–1770. godine možemo suditi na osnovi relativno oskudne stare dokumentacije o stanju periptera i kapele prije konzervatorskog zahvata, objavljene u tisku ili sačuvane u Arhivu Konzervatorskog odjela u Splitu. Skraćivanjem niše Morlaiterov oltar našao se zbijen u uskoj novonastaloj kapeli.⁸⁷

Garagninovo doba ostavilo je dubokog traga na izgled unutrašnjosti splitske stolnice. Splitski je nadbiskup želio ostaviti pečat u svojoj katedrali: u doba njegove vladavine barokiziraju se dva postojeća oltara (onaj koji je sagradio Juraj

Dalminac i onaj koji je sagradio Bonino da Milano) i gradi nova kapela s oltarom sv. Dujma.⁸⁸ Ono što nas pritom zadivljuje jest želja naručitelja da, unatoč prodoru baroka, dvije kasnogotičke kapele koje dominiraju crkvom (sv. Dujma i sv. Staša), zadrže u osnovi svoj izgled. Rečene kapele trebale su ostati blizanke i nakon barokizacije: čak su se i novi barokni stipesi oltara u kapelama trebali međusobno nalikovati.

Nažalost, konzervatorskim zahvatima u 20. stoljeću – koji su išli za purifikacijom baroknih slojeva – iz kapela sv. Dujma i sv. Staša uklonjeni su barokni stipesi i stepenice, štukature i barokne slike. Tako je uništena vrijedna kasnobarokna, ili bolje rokoko-faza splitske katedrale, koju je ovjekovječio na nekolicini svojih slika i crteža slikar Emanuel Vidović.⁸⁹

U Boninovoj kapeli od baroknog oltara iz 1729.–1730. godine ostale su dvije stepenice, rađene od bijelog i crvenog mramora. Barokne slike Bartola Bossija s unutrašnjosti ciborija kapele sv. Staša i kapele sv. Dujma – Josipa su skinute, te su, kao i Montevintijeve štukature, u međuvremenu (nakon skidanja) potpuno propale. Stipes s Boninova oltara završio je u sakristiji katedrale, a stipes sa Staševa oltara u pjevalištu katedrale. U transportu je na stipesu sa Staševa oltara razbijena žuta mramorna školjka s jabukama. Dvije barokne stepenice koje su se nalazile ispod Staševa oltara uskladištene su odvojeno od stipesa.

Nalazi ranijih faza oltara ispod baroknih stipesa nisu opravdali očekivanja poradi kojih je došlo do konzervatorskih zahvata na oltarima sv. Dujma i sv. Staša. Držimo da su kapele uklanjanjem stipesa i purifikacijom barokne faze – osiromašene.⁹⁰ Zalažemo se za ponovno vraćanje baroknih oltara u kapele sv. Dujma i sv. Staša. Po povratku baroknog stipesa u Boninovu kapelu trebalo bi naći novo mjesto za sarkofag s likom Dobrog pastira. Najbolja lokacija za njegovu prezentaciju bila bi, po našem mišljenju, ispred današnjeg glavnog oltara.

Zanimljivo je iz današnje perspektive vidjeti Izvješće Pokrajinskog Konservatorijalnog ureda za 1920. godinu, iz kojega se vidi da pokrajinski konzervator nije bio potpuno suglasan s uklanjanjem kapele sv. Dujma s periptera splitske katedrale: »*Mogao bi se naprotiv dići koji glas prigovora proti drugoj projektovanoj radnji t.j. turenju kapelice sv. Duje u nutrinu crkve u prostor sjeverne četverokutne niše, jer bi time nastala i ako neznatna promjena u nutarnjem izgledu i prostornom obliku stolne crkve ili Mauzoleja i jer bi nestajanjem kapele nestalo nečesa, što je donekle steklo historijsko pravo na život (kapelica sv. Duje sagrađena je god. 1764. (sic!), te se u njoj čuva od te godine Svečeva raka).*

Mi ipak smatramo odalečenje te kapelice s periptera i njeno turenje u nutrinu crkve potrebno i opravdano.

Stojimo čvrsto na stanovištu moderne njege spomenika, da svaku promjenu i pregradnju, što ih na nekom spomeniku prema svojim potrebama, prema svom ukusu i u svom stilu izvađaju kasnije generacije, moramo jednako čuvati i uzdržavati kao i izvorne dijelove tog spomenika: nije nam ni na kraj pameti, da turenjem kapelice počnemo purifikacijom Mauzoleja od kasnijih nadogradnja (sic!).

Ali svako pravilo ima iznimku. I moderna njega spomenika dopušta odstranjenjem takovih nadogradnja, koje su u svojoj estetskoj manjkavosti samo rane našem oku, samo prilje-

pine, koje se nikako ne stapaju u skladnu cjelinu s nekim spomenikom. A to je baš slučaj za vanjsku stranu kapelice u peripteru: kapelica sv. Duje bez ikakvog obzira prekida ritmički slijed njegovih stupova i zatrpava peripter. Kada se naskoro uredi pitanje stare biskupije i kada se time našem pogledu otkrije i sjeverna strana Mauzoleja, biti će kapelica trn u oku, koji moramo odstraniti. Doslovna, teoretska interpretacija glavnih načela njege spomenika i njihova elastična primjena ne smije naškoditi estetskoj vrijednosti spomenika.«⁹¹

DODATAK: O sudbini starog oltara sv. Josipa iz splitske katedrale

Zanimljiva je sudbina starog oltara sv. Josipa, koji se do 1767. godine nalazio u sjevernoj niši katedrale. Iz bratimske knjige doznajemo da su dana 17. studenog 1767. godine prokurator Bratovštine sv. Josipa prodali Ivanu Čuliću, predstojniku Bratovštine župe sv. Petra na Lučcu, raniji mramorni oltar posvećen sv. Josipu, koji se nekoć nalazio u sjevernoj niši katedrale. Cijena oltara iznosila je 70 cekina isplativih u pet obroka, počevši s prvom ratom od narednog Božića, dočim se posljednja isplata imala obaviti na Božić 1771. godine.⁹²

Ovdje možemo postaviti pitanje da li je stari oltar doista prodan staroj crkvi sv. Petra u splitskom predgrađu Lučac, koja se nekoć nalazila na putu prema crkvi Gospe od Pojišana, a koju 1734. godine nadbiskup Antun Kačić spominje kao župnu crkvu za Lučac i Manuš. Je li je možda taj oltar prebačen u novu crkvu sv. Petra, sagrađenu na Lučcu koncem 19. stoljeća, koja je stradala 1944. godine tijekom bombardiranja Splita.⁹³ Prema kronici župe nove crkve sv. Petra na Lučcu iz 1930. godine,⁹⁴ do 1884. godine, kada je novi glavni oltar crkve izradila kiparska obitelj Dall' Ara,⁹⁵ u njoj se na mjestu glavnog oltara nalazio stari oltar klesan 1604. godine.⁹⁶ Taj je oltar bio posvećen sv. Petru i Andriji, a prenesen je u novu crkvu, koju je sagradio splitski arhitekt Marcocchia godine 1872. zajedno s više umjetničkih predmeta, od kojih su posebno bile zanimljive barokne slike. Najveću vrijednost imale su četiri slike s prizorima Muke Kristove, datirane u konac 17. ili početak 18. stoljeća.⁹⁷ U vrijeme bombardiranja crkve, kada je stradao njezin inventar, nalazio se sa zapadne strane glavnog oltara. Svi ostali oltari u crkvi bili su novijeg datuma, s kraja 19. i početka 20. stoljeća, izrađeni od mramora u pseudobaroknim oblicima, sa slikama male vrijednosti.⁹⁸

Crkvu sv. Petra na Lučcu opisuje u svojoj vizitaciji nadbiskup Stjepan Cosmi 1683. godine,⁹⁹ te nadbiskup Kačić u svojoj vizitaciji iz 1734. godine. Kačić spominje veliki oltar, za koji navodi da ima ikonu s likom B. D. Marije u sredini, desno je sv. Roko, lijevo je sv. Duje, te oltar sv. Sebastijana.¹⁰⁰

Da li je bivši oltar sv. Josipa prema dogovoru iz 1767. godine dospio u crkvu sv. Petra na Lučcu i da li je zadržao ime svog titulara ili je bio prenamijenjen i prilagođen izgledom novom titularu? Nažalost, nakon Garagninove vizitacije crkve 1766. godine nisu poznati podaci o interijeru stare crkve sv. Petra na Lučcu koji bi nam pružili podatke o gore spomenutom oltaru sv. Petra i Andrije, odnosno o sudbini oltara sv. Josipa iz katedrale.¹⁰¹

Bilješke

- 1
Die 22Xbris 1704
Constitutus coram sua Domine Perillustri et Reuma (sic!) spectabilis Dnus Franciscus Caputgrosso primus praeses Confrat. Sub titulo s. Joseph erectae... Qual sia il titolo della Confraterna? R.& (sic!) Suffraggio di s. Giuseppe per il morti... Di chi sia stato l'altare che attualmente gode la confraterna e se sia stato donato con condizioni? R. Fu del sig. Cupparei donato con quelle condizioni che appaiono nell' strumento pubblico. Se gli eredi dell'altare siano stati fatti...? R. Sono stati parte donati dalli sign. Cupparei, parte dalli stessi confrati... (*Visitatio Generalis Facta auctoritate Illustrissimi et Reverendissimi Domini Stephani Cosmi Archiepiscopi Spalatensis Anno 1704 in Mense Novembri et Decembris*. Citirano prema: **S. Cosmi**, *Vizitacija katedrale 1704.*, Nadbiskupski arhiv u Splitu, S, br. 55, prijepis U. Krizomalija od 26. X. 1941., str. 19–20). O tome vidi: **G. Novak**, *Povijest Splita*, sv. III, Split 1978., str. 1510–1511.
- 2
O tom oltaru vidi: **R. Tomić**, *Splitska slikarska baština. Splitski slikarski krug u doba mletačke vladavine*, Zagreb 2002. (dalje: **Tomić**, 2002.). Danas se u sakristiji splitske katedrale čuva oltarna slika *Bogorodice s Djetetom*, sv. *Josipom i anđelima* (ulje na platnu, 143 x 84 cm) nepoznatog slikara 18. stoljeća. Izgled te oltarne slike na staroj fotografiji iz 1930. godine (fotografija pokazuje i dio oltara na kojem se nekoć nalazila) vidi u knjizi: **Đ. Vandura – B. Popovčak – S. Cvetnić**, *Schneiderov fotografski arhiv, Hrvatski spomenici kulture i umjetnosti*, Zagreb 1999., str. 74 (sl. 304). Današnji se izgled slike razlikuje od onoga iz 1930. – donji je dio slike (krajevi kompozicije koji su nekoć uokvirivali svetohranište) izrezan, tako da je danas donji rub slike ravan. Današnje dimenzije slike navodi **R. Tomić**, 2002., str. 195. Postoji predaja da slika nije iz katedrale, već iz crkve Dušice, koja je srušena nakon Drugoga svjetskog rata.
- 3
Visitatio Prima Generalis Habita ab illustrissimo et reverendissimo Domini Stephano Cosmi, Archiepiscopo Spalatensi ... Anno 1682–83, Arhiv Splitske nadbiskupije 47, str. 4. Na staroj fotografiji kapele s Morlaiterovim oltarom sv. Dujma iz 1930. godine vidi se raspelo Jurja Petrovića obješeno nad lukom sjeverne Dioklecijanove niše. Vidi: **Đ. Vandura – B. Popovčak – S. Cvetnić**, 1999., sl. 313. Godine 1603. spominje se nad lukom sjeverne kapele u vizitaciji Mihovila Priulija (**Michael Priulius**, 1603., *Visitatio Apostolica Spalatensis*, Arhiv Biskupskog sjemeništa u Splitu, XXVIII, 4, 44, str. 14). Njegovu je fotografiju objavio **T. G. Jackson** u: *Dalmatia, Quarnero and Istria*, vol. II, Oxford 1887., tabla XVI. Nema ga na fotografiji ove niše u knjizi: **F. H. Jackson**, *The Shores of the Adriatic. The Austria side, The Kustenlande Istria, and Dalmatia*, London 1908., pripadna tabla uz stranicu 296. Poznato je da je početkom stoljeća bilo uklonjeno iz ove niše, te da je slikar Emanuel Vidović (koji je u nekoliko navrata slikao tu kapelu i raspelo) pisao Splitskom kaptolu da vrati raspelo na njegovo mjesto iznad sjeverne niše katedrale. O tom raspelu (danas na zapadnom zidu južne kapele katedrale) vidi: **C. Fisković**, *Drvena skulptura gotičkog stila u Splitu*, »Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku« LI, Split 1939., str. 208–224; **I. Fisković**, *Prijedlog za kipara Jurja Petrovića*, »Peristil« 8–9, Zagreb 1965.–1966.
- 4
K. Prijatelj, *Barok u Splitu*, Split 1947. (dalje: **Prijatelj**, 1947.), str. 40 i 49.
- 5
Visitatio generalis Archiepiscopi Stephani Cupilli (I. vizitacija 1709., II. vizitacija 1714.), prijepis U. Krizomalija iz originala, 12. XII. 1941., str. 13.
- 6
Joannes Lucas Garagnin Visitatio urbana et suburbana 1766, NAS, S, Index Manuscripti 1766., str. 18, u prijepisu U. Krizomalija iz 1941., str. 6. Zanimljiv je navod iz *Ioannes Lucas Garagnin Visitatio Urbana et Suburbana 1766* (Index Manuscripti 1766., NAS, S, str. 18): *Visitavit quoque Altare marmoreum iam consecratum s. Joseph parum altarem S. Josph distans ab illo s. Anastasii, comissum fuit Praesidi ut supra, caeteris et insuper: Ut reparetur sericum intra Tabernaculum et clavis eiusdem Tabernaculi saltem sit deargentata ...*
- 7
Z. Demori Staničić, *Restauracija umjetnina iz splitske katedrale*, tekst u katalogu izložbe u Konzervatorskoj galeriji, Split, svibanj 2000., str. 2.
- 8
Podrobnije o Marku Capogrossu vidi tekst **K. Prijatelja** u *Hrvatskom biografskom leksikonu*, II, Zagreb 1989., str. 572.
- 9
Tomić, 2002., str. 116.–117.
- 10
Visitavit postea altare S. Joseph. Altare ipsum iam consecratum est, marmoreum, sed parvulum. Invigilat ad supplectilum provisionem confraternitas laica... u Nicolaus Dinarić Archiepiscopo Spalatensis visitatio urbana 1758, (*Visitatio Archiepiscopi Dinarić 1757.*), NAS, S, br. 80, prijepis U. Krizomalija, 4. XII 1943., str. 11. O tom oltaru vidi: **Prijatelj**, 1947., str. 40 i 49; **R. Tomić**, *Slikarski izvještaji. Slike iz života sv. Josipa Girolama Brusaferra u Splitu*, »Slobodna Dalmacija«, Split, 26. kolovoza 1992.
- 11
C. Fisković, *Novi nalazi u splitskoj katedrali*, »Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU« 2, Zagreb 1958., str. 81–101 (dalje: **Fisković**, 1958.).
- 12
Visitatio prima generalis habita ab illustrissimo ac reverendissimo Stephano Cosmi Archiepiscopo Spalatensis, anno 1682., 1683. Rukopis se nalazi u Nadbiskupskom arhivu u Splitu.
- 13
Visitatio generalis Archiepiscopi Cupilli 1709., str. 35. Rukopis se nalazi u Nadbiskupskom arhivu u Splitu.
- 14
D. Farlati, *Illyrici sacri*, tomus I, Venetiis 1751., str. 492. i tabla.
- 15
Fisković, 1958., str. 82. Reljef s prikazom *Sna sv. Josipa* atribuirao je R. Tomić Giuseppeu Monteventiju. Usp. **R. Tomić**, *Štukaturist Giuseppe Monteventi – djelo, prijedlozi i hipoteze*. »Peristil« XLIV, Zagreb 2001., 81–92 (dalje: **Tomić**, 2001.).
- 16
O štukateru Monteventiju vidi: **L. Čoralić – I. Prijatelj Pavičić**, *O graditeljskoj aktivnosti u trogirskim ženskim benediktinskim samostanima u vrijeme biskupa Jerolima Fonde (1738.–1754.)*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 38, Split 1999.–2000., str. 365–396; **R. Tomić**, 2001, str. 81–92.
- 17
F. Bulić – Lj. Karaman, *Palača cara Dioklecijana u Splitu*, Zagreb 1927., str. 209, 217; **A. Duplančić**, *Opis oltara sv. Staša iz dvadesetih godina XVIII. stoljeća*, »Kulturna baština« 28–29, Split 1997. (dalje: **Duplančić**, 1997.), str. 75–94.
- 18
DAZ, Arhiv bratovština, Bratovština sv. Josipa u Splitu, sv. 92 (1734.–1798.), str. 44–47. (22. II. 1766. m. v. = 1767.).
- 19
Juraj Candido obnašao je čast splitskoga kanonika od 1757. do oko 1783. godine. Usporedi: **I. Ostojić**, *Metropolitanski kaptol u Splitu*, Zagreb 1975., str. 297.

20

Znači li to da je reljef naručen 1766. godine? Znači li to da je već 1766. godine odlučeno da Boninov oltar promijeni titulara i da se gradi novi Morlaiterov oltar sv. Dujma?

21

Č. **Iveković**, *Dalmatiens Architectur und Plastik*, Wien 1927. (dalje: **Iveković**, 1927.), str. 221; **R. Tomić**, 2001., str. 91, t. 15; **isti**, str. 130–131.

22

Duplančić, 1997., str. 75.–94.

23

Lj. Karaman, *Žrtvenik sv. Duje u Splitu*, u: *Eseji i članci*, Zagreb 1939. (dalje: **Karaman**, 1939.), str. 92–93, sl. 11; **Fisković**, 1958., str. 81–101; **K. Prijatelj – N. Gattin**, *Splitska katedrala*, Split–Zagreb 1991. (dalje: **Prijatelj – Gattin**, 1991.), str. 31, 141, sl. 177; **V. Marković**, *Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb 1985., str. 74, 154; **R. Tomić**, *Barokni oltari i skulpture u Dalmaciji*, Zagreb 1995. (dalje: **Tomić**, 1995.), str. 178–179.

24

DAZ, Arhiv bratovština, sv. 108, Bratovština sv. Dujma u Splitu (1727.–1812.).

25

Isto, str. 151:

14. I. 1729. contadi al mistro Checo acconto della fattura del altare di marmo che va facendo, lire 100

20. 5. 1729. spesi per manuali che anno cavato li marmi da S. Lucia lire 4

8. 6. 1729, spesi per far lavar la tovaglia del'altare lire 1

8. 6. 1729. contadi al mistro Checo acconto della fattura del'altare, lire 200 per carbon dato al mistro lire-soldi 10.

Isto, str. 152:

26. 3. 1730. contadi a conto mistro Francesco che fece l'altare in marmo, in due volte lire 110 per carbon in due volte lire 5

16. 11. 1730. al signora Catarina Geremia, per affito di cortivo e magazen, ove si è fabricato il altare di marmo, per mesi 14 lire 50. Na istoj stranici nalazimo podatke o dovršavanju oltara: postavljanju pastorala od srebra (20. 3. 1731.), odnošenju mramora iz kuće Geremia kod Mazzucatovih, te o *conservation del altare del nostro Santo*. U to je doba u Splitu djelatan vicentinski graditelj Francesco Melchiorri, ali teško da bi on bio u dokumentu spomenut kao *mistro*, a ne kao protomajstor.

26

Isto, str. 155.

27

Moguće je da se radi o Zuannu Marinu, zlatarskom majstoru koji se spominje u 18. stoljeću. Vidi: **N. Bezić Božanić**, *Majstori od IX do XIX stoljeća u Dalmaciji*, Split 1999. (dalje: **Bezić-Božanić**, 1999.), str. 225; **D. Božić Bužančić**, *Anagraf područja Splita s otocima distrikta Klisa iz 1802.*, »Adriac« 1, Split 1987., str. 91.

28

DAZ, Arhiv bratovština, sv. 108, Bratovština sv. Dujma u Splitu (1727.–1812.), str. 156.

29

Prijatelj – Gattin, 1991., str. 34.

30

Vidi: **C. Fisković**, *Umjetnički obrt XV–XVI st. u Splitu*, u: »Zbornik Marka Marulića 1450.–1950.«, Zagreb 1950., str. 150–154; **K. Prijatelj**, *Srebrna pale splitske stolne crkve*, »Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku« I, Dubrovnik 1952., str. 247–253; **D. Diana – N. Gogala – S. Matijević**, *Riznica splitske katedrale* (dalje RSK),

Split 1972., str. 15, 59–64; **D. Diana**, *Liturgijsko srebro grada Splita*, Zagreb – Split 1994., str. 24.

31

Inventari riznice nalaze se u knjizi kaptolskog arhiva pod naslovom *Archivium Capituli Cathedralis Spalatensis*, Nrv. 125 per A, danas Arhiv plitske nadbiskupije. Datirani su od 1694. do 1732., s kasnijim dopunama do sredine 18. stoljeća. Vidi prijepis inventara u RSK, str. 171–175. Podatak o dijelovima spomenute srebrne pale iz inventara od 6. VII 1695. vidi u RSK, str. 172, a podatak iz inventara od 22. II. 1751. godine vidi također u RSK, str. 174.

32

Splitski historik Julije Bajamonti u svojim zapisima (1767., 1770.) izvještava da je splitski biskup Ivan Antun Kačić (1730.–1745.) tijekom svog biskupovanja ustvrdio vjerodostojnost tijela sv. Dujma. Vidi: **J. Bajamonti**, *Storia di S. Doimo primo vescovo di Salona*, Venecija 1767.; **isti**: *Proseguimento della storia di San Doimo in qui si describe la translazione del suo corpo*, Venecija 1770., prijevod **J. Bajamonti**, *Zapisi o gradu Splitu*, Split 1975., str. 252.

33

DAZ, Arhiv bratovština, sv. 108, Bratovština sv. Dujma u Splitu (1727.–1812.), str. 166'.

34

Isto, str. 167. Na T. 221 u: Iveković, 1927., vidi svijećnjake i držak za evanđelje na oltaru sv. Josipa prije preuređenja 1958. godine.

35

DAZ, Arhiv bratovština, sv. 107, Bratovština sv. Josipa u Splitu (1774.–1811.), str. 21–21'.

36

Isto, str. 31'. Očito je riječ o tadašnjem splitskom zlataru Ivanu Matiču.

37

Isto, str. 41'.

38

Zbirka Fanfogna–Garagnin, kut. 7, br. 24, list 14. O tome vidi: **Duplančić**, 1997., str. 90.

39

O radovima na istraživanju kapele sv. Staša 1974. g. vidi: **M. Ivanišević**, *Stari oltar Svetog Staša u splitskoj prvostolnoj crkvi*, »Starohrvatska prosvjeta«, s. III, 17, Split 1988., str. 131–143. Usporedi i: **M. Ivanišević**, *Juraj Dalmatinac u Splitu godine 1444. i 1448.*, »Radovi Instituta za povijest umjetnosti« 3–6, Zagreb 1979.–1982., str. 143–157 (ovaj je rad tiskan uz neznatne promjene i u »Mogućnostima«, Split, god. XXXII, 4–5, travanj–svibanj 1985., str. 467–489); **M. Ivanišević**, *Liturgijski opisi oltara sv. Staša u splitskoj prvostolnoj crkvi*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 28, Split 1989., str. 33–50. Staro stanje kapele, prije zahvata vidi u: **Iveković**, 1927., T. 200. i 221. Arhitektonske radove 1974. godine vodio je Duško Marasović, a kao konzervator u ime Zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu Milan Ivanišević. Razgrađivanje baroknog stipesa oltara obavili su Filip Dobrošević i Slavko Alač iz Regionalnog zavoda u Splitu. Prigodom istraživanja razgrađen je barokni pločnik.

40

Duplančić, 1997., str. 80, 91. Usporedi i Knjigu računa bratovštine sv. Staša, NAS, KAS, br. 214, str. 1–2. U dokumentima se nažalost ne navodi ime graditelja stipesa. Sliku baroknog stipesa vidi u: **C. Fisković**, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb 1963., sl. 50. Njegov crtež vidi u: »Radovi Instituta za povijest umjetnosti« 3–6, Zagreb 1979.–1982. (1984.), str. 270.

41

O istraživanju prije 1967. godine vidi: **C. Fisković**, *Marko Antun de Dominis i njegova likovna baština*, »Encyclopaedia moderna« 5–6, Zagreb 1967, str. 32. O istraživanju 1974. godine vidi: **M. Ivanišević**, 1988., str. 142.

42

M. Ivanišević, 1989., str. 33–50. **D. Farlati**, *Illyrici Sacri tomus tertius*, Venetiae 1769., str. 269–274, 423; **isti**, *Illyrici Sacri tomus quintus*, Venetiae 1775., str. 131–140, 271–272, 627; **Ž. Jiroušek**, *Pitanje izgleda stipesa žrtvenika sv. Staša u vrijeme Jurja Dalmatinca*, usmeno izlaganje na kongresu *Juraj Matejev Dalmatinac*, Šibenik, 23. rujna 1975., neobjavljeno, zabilježio **M. Ivanišević**, 1989.; **F. Bulić** u *Notizie storiche ed agiografiche riguardanti Spalato*, »Buletino di Archeologia e Storia Dalmata«, god. XXIII, 5–6–7, Maggio–Giugno–Luglio, Spalato 1900., str. 128) navodi podatak da je stipes oltara sv. Staša bio otvaran 12. rujna 1725. godine. Daniele Farlati je u svojoj knjizi tiskao zapisnike Laghijevog sređivanja svetačkih moći u oltaru sv. Staša 17. i 19. rujna 1725., a 11. travnja 1726. navodi da je oltar posvećen. Nadbiskup Nikola Dinarić u svom pohodu od 12. veljače 1758. godine spominje da na oltaru nalazi natpis teksta kojega je već ranije donio Farlati.

43

O ovim altaristima vidi: **Tomić**, 1995., str. 164–178. Tada je R. Tomić pretpostavljao da je stipes sv. Staša rađen 1736. godine.

44

R. Tomić, 2001. (str. 84–85, bilj. 22) piše: *Mramorni stipes ispod Boninove rake i ranokršćanskoga sarkofaga postavljen je 1730. godine. Godine 1768. izrađen je stipes i na oltaru sv. Staša. On vjerno kopira stipes na Dujmovu žrtveniku i može se pripisati majstorskoj radionici Vicka i Pia Dall'Acqua koji tih godina započinaju svoju aktivnost na području splitske nadbiskupije. Na višebrojnoj mramornoj podlozi u sredini je kartuša u vrhu koje je školjka sa cvijećem dok su uokolo vitice prepletene akantom te festoni s voćem. Na rubovima se propinju dva anđela. Takvi su stipesi na oltarima Gospe van Grada i sv. Ivana u Šibeniku, u Murteru (župna crkva) i na oltaru Gospe Sinjske. Stipes na oltaru sv. Dujma ima blizanca u franjevačkoj crkvi na Poljudu.*

45

D. Domančić, *Barokni oltar Pietra Coste u hvarskoj stolnici*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 20, Split 1975., str. 157–164.

46

O ovom oltaru glavni je izvor dosad bilo djelo **J. Bajamontija** *Storia di San Doimo, primo vescovo di Salona*, Venezia 1767.; **isti**, *Proseguimento della storia di San Doimo, in qui si descrive la traslazione del suo corpo ultimamente solennizzata nella città di Spalato*, Venezia 1770. Drugo izdanje **Bajamontijevog** *Proseguimento* tiskano je u Splitu 1870. godine pod naslovom *Memorie della traslazione di S. Doimo* u brošuri *Canzone a Spalato della festa di San Doimo del 1770*. Vidi prijevod: **J. Bajamonti**, *Zapisi o gradu Splitu*, Split 1975., str. 253, 259. Bajamontijem se kao izvorom koristi Karaman, 1939. Usporedi i: **Lj. Karaman**, *Prijenos moći Sv. Dujma na novi oltar 1770*, »Novo Doba«, Split, Uskrš 1938.; **Lj. Karaman**, *Zaštitnik Splita sv. Dujam, kroz legendu, povijest, predaju i umjetničke spomenike*, Zagreb 1943. Podatak o Luposignoliju vidi u Bajamontijevom djelu *Proseguimento*, str. 7.

47

J. Bajamonti, *Proseguimento*, str. 7. O tome vidi **M. Ivanišević** u knjizi **Ž. Rapanić – M. Ivanišević**, *Sveti Dujam*, Split 1996., str. 90.

48

A. Ress, *Giovanni Maria Morlaiter. Ein venezianischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1979.

49

Tomić, 1995., str. 133.

50

Riječ je o graditelju iz zidarske obitelji koja je krajem 17. stoljeća iz Bergama stigla na Brač i nastanila se u Bolu. Radili su tijekom 18. stoljeća u Bobovišćima, a početkom 19. stoljeća i u Supetru. Petar je bio 1767.–1768. godine protomajstor u župnoj crkvi u Postirama, a

Aleksandar 1799. u Škripu. Članovi ove graditeljske obitelji spominju se koncem 18. stoljeća u Omišu i u Makarskoj. Godine 1776. majstor Antun Licini spominje se kao stanovnik ulice sv. Petra na Luću. Te godine spominju se kao stanovnici Luća tri majstora iz obitelji Licini: Antun, Dominik i Lovre. Vidi: **Bezić-Božanić**, 1999., str. 62; **C. Fisković**, *Spomenici grada Makarske*, u: *Zbornik Makarska i Makarsko primorje 1*, Makarska 1970. (dalje: **Fisković**, 1970.), str. 223; **isti**, *Zvonik filipinske crkve u Makarskoj*, »Zbornik za likovne umetnosti« 8, Novi Sad 1973. (dalje: **Fisković**, 1973.), str. 277; **isti**, *Ignacije Macanović i njegov krug*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 9, Split 1955. (dalje: **Fisković**, 1955.), str. 229.; **A. Duplančić**, *Pučanstvo splitskih predgrađa Luća i Manuša u drugoj polovici XVIII. stoljeća*, »Građa i prilozi za povijest Dalmacije« 12, Split 1996., str. 512, 531.

51

L. Čoralčić – I. Prijatelj Pavičić, *Splitski nadbiskup Ivan Luka Garanjin i isprava o posvećenju crkve sv. Filipa Nerija iz godine 1772.*, u tisku u časopisu »Kulturna baština«.

52

DAZ, Arhiv bratovština, sv. 108, Bratovština sv. Dujma u Splitu (1727.–1812.), str. 172.

53

Isto, str. 174.

54

Vidi: **Iveković**, 1927., T. 201. Tabla pokazuje mauzolej sa sjeverne strane nakon rušenja zgrade stare biskupije.

55

Isto, str. 170.

56

Isto, str. 170.

57

U riznici splitske katedrale sačuvano je nekoliko stalaka za palmete datiranih 17.–18. stoljećem. Vidi **D. Diana**, 1972., str. 125–126.

58

Fotografiju svijećnjaka u vrijeme dok su visjeli u kapeli vidi u: **Iveković**, 1927., T. 200 i 219. Nedavno su oba viseća svijećnjaka zajedno s lancima prebačeni iznad glavnog oltara katedrale, drugi svijećnjak slijeva i drugi svijećnjak zdesna. Zahvaljujem na podatku Ivici Crnogorcu. Razlikuju se po ornamentici i detaljima skulpturalne forme od skupine svijećnjaka kojoj su pridruženi. Rađeni su od kucanog, graviranog srebra. Posuda svijećnjaka je u donjem dijelu stožasta, podijeljena na horizontalna polja. Na dnu završava cvijetom. Cijela površina svijećnjaka ukrašena je biljnim baroknim ukrasima.

59

U: **Iveković**, 1927., T. 219, vidi se lanac s lampadom, obješen s istočne strane kapele, te lanac koji je visio po sredini stropa kapele. Ne vidi se lanac s lampadom obješen sa zapadne strane kapele.

60

Na oltaru se i danas nalazi šest baroknih svijećnjaka, kojima su na vrhu dodani *coronelli* od pozlaćenog rama.

61

Zlatarski predmeti naručeni kao oprema nove kapele sv. Dujma, posebice zlatarski opus M. Traghette, iz splitske katedrale bit će analizirani u posebnom članku.

62

Da li je riječ o rešetkama od kovanog željeza koje su bile postavljene preko prozora s izvanjske strane? Vidi fotografiju nekadašnje kapele izvana u: **Iveković**, 1927., T. 201.

63

Iveković, 1927., T. 201.

64

Drvena klecala koja su se nalazila naslonjena uz istočni i zapadni zid luka Dioklecijanova mauzoleja vidi u: **Iveković**, 1927., T. 200 i 219.

65

Poznati splitski zidar i poduzetnik Antun Galasso umro je 1808. godine. Kada je imao oko 73 godine, njegov obrt nastavili su njegovi sinovi, posebice Konstantin, koji je živio na Hvaru, gdje se i oženio 1798. godine. O Antunu Galassu i drugim članovima njegove obitelji vidi: **A. Jutrović**, *Muzičari, slikari, zlatari i graditelji u starom Splitu*, »Mogućnosti«, god. III, 4, Split 1956., str. 317, 318; **N. Bezić-Božanić**, *Veze stanovništva otoka Hvara i Visa – Komiža*, »Hvarski zbornik« 2, Hvar 1974., str. 291; **ista**, *Nekoliko podataka o građevinskoj i zanatskoj djelatnosti u prvoj polovini XIX stoljeća u Hvaru*, »Prilozi povijesti otoka Hvara« V, Hvar 1978., str. 104–105; **ista**, *Zanatlije XVIII i XIX stoljeća u Hvaru*, Izdanje Historijskog arhiva u Splitu, 10, Split 1980., str. 125; **ista**, *Stanovništvo Jelse*, Zagreb 1982., str. 166; **ista**, *Povijest stanovništva u Visu*, Split 1988., str. 197, 212; **ista**, *Struktura stanovništva početkom 19. stoljeća u Splitu*, »Kulturna baština« 19, Split 1989., str. 290, 302; **ista**, *Župa sv. Petra na Lučcu u 19. stoljeću*, »Kulturna baština« 21, Split 1991., str. 141; **A. Duplančić**, *Neobjavljeni nacrti i opis splitskog lazareta*, »Adrias« 4–5, Split 1993.–1994., str. 170; **M. Kolumbić-Šćepanović**, *Novootkrivena freska na pozornici hvarskog kazališta*, »Građa i prilozi za povijest Dalmacije« 12, Split 1996., str. 425.

66

Ž. Matulić Bilač, *Restauracija Capogrossovog svoda*, u: *Restauracija umjetnina iz splitske katedrale*, tekst u katalogu izložbe u Konzerzatorskoj galeriji, Split, svibanj 2000.

67

Tijekom vođenja konzervatorsko-restauratorskog postupka 1924. godine don Frane Bulić odlučio je da treba opetovati dotadašnju »barokno-rokoko dekoraciju«. Odlučio je postaviti »pozlaćenu školjku u štuku, arhitektonske dijelove pozadite t. j. pilastre i luk nad njima bojadisati kao i prije tamno-crvenom bojom, a fond sivo zelenkastom, te je majstoru poduzetniku dan nalog da se točno drži prijašnje intonacije boja«. Vidi: **F. Bulić**, *Pitanje oltara Sv. Duje*, »Novo doba«, Split, 16. X. 1924. Kako doznajemo iz Bulićeva članka o konzervatorskom postupku, objavljenog u »Novom dobu« 1924. godine, školjka u štuku bila je kopirana prema prvobitnoj. Boje su u prvi mah bile neuspjele, previše žive u tonu, pa je Bulić dao nalog da crvena boja pozadine bude tamnija, a da se zelena boja školjke svede na sivozelenkasti ton.

68

Zahvaljujem restauratorici Žani Matulić Bilač za uvid u dokumentaciju o istraživanju kapele 2000. godine.

69

Pretpostavku da bi Montevinti mogao biti autor ovih uništenih štukatura iz kapele sv. Duje iznijele smo u: **L. Čoralić – I. Prijatelj Pavičić**, 1999.–2000.; **R. Tomić**, 2001. pripisuje dekoraciju u kapeli sv. Duje upravo Monteventiju.

70

F. Bulić, *Pitanje oltara Sv. Duje*, »Novo doba«, Split, 16. X. 1924.

71

O četiri komada moćnika u riznici katedrale datiranih u 18. stoljeće, vidi: **D. Diana**, 1972., str. 76.

72

Poznat je zlatar Valentin Laghi djelatan u 19. stoljeću. Vidi: **A. Jutrović**, *Muzičari, slikari, zlatari i graditelji u starom Splitu*, »Mogućnosti«, god. III, 4, Split 1956., str. 314–318; **N. Bezić-Božanić**, *Struktura stanovništva u Splitu*, »Kulturna baština« 19, Split 1989., str. 290, 302.

73

O zlataru Ivanu Matiću vidi: **G. Lovrić**, *Osservazioni sopra diversi pezzi del viaggi in Dalmazia del Si. Ab. Alberto Fortis*, Venezia 1776.,

str. 172; **I. Kukuljević Sakcinski**, *Slovník umjetnikah jugoslaven-skih*, Zagreb 1858., str. 263; **D. Božić-Bužančić**, *Umjetnički nakit XVI–XVIII stoljeća u Splitu*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 15, Split 1963., str. 158; **A. Jutrović**, *Tri knjige bratovštine u Sutivanu do 1798. godine*, Izdanje Historijskog arhiva u Splitu, 8, Split 1974., str. 70; **C. Fisković**, *Popravci i nabavke umjetnina umjetničkog obrta u stolnoj crkvi u Hvaru u toku 16–19. stoljeća*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 29, Split 1990., str. 204, 225; **Bezić-Božanić**, 1999., str. 208.

74

Moćnici su rađeni od kucanog srebra, djelomično pozlaćenog, drva i stakla. Na ukrašenom podnožju su dvije nožice, koje nose vertikalno izduženo tijelo moćnika. Završetak čini razlomljeni zabat, na kojem je križ sastavljen od cvjetova između kojih su zrake. U moćniku su sitni kamenčići. Visina iznosi 64,5 cm; širina 19 cm. Nema punce. To je jedini sačuvani komplet iz kasnog 18. stoljeća u riznici katedrale. Vidi: **D. Diana**, 1972., str. 76.

75

Izgled unutrašnjosti kapele koju je sagradio Licinio sačuvan je na staroj fotografiji objavljenoj u knjizi **Č. M. Ivekovića** *Dalmatiens Architektur und Plastik*, I–IV, Wien 1910.–1911, T. 200, 219 i 221 (drugo izdanje, I–VIII, Wien 1927.). Riječ je o fotografiji koja pokazuje unutrašnjost katedrale: na njoj se vidi samo dio Licinijeve kapele, njezina sjeveroistočna strana.

76

Vanjski izgled kapele ostao je zabilježen na jednom bakropisu splitskoga slikara i grafičara Angjela Uvodića s prikazom Dioklecijanovog mauzoleja iz dvadesetih godina 20. stoljeća. Bakropis (inv. br. 98/113 /1239/) čuva se u Galeriji umjetnina u Splitu. Taj je bakropis objavljen u katalogu izložbe I. Slade, *Angjeo Uvodić 1880.–1942. Djela iz fundusa Galerije umjetnina*, Galerija umjetnina Split, prosinac 2002. – siječanj 2003., ilustracija na str. 34–35, kat. jedinica 38 na str. 79. Autorica datira djelo »do 1928.«. Taj je bakropis bio izložen na Uvodićevoj izložbi *Dalmacija* organiziranoj u Splitu 1928. godine. Poznato je da je Uvodić počeo pripremati radove za tu izložbu od 1923. godine. Vidi: **Dr. B. R. (Branko Radica)**, *Kod Angjela Uvodića, grafičara*, »Novo doba«, 20. IX. 1928., str. 2. Zahvaljujem Iris Slade, kustosici Galerije umjetnina u Splitu na fotografiju spomenutog bakropisa i svom podacima o njemu.

77

Fisković, 1955., str. 229.

78

Isto.

79

Fisković, 1955., str. 229.

80

Fisković, 1970., str. 223; **Fisković**, 1973., str. 266.

81

D. Božić Bužančić, *Prilog poznavanju stanovništva Splita u XVIII stoljeću*, »Građa i prilozi za povijest Dalmacije« 8, Split 1974., str. 225.

82

E. Hébrard – J. Zeiller, *Le palais de Diocletian*, Paris 1912.

83

Na tabli 1. članka donosi tlocrt mauzoleja s peripterom na kojem je zabilježeno stanje nakon rušenja zgrade stare biskupije. Unutar tlocrta periptera ucrtani su gabariti kapele sv. Duje unutar periptera. Tlocrt kapele sv. Duje vidimo i na tabli 3, koja prikazuje stanje Dioklecijanove palače iz 1920. godine. Na tabli VII – fotografiji koja prikazuje splitsku katedralu gledanu sa sjeveroistočne strane – vidi se krov i dio sjevernog zida kapele. Usporedi: **Lj. Karaman**, *Pitanje odstranjenja zgrade stare biskupije u Dioklecijanovoj palači u Splitu*, »Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku«, god. XLIII, Sarajevo 1920., str.

40–41. i u *Izvyješću o djelatnosti Pokrajinskog Konservatorijalnog Ureda za Dalmaciju i Povjerenstva Dioklecijanove Palače u Splitu do konca godine 1920.*, isto, str. 49, 56–57. Zanimljivo je da se u *Izvyješću Pokrajinskog Konservatorijalnog ureda za 1920. godinu* (str. 56–57) navodi da je nova kapela sv. Duje sagrađena 1764. godine.

84

Na sjednici Povjerenstva Dioklecijanove Palače (za brigu o Palači) 3. XII. 1991. (vidi *Izvyješće o djelatnosti ...*, str. 49), odlučeno je da se od crkvenih vlasti zatraži dozvola za prebacivanje kapelice sv. Dujma iz periptera Mauzoleja u unutrašnjost njegova svoda, tj. u prostor četverokutne niše Mauzoleja.

85

Zahvaljujem na uvidu u Arhiv Konzervatorskog zavoda Goranu Nikšiću i Žani Matulić Bilač.

86

Vidi katalog izložbe *Restauracija umjetnina ... 2000*. Da li je u doba Garagnina na strop postavljen ciklus od osam slika posvećenih Bogorodici, kojih nema na nacrtu iz Petrograda iz 1757. godine?

87

V. Brajević reagirao je na »turenje« kapelice sv. Duje u člancima *Nagrđivanje Mauzoleja*, »Novo doba«, Split 1924., br. 237, str. 4. Don **Frane Bulić** pisao je o »turenju« kapele u člancima *Pitanje oltara sv. Duje*, »Novo doba«, Split, 16. X. 1924., str. 4 i *Popravljanje Periptera tj. sjevernoga kolonata Dioklecijanova Mauzoleja (Stolne Crkve) u Splitu*, »Hrvatska riječ«, Split, 24. XII. 1924. U Arhivu Konzervatorskog odjela u Splitu sačuvani su rukopisi oba članka. Posebno je zanimljiv rukopis članka objavljenog u »Hrvatskoj riječi«, naslovljen *Povlačenje kapele Sv. Duje iz Periptera mauzoleja u njezinu unutrašnjost* datiran 8. XI. 1924., u kojem se građani pozivaju na sakupljanje milodara za podmirenje troškova oko uređenja periptera. Iz napomene u rukopisu doznajemo da je isti poziv na skupljanje milodara bio poslan i u novine »Jadran«. U splitskom Konzervatorskom uredu sačuvan je i rukopis pisma don Frane Bulića Vinku Brajeviću povodom njegova članka u »Novom dobu«. Vidi: Arhiv Konzervatorskog ureda u Splitu, br. 138/24, Predmet: Prijedlog da se zabrani sveć. Don. V. Brajeviću posjećivanje Mauzoleja. Sačuvana su dva dopisa vezana uz izvedbu projekta povlačenja kapele sv. Dujma: dopis br. 142/24 od 28. X. 1924., Predmet: Doprinos crkvinarstva Stolne Crkve u Splitu u iznosu od 7.500 din. za povlačenje kapele Sv. Duje iz Periptera u unutrašnjost Mauzoleja Dioklecijanova, te dopis br. 143/24 od 28. X. 1924., Predmet: Podmirenje troškova za povlačenje kapele Sv. Duje iz Periptera u unutrašnjost Dioklecijanova Mauzoleja. Iz Bulićevih članka i sačuvanih rukopisa u Arhivu Konzervatorskog ureda u Splitu doznajemo o njegovoj angažiranosti na projektu. On je nastojao angažirati i brojne građane Splita oko sakupljanja milodara za popravljanje sjevernog dijela periptera, kolonata Dioklecijanova mauzoleja i za podmirenje troškova za povlačenje kapele sv. Dujma.

88

Ivan Luka Garanjin ostavio je traga i na uređenju unutrašnjosti rapske katedrale za vrijeme dok je tamo bio biskup, prije nego što je premješten u Split. Godine 1757., samo godinu dana nakon što je imenovan rapskim biskupom, posvetio je tri oltara u rapskoj katedrali (sv. Križa, Tijela Kristova i Navještenja) i poklonio joj lijepo izrađen srebrni križ, koji je donio iz Rima. Vidi: **S. Kovačić**, *Garanjin, Ivan Luka*, *Hrvatski biografski leksikon* 4, E-Gm, Zagreb 1998., str. 579–580.

89

Dvije Vidovićeve slike s prikazom oltara sv. Staša iz 1939. (iz fundusa Galerije umjetnina u Splitu) vidi u katalogu *Emanuel Vidović 1870.–*

1953., *Djela iz fundusa Galerije umjetnina*, izložba povodom 130. godišnjice rođenja, prosinac 2000. – siječanj 2001., Galerija umjetnina Split, kat. 35 i kat. 36. Zahvaljujem I. Slade na fotografiji slike objavljenoj u katalogu izložbe pod kat. br. 35.

90

O purifikacijama provedenim u Splitu tijekom 20. st. vidi: **I. Babić**, *Urbana poetika Splita u Dioklecijanovoj palači – protiv purifikacija*, »Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske« 14–15, Zagreb 1988.–1989, str. 48.

91

Izvyješće br. 47 Kons. iz god. 1919.; br. 11 D.P.D. iz god. 1919. i br. 2, 9, 11, 12, 13, 99 P. D. P. iz god. 1920., objavljeno u *Izvyješće Pokrajinskog Konservatorijalnog ureda za Dalmaciju i Povjerenstva Dioklecijanove palače u Splitu do konca godine 1920.*, »Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku«, god. XLIII, Sarajevo 1920., str. 56–57.

92

DAZ, Arhiv bratovština, sv. 92, Bratovština sv. Josipa u Splitu (1734.–1798), str. 46'–47'.

93

O gradnji nove crkve sv. Petra vidi: **S. Piplović**, *Radovi na sakralnim građevinama u Splitu i okolici na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće*, »Kulturna baština« 18, Split 1988., str. 54. O bombardiranju crkve sv. Petra 1944. godine vidi: **S. Piplović**, *Razaranje povijesne jezgre Splita u II. svjetskom ratu*, »Kulturna baština« 15, Split 1984. (dalje: **Piplović** 1984.), str. 128–129.

94

Kronika župe sv. Petra, Župni ured sv. Roka u Splitu, str. 38.

95

O oltaru obitelji Dall'Ara vidi: **K. Prijatelj**, *Glavni oltar bivše župne crkve sv. Petra na Lučcu*, »Kulturna baština« 26–27, Split 1995., str. 61.–66.

96

K. Prijatelj, *Novi prilozi o baroku Splita*, »Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku« II, Dubrovnik 1953. (dalje: **Prijatelj**, 1953.), str. 321; **N. Bezić-Božanić**, *Župa svetog Petra na Lučcu u 19. stoljeću*, »Kulturna baština« 16/21, Split 1991., str. 131–132. Popis slika koje su se nalazile prije bombardiranja u crkvi vidi u: **Đ. Vandura – B. Popovčak – S. Cvetnić**, *Schneiderov fotografjski arhiv Hrvatski spomenici kulture i umjetnosti*, Zagreb 1999.

97

Prijatelj, 1953., str. 321.

98

Piplović, 1984., str. 128–129.

99

P. Petrić, *Lučac u vizitaciji nadbiskupa S. Cosmija. U povodu 300. obljetnice vizitacije 1683.–1963.*, »Kulturna baština« 14, Split 1983., str. 60–63.

100

Fotografiju u ratu stradale slike s oltara sv. Sebastijana vidi u: **Đ. Vandura – B. Popovčak – S. Cvetnić**, nav. dj., str. 80, T. 369.

101

Zahvaljujemo Ivici Crnogorcu, kuratoru splitske katedralne riznice, na pomoći oko izradbe ovog članka.

Summary

Ivana Prijatelj Pavičić – Lovorka Čoralić

Contribution to the Knowledge of Baroque Altars in Split Cathedral

The authors analyse previously unknown documents from the books of the brotherhoods of St Joseph and St Domnius,

Keywords: Split, altar, brotherhood, 18th century

stored in the State Archives in Rijeka. Reading and analysis of these documents provide us with new data relevant to the knowledge of three altars from Split cathedral (Bonino's altar of St Domnius, later St Joseph; the old altar of St Joseph previously located on the site of the present-day Morleiter's altar of St Domnius; and Morleiter's altar of St Domnius) in the period between 1729 and 1799. Furthermore, we learn some new information on the authors who worked together on designing, construction, erection, and preservation of the aforementioned altars. Of particular interest are the data regarding Antonio Licini, the builder of the chapel, and the goldsmiths Matija Traghetta and Ivan Matić.



Radoslav Tomić

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Oltarne slike Antonija Grapinellija u Dalmaciji

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 18. 11. 2002.

Sažetak

Na dalmatinskim otocima Braču, Drveniku, Hvaru i Rabu nalazi se trinaest oltarnih slika koje je izradio slikar Antonio Grapinelli. Potpisao se na dvije slike u Drveniku (župna crkva sv. Jurja) i na pali portante u hvarskoj katedrali, za koju je isplaćen 1742. godine. Sve ostale pale pripisuju mu se na temelju izrazitih sličnosti. Čini se da su najranije nastale slike na Drveniku, jer su mramorni oltari na kojima se nalaze datirani 1736. i 1738. godinom. Oltarne pale u Supetru na otoku Braču mogu se datirati u isto vrijeme, jer je tamošnja župna crkva sv. Petra nanovo sagrađena 1733. godine, nakon čega je moglo započeti uređivanje njezine unutrašnjosti. Iz toga su vremena i pale u Bobovišćima i Nerežišćima, dok je pala portante u Hvaru, koju naručuje biskup Cesare Bonaiuti, isplaćena 1742. godine. Oltarnu palu

Uznesenje Blažene Djevice Marije na glavnom oltaru u rapskoj katedrali naručio je tamošnji biskup Antun Calebota (1746.–1756.), dok je posljednja naručena oltarna pala u crkvi sv. Andrije samostana benediktinki. Tada je mogla biti naručena i pala Stigmatizacija sv. Frane u rapskoj franjevačkoj crkvi sv. Eufemije.

Slikar Antonio Grapinelli bio je upisan u Bratovštinu slikara (*Fraglia dei pittori*) u Veneciji 1761. godine. Njegova djela u Italiji nisu, do danas, identificirana. Prema brojnim djelima religiozne tematike u dalmatinskim crkvama prepoznaje se kao rokoko slikar s očiglednim utjecajem umjetnosti Gian-Antonija i Francesca Guardi, iako se mogu naslutiti i dodiri sa slikarstvom Sebastiana Riccija, Gaspara Dizianija i Pietra Liberija.

Ključne riječi: slikarstvo, 18. stoljeće, Dalmacija, Venecija, Antonio Grapinelli

U crkvama na otocima Braču, Hvaru, Drveniku i Rabu nalazi se trinaest oltarnih pala koje je sredinom 18. stoljeća izradio mletački slikar Antonio Grapinelli. Budući da je riječ o većoj skupini slika, zaslužuju opširniji osvrt i tumačenje.

Navedimo umjetnikova djela. U župnoj crkvi sv. Jurja na otoku Drveniku slikar se potpisao na dvjema palama. Na slici *Prikazanje u hramu* potpisao se u donjem desnom kutu pale: *Ant.us Grapinelli*.¹ Na slici je prikazan događaj opisan u *Lukinu evanđelju* (Lk 2, 22–40) s Bogorodicom, Djetetom Isusom i Šimunom u prednjem planu, te skupinom likova koji se naslućuju u pozadini hrama raščlanjena lukovima i kaneliranim stupom. Prema natpisu na mramornom oltaru (*VIRGO IMACULATE COPI 1738*) može se pretpostaviti da je palu Grapinelli izradio upravo u to vrijeme.

Grapinelli se inicijalima (*GP*) potpisao i na pali *Bogorodica od Presvetoga Ružarija sa sv. Dominikom i sv. Katarinom Sijenskom* na oltaru koji je podignut, kako je zapisano, 1736. godine. Kompozicija slike posve je stereotipna: u gornjem dijelu pale okrunjena Bogorodica s Djetetom predaje krunicu pokleklim svecima. Uz sv. Dominika naslikani su i njegovi atributi: otvorena knjiga i pas s gorućom bakljom u ustima, dok sv. Katarini na glavu Krist stavlja cvjetnu krunu.²

U hvarskoj katedrali, na oltaru *Gospe od sedam žalosti*, koji je, prema narudžbi biskupa Cesara Bonaiutija (biskup: 1736.–1759.), u mramoru podigao klesar Pietro Coste 1740. godine,

nalazi se *pala portante* s prikazom anđela koji pridržavaju stariju, renesansnu sliku *Oplakivanje Krista* Huana Boscheta. Slikar se potpisao na rubu haljine anđela u desnom donjem uglu: *ANT.US GRAPINELLI*, te je za nju bio isplaćen 1742. godine.³

Na temelju tada poznatih i potpisanih oltarnih slika u Hvaru i Drveniku pripisana je Grapinelliju pala u supetarskoj župnoj crkvi *Gospa od Karmela sa sv. Franom Paulskim i dušama čistilišta*. Pretpostavlja se da je slika nastala nakon 1733. godine, jer je tada supetarska crkva bila «iz pepela» nanovo podignuta.⁴

Grapinellijevoj slici u Supetru treba dodati još četiri oltarne pale u tom mjestu. Tri se nalaze u župnoj crkvi, a jedna u crkvenom muzeju. To je velika pala *Navještenje* na glavnom oltaru, potom *Bogorodica sa sv. Anom, sv. Franom Asiškim i sv. Vinkom Ferrerskim* na prvom oltaru u južnoj lađi, oltarna pala *Sv. Ante s Djetetom i sv. Mihovилоm* na prvom oltaru u sjevernoj lađi župne crkve, te oltarna pala *Pietà* u crkvenom muzeju.

Na istom otoku, u župnoj crkvi sv. Jurja u Bobovišćima, Grapinelli je izradio oltarnu sliku *Bogorodica s Djetetom, Ivanom Krstiteljem i dušama čistilišta*, dok je u Nerežišćima u župnoj crkvi na trećem oltaru od ulaza u sjevernom brodu župne crkve izložena pala *Sv. Ante Padovanski s Djetetom i anđelima*.



Antonio Grapinelli, *Prikazanje u hramu*, Veli Drvenik, župna crkva
Antonio Grapinelli, *Presentation in the Temple*, Veli Drvenik, parish church



Antonio Grapinelli, *Bogorodica od Presvetog Ružarija sa sv. Dominikom i sv. Katarinom Šijenskom*, Veli Drvenik, župna crkva
Antonio Grapinelli, *Madonna of Most Holy Rosario with St Dominic and St Catherine of Siena*, Veli Drvenik, parish church

Tom srednjodalmatinskom katalogu treba priključiti tri slike na otoku Rabu. Na glavnom oltaru u katedrali nalazi se pala s prikazom *Uznesenja Blažene Djevice Marije*. Uz Bogorodičin lik naslikana je skupina anđeoskih likova, a u donjem desnom uglu grb rapskoga biskupa Ivana Calebote, što određuje vrijeme nastanka pale između 1746. i 1756. godine, kada je taj Trogiraniin upravljao rapskom biskupijom.⁵ Prema starijim rukopisnim bilješkama palu na glavnom oltaru u crkvi sv. Andrije samostana benediktinki, na kojoj je prikaz *Gospe od Ružarija sa sv. Dominikom, sv. Katarinom Šijenskom, sv. Vinkom Ferrerskim i sv. Alojzijem Gonzagom* kupila je u Veneciji 1765. godine opatica i rapska plemenitašica Francesca Antonija de Dominis.⁶ U lijevom donjem uglu naslikan je i grb obitelji Dominis.

Grapinelliju treba pripisati i oltarnu palu *Stigmatizacija sv. Franje* u franjevačkom samostanu sv. Eufemije na istom otoku.⁷

O slikaru Antoniju Grapinelliju posjedujemo, za sada, tek jedan relevantan podatak. Bio je upisan u Bratovštinu slikara u Veneciji (*Fraglia dei pittori in Venezia*) 1761. godine.⁸ Da je po umjetničkom obrazovanju bio Venecijanac, potvrđuju njegova djela, na kojima se presijecaju utjecaji brojnih

mletačkih slikara toga vremena. Nije poznato postoji li povezanost između slikara Antonija i Flaminija Grapinellija (Pieve di Alpago, kraj 17. stoljeća – 1750.), koji je prema starijim piscima izradio ciklus slika s prikazom apostola za katedralu u Bellunu. Kada su dvije slike bile predstavljene na izložbi *Pitture del Settecento nel Bellunese*,⁹ o njima je Francesco Arcangelli pisao kao o djelima Francesca Guardi-ja.¹⁰ Doista, meki potezi, valovite linije likova i svjetlucav, fluorescentni kolorit ne može se razumjeti bez umjetnosti Gian-Antonija i Francesca Guardi-ja. Na njima se, uz to, pre-

Antonio Grapinelli, *Navještenje*, Supetar na Braču, župna crkva
Antonio Grapinelli, *Annunciation*, Supetar on the island of Brač, parish church

Antonio Grapinelli, *Bogorodica sa sv. Anom, sv. Franom Asiškim i sv. Vinkom Ferrerskim*, Supetar na Braču, župna crkva
Antonio Grapinelli, *Madonna with St Anne, St Francis of Assisi and St Vincent of Ferrera*, Supetar on the island of Brač, parish church



Antonio Grapinelli, *Pala portante*, Hvar, katedrala
Antonio Grapinelli, Pala portante, Hvar, cathedral



Antonio Grapinelli, *Gospa od Karmela sa sv. Franom Paulskim i dušama čisti-
lišta*, Supetar na Braču, župna crkva
*Antonio Grapinelli, Madonna of Carmelite with St Francis of Paul and Purgatory
souls, Supetar on the island of Brač, parish church*





Antonio Grapinelli, *Sv. Ante Padovanski s Djetetom i sv. Mihovilom*, Supetar na Braču, župna crkva
 Antonio Grapinelli, *St Anthony of Padua with the Child and St Michael*, Supetar on the island of Brač, parish church



Antonio Grapinelli, *Pietà*, Supetar na Braču, župni muzej
 Antonio Grapinelli, *Pietà*, Supetar on the island of Brač, the Parish Museum

poznaju i utjecaji Bernarda Strozija, Francesca Maffeija i Antonija Carnea, koji se prožimaju s podjednako vidljivim odrazima slikarstva Sebastiana Riccija.¹¹ U takvu je ambijentu nastalo i slikarstvo Antonija Grapinellija. Tome treba pridodati utjecaj Pietra Liberija. Pala *Navještenje* na glavnom oltaru u supetarskoj župnoj crkvi mora se usporediti s istoimenom slikom koju je između 1664. i 1674. godine Liberi naslikao za crkvu S. Maria della Salute u Veneciji. Liberijeva invencija uživala je stanovitu popularnost, o čemu svjedoče stare kopije u sakristiji u istoj mletačkoj crkvi i u Lionu (Musée des Arts Décoratifs).¹² Uz to, poznate su još dvije Liberijeve varijante (Salzburg, Barockmuseum; privat-

no vlasništvo, nekada Madonna del Pinato, Venecija).¹³ I Grapinellijeva slika s prikazom sv. Ante Padovanskoga u supetarskoj župnoj crkvi ugleda se, također, na sliku Pietra Liberija koja se čuva u katedrali u Lentinai (Belluno) datiranoj 1665. godine.¹⁴ Slična je i pala s prikazom istoimenoga sveca u crkvi sv. Frane u Montagnani (Padova).¹⁵

Iako Grapinellijeva biografija ostaje, za sada, zastrta brojnim nepoznicama, čini se sigurnim da nije boravio u Dalmaciji. Za oltarnu palu u hvarskoj katedrali koju naručuje biskup Cesare Bonaiuti slikaru novac nije bio predan, već poslan (*D. D. spediti al pitor per fattura d'essa pala zecchini d'oro...*). Još je konkretnija zabilješka vezana za kupnju slike



Antonio Grapinelli, *Bogorodica s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i dušama čistilišta*, Bobovišća na Braču, župna crkva

Antonio Grapinelli, Virgin with the Child, St John the Baptist and Purgatory souls, Bobovišća on the island of Brač, parish church



Antonio Grapinelli, *Sv. Ante Padovanski s Djetetom i anđelima*, Nerežišća na Braču, župna crkva

Antonio Grapinelli, St Anthony of Padua with the Child and Angels, Nerežišća on the island of Brač, parish church

na Rabu. Tamo je 1765. godine opatica F. A. De Dominis od svoga novca platila sliku koja je dopremljena iz Venecije (*il passato mese di luglio, 1765 mi è venuta la nuova pala d'altare Maggiore di Venezia*).

Do sada nisu zabilježene Grapinellijeve slike u Veneciji ili na širem području gdje je utjecaj mletačke umjetnosti bio izravan i odlučujući (Veneto, Furlanija...). U tom smislu vrijedi upozoriti na sliku *Gospa od Ružarija sa sv. Dominikom* (Dardago di Budoia, župna crkva) predstavljenu u katalogu izložbe rokoko slikarstva u Goriziji. Na pali je Paolo Casadio uočio odjeke slikarstva Gian-Antonija Guardija, zaključujući da je djelo umjetnika kojemu se još ne može odrediti

ime, iako podsjeća na Flaminija Grapinellija iz Belluna (*un artista al quale non è ancora possibile dare un nome che rammenta i modi del bellunese Flaminio Grapinelli*).¹⁶ Uz utjecaj G. A. Guardija, na navedenoj slici umjetnik se koristio i slikarskim rješenjima Gasparea Dizianija, ne samo u kompoziciji već i u tipologiji likova, naročito u liku sv. Dominika. Što se tiče usporedbe dalmatinskih slika i umjetnine u Italiji, treba obratiti pozornost na lik Djeteta Isusa, koji navlas ponavlja brojna rješenja s dalmatinskih otoka.

Na sličan način stoji pred nama kao nepoznanica i slikar G. B. Augusti Pitteri: on se doduše preselio iz Venecije u Zadar, gdje je djelovao od 1730. do 1754. godine, ali je njegova



Antonio Grapinelli, *Uznesenje Blažene Djevice Marije*, Rab, katedrala

Antonio Grapinelli, *Assumption of the Blessed Virgin Mary*, Rab, cathedral



Antonio Grapinelli, *Bogorodica od Presvetog Ružarija sa sv. Dominikom, sv. Katarinom Sijenskom, sv. Vinkom Ferrerskim i sv. Alojzijem Gonzagom*, Rab, crkva sv. Andrije

Antonio Grapinelli, *Madonna of Most Holy Rosario with St Dominic, St Catherine of Siena, St Vincent of Ferrera and St Aloisius Gonzaga*, Rab, *St Andrew's Church*

biografija, usprkos rekonstrukciji djelovanja, ostala posve neistražena.¹⁷

S velikom vjerojatnošću možemo odrediti vrijeme nastanka Grapinellijevih slika. Dvije slike na Velom Drveniku mogu se datirati prema godinama upisanima na mramornim oltarima (1736. i 1738. godina), dok je hvarsku *palu portante* isplatio 1742. godine biskup Cesare Bonaiuti. Župna crkva u Supetru na Braču bila je »iz pepela« *nanovo podignuta 1733. godine*,¹⁸ od kada je započela i oprema njezine unutrašnjosti oltarima i slikama. Jamačno su tada naručene i slike za Bobovišća i Nerežišća na otoku Braču.

Nešto su mlađe slike u Rabu: na pali *Uznesenje Blažene Djevice Marije* u katedrali naslikan je grb biskupa Ivana Cale-

bote, pa sliku treba datirati u vrijeme njegova biskupovanja na otoku (1746.–1756.). Posljednja je u tom nizu slika koju 1765. godine isplaćuje opatica Dominis.

Pri pokušaju da odredimo stilske značajke Grapinellijevih dalmatinskih slika treba na početku istaći da se u oblikovanju svoga rukopisa napajao na različitim izvorima. U prvom redu to je religiozno slikarstvo Gian-Antonija (1699.–1761.) i Francesca Guardija (1712.–1793.). »*Nervosa pennellata di tocco*«, crtački naglašena, izvijena «rokoko» linija svečeva tijela, ambijentalizacija prikaza u neodređeni, parom ispunjen prostor rijetka raslinja, mogla je biti odlučujuća kada se rapska slika *Stigmatizacija sv. Frane* pripisala upravo G. A. Guardiju.¹⁹ Na isti je način prikazano i *Uznesenje Blažene Djevice Marije* na



Antonio Grapinelli, *Stigmatizacija sv. Frane*, Rab, crkva sv. Eufemije
Antonio Grapinelli, Stigmatisation of St Francis, Rab, *St Euphemia's Church*



Bogorodica od Presvetog Ružarija sa sv. Dominkom, Dardago di Budoia, župna crkva
Madonna of Most Holy Rosario with St Dominic, *Dardago di Budoia, parish church*

glavnom oltaru u rapskoj katedrali. To je blistavo, svjetlucavo slikarstvo, u kojem se ističe plavosiva, crvena i žuta Bogorodičina odjeća sjajnih preljeva, pa se stječe dojam da se prikazani likovi kupaju u atmosferi blagih preljeva, srebrnatih treperavih površina. Ne smijemo zaboraviti da je upravo na taj način Micheal Levey predstavio slikarstvo braće Guardi.²⁰ Naravno, dekorativnom i nakićenom Grapinellijevu slikarstvu nedostaje finoća i sjaj Guardijevih oltarnih pala, na kojima raspored likova, kaligrafski izvedene treperave linije, »*magico pittoricismo di tocco*« i srebrnasti tonovi predstavljaju rokoko slikarstvo na lagunama u najboljem izdanju.²¹ Budući da je G. A. Guardi otvorio radionicu u Veneciji 1730. godine, u kojoj su bila angažirana i braća Francesco i Nicolò (1715.–

1786.), o čijem slikarstvu ne znamo ništa, mogao je mladi Antonio Grapinelli vidjeti njihova djela te postati ovisan o njihovoj umjetnosti. Paralele se mogu povlačiti i s drugim slikarima; isto tako pronalaziti poticaje kod majstora prethodnih generacija, kao što je već upozoreno na Pietra Liberija. Tek kada se istraži njegov talijanski opus, moći će se donijeti cjelovit i utemeljen sud o tom slikaru, koji je skupinom oltarnih pala unio elemente rokokoja u crkve na otocima Hvaru, Braču, Drveniku i Rabu. Nije isključeno da će se, ovako predloženo, dalmatinski katalog Grapinellijevih slika možda dopuniti i drugim djelima u našim primorskim crkvama, te da će pomoći u identifikaciji njegovih slika u Italiji.

Bilješke

- 1
K. Prijatelj, *Tri signirane pale mletačkih slikara u Dalmaciji*, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji IV.*, Zagreb 1983., str. 49–52; **R. Tomić**, *Nekoliko podataka o slikama s Velog Drvenika*, u: *Zbornik otoka Drvenika II*, Drvenik 2000., str. 392.
- 2
R. Tomić, *Nekoliko podataka o slikama s Velog Drvenika*, u: *Zbornik otoka Drvenika II*, Drvenik 2000., str. 392.
- 3
C. Fisković, *Hvarska katedrala*, Split 1976., str. 69. Autor donosi podatke o isplati – dok. 87:
1742 L'oltrescritta cassa della Beata Vergine di sette dolori deve dar spesi per la tela della pala di deto altar e sua imprimadura zecchini uno val L 53: 10.
D. D. Spediti al pitor per fattura d'essa pala zecchini d'oro no sette a L 53:10
L'uno importato L 374:10
D. D. Spesi per nolo e portadura della sudetta pala da Socoliza L 26:15
D. D. Spesi in oro per indorar la sfaza e cordon preso da Grigor L 137
Svezak oltara Gospe sedam žalosti. ACH (**C. Fisković**, nav. dj., str. 181).
O oltaru i slikama usp. **H. Jackson**, *The Shores of the Adriatic*, London 1908., 821 (slikarevo ime navedeno kao Gradinelli); **K. Prijatelj**, *Španjolski slikar Juan Boschetus na Hvaru*, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji I*, Zagreb 1963., str. 51, sl. 34; **C. Fisković**, *Hvarska katedrala*, Split 1976., str. 69, 181; **N. Duboković Nadalini**, *Hvar*, Zagreb 1980., str. 40; **D. Domančić**, *Barokni oltar Pietra Coste u hvarskoj stolnici*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 20, Split 1975., str. 157–164; **R. Tomić**, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb 1995., passim.
- 4
J. Kovačić, *Grapinellijeva slika u Supetru*, »Bračka crkva« 1/44, Selca–Supetar 2000., str. 6.
- 5
M. Domijan, *Rab Grad umjetnosti*, Zagreb 2001., str. 106–107.
- 6
Io Fran. Ant. De Dominis, attuale abbatessa di S. Andrea, qualmente il passato mese di luglio, 1765 mi è venuta la nuova pala d'altare Maggiore di Venezia, nella quale è dipinta la beatissima Vergine Maria del SS. Rosario con li ss. Domenico, Vincenzo Ferrerio, Alvisio Gonzaga e Catterina da Siena. Per la quale il monastero nostro non ha spese niente. Ma io per mia devozione ho speso del mio proprio Lire seicento. Gamulin je sliku smatrao djelom Pietra Antonija Novellija, naglašavajući da on osobno nije vidio ljepše Novellijeve slike (*io personalmente non ho visto un dipinto più bello di P. A. Novelli*). Usp. **G. Gamulin**, *Dal Barocco al Rococò: una distinzione tutt'altro che facile*, u: *Nicola Grassi e il Rococò europeo*, Udine 1982., str. 207–210, sl. 209. Usp. i **M. Domijan**, *Rab Grad umjetnosti*, Zagreb 2001., str. 74–75, 123, 125.
- 7
G. Gamulin, *Schede per il Settecento veneziano*, »Arte veneta« XXVI, Venezia 1972., str. 216–219.; **M. Domijan**, *Rab Grad umjetnosti*, Zagreb 2001., str. 226–227.
- 8
E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975., str. 158.
- 9
F. Valcanover, *Pitture del Settecento nel Bellunese*, Venezia 1954., str. 7–81, sl. 36–37.
- 10
F. Arcangeli, *Note per la mostra di Belluno*, »Paragone« V/57, Firenze 1954., str. 59–60; **R. Pallucchini**, *La pittura nel Veneto, Il Settecento 2*, Milano 1996., str. 115–116, sl. 149–150. Flaminiju Grapinelliju pripisana je nedavno i slika na glavnom oltaru u župnoj crkvi u Farra d'Alpago. Usp. **M. Lucco**, *Le opere d'arte dell'Alpago*, u: *L'Alpago raccontato da Umberto Trame*, Belluno, str. 172–173; **M. De Grassi**, *La pittura del Settecento nel Bellunese*, u: *Il genio delle Alpi, Capolavori pittorici del Rococò europeo*, Gorizia 2001., str. 77, sl. 71.
- 11
R. Pallucchini, n. dj., str. 115–116.
- 12
U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi, Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996., str. 47, sl. 56, str. 196–197, kat. jed. p 188, foto p 188 A i p 188 B.
- 13
U. Ruggeri, n. dj., str. 198, kat. jed. i foto p 189 i 190.
- 14
U. Ruggeri, n. dj., str. 159, kat. jed. i foto p 99.
- 15
U. Ruggeri, n. dj., str. 169–170, kat. jed. i foto p 123.
- 16
P. Casadio, *Aspetti della pittura nel friuli veneto e nella Carnia tra il 1700 e il 1770*, u: *Il genio delle Alpi, Capolavori pittorici del Rococò europeo* (a cura di A. Antonello), Udine 2001., str. 102, sl. 100. Usp. i **M. Lucco**, *Grapinelli, Flaminio*, u: *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990., str. 741.
- 17
R. Tomić, *Slikar Giovanni Battista Augusti Pitteri u Dalmaciji*, Zagreb 2002.
- 18
J. Kovačić, *Grapinellijeva slika u Supetru*, u: »Bračka crkva« 1/44, Selca–Supetar 2000., str. 6.
- 18
G. Gamulin, *Schede per il Settecento veneziano*, »Arte Veneta« XXVI, Venezia 1972., str. 216–219.
- 19
M. Levey, *La pittura a Venezia nel diciottesimo secolo*, Milano 1983., str. 73–79.
- 20
M. Merling, *I fratelli Guardi*, u: *La gloria di Venezia* (a cura di J. Martineau e A. Robison), Milano 1994., str. 293–327.

Summary

Radoslav Tomić

Altar Paintings by Antonio Grapinelli in Dalmatia

Thirteen altar paintings made by the painter Antonio Grapinelli can be found on the Dalmatian islands of Brač, Drvenik, Hvar, and Rab. He signed the two paintings in Drvenik (the Parish Church of St George) and *pala portante* in Hvar cathedral, for which he was paid in 1742. All other paintings were attributed to him on the basis of striking similarities. It appears that his earliest dated paintings are the ones in Drvenik, since the marble altars they are kept on date from 1736 and 1738. The altar paintings in Supetar on the island of Brač could possibly date from the same period, since the local

Parish Church of St Peter was rebuilt in 1733, and the decoration of its interior could thus have begun. The paintings in Bobovišća and Nerežišća date from the same period as well, while the *pala portante* in Hvar, ordered by the bishop Cesare Bonaiuti, was paid for in 1742. The altar painting the *Assumption of the Blessed Virgin Mary* on the main altar of Rab cathedral was ordered by the local bishop Antun Calebota (1746–1756). The last altar painting ordered is in St Andrew's Church belonging to the Benedictine monastery. The painting *Stigmatisation of St Francis* in the Franciscan Church of St Euphemia might have been ordered at that time as well.

Painter Antonio Grapinelli was registered with the Painters Guild (*Fraglia dei pittori*) in Venice in 1761. His works in Italy haven't been identified yet. According to numerous works of religious subject matter in Dalmatian churches, he is recognized as a rococo painter most likely influenced by the art of Gian Antonio and Francesco Guardi, although there are certain clues suggesting contact with the painting of Sebastiano Ricci, Gaspare Diziani and Pietro Liberi as well.

Keywords: painting, 18th century, Dalmatia, Venice, Antonio Grapinelli



Mirjana Repanić-Braun

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Oltarne slike Franza Xavera Wagenschöna u crkvi sv. Mihaela u Osijeku

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 7. 11. 2002.

Sažetak

Kvalitetna slika s prikazom sv. Mihaela Arkandela i bitke za oslobođenje Osijeka od Turaka, koja je postavljena 1770. godine na tada novi glavni oltar u isusovačkoj crkvi sv. Mihaela u osječkoj Tvrđi, i nešto ranije nabavljena slika sv. Ivana Nepomuka na njemu posvećenome bočnom oltaru, pripisuju se temeljem formalno-stilske analize i pouzdanih pisanih izvora akademskom slikaru češkoga podrijetla Franzu Xaveru Wagenschönu (rođen 2. rujna 1726. u Littischu u

Češkoj, a umro 1. siječnja 1790. u Beču). Wagenschön pripada veoma produktivnoj generaciji kasnobaroknih slikara djelatnih na širokom području onovremene Austrijske Monarhije. U Wagenschönovim djelima uočljiv je utjecaj njegova profesora Michela Angela Unterbergera, ali i obraćanje starijim uzorima – L. Giordanu i P. P. Rubensu.

Ključne riječi: *Franz Xaver Wagenschön, Beč, Osijek, Đakovo, kasnobarokno slikarstvo, isusovci, sv. Mihael Arkandel, sv. Ivan Nepomuk*

Kvalitetna slika s prikazom sv. Mihaela Arkandela i bitke za oslobođenje Osijeka od Turaka (sl. 1) postavljena je 1770. godine¹ na tek dovršeni glavni oltar isusovačke crkve sv. Mihaela u osječkoj Tvrđi. Svečanom blagoslovu oltara nazočio je osobno i Josip II. sa svojom pratnjom, a događaj su bilješkom popratili osječki isusovci u kronici vođenoj između 1763. i 1772. godine.² Unatoč velikim dimenzijama (506 x 275 m) i zamjetnoj kvaliteti, slika se u literaturi do danas rijetko spominjala. Ne spominje se ni u ljetopisu koji je 1797. godine započeo pisati Josip Turković, osječki župnik i viceđakon, premda se s nekoliko redaka osvrće na crkveni inventar.³ Stručnjaci su je u novije vrijeme zaobilazili jer je prigodom popravka u 19. stoljeću bila agresivno retuširana. Cjelokupna površina izvornog slikanog sloja bila je preslikana, a uslijed prenapinjanja na podokvir nestao je najvjerojatnije i autorov potpis, te nije mogla biti prepoznata njezina izvorna kvaliteta.⁴ Moglo se je doduše i tada pretpostaviti da je riječ o izvornoj slici iz 18. stoljeća, ali sve dok stjecajem okolnosti (Domovinski rat i raketiranje/bombardiranje Osijeka) nije bila donesena u Hrvatski restauratorski zavod i dok nije bila podvrgnuta temeljitom restauratorskom zahvatu,⁵ prigodom kojega je bio, vrlo pažljivo i vješto, skinut naknadno nanесeni slikani sloj, nije se moglo razmatrati pitanje o mogućoj radionici, slikarskom krugu ili određenome autoru. Retuš je promijenio gotovo sve njezine izvorne kvalitete osim same kompozicijske strukture, koja je vješto objedinila dvije teme – *Pad anđela*, jednu od najčešće interpretiranih tema od samoga početka protureformatorske djelat-

nosti Katoličke crkve, u gornjem, i sugestivnan opis bitke za oslobođenje Osijeka od Turaka u donjem dijelu. Prikazom bitke zamijenio je autor na osječkoj kompoziciji tradicionalan prizor s grupom kaotično pokrenutih palih anđela pod nogama arkandela pobjednika, a simboliku pobjede dobra nad zlom, pobjede Arkandela nad Luciferom ili trijumfa protureformacije nad protestantizmom utemeljio je na povezivanju simboličnog i povijesnog, načinom sasvim primjerenim sredini za koju je slika rađena – gradu koji su Turci zaposjedali dugih 160 godina (1526.–1687.).

Kada je riječ o formalnim obilježjima osječke slike, i bez zabilješke o njezinu bečkom podrijetlu⁶ i u kompozicijskoj strukturi i u rukopisu uočljiva su autorova uporišta u akademskom stilu Bečke likovne akademije 50-ih godina 18. stoljeća i slikarskom stilu tadašnjeg rektora Michaela Angela Unterbergera⁷ (1695.–1758.), koji je u svojim brojnim djelima spojio i parafrazirao iskustva velikih protagonista venecijanskoga kasnobaroknog slikarstva, veroneških majstora, među kojima najizrazitije Antonija Balestre (1661.–1722.) i Napolitanca Luke Giordana⁸ (1632.–1705.). Na Unterbergerove kompozicije, njihovu klasičnu strogost, tretman likova i slikanog prostora utjecalo je također slikarstvo austrijskih baroknih majstora Daniela Grana (1694.–1757.) i Marrattova sljedbenika Martina Altomontea (1657.–1762.), ali najuočljiviji trag u njegovu djelu ostavila je izražajna ekstatičnost Paula Trogera (1698.–1762.). Svoja eklektična iskustva profesor je prenosio na svoje studente (bio je rektor između 1751. i 1758. godine) među kojima su bili i nadareni





2. M. A. Unterberger, *Pad andela*, Beč, ž. c. sv. Mihaela
2. M. A. Unterberger, *The fall of the angel*



3. M. A. Unterberger, *Pad andela*, Beč, ž. c. sv. Mihaela, detalj
3. M. A. Unterberger, *The fall of the angel, detail*

članovi njegove obitelji – mlađi brat Franz Sebald Unterberger (1706.–1776.), nećak Christoph Unterberger (1730.–1798.), drugi nećak Ignaz Unterberger (1742.–1797.), a također i Martin Knoller (1724.–1804.), Franz Zoller (1726.–1778.), Johann Cimbali (1722.–1795.) te, naposljetku, i Franz Xaver Wagenschön (1726.–1790.).⁹

Karakterističan oblikovni rječnik akademskoga kasnobaroknog klasicizma, koji je na osječkoj oltarnoj pali sadržan u

1. F. X. Wagenschön, *Sv. Mihael Arkandel i bitka za oslobođenje Osijeka od Turaka*, Osijek, župna crkva sv. Mihaela u Tvrdi (foto: V. Barac, Dokumentacija Hrvatskog restauratorskog zavoda, dalje HRZ)
1. F. X. Wagenschön, *St Michael Archangel and the battle for the liberation of Osijek from the Turks*

monumentalnosti vertikalno razvijene kompozicije, naglašenoj dramatičnosti i naturalizmu prizora u donjem dijelu, odabiru i rasponu kromatske ljestvice te svjetlosnim učincima, ukazivao je neposredno nakon uklanjanja retuša na pripadnost Unterbergerovoj radionici/krugu, ali nije bilo moguće preciznije određenje autorstva utemeljeno isključivo na komparativnoj formalnoj analizi. Istraživanja starije literature, međutim, bila su korisna – podatak o našoj slici, koji je još 1955. godine zapisala mađarska povjesničarka umjetnosti Garas Klára¹⁰ u dodatku svojoj studiji o baroknom slikarstvu u Mađarskoj, dokazao je ispravnost pretpostavke o mogućem autorstvu. U popisu djela koje je slikar češkoga podrijetla i Unterbergerov bečki student Franz Xaver Wagenschön izradio za crkve na (prema autoričinu određenju vjerojatno širem) području Mađarske, čitamo: *Eszék jezsuita t. Szt. Mihály oltárkép*. U istoj knjizi, u registru mjesta, među kojima je i Osijek (*Eszék, volt jezsuita templom*), podatak je



4. F. X. Wagenschön, *Sv. Mihael Arkandel i bitka za oslobođenje Osijeka od Turaka*, Osijek, ž. c. sv. Mihaela, detalj (foto: V. Barac, dokumentacija HRZ-a)

4. F. X. Wagenschön, *St Michael Archangel and the battle for the liberation of Osijek from the Turks*, detail



5. L. Giordano, *Pad anđela*, Beč, Kunsthistorisches Museum
5. L. Giordano, *The fall of the angel*

opširniji i navodi na izvor – *Privilegirane carske oglase* tiskane 1771. godine u Beču, ali i na još jednu sliku, oltarnu palu s prikazom *sv. Ivana Nepomuka*, koju je Wagenschön naslikao za istu crkvu.¹¹ U samome oglasniku nalazimo također podatak da je taj, očigledno priznati majstor, 70-ih godina bio nastanjen u krojačkoj kući koja se nalazila u sklopu franjevačkog samostana u bečkoj Singerstrasse.¹²

Pouzdan podatak o autorstvu osječkih slika s prikazima *sv. Mihaela i bitke za Osijek* i *sv. Ivana Nepomuka* upućuje nas na kratko određenje Wagenschönova stilskog opredjeljenja koje donosi Johann Kronbichler u spomenutoj Unterbergerovoj monografiji, ističući da djela toga slikara češkog podrijetla pokazuju višestruke odnose prema Unterbergerovu opusu te da se stilaska srodnost Wagenschönovih oltarnih slika s Unterbergerovim djelima odčitava i u kompozicijskim strukturama i u detalju do te mjere da su podudarnosti u oblikovanju kompozicija, izvedbi skupina anđela i tipovima figura često dovodile do pogrešnog pripisivanja pojedinih Unterbergerovih djela Wagenschönu. Nameće se usporedba s prikazom *Pada anđela* (sl. 2), oltarnom palom koju je Un-

terberger naslikao 1752. godine za glavni oltar crkve sv. Mihaela u Beču.¹³ Teško je pronaći važnije razlike u načinu slikanja anatomskih pojedinosti između Wagenschöna i njegova profesora. Ipak slikarski načini su različiti. U tretmanu obnaženih tijela i draperije Wagenschön se oslanja na uglačane akademske forme i snažnije svjetlosne učinke, dok je Unterbergerova površina slikarski nemirnija (sl. 3). Pri slikanju tkanine Unterbergerove su površine sumarnije, šire i blago lomljene, dok se Wagenschön oslanja na morfologiju žitkih nabora, pokrenutih naglašenim svjetlosnim kontrastima (sl. 4). Premda u pojedinostima ni jedne Unterbergerove kompozicije nije moguće pronaći osobito čvrsta uporišta koja bi omogućila izravno povezivanje učitelja i učenika u primjeni zajedničkih modela, koncepcije cjelina dovoljno su rječite. I Unterbergerova i Wagenschönova kompozicija građene su vertikalno, ali Unterbergerova se u potpunosti ostvaruje u »reljefu« figura i sumarnih oblaka u međuprostorima. U formalnoj i simboličnoj vertikali na njegovoj slici povezani su nebo i pakao, a granica je postavljena jedino u poretku likova po hijerarhijskom modelu od Boga Oca u vrhu kompozicije, Arkandela s anđeoskom vojskom pod njim, do palih



6. F. X. Wagenschön, *Sv. Ivan Nepomuk*, Osijek, ž. c. sv. Mihaela (foto: M. Braun, dokumentacija HRZ-a)

6. F. X. Wagenschön, *St John Nepomuk*



7. F. X. Wagenschön, *Sv. Ivan Nepomuk*, Osijek, ž. c. sv. Mihaela, detalj (foto: M. Braun, dokumentacija HRZ-a)

7. F. X. Wagenschön, *St. John Nepomuk, detail*

anđela koji poput sjena «istječu» iza donjeg ruba kadra u (naslućujemo) plamenom ozareno grotlo pakla. U oblikovanju same Arkandelove figure na osječkoj slici, u njezinoj izrazitoj klasičnosti, nabiranju draperije i plamenom maču, primjetljiv je također utjecaj Luke Giordana i njegova *pada Andela* naslikanog za kapelu sv. Ludwiga u Minoritskoj crkvi u Beču¹⁴ (sl. 5), slike koja je tijekom 18. stoljeća bila dostupna i Unterbergeru i Wagenschönu.

S druge strane, slikani prostor Wagenschönove slike slojevit je i po naglom prodoru u dubinu prema veduti osječke Tvrđe, i po (vjerojatno nenamjernom) pomaku u kronologiji prikazanog. Bez obzira na to o kojoj bitci za Osijek je riječ, da li o onoj čuvenoj pod vodstvom generala Leslija u kolovozu 1685.,¹⁵ koja je u *europskoj javnosti imala silan publicitet*, o onoj manje uspješnoj pod vodstvom Karla Lotaringijskog ili, što je najmanje vjerojatno, o konačnom oslobođenju grada 1687. godine,¹⁶ sve su se dogodile u drugoj polovici 17. stoljeća, kada su gabarit Osijeka, osim prepoznatljive Tvrđe, određivale vertikalne minareta.¹⁷ Turski Osijek, veličina kojega je zaprepastila i samog Leslija, Wagenschön je na svojoj slici zamijenio katoličkim, kakav je izgrađen tijekom 18. stoljeća, jer na veduti među inim jasno uočavamo isusovačku crkvu s visokim tornjevima koji su podignuti 1765./66. godine.¹⁸ Sam prizor bitke s Turcima odlikuje se naturalizmom svojstvenim brojnim sličnim prikazima na grafika

slikama nastalim u 17. i 18. stoljeću, poglavito onima posvećenima bitci za oslobođenje Beča 1683. godine,¹⁹ ali pritom nije moguće zanemariti jedno daleko važnije uporište – silovito pokrenute i isprepletene mase ljudskih i životinjskih likova u prizorima lova ili radovima sakralne tematike Petra Paula Rubensa, inspiraciju na koju je, obrativši se izravno na uporište Wagenschönovih grafika u djelu slavnoga Flamanca, ukazao češki povjesničar umjetnosti Lubomir Slaviček.²⁰

Druga oltarna pala, slika *sv. Ivana Nepomuka*²¹ (sl. 6) s desnoga bočnog oltara, evakuirana je kao i sav vrijedniji slikovni inventar osječkih crkava u vrijeme intenzivnih napada na Osijek. Danas je, za razliku od glavne oltarne pale bivše isusovačke crkve u Tvrđi, zatječemo još uvijek neobnovljenu, ali s dobrim izgledima, budući da je u Hrvatskom restauratorskom zavodu upravo započet rad na njezinu čišćenju. U 19. stoljeću bila je drastično preslikana, a 1991. u brzini je nakapana voskom, kako uslijed pomicanja i nemogućnosti propisnog pakiranja ne bi izgubila dijelove slikane površine, već obilato načete krakelirama. Podatak o obnovi slike, ispisano krupnim slovima²² nad donjim rubom kadra, potvrđuje opsežnost negdašnjeg zahvata, koji je u potpunosti obezvrijedio kvalitetu originala.

Tema *apoteoze sv. Ivana Nepomuka* na osječkoj slici upotunjena je grupom likova u donjem dijelu kompozicije, ali



8. F. X. Wagenschön (?), *Presveto Trojstvo*, Đakovo, Biskupija (foto: M. Braun, dokumentacija HRZ-a)
8. F. X. Wagenschön (?), *The Holy Trinity*



9. F. X. Wagenschön (?), *Presveto Trojstvo*, Đakovo, Biskupija, detalj (foto: M. Braun, dokumentacija HRZ-a)
9. F. X. Wagenschön (?), *The Holy Trinity, detail*

izostao je uvriježeni prikaz mučenikove smrti. Sveca bismo stoga jedva prepoznali kao popularnoga češkog čuvara ispovjedne tajne da oko njegove glave ne sjaji aureola od (pet) zvijezda, da anđeli ne nose njegove attribute – raspelo i palminu granu mučeništva te da nije odjeven u ispovjedničku roketu. Gradu na rijeci kakav je Osijek zasigurno je više koristila njegova sekundarna uloga *zaštitnika mostova i zagovornika protiv poplava*.²³ Čitav sadržaj te konvencionalne, vertikalno građene dvodijelne kompozicije sažet je kao na većini Wagenschönovih djela sakralne tematike u prednjem planu, a slikani prostor određen je masama krupnih likova i nezaobilaznim oblacima dvojake uloge – one čisto štafažne i one u funkciji opisa nebeskoga krajolika, nisko spuštenu nad očajnicima. Kompozicijska struktura, patetične impostacije likova, očuvani svjetlosni odnosi, karakterističan prototip anđela (sl. 7), koji je još uvijek moguće odčitati, i temeljne kromatske vrijednosti koje je obnovitelj uglavnom poštivao – nedvojbeno su elementi Wagenschönova slikarstva, ali sve ono što bi moglo govoriti o slikarskom načinu

koji ga je proslavio u tolikoj mjeri da je bio zasut brojnim narudžbama, od onih carske obitelji do onih plemstva i svećeničkih redova, diljem Habsburške Monarhije, skriveno je do daljnjeg pod debelim naslagama retuša i nečistoće. Možda će kao i u slučaju slike *sv. Mihaela* stručno izveden restauratorski zahvat vratiti nešto od titrava sjaja inkarnata, učiniti draperije podatnijima, a psihologizaciju likova uvjerljivijom, kako bismo u našoj ionako reduciranoj baroknoj baštini sačuvali još jedno djelo u rangu onih u austrijskim, bavariskim i mađarskim crkvama. Naposljetku, ovim atribucijama, sretno potvrđenima uistinu rijetkim i ne lako dostupnim pisanim izvorima, mogla bi se pridružiti još jedna, izvedena temeljem komparativne analize. Pa ako i nije riječ o samome Wagenschönu, zasigurno je riječ o djelu iz uska slikarevoga kruga. Slika *Presvetoga Trojstva* (sl. 8 i 9) iz Đakovačke biskupije sasvim je blizu morfološko-tipološkim obrascima karakterističnog Wagenschönova slikarstva. Stereotipnom kompozicijom po malo se čemu razlikuje od vrlo sličnih brojnih interpretacija te teme u austrijskom baroknom slikarstvu. Što-



10. F. X. Wagenschön, *Isus uskrisuje dječaka iz Naina*, Graz, Landesmuseum Joanneum

10. F. X. Wagenschön, Jesus resurrects the boy from Naine

više, upravo impostacija Krista – način na koji je desnicom obgrlio raspelo i ispružio desnu obnaženu nogu, dok je lijeva pokrivena i jače svinuta u koljenu, prototip je za kojim su posegnuli mnogi, od Trogera do Kremsera Schmidta. Wagenschönovu kistu blisko je oblikovanje toraksa, sjajeća mekoća Kristova lica, tipologija gotovo monokromnih malih anđela i zasjenjeni profil krupnoga anđela u donjem lijevom dijelu kompozicije. Usporedba s jednim od potpisanih Wagenschönovih djela, također manjega formata, slikom *Isus uskrisuje dječaka iz Naina* u »Landesmuseum Joanneum« u Grazu (sl. 10), djelomice podupire tu pretpostavku o Wagenschönovu autorstvu.

Naposljetku, nekoliko podataka iz slikareve biografije: rođen je 2. rujna 1726. u Littischu u Češkoj, a umro 1. siječnja 1790. u Beču,²⁴ gdje se po završetku likovne akademije nastanio, kako je već spomenuto, u kući koja je pripadala sklopu franjevačkog samostana u ulici Singerstrasse. Pogrešno su ga smatrali učenikom Petera Brandla, što je opovrgao kasnije otkriven podatak o njegovu školovanju na Bečkoj likovnoj

akademiji, na koju se upisao 22. studenog 1751. Nedugo potom, 6. veljače 1752. oženio se u katedrali sv. Stjepana, a nakon dugog i uspješnog rada, koji je rezultirao velikim brojem portreta te radovima religijske i alegorijske tematike,²⁵ pa i slikama koje su poput Unterbergerovih ukrašavale kočije carske obitelji, postao je godine 1770. članom Bečke akademije.²⁶ Akademizam, akademski eklekticism i kasnobarokni klasicizam upravo su i bitne odrednice njegova slikarstva, kojem se ne može poreći vještina i talent autora. Unatoč činjenici da na slici *sv. Mihaela Arkandela* manjkaju brojne pojedinosti koje su je resile u izvornom izdanju, od većih površina u donjem dijelu kompozicije, ujednačenih neutralnom smeđom bojom prigodom zadnjeg restauratorskog zahvata, do autorova rukopisa u završnom sloju, slika *sv. Mihaela Arkandela* upravo je idealan primjer Wagenschönova spretnog vladanja kompozicijom i svim njezinim elementima, ponajprije izuzetno sugestivnom svjetlosnom dinamikom, uravnoteženim kromatizmom, razmještajem masa i dubinskim otvaranjem slikanog prostora.

Bilješke

- 1
M. Korade, *Isusovci*, u: *Osijek – katolička crkva jučer i danas*, Đakovo 1987., str. 52.
- 2
DIARIUM MISSIONIS ESSEKINENSIS SOCIETATIS IESU COEPTUM ANNO MDCCXIV SCHOLASTICO EXEUNTE 1763. Mikrofilm se nalazi u trezoru Nacionalne i sveučilišne knjižnice, a original u knjižnici Mađarske akademije znanosti i umjetnosti u Budimpešti. Premda je objavljen prijevod osječkog isusovačkog ljetopisa (S. Sršan, *Osječki ljetopisi 1686.–1945.*, Osijek 1993.), navodim original jer prijevod ne donosi neke od podataka zapisanih u izvornom dokumentu. Ujedno, potrebno je ukazati na pogrešno bilježenje smještaja rukopisa osječkog Isusovačkog ljetopisa u literaturi koja ga citira. Za isti rukopis navodi se da se nalazi u *Budimpešti* – što samo po sebi ne bi bilo pogrešno kada taj grad ne bi imao više ustanova koje ga podjednako kompetentno mogu čuvati (usporedi u navedenome djelu na str. 15, gdje se također navodi kako je snimak dobila Nacionalna i sveučilišna biblioteka u Zagrebu već 1955. godine, a čuva ga kao akviziciju 5/1, što je netočan podatak, budući da pod tom naznakom, niti pod bilo kojom drugom, nije zabilježeno njegovo postojanje u zbirkama Nacionalne i sveučilišne knjižnice, sve do danas, kada je nakon otkrivanja njegova smještaja, posredovanjem voditelja trezora mr. Josipa Kosića, mikrofilm nabavljen) – nadalje u katalogu izložbe Isusovačke baštine otkrivamo još dva mjesta gdje se rukopis navodno nalazi: Arhiv Hrvatske (Hrvatski državni arhiv) i Knjižnicu Juraj Habelić na Jordanovcu; u časopisu »Vrela i prinosi« autor pak navodi da se rukopis nalazi u Sveučilišnoj knjižnici u Budimpešti (Tomo Matić u časopisu »Vrela i prinosi« br. 11, na str. 51). Tragom svih navoda trebalo je više od šest mjeseci da se rukopis pronađe.
- 3
Citiram prijevod Turkovičeva ljetopisa *DIARIUM PAROCHIALIS ECCLESIAE INTERIORIS CIVITATIS ESSEK SANCTO MICHAELI ARCHANGELO DICATAE DOMUS PAROCHIALIS CASUUM-QUE RARIUS CONTINGENTUM AB ANNO 1798-O, SUB ANTONIO JOSEPHO TURKOVICS IN SUPERIORE CIVITATE ESSEK ANNO 1757-O NATO, PAROCHO ET VICEARCHIDIACONO LOCI* u: S. Sršan, *Osječki ljetopisi 1686.–1945.*, Osijek 1993., str. 257–298. Ljetopis je vođen do 1806. godine. U bilješci br. 16. prijepoda Turkovičeva ljetopisa navodi se da je ... *oltar sv. Ivana Nepomuka završen 1768. godine, a veliki oltar koji se ukrašavao više godina (anđeli i deset mjedenh i posrebrnih svijećnjaka) dovršen je također 1768. godine izdatkom od 1000 forinti.* – Bilješka je komentar podatku da je 11. svibnja 1799. godine slikar Josip Sajčer (Shejcher) dovršio renoviranje sporednih oltara.
- 4
U tekstu o slikovnom inventaru osječke župne crkve sv. Mihaela Arkandela navodi se: *Na žalost, bivša osječka isusovačka crkva sv. Mihaela (današnja župna crkva u Tvrđi) ne dokazuje mnogo o tim njegovim dostignućima (odnosi se na prethodnu tvrdnju u istome tekstu da su isusovci bili nositelji najsuvremenijih stremjenja u umjetnosti i kulturi) na polju umjetnosti osim nekoliko interesantnijih i vrednijih slika u crkvi i to: dvije oltarske pale koje prikazuju »Madonu Imacolatū« i »Madonu s Djetetom i anđelima«, te dvije slike u župnome dvoru ... Usporedi u: I. Lentić-Kugli, *Slikarstvo Slavonije u 18. stoljeću*, katalog izložbe *Umjetnost 18. stoljeća u Slavoniji*, Osijek 1971., str. 13.*
- 5
Zahtjevan restauratorski zahvat vodio je mr. Zlatko Bielen, a tekst o etapama rada sada je u pripremi za tisak u »Godišnjaku zaštite spomenika« za 2001./02. godinu.
- 6
Rukopis bez navoda autora i bez paginacije, *Iz prošlosti Isusovačkog samostana u Osijeku (1687–1773)*, Knjižnica Juraj Habelić, grada za Osijek, kutija 19: ... *Slika sv. Mihovila napravljena je u Beču za 400 for.*
- 7
O Unterbergerovoj interpretaciji iste teme, o njegovoj djelatnosti i sljedbenicima usporedi u: J. Kronbichler, *Die Engelsturz-Darstellungen im Werk von Michael Angelo Unterberger*, Der Schlern, 59, 1985., Heft 7, str. 395–421; J. Kronbichler, *Michael Angelo Unterberger und sein Einfluß auf Franz Sebald Unterberger*, Barockberichte, 11/12, Salzburger Barockmuseum, 1995., str. 385–398; J. Kronbichler, *Michel Angelo Unterberger 1695–1758*, Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 1995.
- 8
Jedan od najranijih prikaza *pada anđela* u jednoj od bečkih crkava bio je upravo onaj Giordanov iz vremena oko 1680., izrađen za oltar sv. Mihaela u kapeli sv. Ludwiga u Minoritskoj crkvi. Arkandelova impostacija i kaos tjelesa pod njegovim nogama zasigurno su bili inspirativni za slikare iste teme kroz 18. stoljeće. Usporedi: *Luca Giordano 1634–1705*, Kunsthistorisches Museum Wien, 2001., str. 148–149.
- 9
J. Kronbichler, *Michel Angelo Unterberger 1695–1758*, Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 1995, str. 47. i 48.
- 10
G. Klára, *Magyarországi festézet a XVIII. Században*, Akadémiai Kiadó, Budimpešta 1955., str. 260.
- 11
Nav. dj., str. 168.
- 12
Kaiserlich königlich allergnädigst privilegirte Anzeigen, I. Jahrgang, XI. Stück, den 11. September 1771., str. 84: *Zu Eszek bey den PP. Jesuitem, der H. Erzengel Michael, un der H. Johann von Nepomuck, i 117: Herr Franz Wagenschön, in der Singerstrasse, unter dem Franciscanerkloster im schneiderischen* (mjesto njegovog boravka).
- 13
J. Kronbichler, *Michel Angelo Unterberger 1695–1758*, Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 1995, str. 34.
- 14
Oltar posvećen sv. Mihaelu podignut je u toj crkvi 1698. godine. Sama slika danas se nalazi u Galeriji slika Kunsthistorisches Museuma u Beču. Usp.: *Luca Giordano 1634–1705.*, katalog izložbe, Kunsthistorisches Museum Wien, 23. 6. – 7. 10. 2001., str. 148.
- 15
I. Mažuran, *Srednjovjekovni i turski Osijek*, Osijek 1994., str. 175. Autor izuzetno živopisno komentira događaje 13. kolovoza 1685., kada se Lesle utaborio u ravnici blizu Osijeka, *vjerojatno na području današnjega Gornjega grada. Služeći se ponovo ratnom varkom, podigao je logor u kojem se moglo smjestiti i do 30 000 vojnika. Prikaz bitke u donjem dijelu kompozicije uočljivo se podudara s opisom: Zatim vojsku postavi u bojni red; u sredini pješadiju, njemačko konjanstvo, komoru i tri mala poljska topa, a na krilima brze hrvatske konjanike. Na puškomet udaljenosti stajali su također poredani i Turci. Korak po korak vojske su se približavale jedna drugoj. Kada su turski pješaci i konjanici stigli na pedesetak koraka udaljenosti, napadnu ih s oba krila hrvatski konjanici. Napad je izveden tako munjevito da su turski konjanici uskoro nagrnuli u paničan bijeg cestom prema Beogradu. Hrvati su hitali za njima, obarali ih s konja i nemilice sjekli. Ne upuštajući se u bitku, turska pješadija odstupala je korak po korak i povlačila se u osječku tvrđavu.*
- 16
I. Mažuran, *nav. dj.*, str. 183: *Vijest da je carska vojska u blizini i da će napasti Osijek izazove među osječkim Turcima sveopću paniku i bezglovo bježanje. Da spriječi bijeg i donekle smiri prestravljeno stanovništvo, zapovjednik grada naredi da se zatvore sva gradska*

vrata. Ali poneseni strahom, Turci su svoje žene, djecu i stvari spuštali konopima preko gradskih zidova i samo bježali. Napokon, u sveopćem metežu, u ranu zoru 26. rujna pobjegao je i zapovjednik grada s ostacima svoje vojske. Dva dana poslije tih događaja ostao je Osijek bez ikakve obrane i gotovo napušten. Saznavši od seljaka pod Valpovom što se dogodilo u Osijeku 29. rujna 1687. general Dünnewald zapovjedi pukovniku Nikoli Ladronu da pohita što brže može s 2 000 konjanika u Osijek i zaposjedne grad. Istog dana uđe Ladron u Osijek... Osvajanje je obavljeno bez ikakvih vojnih napora, a strateški položaj Osijeka imao je za rat s Turcima u Slavoniji i dalje prema istoku izuzetnu važnost. Javljajući o tome mletačkoj Signoriji, Andrea Cornaro između ostalog piše: Tako pade mjesto toliko znamenito, koje je bilo cilj posljednje vojne, a nisu ga bile u stanju osvojiti velike vojske, sada to lagano postiže jedan mali vojni odred. (Citat iz **G. Contarini**, *Storia della guerra di Leopoldo I.*, Venecija 1710., T. I., str. 279)

17

Usporedi u: **G. Rósz**, *Schlachtenbilder aus der Zeit der Befreiungsfeldzüge*, Budapest 1987.; str. 157. Uz prikaze svih važnijih bitaka s Turcima, među kojima su se našle i one za oslobođenje Osijeka, Rósz donosi grafike s prikazima pojedinih gradova u 17. st. Na grafici J. Müllera, rađenoj prema izvorniku J. J. Waldmanna, uz Eger, Székesfehérvár i Munakáes prikazan je i Osijek, u prvome od četiri superponirana kadra.

18

Jerko Matoš navodi da su tornjevi ozidani 1741. g. Usporedi u: **J. Matoš**, *Kanonske vizitacije*, »Vrela i prinosi« br. 15, Zagreb 1985., str. 113. Prema samostanskoj kronici (ljetopisu) moguće je, međutim, zaključiti da su tornjevi završeni 1765./66. godine. Godina koju donosi Matoš ne poklapa se najbolje s navodom iz prijevoda osječkog ljetopisa isusovačkog samostana (*Diarium*, str. 242) od 9. svibnja 1765. godine: *Kočijaš je već dovezao 33000 opeka i 400 dasaka potrebnih za gradnju tornjeva* (bilj. br. 72); str. 243: 5. lipnja. 1765.: *Stiglo je drvo za gradnju tornjeva*. Crkva sv. Mihaela u Osijeku počela se graditi 1725. te je već 1730. g. bila pokrivena crijepom. Gradnja je potom nastavljena 1733. Međutim, najvjerojatnije je da se s rad na podizanju tornjeva započeo spomenute 1741. godine i da je zahtjevna gradnja potrajala dugo, sve do 60-ih godina.

19

Usporedi u: **Razni autori**, *Die Türken vor Wien – Europa und die Entscheidung an der Donau 1683.*, Historisches Museum Wien (Residenz Verlag), Salzburg i Beč 1982. Većina bakroreza na tu temu nastala je neposredno nakon oslobođenja Beča, a sama »turska« tematika postala je krajem 17. i početkom 18. stoljeća nezaobilaznom u svim zemljama Austrijske Monarhije.

20

L. Slavicek, *Franz Xaver Wagenschön »Pictor Viennensis, Austriae Discipulus P. P. Rubens« – Copia und Imitation in seinem graphischen Werk*, »Barockberichte«, 11/12, 1995., str. 435–446.

21

U katalogu izložbe *Isusovačka baština u Hrvata*, održane u zagrebačkom MGC-u 1992. godine, pod kataloškom jedinicom br. 99 na 307. strani, **I. Kugly-Lentić** navodi: ...*produhovljeno je i izduženo svećivo lice s očima ekstatično okrenutim prema nebu. Oko svećeve glave pozlačena je aureola sa zvijezdama, a u profinjeno oblikovanim izduženim prstima ruku veliko raspelo...* Premda opis ne odgovara našoj slici, činjenica je da u crkvi sv. Mihaela Arkandela u osječkoj Tvrđi postoji samo jedan desni bočni oltar posvećen sv. Ivanu Nepomuku, i to onaj na kojem se ona izvorno nalazila. U bilješci kataloške jedinice autorica nadalje piše kako *kronika isusovačkog kolegija u Osijeku izričito navodi da je oltarsku palu sv. Ivana Nepomuka naslikao nepoznati bečki slikar.*

22

Natpis dolje u sredini: *renovirao ... ijarovich von Zomb* (Sombor ?!) ... *Ano 1830.*

23

Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Zagreb 2000., str. 314.

24

Nová Encyklopedie Českého Výtvarného Umění, Academia Praha 1995., str. 929.

25

Thieme-Becker Künstler Lexikon, Band XXXV, Waage Wilhelmson Leipzig, Verlag von E. A. Seeman 1942., str. 24. Neka od Wagenschönovih djela: *Grac, Katedrala – Apoteoza sv. Ignacija*, 1766.; Beč, Samostan milosrdne braće, refektorij – prikazi 8 svetaca, 1763.; Beč, Franjevačka crkva – oltarna slika *Mučeništvo sv. Ivana Kapistrana*; Beč, Uršulinska crkva – oltarne slike *sv. Ignacija i sv. Angele*; Beč, Uršulinski samostan – *Kraljica Eleonora*; Budimpešta, Narodna galerija – *Apoteoza sv. Florijana* (potpisana i datirana 1769.; izvorno se nalazila na glavnome oltaru crkve sv. Florijana u Budi); Budimpešta, župna crkva sv. Ane – *Bezgrješno začće* (potpisana), *Srce Isusovo*, *Pokajnica Magdalena* (potpisana), *Adam, Eva*, 23 prikaza svetaca (1765. i 1768.); Eisenstadt, Misericordia-Kirche – *Sv. Anton Pado-vanski* itd.

26

Nav. dj. str. 24.

Summary

Mirjana Repanić-Braun

Altar Paintings by Franz Xaver Wagenschön in St Michael's Church in Osijek

The painting depicting St Michael Archangel and the battle for the liberation of Osijek from the Turks was placed onto just completed main altar of the Jesuit church of St Michael in Osijek Tvrđa in 1770. Despite its large proportions (506 x 275 cm) and considerable quality, the painting has rarely been mentioned in available sources. In the 19th century it was severely repainted, with retouch significantly changing almost all its original qualities except for the compositional structure itself, which skilfully combined the two themes – the Fall of the angel, one of the most commonly interpreted themes since the establishment of the Counter-Reformation activities of the Catholic Church, in the upper part, and suggestive narration of the battle for the liberation of Osijek from the Turks in the lower part. The traditional apocalyptic scene with the fallen angels lying underneath the feet of the archangel-the victor, the author of this composition replaced with the scene of the battle. He based the symbolism of the victory of Good over Evil, of Archangel over Lucifer, the Catholic Church over Islam, and the triumph of the Counter-Reformation over Protestantism, on the amalgamation of the symbolic and the historical, a manner that was entirely appropriate for the environment the painting was created for in the first place – the city that was under Turkish siege for 160

years (1526–1687). Considering the formal features of this painting, the author's links with the academic style of the Art Academy in Vienna of the 1750s, as well as with the painting style of Michael Angelo, the rector of the Unterberger at the time (1695–1758), can be noticed.

Characteristic vocabulary of academic late-baroque classicism, as revealed after removing retouch, immediately indicated its belonging to Unterberg's workshop/circle, although more precise attribution exclusively based on comparative formal analysis wasn't possible. However, the study of literature from older periods proved useful – information about our painting, as recorded by Hungarian art historian Garas Klára in appendix to her study on baroque painting in Hungary, substantiated the validity of the assumption and revealed the name of the author. On the list of works created by the painter of Czech descent and Unterberg's disciple from Vienna, Franz Xaver Wagenschön, for churches throughout Hungary and neighbouring countries, on page 260. is as follows: Eszék jezsuita t. Szt. Mihály oltárkép. In the register of locations from the same book, which includes Osijek as well (Eszék, volt jezsuita templom), the information is further elaborated and leads to the source – »Privileged imperial advertisements«, printed in Vienna in 1771, as well as to another piece of work, altar painting depicting St John Nepomuk, painted by Wagenschön for the same church. Finally, another attribution made according to comparative analysis could be added to these attributions, fortunately confirmed by extremely rare and not easily available and accessible written sources – the painting of the Holy Trinity from the Bishopric in Đakovo. Even if it has nothing to do with Wagenschön himself, it most certainly belongs to some of his close associates, since it obviously contains some elements related with morphological-typological patterns of Wagenschön's painting.

Keywords: Franz Xaver Wagenschön, Vienna, Osijek, Đakovo, late Baroque painting, Jesuits, St Michael Archangel, St John Nepomuk

Vlatka Stagličić

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Izgradnja župnih kurija u Hrvatskom zagorju u drugoj polovici 18. stoljeća

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 20. 11. 2002.

Sažetak

Zidane župne kurije počinju se u Krapinsko-zagorskoj županiji graditi polovicom 18. stoljeća, zamjenjujući ranije drvene. Do kraja stoljeća izgrađene su, ili se grade, kurije u Belcu, Desiniću, Konjšćini, Krapini, Mariji Bistrici, Mihovljanu, Pregradi, Radoboju, Sv. Križu Začretje i Taborskom, a na samom početku 19. stoljeća kurije u Loboru i Kostelu. Župne kurije su jednokatne, pretežno pravokutne tlocrtne dispozicije, unutar koje na tipizirani način spajaju gospodarsku, upravnu i stambeno-reprezentativnu funkciju. U ranijim objektima (Desinić, Mihovljan) u prizemlju se javlja poprečan široki hodnik, koji odvaja dvije skupine prostorija, no već kurija u Belcu, dovršena 1755. godine, nadopunjuje takvu prostornu koncepciju, naglašavajući središnju os stubišta. Najznačajniji objekti dovršavaju se osamdesetih godina 18. stoljeća; to su župne kurije u Pregradi i

Krapini. Pregradska kurija veličinom i izvedbom odskaae od ostalih kurija u Zagorju, predstavljajući razrađen kasnobarokni projekt, od diferencijacije svodova i osno smještene središnje dvorane do artikulacije vanjštine. Krapinska kurija ima bogato pročelje u oblicima baroknog klasicizma, a unutrašnji raspored označava prijelaz od centralne organizacije prostora prema longitudinalnom nizanju prostorija duž hodnika. Župna kurija u Taborskom (započeta 1790. g.) rasporedom nalikuje onoj u Krapini, dok objekti u Konjšćini (1777.–1799.) i Radoboju (1778.–1829.) imaju neke tipološke sličnosti s Pregradom, ali u cjelini riječ je o jednostavnijim građevinama. Zgrade u Loboru i Kostelu zaključuju u skromnim oblicima izgradnju župnih kurija u kojima možemo pratiti stilske značajke kasnog baroka.

ključne riječi: *stambena arhitektura, kasni barok, župna kurija, Belec, Pregrada, Krapina*

Arhitekturom župnih kurija u sjeverozapadnoj Hrvatskoj bavilo se nekoliko autora: pojedine vrednije objekte obradila je Đ. Cvitanović,¹ dok su zagrebačke kaptolske kurije obrađene kao tema magisterija S. Križić Roban.² A. Horvat obradila je župne kurije u Međimurju, u okviru svoje doktorske disertacije.³ Također, u okviru topografskih istraživanja Instituta za povijest umjetnosti, zajedno s ostalim graditeljskim nasljeđem, obrađene su i župne kurije s područja Ludbrega i Križevaca.⁴

Zagorske kurije dosad su spominjane u pregledima spomenika kulture A. Horvat,⁵ no jednostavnost i skromnost dimenzija i stilskih elemenata u usporedbi s ostalom profanom arhitekturom iz istog razdoblja uvjetovali su izostanak opsežnijeg istraživanja tih objekata. Pod zemljopisnom odrednicom Zagorja ovdje podrazumijevam prostor koji danas obuhvaća Krapinsko-zagorska županija, između Medvednice na jugu i gorskog niza Strahinčića–Ivančica na sjeveru. Župne kurije izgrađene u okviru tog prostora uklapaju se svojim izgledom u općenite značajke kurijalne izgradnje, kakva je zabilježena i na drugim obrađenim spomenicima iste kategorije, građenima izvan većih gradskih središta, u manjim trgovištima ili selima, na području sjeverozapadne Hrvatske. Riječ je o jednokatnim objektima, pretežno pravokutne tlocrtne dispozicije, koji na tipizirani način spajaju tri funkcije:

gospodarsku, upravnu i stambeno-reprezentativnu, što znači da sve posjeduju prostorije oblikovane za gospodarsku namjenu, smještene u najdonjoj etaži, prostoriju župnog ureda, najčešće smještenu pokraj ulaza, i svečanu dvoranu, *palaču*, na katu. U skladu s vremenom izgradnje, oblikovane su u jednostavnom kasnobaroknom ili barokno-klasicističkom slogu.

Iz vremena 18. stoljeća sačuvane su u Zagorju župne kurije u Belcu, Desiniću, Konjšćini, Krapini, Mariji Bistrici, Mihovljanu, Pregradi, Radoboju, Sv. Križu Začretje i Taborskom, a na njih se nadovezuju i dvije kurije sa samog početka 19. stoljeća u Kostelu i Loboru. *Kurija u Mariji Bistrici*, dovršena 1748. godine,⁶ izlazi iz okvira ovoga rada, ne samo izgradnjom prije sredine stoljeća, već i drukčijom funkcijom. Kako je bilo predviđeno da kurija, uz smještaj župnika i njegova gospodarstva, omogućuje i boravak za posjetitelje svetišta, zgrada iz 1748. godine spojena je sa starijom jezgrom preko unutrašnjeg dvorišta, okruženog s tri strane hodnicima, tako da svojom veličinom i rasporedom odudara od ostalih župnih kurija, a Bolléovom pregradnjom, kao i suvremenim zahvatima dodatno je promijenila izgled. Iako je vanjština izmijenjena u potpunosti, dijelovi unutrašnjosti u donjim etažama svjedoče o ranom vremenu izgradnje: od dvorišnog ulaza s baroknom kartušom iznad iskucanih željeznih



Desinić, župna kurija, istočno pročelje (foto: M. Drmić)
Desinić, parish house, east façade

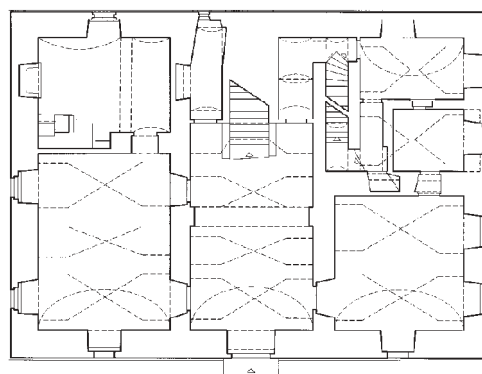
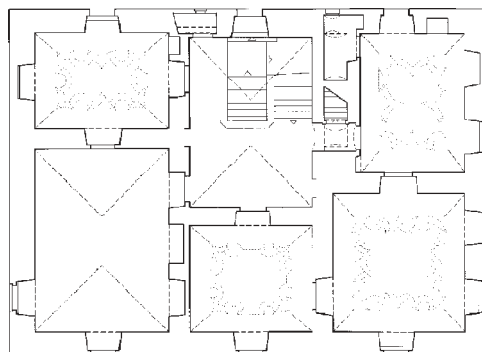


Belec, župna kurija, zapadno pročelje (foto: Gj. Szabo, Uprava za zaštitu kulturne baštine, Zagreb)
Belec, parish house, west façade

vrata do koritastog svoda u *palaci*. No, riječ je o objektu rasporedom i veličinom netipičnom za zagorske župne kurije.

Zidane kurije grade se nakon sredine 18. stoljeća umjesto drvenih objekata.⁷ U manjim naseljima često je riječ o prvom zidanom profanom objektu u mjestu, smještenom nedaleko od crkve. Povremeno se objekti ističu svojim položajem u krajoliku (Radoboj, Mihovljan, Lobar, Taborsko), ili su postali istaknuti izgradnjom nove crkvene građevine na nižem položaju (Pregrada). Pedesetih godina već je pet objekata izgrađeno ili je u gradnji, a njihov broj raste prema kraju stoljeća. Među samim objektima, unutar manje-više zadane sheme, postoje odstupanja u kvaliteti, a usporedimo li očuvanost objekta s njegovim opisima iz vremena nastanka, zabilježenima u kanonskim vizitacijama, možemo zaključiti da su kvalitetniji objekti uspješnije odoljeli promjenama i pregradnjama, jer je većina pregrađenih objekata bila jednostavnija. Objekti koji se pedesetih godina u vizitacijama navode kao dovršeni, ako izuzmemo Mariju Bistricu, jesu župne kurije u Sv. Križu Začretje, Mihovljanu, Belcu i Desiniću. Svi objekti osim župne kurije u Belcu do danas su znatno izmijenjeni.

Župna kurija u Sv. Križu Začretje zabilježena je u vizitaciji iz 1756. godine kao dovršena već 1754. godine.⁸ Zgrada je izgrađena istočno od crkve, na glavnoj komunikacijskoj osi crkva–dvorac,⁹ i danas je uklopljena u ulični niz zgrada. Iz navedenog iscrpnog opisa možemo rekonstruirati izvorni izgled kurije i usporediti ga s današnjom situacijom. Prema vizitatoru, cijela donja etaža bila je nadsvođena, razdijeljena prostranim predvorjem po sredini na prostore za služinčad okrenute ulici (družinska soba), te kuhinju i pripadna spremišta s južne strane. Kat je također većinom bio svodeni, a osim *palace* u njemu su se nalazile još četiri sobe. U današnjem stanju župni dvor je znatno izmijenjen, ne samo zato što je većina prostorija zaključena stropom, već se promijenio i izvorni raspored, te je teško povezati današnju zgradu s opisom iz 1756.¹⁰ Gornji kat, stubište i vanjšina danas imaju recentan izgled. Dijelove izvorne strukture nalazimo samo u prizemlju, u dvije prostorije nadsvođene bačvastim svodovima sa susvodnicama prelomljenih bridova: većoj na južnoj strani prizemlja i manjoj sobi s ulične, sjeverne strane.



0 1 5m

Belec, župna kurija, tlocrt prvoga kata, tlocrt prizemlja (arhitektonski snimak: D. Stepinac, M. Stepinac, D. Iveta)

Belec, parish house, plan of the first floor, plan of the ground floor



Belec, župna kurija, svod u sobi na katu (foto: M. Drmić)
Belec, parish house, the vault of the room on the first floor



Pregrada, župna kurija, pogled s juga (foto: M. Drmić)
Pregrada, parish house, view from the south

Vizitatorov opis, koji opisuje kuriju kao elegantnu, donosi tekst kronostiha s njezina pročelja i proglašava građevinu prvom među župnim kurijama zagrebačke biskupije, jedini je temelj za pretpostavku da je kurija u Začretju, u izvornom stanju, pripadala među vrednije rane zidane kurije.

Godine 1754. dovršen je i *župni dvor u Mihovljanu*, u vizitaciji opisan samo jednom rečenicom.¹¹ Smješten na povišenom položaju u odnosu na crkvu, u današnje vrijeme od izvornog izgleda sačuvao je, djelomično, raspored prizemlja. Nakon ulaza slijedi široki hodnik, u dnu kojega je stubište za kat, a s istočne i zapadne strane nalaze se prostorije. Prostorije na zapadnoj strani koristile su se u gospodarske svrhe umjesto podruma. Nadsvođene su bačvastim svodom sa susvodnicama, podržanim središnjim stupcem. Takav je raspored relativno tipičan za skromnije župne kurije: poprečan široki hodnik odvaja dvije skupine prostorija, pri čemu se prostorije na jednoj strani koriste kao »cellarium«, odnosno zamjenjuju nepostojeći podrumski prostor.

Župna kurija u Desiniću, dovršena 1756. godine,¹² ima sličan raspored u prizemlju: po sredini kurije smješten je široki hodnik, od glavnog ulaza na istoku do dvorišnog ulaza sa zapadne strane. S obje strane hodnika smještene su prostorije, a u sredini, s južne strane, nalazi se stubište za kat. Prostorije na sjevernoj strani prizemlja imaju gospodarsku namjenu, a nadsvođene su bačvastim svodovima sa susvodnicama, jednako kao i ulazni dio i kuhinja, smještena uz dvorišni ulaz. U Desiniću se nekad na začelnoj strani na katu nalazio i drveni *ganjčec*. Etaža kata izmijenjena je pregradnjama i proširivanjem, povećan je broj prozorskih otvora i njihova veličina, te je i na pročelju izgubljen ritam prozorskih osi.

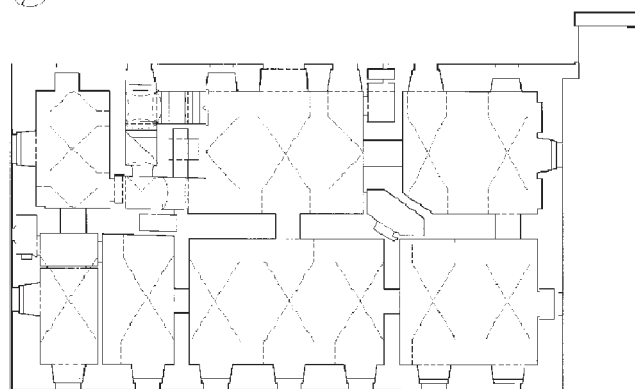
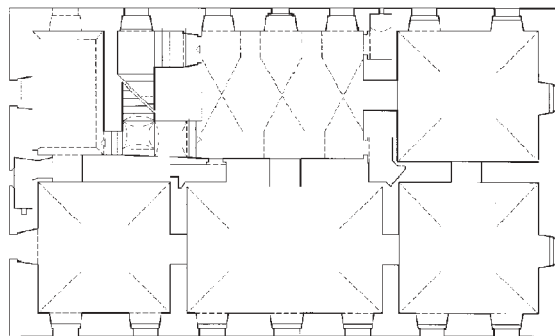
Vanjštine župnih kurija iz tog vremena su jednostavne, obično s po tri prozorske osi na pročelju, raščlanjene razdjelnim i krovnim vijencem jednostavnih profilacija, kakve su i oko prozorskih otvora, tako da u izgledu dominira zatvorena zidna masa i široko krovište odsječenih vrhova. U tim objektima nalazimo malo stilskih elemenata, ali lokalni majstori koji su ih gradili vješto su razradili odnos stambenih i gospodarskih potreba.¹³ Potrebno je naglasiti čestu upotrebu kamena, povremeno čak i za svodove, kao što je slučaj u župnoj kuriji u Belcu.

Iako je i objekt *župne kurije u Belcu* skromne vanjštine, riječ je o župnoj kuriji donekle izraženijih stilskih značajki. Katica od kamena sagrađena je jugoistočno od tadašnje župne crkve, današnje kapele sv. Jurja. U vizitaciji iz 1756. navodi se kao dovršena 1755. godine.¹⁴ Opis iz vizitacije odgovara uglavnom i današnjem izgledu kurije. Unutrašnjost kurije organizirana je na obje etaže oko središnje osi. U prizemlju se nalazi prostrano predvorje, u dnu kojega su u osi smještene stube za kat. Sa sjeverne i južne strane zgrade razmještene su prostorije utilitarne i administrativne namjene. Pod južnom polovicom kurije smješten je podrum, nadsvođen, kao i prizemlje, bačvastim svodovima sa susvodnicama, koji su u podrumu u potpunosti izvedeni od kamena.¹⁵ U izvedbi stubišta za kat zanimljivo je da se nakon odmorišta, na istočnoj strani nastavlja do prozora na začelju nekoliko stuba u osi s krakom koji vodi iz prizemlja. Kako te stube nemaju nikakvu uporabnu namjenu, sve upućuje na to da su izgrađene kao pokušaj naglašavanja reprezentativnosti i veličine stubišta. U osi predvorja smještena je najmanja soba na katu. *Palača*, ujedno i najveća soba, nalazi se u sjeverozapadnom uglu zgrade. Takav, bočni smještaj *palače* kosi se s centralnom organizacijom prostora oko stubišta i predvorja, unutar koje bismo očekivali *palaču* na pročelju, u osi s ulazom, ali tada bi *palača* imala manje dimenzije, dok je ovako istaknuta veličinom u odnosu na ostale sobe, kako opaža i vizitator. Sve sobe nadsvođene su koritastim svodovima, ukrašenima geometrijskim štukaturama, osim u *palači*, gdje se ukras nije sačuvao.¹⁶

I ovdje se na pročelju i na začelju nalaze po tri prozorske osi. Izvorno je postojala diferencijacija prozorskih otvora po etažama: u prizemlju su bili manji nego na katu, a na tavanu okrugli, ali do danas su većinom izmijenjeni. Pročelje je bilo uokvireno snažnom rustikom,¹⁷ koje više nema, dok je sačuvan razdjelni vijenac između prizemlja i kata. Za kuriju u Belcu možemo utvrditi da je rađena prema projektu koji je uključivao veće ambicije od stvaranja tek praktičnog i trajnog stambenog prostora. To pokazuje naglašena reprezentativnost i centralnost prostorne koncepcije, vidljiva u pažnji posvećenoj stubištu i predvorju, kao i u dekorativnim detaljima. Poprečan hodnik po sredini prizemlja poznat iz ranijih primjera, prisutan je i ovdje, u obliku širokog predvorja. U idućem primjeru, kuriji u Pregradi, njegova dužina još je više



Pregrada, župna kurija, predvorje na katu (foto: M. Drmić)
Pregrada, parish house, the vestibule on the first floor



0 1 5m

Pregrada, župna kurija, tlocrt prvoga kata, tlocrt prizemlja (arhitektonski snimak: D. Stepinac; obrada: M. Stepinac)

Pregrada, parish house, plan of the first floor, plan of the ground floor

skraćena, te je tlocrt prizemlja sličniji tlocrtu kata, u kojem je prostor predvorja okružen sobama s tri strane. Gospodarske prostorije već su i u Belcu odvojene u najdonjoj, podrumskoj etaži, ukopanoj djelomično u zemlju, i tako ne tvore više dio prizemlja, dok je u Pregradi još dosljednije provedena odvojenost gospodarskih i utilitarnih prostora, a naglašena reprezentativnost objekta.

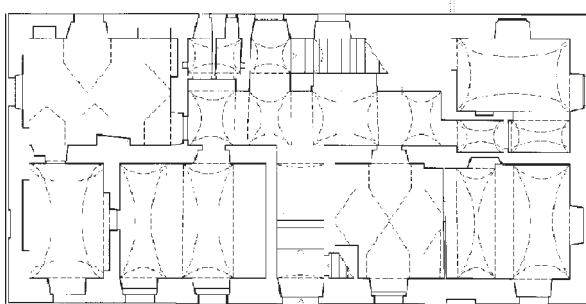
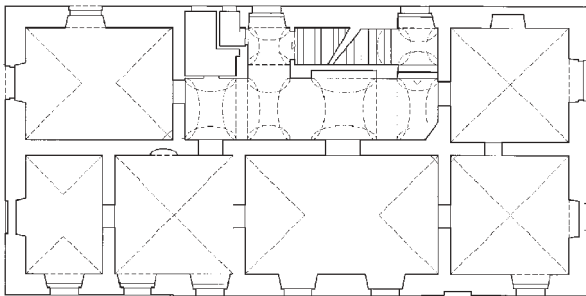
Župna kurija u Pregradi započeta je 1749., ali je prizemlje dovršeno tek 1761., a cijela građevina 1786. godine.¹⁸ Izgradnjom nove crkve početkom 19. stoljeća u podnožju uzvisine na kojoj su se nalazile stara crkva i župna kurija, zgrada kurije ostala je istaknuta na povišenom položaju te dominira nad cijelim naseljem. To je voluminozna katnica od kamena i opeke, s ulazom na sjevernoj začelnoj strani, dok je glavnim pročeljem okrenuta prema crkvi i naselju.¹⁹ Kako se spominje u izvorima, gradnju su izvodili majstori iz Maribora.²⁰ Objekt je dimenzijama i složenošću istaknut među ostalim župnim kurijama. Pod cijelom zgradom nalazi se podrum, nadsvođen bačvastim svodovima sa susvodnicama, podržavanima s tri masivna stupca. Prostorije prizemlja i kata smještene se uokolo središnjeg predvorja; reprezentativne se na-

laze na južnoj strani kurije, na zapadu je smješteno trokrako stubište, odvojeno vratima od kovanog željeza. Prostorije prizemlja nadsvođene su bačvastim svodovima sa susvodnicama prelomljenih bridova, kao i predvorje na katu, dok sobe na katu imaju koritaste svodove, ukrašene geometrijskim štukaturama. *Palača* je najveća soba, smještena sredinom južne strane i rastvorena s tri prozora.

Izvana je kurija sačuvala horizontalnu i vertikalnu raščlanjenost i dekoraciju na svim fasadama.²¹ Dobra usčuvanost kurije rezultat je obnove u 19. stoljeću, koja nije zadirala u opći izgled objekta, ali joj se može pripisati unutrašnji oslik geometrijskim i florealnim motivima i određena krutost u profilacijama svodova, a na vanjštini pročelja mali trokutasti zabat u zoni krovšta, s okulusom u osi, koji nije zabilježen na crtežu stare župne crkve i kurije što se čuvao u Nadbiskupskom arhivu u Zagrebu.²² Zaključno, riječ je o reprezentativnom objektu kasnobarokne koncepcije, naglašene diferencijacijom svodova, smještajem *palače* u osi, simetričnim rasporedom ostalih prostorija i uspješno nenametljivo uklopljenim utilitarnim i gospodarskim dijelovima. Takva kurija označava značajan iskorak iz tipski jednostavnije izgradnje.



Konjščina, župna kurija, pogled s jugozapada (foto: M. Drmić)
Konjščina, parish house, view from the south-west



0 1 5m

Krapina, župna kurija, južno pročelje, tlocrt prvoga kata, tlocrt prizemlja (arhitektonski snimak: D. Stepinac, M. Stepinac, D. Iveta)
Krapina, parish house, south façade, plan of the first floor; plan of the ground floor

Dovršenje kurije u Pregradi istovremeno je s dovršenjem objekta iste namjene u Krapini, iako im je različita povijest gradnje. *Župna kurija u Krapini*, započeta početkom osamdesetih godina 18. stoljeća, dovršena je već 1786. godine.²³ Nalazi se na uzvisini sjeverozapadno od crkve, pročeljem okrenuta prema jugu. Započeta kasnije, župna kurija u Krapini primjer je drugačije stilske koncepcije od one u Pregra-

di, možda i jedini primjer baroknoga klasicizma među obrađenim kurijama. Najdojmljiviji dio kurije u Krapini njezino je pročelje, raščlanjeno sa sedam prozorskih osi, ali i prostorna koncepcija unutrašnjosti pokazuje značajne razlike u odnosu na dosadašnje primjere. Od glavnog ulaza, smještenog u osi, vodi kratko stubište do uzdužno smještenoga hodnika po sredini zgrade. S obje strane hodnika nižu se prostorije, a uz začelni zid penje se stubište za kat. Reprezentativne i veće prostorije prizemlja smještene su na pročelnoj strani, a manje i utilitarne okrenute su prema začelju. Sve su prostorije nadsvođene, pojedine bačvastim svodom sa susvodnicama, a većina, uključujući i hodnik, češkim kapama. Hodnik kata položen je također uzdužno i nadsvođen češkim kapama, okružen sobama s tri strane. *Palača*, najveća soba, nadsvođena je koritastim svodom i smještena je nad ulazom izmaknuto iz središnje osi. Zgrada ima podrum tlocrtno u obliku slova L, s kraćim krakom pod istočnom stranom građevine. Svođen je plitkim češkim kapama. Pristupa mu se unutrašnjim stubištem uz glavni ulaz, a izvana sa zapadne strane. Iz tlocrta je jasno vidljivo nekoliko promjena: značenje hodnika je promijenjeno, kao i raspodjela unutrašnjega prostora: za razliku od poprečnoga hodnika koji dijeli dvije skupine prostorija ili centralnoga predvorja okruženog prostorijama, građevina je podijeljena na pročelnu, reprezentativnu stranu i začelnu stranu s utilitarnim sadržajima, a u skladu s tim sužuje se i izdužuje i prostor hodnika, smještenog uzdužno. I ovdje je prisutna diferencijacija u svodovima, s naglašenijom upotrebom čeških kapa, dok su sobe na katu svodene koritastim i križnim svodovima. U cjelini gledano, takav tlocrtni raspored, iako koncepcijski nov i različit, pokazuje nepravilnosti, a i nespretnosti u izvedbi, poput pojasnice u prizemlju hodnika u ulaznoj osi, neujednačenih susvodnica bačvastog svoda u kuhinji ili raznolikih svodova na katu, a najuočljivije su teškoće u povezivanju unutrašnjosti kurije i razrađene vanjštine.²⁴ Može se naslutiti da je župnik, grof Franjo-Ksaver Oršić, naručio projekt od kvalitetnijega graditelja, koji su mu izveli lokalni majstori, odakle nesuglasice u izvedbi. Svakako se pročelje krapinske kurije, svojom arti-



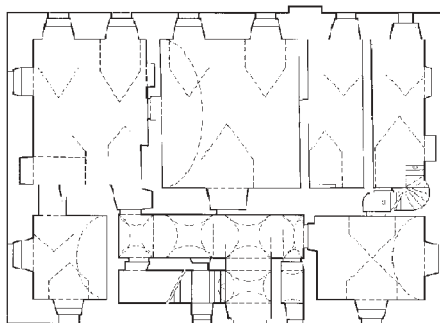
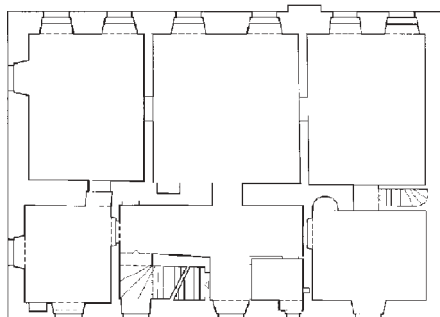
Taborsko, župna kurija, pogled s jugoistoka (foto: M. Drmić)
Taborsko, parish house, view from the south-east

kulacijom i ukrasima, naročito na plitkom ulaznom rizalitu, ističe među standardnom vanjštinom župnih kurija.

Ostale župne kurije, nastale krajem 18. i početkom 19. stoljeća, smještaju se konceptijski između građevina Pregrade i Krapine. To su objekti koji spajaju sheme kasnog baroka s elementima klasicizma, ako kao značajke potonjega prihvatimo jednostavniju unutrašnjost, naglašeniji uzdužni raspored kurije i dokidanje naglašene centralnosti i reprezentativnosti. Druga je mogućnost da kasnije kurije promatramo kao da su građene samo na tragu kasnobaroknih shema, koje se razlažu i prilagođuju promjenama načina stanovanja, bez pojavljivanja novoga stila, već prije nestajanjem staroga.

Župna kurija u Konjšćini²⁵ počela se graditi 1777. godine, sjeverno od crkve, na mjestu drvenog župnog dvora, a dovršena je 1799. godine, kako je uklesano na portalu. U unutrašnjosti se ponovo susrećemo s poprečnim predvorjem u prizemlju, s prostorijama raspoređenima s istočne i zapadne strane. U dnu predvorja nalazi se stubište za podrum, odnosno za kat. Podrum i prizemlje su nadsvođeni bačvastim svodovima sa susvodnicama. Na katu je donekle ponovljen raspored prizemlja, ali sve sobe su završene stropno, a kako župna kurija u Taborskom, započeta 1790.²⁶ i dovršena u nekoliko sljedećih godina također ima stropove na katu, mogli bismo zadnje desetljeće 18. stoljeća približno odrediti kao granicu za pojavu svodova na katu u župnim kurijama u Zagorju.

Kurija u Taborskom smještena je na skošenom terenu jugozapadno od crkve. U tlocrtu je pravokutnog oblika, s ulazom na dužoj, istočnoj strani, okrenutoj prema crkvi. Unutrašnjost prizemlja i kata organizirana je oko uzdužnog hodnika, okruženog prostorijama s tri strane; po jedna manja na bočnim stranama i niz većih prostorija okrenutih na zapad. Ulazna strana tretirana je kao začelna, tako se uz ulaz smještaju stubište za kat i utilitarne prostorije. Podrum i prizemlje nadsvođeni su češkim kapama i bačvastim svodom sa susvodnicama. Kao što je već spomenuto, na katu nema svodova, niz prolaznih soba završen je stropno, te jedino skroman štuko-vijenac na stropu *palače* označava reprezentativnost prostorije. Iako jednostavna, kurija u Taborskom pridržava se jedinstvene građevinske zamisli. U potpunosti je dovršena u relativno kratkom vremenu, dobrih je proporcija, preg-



0 1 5m

Taborsko, župna kurija, tlocrt prvoga kata, tlocrt prizemlja (arhitektonski snimak: D. Stepinac, M. Stepinac, D. Iveta)

Taborsko, parish house, plan of the first floor, plan of the ground floor

lednog i dosljedno provedenog rasporeda. Cjelovitost izvedbe zaokružuje i drugo, pomoćno, polukružno stubište u sjevernom dijelu građevine; smješteno u debljini zida, povezuje župni dvor od podruma do kata.

U 18. stoljeću počela se graditi i župna kurija u Radoboju, ali njezino dovršavanje produžilo se gotovo trideset godina u 19. stoljeće, te je objekt, započet 1778., dakle godinu dana poslije kurije u Konjšćini, ili samo tri godine prije krapinske, završen tek 1829.²⁷ Župni dvor smješten je na uzvisini udaljenoj od crkve. U tlocrtu je pravokutnog oblika, s izbočnim plitkim rizalitom na zapadu. Ulazno pročelje je okrenuto na istok, s ulazom u osi. Duga gradnja donosi oblike de-



Radoboj, župna kurija, pogled sa zapada (foto. M. Drmić)
Radoboj, parish house, view from the west



Lobar, župna kurija, istočno pročelje (foto. M. Drmić)
Lobar, parish house, east façade



Kostel, župna kurija, istočno pročelje (foto. M. Drmić)
Kostel, parish house, east façade

vetnaestog stoljeća na zapadno pročelje zgrade, kao što su trokutasti zabat s okulusom i izduženi polukružni lukovi što uokviruju prozorske otvore na rizalitu, dok je iznutra zadržana početna prostorna organizacija, kao i upotreba svodova na svim etažama.²⁸ Unutrašnji raspored sličan je u prizemlju i na katu – nakon ulaza slijedi prostrano predvorje, na sjevernoj strani zgrade je stubište, a duž južne i zapadne strane raspoređene su prostorije. Podrum je smješten pod većim dijelom zgrade i nadstvođen bačvastim svodovima poduprtima nizom lukova. Najveća soba i u prizemlju i na katu smještena je na sredini zapadne strane, rastvorena u obje etaže s po tri prozora. Kao sve sobe na katu, nadstvođena je koritastim svodom i obrubljena trakom vijenca izvedenom u štku. Uvjetno rečeno, prostornu koncepciju možemo usporediti s onom u pregradskoj kuriji: prostorije su organizirane oko predvorja, stubište je smješteno bočno, a glavno pročelje na suprotnoj strani od ulaza. Pritom valja voditi računa da je u Radoboju riječ o puno skromnijoj izvedbi, i nipošto tako dosljedno provedenoj. Tako se, primjerice, na glavnom pročelju nalazi ulaz u podrum. Ulazna, istočna strana ponavlja staru she-

mu s tri prozorske osi, što je dodatna potvrda kako se kurija u Radoboju nastavlja na ranije kasnobarokne koncepcije.

Na samom početku 19. st. nastaju još dva objekta: *župne kurije u Loboru*²⁹ (1803. g.) i u *Kostelu* (1805. g.). Riječ je o manjim i jednostavnijim objektima, koji se nastavljaju na ranije tipove istonamjenskih građevina, bez naglašenih stilskih značajki. Zgrada u Loboru smještena je na uzvisini istočno od crkve. To je katnica s ulazom na začelju, glavnim pročeljem okrenuta na zapad, prema crkvi i naselju. Ovdje se ponovo susrećemo s uporabom dijela prizemlja u gospodarske svrhe. Ostale, utilitarne prostorije, raspoređene su oko predvorja, dok se na katu pet soba smješta uokolo hodnika. Svodovi u prizemlju izvedeni su grubo i neujednačene su visine. Reprezentativnost objekta potpuno je reducirana, jedino još njezin položaj, istaknut nad crkvom, te smještaj *palace* po sredini kata, njezina veličina i rastvaranje s tri prozorska otvora podsjećaju na složenije arhitektonske strukture, dok se objekt općenito približava skromnijim stambeno-gospodarskim rješenjima.

Zgrada u Kostelu još je korak bliže razlaganju oblika kasnobarokne župne kurije, naglašavajući gospodarski prostor, a stanovanje se svodi na nekoliko prostorija. Župna kurija³⁰ smještena je na kosini sjeverozapadno od crkve, te na glavnom istočnom pročelju ima visinu katnice, a na začelju je prizemnica. Cijela donja etaža, ukopana sa zapadne strane, koristi se u gospodarske svrhe. Gornja je etaža bez svodova; prostorije su raspoređene uokolo predvorja. *Palaca* je središnja i najveća soba na istočnoj strani, rastvorena s dva prozora. Južno od *palace* nalaze se ostale sobe, a s njezine sjeverne strane su utilitarne prostorije. Na glavnom pročelju otvori su poredani u osi, dok su drugdje asimetrično raspoređeni. Kolorističko isticanje okvira prozora, ulaza u podrum i krovnog vijenca jedini je dekorativni element vanjštine.

Kurija u Kostelu zaključuje izgradnju župnih kurija od sredine 18. stoljeća, na kojima možemo pratiti pojavu i razvoj kasnobaroknih stilskih elemenata.³¹ Od obrađenih objekata najznačajnije su kurije u Pregradi i Krapini, no i kurije u Belcu i Taborskom kvalitetne su građevine, dok su ostali objekti skromniji. Financijski okviri diktirali su uvjete gradnje, te je ponekad presudna pomoć zagrebačkih biskupa (Sv.

Križ Začretje, Pregrada, Konjščina), ili situiranost samoga župnika (Krapina), dok sudjelovanje kolatora³² ima različite učinke (Radoboj, Taborsko). Među najranijim zidanim kurijama ističe se Belec, a nekad vjerojatno i kurija u Sv. Križu Začretje. Najveći objekti podignuti su osamdesetih godina 18. stoljeća, a kasnije kurije sve su jednostavnije, smanjuju

se upotreba svodova i racionalizira reprezentativnost prostora. Premda će se u Zagorju i u 19. stoljeću graditi župni dvorovi po uzoru na ranije kurije, oni ne postizu uravnoteženost kasnobaroknih omjera, nego, ovisno o razvoju naselja u kojem nastaju, približavaju se ili pojednostavljenom objektu naglašene gospodarske važnosti, ili građanskoj kući.

Bilješke

- 1
Đ. Cvitanović, *Župna crkva Sv. Marije Magdalene i župna kurija u Selima kod Siska*, »Peristil« 10–12, Zagreb 1967./68., str. 133–154; **ista**, *Župna crkva Svih Svetih i prepoštova kurija u Sesvetama*, »Radovi Instituta za povijest umjetnosti« 14/1990., str. 161–171; **ista**, *Johann Fuchs projektant župne crkve u Pregradi*, »Peristil« 38/1995., str. 121–128.
 - 2
S. Križić Roban, *Tipologija arhitekture kanoničkih kurija zagrebačkog Kaptola u 17. i 18. stoljeću*, neobjavljena magistarska radnja, Zagreb 1997.; **ista**, *Stanovi zagrebačkih kanonika – od zajedničkog stanovanja do reprezentativne kurije Ivana Znike*, »Radovi Instituta za povijest umjetnosti« 21/1997., str. 101–109.
 - 3
A. Horvat, *Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Međimurju*, Zagreb 1956., str. 39–47.
 - 4
Križevci grad i okolica, ur. **A. Badurina**, **Ž. Domljan**, **M. Fischer**, **K. Horvat-Levaj**, Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1993., str. 273–274, 287, 293, 305, 316, 323, 341, 353, 361, 378, 382; *Ludbreg – Ludbreška podravina*, ur. **K. Horvat-Levaj**, **I. Reberski**, Institut za povijest umjetnosti, 1997., str. 105, 113–114, 236, 303–304, 323, 343.
 - 5
A. Horvat, *Pregled spomenika kulture općine Zabok*, Kajkavsko spravišće, Zagreb 1980., str. 17; **ista**, *O spomenicima kulture općine Krapina*, »Kaj« 1/82, Zagreb 1982., str. 90–92; **ista**, *Pregled spomenika kulture općine Pregrada*, »Kaj« II–III/85, Zagreb 1985., str. 179. Za povijesne podatke, uz kanonske vizitacije vidi i neobjavljeni rukopis: **V. Noršić**, *Povijest zagorskih župa*, Nadbiskupski arhiv Zagreb.
 - 6
J. Buturac, *Marija Bistrica 1209–1980 povijest župe i prošteništa*, Marija Bistrica 1981., str. 134–136; Hrvatski državni arhiv, Zagreb, fond br. 29, Unutrašnji odjel, Zemaljska vlada – Komunalno tehnički odsjek, kut. br. 5678, Opis građevnog stanja župne crkve, župnog dvora, arkada i ogradnih te potpornih zidova u Mariji Bistrici.
 - 7
Jedino je u Krapini zabilježen raniji zidani župni dvor, podignut na mjestu različitom od današnjega. Nadbiskupski arhiv Zagreb, Kanonske vizitacije, protokol br. 22/IV, 1729., str. 153: »Super oppidum in loco eminente ad orientem Supra Petram ex muro erecta est Domus Parochialis.« Također: **R. Vučetić**, *Vedute Krapine*, »Život umjetnosti«, god. XXXII (1998.), 60, str. 32–37.
 - 8
Nadbiskupski arhiv Zagreb, Kanonske vizitacije, protokol br. 23/V, 1756. g., str. 82–83. Donosim ovdje dio teksta na latinskom (za tran-
- skripciju zahvaljujem kolegici A. Plosnić): »Quod attinet Curiam Parochialem. ...totam muratam in forma vero eleganti, et in tota Dioecesi Zagrabienſi quoad curias parochiales facile principe, idque in anno domini 1754. erexit. Infra primam contignationem est cellarium, cujus fenestra prostans versus plateam, totum sub fornice. Infra gradus ex una parte est carcer, et altera vero lactis conservatorium. In prima contignatione penes celarium est domus familiae, cujus fenestra etiam prostans versus plateam. Haec in eadem penes domum familiae, est conservatorium seu dispensa. Ab alia parte versus meridiem est culina. Penes hanc cubiculum unum. In medio vero ambitus et ex ambitus gradus, penes ... ad superiorem contignationem. Inferior manet sub fornice. In superiori vero contignatione ex gradibus prima conspiritur pallatium, vero in septentrionem dispositum, ...in qua fenestra major, exhibens ... versus forum prospectum pulchrum ... Ex pallatio vero est aliud cubiculum, et inde parvum cubicellum. Pallatium cum adiacendo cubiculo sub stakatura(?) est, cubicellum vero sub fornice. Ex altera parte versus meridiem sunt dua cubacula sub fornice. In medio autem per totum ambitus. Ex ambitu versus occidentem est latrina, seu locus necessitans. Ex altera demum parte ambitus sunt gradus, seu ascens(?) infra tectum. Tota curia est scandulis tecta. Muri autem totius extrinseca incrustatio est colonis florum perticorum alto colore intermixta.« U nastavku vizitacije slijedi kronostih koji se nekad nalazio na pročelju, a koji prenosim iz diplomatske radnje: **S. Tompa**, *Župa Sv. Križ Začretje, povijesni pregled*, Katolički bogoslovni fakultet, Zagreb 1975., str. 60.
- FRANCISCI THAVSZY ZAGRABI. PRAESVLIS HAUSI
AERE SATO LVCIS PRINCIPIA HAECCE. CRUCIS
TER SANCTAE PERGO PAROCHIS PARERE. SIT ERGO
QUA SE SORTE FERAT CAVSA. IOSEPHUS ERAT
PATRE VNO NATUS PAROCHVS PRAESVLQVE BEATUS
HIC SIT ET IN CAELIS REGNET VTERQVE. VELIS
- 9
T. Premerl, *Urbanističko arhitektonska cjelina Začretja*, Začretje, »Kaj« III/1978., str. 45–54.
 - 10
U daljim vizitacijama bilježi se niz promjena na kuriji: Nadbiskupski arhiv Zagreb, Kanonske vizitacije, protokol br. 23/V, 1771., str. 336; zgrada se urušila s južne strane 1778., str. 494; nakon velikih oštećenja u potresu 1775. godine, župnik je vlastitim sredstvima popravio kuriju i dodao još jednu sobu – Kanonske vizitacije, protokol br. 27/IX, 1805., str. 62; nakon fatalnog požara kurija prokišnjava i u jednom je stanju. **S. Tompa**, nav. dj., str. 61, navodi kako je 1820. godine u Varaždinu donesen prijedlog da se župna kurija sruši i izgradi nova, ali umjesto toga stara je temeljito popravljena.
 - 11
Nadbiskupski arhiv Zagreb, Kanonske vizitacije, protokol br. 23/V, 1754., str. 18; »Curiam habet muratam, bene tectam, quinque cubiculis in superiori contignatione provisam.« Izgradio ga je župnik I. Kukuljević vlastitim sredstvima. Nakon što je 1775. godine stradao u

potresu, višekratno je popravljan. – **V. Noršić**, nav. dj.; 1820. g. župnik F. Cunić uredio je župni dvor i gospodarske zgrade za 1300 forinti.

12
Nadbiskupski arhiv Zagreb, Kanonske vizitacije, protokol br. 23/V, 1756., str. 69.

13
Uvijek je prisutan niz prostorija za čuvanje i obradu namirnica. U nekoliko vizitacija javlja se i izraz »latrina«. Ona je smještena često i na katu.

14
Nadbiskupski arhiv Zagreb, Kanonske vizitacije, protokol br. 23/V, 1856., str. 115: »Curia Parochialis tota murata contignationum duarum... 1755 erecta est, pulchra sane et elegans. ... in tota nostra Dioecesi nisi Curias Parochialis nulla nel in comparatio invenire potest. Habet superior cubicula minora 4. Quintam vero majus seu Pallatium. Omnia sub fornice elegantissime elaborato. In medio sunt Gradus optime dispositi. In inferiori contignatione ad septentrionem est Cullina cum cubicello pro Coco necessario, penes illam est conservatorium seu dispensa satis ampla. In medio est ambitus ac deinde porta major,... Ad meridiem vero penes portam est Domus Familie item aliud conservatorium Parochi et Ecclesia, ac Gradus longissimi ducentis ad cellarium ...« – **V. Noršić**, nav. dj., donosi, djelomično skraćena, prijevod ove i ranijih vizitacija.

15
Hrvatski državni arhiv, Zagreb, fond br. 29, Unutrašnji odjel, Zemaljska vlada – Komunalno tehnički odsjek, kutija 5679/211. Opis gradjevnog stanja župne crkve i župnog dvora u Belcu.

16
Vidi bilj. 14. U tekstu vizitacije navodi se kako sve sobe na katu imaju ukrašene svodove.

17
Zahvaljujem kolegi R. Vučetiću na uvidu u stare fotografske snimke.

18
I. Filipčić, *Župa Pregrada*, 1983., str. 68. Kuriju je započeo župnik G. Mihelić, uz vlastita sredstva i veliku pomoć biskupa S. Putza. Uspio je izgraditi prizemlje 1761. g., a kat je dovršio njegov nasljednik S. Augustić. Nadbiskupski arhiv Zagreb, Kanonske vizitacije, prot. br. 23/V, 1782., str. 540. Navodi se kako još nedostaju svodovi i prozori na katu.

19
A. Horvat, *Pregled spomenika kulture općine Pregrada*, »Kaj« II–III/85, str. 179.

20
I. Filipčić, nav. dj.; **Đ. Cvitanović**, *Johann Fuchs...*, str. 122.

21
U luneti nad portalom je freska *Krunjenje Marijino* s grbom biskupa S. Putza, a duž profiliranog segmentnog luka teče natpis o izgradnji sa zabilježenom 1761. godinom. **I. Filipčić**, nav. dj., str. 70.

22
D. Vukičević-Samaržija, *Gotičke crkve Hrvatskog zagorja*, Zagreb 1993., str. 240. Crtež je nastao na samom kraju 18. stoljeća. Danas je original zagubljen, a postoji fotografija i negativ crteža.

23
Nadbiskupski arhiv Zagreb, **V. Noršić**, nav. dj.; **A. Horvat**, *O spomenicima kulture općine Krapina...*

24
Jedna od prozorskih osi na pročelju obuhvaća slijepe prozore jer bi se otvorili, da su izvedeni, preklapali s pregradnim zidom u unutrašnjosti, smještaj *palače* samo se djelomično poklapa s rizalitom i sl.

25
Nadbiskupski arhiv Zagreb, **V. Noršić**, nav. dj. Gradnja župnog dvora počela je tek 1777. g., uz pomoć biskupa J. Galjufa. Kanonske vizitacije, protokol br. 23/V, 1786. g., str. 687: kurija je zidana, izgrađena, ali joj još nedostaju neki dijelovi. Godina 1799., uklesana na portalu, označava konačno dovršenje.

26
U *Imovniku* iz 1948. godine navodi se da je kuriju sagradio 1790. kolator barun Winterhoffen. U *Spomenici* 1791. navodi se kako je župnik započeo gradnju nove župne kurije, a 1798. godine je dovršena.

27
Gradnja današnjega župnog dvora, svakako najduža u Zagorju, nailazila je na brojne administrativne i financijske probleme. Nadbiskupski arhiv Zagreb, Kanonske vizitacije, protokol br. 23/V, 1786., str. 616, kao i V. Noršić, nav. dj. Prilikom posljednjeg žbukanja zgrade, 70-ih godina 20. st., ostavljen je nad vratima neožbukani pravokutnik na kojem se još naziru slova. V. Noršić, nav. dj., ovako prenosi natpis:

gLorlosI faVstIqIe

per paroChVM panDVrICh InItII

CVra paroChI horVat

DesiDeratVs aC DeXTer fInIs erat. (1778–1829)

A. Horvat, *O spomenicima kulture općine Krapina...* U tekstu se spominje nadgrobna ploča iz crkve u Radoboju koja je služila kao stuba pred župnim dvorom.

28
Pojava svodova na katu u Radoboju nije u kontradikciji s maloprije izvedenim zaključkom o nestajanju svodova na katu do 1800. godine. Iako kurija nije bila dovršena u potpunosti do 1829., većina zidarskih radova izvedena je u prvih desetak godina gradnje; 1786. gotovo je prizemlje i dvije sobe na katu, dok druge još treba ožbukati i ugraditi prozore; 1805. za dovršenje nedostaje samo vanjska žbuka. Nadbiskupski arhiv Zagreb, **V. Noršić**, nav. dj.

29
Nadbiskupski arhiv Zagreb, Kanonske vizitacije, protokol br. 27/IX, 1805., str. 25.

30
Nadbiskupski arhiv Zagreb, Kanonske vizitacije, protokol br. 27/IX, 1805., str. 75.

31
Smatram da župni dvor u Donjoj Stubici izlazi iz okvira ovoga rada. Izgrađen je 1786. godine, ali nije sačuvan nikakav opširniji opis. Početkom 19. stoljeća stradao je u nekoliko navrata od požara, te ga Juraj Either obnavlja (ali ne i gradi iz temelja) 1820. Svakako se Eitheru može pripisati izgled kata, stubišta i prilaznoga hodnika stubištu, kao i vanjština. Od strukture 18. stoljeća sačuvao se podrum, širok ulazni hodnik i dio prizemlja, ali ne u toj mjeri da bismo mogli točno odrediti izgled prije preuređenja. Donja Stubica predstavlja zagorski župni dvor s najviše klasicizma. Usporedi s kurijom u Sesvetama, **Đ. Cvitanović**, *Župna crkva Svih svetih...*, str. 164–165. Opširnije o Donjoj Stubici: **J. Buturac**, *Stubica Donja i Gornja 1209–1982.*, Stubica–Zagreb 1982., str. 51; **L. Dobronić**, *Bartol Felbinger i zagrebački graditelji njegova doba*, Zagreb 1971., str. 27.

32
B. Klaić, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb 2001., str. 705. Kolator, od latinskog collator = prinosnik, pomagač; u crkvenom pravu – pokrovitelj, patron. Osoba koja se prema crkvi obvezala svojim posjedom da će iz dohodaka svojeg imanja uzdržavati crkvu i župni dvor. Patronatsko pravo bilo je nasljedno, a uz obveze davalo je i prava utjecanja na djelovanje župe, imenovanje župnika i sl. Kolatori su često nastojali izbjeći svoje financijske obveze, bilo suprotstavljajući se gradnji novih kurija, bilo zanemarivanjem župničkih traženja.

Summary

Vlatka Stagličić

The Building of Parish Houses in Hrvatsko Zagorje in the Second Half of the 18th Century

The mason building of parish houses in Krapina-Zagorje County started in the middle of the 18th century, thus replacing the earlier wooden ones. By the end of the 18th century the following parish houses were either completed or under construction – Belec, Desinić, Konjščina, Krapina, Marija Bistrica, Mihovljan, Pregrada, Radoboj, Sv. Križ Začretje and Taborsko, while at the very beginning of the 19th century the parish houses in Lobar and Kostel. The parish houses were one-storied, with predominantly rectangular plan layout that in a typified manner links together the economic, administrative, and residential-representational function. In the ground floor of the earlier buildings (Desinić, Mihovljan) there

was a wide transversal corridor dividing two sets of rooms. However, the parish house in Belec completed in 1755 already shows more detailed spatial conception, more pronounced central axis and greater representation, particularly in vaults decorated with rich geometrical stuccoes. The most important buildings were completed in 1780s, namely the parish houses in Pregrada and Krapina. The parish house in Pregrada differs from others in Hrvatsko Zagorje by means of its size and execution, thus representing an elaborated late Baroque project, from the differentiation of its vaults and central hall to the articulation of its exterior. The parish house in Krapina has a rich façade in the shapes of baroque classicism, while the inner layout shows the transition from the central organization of space to the longitudinal sequence of rooms along the corridor. The parish house in Taborsko (its construction had started in 1790) has a layout similar to the one in Krapina, while the buildings in Konjščina (1777 – 1799) and Radoboj (1778 – 1829) have some similarities with Pregrada by means of type, but on the whole they are simpler buildings. The buildings in Lobar and Kostel in simple forms end the construction of parish houses in which we can trace the stylistic features of late Baroque.

Keywords: residential architecture, late Baroque, parish house, Belec, Pregrada, Krapina

Željka Čorak

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Križni put iz Kraljeve Sutjeske: stilska vježba

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 29. 11. 2002.

Sažetak

Križni put iz Kraljeve Sutjeske djelo je pučkog, vjerojatno poljskog, možda pavlinskog slikara, pokazujući otvorenost franjevačke Bosne sjevernim utjecajima. Oblicima je nastavak rokoko tradicije, sa stavovitom redukcijom narativnih pojedinosti, inherentnom skulptural-

nošću, formalnim shvaćanjem tradicionalne pobožnosti, protofotografičnošću. Može se datirati u desetljeća klasicizma (kraj 18. – početak 19. stoljeća). Odnos stilskog i pučkog elementa ukazuje na kulturološki aspekt valorizacije umjetničkog djela.

Ključne riječi: *Bosna, Kraljeva Sutjeska, Križni put, rokoko, pučka umjetnost*

Križni put iz franjevačkog samostana u Kraljevoj Sutjesci, u provinciji Bosni Srebrenoj, djelo je pučkog majstora kojemu je teško odrediti provenijenciju. U bogatoj i moderno postavljenoj samostanskoj muzejskoj zbirci on sam zaprema jednu prostoriju, pružen na čitak uvid, pravilno i jasno ritmiziran, na dobroj visini i dobro osvijetljen: poput sugestivnoga kazališta. Ova riječ, dakako, nije rečena sasvim uzalud.

Atribucija koju Križni put nosi jest »hrvatski majstor iz naroda, 18. stoljeće«. U samostanskom arhivu¹ zasad nisu nađeni tragovi naručitelja, narudžbe niti autora. Kako je sam monumentalni kompleks Kraljeve Sutjeske, nasljeđujući po tko zna koji put onaj iz 14. stoljeća, podignut početkom 20. stoljeća, prema projektu Josipa Vančaša,² može se pretpostaviti da je Križni put preostao iz bivše crkve što se na tom mjestu nalazila.

Budući da je samostanska zbirka postavljena nedavno,³ bilo bi logično očekivati dostupne obavijesti od autora postave, restauratora, povjesničara umjetnosti, ondašnjega gvardijana. No nekoliko godina rata u Bosni bilo je dovoljno da se rasprši i izmijeni ljudski sastav,⁴ da zataje preostale mikro-memorije i da umjetnina postane gotovo zagonetka ispočetka. Treba dodati da mjesta gdje bi se očekivali odgovarajući podaci, katalog *Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine*,⁵ ili *Franjevci Bosne i Hercegovine a raskršću kultura i civilizacija*,⁶ ne spominju ovo umjetničko djelo, koje nije antologizirano vjerojatno zbog svoga pučkoga (u prijevodu: nepretenciozno stilskog) karaktera.

Dok 18. stoljeće kao datacija ne izaziva ni upit ni otpor, »hrvatski majstor« teže je dokaziv. Ispod svake postaje nala-

zi se hrvatski tekst. Ne znači da taj tekst nije preveden iz nekog inojezičnog izvora, ili da nije prenesen stranom rukom iz nekog grafičkog izvornika.⁷ Mogu se pretpostaviti i devetnaestostoljetni popravljajući tekst. Lingvistička analiza sigurno bi unaprijedila pretpostavke o vremenu i porijeklu barem popravljaja. U svakom slučaju, majstor koji je ispisivao hrvatske riječi nije ih sasvim razumio. Tako se oblik »sviu« pojavljuje i kao »svin«⁸ – »u« i »n« kao grafizmi, a ne kao čestice značenja. Također, na mjestima gdje bi i u onodobnoj grafiji stajalo u principu slovo »v«, a ponegdje i stoji, nalazi se »w« (»ovdie« – »owdie«).⁹ To »w« kao da napominje poljsku grafiju. Bilo bi moguće pretpostaviti pavlinskog slikara na gotovo pučkoj razini. No u svakom slučaju atribucija »hrvatski slikar«, premda je nema razloga isključivati, vjerojatno je preciznija u širim okvirima: srednjoeuropski slikar. Nedavne izložbe litavske sakralne umjetnosti ukazale su na niz srodnih litavsko-poljskih primjera, prema kojima se Križni put iz Kraljeve Sutjeske izdvaja jačim stilskim nabojem i likovnom vrijednošću.¹⁰

Križni put iz Kraljeve Sutjeske na prvi je pogled intrigantno i dojmljivo djelo, bez obzira na individualne autorske domašaje. Ono, naime, obilježja svoga vremena dovodi gotovo do groteske, do nježne hipertrofije kakvu može proizvesti samo suočavanje lepršavog rokokoa sa stegom ozbiljne teme: teme muke. Muka u Kraljevoj Sutjesci izgleda kao šetnja po palači Querini-Stampalia. Kao venecijanske ulične scene prepune baletnog naboja. Ruke i noge savijene su u teatralnim, krivuljastim kretnjama,¹¹ lica nasmiješena i kad to nije primjereno trenutku,¹² njihovi oblici oblici osamnaestostoljetnih kinezerija.¹³ Posebno valja istaknuti činjenicu da lica



Križni put iz Kraljeve Sutjeske, vjerojatno anonimni poljski slikar, kraj 18. stoljeća (foto: M. Drmić); I. Isus od Pilata osuđen na smrt

The Way of the Cross from Kraljeva Sutjeska, probably an anonymous Polish painter, the end of the 18th century, I. Christ condemned to death



II. Isus nosi križ
II. The cross is laid upon Christ



III. Isus pada prvi put na zemlju
III. Christ's first fall



VIII. Isus govori rasplakanim ženama
VIII. Christ meets the women of Jerusalem



IX. Isus pada treći put na zemlju
IX. Christ's third fall



X. Isusa svlače
X. Christ is stripped of His garments

manje participiraju u sceni no što gledaju u slikara, u portretista, gotovo u nekoj protofotografskoj situaciji. Likovi u prizorima Križnoga puta statiraju u kazališnim scenama, u »živim slikama«, i ta protofotografičnost nosi u sebi onaj duboki stilski pečat koji je možda manje intenzivan u samom autorskom rukopisu.

Čitajući scene, valja primijetiti i redukciju narativnih detalja. Prizori se rijetko sastoje od nečega drugoga doli likova i prostora (ostvarenog efektnim kolorizmom zamirućeg dana, pretežnošću crvenila i modrila). Elementi koji opisuju mjesto zbivanja ili atributi radnje svedeni su na minimum, baš

poput kazališnih rekvizita. Odnos likova i prostora jest nešto stisnute daljine oko krupnih volumena: vrlo krupan plan. Na taj način nad slikarskim tretmanom figura, pa i nad trudom modelacije, zapravo dominira konceptualna skulpturalnost. Taj konceptualni element igrat će bitnu ulogu u datiranju i stilskom određivanju ovog djela, definiranog kao pučki rad.

Postoji jedan akvarel Antuna Barača, splitskog pandurskog činovnika,¹⁴ s početka 19. stoljeća, koji prikazuje procesiju na Peristilu, a čuva se u splitskom Arheološkom muzeju. Premda, na prvi pogled, grafički interpretirana i naivna Baračeva



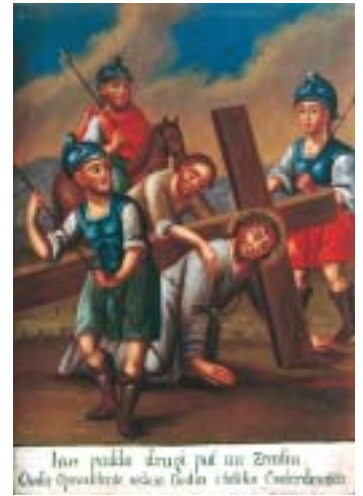
IV. Isus susreće majku svoju
IV. Christ meets His Blessed Mother



V. Šimun pomaže Isusu nositi križ
V. Simon of Cyrene is made to bear the cross



VI. Veronika pruža Isusu rubac
VI. Christ's face is wiped by Veronica



VII. Isus pada drugi put na zemlju
VII. Christ's second fall



XI. Isusa pribijaju na križ
XI. Christ's crucifixion



XII. Isus umire na križu
XII. Christ's death on the cross



XIII. Isusa skidaju s križa
XIII. Christ's body is taken down from the cross



XIV. Isusa polažu u grob
XIV. Christ is laid in the tomb

scena nema mnogo veze s likovnošću Križnoga puta iz Kraljeve Sutjeske, pokazuju se neke dodirne točke koje je korisno zabilježiti. U dubinu Baračeva prizora povučen je sveti prizor. Prema njemu, hijerarhijski organiziranom, okrenuta je druga hijerarhijski organizirana skupina (vojnici prema svećenstvu). U prednjem planu stoji šarolika skupina civila: djeca, psi, građani, pučani, seljaci. Oni svi okreću leđa procesiji i gledaju u slikara-portretista. Gotovo demonstrativno nepobožno njihov stav odgovara duhu klasicizma. Križni put iz Kraljeve Sutjeske ima znatno jače stilsko rodoslovlje od Baračeva akvarela. Iza njega stoji visoka este-

tika rokoka koja ne hlapi do razine naive. Valovita gibanja na posljednjem baroknom žalu, ali često stroga simetrija i tražena voluminoznost; sve je to različito od Baračeva načina. Ima, međutim, jednaka protofotografičnost, ne sudjelovanje u drami, nego poziranje slikaru; a iznad svega taj nedostatak konvencionalne pobožnosti, očekivane drame, taj neopipljivi, konceptualni dokaz da je Križni put iz Kraljeve Sutjeske proizvod klasicističkog razdoblja. On se, dakle, prema tim »dokazima duha« može datirati na sam kraj, u zadnje, klasicističko desetljeće 18. stoljeća, ili i koju godinu nakon njega.



Antun Barač (1790.–1855.), *Procesija na Peristilu u Splitu* (foto: M. Drmić)
 Antun Barač (1790–1855), *the Procession on Peristil in Split*

Križni put jest završetak kristološkog ciklusa. Taj je ciklus, scenu po scenu, niz oglednih slika našega ljudskog života: naše ogledalo, skandiranje našega prolaska zemljom, naša zadanost i opomena. Sam križni put razdijeljen je u četranest podscena, koje opet zadržavaju oglednu relaciju prema našem postojanju. Da ne ulazim u tumačenje pojedinačnih prizora, što je načinjeno bezbroj puta i na visokim literarnim razinama,¹⁵ valja ipak podsjetiti na onu obnovu suglasja koju svagdašnjica uvijek iznova pruža svakom velikom uzoru. Tako Križni put govori jasno o apsurdima i granicama demokracije (izbor slobode za Barabu, smrti za Isusa), o bijedi ljudskog suđenja, o besmislu materijalnih nasljeđa (bacanje kocke ma za što naše), o rizicima solidarnosti, o osamljenosti pojedinca (»Jamo moja, sâm sam«),¹⁶ o memoriji kao nagra-

di (Veronikin rubac); napokon o cijeni što je potrebna da se napusti krletka prostora i vremena – kojoj je simbol križ – i da se kroz vrata smrti uđe u novu dimenziju. Sve to, zgusnuto, kazuje i Križni put iz Kraljeve Sutjeske, poput maloga stripa koji se savršeno drži velikih prethodnih poruka. Njegova je specifičnost što je zaboravio dramu značenja, ali je zapamtio repertoar znakova. Između zaborava i pamćenja, u jedno napregnuto doba, doba klasicizma, koje bi potiskivalo i evociralo, revolucioniralo i reduciralo, ovaj primjer pokazuje da sudbina i vrijednost umjetničkog djela ne ovise samo o umjetničkim kategorijama, konkretno o likovnoj razini, nego o složenim sastavnicama kroz koje, u širem smislu, progovara stil, odnosno duh vremena.



Anonimni litavski (poljski?) majstor, 19. st., *Šimun pomaže Isusu nositi križ*

Anonymous Lithuanian (Polish?) master, 19th century; Simon of Cyrene is made to bear the cross



Anonimni litavski (poljski?) majstor, 19. st., *Isusa skidaju s križa (Pietà)* (foto: J. Kliska)

Anonymous Lithuanian (Polish?) master, 19th century; His body is taken down from the cross (Pietà)

Bilješke:

1

Povijest franjevačkih arhiva u Bosni i Hercegovini jest utrka s nestajanjem. I u dvadesetom stoljeću gubici su bili golemi. Paralelno s njima stvarala se i svojevrsna kronika sretnih slučajeva. Tako je i devetnaestostoljetni rukopis *Godišnjak od događaja crkvenih, svjetskih i promine vremena u Bosni* fra Jake Baltića spašen je jer je bio posuđen. Nedavno je u Beogradu Miroslav Karaulac objavio također devetnaestostoljetni rukopis fra Antuna Kneževića *Njeki moje bilješke iz zadnjih godina* (Rad, Beograd i Besjeda, Banja Luka 2001.), koji je posjedovao u prijepisu i koji je ostao jedini sačuvani primjerak na svijetu nakon što je jajački samostan srpska vojska pretvorila u dim i plamen. Građa Kraljeve Sutjeske to je dragocjenija. Kako u publikaciji *Stari franjevački samostani BiH – Kr. Sutjeska, Kreševo, Fojnica* (Sarajevo 1984., grupa autora: **S. Tihčić, I. Gavran, Đ. Basler, M. Karamatić, A. Nikić, M. Oršolić**) navodi dr. fra Ignacije Gavran, njezina je donja granica, osim nešto starijih matičnih knjiga, godina požara 1658. Na str. 14 kaže on da u arhivu postoji bogata skupina »poslanice-okružnice-kronike«, posebno stara kronika fra Bone Nenića, objavljena dva puta, drugi put i u prijevodu s latinskog (*Ljetopis sutjeskog samostana*, Veselin Masleša, Sarajevo 1979.). Kronika se odnosi na drugu polovicu 18. stoljeća, ali ovaj Križni put ne spominje. Dr. fra Ignacije Gavran navodi i 52 knjige skupine *Ekonomija i računi*, za koje ne kaže da su objavljeni; možda bi mogli kriti neki podatak o ovom djelu. U travnju ove godine dr. Mirjana Repanić Braun i autorica ovoga teksta tek su privirile u tu građu, ali sonde dakako nisu donijele traženi rezultat. Usputna konstatacija mogla bi biti da je iz nekoliko pregledanih dokumenata uočena intenzivna veza samostana s Venecijom.

2

Nav. dj., str. 7.

3

Postavio ju je sarajevski arhitekt Pavao Mašić u lipnju 2000., a uključnje ovoga Križnoga puta u zbirku bila je sugerirala povjesničarka umjetnosti mr. Svetlana Rakić, koja se bavila umjetninama Kraljeve Sutjeske i na tu temu prijavila i doktorat kod profesora Krune Prijatelja

i Ive Petriciolija na Filozofskom fakultetu u Zadru. Sve podatke zahvaljujem prof. fra Stjepanu Paviću.

4

Mr. Svetlana Rakić odselila je u Ameriku. Smail Tihčić i Đuro Basler u međuvremenu su umrli, kao i Kruno Prijatelj. Fra Marijan Petričević, koji je kontaktirao s resturatorima i vodio brigu o umjetninama, otišao je na službu u Njemačku. Vezu s njim za ovaj slučaj uspostavio je fra Stjepan Pavić.

5

Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine, Zavod za zaštitu kulturno-istorijskog i prirodnog nasljeđa Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1988. (Katalog izložbe, Collegium artisticum, Sarajevo 14. III. – 2. IV. 1988.).

6

Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija, MGC, Muzejski prostor, Zagreb (katalog izložbe, 6. X. 1988. – 8. I. 1989.).

7

Ako je bila moguća i pomisao da je hrvatski tekst napisan preko nekog drugog teksta, nju je isključila konzervatorsko-restauratorska dokumentacija koju je u međuvremenu u Kraljevoj Sutjesci pronašao i istražio prof. fra Stjepan Pavić i ljubazno mi je dao na korištenje. Iz te dokumentacije proizlazi da je konzervacija i restauracija rađena 1990. godine, da su je izveli Aleksandar Kuzmanović (postaje II., III., IV., IX., XII.) i Gordana Jakovljević (V., XIV., X., XI.). U nepotpisanom ukupnom *Istorijsko-likovnom aspektu*, koji sam, kao i cijelu konzervatorsko-restauratorsku dokumentaciju, dobila nakon što je ovaj tekst bio napisan, vrlo je točno očitao karakter scena (gledanje u slikarportretista, psihološka nepovezanost likova u radnji), premda je djelo ocijenjeno ne samo kao pučko nego i naivno, rad neškolanog slikara, ali vrijedan primjer domaćeg baroka.

8

»Isus postavljen u Grob. Ovdie Oproštenje podpuno od sviu Griah.«
»Isus skinut s Križa u Krilo prižalostne Majke. Ovdie Oproštenje podpuno od sviu Griah.«

»Isus uzdignut na Križu umira med dva lupeža. Ovdie Oproshenje podpuno od sviu Griah.«

»Isusa propinjaju i prikivaju Csifuti na Križ. Ovdie Oproshenje podpuno od sviu Griah.«

9

»Isus odsugien na Smert, u Dworu Pilatowu. Owdie Oproshenje podpuno od swi... ..iah.«

10

M. Kuodiene, *Lietuviu liaudies tapyba, bietuvos dailes muziejus*, Vilnius 1995., str. 71–73, 101.

11

»Isus pada drugi put na Zemliu...«

»Isus tishi Xenne placsuchie...«

12»Isus tishi Xenne placsuchie...«

13

(Isusu Šimun pomaže nositi križ), »Isus odsugien na Smert...«, posebno lice vojnika s uzvinutim brkovima.

14

Bidermajer u Hrvatskoj 1815–1848, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1977. (Uz: **Ž. Čorak**, *Nakit bidermajerskog doba od mita do svijeta*, str. 175) O Antunu Baraču u: **G. Gamulin**, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, sv. I., Naprijed, Zagreb 1995., str. 182–183. *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, sv. I (A–J), JLZ »Miroslav Krleža«, Zagreb 1984., str. 70: Antun Barač, autor natuknice Vl. Mć (Vladimir Maleković).

15

Jedan od najpoznatijih primjera svakako je: **R. Guardini**, *Križni put našeg Gospodina i Spasitelja* (preveo Dubravko Ivančan, Kršćanska sadašnjost, Metanoja, Zagreb 1969.).

16

Tajne četiri riječi zapravo su četrnaest stihova možda najsavršenijega hrvatskog soneta pjesnika Tonka Maroevića, »kostura od soneta«, gdje svaki stih, u besprijekornoj shemi abcd, cdab, dbc, dcb – sadrži samo po jedno slovo,

J
A
M
O

M
O
J
A

S
Â
M

S
A
M

– a četrnaest stihova rimuje se s četrnaest postaja Muke.

Summary

Željka Čorak

The Way of the Cross from Kraljeva Sutjeska: Stylistic Exercise

The present form of the monumental monastery complex in Kraljeva Sutjeska, erected in the 14th century, dates from the beginning of the 20th century. It nevertheless stores many works of art dating from the earlier periods, one of them being *The Way of the Cross*. Archival data regarding this work have not been found. It is attributed to the »Croatian domestic master craftsmen from the 18th century«. Growing interest in the works of art on the border between the stylistic and common features, as well as the interest in the cultural potentials of such works, brings into focus the exceptional value of this painting cycle.

The theme of Christ's Passion is treated in an exceptionally theatrical manner, almost hypertrophic and grotesque. The fourteen Stations look like fourteen dance scenes from the Rococo period. The faces are smiling even when it isn't entirely appropriate, the movements are winding, the shapes are like *chinoiserie*. The characters seem to be less participating in the scene than looking at the author, as if on a protophotograph. Narrative details are reduced. The attributes of the action are brought down to the stage properties. The colour scheme is mostly bipolar (red-blue), dramatic and effective. The characters and the space, independent of painting treatment and modelling, realise a certain sculptural concept, important for the interpretation of style. We can compare this to the Split painter from the beginning of the 20th century, Antun Barač, who has also in the protophotographic-like manner, organised his scene of the procession on Peristil. The orientation of his characters reveals a certain non-participation in the holly act, secular atmosphere characteristic of the spirit of classicism. The Way of the Cross from Kraljeva Sutjeska is stylistically more intense, but according to the similar »proofs of spirit« it can be dated in the end of the 18th or the beginning of the 19th century, the decade of classicism.

As for the geographical origin, the linguistic analysis places it north of Croatia: the text under the Stations by means of the character of the mistakes and elements of Polish graphics may refer to a travelling Paulist painter. The recent exhibition of Lithuanian sacral art presented a number of similar Lithuanian-Polish examples. The Way of the Cross from Kraljeva Sutjeska, however, surpasses them with its superior artistic quality. Remembering the signs and forgetting the drama of meaning, this example shows how insufficient the elements of valorisation are if they consider only the artistic value and not the intricate components of time.

Keywords: Bosnia, Kraljeva Sutjeska, Way of the Cross, painting, Rococo, folk art

Marija Stagličić

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Vincenzo Poiret: doprinos slikarstvu prve polovice 19. stoljeća u Zadru

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 19. 11. 2002.

Sažetak

Iako je slikarstvo prve polovice 19. st. u Dalmaciji bilo jako osiromašeno, ono nije sasvim zamrlo, živelo na platnima i crtežima putujućih slikara, domaćih slikara amatera i rijetkih školovanih slikara koji su se u našim gradovima udomačili ili dulje vremena zadržavali. Na zadarskom području, uz putujuće slikare, javljaju se dva školovana slikara: Jakov Miani i Vincenzo Poiret. Oni su portretirali građane,

izradili pokoju oltarnu palu, crtali narodne nošnje i svojim skromnim slikama doprinijeli još skromnijoj potražnji za slikarstvom u razdoblju od tridesetih do šezdesetih godina 19. stoljeća. Povod pisanju ovoga priloga jesu novopronađeni minijturni portreti V. Poireta u zadarskom Kapitolskom arhivu Sv. Stošije.

Ključne riječi: *Zadar, 19. stoljeće, slikarstvo, bidermajerski portret, Vincenzo Poiret*

Prva polovica 19. stoljeća vrijeme je pada kvalitete slikarstva, kako u Zadru, tako i diljem Dalmacije. Nakon pada Mletačke Republike u Zadru se izmjenjivala austrijska i francuska vlast i vodili ratovi, što je kroz razdoblje od dvadeset godina još više unazadilo postojeće nepovoljne uvjete, kakvi su bili krajem mletačkog razdoblja. Nakon prve četvrtine 19. stoljeća, kad se ustalila austrijska vlast i dovoljno dugo nije bilo velikih ratova – koji su se svi prelamali preko istočne jadranske obale – počinju se ponovno stvarati uvjeti za osmišljavanje kulturnog i umjetničkog života u priobalnim gradovima. Upravo u tom razdoblju, kada se uvjeti poboljšavaju i raste zanimanje građana za slikarstvo, mahom za portretiranjem, nema domaćih majstora, radionica, pa ni zanatskih škola koje bi zadovoljile nastale potrebe. Kako je Dalmacija postala dio velike Austrijske Monarhije, slikari drugih nacionalnosti, ali državljani istog carstva, traže mogućnost i nude svoje usluge siromašnom i likovno neobrazovanom građanstvu u Dalmaciji. Neki su se umjetnici trajno nastanili i udomačili u dalmatinskim gradovima, drugi su samo prolazno ostavili traga izrađujući portrete i vedute, a kroz prvu polovicu stoljeća prazninu ispunjavaju i domaći slikari amateri.

Raniji autori donose poneki podatak o slikarima prve polovice 19. stoljeća u Zadru, poglavito C. F. Bianchi,¹ G. Sabalich,² V. Brunelli³ i A. Dudan.⁴ Ovoj temi navraćao se u svojim brojnim studijama o slikarstvu u Dalmaciji K. Prijatelj,⁵ posebno se osvrćući na dubrovačko i splitsko područje. C. Fisković⁶ je doprinio opusu V. Poireta otkrivajući teško dostupne obiteljske zbirke širom Dalmacije, a A. Petričić⁷ je prvi

iznio cjelovitu sliku o djelima i slikarima na zadarskom području. Prema dosadašnjim istraživanjima samo su u Dubrovniku postojali školovani slikari tijekom prvih desetljeća 19. st. Odlaskom Rafe Martinija u Split 1821. i preranom smrću Carmela Reggia 1819. i taj grad se izjednačio s ostalom Dalmacijom. Pojava slikara amatera u Splitu svjedoči o teškoj situaciji na polju slikarstva u prvoj polovici 19. st. u Dalmaciji.⁸ Najmanje znamo o samom početku stoljeća, o kojem nam najčešće svjedoče još nedovoljno istraženi portreti, za kojima je postojala potreba i u ona najteža ratna vremena. Na zadarskom području školovani slikari javljaju se u četvrtom desetljeću 19. stoljeća: Giacomo Miani nakon 1832. godine⁹ i Vincenzo Poiret oko 1838. Trajan povratak Franje (Francesco) Salghetti-Driolija u rodni grad 1844. značajan je događaj u razvoju dalmatinskog slikarstva u 19. st. Nažalost, u svom rodnom gradu Drioli nije mogao živjeti samo od svoga zanata i talenta, već je nastavio obiteljsku likersku proizvodnju. Njegov suvremenik Ivan Simonetti, međutim, sretno je ispunjavao riječke, venecijanske i Strossmayerove narudžbe posvetivši se u potpunosti slikarstvu.¹⁰ Zanimljivo je da su se domaći slikari s riječko-istarskog i dalmatinskog područja tijekom prve polovice 19. stoljeća školovali u istim talijanskim akademijama, a austrijski, mađarski i talijanski umjetnici jednako posjećivali oba područja. Ipak, kvarnersko područje likovno je daleko naprednije u odnosu na Dalmaciju. Tome je donekle bio razlog ekonomski puno razvijenije riječko područje, ali za stvaranje umjetničkog ozračja daleko je više doprinijelo postojanje riječke »Scuola di disegno«, osnovane 1787. g. Ni u jednom dalmatinskom gra-



V. Poiret, *Amalija Ferrari*, 1843., litografija, Kaptolski arhiv sv. Stošije, Zadar (foto: P. Vežić)

V. Poiret, *Amalija Ferrari*, 1843, lithography, Chapter Archives of St Anastasia in Zadar



V. Poiret, *Ante Bajamonti*, 1859., litografija, Kaptolski arhiv sv. Stošije, Zadar (foto: P. Vežić)

V. Poiret, *Ante Bajamonti*, 1859, lithography, Chapter Archives of St Anastasia in Zadar

du nije bila osnovana slična škola.¹¹ Tako je slikarstvo prve polovice 19. stoljeća u Rijeci doseglo umjetničku kavalitetu, a u Dalmaciji je tek zadovoljavalo kulturnopovijesne, dokumentarne i etnografske potrebe.

Ovaj je članak doprinos opusu slikara *Vicenza*¹² *Poireta* (Trst, oko 1813. – Torino, 4. 3. 1868.), koji je ispunio prazninu i zadovoljio potražnju na zadarskom području, ali se kretao i širom Dalmacije, zbog čega je izazvao sumnju u svoje špijnsko poslanje.¹³ Završio je venecijansku slikarsku akademiju i kao školovani umjetnik uputio se u Dalmaciju, gdje je trebalo biti posla »na pretek«. Stalno u pokretu i pun ideja, V. Poiret uspijevaao je živjeti od svoga slikarskog zanimanja, premda je bio okružen osiromašenim plemstvom, klerom i građanstvom, koje je opterećeno ratom i propalim gospodarstvom izgubilo osjećaj za likovne umjetnosti. Prave naručitelje vidio je u političkim uglednicima i carskom dvoru, oko čega se uglavnom bezuspješno trudio. Uz povremene odlaske u veća središta tadašnje Monarhije, u Dalmaciji je boravio do šezdesetih godina, kad je konačno napustio to područje. Školovao se u Veneciji kod Odorica Politija¹⁴ i Teodora Matteinija.¹⁵ Izgleda da je Poiret posebno cijenio O. Politija, »slikara oltarnih pala i portreta snažne modelacije i toplog kolori-

ta«,¹⁶ kojemu je posvetio svoj tekst *Dipinti classici in Dalmazia* u zadarskom časopisu »Gazzetta di Zara«. ¹⁷ Na Venecijanskoj akademiji tada se izučavao klasicizam, izrada slike polazila je od crteža, a najviše vremena studenti su provodili kopirajući kipove, gipsane odljeve i crteže.¹⁸ Sačuvana djela V. Poireta pokazuju tipičnog predstavnika svoga vremena, koji je školovan u klasicističkom duhu, ali je sklon romantizmu, što rezultira bidermajerskim ostvarenjima, ne samo u portretu već i u drugim pokušajima slikanja iz prirode, kao što su studije narodnih nošnji. Najviše sačuvanih radova u Dalmaciji predstavljaju obiteljski i pojedinačni bidermajerski portreti rađeni u crtežu, akvarelu, a ponekad i ulju, u kojima uz izvrsno poznavanje crtačke i akvarelne tehnike autor ponekad dostiže i umjetničku vrsnoću.¹⁹ Upravo sklonost romantizmu dovela je do uzlazne razvojne linije u do sada poznatom Poiretovu opusu, pa se u njegovim kasnijim radovima susreću zaokružena umjetnička rješenja, kao što je slika *Mandičeva jedrenjaka*²⁰ u Perastu i oltarna slika sa sv. Lucijom u Zadru.

U ovom prilogu objavljuju se dva nepoznata minijturna portreta iz Kaptolskog arhiva sv. Stošije u Zadru i ponovno interpretira oltarna slika sa sv. Lucijom. Na taj način proširujemo opus i dosadašnja saznanja o Poiretovu slikarstvu. Do



A. Zuccaro, *Ante Bajamonti*, litografija, Kaptolski arhiv sv. Stošije, Zadar (foto: P. Vežić)

A. Zuccaro, *Ante Bajamonti*, lithography, Chapter Archives of St Anastasia in Zadar

sada je utvrđeno desetak njegovih djela nastalih za boravka u Dalmaciji:

Portret obitelji Vlaha Arnerija, 1838. g., ulje, obiteljska zbirka, Korčula.

Album pittoresco della Dalmazia di Vincenzo Poiret con illustrazioni di Marco de Casotti, sv. I., II., Zadar 1840.²¹

Portret obitelji Petra Frana Martecchinija, ulje, obiteljska zbirka M. Martecchinija u Ljubljani.

Pet portreta iz obitelji Definis, nastalih 1843. i 1844. g., akvareli, obiteljska zbirka, Sutivan, Brač.

Žalosna Gospa (1843. g.), franjevački samostan u Kraju, otok Pašman.

Ilustracija, crtež perom, nastala u Splitu 1844. g., obiteljska zbirka Radman u Omišu.

Album s dalmatinskim nošnjama iz 1844. g., akvareli, Torino.²²

Portret obitelji Bizar, oko 1845.–1848. g., ulje na ljepenci, obiteljska zbirka u Dubrovniku.

Oltarna slika s prikazom sv. Lucije, prije 1855. g., ulje na platnu, iz crkve sv. Šimuna, Zadar.

Slika *Mandićeva jedrenjaka u oluji*, između 1852. i 1860., zavjetna sličica, ulje na platnu, Gospa od Škrpjela, Perast.

Veduta Zagreba, objavljena u *L' univers illustré*, prosinac, 1884. g.²³

Nedavno su u Zadru otkrivene dvije litografije minijaturnih portreta, koje je tršćanski tiskar Linassi izradio prema Poiretovim crtežima. Prvi je prikaz dramske glumice *Amalije Ferrari*, na kojem se s lijeve strane nalazi tiskani potpis V. Poiret dis., a zdesna Lit. Linassi e Co. in Trieste, 1843. g.²⁴ Portretirana sjedi na stolcu niska, izrađena naslona, ruku prekrivenih na trbuhu, a ljevicom pridržava knjžicu. Odjevena je u crnu haljinu kratkih rukava, dekoltea koji pada preko ramena, s brošem iznad grudi. Lice u poluprofilu uokvirava glatka crna kosa razdijeljena na sredini glave, te bogato izrađene naušnice. Na licu se ističu bademaste oči; nos je markantan, usta punašna, mala, čelo visoko i bradica oblo završena. Lik je prikazan jednostavno i produhovljeno. Velike bademaste oči i položaj tijela podsjećaju na Simonettijev klasicizirajući portret djevojčice Giustini iz Moderne galerije u Rijeci.²⁵ U portretu Amalije Ferrari Poiret se najviše približio klasicizmu, kako u harmoničnom proporcijiranju tijela, tako i vještom crtačkom tehnikom, što se vidi u skraćivanju lijeve ruke



V. Poiret, *Sv. Lucija*, oko 1855., ulje na platnu, krstionica zadarske katedrale (foto: Ž. Karavida)

V. Poiret, St Lucy, around 1855, oil on canvas, baptistry of Zadar cathedral



V. Poiret, *Žalosna Gospa*, 1843., ulje na platnu, zbirka franjevačkog samostana u Kraju na Pašmanu (foto: Ž. Karavida)

V. Poiret, Mournful Virgin, 1843, oil on canvas, collection belonging to Franciscan monastery in Kraj on the island of Pašman

i oblikovanju prstiju. Ispod portreta kićenim je rukopisom ispisano ime umjetnice i prvi stih jednog od soneta napisanih u njezinu čast.²⁶ Kako je u to vrijeme bilo uobičajeno, lijepim i nadarenim glumicama koje su gostovale u zadarskom Plemićkom kazalištu pisali su se stihovi, koji su ponekad bili tiskani i na plakatima, a čitali su se na oproštajnim večerima. Iako mlada, Amalia Ferrari bila je vrsna umjetnica, a toliko je omiljela zadarskoj publici da se njezin litografirani portret čuvao u brojnim obiteljima. U svojoj knjizi o povijesti tog zadarskog kazališta G. Sabalich objavljuje litografiju Amalijina portreta, koju je pronašao u obiteljskom arhivu, ali ne spominje da je to rad V. Poireta.²⁷

Drugi portret prikazuje *dr. Antu Bajamontija* (1822.–1891.) u vrijeme kad je otpočeo gradnju splitskog kazališta i netom prije njegova izbora za gradskog načelnika (1860.–1882.). Litografirani je kod Linassija 1859. godine, a Poiretov potpis nalazi se s desne strane. Bajamonti je portretiran do poprsja. Odjeven je u tamni sako i svijetli prsluk i košulju, s tamnom maramom zavezanom oko vrata. Ramena koso padaju, a lije-

va ruka djeluje pretanko, lice je blijedo, a glava prevelika u odnosu na tijelo, što sve doprinosi krhkom izgledu ovoga poznatoga splitskoga građanina. Karakteristične crte lica su veliko čelo, markantan nos i bradica, velike svijetle oči, te uske naočale po tadašnjoj modi. Položaj tijela je zakošen kao da se zaustavio u nekakvu salonskom uljudnom pokretu. Koliko god je lik rađen po prirodi, iz njega izbija pomodni crtež i bidermajerska dopadljivost, po čemu se ova minijatura ne ističe među ostalim Poiretovim radovima iste tematike. Na istom mjestu, u Kaptolskom arhivu sv. Stošije čuva se još jedna litografija s prikazom *dr. A. Bajamontija*, koja je izrađena kod Linassija u Trstu, prema crtežu tršćanskog slikara Antonija Zuccara (1825.–1892.).²⁸ Ova je litografija bez datuma, Zuccarov potpis je lijevo, a oznaka tiskare desno. Nameće se usporedba s Poiretovim portretom: uz iste crte lica Zuccarov Bajamonti djeluje muževno, odlučno, pa i strogo. Slično je odjeven, samo mu je prsluk tamnije boje, a košulja pravilno plisirana. I naočale su iste, ali pogled mu je neodređen, a izgled previše služben. Ove dvije minijature

dobro suprotstavljaju razliku između Poiretova bidermajera i Zuccarova hladnog akademizma. Kao da su prikazana dva različita čovjeka: na prvoj je Bajamonti zanesen glumom i umjetnošću, a na drugoj Bajamonti političar, strog i rezerviran.

Na ovome mjestu spomenut ću još tri minijature koje se također čuvaju u Kaptolskom arhivu sv. Stošije, a izradio ih je Petar Zečević (1807.–1876.). One su dopuna opusu ovog zanimljivog splitskog slikara amatera, ali ujedno otvaraju pitanje predložaka po kojima je radio. Sve su tri minijature kolorirani crteži i nose autorov potpis. Prvi crtež prikazuje *monsijora Ivana Topića* (1790.–1868.), a drugi *Ivana Luku Garagnina* iz Trogira (1764.–1841.) iz vremena kad mu je dodijeljeno odlikovanje francuskog viteza. Treća minijatura portret je *Pacijika Bize* kao splitskog i solinskog nadbiskupa (1746.–1756.), a Zečević navodi da je crtež izradio »prema portretu u ulju od gospodina grofa Jurja Pavlovića, koji se nalazi u splitskom Sjemeništu«. Pretpostavljam da su i prva dva crteža također rađena prema predlošcima. Crtež nadbiskupa P. Bize posebno je dragocjen, jer potvrđuje Pavlovićevo autorstvo portreta u ulju što ga je K. Prijatelj na temelju stilske analize već bio hipotetski uvrstio u Pavlovićev opus.²⁹

Poiretova slika sv. *Lucije* nalazila se u crkvi sv. Šimuna, na oltaru sv. Lucije, prvom slijeva gledajući od ulaza. Kako je slikar dobio ovu narudžbu, nije nam poznato, a to je do sada jedina njegova oltarna pala na području Dalmacije. Sliku se prvi put spominje u izdanju rukopisa L. Fondre objavljenom 1855. godine,³⁰ u kojoj izdavači, najvjerojatnije C. F. Bianchi, umeću sljedeću rečenicu: »Ovaj oltar ne nudi ništa posebno, njegova stara slika zamijenjena je u naše vrijeme jednom drugom, od ruke živućeg slikara, cijenjenog gospodina Vicenza Poireta.« Oltarnu palu zatim spominje Bianchi, koji u potpunosti ponavlja Fondrin tekst.³¹ Dvadeset godina kasnije G. Sabalich,³² u svojem arheološkom vodiču po Zadru, na sličan način kao Bianchi opisuje oltar sv. Lucije: »Ništa značajno. Stara slika je zamijenjena s drugim prikazom svete, kojeg je naslikao Vicenzo Poiret, francuski slikar nastanjen u Zadru u prvoj polovici ovoga stoljeća.« A. Dudan također spominje sliku sv. Lucije i drži da je V. Poiret »osrednji francuski slikar koji se dugo zadržavao u Zadru oko 1844. g.« Veće značenje pridaje njegovom tekstu o starim slikama u »Gazzetta di Zara«. Međutim, Dudan spominje čak tri slike sv. Lucije u crkvi sv. Šimuna, što je otežalo rad kasnijim istraživačima.³⁴ Negativno se o slici izrazio i C. Fisković, što se ne može uzeti u obzir, jer se njegov opis odnosi na pogrešnu sliku.³⁵ A. Petričić je uspio »pronaći« Poiretovu sliku, koja je već bila skinuta s oltara sv. Lucije, i između ostaloga piše: »S lijeve strane glavnog oltara crkve sv. Šimuna u Zadru nalazi se sv. Lucija, koju je slikao Poiret. Po obliku ta je kompozicija ponešto barokna i podsjeća na Navještenje... Slika u detaljima pokazuje neke nedostatke, naročito u pogledu konstruktivnosti same figure s pretjerano izraženim formama ruku i vrata, ali u cjelini kompozicija, koja je široko shvaćena i slobodno postavljena, ne djeluje hladno ni akademski, i ne može joj se poreći neki slikarski kvalitet.«

Slika se sada privremeno nalazi u obnovljenoj krstionici zadarske katedrale. U dobrom je stanju, a boje su svježije i pokazuju poznavanje venecijanskog kolorizma kakav je on bio početkom 19. stoljeća. Sv. Lucija u poluprofilu sjedi na oblaku u desnoj strani slike, s rukama blago prislonjenima i po-

dignutima u visini grudi. Odjevena je u tamnozelenu haljinu, a sjajni rukavi boje svijetlog okera izviruju od laktova do zapešća, kopčani s dva puceta. Crveno-smeđi šal poput draperije omotava je od glave do koljena, a lijeva noga u sandali izviruje ispod haljine. Kolorizam slike upotpunjuju zlatni detalji, tanka aureola, i jednako tanka zlatna traka, koja kao ogrlica ide od vrata preko ramena i nestaje ispod šala. U tamnoj gami boja koja prevladava zlatni detalji ističu profinjenost i otmjenost. Na lijevoj strani slike dva oka na malom mjedenom pladnju simboli su mučeništva, kao i palma grančica na podu zdesna. Svetica je okupana svjetlošću sunčanih zraka, koje dolaze iz lijevoga gornjega kuta slike, i razmiču tamne oblake što su se nadvili nad sv. Lucijom. Proporcije tijela nisu usklađene. Odnos glave i tijela je dobar, ali podlaktice i prsti kao i potkoljenice premaleni su. Cijela je kompozicija uravnotežena, a obrisi lika dani su u jednom potezu. Kompozicija je građena prema kasnorenesansnom venecijanskom modelu, ali upravo navedene disproporcije tijela, kao i patetika svetičina zanosa umanjile su govor klasicizma. Iako u svojoj slici Poiret nije postigao snagu romantičarske osjećajnosti, odmaknuo se od klasicizma i postigao ravnotežu unutar tadašnjih strujanja (klasicizam–bidermajer–romantizam). Slika sv. Lucije jedno je od vrednijih djela iz prve polovice 19. st. na zadarskom području.

Sliku *Žalosne Gospe* iz franjevačkog samostana u Kraju zapazio je I. Petricioli, pa je prvi i spominje kao Poiretov rad sačuvan u zbirci tog otočkog samostana.³⁶ Na ovom se mjestu Poiretova *Žalosna Gospa* prvi put reproducira. Dimenzije slike su: 62,2 x 49,5 cm, a na poleđini slike tiskanom je slovima zapisano slikarevo prezime i godina 1843.³⁷ Snažno nadahnut licem Tizianove *Assunte*, Poiret tvrdim volumenom donosi Gospinu glavu i vrat gledane u poluprofilu, ponavljajući oblik usana, nosa i očiju s Tizianove slike. Na taj se način povodi za svojim učiteljem O. Politijem, koji je također za izradu svojih oltarnih pala tražio uzore u Raffaelu i Tizianu.³⁸ Dapače, mogu se pronaći i detalji nadahnuti radionicom J. Bassana u prikazu križeva na obzoru i odsjaju noža zabodenog u Marijino srce. Ipak ta slika nije kopija starih majstora, ona u sebi nosi tvrdoću klasicizma, neuvjerljivost anatomskih proporcija i patetiku s početka 19. stoljeća. Poiret se u ovoj slici oslanja na svoje akademsko školovanje.

Disproporcije u prikazu tijela česte su u Poiretovim radovima u Dalmaciji, kako u portretima, tako i u etnografskom katalogu *Album pittoresco* iz 1840. g. U tim ranim radovima dobro se snalazio u vedutama, ali nije mogao razriješiti složeniju kompoziciju s likovima, posebno u prikazu Sinjana u spomenutom *Albumu*. Ipak, portret glumice A. Ferrari dokazuje da je poznavao i drugačiji način rada. Očito su sasvim različiti zadaci koje je dobivao bili preteška zadaća za mladog slikara, koji je u likovno zaostaloj Dalmaciji tražio svoj vlastiti put. Pokušavao je napustiti klasicističko, akademsko nasljeđe, a za razvoj prema romantizmu nije imao uzora. Stoga se njegov dalmatinski opus kreće u okviru bidermajera, što je odgovaralo i ukusu građana. Međutim, portretiranje Ferrarijeve (1843.), izrada oltarne pale sv. Lucije (do 1855.), slika Mandićeva jedrenjaka (1852.–1860.), kao i veduta Zagreba, jasno govore o sposobnostima ovoga slikara i njegovu pokušaju približavanja romantizmu.

Bilješke

- 1
C. F. Bianchi, *Zara cristiana I*, Zara 1877.
- 2
G. Sabalich, *Pitture antiche di Zara*, Zara 1912.
- 3
V. Brunelli, *G. Squarcina, pittore zaratino*, Zara, Artale 1912.
- 4
A. Dudan, *La Dalmazia nell'arte Italiana*, vol. II, Milano 1922.
- 5
K. Prijatelj se u više navrata vraćao toj temi obrađujući dubrovačko i splitsko područje u knjigama *Klasicistički slikari Dalmacije*, Split 1964., *Slikarstvo u Dalmaciji 1784.–1884.*, Split 1989. i u preko dvadeset članaka objavljenih u domaćim i inozemnim časopisima u rasponu od 1948. do 1987. godine.
- 6
O slikaru V. Poiretu vidi: **C. Fisković**, *Slikar Vicko Poiret*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 11, 1959., str. 165–180; **isti**: *Poiretova slika Mandičeva jedrenjaka u Perastu*, »Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru« XVII, Kotor 1969., str. 157–166; **isti**: *Poiretov portret obitelji Bizar u Dubrovniku*, »Bulletin« 1, 1984./85., str. 39–49.
- 7
A. Petričić, *Zadarski slikari XIX. stoljeća*, »Radovi IJAZU« IV–V, Zadar 1959., str. 215–238.
- 8
O splitskim slikarima amaterima A. Baraču (1790.–1855.), P. Zečeviću (1807.–1876.) i A. Brataniću (1816.–1883.) pisao je **K. Prijatelj**, *Slikarstvo u Dalmaciji*, str. 43–49.
- 9
A. Petričić, nav. dj., na strani 235 spominje litografiju s prikazom sv. Šimuna iz 1832. kao najranije Mianijevo djelo u Zadru. Tu godinu prihvaća i R. Tomić, kao početak Mianijeve djelovanja u Dalmaciji, vidi: **R. Tomić**, *Trogirska slikarska baština*, Zagreb–Split 1997., str. 287.
- 10
B. Vizintin, *Slikarstvo Rijeke u XIX stoljeću*, »Jadranski zbornik«, Rijeka–Pula 1957; **isti**, *Ivan Simonetti*, Zagreb 1965.
- 11
O riječkoj crtačkoj školi vidi: **B. Vizintin**, *Riječka »Scuola di disegno«*, »Peristil« 23, 1980., str. 127–130. U Dalmaciji, ako izuzmemo kratkotrajan studij arhitekture u Zadru za vrijeme francuske vladavine, nisu osnivane slične crtačke škole poput ove u Rijeci i u drugim većim hrvatskim gradovima u vrijeme austrougarske vladavine (Zagreb, Osijek, Karlovac, Varaždin). U prvoj polovici 19. st. postojala je samo privatna poduka kod nekih slikara ili arhitekata. Škole koje su imale predmet crtanja osnivane su puno kasnije, napr. Zavod za narodne učitelje osnovan u Arbanasima kraj Zadra 1866. g., Obrtna škola u Zadru 1909. g.
- 12
Premda u svojim tekstovima C. Fisković tog slikara naziva Vicko, on se u izvorima svugdje spominje kao Vincenzo.
- 13
C. Fisković, *Slikar Vicko Poiret*, str. 177.
- 14
Odorico Politi iz Udina (1785.–1846.), slikar oltarnih pala i portreta, koloristički pod Tizianovim utjecajem, prema: **A. M. Brizio**, *Ottocento, Novecento, Storia universale dell'arte*, vol. 6, Torino 1939., str. 28; **B. Vizintin**, *Ivan Simonetti*, Zagreb 1965., str. 27.
- 15
Teodora Matteinija (1754.–1831.), školovana u Rimu kod Batonija, francuska je vlada postavila za voditelja Venecijanske akademije 1807. Više se priklanjao maniri engleskih portreta, nego li njemačkom romantizmu ili francuskom klasicizmu, vidi: **A. M. Brizio**, *Ottocento*, str. 28.
- 16
B. Vizintin, nav. dj., str. 27, bilj. 100.
- 17
»Gazzetta di Zara«, ožujak, svibanj, 1844. g. C. Fisković je dobro uočio važnost toga teksta kao prvog pokušaja umjetničke topografije slikarstva, vidi: **C. Fisković**, *Slikar Vicko Poiret*, str. 175.
- 18
O mehaničkom kopiranju kipova i gipsanih odljeva ili o vježbi crtanja samo pojedinih dijelova tijela, što je bilo uobičajeno na tadašnjim europskim slikarskim akademijama, vidi u: **N. Pevsner**, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940., str. 202, 203; također **C. Nicosia**, *Arte e Accademia nell'800, evoluzione e crisi della didattica artistica*, Bologna 2000., str. 109.
- 19
O akvarelnim minijaturnim portretima obitelji Definis vidi: **K. Prijatelj**, *Novi vijek*, »Brački zbornik« 4, Zagreb 1960., str. 237.
- 20
C. Fisković, *Poiretova slika Mandičeva jedrenjaka u Perastu*, »Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru« XVII, 1969., str. 161–162.
- 21
Bila je planirana izrada 24 sveska, ali u zadarskoj knjižari Battara objavljena su samo dva, sa sljedećim prikazima: u prvom svesku – *Grad Zadar (pogled sa SZ), Trg s hramom u Splitu, Sinjani, Sinjska alka*; u drugom – *Kopnena vrata u Zadru, Trg »Piazza della Colonna«*, *Otočani zadarskog kanala i Morlačka odjeća*. O Albumu vidi: **C. Fisković**, *Slikar Vicko Poiret*, str. 165–170.
- 22
Prema tekstu **U. Valente**, *Costumi Dalmati*, »La Rivista Dalmatica« XVII, IV., Zadar 1936., str. 60–61. Album se čuva u nekoj torinskoj biblioteci kao ostavština albertiana. Naručio ga je E. Luxardo, tadašnji konzul kralja Karla Alberta u Zadru, a Valente pomno opisuje 23 prikaza hvaleći Poiretovu akvarelnu tehniku i vještinu crtanja. Vidi također: **C. Fisković**, *Vicko Poiret*, str. 168.
- 23
Vedutu reproducira **C. Fisković** u: *Poiretov portret obitelji Bizar u Dubrovniku*, str. 46–48, ali se poziva i na tekst **F. Buntaka**, *Likovni prikazi Zagreba od 16. do 19. stoljeća*, »Kaj« V, str. 7–8.
- 24
Arhiv Stolnoga kaptola sv. Stošije u Zadru, kutija 38.
- 25
B. Vizintin, *Ivan Simonetti*, str. 34, sl. 2. Oba su slikara bili studenti O. Politija.
- 26
Slobodni prijevod spomenutog soneta glasi: »Amalijo Ferrari, sljedbenice Talije, tvoja riječ onoga koji sluša oživljava, muči i tješi«.
- 27
G. Sabalich, *Cronistoria aneddotica del Nobile Teatro di Zara*, Zadar 1923., str. 168–169. Amalia Ferrari je sa svojom glumačkom družinom boravila u Zadru od 23. ožujka do 14. lipnja 1843. g. Uz svoj repertoar družina je tri večeri izvodila i dramu *Marco Marulo* koju je mladi Zadranić Federico Seismit posvetio Amaliji Ferrari.
- 28
O Antoniju Zuccaru vidi: **K. Prijatelj**, *Slikarstvo u Dalmaciji*, str. 71–78.

29

K. Prijatelj, *Portreti Jurja Pavlovića iz splitskog Sjemeništa*, »Adrias« 1, Split 1987., str. 215–221; također: *Slikarstvo u Dalmaciji*, str. 36.

30

L. Fondra, *Istoria della insigne reliquia di San Simeone*, Zadar 1855., str. 354. O L. Fondri (1644.–1709.) vidi u natuknici **I. Petriciolija** u: *Hrvatski biografski leksikon* 4, Zagreb 1998., str. 322.

31

C. F. Bianchi, *Zara cristiana* I, str. 344. U vrijeme objavljivanja knjige V. Poiret je već bio umro.

32

G. Sabalich, *Guida archeologica di Zara*, Zara 1897., str. 359.

33

A. Dudan, *La Dalmazia nell'arte italiana* II., Milano 1922., str. 453, bilj. 72.

34

Na istome mjestu, str. 389 spominje jednu *Sv. Luciju* u sakristiji, od nepoznatog autora; zatim *Sv. Luciju* od V. Poireta, za koju ne kaže gdje

se nalazi; i jednu *Sv. Luciju* koju je upravo restaurirala A. Bogdanović-Cetineo, ali ne spominje je li slika vraćena na oltar sv. Lucije.

35

C. Fisković, *Slikar Vicko Poiret*, str. 175. Prema navodima ranijih pisaca Poiretova slika se trebala nalaziti na oltaru. Ona je, međutim, premještena u crkveni kor u vrijeme talijanske vlasti u Zadru, a prvobitna slika (iz 16. st.) vraćena je na oltar. Nakon nedavne restauracije stare pale opravdana je pretpostavka da se radi o renesansnoj kompoziciji nastaloj istovremeno s oltarom, u drugoj polovici 16. st.

36

Sliku prvi put spominje **I. Petricioli** u monografiji *Zadarska županija*, Zadar 2001., str. 102.

37

Zahvaljujem na dragocjenim podacima kolegi B. Goja.

38

Vidi: **G. Perocco**, *La pittura veneta dell'ottocento*, Mensili d'arte, Milano 1967., str. 16.

Summary

M. Stagličić

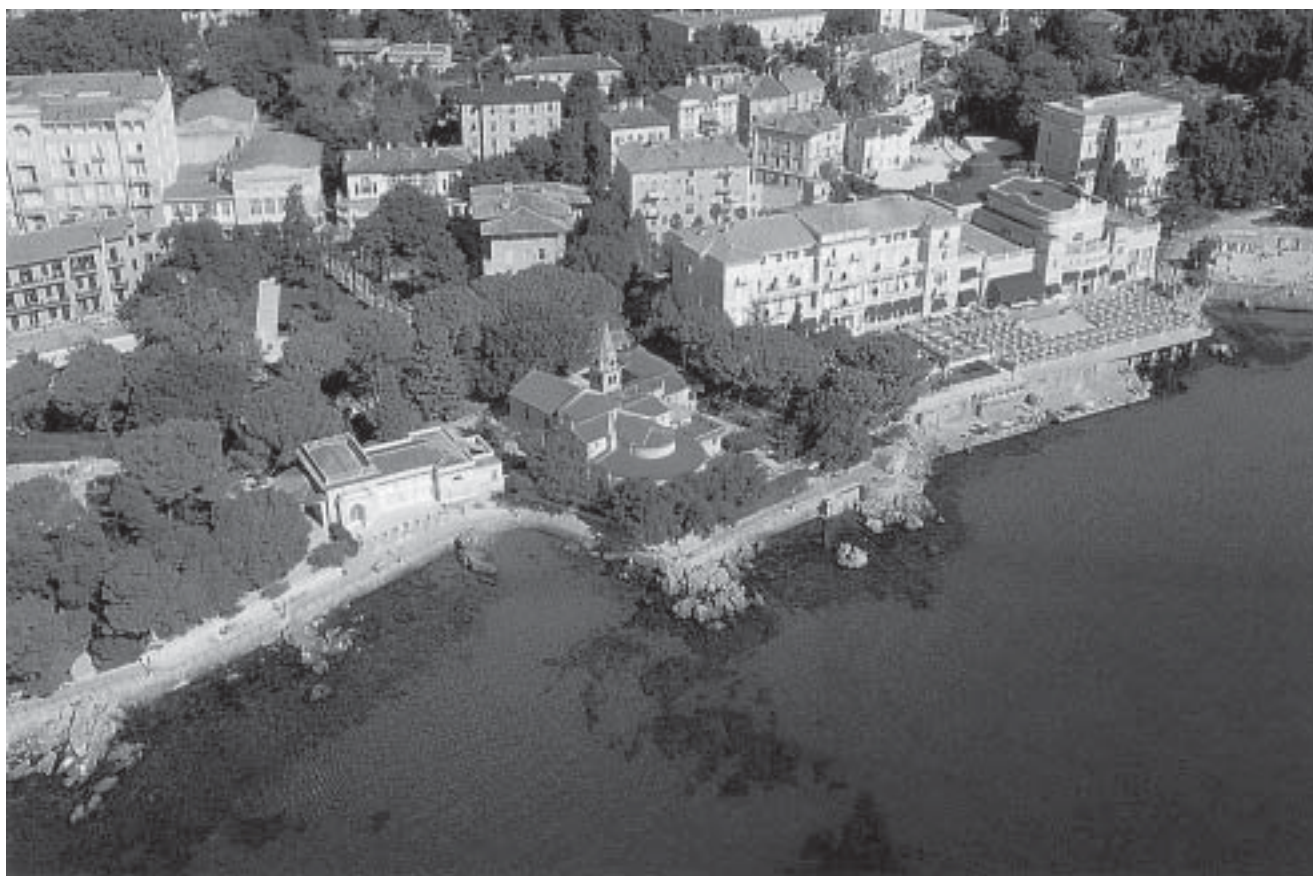
Vincenzo Potret: Contribution to the Painting of the First Half of the 19th Century in Zadar

Painting of the first half of the 19th century hasn't been well studied yet. That period does not offer many significant works of art, neither in terms of quality nor in terms of quantity, with most of them being lost or destroyed, especially during World

War II, making it harder to examine the works and thus form a coherent insight into artistic development within Zadar region.

During the first half of the century two skilled painters worked in the city, V. Poiret and J. Miani, while F. Salghetti Drioli appeared at the end of the period. Besides them, travelling painters were occasionally making panoramas of the cities, as elsewhere in Dalmatia. In such an impoverished painting milieu V. Poiret presents an interesting appearance. His two miniature Biedermeier portraits have been recently found in Chapter Archives of St Anastasia in Zadar, here being published for the first time.

Keywords: Zadar, 19th century, painting, Biedermaier portrait, Vincenzo Poiret



Darja Radović Mahečić

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Preobrazba Opatije 1882.–1897. – počeci turističke arhitekture

Prethodno priopćenje – *Preliminary communication*

predano 13. 11. 2002.

Sažetak

Tekst se bavi prvom fazom izgradnje Opatije, koju omeđuju dvije karte mjesta; ona iz 1892. objavljena u »Allgemeine Bauzeitung« i iz 1897. pohranjena u Državnom arhivu u Rijeci, kada je Opatija već postala prvoklasno lječilište tzv. »austrijske rivijere«. U svega petnaestak godina podignute su njezine ključne građevine u stilu »klasičnog« historicizma, a to su: veliki hoteli, njihove dependanse, palladijevske vile ili pak one koje nas uvode u funkcionalnu tlocrtnu kompoziciju. U tom prvom valu izgradnje kao autore nalazimo isključivo

autore što dolaze iz bečke (ili gradačke) arhitektonske škole, poput Franza Wilhelma, Leopolda Theyera, Maxa Fabianija, Adolfa Wilhelma, Karla Seidla. Kao riznica različitih arhitektonskih ostvarenja, Opatija je izuzetan primjer kako se Austro-Ugarska Monarhija sve do periferije širila svojstvenim arhitektonskim obilježjima. Iako je riječ o izgradnji za potrebe turizma, Opatija je primjer aktivne afirmacije mjesta, u kojem se paralelno s namjenskim zdanjima razvijala infrastruktura i razina cjelokupnog urbanog življenja.

Ključne riječi: *Opatija, historicizam, hotel, vila*

Opatija je naše prvo i najpoznatije mjesto namjenski građeno za potrebe turizma, kakav se počeo razvijati u drugoj polovici 19. stoljeća, a kojemu je karakteristično »odlaženje u toplice«, tj. lječilišni aspekt, predstavljen već samom promjenom mjesta i zraka, kako bi se obnovio osjećaj života uopće.

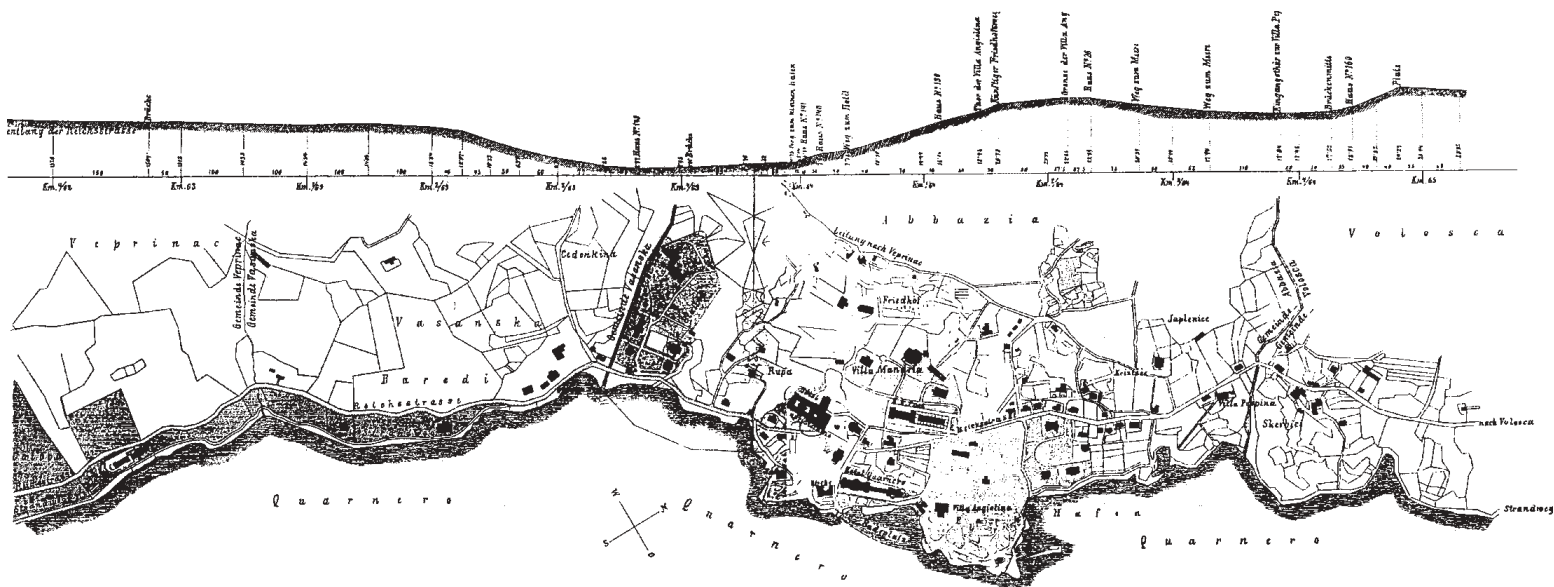
Duž sjeverozapadnog dijela Kvarnerskoga zaljeva podno Učke do toga su doba značajnija mjesta bila Volosko, Kastav, Veprinac, no Opatija se, kao mlađe naselje, potkraj 19. stoljeća nametnula kao središte čitavog ovog prostora. Preobrazba je pokrenuta gradnjom ceste prema Rijeci 1843. godine. Značajni izletnici počeli su stizati u mjesto utonulo u bujnu sredozemnu vegetaciju, među kojom se ističu šumarci zimzelenog lovora, maslinici, polja smokava te vinogradi na terasama Učke.¹ Cijenjena su postala šumska šetališta (s kojih se pružaju raskošni vidici), a posebno ona privilegirana uz obalu, koja tijekom sljedećih godina u svojim napisima hvale kako putopisci i pjesnici, tako i izvještaji zoološko-botaničkih društava, koji zbog ljekovitih svojstava blage klime prvi preporučuju zimski boravak u Opatiji.²

Intenzivnu urbanizaciju tog slabo naseljenog ribarskog naselja, koje je nastalo uz srednjovjekovnu benediktinsku opatiju sv. Jakova, potaknula je, kao i mnogogdje drugdje, željeznica, taj devetnaestostoljetni »vladar svijeta«. Nakon što je Rijeka od 1873. godine bila prugom povezana s oba središta Austro-Ugarskoga Carstva (s Budimpeštom preko Zagreba, a s Bečom preko odvojka magistralne pruge za Trst), zapadna je obala Kvarnera, zbog blizine srednje Europe, po-

voljne klime i bogate vegetacije, postala posebno zanimljiva austrijskim poduzetnicima. Austrija je, naime, izgubila svoje talijanske destinacije serijom ratova oko sredine stoljeća, a sada se tražilo i dodatno opravdanje gradnje odvojka željezničke pruge Beč–Trst preko Pivke i Matulja za Rijeku.³ Vrtoglavi uspon Opatije ne samo da je potvrdio rentabilnost tog novog prometnog spoja, već se 1895. raspravlja i o gradnji lokalne željezničke pruge Rijeka–Volosko–Opatija, s mogućim njezinim produljenjem do Ike i Lovrana.⁴

U redosljedu intervencija kojima će se gotovo nedimnuti prostor Opatije pretvoriti u vrhunsko turističko odredište, prva je gradnja otmjene kuće za odmor, smještene u veliki park pun egzota.⁵ Otkupivši poluotok u neposrednoj blizini crkvice sv. Jakova, palladijevsku je vilu »Angiolinu« 1844. godine podigao riječki gospodarstvenik i političar (gradonačelnik za francuske uprave 1812.–1813.) Iginio/Higin Scarpa. Četvrtasta i simetrična, francuskim prozorima rastvorena prema vrtu, a u unutrašnjosti prozračna i svijetlim bojama u bidermajerskom stilu dekorirana, vila »Angiolina« uspjela je zadiviti mnogobrojne ugledne goste, od bana Jelačića, prijestolonasljednika Rudolfa i drugih članova carske obitelji do rumunjskoga i grčkoga kralja u kasnijem razdoblju.⁶ Nedavno restaurirana i vraćena u izvorni oblik, vila se smatra začetakom turističke građevne djelatnosti u nas,⁷ odnosno posljednjim primjerom individualnog ladanja, koje će uskoro zamijeniti masovni elitizam.

Početno zanimanje za opatijske resurse poslovnom je akcijom odlučilo konkretizirati carsko-kraljevsko Dioničko druš-



Karta Opatije oko 1890. g. (»Allgemeine Bauzeitung«, 1892.)
The map of Opatija around 1890

tvo Južnih željeznica iz Beča na čelu s generalnim direktorom Friedrichom Schüllerom, koje je 1882. kupilo vilu »Angiolinu« s vrtom, a potom i niz okolnih zemljišta u pojasu između obale i tzv. *Reichstrasse*, radi stvaranja novog Semmeringa ili Tolbacha (u koje je Društvo već ulagalo).

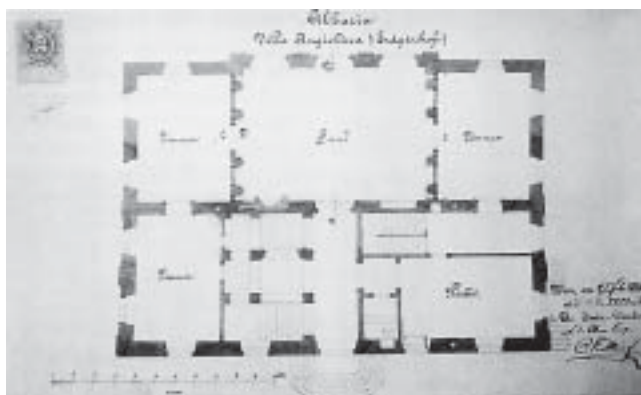
Iako se o Opatiji najčešće govori sa stajališta hidropatskih ustanova ili pak hortikulture, manje znamo o njezinu urbanom razvoju, arhitekturi i autorima koji su je gradili. Zemljišta u vlasništvu Društva Južnih željeznica planski će se izgrađivati, a prve arhitektonske realizacije ne samo da su odredile karakter mjesta već i zadale smjer razvoja ostalih

dijelova, što pokazuju usporedbe planova Opatije nastalih oko 1890. i 1897. godine.

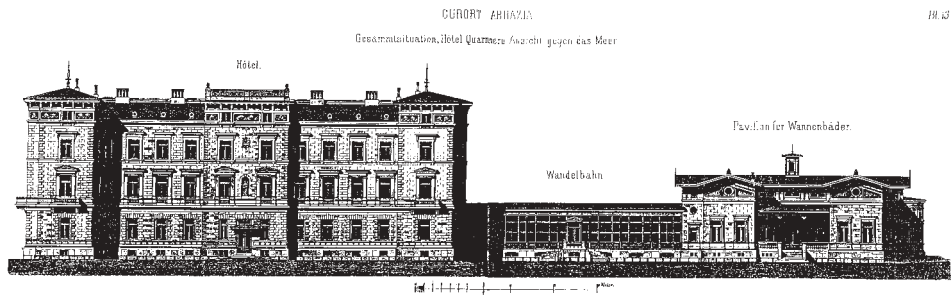
Nakon što je 1883. godine završila obnova postojeće vile »Angioline« te proširenje i uređenje njezina parka prema nacrtima vrhunskog bečkog vrtlara Karla von Schuberta (koji o tom profesionalnom izazovu piše u monografiji tiskanoj 1894. u Beču), Društvo Južnih željeznica na susjednim zemljištima započinje planiranu vlastitu izgradnju.⁸ Arhitektonsko ishodište novog turističkog doba monumentalni je hotel »Quarnero«, podignut između jedinih ondašnjih opatij-skih prostornih uporišta: crkvice sv. Jakova i vile »Angioli-



Vila »Angiolina« (foto: M. Drmić)
Villa Angiolina

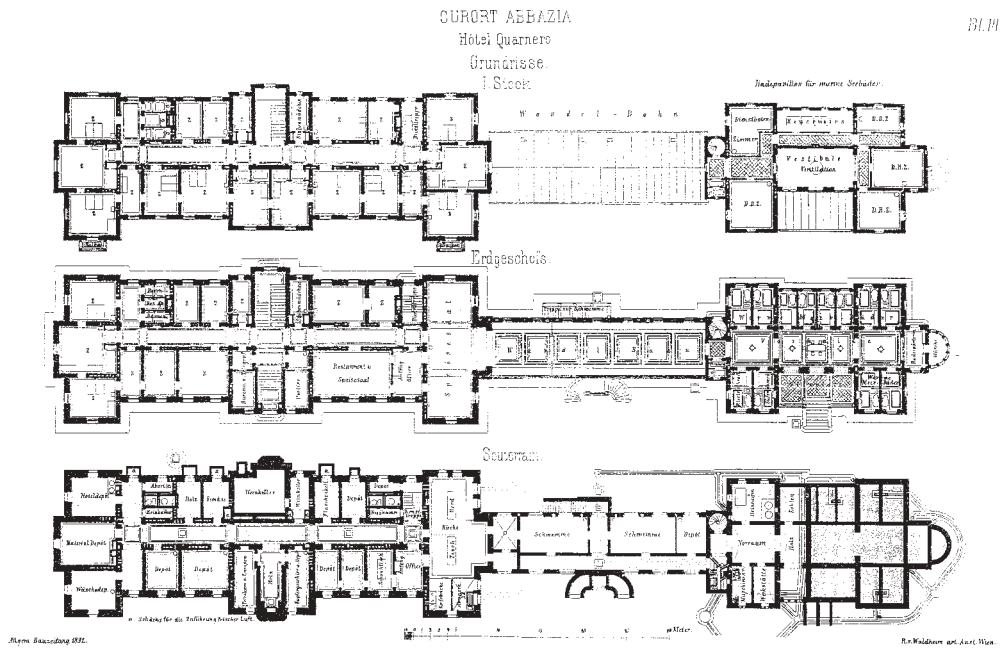


Tlocrt vile »Angioline« iz vremena obnove poslije 1882. (B. Valušek, Villa Angiolina, 2001.)
The ground-plan of Villa Angiolina from the post-renovation period after 1882



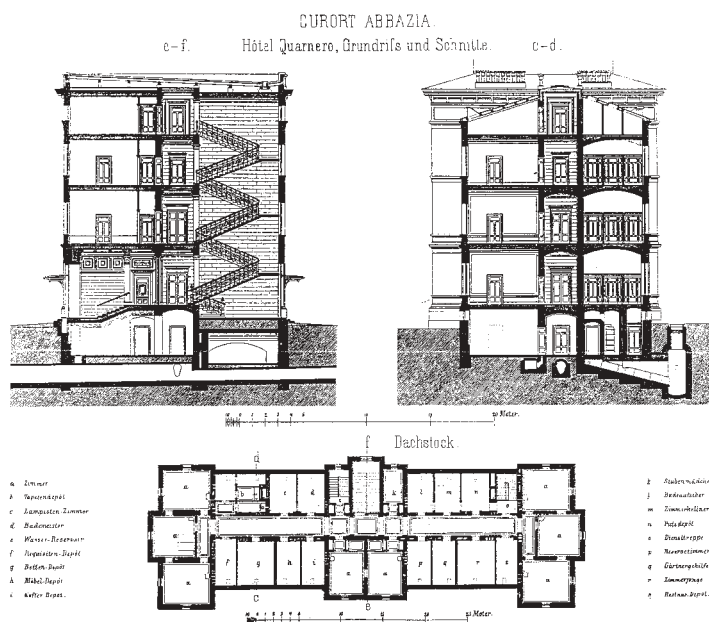
Franz Wilhelm, Hotel »Kvarner«, 1884. Prvobitni izgled pročelja s kupališnim paviljonom (»Allgemeine Bauzeitung«, 1892.)

Franz Wilhelm, Hotel Kvarner, 1884, the original form of the façade with the spa pavilion



Allgemeine Bauzeitung 1892.

Dr. Waldhorn arch. Inst. Wien.



Allgemeine Bauzeitung 1892.

Dr. Waldhorn arch. Inst. Wien.

Hotel »Kvarner«
Hotel Kvarner



Kavana hotela »Kvarner« 1909.
Hotel Kvarner's Café, 1909



Interijer velike dvorane (»Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 1910.)
Interior of the large hall



Obalna strana hotela »Kvarner« oko 1900.
Coast side of Hotel Kvarner around 1900



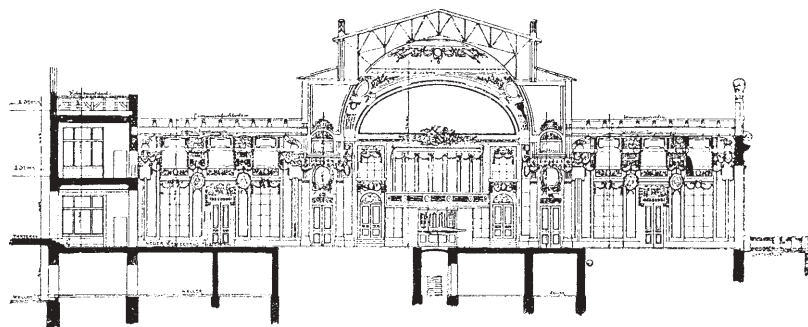
Kavana hotela »Kvarner« s prigradenim balkonima na obalnom pročelju hotelske zgrade (lijevo) i vilom »Amalijom« (desno), oko 1960.
Hotel Kvarner's Coffee bar with the balconies added to the coast side of the hotel building (on the left) and Villa Amalia (on the right), around 1960

ne«, tj. glavne ceste (što gotovo paralelno s obalom vodi prema Voloskom) i same luke.

Prvi i dugo vremena najraskošniji opatijski hotel »Kvarner«, sagrađen u svega deset mjeseci 1884. godine, smatra se i jednim od najstarijih hotela na našoj obali (crikveni ka »Therapia« građena je 1897., no rije ka »Europa« 1874. godine⁹). Svojom impostacijom hotel »Kvarner« najavio je bitne odrednice regulatornog građevinskog pravilnika iz 1892., kojim će i sluţbeno za Opatiju biti propisana soliterna gradnja u zelenilu, uvučena od obalne linije, te orijentacija glavnih pročelja zgrada prema moru.¹⁰

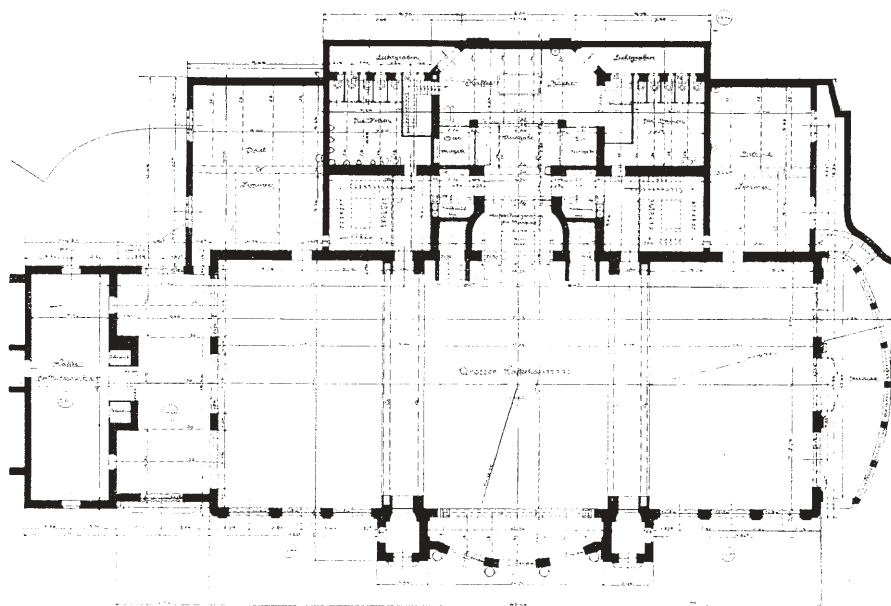
Hotel »Kvarner« uspješno je zadovoljio opseţan graditeljski i investicijski program, kojim se ţeljelo budućim posjetiteljima osigurati ne samo smještaj već stvoriti scenografiju

društvenog ţivota kakav karakterizira onodobne prvorazredne zdravstvene centre. Unutrašnjost simetrično komponirane dvokatne pravokutne zgrade hotela organizirana je oko uzduţnog središnjeg hodnika. Nasuprot središnje postavljenom ulazu u hotel smješteno je dvokrako stubište, a u jednom od krila i pomoćno stubište za sluţbenike. Duţ hodnika niţu se gostinjske sobe (u početku ih je bilo 49), po potrebi i međusobno povezane, sa samo jednim »mokrim čvorom« na etaţi. Na ulazu u hotel nalaze se portirnica i telegraf, a u sjevernom dijelu prizemlja uredi, restoran i manja blagovaoonica te veća raskošna, na koju se nastavlja ostakljeni prolaz prema zgradi toplih morskih kupki (s 12 zasebnih odjeljaka s kadama). U suterenu su smještena spremišta za hranu i vino, za rublje, petrolej, ogrjev te kuhinja. U potkrovlju su sobe posluge, kao i manja spremišta za kov ege, namještaj, rezerv-



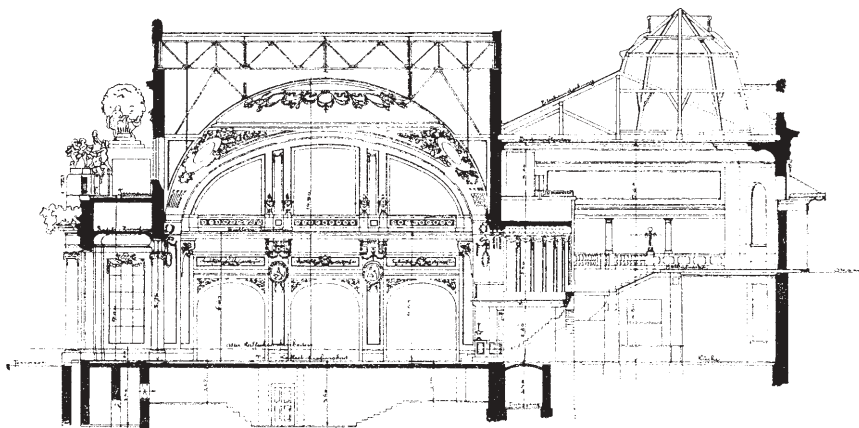
Umbau des „Café Quarnero“ in Abbazia. Längenschnitt.

Architekt: Alfred Wildhack in Wien.



Umbau des „Café Quarnero“ in Abbazia. Erdgeschoß.

Architekt: Alfred Wildhack in Wien.



Umbau des „Café Quarnero“ in Abbazia. Querschnitt.

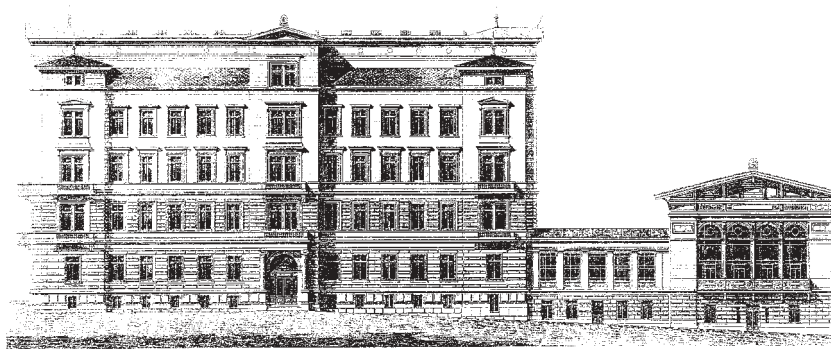
Architekt: Alfred Wildhack in Wien.

Alfred Wildhack, pregradnjom dobivena kavana hotela »Kvarner« s tzv. Kristalnom dvoranom, 1909. (»Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 1910.)

Alfred Wildhack, Hotel Kvarner's Coffee bar erected after the reconstruction of the building, together with the so-called Crystal Hall, 1909

CURORT ABBAZIA HÔTEL STEFANIE

Bl. 15



60 40 20 10 0 10 20 30 40 50 60 Meter

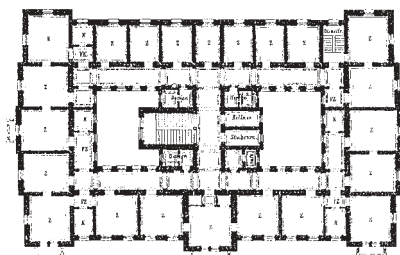
Architect's name

Architect's name

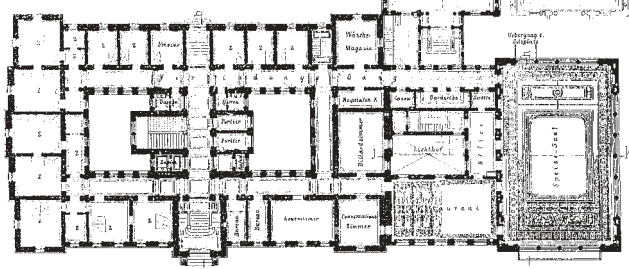
CURORT ABBAZIA HÔTEL STEFANIE

Bl. 17

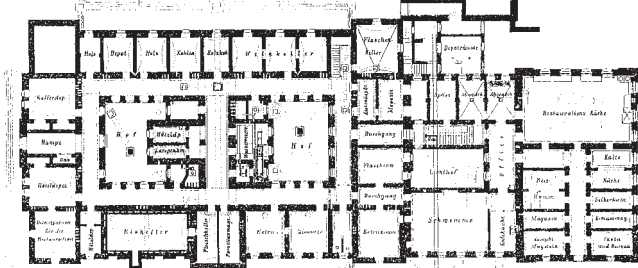
I-III Stock



Parterre



Souterrain



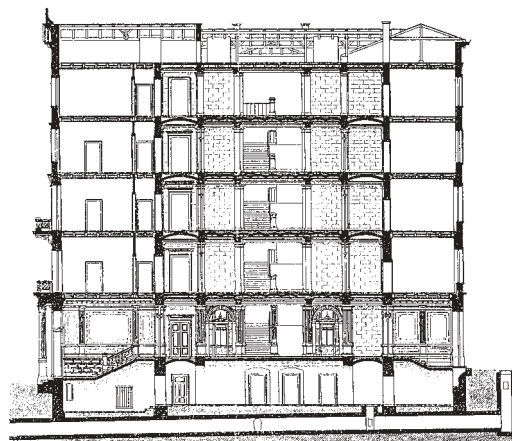
Architect's name

Architect's name

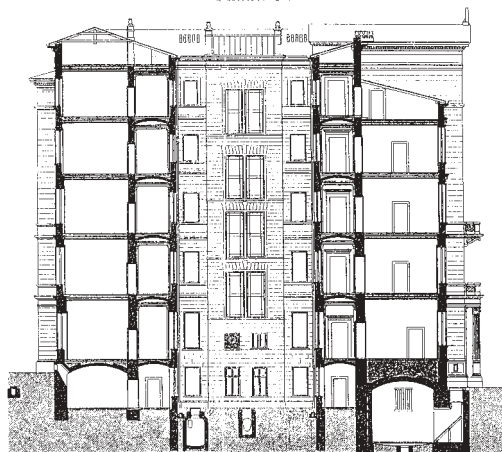
CURORT ABBAZIA HÔTEL STEFANIE

Bl. 19

Schnitt A.B.



Schnitt C.D.



Architect's name

Architect's name

Franz Wilhelm, Hotel »Kronprinzessin Stephanie«, 1885.
Franz Wilhelm, Hotel Kronprinzessin Stephanie, 1885



Hotel »Stephanie« oko 1900.
Hotel Stephanie, around 1900



Vile na području Mandrije – danas Ulica V. Nazora
Villas on the territory of Mandria, today Vladimir Nazor Street



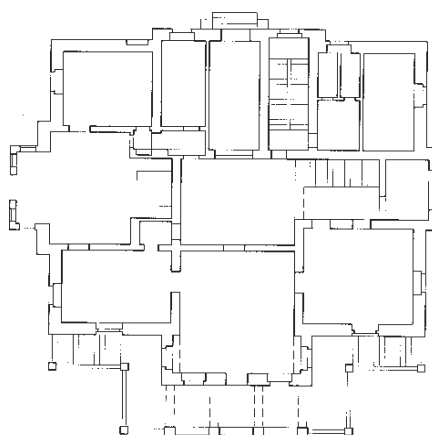
Hotel »Stephanie« – danas »Imperijal« (foto: M. Drmić)
Hotel Stephanie, today Imperial



Vila »Kesselstadt« – Nazorova 6
Villa Kesselstadt, 6 Nazorova Street



Poslovno-trgovačko-stambena zgrada »Mandria« s *Bazarom*, poštom, ljekarnom, ordinacijama, nizom suvenirnica i stanovima za poštanske službenike (srušeno)
Administrative-commercial-residential building of Mandria including bazaar, post office, pharmacy, surgeries, a number of souvenir shops, and flats for postal employees (demolished)



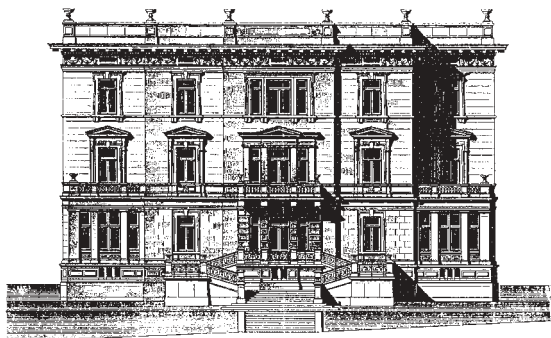
0 1 5 10 m

Leopold Theyer, Vila »Kesselstadt«, 1891. (*»Abitare la periferia...«*, 1990.)

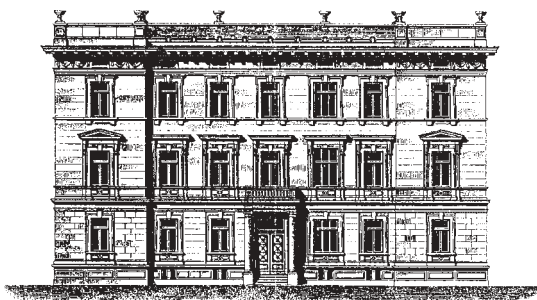
Leopold Theyer, Villa Kesselstadt, 1891

CURORT ABBAZIA.
Villa Amalia.

Bl. 24.



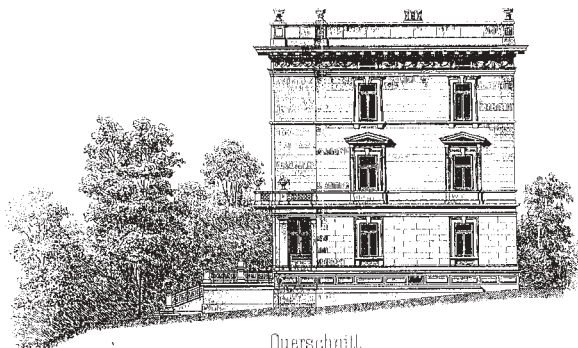
Ansicht gegen das Meer.



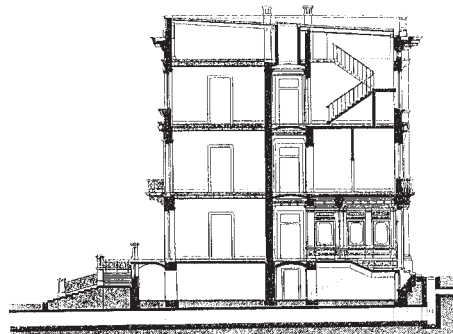
Rückwärtige Ansicht.

CURORT ABBAZIA, VILLA AMALIA.
Ostfront.

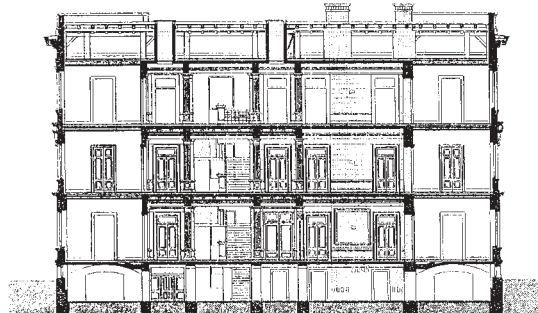
Bl. 25



Querschnitt



Längenschnitt.



Vila »Amalia« podignuta 1890. sjeverno od hotela »Kvarner« (»Allgemeine Bauzeitung«, 1892.)
Villa Amalia erected in 1890 north of Hotel Kvarner

voar za vodu (jer vodovoda još nema, no praonica i pogon za dezinfekciju bili su smješteni kilometar i pol izvan središta mjesta). Zanimljivo je da dio zgrade koji odgovara širini središnjeg rizalita ima ravni krov (što pojačava utilitarnu crtu njegove pojavnosti).

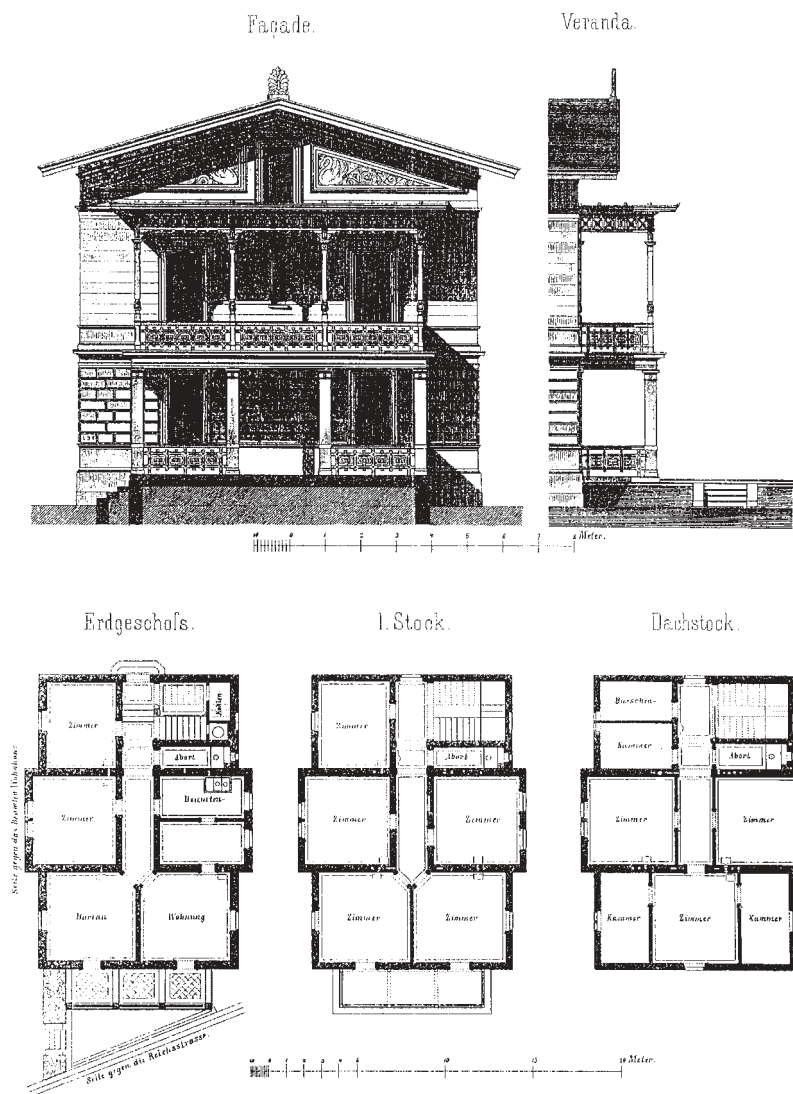
Stilski, hotel »Kvarner« suzdržana je bečka historicistička arhitektura, bazirana na zamašnoj strogosti, koja na sličan »k. u. k. način« rješava pročelja škola, bolnica i činovničkih zgrada.¹¹ Zatvoreno konvencionalno glavno pročelje raščlanjuju središnji i bočni rizaliti, odnosno predvidljiva gradaci-

ja u tretmanu oplošja triju kvalitetnih i dviju skrivenih etaža. Serijsko bečko rješenje neokrnjeno je smješteno u liburnijsko podneblje! Projekti kasnijih hotela inzistirat će na trgovini vidikom, tj. na što većem otvaranju pročelja prema moru. Izvorni projekt hotela »Kvarner« na cijelom pročelju predviđa tek po jedan balkon na bočnim rizalitima. Današnji izgled hotela, prema kojemu svaka soba prema moru ima balkon, a potkrovlje služi također smještaju gostiju, kasnijeg je datuma. Paviljon s toplim kupkama (srušen 1909.), uvučena srednjeg dijela, svojim rješenjem ni po čemu ne najavljuje

CURORT ABBAZIA.

Bl. 23.

Wohngebäude N°V in der Slatina.



Allgem. Bauzeitung 1892.

Ra. Hildbrunn art. 1892. 111a.

Časničko lječilište na Slatini, oko 1888. (»Allgemeine Bauzeitung«, 1892.)
Officer's health resort on Slatina, around 1888

svoju svrhu i prije nalikuje kakvoj željezničkoj postaji kakve u to doba nalazimo od Slovenije do Ukrajine.¹² Nacrt hotela »Kvarner« i prigradenih paviljona, kao uostalom i obnovu vile »Angioline« te drugog opatijskog hotela »Kronprinzessin Stephanie« izradio je službeni arhitekt tvrtke »Južne željeznice d.d.« nadinspektor Franz Wilhelm iz Beča, koji je potrebe forme zadovoljio na vrlo suh i predvidljiv način, ne osvrćući se na okolinu za koju gradi.

U slučaju godinu dana kasnijeg hotela »Stephanie« (1885.), danas »Imperijal«, kvantiteta je još izraženija, i u odnosu na

njega hotel »Kvarner« se čini komornim. Budući da se hotel »Stephanie« smjestio sa strme sjeverozapadne strane glavne prilazne ceste, njegova je veličina u slici Opatije tim prisutnija. Širine trinaest i dubine pet osi otvora, hotel je organiziran oko dva unutarnja dvorišta, a glavno stubište smješteno je u prostoru između njih. Sadržaji se protežu na čak šest etaža, od kojih je suteran ponovno namijenjen skladištima, pogon kuhinje još je detaljnije razrađen (novost je – ledana), a prizemlje je usmjereno na takav društveni život gostiju koji će zadovoljiti potrebe i najzahtjevnijih posjetitelja. Tu



Časničko lječilište
Officer's health resort



Max Fabiani, Činovničko lječilište – danas Dom zdravlja, 1896. (M. Pozzetto, *Max Fabiani*, 1998.)

Max Fabiani, health resort for office workers, today medical centre, 1896



Činovničko lječilište
Health resort for office workers

su smješteni frizer, čitaonica, soba za razgovor, buffet, biljar, restoran i blagovaonica, a u drugoj su fazi bile prigradene dodatne dvorane za zabavne sadržaje, od kojih se jedna u povijesti mjesta spominje kao poprište pravih kazališnih predstava. Dio je to raširene ideje o »gradu kao igralištu«, koja je do tog doba zahvatila sve europske gradove i njihove stanovnike, a očituje se, ovisno o podneblju, osnivanjem muških klubova, ženskih modnih dućana, kavana i sličnog.¹³ Pročelja hotela »Stephanie« ponovno su strogo simetrična, osim okvira otvora plastika je skromna, a balkoni nisu bili dio prvobitne zamisli.¹⁴ Međutim, ponuda i standard hotela neprestano su nadopunjavani. Hotel je proširen 1898. godine,¹⁵ a 1910. »Austrijsko d.d. hotela i lječilišta Opatija« s velikom je pompom proslavilo uvođenje centralnoga grijanja.¹⁶

Po izgradnji prvih hotela počelo se s podizanjem vila, smještajnih prostora za potrebe uglednijih gostiju, kakva je depandansa – vila »Amalia«, podignuta u neposrednoj blizini hotela »Kvarner« 1890. godine. Zatvorena četvrtasta dvokatna gradnja zaključena je atikom i gotovo ravnoga krova. Veliki otvori u visokome prizemlju propuštaju najviše od okolnih prizora u njezin interijer, iz kojeg se, voluminoznim

simetričnim stubištem, inače dosta suzdržana građevina otvara i prema svome vrtu.

Depandanse tipološki slijede manje stambene kuće sa sobama za iznajmljivanje za ciljanu populaciju kakvi su na primjer časnici, za koje su tri podignute na Slatini (do tada radničkoj mjesnoj četvrti, u kojoj su se nalazili: staja za dvadesetak konja, velika remiza za kočije, te gostionice za okrjepu slugu). Časničko lječilište na Slatini podignuto je oko 1888. godine i komponirano je na način da se sobe za iznajmljivanje nižu uokolo središnjeg hodnika na katu i u potkrovlju, te s uredom i zajedničkim dnevnim boravkom u prizemlju.¹⁷ Izgledu pročelja doprinosi cjelina drvenog prizemnog trijema i natkrivenog zajedničkog balkona na katu, prvi pokušaj jačeg rastvaranja pročelja, kakvi će učestati u kasnijim realizacijama.¹⁸

Inicijativu akcionarskog društva Južne željeznice slijedili su doskora i drugi investitori. Godine 1896. bio je raspisan natječaj za gradnju Činovničkog lječilišta u Opatiji.¹⁹ Natječajna je porota, među čijim je članovima bio i rektor *pro tempore* Tehničke visoke škole u Beču profesor Prokop, prvu nagradu i izvedbu dodijelila Maxu Fabianiju (1865.–1962.),



A. Silberhuber i K. Geng, plan Opatije izrađen na katastarskoj karti, 1897. (Državni arhiv u Rijeci)

A. Silberhuber and K. Geng, the plan of Opatija drawn on the cadastral map, 1897



Intenzivan promet između željezničke postaje Matulji i Opatije
Intense traffic between the railway stations of Matulji and Opatija

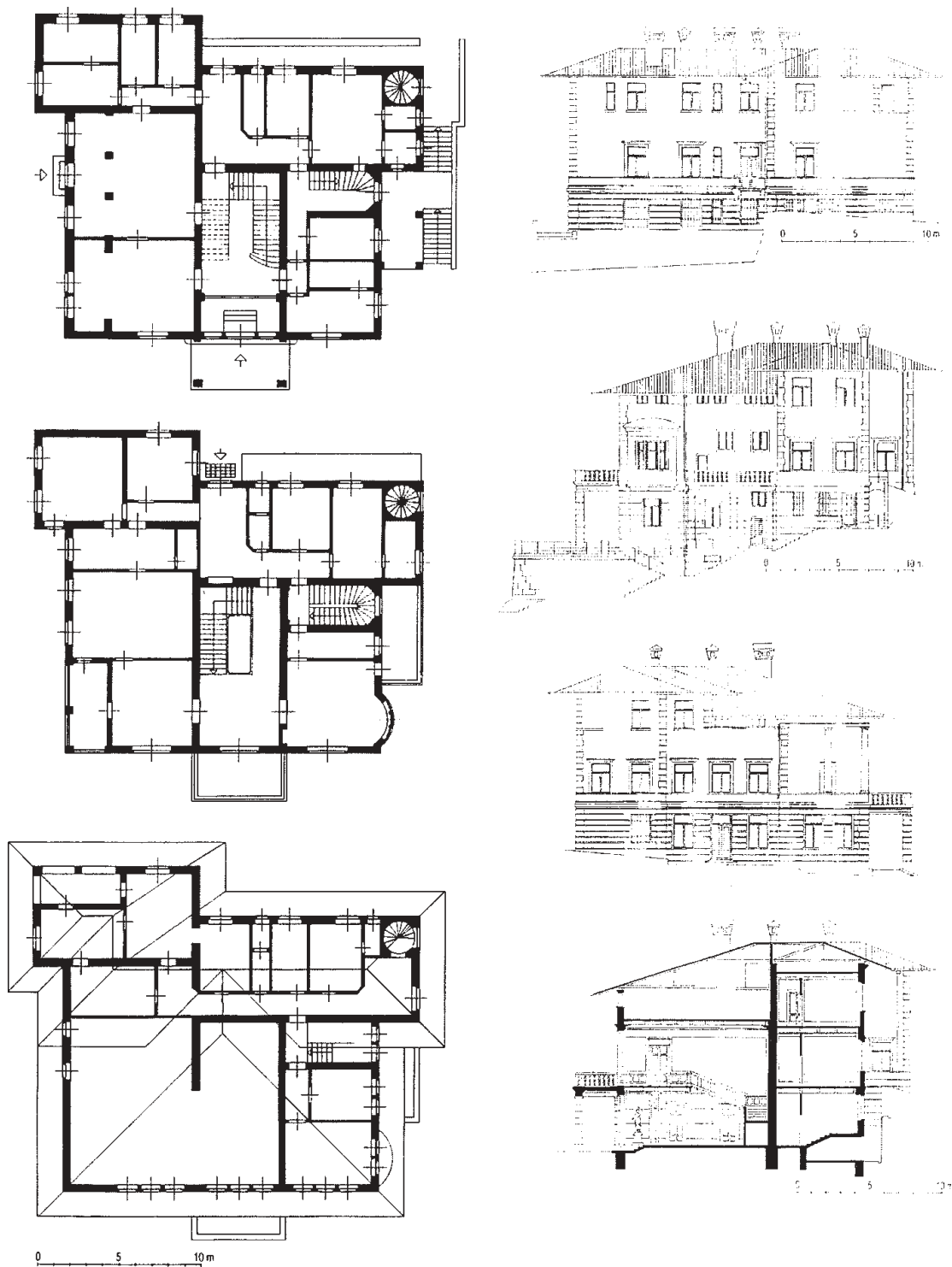


Zgrada tržnice podignuta 1897. (foto: M. Drmić)
Market building erected in 1897

koji je diplomirao upravo na tom sveučilištu. Nevelika građevina smještena u zelenilu nadomak Slatine (danas Dom zdravlja) strogo je simetrično konstruirana, a za njezinu se gradnju koristio lokalni materijal, tehnika i radna snaga.²⁰ Glavno je pročelje rastvoreno kontinuiranim balkonima između čvrstih tornjića, koji ga obrubljuju sa svake strane i nadvisuju razinu krova, dok je inače glatko stražnje pročelje raščlanjeno tek uspravnim pojasovima uvučenih balkona. Za Fabianija ovo je djelo bilo od temeljne važnosti. Kako je natjecaj organiziralo društvo »Zum goldenem Kreuze«, kojim je predsjedala nadvojvotkinja Stephanie (udovica prijestolonasljednika Rudolfa), tom je prilikom uspostavio dobre kontakte s carskim dvorom.

Potvrda uspješnosti graditeljsko-poslovnog programa Opatije objavljivanje je najznačajnijih njezinih građevina u bečkom »Allgemeine Bauzeitung« 1892. godine. Karta Opatije prikazuje situaciju oko 1890. i bilježi prvu fazu izgradnje koju smo opisali. Onodobna općina Opatija omeđena je sa

sjeveroistočne strane granicom prema općini Volosko, a s jugozapadne je Vrutki potok granica s Vasanskom. Postoji put uz obalu (začetak danas 16 km dugog *lungomara*), koji još nije uređen, no stvarna je kraljeznica naselja od obale udaljena glavna ulica – Reichstrasse. U pojasu između mora i te urbane okosnice prikazani su: crkva sv. Jakova, hotel »Kvarner«, vila »Angiolina« i nekolicina kuća uz glavnu ulicu (tada svakako nepogrešiva investicija), dok vile »Amalije« još nema. U pojasu sjeverno od glavne ulice ističu se toponimi: Križiće, od kojega vodi cesta za Veprinac i na kojem se oduvijek nalazilo javni izvor vode, te Rupa u smjeru Slatine. Na Slatini prepoznajemo stambene zgrade poput Časničkog lječilišta te pansion »Qui si sana« (danas hotel »Opatija«), no taj se prostor tada upravo parcelira, uglavnom malim privatnim parcelama. Nedaleko ceste za Veprinac preporučeno je i mjesno groblje, koje se ranije nalazilo uz crkvu sv. Jakova. U središtu mjesta veličinom se ističe hotel »Stephanie« i skupina zgrada na Mandriji. Tu se smjestila i prva



Max Fabiani, Vila »Schwegel«, Volosko, 1901. (M. Pozzetto, *Max Fabiani*)
Max Fabiani, Villa Schwegel, Volosko, 1901



Detalj stubišta vile »Schwegel« – danas zgrada općinskog Ureda za prostorno planiranje

Detail of the staircase in the Villa Schwegel



Carl Seidl, Vijećnica, iza 1901. (foto: M. Drmić)

Carl Seidl, the Town Hall, after 1901

javna dućansko-poslovna zgrada, egzotični »Bazar Mandria«, koji je pod zajedničkim krovom imao »K.u.K. Post« s uredom i stanovima za poštanske službenike, suvenirnice, ordinacije, apoteku, cvjećarnicu, restoran (danas je na tom mjestu hotel »Paris«). Godine 1897. nedaleko je podignuta i zgrada tržnice, poput onih u Rijeci i Puli.

Friedrich Schüller, čelni čovjek Južnih željeznica, otkupio je i parcele na brežuljkastoj Mandriji za gradnju elegantnih palladijevskih vila, poput »Mandrije«, »Flore«, »Laure« ili neorenesansne grofa Kesselstadta, za čije je podizanje 1891. godine bio angažiran arhitekt Leopold Theyer iz Graca (1851.–1937.).²¹ Njegovo je rješenje vile usporedivo s najpoznatijom – »Angiolinom«, jer važan mu je čvrst vanjski oblik, a tlocrt komponira osno simetrično. U *piano nobile* to znači da se na ulaz postavljen na sredinu nastavlja široko predsoblje, veliki salon i balkon s kolonadom prema jugu. Bočno prema zapadu smještene su: zajednička spavaća soba, zasebna grofova soba i *boudoir* za groficu. Na jugoistočnoj je strani blagovaonica i do nje glavno stubište. Kuhinja i servisi smješteni su u suterenu, a posluha je u potkrovlju.

Nadovežimo na vilu »Kesselstadt« projekt deset godina novije vile Schwegel Maxa Fabianija (u kojoj je danas opatijski općinski Ured za prostorno planiranje). Fabiani je ovu »zimsku kuću« u Voloskom konstruirao za svog prijatelja baruna Josefa von Schwegela, diplomata i predsjednika nekolicine važnih bankarskih institucija dunavskog imperija. Riječ je o kući, koja je nerijetko trebala primiti puno gostiju visokoga ranga. Za razliku od Theyera, Fabiani projektira iznutra prema van i u središtu je njegova funkcionalnog tlocrta monumentalno stubište, ujedno raskošan spojni *hall*. Program vile, Fabiani svladava na organičan način. Ulaz je s morske strane, prizemljem dominiraju salon i vrlo široka blagovaonica u zapadnom dijelu. Tu su još mala blagovaonica,

kuhinja, gostinska soba i brojni servisi. *Hall* prvoga kata s balkonom gleda na jug, salon s terasom na istok, a biblioteka s dnevnim boravkom i drugom terasom na zapad. Prema moru prozori su visoki preko tri metra i još odolijevaju kvarnerskim burama. Jednostavno, elegantno, konceptijski sofisticirano (u skladu sa svojim mottom »arhitektura kao servis«²²) Fabiani rješava i niz detalja: ogradu čine jednostavne željezne šipke postavljene između stupova od lokalnoga kraškoga kamena.²³

Godine 1889. Opatija postaje službeno lječilište s 12 sanatorija i 62 registrirana liječnika. Paralelno s gradnjom hotela i lječilišta, sastavnim su dijelom njezine slike postala otvorena kupališta, kabine za presvlačenje, glazbeni paviljoni, dućanske zgrade, uređeni parkovi i šetališta – javni prostor.²⁴ Gotovo da ne postoji mjesto čija je preobrazba tako revno evidentirana fotografijom kao što je to ovdje slučaj. Taj novonastali mondeni centar u svojoj ponudi ima razglednice pansiona, hotela i javnih okupljališta, a posjetitelji na njima bilježe svoje dane provedene u blagodatima mijena i epizoda. Riječ je o aktivnoj afirmaciji mjesta. U kasnijem razdoblju, kada će se i ponavljati standardni tipovi stambenih zdanja, pansiona, hotela i kupališta,²⁵ tek nešto modificiranih pročelja, svrha će već biti postignuta razvojem zavidne infrastrukture i podizanjem razine vlastitog urbanog življenja Opatije.²⁶

Za razliku od općeprihvaćene geometrijske koncepcije ovdje se planiralo u suodnosu s prirodom i vidicima. Potrebe nove gospodarske grane, kakva je turizam, nametnule su nova mjerila i prioritete, za što je načelno neizgrađen prostor Opatije bio vrlo pogodan. Na karti nastaloj 1897. godine Opatija je morfološki primjer duguljastog naselja, razvučenog uz glavnu cestu. Tu je već prikazana cjelokupna turistička ponuda, raspoređena u rahli urbanizam, čiji su temelj samostojeće građevine u zelenilu. Zabilježeni su svi hoteli,



Plan zdravstvenih ustanova u Opatiji 1914. (Državni arhiv u Rijeci)
Plan of local clinics in Opatija in 1914

vile, sanatoriji, toplice i morska kupališta, brodska pristaništa, paviljonske građevine, staklenici, spomenici: Schüleru pred hotelom »Kvarner« i »Littowu« na obalnom šetalištu (jer mnogi su posjetitelji Opatije postali njezini meceni i sustvaratelji).

Lječilišni park, tzv. *Kurpark*, središte je društvenoga života Opatije i njezin karakterističan javni prostor, kao što su to i drugi parkovi i šetališta, pa i terase kavana. Uz glavnu cestu grupiraju se službeni sadržaji, ali više kao zastoji, negoli trgovi ili posebnim urbanističkim naporom kreirani prostori. Tako je npr. sa sportsko-kupališnim sadržajima na Slatini, dućanima na Mandriji, Vijećnicom već blizu Voloskog, itd.²⁷ Spomenimo da je projektant robusne, slobodnije komponirane Vijećnice, Karl Seidl (1858.–1936.) iz Beča, ostvario jedan od prvih kvalitetnih arhitektonskih opusa detektiranih na ovom prostoru, što se zbilo tek u početku 20. stoljeća, kad je nastupilo razdoblje slobodnijega komponiranja arhitektonskih elemenata.

Godine 1898. Austrija najavljuje kanaliziranje niza toplica, a Opatija i Lovran počinju graditi tzv. visokoizvorski vodovod, potreban turističkim mjestima i modernoj terapiji u toplicama.²⁸ Vodeći liječnik Opatije, vladin savjetnik prof. dr. Glax, obilazi nakratko Njemačku i Austriju kako bi proučio najmodernije lječilišne zavode i ustanove. Akcionarsko društvo »Quarnero« namjerava u Opatiji sagraditi još jednu lječilišnu zgradu »in grossem Stil«.²⁹

I kolikogod nam se taj »klasični« historicizam kojim su građene prve građevine u Opatiji čini nedovoljno inventivnim, u tom je stilskom razdoblju nova disciplina u punom smislu obuhvatila krajolik, vrijeme i stanovnike.³⁰

Do inspiracije arhitekture podnebljem i botaničkim okolišem doći će tek u drugoj fazi izgradnje Opatije, kada će poslovni uspjeh temeljen na kvantiteti biti postignut. Za prve je hotele karakteristično da su svoje elegantne dvorane, blagovaonice i kavane dobili naknadno. Najpoznatija među njima svakako je kavana hotela »Kvarner« s »Kristalnom dvoranom«, podignuta u zimi 1909. godine.³¹ Umjesto ranijih kupki,

dograđeno je elegantno krilo nove kavane u odabranom »stilu Luja XVI.«, jer i ta je kavana, poput drugih, željela izgraditi vlastiti identitet.

Glavni ulaz nalazio se na strani *Reichstrasse*. Široke stubbe od vestibula vode u veliku glavnu dvoranu natkrivenu kupolom. Na morskoj strani prozori sežu do poda i dvorana se učas spaja s terasom i otvara pogledu na njegovani park i Jadran. Lijevo i desno od velike dvorane su galerije; na sjevernoj strani – mala terasa za sjedenje, a na užoj, južnoj, vezanoj uz hotel – *Damensalon*.

Najranije fotografije pokazuju da su se koristile i dvije krovne terase, do kojih se dolazilo iz vestibula. Svaka je imala po 500m² i mjesta za 500 ljudi. Uređenje interijera proveli su arhitekti »Wildhack & Menzel«, uz pomoć tvrtke »Pelda & Neuhausler«. Nadzor je vršio arhitekt Adolf Schustall.³² Pročelje je izvorno bilo bogato dekorirano skulpturom. Među ostalim, tu su se nalazili istarski grb i potpis investitora »Južne željeznice i Spavaća kola d.d.«.³³

Od šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća urbanizacija gradova i mjesta Austro-Ugarske Monarhije u punom je jeku. Poticaj je dala željeznica, ali i razvoj ostalog prometa. Monarhija planski razvija i novu gospodarsku granu – turizam. Ranije ljetnikovce, usamljene rezidencije povlaštenih, zamijenit će kolektivna ljetovališta: toplice na sjeveru (u Zagorju i Slavoniji), a odmarališta s hotelima i vilama na obali. Opatija se transformirala u turističku Mekku, u sklopu ciljanog poduzetničkog programa, prema kojem su namjenski bili odabrani Lošinj, Rovinj, Brijuni i prostor između Voloskog i Opatije kao primarna »austrijska rivijera«.³⁴ U kratkom razdoblju od petnaestak godina stvara se *genius loci* Opatije. U tom prvom valu izgradnje dominira »klasični« historicizam, koji svjedoči kako se Monarhija širila karakterističnim arhitektonskim obilježjima sve do periferije svog imperija.

Kad su se potkraj 19. stoljeća zbrajali poslovni uspjesi postignuti u Opatiji, interes se već selio na prostor Dalmacije do

Dubrovnika. Na čelu utemeljenog »Društva dioničara za izgradnju hotela i lječilišnih mjesta u Dalmaciji« bio je grof Johann Harrach, a glavna blagajna društva nalazila se u Beču.³⁵ Austrijska dioničarska društva, navodno u povodu careve obljetnice 1898. godine, za razvoj turizma južnije na našoj obali odabrali su sljedeće lokalitete: »Punta Amica pokraj Zadra, Šibenik, sedam Kaštela kod Splita; otoci: Hvar, Vis, Šipán ili neki drugi otok u Koločepskom kanalu, možda Trsteno, Herceg Novi i Boka u Kotorskom zaljevu«.³⁶ U Kaštelima i Koločepskom kanalu ozbiljno se razmišlja o utemeljivanju čitave nove rivijere.

Godine 1907. među dvjestotinjak austrijskih lječilišta Opatija je već zauzimala drugo mjesto i bila svrstana među vrhunce onodobne civilizacije i kulture. Prvi svjetski rat doče-

kala je s desetak sanatorija, ljekarni, što zatvorenih, što otvorenih kupališta, petnaestak hotela s dependansama, 36 pansiona, osam kavana te petnaestak javnih zgrada.

Nakon prikazanog razdoblja, u kojem Opatiju grade gotovo isključivo arhitekti obrazovani na bečkoj (ili možda gradačkoj) Tehničkoj visokoj školi i u kojem ona uživa sav privilegij periferije, uslijedile su barem još tri faze njezine kvalitetne izgradnje: secesija, talijanska moderna i hrvatska poslijeratna arhitektura. Svaka od njih svjedoči o estetskim kriterijima i nakanama investitora, ali i o razvoju turističke arhitekture na tom specifičnom alpsko-jadranskom spoju. Kao riznicu različitih arhitektonskih ostvarenja, Opatiju svakako treba istražiti i atribuirati.

Bilješke

- 1
Opatija, u: **J. Matekalo Draganović** (ur.), *Gradska šetališta Hrvatske. Kultura šetanja*, Školska knjiga, Zagreb 2002., str. 130.
- 2
Profesor riječke gimnazije Josef Lorenz 1858. organizira znanstvenoistraživačko putovanje s grupom znanstvenika iz Venecije.
- 3
A. Muzur, *Opatija – šetnja prostorom i vremenom*, Rijeka – Opatija 2000., str. 10.
- 4
Localbahnproject Fiume – Abbazia, »Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 1895. (XII), str. 509.
- 5
V. Ekl, *Opatija – prostor i čovjek*, »Dometi«, 1984., 9–10, str. 63–75.
- 6
B. Valušek, *Villa Angiolina. Opatija*, Opatija 2001.
- 7
M. Peršić, *Razvoj turističke arhitekture na zapadnoj obali Kvarnera*, »Peristil« 31, 1988., str. 167–172.
- 8
F. Wilhelm, *Die Hotel-Anlagen in Abbazia*, »Allgemeine Bauzeitung«, 1892., str. 22–23 (sl. u prilogu 13–25).
- 9
Vidi: **N. Ivančević**, *Hoteli*, u: *Arhitektura historicizma u Rijeci*, Moderna galerija Rijeka (katalog izložbe), 2001., str. 306–326; **J. Lozzi-Barković**, *Arhitektura historicizma u Hrvatskom primorju i Istri*, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt (katalog izložbe), 2000., str. 221–229.
- 10
J. Matekalo Draganović (ur.), 2002., str. 130.
- 11
K. Schlögel, *Promenade in Jalta und andere Staedtebilder*, Hanser, München – Wien 2001.
- 12
Ibid.
- 13
D. J. Olsen, *The City as a Work of Art*, Yale University Press, New Haven and London 1986.
- 14
Abbazia. Bauthätigkeit am Quarnero, Der Bauinteressent, Beilage zur »Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 28. XII. 1898. (XVI), 14, str. 85–86.
- 15
Podno hotela u narednom će razdoblju biti adirana jednokatna zgrada kupališta »Nadvojvoda Ludwig-Victor« s kolonadom uz glavnu ulicu.
- 16
Abbazia. Ausgestaltung der Hotel- und Kuranlagen, »Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 20. V. 1910. (XXVI), 34, str. 283–284.
- 17
Das neue Officiers-Curhaus in Abbazia, »Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 1888. (VI), str. 15.
- 18
Na mjestu te građevine u međuratnom je razdoblju sagrađen modernistički hotel, no njezin je stražnji dio, podignut 1897. godine, pod nazivom hotel »Zagreb« sačuvan u izvornom obliku do danas.
- 19
Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen zu einem Curhause für k. k. Staatsbeamte in Abbazia, »Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 12. XI. 1896. (XIV), 7.
- 20
M. Pozzetto, *Max Fabiani*, MGS Press, Trst 1998., str. 110–111.
- 21
A. Wild, *Il contributo Stiriano*, u: *Abitare la periferia dell'Impero nell'800* (katalog izložbe), Provincia di Trieste, MOVE Societa Editrice Trieste, 1990., str. 60–72.
- 22
M. Pozzetto (ur.), *Max Fabiani, Sulla Cultura delle città, Scritti 1895–1960.*, Editoriale Stampa Triestina, Trst 1988.

23

M. Pozzetto, 1998., str. 144–145.

24

Godine 1885. u Voloskom je osnovano Alpsko društvo kao sekcija Oesterreichische Turisten Cluba i Društvo za poljepšanje Opatije. Ta su društva zaslužna za uređenje opatijskih parkova i šetališta. Uređenje južnog obalnog puta prema Veprincu započelo je već godine 1885. Godine 1901. uređen je 3 km dug *lungomare* do Voloskog, koji je do danas kontinuirano proširivan i uređivan od Voloskog do Lovrana pod nazivom Šetalište Franje Josipa I.

25

Neues Badhaus in Abbazia, »Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 20. II. 1896. (XIII), 21, str. 275.

26

Ž. Čorak, *Stil i karakter suvremenih zahvata u jadranski prostor*, »Život umjetnosti« 19/20, 1973., str. 34–58.

27

V. Ekl, 1984., str. 70.

28

A. Rella, *Die Assanirung der Städte in Oesterreich-Ungarn 1848–1898.*, »Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 16. III. 1899. (XVI), 25, str. 192–196.

29

Abbazia. Curhausbau., Der Bauinteressent, Beilage zur »Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 7. IX. 1899. (XVI), 50, str. 371.

30

Ž. Čorak, *Opatija, prijestolnica evazije (Počeci turizma)*, K.u.K. Archiv, Beč 2000.

31

A. Wildhack, *Umbau des »Cafe Quarnero« in Abbazia*, »Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 15. VII. 1910. (god. XXVII), 42 (uz nju slike u prilogu br. 81 i 82).

32

Ibid.

33

Najekskluzivniji hotel Opatije – u doba Italije zvan »Quarnero Maestoso« – pomno će slijediti sve civilizacijske blagodati, pa se u međuratnom razdoblju reklamira: vlastitom autobusnom postajom, centralnim grijanjem, toplom i hladnom vodom, liftom i kapacitetom od 93 kreveta. U: *Abbazia e la sua guida turistica = Touristführer von Abbazia*, A.V.I.T.A., Opatija 1937.

34

A. Niel, *L'i.r. Riviera: da Abbazia a Grado* (prijevod djela: *Die K.u.K. Riviera*), Edizioni LINT, Trst 1991.

35

Hotels und Curanstalten in Dalmatien, »Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 9. XII. 1897. (XV), 11, str. 123.

36

Hotelbauten in Dalmatien, »Wiener Bauindustrie-Zeitung«, 22. IV. 1897. (XIV), 30, str. 344.

Summary

Darja Radović Mahečić

The Transformation of Opatija 1882–1897 – The Beginnings of the Tourist Architecture

The author's intention is to analyse the first phase in the building of Opatija, limited by two maps of the city; the one from 1892 published in the *Allgemeine Bauzeitung* and the other stored in the State Archives in Rijeka from 1897, when Opatija had already become the first-class health resort of the so-called »Austrian Riviera«. In just fifteen years the key build-

ings in Opatija, namely large hotels, annexes, Palladian villas, or buildings that introduced functional ground-plan composition, were erected in the style of classical historicism. The authors who participated in the first wave of construction are those coming from the Vienna (or Graz) school of architecture, namely Franz Wilhelm, Leopold Theyer, Max Fabiani, Adolf Wilhelm, and Karl Seidl. Opatija offers the rich variety of architectonic realizations, and shows that distinctive architectonic features of Austria-Hungary reached its very outskirts.

Although this is the tourist architecture, Opatija is an example of active affirmation of the city where the infrastructure and the level of urban living had been developed parallel with special-purpose buildings.

Keywords: Opatija, historicism, hotel, villa

Zlatko Jurić

Filozofski fakultet, Zagreb

Strukovni naslovi u arhitekturi i graditeljstvu u Hrvatskoj i Slavoniji od 1870-ih do 1918. godineIzvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 28. 11. 2002.

Sažetak

Od 1870-ih godina započinju značajne promjene u političkim odnosima, ustrojstvu državne uprave i gospodarstvu u Austro-Ugarskoj Monarhiji. U Kraljevinama Hrvatskoj i Slavoniji kao sastavnom dijelu ugarskog dijela Monarhije dolazi do prvih početaka razvoja tehnike i industrije. U razdoblju od 1870-ih do 1918. odvijala se zanimljiva rasprava između Kr. zem. vlade i prvih novoosnovanih profesionalnih udruga tehničara o značenju, djelokrugu i pravu korištenja akademskih naslova ovlaštenu civilni inženir, ovlaštenu civilni arhitekt i poduzetničkog naslova ovlaštenu majstor graditelj. Kr. hrv.-slav. zemaljska vlada je donošenjem niza općih zakonskih članaka poput: Zakona o trgovačkim i obrtničkim komorama (1869.), Obrtnim za-

onom (1872.), izmijenjenim i dopunjenim Obrtnim zakonom (1884.), nastojala stvoriti administrativne preduvjete za konačan prekid s feudalnim oblicima u gospodarstvu i dovršiti suvremenije makroustrojstvo gospodarstva u Hrvatskoj i Slavoniji. Nakon postavljanja gospodarskog zakonskog okvira pristupilo se izuzetno značajnom središnjem odnosu u graditeljstvu donošenjem Naredbi o ovlaštenju civilnih tehnika (1877.) i o vođenju građevnih obrta (1886.). Osnovna je značajka obiju naredbi zahtijevanje prethodnog obrazovanja za stjecanje određenih profesionalnih naslova koji su omogućavali djelovanje u graditeljstvu.

Ključne riječi: *ovlaštenu civilni inženir, ovlaštenu civilni arhitekt, ovlaštenu majstor graditelj, Društvo inženira i arhitekata, Juraj Augustin, Janko Holjac, Fran Brozović*

»(...) što naš narod još uvijek nije došao do pravoga shvaćanja zamašnosti ekonomske strane državnoga života, već najbolje svoje sile troši u vječitom razpravljanju državno pravnih pitanja (...), a mi koji nastojeći da promicanjem naših staleških interesa ujedno i potaknemo nacionalno-ekonomski napredak našega naroda ostajemo neopaženi postrance.« – *Janko Holjac, VDA, 27/1906., 1, 9 – 10.*

Uvod

Od 1870-ih godina započinju značajne promjene u političkim odnosima, ustrojstvu državne uprave i gospodarstvu u Austro-Ugarskoj Monarhiji. U Kraljevinama Hrvatskoj i Slavoniji kao sastavnom dijelu ugarskog dijela Monarhije dolazi do prvih početaka razvoja tehnike i industrije. Prve generacije inženira već su se potvrdile na građevinskim gradnjama glavnih cestovnih i željezničkih prometnica. U razdoblju od 1870-ih do 1918. odvijala se zanimljiva rasprava između Kr. zem. vlade i prvih novoosnovanih profesionalnih udruga tehničara o značenju, djelokrugu i pravu korištenja akademskih naslova *ovlaštenu civilni inženir, ovlaštenu civilni arhitekt* i poduzetničkog naslova *ovlaštenu majstor graditelj*.

Zakonodavno stvaranje gospodarskog okvira i organizacija državne uprave

Kr. hrv.-slav. zemaljska vlada je donošenjem niza općih zakonskih članaka poput: Zakona o trgovačkim i obrtničkim komorama (1869.), Obrtnim zakonom (1872.), izmijenjenim i dopunjenim Obrtnim zakonom (1884.), nastojala stvoriti administrativne preduvjete za konačan prekid s feudalnim oblicima u gospodarstvu i dovršiti suvremenije makroustrojstvo gospodarstva u Hrvatskoj i Slavoniji.¹ Nakon što je bio postavljen osnovni gospodarski okvir, pristupilo se potpunom preustroju građevne službe unutar državne uprave donošenjem Zakona o uređenju građevne službe (1870.) i (1894.).² Jedna od posljedica jest pripajanje Građevnog odsjeka Odjelu unutarnjih poslova Kr. zem. vlade 1876. godine. Budući da je Odjel unutarnjih poslova imao velik opseg poslova, bio je podijeljen na više odsjeka. Građevni je bio VI. odsjek, a prvi njegov predstojnik inženir Juraj Augustin bio je i neposredan izvjestitelj Vlade. Unutar odsjeka, zbog djelotvornijeg obavljanja poslova izvršena je podjela na tri stručna odjela i to: za cestograđevine, za vodograđevine, te za visokogradnje i arhitekturu. U poslovniku Građevnog odsjeka u općenite poslove pripadali su održavanje državnih tehničkih ispita važnih za napredovanje građevnih urednika

u Kr. zem. vladi i odobravanje dozvola za obavljanje poslova civilnih mjernika.³ U posebne poslove Odjela za visokogradnje i arhitekturu pripadali su ispiti kandidata za stjecanje naslova zidarskog, tesarskog i klesarskog majstora. Nakon postavljanja gospodarskog zakonskog okvira i jasno organizirane državne uprave pristupilo se izuzetno značajnom sređivanju odnosa u graditeljstvu donošenjem Naredbi o ovlaštenju civilnih tehnika (1877.) i o vođenju građevnih obrta (1886.). Osnovna značajka je obiju naredbi zahtijevanje pret hodnog obrazovanja za stjecanje određenih profesionalnih naslova koji su omogućavali djelovanje u graditeljstvu.

Juraj Augustin – izrada prve naredbe o ovlaštenjima civilnih tehnika (1877.)

»*Sigurno bi profesor sveučilišta i profesor srednjih škola odmah prigovorio, kada bi ga oslovio učiteljem, a ipak mnogi od ovih rabe u javnosti i pred svojim slušateljima za naziv inženira ili arhitekta naziv »mjernik« ili »graditelj« – Matija Antolec, VDI, 13/1892., 5, 52.*

Najvažnija akcija Odjela za unutarnje poslove i prvoga predstojnika Građevnog odsjeka inženira Jurja Augustina bilo je pokretanje izrade i donošenja Naredbe o ovlaštenjima civilnih tehnika (1877.).⁴ Osnovni je cilj bio stvoriti preduvjete za više pravilnosti i organiziranosti u stjecanju tehničkih zvanja i utvrđivanje djelokruga tehničkih poslova u graditeljstvu. Prvi put je uveden novi skupni pojam ovlaštenih civilnih tehnika, koji se dijelio na: civilne inženjere, arhitekate, građevne mjernike, mjernike, zemljomjere. Profesionalni naslov ovlaštenog civilnog inženjera i arhitekta mogle su imati tri grupe kandidata. U prvoj grupi bile su osobe koje su završile Politehnički institut i arhitekti sa završenom Akademijom likovnih umjetnosti, koji su automatski stjecali profesionalni naslov. U drugoj grupi bili su kandidati koji nisu završili visokoškolsku naobrazbu na Visokoj tehničkoj školi ili Akademiji likovnih umjetnosti, ali su godinama radili inženjerske poslove u državnoj, zemaljskoj, županijskoj i gradskoj službi. Trećoj grupi pripadali su kandidati koji nisu imali visokoškolsku naobrazbu, niti dugogodišnju praksu u državnim službama. U slučaju druge i treće grupe arbitrarno pravo procjene opravdanosti dodjele stručnog naslova i ovlaštenja imala je Kr. zem. vlada nakon polaganja državnog tehničkog ispita pred ispitnom komisijom Građevnog odsjeka u Odjelu za unutarnje poslove. Djelokrug rada *ovlaštenih civilnih inženjera* bio je izuzetno širok i kretao se od geodezije, preko graditeljstva i arhitekture do nekih područja strojarstva. *Civilni inženjiri* studirali su na visokim tehničkim školama, gdje su bili školovani za izradu projekata, nadzor i organizaciju izvođenja radova.⁵ Naslov *civilnog arhitekta* stjecao se nakon visokoškolske naobrazbe na Visokoj tehničkoj školi ili Akademiji likovnih umjetnosti. Djelokrug rada civilnih arhitekata bilo je zgradarstvo i arhitektura. Zgradarstvo je podrazumijevalo svaku gradnju iznad zemlje s četiri zida i krovom. Arhitektura se bavila zgradarstvom sa složenijim umjetničkim zahtjevima. Profesionalne kategorije *civilnog inženjera* i *arhitekta* su relativno jasno određene po zahtjevu visokoškolske naobrazbe i djelokrugu rada.

Problem nastaje s prilično nejasno određenim naslovom *građevnog mjernika*, koji su mogle nositi dvije grupe kandida-

ta. Prvu malobrojnu grupu činile su osobe koje su stekle određeno znanje na Visokoj tehničkoj školi. Druga grupa bila je najbrojnija jer su joj pripadale sve osobe u Hrvatskoj i Slavoniji koje nemaju visokoškolsku naobrazbu, ali su radeći u državnoj službi stekle određeno tehničko iskustvo. Nakon polaganja državnog tehničkog ispita pred ispitnom komisijom Građevnog odsjeka Kr. zem. vlade stjecali su profesionalni naslov *građevnog mjernika*. Neprecizno je bilo razgraničenje poslova u graditeljstvu između ovlaštenih civilnih inženjera i građevnih mjernika. Djelokrug građevnih mjernika bio je negdje između geodezije i graditeljstva, ali nisu imali samostalnost, već su mogli djelovati isključivo pod nadzorom ovlaštenih civilnih inženjera. Za stjecanje profesionalnog naslova *mjernika* i *zemljomjera* nije se zahtijevala visokoškolska naobrazba, već je bilo dovoljno završiti više razrede realke ili gimnazije. Mjernici su se u neposrednoj praksi priučili u obavljanju nekih geodetskih poslova. Zemljomjeri su uglavnom djelovali kao pristavi (pomoćnici) ovlaštenih mjernika i obavljali su neke jednostavne geodetske premjere zemljišta do veličine od 20 jutara. Ugrađene nedorečenosti pojedinih odrednica Naredbe o ovlaštenju civilnih tehnika (1877.) prouzrokovale su cijeli niz kasnijih rasprava i nesporazuma. Precizno je određeno da se profesionalni naslovi ovlaštenog civilnog inženjera i arhitekta stječu tek nakon visokoškolske naobrazbe. Profesionalni naslov mjernika stjecao se nakon završene srednjoškolske naobrazbe. Budući da u Hrvatskoj nije bilo nikakve srednje tehničke škole, napravljen je izuzetak, pa je bilo dovoljno stečeno praktično iskustvo. Zemljomjeri su određeni isključivo kao pomoćno osoblje za tehničare sa srednjoškolskom stručnom spremom. Glavni izvor problema bio je profesionalni naslov *građevnog mjernika*, u kojem su kandidati bez završene visokoškolske naobrazbe na osnovi administrativnog ispita pri upravnim službama bili izjednačeni naslovom, djelokrugom i odgovornošću s kandidatima koji su imali visokoškolsku naobrazbu. Pri stjecanju profesionalnog naslova građevnog mjernika potpuno arbitrarno pravo procjene imao je Građevni odsjek. Na taj je način u procesu tehničkog obrazovanja niža upravna instanca poništavala zakonski dekret iz 1848. više upravne instance, kojim je visokim tehničkim školama u Beču i Pragu osigurana autonomija poput Sveučilišta.

Osnovni je nedostatak Naredbe o ovlaštenju civilnih tehnika (1877.) što nije vodila računa o suvremenim zbivanjima i početku procesa specijalizacije u tehničkom školovanju u Austro-Ugarskoj Monarhiji.⁶ Na politehnici u Beču uvedena je 1868. obavezna završna diploma. Politehnički instituti u Beču i Pragu su od 1875. pretvoreni u visoke tehničke škole. U Beču je preustrojstvo značilo početak tehničke specijalizacije u školovanju inženjera jer se osnivaju četiri nezavisne stručne škole: inženjerska, arhitektonska, strojarstva, škola za tehničku kemiju. Nakon desetogodišnje primjene obavezna završna diploma zamijenjena je 1878. godine I. i II. državnim ispitom. Dinamiku zbivanja najbolje pokazuje da su već 1879. svi politehnički instituti pretvoreni u visoke tehničke škole.⁷ Krajem 1870-ih godina u Austro-Ugarskoj Monarhiji dovršeno je pretvaranje univerzalistički zasnovanih politehničkih instituta u autonomne visoke tehničke škole, u stvari tehnička sveučilišta s profiliranim školama za školovanje specijaliziranih inženjera.

Neposredna posljedica Zakona o trgovačkim i obrtničkim komorama (1868.) i Obrtnog zakona (1872.) jest osnivanje

Obrtne škole 1882. godine u Zagrebu. U početku je osnovan Građevno-obrtni odjel (1882.), a već iduće 1883. godine je osnovan je i Umjetno-obrtni odjel. Dr. Izidor Kršnjavi je 1892. godine u sastavu Obrtne škole osnovao Tečaj za obrazovanje graditelja i pomoćnog osoblja, koji je 1897. godine pretvoren u izdvojenu Građevnu stručnu školu. Dr. Izidor Kršnjavi jasno je postavio razliku između arhitekta i graditelja, naglašavajući da umjetnički dio »(...) nauke na graditeljskom ovom tečaju ovdje se naročito ne spominje stoga, što svrha ovomu tečaju nije naobraziti umjetnike arhitekta, već praktične graditelje koji će znati osnove arhitekta valjano izvesti.«⁸ Na Građevnoj stručnoj školi postojala su dva razdjela: Graditeljska škola i Škola za građevno-obrtne poslovođe. Na Graditeljskoj školi, koja je trajala četiri godine, po završetku su stjecali obrtnički naslov graditelja. Ispit za ovlaštenje polagali su pri Građevnom odjelu za unutarnje poslove Kr. zem. vlade. Škola za građevno-obrtne poslovođe bila je predviđena za pomoćno osoblje. Nakon četiri zimska semestra bez polaganja završnog ispita stjecali su obrtnički naslov *zidar-sko-klesarsko-tesarskog poslovođe*.

Na osnovi izmijenjena Obrtnog zakona iz 1884. godine ban je objavio Naredbu o vođenju građevnog obrta (1886.), kojom su postavljeni zahtjevi za određenom količinom stručnog znanja koje je bilo potrebno dokazati da bi se steklo ovlaštenje za vođenje obrta u graditeljstvu.⁹ Pregledno je određen način stjecanja majstorske kvalifikacije i djelokrug rada pojedinih majstora obrtnika u graditeljstvu. Građevnim obrtom mogli su se baviti majstori graditelji, majstori zidari, majstori klesari i majstori tesari. *Zidar, klesar i tesar* su obrtnički naslovi i precizno je određen djelokrug njihova rada.

Problem je predstavljao krajnje općenit i neprecizan poduzetnički naslov *ovlaštenog majstora graditelja*, koji je mogao samostalno »(...) obavljati svake vrsti građevnih radnja (...) i svekolike ovamo spadajuće obrtničke radnje.«¹⁰ Poduzetnički naslov ovlaštenog majstora graditelja omogućavao je pravo na samostalno vođenje građevnog obrta i stjecao se na dva načina. Prvi je način bio za kandidate sa završenom visokom tehničkom školom i dokazom obavljene dvogodišnje prakse u graditeljstvu, koji su automatski stjecali naslov i pravo vođenja obrta. Drugi način bio je predviđen za kandidate koji su nakon završetka srednjoškolske naobrazbe stekli obrtnički naziv graditelja. Pravo samostalnog vođenja obrta imali bi tek nakon što bi položili majstorski ispit pri povjerenstvu za ispitivanje osposobljenosti za majstora graditelja.¹¹ Osnovni nedostatak Naredbe o vođenju građevnog obrta (1886.) bio je u tome što su u građevnom obrtu poduzetnički naslov ovlaštenog majstora graditelja mogli nositi kandidati s akademskim naslovima civilnog inženjera i arhitekta nakon završene visokoškolske naobrazbe i kandidati s obrtničkim naslovom graditelja stečenim nakon srednjoškolske naobrazbe. Upravo je zato u javnosti i tiskanim medijima često dolazilo do izjednačavanja pojma graditelja s inžinierom ili arhitektom.

Izravna posljedica Naredbe o ovlaštenju civilnih tehnika (1877.) jest osnivanje Kluba inženjera i arhitekta 1878. godine.¹² Osnovni je cilj stvaranje nove strukovne ustanove koja je prilagodljivija i bolje odgovara interesima struke u izmijenjenim prilikama u arhitekturi i graditeljstvu. Klub je u samom početku djelovanja, 1880. godine, pokazao inicijati-

vu u idejnu živost pokretanjem stručnoga glasila »Viesti društva inženjera i arhitekta«, koje je bilo djelotvorno mjesto izmjene i rasprave o tehničkim informacijama i usavršavanja znanja. Matija Antolec je najbolje pokazao kakva je zbrka vladala u javnosti oko profesionalnih naziva inženjer i arhitekt.¹³ U iskrivljavanju profesionalnih tehničkih naziva i naslova prednjačile su dnevne novine i visoki predstavnici javne uprave poput sudaca, odvjetnika, bilježnika, profesora sveučilišta i srednjih škola. Društvo inženjera i arhitekata se tako često pretvaralo u »Društvo arhitekata i graditelja«, »Društvo mjernika i arhitekta«, »Društvo mjernika i naimara te klesara i graditelja«. Dnevne novine na njemačkom jeziku koje su izlazile u Zagrebu uglavnom su naslov mjernika prevodile kao inženjera umjesto kao geometra. Građevni mjernik bio je prevodjen kao građevni inženjer umjesto građevni geometar. Matija Antolec precizno označava razliku kad tvrdi da naziv inženjer i arhitekt označava završeni akademski stupanj visokoškolske naobrazbe, dok poduzetnički naslov graditelj označava gospodarsko ovlaštenje za rad u graditeljstvu. Poseban je problem predstavljalo shvaćanje koje je prevladavalo među učiteljima u srednjim školama, koji su smatrali da je mjernik hrvatski izraz, a inženjer njemački odnosno francuski izraz za tehničku osobu. Ubrzan razvoj industrije utjecao je na promjene shvaćanja pojma inženjer kao skupnog profesionalnog naslova za specijalizirane tehničke stručnjake, dok se pojam mjernik (d. geodet) počeo primjenjivati za stručnjaka specijaliziranog za premjer površine zemlje.

Prijedlozi Društva inženjera i arhitekata – predstavke: Tatić-Bedeković 1891., Sekulić 1895., Sekulić-Holjac 1898.

»U ostalom, ne samo mi moramo mirno trpiti i gledati kako nam ovaki 'talni inženjeri i arhitekta' ugled sikirom po čelu biju, (...)« – inženjer Jovan Tatić, *VDIA*, 12/1891., 4, 46–52.

Do odgovora tehničke struke na praktičnu primjenu biju Naredbi o ovlaštenju civilnih tehnika (1877.) i vođenju građevnog obrta (1886.) došlo je preko strukovne ustanove. Društvo inženjera i arhitekata u rujnu 1891. održalo je II. izvanrednu glavnu skupštinu.¹⁴ Arh. Janko J. Grahor, inž. Jovan Tatić, inž. Kosta Tomac, arh. Martin Pilar održali su unaprijed određena uvodna izlaganja. Inženjer Jovan Tatić obradio je temu o unapređivanju društvenog položaja i ugleda inženjera i arhitekata.¹⁵ Osnovni je razlog zašto tehničari nemaju odgovarajući društveni ugled to što ne postoji zakonska zaštita protiv zloupotreba u uporabi profesionalnog naslova. Sada osobe bez ikakva formalnog tehničkog obrazovanja, samo s nekoliko završenih razreda realke i praksom stečenom kao pomoćno osoblje (poliri, nadziratelji), uzimaju pravo korištenja naslova inženjer i arhitekt. Na osnovi izlaganja inž. Jovana Tatića i prijedloga iz rasprave inž. Kamilo Bedeković uobličio je konačni tekst Tatić-Bedekovićeve predstavke o položaju civilnih tehnika, koju je Društvo inženjera i arhitekata u prosincu 1891. godine uputilo Kr. zem. vladi.¹⁶ Pravo korištenja naslova inženjera i arhitekta imali bi kandidati s položenim svim ispitima Visoke tehničke škole i Akademije likovnih umjetnosti, obavljenom dvogodišnjom praksom u državnoj službi ili kod ovl. civ. inženjera, te položenim strogim praktičnim ispitom. Nakon još jedne godine prakse i

navršene 24. godine života te položene zakletve pri Odjelu za unutarnje poslove Kr. zem. vlade stjecali bi profesionalni naslov *ovl. civ. inženira* i *ovl. civ. arhitekta*. Uz iste uvjete kandidati koji su završili Višu šumarsku akademiju, Visoku školu za kulturu tla, Rudarsku akademiju imali bi pravo na profesionalne naslove: *ovl. civ. mjernik*, *ovl. civ. kulturni mjernik*, *ovl. civ. rudarski mjernik*. Zloupotreba profesionalnih naziva zakonski bi se strogo kažnjavala. Naredbu o ovlaštenju civilnih tehnika (1877.) trebalo bi dopuniti te ukinuti profesionalne naslove građevnih mjernika i zemljomjera.

Po novom Obrtnom zakonu (1884.) građevni mjernici nisu mogli djelovati u graditeljstvu jer nisu mogli steći naslov *ovl. majstora graditelja*. U graditeljstvu su mogli djelovati samo ovlašteni majstori graditelji, koji dolaze iz tri grupacije: graditelja, civilnih inženira i arhitekata. U geodeziji im je također smanjeno područje djelovanja jer je započelo preciznije raslojavanje svih tehničkih poslova vezanih uz zemlju na: geodeziju, šumarstvo, kulturu tla i rudarstvo. Zemljomjeri nisu više potrebni jer su manje zemljišne diobe uglavnom završene. U posljednjih 18 godina bile su imenovane osobe bez ikakve stručne tehničke naobrazbe, poput načelnika, bilježnika, lugara i podčasnika. Od mjernika (d. geodeta) zahtijeva se da položi sve predmete vezane uz mjerništvo (d. geodeziju) na visokoškolskim ustanovama (Visoka tehnička škola, viša šumarska škola, Rudarska akademija, Visoka škola za kulturu tla). Zanimljiv je predlog da se stjecanje profesionalnih naslova veže uz polaganje I. državnog ispita nakon druge godine studija i II. državnog ispita nakon četvrte godine studija na Visokoj tehničkoj školi.

Razmišljanja o profesionalnim naslovima u Hrvatskoj bila su u nekim elementima paralelna sa zbivanjima u Austriji.¹⁷ U Austrijskom državnom saboru raspravljalo se o prijedlozima zajedničke predstavke svih c. kr. visokih tehničkih škola, koje su zapravo reagirale na instituciju I. i II. državnog ispita. Svi polaznici koji su završili visoku tehničku školu s dobrim uspjehom prije uvođenja sustava državnih ispita stječu pravo korištenja naslova inženir i arhitekt. Nakon uvođenja sustava samo oni koji su položili II. državni ispit stjecali bi akademski naslov inženir ili arhitekt.

Kako Kr. zem. vlada nije posebno reagirala na prijedloge iz Tatić-Bedekovićeve predstavke (1891.), na glavnoj skupštini Društva inženira i arhitekata u veljači 1893. odlučilo se da se sada na bana Dragutina grofa Khuen-Héderváryja uputi predstavka o položaju civilnih tehnika.¹⁸ Zamisao je mirovala sve do prosinca 1894., kad je odlučeno da prof. Martin Sekulić izradi nacrt predstavke.¹⁹ U siječnju 1895., nakon opsežnih priprema, prof. Martin Sekulić predložio je nacrt koji je jednoglasno prihvaćen na sjednici upravnog odbora Društva inženira i arhitekata.²⁰ Inž. Kuno Waidman i članovi uprave Društva u ožujku 1895. predali su predstavku predstavniku Građevnog odsjeka inženiru Jurju Augustinu, gdje su ponovo predlagali određene nadopune i promjene Naredbe o ovlaštenjima civilnih tehnika (1877.). Uz već poznate prijedloge iz Tatić-Bedekovićeve predstavke (1891.) novost je zahtjev da bi se za poboljšanje rada mjernika (d. geodeta) trebalo podići razinu školovanosti. U sadašnjem specijalističkom razvoju tehnike nesvršeni studenti Visoke tehničke škole s položenim ispitima iz mjerničkih (d. geodetskih) predmeta nisu više u stanju kvalitetno odgovoriti zahtjevima suv-

remene geodetske prakse. Za školovanje geodeta trebalo bi pri Sveučilištu osnovati poseban dvogodišnji tečaj, gdje bi se omogućila sustavnija i kvalitetnija tehnička naobrazba. Ispite za stjecanje ovlaštenja *civ. mjernika* (d. geodeta) trebalo bi premjestiti iz nadležnosti kr. županijskih oblasti ponovo pod Građevni odsjek Odjela unutarnjih poslova Kr. zem. vlade.

Složenost stanja u graditeljstvu i građevnim službama Kr. zem. vlade najbolje pokazuje Zakon o uređenju građevne službe (1894.) sa izričito naglašenim zahtjevom da se u tehničkim službama Kr. zem. vlade mogu zaposliti samo kandidati sa svjedodžbama o položenom I. i II. državnom ispitu na visokim tehničkim školama.²¹ U potpunosti je suprotnosti Naredba o polaganju službenog ispita za zem. građevne mjernike (1896.), kojom se određuje oblik službenog ispita za pristave (pripravnike) prilikom stalnog zapošljavanja ili kasnijeg napredovanja u Građevnom odsjeku Odjela za unutarnje poslove Kr. zem. vlade.²² Ponovo se spominju kandidati sa završenom visokoškolskom naobrazbom i već zaposleni službenici bez visokoškolske naobrazbe. Ispitivalo se poznavanje zakona i propisa u upravnoj službi i graditeljstvu. Postojala su dva različita ispitna povjerenstva: za inženirsku i zgradarstvenu struku. Prvi oblik službenog ispita bio je za kandidate sa završenom Visokom tehničkom školom, odnosno položenim I. i II. državnim ispitom, koji su trebali izraditi četiri pismene zadaće i položiti usmeni ispit u trajanju od jednog sata. Drugi oblik službenog ispita bio je za kandidate bez završene Visoke tehničke škole ali zaposlene kao kr. inženirski pristavi, koji su trebali izraditi četiri pismene teoretske i četiri pismene praktične zadaće, te položiti usmeni ispit. Ako je kandidat pao na ispitu, mogao ga je ponoviti još samo jednom u razdoblju od jedne do dvije godine. Proturječnost je očita: dok se u Zakonu (1894.) donesenom prije dvije godine izričito zahtijevala visokoškolska naobrazba, u Naredbi (1896.) kao podzakonskom aktu ponovo se spominje mogućnost zapošljavanja, pa čak i napredovanja bez visokoškolske naobrazbe u Kr. zem. vladi.

Kako su podnesene predstavke – Tatić-Bedekovićeve (1891.) i Sekulićeve (1895.) – ostale bez nekog velikog odjeka, ponovo se o istoj temi raspravljalo na glavnoj skupštini Društva inženira i arhitekata u veljači 1896. na kojoj su za izradu opsežnijih predstavlki u odbor izabrani: arh. Janko J. Grahor, inž. Martin Jelovšek, inž. Valentin Lapaine, arh. Martin Pilar, prof. Martin Sekulić, inž. Franjo Tomšić i inž. Mihajlo Ursiny.²³ Odbor je izradio nacrt predstavki i predložio ih je na raspravu glavnoj skupštini tek u veljači 1898.²⁴ Postignuta je potpuna suglasnost da se naziv *civilni tehnik* može upotrebljavati samo kao skupno ime raznih specijaliziranih kategorija tehnički naobraženih osoba. Ponovno su predloženi zahtjevi iz Tatić-Bedekovićeve (1891.) i Sekulićeve (1895.) predstavke o ukidanju profesionalne kategorije građevnog mjernika i zemljomjera. Osnovno je obrazloženje što obavljanje geodetskih mjerenja, proračuna i osnova spada u djelokrug građevnih mjernika, civilnih inženira i mjernika (geodeta). Stvorena je potpuno suvišna konkurencija i preklapanje djelokruga zbog nepreciznosti zakonskih odredbi. Zbog zakonski uvjetovane nesamostalnosti građevnog mjernika čitav je postupak preskup jer predstavlja dvostruki trošak. Zemljomjeri su u sličnom položaju ovisnosti i nesamostal-

nosti prema mjernicima. Nakon provedene rasprave prof. Martin Sekulić i arh. Janko Holjac zaslužni su za uobličavanje konačnog teksta predstavke. Izaslanici Društva inženjera i arhitekata arh. Janko J. Grahor, arh. Vjekoslav Heinzel ml. i arh. Martin Pilar predali su Sekulić-Holjčevu predstavku banu Karlu grofu Khuenu-Héderváryju na audijenciji u travnju 1898.²⁵

Janko Holjac: Prijedlog nove osnove naredbe o ovlaštenju civilnih tehnika (1900.)

»U kratko! spomenuti patentni ispit je stranputica za stvaranje kreatura, i degradaciju stališa inženirskog.« – Kvalifikovani, O, 46/1905., 232, 2.

Višegodišnja aktivnost Društva inženjera i arhitekata oko izrade brojnih predavki konačno je urodila plodom. Kr. zem. vlada poslala je u travnju 1899. nacrt Naredbe o ovlaštenju civilnih tehnika za izvršavanje tehničke prakse na raspravu u Društvu inženjera i arhitekata.²⁶ Arh. Janko Holjac je pismeno izradio kritičku obradu nacrtu Naredbe, o kojoj su raspravljali arh. Janko J. Grahor, inž. Nikola Kolar, inž. Franjo Tomšić, inž. Vinko Hlavinka, članovi posebno ustanovljenog Odsjeka za promicanje interesa ovlaštenih civilnih tehnika u Društvu.²⁷ Nakon rasprave radni prijedlog dopunjene Holjčeve osnove iznesen je pred glavnu skupštinu Društva u veljači 1900., na kojoj su u raspravi još sudjelovali arh. Ferdo Kondrat, inž. Julio Mally, arh. Martin Pilar.²⁸ Nakon rasprave arh. Janko Holjac izradio je konačni prijedlog »Osnove naredbe razredbe i ovlaštenja civilnih tehnika (...)«, koji je objavljen u posebnom prilogu glasila »Viesti društva inženjera i arhitekta«.²⁹ Precizno su određene kategorije civilnih tehnika: inženjiri, arhitekti, strojarški inženjiri, kulturni inženjiri, geodeti. Rudari, električari i kemičari imali bi biti obuhvaćeni posebnom naredbom. Za stjecanje naslova ovl. civ. tehnika, koji omogućuje samostalno djelovanje, i dalje bi postojao strogi praktični ispit. Uvjeti za pristupanje polaganju ispita su navršene 24 godine, svjedodžba o položenom II. državnom ispitu na Visokoj tehničkoj školi ili Akademiji likovnih umjetnosti.³⁰ Prije polaganja strogog praktičnog ispita inženjiri i arhitekti morali bi obaviti stručnu praksu u trajanju od jedne i pol godine kod državne, zemaljske, gradske službe; državnih i koncesioniranih privatnih željeznica; ovlaštenih civilnih inženjera ili arhitekata. Geodeti specijalizirani za sastavljanje zemljišnog katastra mogli bi pristupiti polaganju ispita nakon obavljene jednogodišnje prakse kod javnih šumskih gospodarskih ureda, gospodarskih društava, kulturno-tehničkih ureda i ovlaštenih civilnih inženjera, kulturno-tehničkih inženjera, geometara. Strogi praktični ispit imao bi pismeni i usmeni dio, a održavao bi se kod Građevnog odsjeka Odsjeka za unutarnje poslove Kr. zem. vlade.³¹ Uspješno položen strogi praktični ispit posve bi zamijenio ispit za stjecanje poduzetničkog naslova ovlaštenog majstora graditelja po Naredbi o vođenju građevnih obrta (1886.). Naredbom je preciziran djelokrug i određeni poslovi pojedinih civilnih tehnika.³² Djelokrug civilnih inženjera bio je vrlo širok: od geodezije, graditeljstva i zgradarstva do kulturno-tehničkih radova. Civilni arhitekti su u djelokrugu imali neke elemente geodezije, zgradarstvo i arhitekturu. Djelokrug ovlaštenih

civilnih strojarških inženjera, kulturnih inženjera i geodeta bilo je strojarstvo, kulturno-tehnički radovi, geodezija. Zajednički za sve ovlaštene civilne inženjire, arhitekate, strojarške inženjire, kulturne inženjire jasno su bili utvrđeni poslovi na izradi osnova; proračuna; troškovnika; znanstveno istraživanje pokusima; procjenjivanje; provjeravanje točnosti i usklađenosti sa zakonskim propisima i pravilima struke; nadzor nad izvođenjem; samostalno vođenje izvedbe svih radova.³³ U »Osnovi naredbe ...« predviđena je zakonska zaštita profesionalnog naslova ovlaštenog civilnog tehnika sa zakonski određenim kaznama.

Tijekom svibnja 1900. Holjčeva osnova Naredbe o ovlaštenju civilnih tehnika poslana je Kr. zem. vladi. Početkom siječnja 1901. ban je primio na audijenciju izaslanstvo Društva inženjera i arhitekata Janka J. Grahora, arh. Janka Holjca, arh. Martina Pilara, inž. Antuna Piatkea i inž. Despota Theodorčevića.³⁴ U razgovoru je iskazao veliko razumijevanje za sva profesionalna pitanja civilnih tehničara. Sredinom svibnja 1901. Kr. zem. vlada poslala je odgovor na Holjčevu osnovu Naredbe (1900.). Tijekom srpnja i kolovoza arh. Janko Holjac i arh. Martin Pilar uspoređivanjem vladinog odgovora s prijedlozima Društva ustanovili su neznatne razlike.³⁵ Upravni je odbor raspravljao o sastavljenom odgovoru Holjac-Pilar od početka studenog do konca prosinca 1901. s primjedbama koje su bile usmjerene prema dopunama određenih detalja.³⁶ Društvo inženjera i arhitekata je odgovor Holjac-Pilar (1901.) uputilo Kr. zem. vladi sredinom siječnja 1902.³⁷ Na glavnoj skupštini u veljači 1902. obznanjeno je da je Kr. zem. vlada odbila sve prijedloge iz prerađene Holjčeve osnove Naredbe iz 1900. i dopunskih odgovora Holjac-Pilar 1901.³⁸

U razdoblju od veljače 1902. do lipnja 1904. odustalo se od većih akcija i izradile su se samo dvije predstavke.³⁹ Prvom se zahtijevalo osnivanje povjerenstva za nostrifikaciju tehničkih svjedodžbi iz inozemstva, koje bi provjeravalo sadržaj nastavnog programa pojedine visoke tehničke škole prije donošenja odluke o nostrifikaciji.⁴⁰ Druga predstavka ponovo se bavila dopunom postojeće Naredbe o ovlaštenju civilnih tehnika (1877.) s prijedlogom da ovlaštenje može postići samo ugarsko-hrvatski državljanin uz aktivno znanje hrvatskog jezika.⁴¹ U veljači 1905. obje predstavke su predane Kr. zem. vladi, koja je zapravo pokazala popriličnu nezainteresiranost i nije izravno odgovorila na vrlo konkretne prijedloge.⁴²

Kad je Društvo inženjera i arhitekata ponovo sredinom veljače 1905. predalo nekoliko različitih predavki s prijedlozima za unapređenje i brži razvoj tehničkih prilika, ban Theodor grof Pejacevich je vrlo arogantnim odgovorom pokazao da ih ne smatra mjerodavnim partnerima za raspravu.⁴³ U rujnu 1905. je Kr. zemaljska vlada, oslanjajući se na Naredbu o polaganju službenog ispita za zem. građevne urednike (1896.), pozvala sve inženjire sa završenom visokoškolskom naobrazbom i pristave bez završene visokoškolske naobrazbe zaposlene u zemaljskoj i gradskoj službi na pristupanje službenom ispitu.⁴⁴ U »Obzoru« su se pojavila dva teksta u kojima je anonimni pisac polemizirao s Vladinom odlukom.⁴⁵ Polemički se taj ispit naziva patentnim jer mu je cilj osobe bez završene srednje škole i visoke tehničke škole baždariti u inženjire na osnovi dubiozno zamišljenog ispita. Osnovni

je nedostatak ispitnog povjerenstva što se sastoji od ispitivača bez visokoškolske naobrazbe, među kojima nema ni jednog arhitekta, strojarskog inženjera i kulturno-tehničkog inženjera. Cilj ispita je nastojanje Kr. zem. vlade da se po skraćenom i ubrzanom postupku nadomjesti diploma Visoke tehničke škole. Ispit mora biti ograničen samo na osobe sa završenom visokom tehničkom školom i mora se provjeravati poznavanje zakona, naredbi i tehničkih propisa iz pojedine struke.

U veljači 1906. na redovitoj glavnoj skupštini Društva inženjera i arhitekata predsjednik arh. Janko Holjac i tajnik Milan Kreković saželi su uzaludnost svih napora Društva na partnerskoj raspravi sa Kr. zem. vladom, koja je sve prijedloge iz podnesenih predstavki glatko i jednostavno odbila.⁴⁶ Krajem veljače 1908. na sjednici Upravnog odbora predsjednik Društva inž. Adolf Ehrlich na prijedlog inž. Vladoja Eisenbarta pokrenuo je raspravu o izmjenama strogog službenog ispita za zemaljske građevne urednike.⁴⁷ Osnovni je problem što se ispit pretvorio u ponovno polaganje svih predmeta s II. državnog ispita na Visokoj tehničkoj školi. Inž. Vladoje Eisenbart predlaže da za kandidate sa položenim I. i II. državnim ispitom na Visokoj tehničkoj školi to bude samo usmeni administrativni ispit na kojem bi se ispitivalo poznavanje zakona, naredbi i tehničkih propisa iz pojedine struke. Osobe koje nisu položile I. i II. državni ispit ne bi više uopće mogle polagati ispit. Inž. Kamilo Bedeković, inž. Vladoje Eisenbart i arh. Martin Pilar izabrani su u poseban pododbor za izradu konkretnog prijedloga. Predstavka s konačnim prijedlozima poslana je Kr. zem. vladi početkom prosinca 1908. Kr. zem. vlada je u djelovanju nepovratno kasnila za razmišljanjima Društva inženjera i arhitekata. U siječnju 1909. objavila je Naredbu o ovlaštenjima geodeta.⁴⁸ Građevni mjernici i mjernici mogli su se baviti geodetskim poslovima samo ako polože državni ispit na geodetskom tečaju pri Sveučilištu u Zagrebu. Profesionalna kategorija zemljomjera se ukida i prestaje njihovo imenovanje.

Brozović–Ehrlich–Ferricheva kritika nove naredbe o ovlaštenjima civilnih tehnika (1911.)

»(...) Poziva se nadalje društvena uprava, da pozove svekolike društvene članove, (...) da svagdje i svakom zgodom stavljaju kraticu 'Ing.' pred svoje ime i da pred ime svakoga takovoga kolege uvijek pišu kraticu 'Ing.'« – Janko J. Grahor, *VDIA*, 34/1913., 4, 10–11.

Koliko se ponašanje Kr. zem. vlade razlikovalo od postojećih zakonskih odredbi i razmišljanja i prijedloga Društva inženjera i arhitekata, postalo je očito 1910. kad je nekolicini nestručnih osoba dodijeljeno ovlaštenje.⁴⁹ Kr. zem. vlada je konačno izradila novu Naredbu o ovlaštenjima civilnih tehnika u ožujku 1911.⁵⁰ U osnovnim obrisima prihvaćeni su prijedlozi iz Holjčeve »Osnove Naredbe ...« (1900.). Razlika je u kategorizaciji civilnih tehnika u kojoj su izostavljeni kulturno-tehnički inženjeri. Uvjeti za obavljanje stručne prakse, pristupanje ispitu, oblik strogog praktičnog ispita i ustrojstvo ispitnog povjerenstva potpuno su istovjetni. Novost je uvođenje strože klauzule o održavanju ispita samo u travnju

i listopadu i uvođenje svjedodžbe o rezultatu ispita s unesenom ocjenom. Opis profesionalnog djelokruga i određenje poslova za pojedine tehničke struke preuzeti su iz prijedloga Društva. Zadržane su i dalje dvije sporne odredbe. Odjel za unutarnje poslove Kr. zem. vlade je bez obveze stručnih konzultacija zadržao isključivo diskrecijsko pravo priznavanja ili nepriznavanja svjedodžbi izdanih u Austro-Ugarskoj Monarhiji i Europi. Iduća sporna odredba jest zadržavanje ograničenja poslovnog djelovanja ovlaštenim civilnim inženjerima na područje jedne ili više županija, a ovlaštenim civilnim geodetima samo na područje jednog upravnog kotara. Za svaku promjenu mjesta djelovanja trebalo je zatražiti dozvolu upravne oblasti.

Tijekom 1912. na poticaj predsjednika arh. Janka J. Grahora raspravljalo se o potrebi sazivanja posebne sjednice Društva inženjera i arhitekata gdje bi se raspravljalo o zakonskoj zaštiti akademskog naslova »ingenieur«.⁵¹ U prosincu 1912. inž. Franjo pl. Horvat određen je za izvjestitelja, pa je u ožujku 1913. na glavnoj skupštini Društva inženjera i arhitekata iznio nacrt prijedloga o zakonskoj zaštiti akademskog naslova »ingenieur«-»arhitekt«.⁵² U Europi na zakonskoj zaštiti akademskog naslova inzistiraju visoke tehničke škole i strukovne komore. U Hrvatskoj nema visokoškolskih institucija niti komore, pa svu aktivnost poduzima strukovno Društvo inženjera i arhitekata. Akademski naslov »ingenieur« (»Ing.«) pripadao bi svim apsolviranim studentima visoke tehničke škole na odjelima: građevnom, arhitektonskom, strojarском, kulturno-inženjerskom, kemijskom i rudarskom. Pod apsolviranim studentima misli se na one s položenim I. i II. državnim ispitom jer nije postojao diplomski ispit. Popis svih »ingenieur« vodila bi Kr. zem. vlada, a u dvojbjenim slučajevima tražila bi stručno mišljenje Društva. U konačnu predstavku, koja je krajem ožujka predana Kr. zem. vladi, ugrađene su neke neznatnije izmjene iz rasprave inž. Gustafa Baldaufa, inž. Frana Brozovića, inž. Raimonda Fantonija, inž. Adolfa Ehrlicha, inž. Mirka pl. Ferricha, inž. Julija pl. Stanisavljevića.

Sredinom svibnja 1913. Kr. zem. vlada objavila je Naredbu o zaštiti naslova »ingenieur«-»arhitekt«, kojom je po običaju odgovorila nekakvom umjetnom mješavinom starih principa i novih zahtjeva.⁵³ O akademskim naslovima usvojila je prijedlog Društva inženjera i arhitekata iz ožujka, ali je ponovno inzistirala na ovlaštenju za obavljanje civilne tehničke prakse nakon višegodišnje strukovne prakse i položenog strogog praktičnog ispita po Naredbi 1896.

Na sjednici Upravnog odbora u studenom 1913. zaključeno je da su Naredba o ovlaštenju civilnih tehnika (1911.) i Naredba o zaštiti naslova »ingenieur«-»arhitekt« (1913.) potpuno zastarjela i nesuvremena zakonska rješenja, a inž. Fran Brozović, inž. Adolf Ehrlich, arh. Rudolf Lubynski i Ivo Štefan izabrani su u odbor za izradu predstavki s novim prijedlozima.⁵⁴ U travnju 1914. na sjednici Upravnog odbora inž. Fran Brozović, inž. Adolf Ehrlich i inž. Mirko pl. Ferrich predložili su predstavku s kritičkim primjedbama na Naredbu o ovlaštenjima civilnih tehnika (1911.).⁵⁵ Osnovna kritika odnosi se na zastarjelost osnovnih odrednica postojeće naredbe jer se neizmijenjena zadržava koncepcija prethodnih naredbi, koje su svojedobno stvorene za slabo kvalifici-

rane tehničke osobe za obavljanje jednostavnih geodetskih poslova. Glavne odrednice starijih naredbi ne odgovaraju današnjem znanstvenom, industrijskom i umjetničkom radu visokoobrazovanih inženjera i arhitekata. U naslovu naredbe sporan je pojam civilni tehnik, koji u Hrvatskoj nema posebne povijesne podloge a ni značenja u tehničkoj struci. Skupni pojam tehnika je jednostavno zastario i treba ga zamijeniti sa suvremenijim pojmom inženjer. Razvoj tehničkih djelatnosti nepobitno je određen sa sve većom profesionalnom specijalizacijom pojedinih struka, na temelju precizno određenih stupnjeva tehničke naobrazbe. U Naredbi je potpuno nejasan odnos prema područjima znanosti i obrta. Nepotrebno se preklapa tehnička i znanstvena djelatnost budući da je znanost isključivo teoretska i eksperimentalna djelatnost. Povezivanje stjecanja tehničkog ovlaštenja s poduzetničkim naslovom koji omogućuje samostalno poslovno vođenje građevnog obrta jest nepotrebno preklapanje s odrednicama Obrtnog zakona. U naredbi se u postupku priznavanja favoriziraju isključivo diplome s visokih tehničkih škola u Austro-Ugarskoj Monarhiji. Diplome drugih evropskih visokih tehničkih škola trebalo bi potpuno izjednačiti u postupku priznavanja s diplomama iz Austro-Ugarske Monarhije. Vrlo velike prepreke postavljene su djelovanju stranih inženjera u Hrvatskoj, što je smetnja razvoju domaće industrije. Djelovanje stranih inženjera pojednostavnilo bi se kad bi njihove projekte, proračune, troškovnike supotpisivali domaći ovlašteni inženjeri nakon obavljene kontrole točnosti i usklađenosti s Hrvatskim propisima. Za sve inženjere i arhitekate s visokoškolskom diplomom i diplomom Akademije likovnih umjetnosti strogi praktički ispit je nepotreban jer uz današnji stupanj tehničkog razvoja i specijaliziranog visokoškolskog obrazovanja Kr. zem. vlada ne može biti ustanova za dodjelu akademske kvalifikacije. Strogi praktični ispit trebalo bi ustrojiti prema austrijskoj Naredbi o ovlaštenjima civilnih tehničara (1913.), kao usmeni administrativni ispit o poznavanju nacionalne ekonomije, upravnog prava, zakona i naredbi iz pojedine struke. Posebno bi trebalo izmijeniti glavne odrednice Naredbe o vođenju građevnog obrta (1886.) zbog preklapanja profesionalnog djelokruga majstora graditelja s ovlaštenim inženjerima i ovlaštenim inženjerima arhitekture. U stvarnosti profesionalni djelokrug majstora graditelja obuhvaća dio zgradarskog djelokruga ovlaštenog inženjera i čitav djelokrug ovlaštenog inženjera arhitekture. Inženjerima i arhitektima isključivo bi pripadalo pravo izrade projekata (nacrti, proračuni, troškovnici) u graditeljstvu i zgradarstvu, dok bi majstori graditelji mogli izvoditi gradnje u zgradarstvu i izrađivati jednostavnije projekte, ali samo na razini nastavnog programa Građevne stručne škole. Posebno je besmisleno ograničavanje poslovnog djelokruga na jednu ili više županija visokoškolski obrazovanim inženjerima, koji stoga za svaku promjenu mjesta djelovanja trebaju tražiti dozvolu nadležne upravne oblasti, dok srednjoškolski obrazovani majstori graditelji imaju potpunu slobodu poslovnog djelovanja po čitavoj zemlji. Akademski naslov inženjer = ing. trebalo bi sudski zaštititi kao naslov doktor = dr. Prijedlozi Društva inženjera i arhitekata su djelomično usvojeni pri izradi Naredbe o polaganju praktičnog ispita za inženjere i arhitekate (1918.), koja je imala skromno djelovanje zbog skorog raspada Austro-Ugarske Monarhije.⁵⁶

Zaključak

*»Isto tako bivaju namješćeni u građevne službe empiričari, koji nisu mogli postići ni mature a kamo li, da su svršili visoku tehničku školu ili položili propisane državne ispite. Istim pripada onda od časa imenovanja naslov inženir, (...)«
Izpravnost navedenih činjenica prepušta se g. piscu. Uredništvo. – Martin Pilar; VDI, 21/1900., 1, 11.

»Revan u izpunjenju svojih činovničkih dužnosti, obljubljen je (Juraj) Augustin kao glavar svojih podčinjenih činovnika, jer im je kao otac, savjetnik i najbolji prijatelj, jer se stara za njihov boljak i napredak, te se stoga njegovi činovnici pouzdaju u njega sa odanošću u svim prilikama svoga života.(...)« – Anonimno, VDI, 22/1901., 5, 87–89.

Naredba o ovlaštenjima civilnih tehnika (1877.) bila je pragmatični odgovor Kr. zem. vlade na društvene potrebe podjele zemlje u vlasništvu obiteljskih zadruga i na zahtjeve za sređivanjem odnosa u tehničkom djelovanju. Jedna od posljedica je osnivanje i neprekidno djelovanje Društva inženjera i arhitekata (1877.), koje je razvilo vrlo sustavnu strukovnu djelatnost od pokretanja stručnog glasila, izrade brojnih tehničkih izvještaja i zakonodavnih predstavi. U vrijeme donošenja Naredbe (1877.) u Kr. Hrvatskoj i Slavoniji bilo je još relativno malo visokoškolski obrazovanih inženjera, dok se postupno prema kraju stoljeća njihov broj sve više povećavao.

U razdoblju od 1878. do 1918. dolazi do razmimoilaženja u mišljenjima između Društva inženjera i arhitekata i Kr. Zem. vlade o rezultatima višegodišnje primjene Naredbe o ovlaštenjima civilnih tehnika (1877.) u svakodnevnoj praksi. Kr. zem. vlada je smatrala da je osnovna zakonodavna koncepcija vrlo djelotvorna i da nikakve promjene nisu potrebne. Društvo je izradilo čitav niz predstavi: Tatić-Bedeković (1891.), Sekulić (1895.), Sekulić-Holjac (1898.), Holjac (1900.), Brozović-Ehrlich-Ferrich (1914.) iz kojih je vidljivo postupno mijenjanje razmišljanja, u skladu s razvojem suvremene tehničke visokoškolske naobrazbe i neposrednog praktičnog tehničkog djelovanja. Glavna odrednica razmimoilaženja bila je negdje na nejasnoj granici univerzalnog i specijaliziranog shvaćanja tehničke struke. Društvo je u razmišljanjima postupno evoluiralo od ranih predstavi Tatić-Bedekovićeve (1891.), Sekulićeve (1895.), Sekulić-Holjčeve (1898.), Holjčeve (1900.), u kojima se još zastupalo uvjerenje o potrebi osuvremenjivanja nekih odredbi novim rješenjima unutar postojeće zakonske koncepcije Naredbe. Kasniji prijedlozi u predstavi Brozović-Ehrlich-Ferrich (1914.) smatrali su zakonsku koncepciju potpuno zastarjelom i neodgovarajućom suvremenim tehničkim načelima.

Društvo je neprekidno izražavalo potrebu za ozakonjivanjem jasne specijaliziranosti pojedinih struka i osporavalo je pravo Kr. zem. vladi da bude arbitrarni forum za ispravljanje ili dodjelu profesionalnih naslova. Nastojanje Kr. zem. vlade da zadrži pravo na dodjelu profesionalnih naslova uz obrazloženje da se tako sprječava zloupotreba u korištenju akademskih naslova inženir-arhitekt temelji na paradoksalnom obrazloženju, jer ih je zapravo neposrednom praksom omogućavala. U raspravi između Kr. zem. vlade s Naredbama o ovlaštenjima civilnih tehnika (1878., 1911.) i Društva inženjera i arhitekata sa predstavkama (1891., 1895., 1898., 1900., 1914.) kasnija zbivanja

u visokoškolskoj naobrazbi i tehničkoj praksi posredno su potvrdila stavove Društva inženjera i arhitekta. Osnovni stavovi iz Brozović-Ehrlich-Ferriccheve predstave (1914.) pokazali su se posebno dalekovidnima, pogotovo koncepcija suvremenog zakonodavstva koja je predviđala stvaranje otvorenog sustava s pozitivnim poticajima za razvoj privatnog tehničkog djelovanja, što je bilo u suprotnosti s postojećim zatvorenim sustavom oslonjenim na zakonske zabrane. Objašnjenje razlike u mišljenju i djelovanju možda bi se moglo nalaziti u načinu ustrojstva sudionika u raspravi.

Društvo inženjera i arhitekata je kao profesionalna udruga građana, financijski relativno nezavisna od državne uprave, nužno bilo vrlo otvoren i fleksibilan sustav. Mladi inženjeri i arhitekti neprestano su pristizali i donosili suvremena znanja sa školovanja na visokim tehničkim školama i akademijama likovnih umjetnosti u Beču, Münchenu, Karlsruheu. U radu brojnih odsjeka i na redovito održanim sjednicama Upravnog odbora i na Glavnim skupštinama bila je prisutna potpuna sloboda rasprave i izmjene mišljenja. U odborima i na Predsjedništvu bila je statutom ugrađena rotacija članstva, koja je osiguravala demokratičnost i visoku kvalitetu rasprave. Kr. zem. vlada je po logici administrativnog djelovanja nužno bila zatvoren, djelotvoran ali usmjeren sustav. U državnim je službama bio uspostavljen princip upravne hijerarhije zbog efikasnog provođenja zakona i naredbi, koji je prilično onemogućavao slobodu rasprave, pogotovo mladim visokoobrazovanim pripravnici.

U izuzetno dugom razdoblju inž. Juraj Augustin je dominirao Građevnim odsjekom Odjela za unutarnje poslove Kr. zem. vlade, od njegova osnivanja 1876. do svog umirovljenja 1909. U periodu od 33 godine inž. Juraj Augustin prošao je čitav hijerarhijski put od predstojnika odsjeka do kr. građevnog nadsavjetnika. Od donošenja Naredbe o ovlaštenju civilnih tehnika 1877. do početka 1890-ih zakonodavni je sustav djelotvoran. Prve rasprave o potrebi određenih radikalnih izmjena u koncepciji zakonodavanog sustava počele su 1890-ih godina. Inž. Juraj Augustin u početku nije bio sklon raspravama o potrebi ni djelomičnih, a pogotovo ne potpunih promjena, jer ih je zbog djelotvornosti administrativnog sustava smatrao nepotrebnima. Od početka 1890-ih

do 1900. period je nekakve pat-pozicije u međusobnim odnosima. Društvo inženjera i arhitekata je postupno mijenjalo stavove, dok je Kr. zem. vlada predlagala samo određene neznatne izmjene u prijedlogu osnove nove naredbe o ovlaštenjima civilnih tehnika.

Vrijeme od 1900-e do raspada Austro-Ugarske Monarhije razdoblje je potpunog razmimoilaženja u razmišljanjima. Društvo više nije predlagalo izmjene ili dopune, već je čitavu zakonsku koncepciju procijenilo zastarjelom. Inž. Juraj Augustin i Kr. zem. vlada počeli su razmišljati o potrebi pažljive primjene djelomičnih izmjena postojećeg zakonskog sustava. Razlozi su vjerojatno dvojaki. Državni administrativni aparat Austro-Ugarske Monarhije u puno većim političkim i državnim pitanjima bio je nesklon promjenama, pa tako i u relativno manje važnim pitanjima nije bio spreman na prenošenje dijela svojih ovlasti na određene profesionalne udruge. Drugi je razlog što inž. Juraj Augustin zbog visoke životne dobi i svečanih pohvalnih govora prilikom proslava 1901. povodom dvadeset i pete godišnjice tehničkog djelovanja, popraćenih brojnim odlikovanjima, jednostavno više nije imao osjećaj za stvarnost suvremenih zbivanja u tehničkoj struci. Kasniji slijed događaja potvrdio je da su pojedinci u Društvu inženjera i arhitekata za razliku od Kr. zem. vlade jasnije razumjeli i adekvatnije odgovorili na ubrzane promjene u industriji 1870-ih godina a snažno su utjecale na cjelokupna tehnička zbivanja. Dotadašnje školovanje inženjera i arhitekata po politehničkom modelu s jakim udjelom univerzalističkih prirodnih znanosti zamijenjeno je modelom visokih tehničkih škola, gdje su dominirale specijalizirane tehničke znanosti. Promjena načina školovanja izazvala je postupno pretvaranje od inženjera s univerzalnim tehničkim znanjima u inženjera sa specijaliziranim tehničkim znanjima. Istovremeno su se mijenjali odnosi između državne uprave i novoosnovanih strukovnih udruga. U početku je državna uprava stvarala zakonski okvir i nadzirala tehničko djelovanje, a strukovne udruge nisu imale nikakav ili vrlo ograničen utjecaj. Kasnije su udruge željele utjecati ne toliko na zakonodavni okvir koliko na nadzor tehničkog djelovanja, ali Kr. zem. vlada više nije mogla prepoznati potrebe, niti je mogla pokrenuti bilo kakve promjene u sustavu.

Bilješke**Popis kratica**

VDIA – »Viesti Društva inženjera i arhitekta«

O – »Obzor«

SZN – »Sbornik zakonah i naredbah valjanih za Kraljevinu Hrvatsku i Slavoniju«

1

Zakonski članak VI: O tergovačkim i obrtničkim komorama, SZN, Zagreb 1869., IV–6, str. 58–62; Zakonski članak VIII: Obrtni zakon, SZN, 1872, III–24, str. 169–187; Zakonski članak XVII: Obrtni zakon, SZN, X–31, str. 238–277. **I. Žigrović Pretočki**, *Obrtni zakon s provedbenom i naknadnim naredbama*, Zagreb, Lav. Hartmann (Kugli i Deutsch), 1886., str. 1–23.

2

Zakonski članak XX. od 29. prosinca 1870., sabora kraljevinah Hrvatske, Slavonije i Dalmacije, ob ustrojstvu građevne uprave (sanccioniran 29. prosinca 1870.), SZN, 1871., V–8, str. 77–79; Zakon od 28. prosinca 1894. ob uređenju građevne službe u kr. Hrvatskoj i Slavoniji, SZN, 1895., I–1, str. 1–6; **J. Augustin** ur., *Naredba bana kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije od 8. svibnja 1877.*, br. 608. pr., o popunjenju djelokruga kr. građevnoga odsjeka i njegovu odnošaju prema kr. hrv.-slav.-dalm. zemaljskoj vladi, u: Propisi za javnu tehničku službu u kraljevinah Hrvatskoj i Slavoniji, Zagreb, Tiskarski zavod »Narodnih novina«, 1881, str. 3–5.

3

J. Augustin ur., *Naredba kralj. hrv.-slav.-dalm. zemaljske vlade, odjela za unutarnje poslove od 23. ožujka 1883. broj 10866 kojom se određuje, da u zemaljskoj službi stojeći civilni tehničari inadu praviti strukovni izpit*, u: Propisi za javnu tehničku službu u kraljevinah Hrvatskoj i Slavoniji, Zagreb, Tiskarski zavod »Narodnih novina«, 1894., str. 36–37.

4

Naredba kr. zem. vl. odjela za unutarnje poslove od 26. veljače 1877. br. 15660 god. 1876. glede ovlašćivanja civilnih tehnikara za izvršavanje mjerništva, SZN, 1877., XXVII–60, str. 677–687; **J. Augustin** ur., *Propisi za javnu tehničku službu u kraljevini Hrvatskoj i Slavoniji*, Zagreb, Tiskarski zavod »Narodnih novina«, 1881., str. 252–258.

5

Pod projektiranjem podrazumijevala se izrada: osnova (danas projekt), proračuna (danas statički proračun) i troškovnika (danas specifikacija radova – dokaznica količina – iskaz cijena).

6

U. Pfammatter, *The Making of the Modern Architect and Engineer*, Basel, Birkhäuser, 2000., str. 209–222.

7

J. Neuwirth, Die k.k. Technische Hochschule in Wien 1815–1915 – Gedenkschrift, Selbstverlag der k.k. Technischen Hochschule in Wien, Beč 1915., str. 572–588; **J. CH.(vala)**, Uređenje državnih i pojedinih izpita na visokim tehničkim školama, VDIA, Zagreb, 22/1901., 5, str. 90–91; **J. CH.(vala)**, Propisi za polučenje doktorata tehničkih znanosti, VDIA, 22/1901., 6, str. 103.

8

I. Kršnjavi, *Tečaj za naobrazbu graditelja na Obrtničkoj školi*, O, Zagreb, 33/1892., 14, str. 2–3.

9

Naredba bana Hrv., Slav. i Dalmacije od 22. prosinca 1886. br. 21620 ex 1885. kojom se izdaje propis glede tjeranja građevnih obrta, SZN, 1887., II–6, str. 110; **M. Smrekar**, Ugarsko-hrvatski obrtni zakon (Zak. čl. XVII: 1884.) sa svimi naknadnim i nanj odnosećimi se propisi, Zagreb, Franjo Suppan (Rob. Ferd. Auer), 1892., str. 247–264.

10

Isto kao (9), op. cit., str. 249.

11

Ispitno povjerenstvo od petnaest članova imenovao je Građevni odsjek Odjela za unutarnje poslove Kr. zem. vlade. Članovi su bili građevni urednici Kr. zem. vlade, arhitekti i majstori graditelji iz Zagreba. Ispitno povjerenstvo imenovalo je predsjednika i pet članova koji su vodili sam tijek ispita. Kandidati su prije pristupanja ispita morali podnijeti svjedodžbu završene srednje stručne škole i dokaz o obavljenoj trogodišnjoj stručnoj praksi.

12

Klub inženjera i arhitekata je 1884. promijenio ime u Društvo inženjera i arhitekata; te 1894. u Društvo inženjera i arhitekata u Hrvatskoj i Slavoniji. Društvo inženjera u Austriji je osnovano 1848., a tek 1864. pridružili su se arhitekti, pa je postalo Društvo inženjera i arhitekata. **V. Lapaine**, *O djelovanju austrijskoga društva inženjera i arhitekata tečajem prvih pedeset godina njegovoga opstanka (1848.–98.)*, VDIA, 21/1900., 5, str. 59–60. Društvo inženjera i arhitekata u Mađarskoj je osnovano 1867. – **V. Lapaine**, *Kako se goji javnost u tehničkoj struci?*, VDIA, 24/1903., 2, str. 29–32.

13

M. Antolec, *U obranu naslova «društva inženjera i arhitekata» te u obće naslova »inženir« i »arhitekt«*, VDIA, 13/1892., 5, str. 52.

14

Sastanak članova društva inženjera i arhitekata u Zagrebu prigodom jubilarne gospodarsko-šumarske izložbe u Zagrebu godine 1891 – II izvanredna glavna skupština dne 19. rujna, VDIA, 12/1891., 3, str. 27–30.

15

Obrazloženje k rezolucijam primljenim na izvanrednoj glavnoj skupštini 19. rujna 1891., VDIA, 12/1891., 4, str. 46–52.

16

Predstavke glede rezolucijah primljenih na izvanrednoj glavnoj skupštini dne 19. rujna 1891., VDIA, 13/1892., 1, str. 3–6.

17

Razprava u austrijskom državnom saboru o naslovu tehnikah, VDIA, 13/1892., 3, str. 31–32.

18

Zapisnik glavne redovite skupštine društva inženjera i arhitekata u Zagrebu obdržavane dne 22. veljače 1893., VDIA, 14/1893, 1, str. 11–14; *Zapisnik sjednice upravnog odbora društva inženjera i arhitekata u Zagrebu obdržavane dne 12. srpnja 1893.*, VDIA, 14/1893., 5, str. 53–54.

19

Zapisnik glavne redovite skupštine društva inženjera i arhitekata u Zagrebu obdržavane dne 14. veljače 1894., VDIA, 15/1894., 1, str. 11–15; *Sjednica upravnog odbora 28. prosinca 1894.*, VDIA, 16/1895., 2, str. 19–21.

20

Zapisnik redovite glavne skupštine društva inženjera i arhitekata u Hrvatskoj i Slavoniji obdržavane dne 28. veljače 1896., VDIA, 15/1896., 2, str. 26–32.

21

Zakon od 28. prosinca 1894. ob uređenju građevne službe u kr. Hrvatskoj i Slavoniji, SZN, 1895., I–1, str. 1–6; *Zakon ob uređenju građevne službe u kraljevinah Hrvatskoj i Slavoniji*, VDIA, 16/1895., 1, str. 1–5.

22

Naredba kr. zem. vl. odjela za unutarnje poslove od 28. lipnja 1896. br. 7090 ex 1895. glede polaganja službovnoga izpita za zemaljske građevne mjernike, SZN, 1896., X–35, str. 311–315; *Naredba glede polaganja službenog izpita za zemaljske urednike kr. zem. vladae*

odjeal za unutarnje poslove od 28. lipnja 1896. br. 7090 ex 1895, VDIA, 18/1897., 1, str. 11–12; Državni izpiti gradjevinih činovnika, VDIA, 18/1897., 3, str. 33–34.

23

Zapisnik redovite glavne skupštine društva inženira i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji obdržavane dne 28. veljače 1896., VDIA, 15/1896., 2, str. 26–32; Zapisnik sjednice upravnog odbora obdržavane dne 20. ožujka 1896., VDIA, 15/1896., 3, str. 46; Zapisnik sjednice odbora odsjeka za promicanje interesa ovlašt. civilnih tehnika dne 26. travnja 1897., VDIA, 18/1897., 5, str. 57–58.

24

Zapisnik sjednice odbora odsjeka za promicanje interesa ovl. civilnih tehnika obdržavane u Zagrebu dne 4. veljače 1898., VDIA, 19/1898., 2, str. 28; Zapisnik redovite glavne skupštine društva inženira i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji obdržavane 21. veljače 1898., VDIA, 19/1898., 2, str. 20–26; Zapisnik glavne godišnje sjednice odsjeka za promicanje interesa ovl. civ. tehnika obdržavane u Zagrebu dne 21. veljače 1898., VDIA, 19/1898., 2, str. 29.

25

Zapisnik redovite glavne skupštine društva inženira i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji obdržavane dne 20. veljače 1899, VDIA, 20/1899., 3, str. 42–44.

26

Zapisnik redovite glavne skupštine društva inženira i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji obdržavane dne 23. veljače 1900., VDIA, 21/1900., str. 2, 21, 24–28; Zapisnik sjednice upravnog odbora obdržane dne 19. svibnja 1899., VDIA, 20/1899., 5, str. 79–80; Zakon o zaštiti naslova »inženir«, VDIA, 20/1899., 7, str. 108.

27

Zapisnik sjednice odbora odsjeka za promicanje interesa ovlaštenih civilnih tehnika u Zagrebu dne 4. siečnja 1900., VDIA, 21/1900., 1, str. 9–10.

28

Zapisnik redovite glavne skupštine društva inženira i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji obdržavane dne 23. veljače 1900., VDIA, 21/1900., 2, str. 21–28; M. Pilar, Inženirsko pitanje u Austriji, VDIA, 21/1900., 1, str. 11.

29

Osnova naredbe glede novih propisa, tičući se razredbe i ovlaštenja civilnih tehnika za izvršavanje tehničke prakse (...), VDIA, 21/1900., 3, str. 1–11; Zapisnik sjednice odbora odsjeka za promicanje interesa ovl. civ. tehnika u Zagrebu obdržavane dne 5. lipnja 1900., VDIA, 21/1900., 5, str. 58–59.

30

Civ. kulturni inženiri moraju imati svjedodžbu visoke škole za kulturu tla. Civilni geometri moraju imati položene ispite (matematika, opisno mjerstvo, niža i viša geodezija) na visokoj tehničkoj školi ili na specijalno ustrojenom tečaju za geometre.

31

Za inženire i arhitekate pismeni dio ispita obuhvaćao bi izradu stručnog elaborata prema određenom programu unutar zadanog vremena. Usmeni dio ispita bila bi provjera poznavanja zakona, naredbi i tehničkih propisa na temelju izrađenog elaborata. Za geometre pismeni dio ispita obuhvaćao bi izradu praktičnog zadatka iz zemljomjerstva na karti i u praksi, a usmeni dio bio bi usmjeren na ispitivanje poznavanja: evidentiranja zemljišnoga katastra, usklađenosti elaborata zemljišnoga katastra s gruntovnicom, zakona o komasaciji, zakona o diobi zadruga. Ispitno povjerenstvo imalo bi pet članova. Sve članove imenovao bi Odjel za unutarnje poslove Kr. zem. vlade. Predsjednik i dva člana dolazili bi iz Kr. zem. vlade, dok bi druga dva člana dolazila iz struke. Opći uspjeh na ispitu mogao bi biti ocijenjen s: neosposobljen, osposobljen i pohvalom osposobljen. U slučaju pada ispit bi se mogao ponavljati još samo jednom, a u komisiji bi trebala biti tri nova člana.

32

Djelokrug ovlaštenih civilnih inženira: geodezija (sastavljanje diobenih nacrti, osnova o gruntovnom cijepanju čestica), graditeljstvo (ces-

te, mostovi, vodogradnja, željeznica) i zgradarstvo (ako ne zahtijeva bogat arhitektonski nakit), kulturno-tehnički radovi. Djelokrug ovlaštenih civilnih arhitekata: elementi geodezije (položajni nacrti s građevnim pravcem i razmjerom razine, osnove cijepanja zemljišnog posjeda u više gradilišta), zgradarstvo, arhitektura (sve vrste umjetničkih građevina). Djelokrug ovlaštenih civilnih strojarskih inženira: strojarstvo (strojevi, parni kotlovi, strojne sastojbine i uređenja). Djelokrug ovlaštenih civilnih kulturnih inženira: elementi geodetskih mjerenja i kulturno-tehnički radovi (melioracija tla u poljskom i šumskom gospodarstvu, gradnje za sušenje i natapanje tla, uređenje vodotoka i gorskih bujica, gradnja vodovoda i kanalizacije, gradnje poljskih i šumskih cesta i željeznica).

33

Zajednički za sve ovlaštene civilne inženire, arhitekate, strojarske inženire, kulturne inženire precizno su specificirani poslovi na: osnivanje (projektiranje); proračune (statika, hidro); troškovnik (iskaz radova, dokaznica količina, iskaz cijena); znanstveno istraživanje pokusima (građevna umjetnost, prirodoslovne znanosti, mehanika); stručno procjenjivanje (građevni materijal, gradilišta, građevni radovi, zgrade, ispitivanja parnih kotlova); provjeravanje točnosti i usklađenosti sa zakonskim propisima i pravilima struke (osnova proračuna, troškovnika, mnijenja); nadzor nad izvođenjem; samostalno vođenje (organiziranje) izvedbe svih radova.

34

Zapisnik redovite glavne skupštine obdržavane dne 22. veljače 1901., VDIA, 22/1901., 3, str. 51–54; Zapisnik glavne godišnje sjednice odsjeka za promicanje interesa ovlaštenih civilnih tehnika u Zagrebu obdržavane dne 22. veljače 1901., VDIA, 22/1901., 4, str. 76–77.

35

Zapisnik sjednice odbora za promicanje interesa ovlaštenih civilnih tehnika u Zagrebu, obdržavane dne 1. srpnja 1901., VDIA, 22/1901., 6, str. 104–105; Zapisnik sjednice odbora za promicanje interesa ovlaštenih civilnih tehnika u Zagrebu, obdržavane dne 8. srpnja 1901., VDIA, 22/1901., 6, str. 104–105.

36

Zapisnik odborske sjednice držane dne 8. studenoga 1901., VDIA, 23/1902., 1, str. 10–12.

37

Zapisnik sjednice odbora odsjeka za promicanje interesa ovl. civ. tehnika u Zagrebu obdržavane dne 7. siečnja 1902., VDIA, 23/1902., 1, str. 10–12.

38

Isto kao bilj. 37.

39

Zapisnik redovite glavne skupštine držane dne 21. veljače 1903. u Zagrebu, VDIA, 24/1903., 2, str. 33–34.

40

Zapisnik odborske sjednice držane dne 22. veljače 1903., VDIA, 25/1904., 2, str. 28; Zapisnik redovite glavne skupštine držane dne 26. veljače 1903., VDIA, 25/1904., 2, str. 28–30.

41

Zapisnik odborske sjednice od 24. lipnja 1904., VDIA, 25/1904., 4, str. 52–53.

42

Zapisnik redovite glavne skupštine održane dne 25. veljače 1905., VDIA, 26/1905., 2, str. 28–32.

43

Zapisnik odborske sjednice od 18. rujna 1905., VDIA, 26/1905., 5, 79; J. Holjac, Naša vlada i inženiri, VDIA, 26/1905., 4, str. 60.

44

Naša vlada i inženiri, O, 46/1905., 228, str. 1–2.

45

Vlada i tehničari, O, 46/1905., 229, str. 2; *Iz inženirskih krugova*, O, 46/1905., 232, str. 2.

46

Zapisnik redovite glavne skupštine od 23. veljače 1906., VDIA, 27/1906., 1, str. 9–10.

47

Zapisnik redovite glavne skupštine dne 10. veljače 1908., VDIA, 29/1908., 2, str. 34; *Zapisnik društvenog sastanka od 24. veljače 1908.*, VDIA, 29/1908., 3, str. 59.

48

Naredba bana kr. Hrv.-Slav.-Dalm. od 30. siječnja 1909. br. 62.876 ex 1908. kojom se dokidaju, odnosno preinačuju neke ustanove naredbe kr. hrv.-slav.-dalm. zemaljske vlade, odjela za unutarnje poslove od 26. veljače 1877. broj 15650 ex 1876. glede ovlašćivanja civilnih tehnika za izvršavanje mjerničtva, SZN, 1909., I–16, str. 217–218; *Izješće upravnog odbora podnešeno redovitoj glavnoj skupštini hrvatskog društva inženira i arhitekta dne 8. veljače 1909.*, VDIA, 30/1909., 2, str. 38–40.

49

Namještanje nekvalifikovanih geometara – visokoj kr. zemaljskoj vladi na uvaženje, O, 51/1910., 56, str. 5.

50

Naredba bana kraljevine Hrv., Slav. i Dalmacije od 31. ožujka 1911. broj III/c 1070. kojom se uređuje djelokrug civilnih tehnika i postupak glede njihovog ovlašćivanja, SZN, 1911., V–51, 365–383/438.

51

Zapisnik odborske sjednice od 20. travnja 1912., VDIA, 33/1912., 6, str. 124–125.

52

Naredba kr. hrv.-slav.-dalm. zem. vlade odjela za unutarnje poslove od 24. listopada 1912. III. C. br. 2692 kojom se u provedbi prgf. 2 naredbe bana kr. Hrv.-Slav.-Dalm. od 31. ožujka 1911. broj III.C. 1070. izdaje napatuk povjerenstvu za održavanje strogog praktičnog ispita za civilne geometre, SZN, 1913., I–3, str. 100–101; *Zapisnik redovite glavne skupštine od 2. ožujka 1913.*, VDIA, 34/1913., 4, str. 10–11.

53

Naredba kr. hrv. slav. dalm. zemaljske vlade od 16. svibnja 1913. o zaštiti ovlaštenog tehničkog poslovanja i naslova »ingenieur«, »arhitekt« id., VDIA, 34/1913., 6, str. 103–104.

54

Zapisnik odborske sjednice od 21. studenoga 1913., VDIA, 34/1913., 12, str. 209.

55

Zapisnik odborske sjednice od 16. travnja 1914., VDIA, 35/1914., 6, str. 88; **F. Brozović**, *Tehničko pitanje u Hrvatskoj*, VDIA, 35/1914., 6, str. 79–83; *Zapisnik odborske sjednice od 21. siječnja 1914.*, VDIA, 35/1914., 2, str. 30; *Zapisnik odborske sjednice od 21. ožujka 1914.*, VDIA, 35/1914., 4, str. 61–62.

56

Naredba bana kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije od 15. svibnja 1918. broj VII–936 glede polaganja praktičnog ispita za inženjere i arhitekta, Zagreb 1918, 1–3. Ispit bi se polagao kod Odjela za unutarnje poslove Kr. zem. vlade. Postoje dva ispitna povjerenstva izabrana na vrijeme od četiri godine. Jedno je povjerenstvo izabrano za građevno-inženjersku, strojarsku i elektrotehničku struku. U povjerenstvu se nalaze predsjednik i četiri člana. Drugo je povjerenstvo za zgradarstvenu struku s predsjednikom i dva člana. Praktični ispit bio je predviđen za građevne urednike u Kr. zem. vladi i privatne civilne tehnike. Na javnom usmenom ispitu ispitivalo se poznavanje zakona i propisa iz upravnog i stručnog područja. Ispit se mogao ponavljati samo jednom u periodu od jedne do dvije godine.

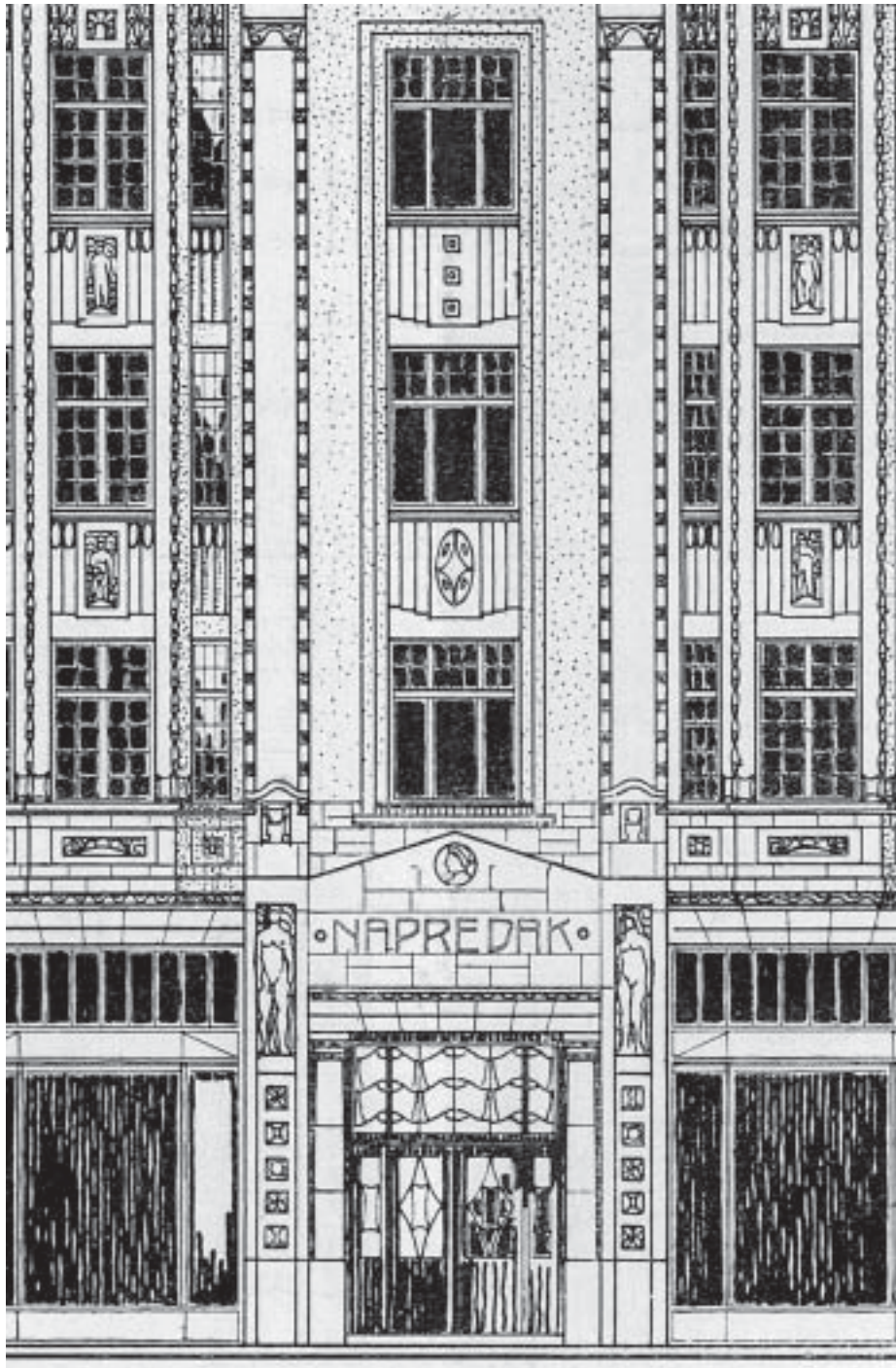
Summary

Zlatko Jurić

Professional Titles in Architecture and Construction in Croatia and Slavonia from 1870's to 1918

In the period between 1878 and 1918 there had been a disagreement between the Engineers and Architects Society and the National Royal Government concerning the perennial application of the Directive on the Authorities of Civil Technicians (1877) in everyday practice. The Engineers and Architects Society had created a number of submissions, namely Tatić-Bedeković (1891), Sekulić (1895), Sekulić-Holjac (1898), Holjac (1900), and Brozović-Ehrlich-Ferrich (1914), where a gradual change in opinion can be noticed, consistent with the development of modern higher technical education and technical practice. The main point of disagreement laid somewhere on the vague dividing line between the general and specialised perception of technical profession. The Engineers and Architects Society gradually evolved in opinion from the early Tatić-Bedeković (1891), Sekulić (1895), Sekulić-Holjac (1898), and Holjac (1900) submissions, where they had still believed in the need to modernise some regulations with new solutions within the existing legal concept of the Directive. Later suggestions in Brozović-Ehrlich-Ferrich (1914) submission considered the legal concept utterly outdated and unsuited to modern technical principles. The Engineers and Architects Society had continually expressed the need to legalise clear specialities of certain professions. Furthermore, it contested the right of the National Royal Government to be an arbitration body for the rectification or assignment of professional titles. In a discussion between the National Royal Government with the Directives on the Authorities of Civil Technicians (1878–1911) on one side, and the Engineers and Architects Society with the submissions (1891, 1895, 1898, 1900, 1914) on the other, the subsequent development in higher education and technical practice indirectly confirmed the position of the Engineers and Architects Society. Basic positions in Brozović-Ehrlich-Ferrich (1914) submission proved exceptionally far-sighted, especially the concept of modern legislation with the creation of an open system with positive incentive for the development of private technical activity, which was contrary to the existing closing of the system based on legal restraints.

Keywords: Licensed civil engineer, licensed civil architect, licensed master builder, the Engineers and Architects Society, Juraj Augustin, Janko Holjac, Fran Brozović



Marina Bagarić

Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

Arhitekt Dionis Sunko i sarajevska *Napretkova »palača«*

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 28. 11. 2002.

Sažetak

Društvo »Napredak« povjerilo je 1911. godine arhitektu Dionisu Sunku gradnju svojega Zakladnog doma u Sarajevu. Na temelju analize Napretkove »palače« i njezinom usporedbom s dvije godine starijim projektom zgrade Prve hrvatske štedionice u Osijeku u radu se nastoji odrediti mjesto sarajevskog projekta u opusu Dionisa Sunka.

Ako, naime, projekt osječke Štedionice označimo kao djelo koje je visoko plasiralo mladoga arhitekta, tada sarajevski projekt predstavlja ključnu kariku u nizu Sunkovih poslovno-stambenih objekata gradjenih tijekom drugog i trećeg desetljeća 20. stoljeća.

Ključne riječi: *arhitektura, 20. stoljeće, Sarajevo, Dionis Sunko, »Napredak«*

Kad mlado društvo »Napredak« odluči graditi svoj društveni dom, u zapisniku jedne od sjednica, 1910. godine, čitamo sljedeće: »u toj stvari stupiti u dogovor sa stručnjakom g. Vancašem«. ¹ Iza svestranoga i neumornoga arhitekta, graditelja sarajevske katedrale, građevnog nadsavjetnika Josipa pl. Vancaša 1910. ogroman je opus: desetine stambenih zgrada, crkve i upravne zgrade, hoteli i štedionice, sudjelovanje na mnogobrojnim arhitektonskim natjecajima. Logično je stoga »Napretkovo« obraćanje Vancašu u pripremama za gradnju *Napretkova doma*. Sljedeće, 1911. godine, »Napredak«, uz Vancaša, poziva još jednog arhitekta – Dionisa Sunka »da nam za našu naumljenu zgradu 'Napretkova Zakladnog Doma' prema zamisli, koja je iznešena i usvojena na prošlogodišnjoj glavnoj skupštini, podnesu svoje najbolje nacрте«. ² Sunkovi nacrti su usvojeni, a arhitekt je zamoljen da u suradnji s Vancašem »nekoje stavke u izvedbi pojednostavniti, dotično ispraviti«. ³ Josip Vancaš je, uz Sunka, nadzirao gradnju, i to kao predstavnik Bosansko-hercegovačkog dioničkog građevnog društva kojemu su bili povjereni građevinski radovi. Uz gradnju *Napretkova zakladnog doma* potrebno je spomenuti još dva imena: Janka Josipa Grahora i Gustava Grafa. Grahor, ugledni arhitekt, član poznate graditeljske obitelji, angažiran je u Sarajevu kao poduzetnik – proizvođač umjetnog kamena. Graf je u to vrijeme Sunkov graditelj i zamjenik u nadzoru sarajevske gradnje, a dvadesetih će godina djelovati kao voditelj biroa Rudolfa Lubynskog.

Arhitekt Dionis Sunko (Sisak, 30. 9. 1879. – Zagreb, 21. 12. 1935.) završio je graditeljsku školu u Zagrebu 1899. Sljedeće godine nalazimo ga na popisu studenata koji su upisali

ljetni semestar na uglednoj Visokoj tehničkoj školi u Karlsruheu. Na istoj školi studiraju i Sunkove zagrebačke generacijske kolege Ivan Kos i Slavko Benedik. ⁴ Od 1896. do 1899. u Karlsruheu studira i Rudolf Lubynski, s kojim će Sunko kasnije uspješno i usko surađivati. ⁵ Nakon završetka studija, 1902. godine, Sunko je zaposlen u birou zemaljske građevne uprave u Karlsruheu, zatim u ateljeu G. Schnecka u Quedlinburgu, te u ateljeu Raabe & Wöhlecke u Hamburgu. ⁶ 1909. vraća se u Zagreb i otvara arhitektonski atelje u Kukovićevoj 32. Sunko je i prije povratka u Hrvatsku bio prisutan na domaćoj arhitektonskoj sceni: sudjeluje na dva značajna natjecanja – onom za gradnju crkve sv. Blaža (1907./8., III. nagrada), te na natjecanju za regulaciju Kaptola (1908., III. nagrada). Već rani hrvatski radovi jasno pokazuju Sunkovu spremnost da se prihvati najrazličitijih projektnih zadataka. Do 1911., kad radi nacрте za sarajevsku *Napretkovu »palaču«*, na njegovu su popisu radova urbanistički projekt za Zapadni perivoj (s Rudolfom Lubynskim), prva nagrada na natjecanju za Sveučilišnu knjižnicu, ⁷ projekt proširenja mirogojskih arkada, gradnja objekata Gradske plinare, gradnja stambeno-poslovne zgrade Prve hrvatske štedionice u Osijeku, projekt obnove crkve sv. Križa u Križevcima.

Kao uvod u analizu i jednu od mogućih interpretacija *Napretkove »palače«* zadržimo se na izboru Dionisa Sunka za autora *Napretkova doma*. Oko 1910. g. u Sarajevu i Bosni i Hercegovini djeluje nekoliko iznimno sposobnih arhitekata iz svih krajeva Monarhije. Društvo »Napredak«, međutim, ne raspisuje natjecaj za gradnju svojega Doma, nego, uz afirmiranoga arhitekta Josipa Vancaša, poziva iz Zagreba mladoga Dionisa Sunka. Ne možemo pouzdano znati kako su od



D. Sunko, *Napretkov zakladni dom*, Titova ul. 56, Sarajevo, nacrt pročelja sjeverne zgrade, 1911. (»Viesti Hrvatskog društva inženira i arhitekata«, 1913.)

D. Sunko, Foundation house Napredak, 56 Tito Street, Sarajevo, plan of the northern building façade, 1911

1910. godine tekli pregovori i konzultacije društva s arhitektom Vančašem. Ipak, teško je vjerovati da bi »Napredak« bio nezadovoljan Vančaševim nacrtima i tražio bolja rješenja od nekog drugog arhitekta. Vjerojatnije je da Vančaš sam odustaje od projekta gradnje Napretkova doma. Sunko pak dobiva dvije preporuke: jednu od Vančaša, a drugu od Prve hrvatske štedionice, koja je sudjelovala u, suvremenim rječnikom rečeno, »kreiranju financijske konstrukcije« potrebne za gradnju Doma.⁸ Preporuku uglednog arhitekta i moćne banke Sunko dobiva na sljedeći način: nakon natječaja, Sunko u Osijeku 1909.–1910. gradi poslovno-stambenu zgradu Prve hrvatske štedionice. Nije presmjelo pretpostaviti da uprava Prve hrvat-

ske štedionice u slučaju osječke novogradnje traži stručni savjet od jednoga od svojih kućnih arhitekata, Josipa Vančaša,⁹ i da se baš tu prvi put susreću ova dva arhitekta.

Već u rujnu i listopadu 1909., prilikom priprema za gradnju i potpisivanja ugovora s osječkim poduzetnicima, Sunko se spominje kao jedan od bankinih službenih arhitekata, njezin »zagrebački arhitekt«.¹⁰ Očito zadovoljna osječkom realizacijom, uprava Štedionice i kasnije je surađivala sa Sunkom. Preporuka »Napretku« stoga je sasvim razumljiva.

Osim Sunka i Vančaša, u gradnji *Napretkova zakladnog doma* sudjeluje, ovaj put kao poduzetnik, još jedan arhitekt



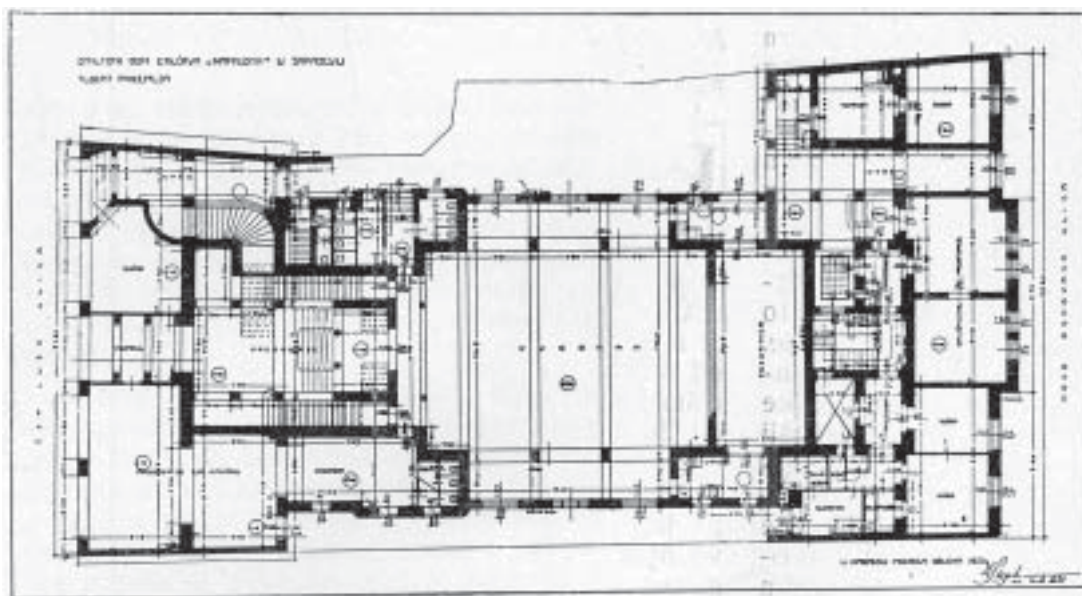
D. Sunko, *Napretkov zakladni dom*, Sarajevo, pročelje sjeverne zgrade (foto: M. Bagarić)

D. Sunko, *Foundation house Napredak*, Sarajevo, northern building façade

vezan za Prvu hrvatsku štedionicu – Janko Josip Grahor, autor zagrebačke zgrade Štedionice u Radićevoj ulici (izgrađena 1880.).

Dugogodišnja suradnja i prijateljstvo Josipa Vancaša i Dionisa Sunka započinju Vancaševim »prepuštanjem« sarajevskoga projekta mlađemu kolegi. Razloge za takav velikodušan potez možemo tražiti u Vancaševoj prezaposlenosti ili u narušenu zdravlju, ali prije svega u spremnosti da se pomogne u afirmaciji darovitom kolegi. Vancaševa potpora Sunku potrajat će dugi niz godina, a kao nedvojben dokaz kolegijalnoga priznanja objavljena je u Ženevi 1930. Vancaševa dvojezična, njemačko-engleska monografija *Dionis Sunko*. Bila je to druga monografija posvećena jednom hrvatskom živućem (!) arhitektu. Prva je Schönova mapa-monografija o Viktoru Kovačiću iz 1927. godine.

Zemljište za gradnju Napretkova zakladnog doma nastalo je spajanjem dviju građevinskih čestica, kupljenih 1911. od braće Löwy i Mustajbega Šećeragića. Na nepravilnoj, trapezoidnoj parceli između dvije ulice – jedne postojeće, Čemaluše (danas Ulica maršala Tita) i jedne planirane – trebalo je provesti »kombinirani prostorni program«¹¹ koji je zatražilo Društvo. Osim prostorija za sarajevska hrvatska društva, dvorane za društvene svečanosti, kino- i kazališne predstave, te prostorija središnje uprave »Napretka«, program je tražio i najamne prostore za stanovanje i različite javne sadržaje. Uovoljavajući tom zahtjevnom programu, Sunko kreira jedno od najlucidnijih rješenja za višenamjenske objekte svojega vremena. Znakovito je, također, i to da Sunko u »Viestima hrvatskog društva inženira i arhitekata« objavljuje tekst *Napretkov zakladni dom u Sarajevu*, u kojem objašnjava s kojim



D. Sunko, *Napretkov zakladni dom*, Sarajevo, tlocrt prizemlja, ožujak 1913. (»Viesti Hrvatskog društva inžinira i arhitekata«, 1913.)

D. Sunko, *Foundation house Napredak, Sarajevo, ground floor plan, March 1913*

se problemima u projektiranju susretao i na koji ih je način riješio.¹² Taj će nam njegov tekst uvelike pomoći u analizi *Napretkova zakladnog doma*, koji je u gotovo 90 godina trajanja pretrpio mnogobrojne pregradnje, promjene vlasnika i promjene namjena.

U tripartitnoj kompoziciji, na južnom i sjevernom dijelu parcele projektirane su trokutnice sa stambenim i poslovnim, javnim sadržajima, a između njih planirana je tzv. »društvena zgrada«. Ispred druge, južne zgrade bio je propisan predvrt u širini 5 m. Kako do realizacije nove ulice nije došlo, prostor ispred južne zgrade korišten je kao vrt za restoran. Zanimljivo je i mikrourbanističko rješenje: prolaz kroz kompleks – kojim bi se povezale dvije ulice – Čemaluša i novoplanirana ulica.

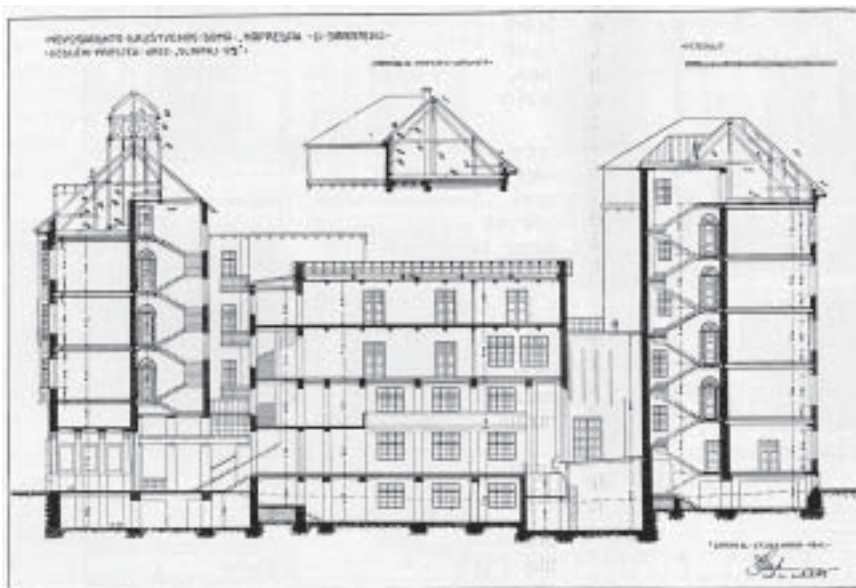
Sadržaji u Napretkovu kompleksu raspoređeni su na sljedeći način. U prizemlju zgrade na Čemaluši nalaze se dućan i kavana. Između njih je ulaz u srednju zgradu, a lijevo od dućana je prolaz s ulazom u stambeni dio zgrade. Hrvatski turistički klub i prostorije Napretkove središnje uprave s uredskim prostorijama, dvoranom za sjednice, arhivom i knjižnicom smještene su u razizemlju i prizemlju druge zgrade, okrenute novoj ulici. Na katovima su stanovi. U srednjoj, »društvenoj« zgradi, nalazi se dvorana za društvene svečanosti, kazališne predstave i filmske projekcije. Ispod dvorane smješten je restoran s pratećim prostorijama, a iznad su, u dvije etaže, prostorije različitih hrvatskih društava.

»Monumentalno osnovani ulaz« i predvorje dvorane odredili su visinu prizemlja prednje zgrade (6,65 m). Stoga dućan

dobiva galeriju, a kavana dva »balkona«. Komunikacije između dijelova kompleksa, koje »imadu biti posve odijeljene, jer služe raznim svrhama«, predstavljaju za arhitekta najveći izazov. On ih rješava na sljedeći način: predvorje dvorane i stubišta koja iz njega vode povezuju prednju i srednju zgradu. Stubišta vode iz predvorja u dvoranu, iz predvorja u restoran ispod dvorane, te iz predvorja u društvene prostorije iznad dvorane. Danas je ostvarena još jedna komunikacija između ove dvije zgrade: u Kamerni teatar 55 (nekadašnje prostorije društava) ulazi se iz stubišta stambenog dijela zgrade.

Prije analize tlocrta stanova, zadržimo se još na javnim, društvenim dijelovima zgrade. Vestibul i predvorje, a pogotovo dvorana sama bili su dijelovi zgrade u uređenju kojih se nije smjelo »škrtariti«. Zidovi vestibula riješeni su tako s kamenim stupovima između kojih su spomen-ploče od crnog mramora. Zanimljive su varijacije kapitela stupova – na nacrtu iz studenog 1911. Sunko crta dorske kapitele, a u svibnju 1912. susrećemo modificirane ranogotičke. Predvorje s mramornim stupovima, mramornim oplatama i mramornim stubištem svjetlo dobiva odozgo. Premda uobičajeno rješenje – stropni vitraj u izvedbi poznatog zagrebačkoga ateljea Koch i Marinković efektan je dodatak ovom reprezentativnom prostoru.

Posebno nam je zanimljiva glavna dvorana namijenjena različitim društvenim svečanostima, kazališnim i kino predstavama. Napretkova dvorana nije građena kao samostojeće kino-kazalište; ipak, zanimljivo je usporediti je s dva u to vri-



D. Sunko, *Napretkov zakladni dom*, Sarajevo, uzdužni presjek kroz glavnu os, studeni 1911. (»Viesti Hrvatskog društva inženira i arhitekata«, 1913.)

D. Sunko, Foundation house Napredak, Sarajevo, cross section through the main axis, November 1911

jeme u Hrvatskoj izgrađena kino-kazališta: »Apollo« u Zagrebu (projekt iz srpnja 1911., arhitekt Ignjat Fischer) i »Urania« u Osijeku (projekt iz prosinca 1911., arhitekt Viktor Axmann). Sve tri dvorane izgrađene su po ondašnjim standardima u gradnji kinodvorana: primijenjena je armiranobetonska konstrukcija, vodilo se računa o prolazima između sjedala i izlazima za gledatelje. »Apollo« je mogao primiti 620 gledatelja, »Urania« 440, a »Napredak« 700. Usporedimo li, prema sačuvanim fotografijama i nacrtima, unutarnju dekoraciju, možemo zaključiti da je Napretkova dvorana s kazetiranim stropom, sadrenim ukrasima, staklenim mozaicima, zelenim i crnim mramorom i drvenim, hrastovim oplata zidova bila daleko raskošnije uređena i od zagrebačke i od osječke dvorane. Na ovome mjestu potrebno je spomenuti i slike *Prosvjete* i *Rada*, smještene lijevo i desno od pozornice. Slike su djelo Gabrijela Jurkića, nedvojbeno najvećeg bosanskohercegovačka slikara simbolizma i secesije, koji se 1911. s bečke likovne akademije vratio u Sarajevo.

Između arhitekta, društva »Napredak« i pojedinih hrvatskih društava ostvarena je maksimalna suradnja. Poznato nam je da se prostorije hrvatskih društava projektiraju prema zahtjevima iznad dvorane imale su stoga »zidove od laganog materijala«,¹⁴ koji su se mogli prilagođavati potrebama društva. Takvom praktičnom rješenju Sunko pribjegava iz još jednog razloga. Ispod društvenih prostorija je dvorana u visini 7,65 m i njezini nosivi, vanjski zidovi sigurniji su s pregradnim zidovima od »laganog materijala«. No, pregovori sa svim društvima nisu bili uspješni. Tako su na nacrtima iz studenog

1911. u podrumu, uz restoran, planirane i prostorije Hrvatskog sokola – »prostor za gombanje Hrv. sokola« i »prostor za gombalačke sprave« sa zasebnim sanitarnim čvorom. Taj je dio nacrtu više puta mijenjan, ali je Hrvatski sokol na kraju sasvim odustao od prostorija. »Napredak« odmah odlučuje prostor »zgodno iznajmiti za kakvu tiskaru«,¹⁵ kako i piše na izvedbenom nacrtu iz ožujka 1913.

U restoran, smješten ispod dvorane, u dijelu podruma, osim spomenutih ulaza iz predvorja i dvorane, moglo se ući i izvana, iz dvorišta. Osim mramornog zdenca – fontane i drvenih oplata, koje susrećemo i u dvorani, Sunko u uređenju restorana upotrebljava još jedan u ono vrijeme iznimno popularan materijal – keramičke pločice. Oblaganje zidova kavana i restorana keramičkim pločicama bilo je česta pojava u doba secesije, a kao najpoznatiji primjer primjene tog materijala spomenimo Hoffmannov bar bečkog kabarea »Fledermaus«, u kojem opladne pločice dizajniraju poznati umjetnici Löffler i Powolny. Pločice u Napretkovu restoranu izvjesno ne nose potpis velikih umjetnika, ali ako znamo da su (kao uostalom i sve ostale pločice u kompleksu) izvedene u tvornici »Zagorka« u Bedekovčini kod Zagreba, koja je u vlasništvu austrijske Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, tada sumnje u njihovu kvalitetu ne može biti.

Zadržavanje na analizi enterijera Napretkova zakladnog doma imalo je za cilj pokazati Sunkov pristup u projektiranju – on oblikuje sve dijelove jedne zgrade: od vrata i kvaka do ograda od kovanog željeza i zidnih ploha. Obrazovanje arhitekta kao *totaldizajnera* u programu je Visoke tehničke ško-



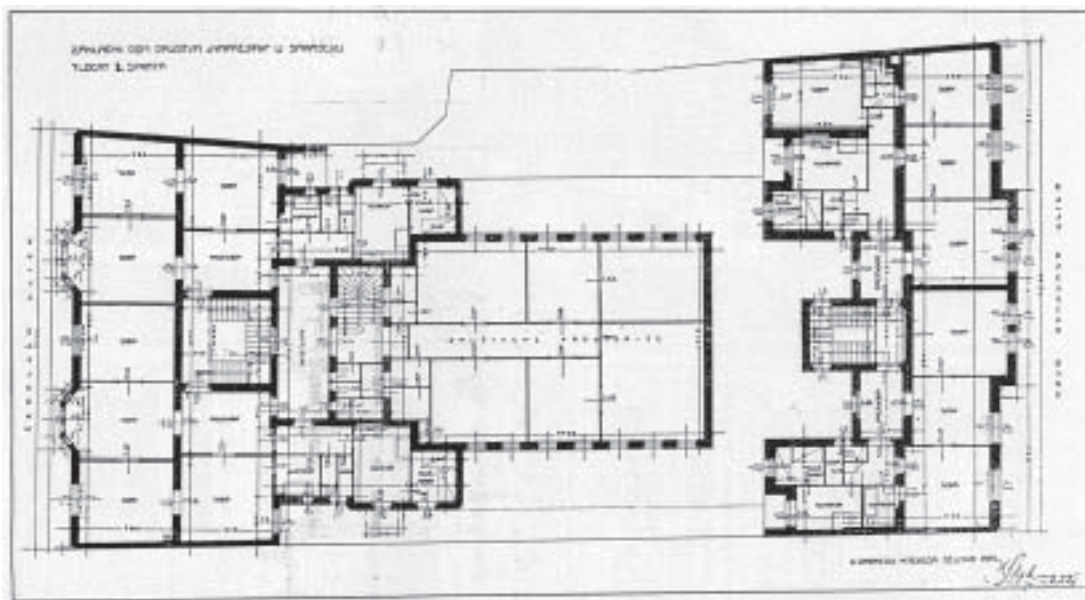
D. Sunko, *Napretkov zakladni dom*, Sarajevo, unutrašnjost, pogled na ulaz u glavnu dvoranu i restoran, 1913. (privatno vlasništvo, Zagreb)

D. Sunko, Foundation house Napredak, Sarajevo, interior, view of the entrance to the main hall and restaurant, 1913

le u Karlsruheu. Sunko i njegove kolege, osim »čistih arhitektonskih« kolegija, kroz četiri semestra slušaju i *Übungen im Dekorieren* kod Maxa Lägera. Läger pripada novoj generaciji predavača u Karlsruheu, pod utjecajem je engleskog pokreta »Arts and Crafts«, dizajnira predmete umjetničkog obrta, sudjeluje na pariškoj Svjetskoj izložbi 1900. (dakle upravo u vrijeme Sunkova studija). Ocijenjen najvišom ocjenom na Lägerovu kolegiju,¹⁶ Sunko senzibilitet za uređenje enterijera otkriva u svakom svom projektu.

Tri kata i dijelovi potkrovlja sjeverne i južne zgrade namijenjeni su stanovanju. Vertikalna komunikacija u prednjoj zgradi ostvarena je centralno pozicioniranim trokrakim stubištem, koje svjetlo dobiva iz svjetlika. U stražnjoj zgradi stubište je prirodno osvijetljeno, a veliku novost predstavlja

ugradnja dizala. Na svakom katu u obje zgrade nalaze se po dva stana – trosobni i četverosobni s pratećim prostorijama. Sunko projektira četiri različita tlocrtna rješenja. Trosobni i četverosobni stanovi u prednjoj zgradi najsličniji su: u sobe se ulazi iz prostrane predsobe, indirektno osvijetljene iz istog svjetlika koji osvjetljava i stubište. Uličnoj fronti okrenute su dvije, odnosno tri sobe. Treća, odnosno četvrta, spavaća soba povezana je izravno s kupaonicom, čime su zadovoljeni zahtjevi udobnoga, higijenskog stanovanja. Drugi izlaz iz kupaonice je na tzv. »Serviergang« (servisni hodnik), koji povezuje gospodarske prostorije (kuhinja, izba, soba za posluđu) okrenute prema unutrašnjosti čestice. Tako sanitarni čvor postaje mjesto preko kojeg su povezani stambeni i gospodarski dio stana. Sve prostorije u stanu su prirodno osvijetljene, a kuhinja ima i balkon.



D. Sunko, *Napretkov zakladni dom*, Sarajevo, tlocrt I. kata, ožujak 1913. (»Viesti Hrvatskog društva inženira i arhitekata«, 1913.)

D. Sunko, *Foundation house Napredak, Sarajevo, plan of the first storey, March 1913*

U stražnjoj zgradi predsoba je manja nego u prednjoj zgradi i izravno je osvijetljena. U trosobnom stanu iz nje vodi ulaz samo u središnjju, od tri prema ulici okrenute sobe. Iz te se sobe ulazi lijevo u najveću sobu u stanu, a desno u treću sobu, koja izlazi i na hodnik L-oblika. Ta je soba povezana s kupaonicom. Prirodno osvijetljene gospodarske prostorije okrenute su prema unutrašnjosti parcele. Četverosobni stan stražnje zgrade također ima tri prostorije na fronti. Samo lijeva soba komunicira s predsobom, u srednju se ulazi iz hodnika T-oblika, a u treću iz srednje sobe. Treća soba povezana je s kupaonicom. Malo se nespretnim čini smještaj četvrte sobe okrenute prema dvorištu i bez izravne veze s kupaonicom. Također, uski hodnik, koji je u prednjoj zgradi imao funkciju povezivanja gospodarskih prostorija, u stražnjoj zgradi istovremeno služi povezivanju i stambenih i gospodarskih prostorija u stanu. Takvim rješenjem narušena je izdvojenost gospodarskih prostorija od ostatka stana.

Izravno osvijetljene prostorije, u tri od četiri stana organizirane oko predsobe, povezanost spavaće sobe s kupaonicom, odijeljenost stambenoga i gospodarskoga dijela stana oznake su tzv. zagrebačkog, protofunkcionalističkog¹⁷ tlocrta, u čijem razvoju Sunko ima značajnu ulogu. Smještanjem po dva stana na katu (tzv. princip dvoprega, njem. »Zweispänner«) udovoljeno je, prema podjeli Josepha Stübena, optimalnom zahtjevu udobnosti, a projektiranjem četiriju različitih tlocrtnih rješenja Sunko se približava njemačkoj arhitektonskoj praksi, čiji je cilj bio izbjeći »posvemašnju uniformnost stambene gradnje«.¹⁸

Sunkovo rješenje pročelja prednje zgrade, u širini pet prozorskih osi, ocijenjeno je »otmjanim i monumentalno izvedenim«.¹⁹ Trostranim trokatnim erkerima, ekstenzivnom upo-

rabom oplata od umjetnog kamena, istaknutim završnim vijencem i u jedan snažan potez povezanim mansardnim prozorima pročelje Napretkova zakladnog doma izdvaja se svojim plasticitetom od većinom plošnih sarajevskih secesijskih pročelja. Reljefnim ukrasima od umjetnog kamena (tipični secesijski putti s cvjetnim girlandama, vegetabilni ukrasi, lica-maske)²⁰ Sunko dodaje još jedan materijal – stakleni mozaik. Višebojni mozaik apliciran je na ovalni ukras od umjetnog kamena pod prozorima prvoga kata i na kazetama s donje strane završnog vijenca. Uvođenje toga, u secesiji često primjenjivanog materijala, također predstavlja novinu u sarajevskoj sredini, čija pročelja redovito krase, uz rijetke, ali dragocjene pojave keramičkih dodataka, ukrasi u žbuci ili, rjeđe, u umjetnom kamenu.

U realizaciji pročelja od projekta se odstupa samo u slučaju glavnog ulaza: Sunko je uz ulaz projektirao dva pravokutna, alegorijska reljefa, koja bi, vjerojatno, uz ostale plastične ukrase u enterijeru i eksterijeru izveo njegov brat, kipar Imbro. »Napredak« se, međutim, moguće potaknut snažnim efektom alegorijske grupe na krovu zgrade srpskog društva »Prosvjete«, odlučuje za bogatiji kiparski ukras. Zato početkom 1913. preko Društva hrvatskih umjetnika, poziva kipare, prije svih trio Valdec – Frangeš – Meštrović, da za pročelje zgrade izvedu dva veća i četiri manja kipa.²¹ Pozivu se odaziva Robert Frangeš Mihanović, koji tih godina izvodi arhitektonsku plastiku za značajne zagrebačke zgrade – izdvoji-mo Schönovu palaču »Croatia« i Sveučilišnu knjižnicu Lubyenskog. Nije nam poznat cjeloviti alegorijski program predviđen za skulpturalni ukras *Napretkova zakladnoga doma*, jer Frangeš ne izrađuje predviđenih šest, nego dva alegorijska kipa. Ipak, *Prosvjeta* i *Snaga*, koje flankiraju Napretkov svečani ulaz, pripadaju kiparevim najboljim ostvarenjima, a

uz Valdecova *Sapetoga genija* na Kranjčevićevu grobu predstavljaju, premda dislocirane, vrhunske domete hrvatske secesijske skulpture.

»Jednostavno, ali opet lijepo« pročelje stražnje zgrade u širini je šest prozorskih osi, sa središnjim rizalitom u širini dvije osi. Na prvoj istočnoj osi smješten je prolaz kroz zgradu, tj. izlaz na Novu ulicu. Premda pojednostavljeni, oblikovni elementi pročelja stražnje zgrade u visokom stupnju korespondiraju s elementima na pročelju zgrade na glavnoj ulici. Oplata od umjetnog kamena smanjena je na visinu klupčice prozora prizemlja, a bitno je reduciran i ukras od umjetnog kamena, sada lišen i dodataka u staklenom mozaiku. Izostankom realizacije novoplanirane ulice s predvrtovima ovo će pročelje, nažalost, ostati skriveno od pogleda.

I površnim pregledom Sunkovih ranih radova, nemoguće je previdjeti sličnost *Napretkova zakladnog doma* u Sarajevu s osječkom *Prvom hrvatskom štedionicom*, projektiranom 1909. godine. Uočljive su sličnosti u rješenju pročelja²² – jednako alterniranje prozora i erкера,²³ prizemlje s oplatom od umjetnog kamena, gotovo identična rješenja parapeta, veliki alegorijski reljefi koji flankiraju glavni ulaz u zgradu, jednak dekorativni vokabular sa staklenim mozaicima i reljefnim glavama od umjetnoga kamena. Kupola je u Osijeku, naravno, na uglu na kojem je i glavni ulaz, ulaz u Štedionicu; sarajevska je kupola semantički na istom mjestu – na središnjoj prozorskoj osi u čijem je prizemlju svečani ulaz u društvenu dvoranu. Prozori na tamburu kupole osvjetljavaju sarajevski tavanski stan, odnosno osječki »atelier«. Na kupoli štedionice je Merkur, bog trgovine, na kupoli *Napretkova doma* alegorijski je kip *Croatiae*. Ulaz u stambeni dio kompleksa u obje je zgrade na krajnjoj bočnoj osi. Osim na pročelju, Sunko se sličnim rješenjima koristi i u opremi enterijera: u obje zgrade, u javnom dijelu, primjenjuje decentnu kombinaciju zelenog i crnog mramora, oplata od hrastovine, staklene mozaike i vitraje. Stanovi obiju zgrada opremljeni su također jednako oblikovanom stolarijom.

Najzanimljivija nam je ipak usporedba tlocrta osječke i sarajevske zgrade. Pod krovom uglovnice Prve hrvatske štedionice u Osijeku trebali su se naći sljedeći sadržaji: različite prostorije banke (blagajna, hipotekarni odjel, mjenjačnica, sef, uprava, dopisništvo, knjigovodstvo, uredi), stanovi za »imućnije slojeve grada Osijeka«,²⁴ dućani na glavnom gornjogradskom trgu i prometnoj Kapucinskoj ulici. Zadatak arhitekta bio je projektirati stambeno-poslovnu zgradu u kojoj stambeni dio mora biti odvojen od poslovnog, a unutar poslovnog trebalo je odvojiti prostorije za rad sa strankama od uredskih prostorija. Sunko se odlučuje za trodijelnu kompoziciju: prema ulici i trgu smješta trokatnu uglovnicu s dućanima i stanovima, na samom uglu je ulaz u banku, vestibul povezuje uglovnicu sa srednjom zgradom u kojoj je dvorana Štedionice, iza dvorane (povezana s njom) je jednokatnica u kojoj su uredi sa zasebnom vertikalnom komunikacijom. Stanovi, po dva na katu, trosobni su i četverosobni, s prostranom predsobom i prema dvorištu okrenutim gospodarskim dijelom. Spavaća je soba povezana s kupaonicom. Sve prostorije, uključujući i dvokrako stubište, prirodno su osvijetljene.

Danas je teško procijeniti koliko su zbivanja vezana uz gradnju zgrade Prve hrvatske štedionice u Osijeku imala utjecaja

na sarajevski projekt. Osim pretpostavljenog »akvizicijskog lanca« spomenutog na početku teksta, savim je jasno da će arhitekt za sličan zadatak, višenamjensku zgradu, koristiti i sličnu formulu.

Uspoređujući oba tlocrta, *Napretkov zakladni dom* sa svojim zahtjevnijim programom izgleda kao razrađena, usložnjena verzija osječke zgrade. Ako osječku *Prvu hrvatsku štedionicu* označimo kao djelo koje je visoko plasiralo mladoga arhitekta, tada sarajevski projekt u opusu Dionisa Sunka predstavlja ključnu kariku u nizu njegovih poslovno-stambenih zgrada. Spomenimo najvažnije: trgovačko-stambenu zgradu »Izisk«, poslovno-stambenu zgradu Hrvatske centralne mjenjačke i eskomptne banke, trgovačko-stambenu zgradu osiguravajućeg društva »Triglav«, poslovno-stambenu zgradu Hrvatske poljodjelske banke, hotel i robnu kuću »Milinov« (danas hotel »Dubrovnik«) u Zagrebu, te poslovno-stambene zgrade Prve hrvatske štedionice i Zemaljske banke u Beogradu. U tom kontekstu nije nevažan podatak da je Sunko učitelj projektiranja velikih poslovno-stambenih kompleksa (kolegij *Entwerfen von Plänen zu grösseren Privat- und öffentlichen Gebäuden*) jedan od najproduktivnijih i najznačajnijih njemačkih arhitekata zadnje trećine 19. st., Josef Durm.

Završavajući odlomak o gradnji *Napretkova doma* u Sarajevu, Josip Vancaš u monografiji *Dionis Sunko* zaključuje: »eksterijer izveden u stilu moderniziranog empira predstavlja ponos grada«. ²⁵ Ta nam rečenica može poslužiti kao polazište u pokušaju stilske analize *Napretkove »palače«*. Svojim rastvorenim prizemljem i dekoracijom fasade (višebojnim staklenim mozaicima i reljefnim puttima na tragu Michaela Powolnog), te totaldizajnom u opremi enterijera, *Napretkov se Zakladni dom* ubraja u djela secesijskog izraza. Ipak, neki elementi u oblikovanju zgrade zahtijevaju dodatno tumačenje.

Krajem 19. i početkom 20. st. javlja se zanimanje za stilove prve trećine 19. st.: klasicizam, empire i bidermajer. Na njemačkim izložbama umjetničkog obrta izlaže se namještaj oblikovan u bidermajerskoj maniri, a na arhitektonskim izložbama i radovi koji sadrže neoklasicističke elemente. U časopisima »Das Interieur«, »Die Kunst«, »Kunst und Handwerk«, »Der Kunstwart« objavljuju se tekstovi pod naslovima *Biedermeier als Vorbild, Rückkehr zum Biedermeier, Biedermeierstil?, Biedermeier als Erzieher*, u kojima se vode rasprave o utjecajima tih stilova na suvremeno oblikovanje. Empir i bidermajer jednako su tretirani kao derivati klasicizma, i stoga se nerijetko oba termina rabe kao sinonimi.

Suvremeni povjesničari i teoretičari ukazuju na postojanje klasicističke struje u njemačkoj i austrijskoj arhitekturi secesijskog vremena.²⁶ Otto Wagner jedan je od nositelja schinkelovske klasične tradicije, koju prenosi na svoje učenike i asistente: E. Hoppea, O. Schönthala i M. Kammerera u Beču, te J. M. Olbricha, koji od 1899. djeluje u njemačkome Darmstadtu.

Zbivanja na njemačkoj i austrijskoj arhitektonskoj sceni Dionisu Sunko, kao njemačkom studentu i kasnije suradniku u njemačkim arhitektonskim ateljeima, nisu mogla ostati nepoznata. Također, povratak u Zagreb nije značio prekid svih veza mladog arhitekta sa »svijetom«. Na pročelju *Napretkove »palače«* Sunko, u duhu novih »klasičara«, koristi modi-



D. Sunko, *Prva hrvatska štedionica*, Trg A. Starčevića 12, Osijek, pročelje, 1909.–1910. (foto: M. Bagarić)

D. Sunko, First Croatian Savings Bank (*Prva hrvatska štedionica*), 12 A. Starčević Square, Osijek, façade, 1909 – 1910



Emil Hoppe, *Najamna stambena zgrada*, Martinstr. 17, Beč, nacrt pročelja, 1910. (obj. u »Mythos Großstadt«)

E. Hoppe, *Rental residential building*, 17 Martinstr., Vienna, façade plan, 1910

ficirane korintске pilastre velikog reda koji »nose« profilirani arhitrav i snažni korniš,²⁷ a temu edikule – plitki trokutni zabat sa stupovima – za svečani ulaz.

Napretkovu pročelju prisposobivi su radovi arhitekta Emila Hoppea, Wagnerova učenika, koji upravo tih godina u stambenim četvrtima izvan centra Beča gradi u duhu neobidermajera, neoklasicizma.²⁸ Bez obzira na usmjerenost zagrebačkih krugova Beču i dostupnost novih projekata preko stručnih časopisa, Sunkovi radovi zasigurno nisu inspirirani Hoppeovima. Riječ je prije o formiranju na jednakim, klasičnim zasadama i sličnom, suvremenom načinu razmišljanja. Sunkova kombinacija secesijskih i neoklasičnih elemenata na pročelju *Napretkove »palače«* definitivno predstavlja jedno od zanimljivijih rješenja svojega vremena. I napomenimo na kraju da će u Sarajevu i Tuzli djela u duhu neobidermajera projektirati još jedan veliki arhitekt, bečki đak Josip Pospisil.

Gradnja *Napretkova zakladnog doma* u Sarajevu uspjela je okupiti arhitekta i graditelje: Josipa pl. Vančaša, Dionisa Sunka, Janka Josipa Grahora, Gustava Grafa, slikara Gabrijela Jurkića, kipara Roberta Frangeša Mihanovića, majstore umjetničkoga obrta – atelje Koch i Marinković za izradu vitraja i ukrasa od staklenog mozaika, tvrtku Bothe i Ehrmann za »umjetno stolarske radnje i pokućstvo«, češku tvrtku »Stegman i sinovi« za figuru *Croatiae* na kupoli. Taj je tim, prema Sunkovim idejama, ostvario reprezentativan primjer secesijskoga »Gesamtkunstwerka«, a društvo »Napredak« darovalo gradu zdanje iznimne i trajne vrijednosti.

Bilješke

1 Prve ideje o gradnji društvenog doma javljaju se već 1908. g. Kronologiju gradnje v. u: T. Išek, *Graditeljska djelatnost Napretka – Od ideje do izgradnje Hrvatskog zakladnog doma – »Napretkove« palače*, Napredak – kalendar, Sarajevo 1994., str. 232–244.

2 *Zapisnik s »Napretkove« glavne skupštine*, Napredak – kalendar, Sarajevo 1913., str. 340.

3 Isto, str. 341.

4 Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, Akt 448/1530–1534. Podaci dobiveni ljubaznošću dr. Gerharda Kabierskog, Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruhe.

5 M. Dabac, *Rudolf Lubynski i njegovo doba*, »Arhitektura« 189–195, 1984./85., str. 164.

6 J. Vančaš /Josef v. Vančaš/, *Dionis Sunko*, Ženeva 1930., str. 20.

7 Prvu nagradu na natječaju za gradnju *Sveučilišne knjižnice* Sunko je dijelio s Rudolfom Lubynskim. Izvedbeni projekt pripao je Lubynskom, »Viesti Društva inženira i arhitekta« (dalje: VDIA) I, 1910.

8 *Zapisnik s »Napretkove« glavne skupštine*, Napredak – kalendar, Sarajevo 1913., str. 342.

- 9
Vancaš je autor monumentalne poslovno-stambene zgrade *Prve hrvatske štedionice* u Zagrebu (Oktogon), izgrađene 1898./99., Ilica 5 – Preobraženska 1–3 – Bogovićevea 6.
- 10
»Der Bau wird unter der Aussicht eines Architekten der Ersten kroatischen Sparkasse ausgeführt«, »Die Drau«, 27. 9. 1909.; »Mit der Bauaussicht hat die Erste kroatische Sparkasse ihren Agramer Architekten Herrn Dionis Sunko betraut.«, »Die Drau«, 21. 10. 1909.
- 11
A. Laslo, *Izgradnja javnih objekata u Zagrebu do 1940.*, »Čovjek i prostor« 3, 1983.
- 12
D. Sunko, *Napretkov zakladni dom u Sarajevu*, VDIA 6, 1913. Zanimljivo je da je gotovo identičan tekst pod naslovom *Izvedba Napretkova Zakladnog Doma* anonimno objavljen u *Napretkovu kalendaru* za 1914. godinu. Dionis Sunko piše o još samo jednom svome djelu: *Nadbiskupskom sjemeništu* u Đakovu, građenome istovremeno s *Napretkovim domom*. V. VDIA 4, 1914.
- 13
T. Išek, nav. dj., str. 237.
- 14
D. Sunko, nav. dj., str. 95.
- 15
Zapisnik, 1912., str. 340.
- 16
Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, akt 448/1530–1534.
- 17
Termin »protofunkcionalistički« uvodi **A. Laslo** u: *Rudolf Lubyński, priloge definiciji stambenog tipa*, »Arhitektura« 189–195, 1984./85., str. 179.
- 18
Na takav Sunkov pristup u projektiranju ukazao je, usporedbom s projektima V. Kovacića i R. Lubyńskog, **A. Laslo**, nav. dj., str. 179.
- 19
Zapisnik Napretkove glavne skupštine, održane 23. 6. 1912., *Napredak* – kalendar, Sarajevo 1912., str. 341.
- 20
U djelu *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878. – 1918.*, Sarajevo 1987., **I. Krzović** lucidno primjećuje: »dekorativni (su) elementi oblikovani i ugrađeni kao antičke spolije«, str. 130.
- 21
T. Išek, nav. dj., str. 241.
- 22
Spominje ih i **N. Kurto** u: *Arhitektura BiH. Razvoj bosanskog stila*, Sarajevo 1998., str. 238.
- 23
Erkeri su u Sarajevu trokatni, a u Osijeku dvokatni.
- 24
»Opis osnove«, Državni arhiv Osijek, Zbirka planova i projekata grada Osijeka, serija II, P II / B4.
- 25
J. Vancaš, nav. dj., str. 22.
- 26
S. Escritt, *Squaring the Circle: Vienna and Glasgow*, u: *Art Nouveau*, London 2000.; **G. Himmelheber**, *Biedermeier als Vorbild*, u: *Kunst Des Biedermeier 1815.–1835*, München 1989.; **I. Boyd Whyte**, *Wien zwischen Erinnerung und Modernität*, u: *Mythos Grosstadt – Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890.–1937.*, München 1999.
- 27
Elementi klasične arhitekture na novim građevinama najčešće nemaju svoju prvobitnu, konstruktivnu funkciju.
- 28
I. Boyd Whyte, nav. dj., str. 127–128.

Summary

Marina Bagarić

Architect Dionis Sunko and the *Napredak* »Palace« in Sarajevo

The construction of the Foundation house of *Napredak* Society in Sarajevo assembled prominent Croatian architects and engineers, namely Dionis Sunko, Josip Vancaš, Gustav Graf, and Janko Josip Grahor. Dionis Sunko designed the building that was erected from 1911 to 1913. On the request

of the Society, there was applied the »combined spatial program«. Apart from the rooms for Croatian societies in Sarajevo, reception halls, halls for movie projections and theatre performances, and the headquarters of *Napredak*, the program also required rental residential premises and other public facilities. Complying with that rather demanding program, Sunko elaborated on two years older project for the First Croatian Savings Bank (Prva hrvatska štedionica), thus creating one of the most lucid solutions for multipurpose objects at the time. Engaging in the construction of the Foundation house other eminent artists of that period (painter Gabrijel Jurkić, sculptor Robert Frangeš Mišanović), the *Napredak* Society achieved an outstanding example of Secessionist Gesamtkunstwerk.

Keywords: architecture, 20th century, Sarajevo, Dionis Sunko, »Napredak«

Julija Lozzi Barković

Filozofski fakultet, Rijeka

Stambeno-najamno graditeljstvo Rijeke između dva svjetska rata

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 4. 11. 2002.

Sažetak

U razdoblju međuraća u Rijeci stambeno-najamnoj izgradnji najviše doprinose različite udruge za izgradnju ekonomičnih i radničkih kuća, a zatim državna poduzeća koja skrbe o primjerenom smještaju svojih uposlenika. Načela rada udruženja za izgradnju najamnih kuća većinom zadovoljavaju arhitekti slobodne profesije i modernog opredjeljenja. Službeni inženjeri i savjetnici državnih zavoda za stanogradnju također promptno prihvaćaju moderni stil, budući da u tome nisu onemogućavani od svojih poslodavaca. Po inventivnosti i modernom izrazu ipak prednjače pojedinačne stambene višekatnice privatnih naručitelja, proizašle također iz djelokruga samostalnih arhitektonskih ateljea, dok vrhunac u postignuću standarda stanovanja i avangardnosti vanjskog izgleda čine stambeno-poslovni objekti

u središtu grada. Kontinuitetu stambene izgradnje u to doba doprinosi i gradski Tehnički ured, koji razvija koncepciju primorske arhitekture, utječući na djelokrug domaćih inženjera. Program se izvrsno uklopio i u aktualne novecentističke nazore, koji također promiču tradicionalne oblike graditeljstva na Mediteranu.

U cjelini na području međuratne stambeno-najamne izgradnje u Rijeci dvadesetih godina u stilskom pogledu prevladava tradicionalan izraz s oslonom na povijesne stilove. Tridesetih godina prihvaćena je moderna, i to bez obzira na naručitelja, što ne isključuje kontinuitet neoklasicizma. Stilski pluralizam međuratnoga stambenog graditeljstva u Rijeci uklapa se kao univerzalna pojava u širi nacionalni i europski kontekst.

Ključne riječi: Rijeka, stambena arhitektura, 20. stoljeće

Povijesni okvir

Još prije raspada Austro-Ugarske Monarhije, Hrvatski sabor u listopadu 1918. godine proglašava odcjepljenje hrvatskih krajeva, do tada u sastavu dvojne Monarhije, i njihov ulazak u novoosnovanu Državu Srba, Hrvata i Slovenaca, čijim dijelom postaje i Rijeka. Istovremeno u talijanskim vladajućim krugovima sve više sazrijeva misao da se ona pripoji Italiji, čemu, nakon ulaska talijanskih trupa u grad, pomaže i Gabriele D'Annunzio, koji u rujnu 1919. godine uspostavlja u Rijeci svoju vlast. Slijedi potpisivanje Rapalskog ugovora između kraljevina SHS i Italije 1920. godine te priznanje potpune slobode i nezavisnosti Države Rijeke (Fiume). D'Annunzio i njegovi legionari, nakon »krvavog Božića« i protestnog rušenja mostova Rijeka–Sušak i Rijeka–Zagreb, u siječnju 1921. godine neslavno napuštaju Rijeku.

Dolazak fašista na vlast u Italiji krajem 1922. godine ponovo ohrabruje iredentističke i fašističke snage u Rijeci, koja je 27. siječnja 1924. godine sporazumom Rima i Beograda anektirana Italiji. Osnovana je Kvarnerska provincija s tri kotara (Rijeka, Volosko–Opatija i Ilirska Bistrica) sa sjedištem u Rijeci, koja tada broji nešto manje od 50 000 stanovnika. Blag porast broja stanovništva tijekom međuratnih godina održava se umjetno: subvencijama iz Rima i naseljavanjem stanovništva, prvenstveno Talijana iz južne Italije.

U razdoblju međuraća u Rijeci su među najstabilnijim industrijskim pogonima Rafinerija nafte, Tvornica torpeda, osobito zbog vojne industrije, zatim Tvornica duhana i Brodogradilište, te Ljevaonica i tvornica *Matteo Skull*. Graditeljska aktivnost poticana je javnim radovima, a mnoga građevinska poduzeća djeluju »na visokoj umjetničkoj razini te s vrhunskim tehničkim mogućnostima«, poput *Società Anonima Case Economiche*, *La Cemenzie Fiumane Mareschi* i privatnih riječkih arhitektonskih ateljea.

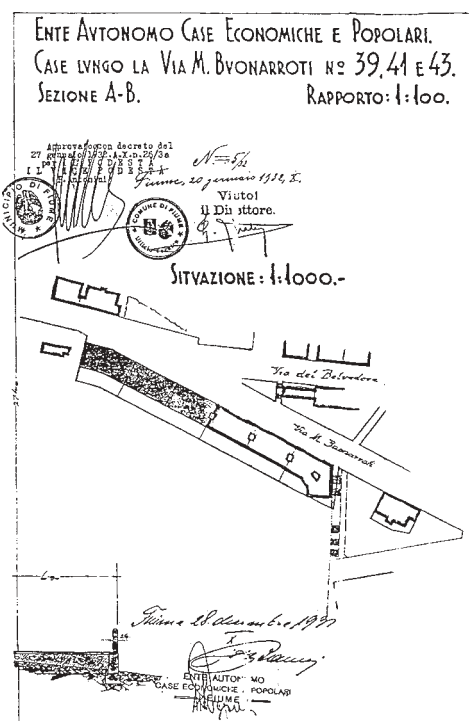
Usprkos naporima Rima, talijanska Rijeka počinje gospodarski stagnirati pa i nazadovati, a od 1926. godine, kada su u Italiji zabranjene sve političke grupacije osim Fašističke stranke, intenzivira se proces fašizacije i denacionalizacije svih domaćih poduzeća, organizacija i institucija.¹

Stilska previranja

Posebnosti koje karakteriziraju međuratnu talijansku arhitektonsku scenu, a čiji je sastavni dio i Rijeka, određene su utjecajem aktualne državne politike. Tri su dominantna pokreta u talijanskoj arhitekturi toga razdoblja. Klasični *Novecento* metafizičkog je predznaka, a njegov je začetnik arhitekt Giovanni Muzio. Stambena zgrada *Ca brutta* podignuta



Stambene zgrade u Laginjinoj ulici 31 i Tizianovoj ulici 1 i 3, pročelja
Residential buildings in 31 Laginjina street and 1, 3 Tiziano street, façades



Radničke kuće u Laginjinoj ulici 25, 27, 29, 31 i Tizianovoj ulici 1 i 3, situacija

Workers' houses in 25, 27, 29, 31 Laginjina Street and 1, 3 Tizian Street, situation

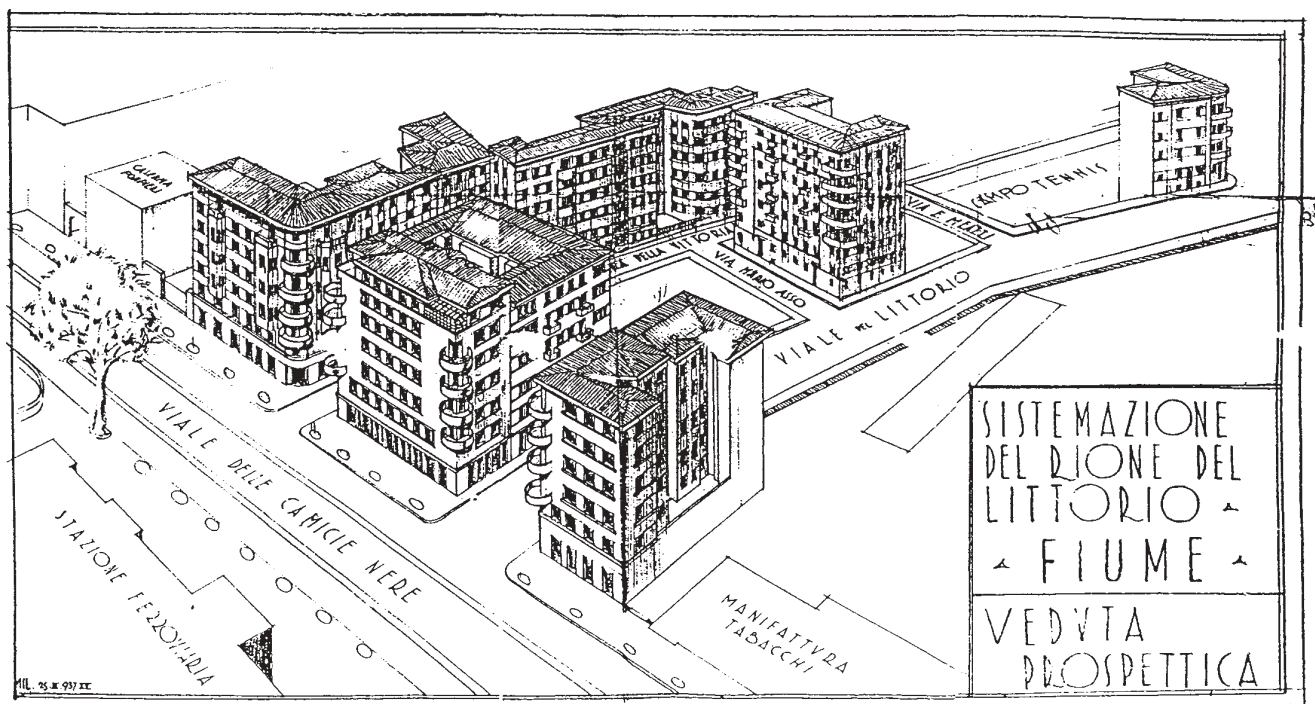
u Milanu 1923. godine, koju potpisuje Muzio, početak je talijanskog racionalizma, ali i Piacentinijeva liktorskog stila (*Stile Littorio*). Tim projektom Giovanni Muzio ukazuje na univerzalnost *Nove tradicije*, tvrdeći da će klasične sheme prošlosti uvijek biti i ostati u potpunosti upotrebljive. Racionalistički pokret predvođen avangardnom *Gruppom 7*, čiji je osnivač Giuseppe Terragini, najaktivniji je na području stambenoga graditeljstva. Pod dominantnim je utjecajem *esprit nouveaou*, koji se temelji na purizmu, na apsolutnom, na proporcijama, matematici, kao i na grčkom duhu, riječju, na autentičnome modernom klasicizmu. Premda Muzio i Terragini nisu bili na kontraponiranim pozicijama te usprkos njihovoj vjeri u tradiciju, prvi radovi racionalista, posebno Terraginjivi, pokazuju veću sklonost izazovu modernog doba. Giuseppe Terragini afirmira se 1928. godine izgradnjom stambenog kompleksa *Novocomum* u Comu, koji je, osim Rima i Milana, još jedno važno središte talijanskog racionalizma, a riječ je o prvome graditeljskom ostvarenju u Italiji osmišljenom u duhu međunarodnog modernizma. U projektu je mnogo toga preuzeto od ruskog konstruktivizma, primjerice od Golosovljeva *Radničkog kluba* u Moskvi, premda Terragini na mjestu ugaonoga ostakljenog cilindra sa stubištem smješta elitne salone zaobljenih staklenih zidova. Još jedan Terraginjiv moderni projekt iz iste godine je *Casa del Fascio* u Comu. Ta kuća od stakla izvrsno korespondira s Mussolinijevom koncepcijom »*il fascismo e una casa di vetro in cui tutti possono guardare*«, gdje je nadilaženje dihotomije vanjskoga i unutrašnjeg prostora riješeno u cijelosti efikasno i

jasno. *Stile Littorio* s klasicistički nastrojenim Marcellom Piacentinijem na čelu tvrdi, naprotiv, da je racionalistička arhitektura nespojiva s retoričkim zahtjevima fašizma, iako i sam nalazi pomirbu između metafizičkog tradicionalizma novecentista i avangarde racionalista. Liktorski stil postaje napokon i službenim stilom Fašističke partije 1932. godine.²

Udaljenost Rijeke od središta navedenih zbivanja imat će svoje pozitivne strane u stvaranju domaćih, ali i inozemnih autora koji navedena strujanja interpretiraju primjereno lokalnoj sredini.

Autori-projektanti

Domaći projektanti koji u razdoblju međuraća djeluju u Rijeci školuju se, dakako, u Padovi i Milanu, vodećim središtima talijanske racionalističke arhitekture, te na politeničkim fakultetima Beča, Münchena i Budimpešte, gdje je tradicionalno usmjerena većina riječkih graditelja starije i srednje generacije poput Andree Bayera i Giovannija Rubinicha, Vittorija Angyala i Giulija Duimicha te Arriga Comadinija. Od mlađih autora, koji su školovanjem orijentirani Italiji, nezaobilazni su Nereo Bacci i Raoul Puhali, koji zajedno s Trščaninom Umbertom Nordiom pripadaju generaciji racionalističkog pokreta *Gruppo 7*, čiji pripadnici također sredinom dvadesetih godina završavaju studij graditeljstva na milanskoj Politehnici (Giuseppe Terragini). U Rijeci je aktivan



Sistemizacija stambene četvrti nasuprot željezničkom kolodvoru Rione del Littorio Fiume, perspektiva
Systematisation of the residential district opposite to railway station Rione del Littorio Fiume

i Giuseppe Poso iz Pule, koji graditeljstvo diplomira u Padovi 1925. godine, kao i Ugo Lado, Enea Perugini te Edouardo Stipanovich, koji pak Višu industrijsku školu pohađa u Trstu. Susretat ćemo i Lorenza Valentinića, Ermanna Gandolfa, Dantea Wilda, Amedea Slavicha, Costantina Padovanija, Luigija Parmegianija i druge.³

Od gostujućih arhitekata neizbrisiv trag u riječkom graditeljstvu između dva svjetska rata ostavili su spomenuti Umberto Nordio, poznat kao autor *Rektorata Sveučilišta* i *Casa a torre* u Trstu, koja prethodi njegovu projektu *Riječkog nebodera*, te *Anglodomenico Pica* iz Padove, ali s diplomom milanske Politehlike iz 1931. godine, koji u Rijeci ostvaruje stambeni blok Oberznier-Zampieri.

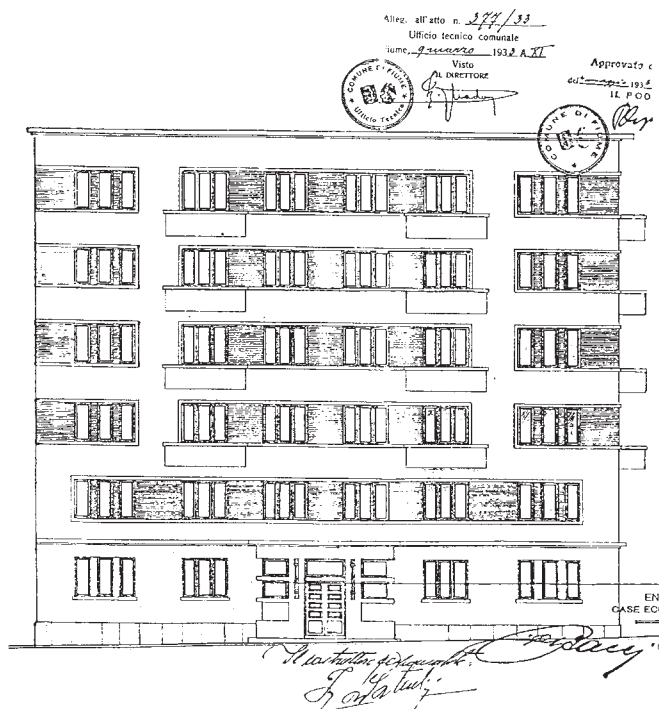
U graditeljskom obrazovanju opća usmjerenost domaćih inženjera mlađe generacije i arhitekata koji u Rijeku dolaze iz drugih, uglavnom sjevernotalijanskih gradova, prema nacionalnim središtima moderne arhitekture, Milanu, Padovi i Rimu, rezultira njihovom izjednačenom angažiranošću na području riječkoga međuratnog graditeljstva, osobito kada su u pitanju bile narudžbe u okviru najopsežnije stambene izgradnje.

Stambeno graditeljstvo

Zona centra Rijeke urbanistički je definirana već početkom 20. stoljeća, te se u vremenu između dva svjetska rata izgrad-

nja u povijesnoj jezgri uglavnom svodi na interpolaciju pojedinačnih objekata. Izvan uskoga središta grada valja izdvojiti slobodnu urbanu zonu nasuprot željezničkom kolodvoru i nešto sjevernije četvrt Potok, formiranu u zavalini presušenog korita Škurinjskog potoka, koji se nekada slijevao u more. Udaljavanjem od centra Rijeke prema okolnim uzvisinama na sjeveru (Belveder i Kozala) ili prema zapadu (Podmurvice, Škurinje) otvara se više prostora i mogućnosti za realizaciju većih stambenih cjelina. Ti su pravci širenja grada zacrtani regulacijskim planom Rijeke iz 1904. godine, te je njihova urbanizacija u razdoblju međuraća samo nastavljena. Zatvaranjem stambenih blokova i dovršenjem postojećih nizova kuća upotpunjuju se cjeline poput današnje Tizianove i Laginjine ulice, Ulice Nikole Cara i Viktora Cara Emina, zatim Osječke ulice, Ulice Fiorella la Guardia, Krešimirove ulice te Ulice Nikole Tesle. Na širem gradskom području, ponajviše na potezu Kantrida–Costabella, grade se rekreacijski objekti, vile i obiteljske kuće za imućnije slojeve društva, poput tada aktivnih riječkih inženjera, koji postaju vlastiti naručitelji.⁴

Opsegu i kontinuitetu izgradnje, prije svega stambeno-najamne, ponajviše doprinose različite udruge za podizanje radničkih i ekonomičnih kuća, a zatim državna poduzeća i zavodi koji skrbe o smještaju svojih službenika i općenito zaposlenih građana, što je nerijetko bilo uvjetovano pristupnicom Fašističkoj partiji. Populacijski program vladajućega fašističkog režima vezan uz stambena pitanja bio je socijalno orijentiran, a s namjerom da u Rijeci zadrži što više radnika



Stambeni objekt u Ulici Nikole Tesle 1, nacrt glavnog pročelja
*Residential building in 1 Nikola Tesla Street, design of the main
 façade*

te da privuče talijanske useljenike. Tako Istituto Nazionale per le Case degli impiegati dello stato krajem dvadesetih godina realizira ogromni stambeni blok u sklopu gradske četvrti Potok, a sačuvana je i nekolicina neostvarenih projekata koje je zavod namjeravao financirati. U Rijeci je zatim aktivno »Unione« – Società Anonima Fiumana per costruzione, koje ulaže u stanogradnju po cijelome gradu, zatim Istituto Fascista autonomo per le case popolari della provincia di Fiume te Capo reale del Genio Civile, zavodi djelatni osobito na području sjeverozapadnih četvrti: Belvedera, Škurinja i Podmurvica. Ente Autonomo Case Economiche e Popolari⁵ i Società Anonima Veneta Edile ostaju zapamćeni po svojim ulaganjima u najamne zgrade u središtu grada.

Masovna izgradnja

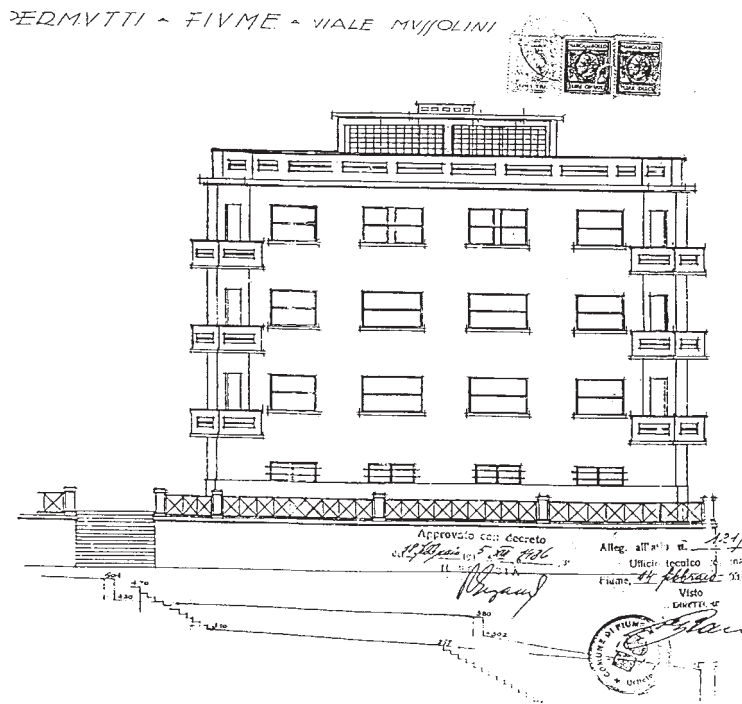
Blokovi radničkih kuća izgrađeni u međuratnom razdoblju u Rijeci izdvajaju se u kvantitativnome smislu masovnošću izgradnje, a vanjskim izgledom uklapaju se u karakteristike tadašnje stambene tipologije u cjelini. U odnosu na kvadraturu stanova opravdavaju, naprotiv, kategorizaciju *case economiche*, budući da su stanovi većinom znatno skromniji u odnosu na ostale najamne zgrade namijenjene, primjerice, državnim uposlenicima.

Bruno Angheben, predstavnik starije generacije riječkih inženjera, stambeni blok EACEP-a na Belvederu osmišljava s izrazito neostilskim značajkama, premda načelima rada ud-

ruženja za izgradnju ekonomičnih i radničkih kuća udovoljavaju i mlađi arhitekti slobodne profesije i modernog opredjeljenja poput Nerea Baccija, Lorenza Valentiniija ili Arriga Comadinija. I službeni inženjeri i savjetnici državnih zavoda za stanogradnju, primjerice Andrea Bayer i Francesco Allegri, također promptno prihvaćaju stilske novosti na području arhitekture, budući da ih njihovi poslodavci u tome nisu sputavali.

Kako je na Potoku, unatoč intenzivnoj stambenoj izgradnji početkom 20. stoljeća, ostalo još dovoljno slobodnog prostora, INCIS na proljeće 1927. godine odlučuje financirati zahtjevni projekt stambenog zbrinjavanja djelatnika riječkog Brodogradilišta, podupirući realizaciju četiri peterokatnice u nizu na građevinskim parcelama koje tada obodno određuju Via Goldoni, Gallina i Toricelli (danas Ulice Nikole Cara 6 i Rikarda Katalinića Jeretova 1 i 3 te Ulica Zorana Petranovića 5 i 7). Projekt je povjeren spominjanom Bruni Anghebenu, a sama izgradnja poduzeću Società Anonima Veneta Edile, koje radove dovršava za osamnaest mjeseci.

Dostojanstvena stambena krivulja, tlocrtno u obliku slova C, skretala je pažnju na svoj otmjen i suzdržan vanjski izgled, što je proizlazilo iz dobro zasnovane moderne koncepcije kao i raspolaganja prostorom za uređenje unutrašnjeg dvorišta s perivojem. Pročelja, iako veoma jednostavna, nisu bila »monotona i siromašna« jer se brojne nadstrešnice s podnožjem različito raspoređuju, što objektima daje »građanski izgled« te im zajedno s polukružnim prozorskim oknima i balkonskim balustradama priskrbljuje dovoljno arhitekton-



Kuća *Permutti*, Krešimirova ulica 52, nacrt pročelja
 Permutti House, 52 Krešimir Street, design of the façade

skog ritma. Na velikoj sjevernoj fasadi s pogledom na sporedne ulice navedeni elementi izostaju, a dvorišna pročelja također su jednostavno oblikovana dostojno doprinoseći ljepoti zdanja.

Svaki od četiri objekta sadrži prema projektu deset dvosobnih, petnaest trosobnih, petnaest četverosobnih i pet peterosobnih stanova te u prizemlju stanove za domare. Vodi se računa o južnoj orijentaciji prostorija, a kada to nije bilo moguće u cijelosti provesti, sobe se okreću dvorištu, čime se ujedno zaštićuju od dominirajućeg vjetrova. Stanovi, njih devet po katu, opskrbljuju se s pet prostranih stubišta kako se na svakom odmoru ne bi susretale više od dvije obitelji, radi što boljeg komoditeta i poštivanja intimnosti stanara. Karakteristika zdanja bila je i ekonomska cijena izvedbe u odnosu na slobodno tržište, te se i u tome isticala važnost korisne i brižljive aktivnosti javne skrbi vlade preko INCISA, a u korist »zaslužne klase« državnih službenika.

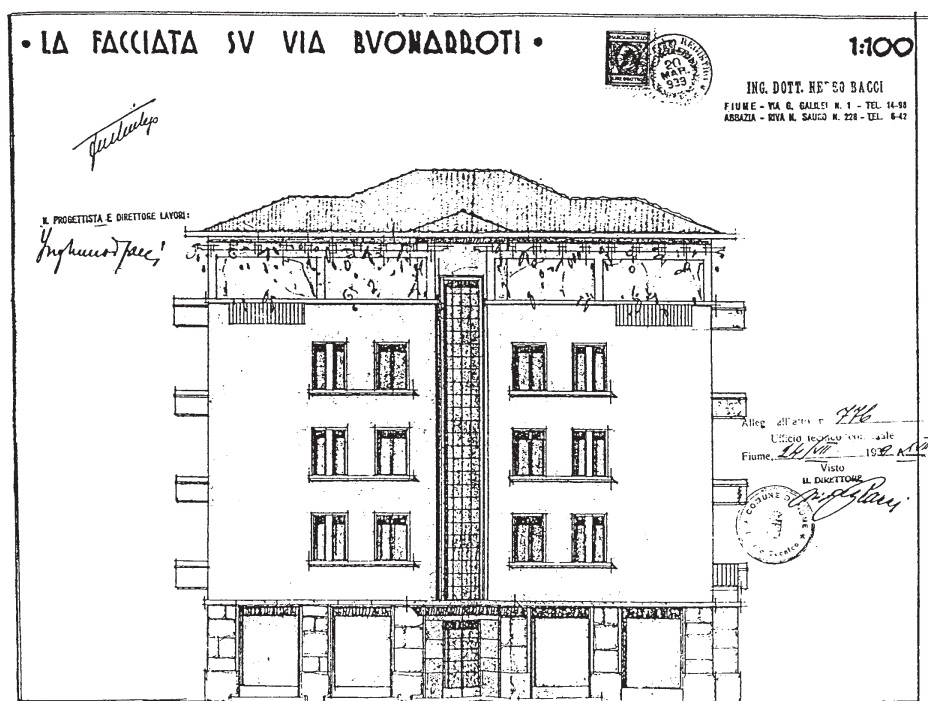
U neposrednoj blizini Ente Autonomo Case Economiche e Popolari 1928. godine ostvaruje prema projektu Giuseppa Posoa drugi stambeni blok s tri stambene jedinice, koji s prethodnim ima zajedničko unutrašnje dvorište, dostupno kroz otmjene željezne dvjere te uz mogućnost slobodnog pristupa vozilima stanara (danas Ulica V. C. Emina br. 6 i 6 a, Ulica Nikole Cara br. 2 i 4 te Ulica Z. Petranovića br. 1 i 3).

U vanjskom izgledu još jedne dostojanstvene krivulje, tlocrtno u obliku nepravilnog slova U, monumentalnošću oblika izdvajaju se ulazni portali opremljeni bočnim polustupovima i moćnim arhitravima s dekorativnom plastikom, što izvr-

sno korespondira sa secesijskim stambenim blokovima nasuprot.⁶

Dva opsežnija graditeljska zahvata, koja poduzima isti zavod, realiziraju se i na području Belvedera 1929. i 1931. godine. Prvi se odnosi na tri radničke kuće u nizu podignute u Via Michelangelo Buonarroti, čiji je projekt vjerojatno potekao iz djelokruga riječkoga Tehničkog ureda (danas Laginjina ulica br. 25, 27, 29). Impozantne šesterokatnice još uvijek imaju historicistički vanjski izgled s naglaskom na vertikalnim prozorskim osima i njihovu lučnom zaključku, a ne izostaju profilacije razdjelnih vijenaca i okvira portala.

Još tri nova objekta u nizu, svaki sa 78 stanova, nadovezuju se na prethodni na spoju Via Buonarroti i Via Tiziano 1931. godine, a zamisao potpisuje Lorenzo Valentini (danas Laginjina ulica br. 31 te Tizianova ulica br. 1 i 3). Okomiti akcenti ulaznih pročelja triju šesterokatnica odnose se na stubišne erkere, od kojih se bočno raskriljuju balkoni. Motiv polukružnog luka također se pojavljuje kao završnica vertikalnih osi te u uobičajavanju svjetlarnika nad ulazima s isturenim nadstrešnicama. Blokovsku monolitnost kompleksa olakšavaju prozorske horizontale s međuprozorskim ispunama od opeke i mnogobrojni balkoni zaobljenog ugla, na koje se otvaraju spavaće sobe. Krovovi su dvovodna, pokrivena kanalicama, a pročelja zaštrta betonskim strehama. Na svakome katu raspoređena su četiri stana (dvosobni i trosobni), od kojih su dva u cijelosti okrenuta prema jugu, a dva prema sjeveru. Prostorije se nižu uz dugačak i uzak hodnik, izuzev kupaonice s wc-om, smještene na kraju hodnika nasuprot



Kuća *Justin*, Tizianova ulica 5, nacrt ulaznog pročelja
Justin House, 5 Tizian Street, design of the entrance façade

ulazu.⁷ Ova krajnje neinventivna i ekonomična tlocrtna koncepcija ponavlja predložak s obližnjih radničkih kuća realiziranih 1929. godine.

EACEP na Belvederu gradi i skromnije kuće, primjerice, prema projektima Amedea Slavicha i Arriga Comadinija te Andree Bayera iz 1933.–1935. godine.⁸ Mogućnost veće slobode u projektiranju davali su upravo stambeni objekti manjih dimenzija, poput samostojeće višekatnice koju za radnike Brodogradilišta podiže Capo Reale del Genio Civile. Izdvajamo oblikovanje središnje osi njezinoga ulazna pročelja s uskim uvučenim prozorima sanitarija, gdje je dubina niša istaknuta slijepim kolonadama uz bočne zakošene bridove, kao i prostrano stubište, koje se na unutrašnjem spoju krila penje unutar ostakljenog polukružnog prostora (danas Omladinska ulica br. 10). U dvorištu je izgrađena i zasebna prizemnica u funkciji zajedničke praonice i glačalice rublja, kojima su se vjerojatno koristile obitelji talijanskih useljenika.⁹

Krajem dvadesetih godina EACEP interpolira nekoliko stambenih kuća u zoni centra grada, primjerice, na dijelu prve riječke obilaznice, u blizini gradske tržnice na Brajdi. Riječ je o peterokatnoj neorenesansnoj gradskoj palači istaknutih profilacija i prozorskih osi lučnoga zaključka.¹⁰ Prizemlje zgrade koja definira postojeći stambeni niz nasuprot Trgovačkoj akademiji (danas Pomorski fakultet) namjenjuje se državnoj zdravstvenoj službi, što je tradicionalno ostalo do danas (Ulica F. la Guardia br. 2). Druga stambena četverokatnica istoga vlasnika, polukružnih prozorskih otvora u obliku bifora i slikovitih balkonskih balustrada, izrasta pak na početnom dijelu riječke obilaznice 1936. godine, prilagođu-

jući se svojim građanskim izgledom urbanom kontekstu središta grada (danas zgrada MUP-a u Ulici žrtava fašizma). U neposrednoj blizini INCIS je početkom četrdesetih godina namjeravao izgraditi dvije izdužene peterokatnice, ali do ostvarenja srećom nije došlo zbog nastupanja rata. Zdanja, osmišljena prema projektu Francesca Allegra, inženjera na čelu građevinskog odsjeka naručitelja, svojim bi linearnim obrysima, ravnim krovovima plošnih završnih vijenaca i tipiziranih pročelja s dominacijom prozorskih poteza narušavala okolni urbani kontekst s reprezentativnim secesijskim i historicističkim objektima te vrhunskom uličnom opremom s početka 20. stoljeća.¹¹

Jedinstveni primjer cjelovite i stilski ujednačene mikrourbane zone nasuprot željezničkom kolodvoru, izgrađene između 1933. i 1936. godine, zaslužuje poseban osvrt (danas između Krešimirove ulice i Ulice Viktora Cara Emina te između Cambierijeve ulice i Ulice Nikole Tesle).

Ugaoni objekt u vlasništvu EACEP-a, koji među prvima stasa na sjecištu Viale del Littorio i Via della Vittoria, u samome središtu četvrti, primjer je modernog, ali tipiziranog oblikovanja stambenih višekatnica s istaknutim prozorskim horizontalama te međuispunama od opeke. Projektant Lorenzo Valentini naglašava plitak ulazni rizalit, od kojeg se simetrično razdvajaju betonske nadstrešnice nad otvorima prostora u prizemlju, a pročelna plastika u formi *fascia littoria* jedini je autorov ustupak ideološkoj opredijeljenosti naručitelja (danas Ulica Nikole Tesle br. 1).¹²

EACEP financira i zahtjevniji projekt Nerea Baccija vezan uz blok četverokatnih radničkih kuća koje se poput meandra

PROGETTO PER LA COSTRUZIONE DI
TINTORETTO PART 1924/11 DALL'IMPRESA



Kuća *Terzi*, Račićeva ulica 2, nacrt pročelja
Terzi House, 2 Račićeva Street, design of the façade

nadovezuju jedna na drugu još prije sistematizacije Viale della Vittoria, prema kojoj će ubuduće biti orijentirane (danas Cambierijeva ulica br. 5, 7, 9).¹³ Da bi razbio monotoniju vodoravnog slijeda prozorskih otvora na vijugavom uličnom pročelju, Bacci uklapa tri vertikale polukružnih erкера, a ispred krila uvučenog od prometnice smješta dječji dispanzer. U to vrijeme uvođenjem različitih javnih djelatnosti u službi građana, poput tržnica, dispanzera, škola, vrtića i domova za majku i dijete, ali i rekreativnih sadržaja, primjerice sportskih igrališta i teniskih terena, podiže se društveni standard novih stambenih kvartova, koji postaju zaokružene i sadržajne mikrourbane cjeline. U istoj ulici vrlo aktivni EACEP 1935. godine podiže još jednu četverokatnicu prema zamisli Amedea Slavicha, čija je ostakljena stubišna vertikala, za razliku od preostalih standardiziranih najamnica unutar četvrti, okrenuta glavnoj prometnici (danas Cambierijeva ulica br. 3).¹⁴

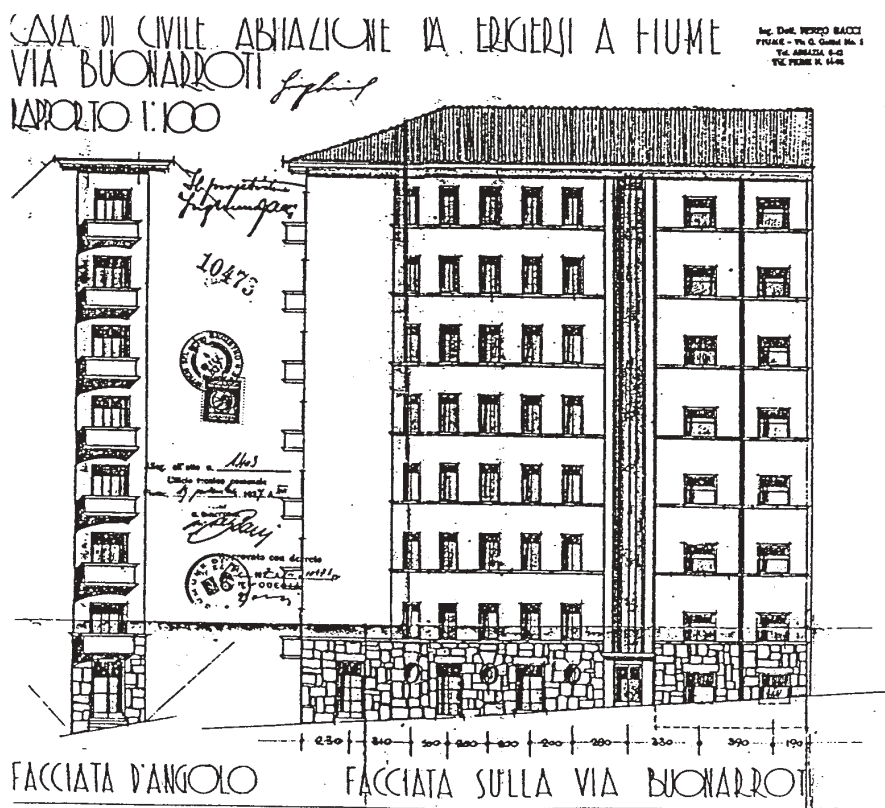
Peterokatnicu u vlasništvu Società Anonima Veneta Edile, koja na sjecištu Viale Benito Mussolini i Viale del Littorio izrasta 1934. godine, projektira Lorenzo Valentini, koji na pročeljima predviđa pravokutne ugaone balkone punih ograda i s usporednim željeznim rukohvatima. Izvedena inačica Lea Peteanija iz 1935. godine usuglašava polukružne balkone i plitki pročelni rizalit, čime je vraćeno oblikovno jedinstvo u vanjskome izgledu stambenih objekata tretirane četvrti (danas Ulica Nikole Tesle br. 2).¹⁵ Sačuvana je još jedna Valentinijeva zamisao iz 1934. godine za uglovnu peterokatnicu koja se izdiže na sjecištu Via Mussolini i Via della Vittoria, jedinstvenu po simetrično raspoređenim šestorokutnim erkerima (danas Kresimirova ulica br. 36 i Cambie-

rijeva ulica br. 1a).¹⁶ Kuća pak u današnjoj Kresimirovoj ulici br. 34 izdvaja se rješenjem završne, šeste etaže, gdje se stanovi opremaju ugaonim verandama staklenih zidova.

Dvije kuće između Via della Vittoria i Viale del Littorio, na sjevernom dijelu četvrti, točrtno u obliku plitkoga slova U, za razliku od ranije navedenih, grade se 1935. godine na račun njihovih projekatana, Lorenza Valentinija i Romola Ancone. Ulazno pročelje presijecaju dvije balkonske vertikale konveksnih konzola, a oplemenjuju ga simetrično postavljena i vrhunski izvedena dvojna željezna vrata s multipliciranim motivom segmenta kružnice unutar pravokutnih polja (danas Ulica M. Butkovića br. 2 i 4).¹⁷

Četverokatnica Marija Derencina na sjecištu Viale del Littorio i Via Francesco Petrarca, projekt autora Guida Ladoa iz iste godine, jedinstvena je po smještaju ulaza na zaobljenom uglu, što je u domeni stambenog graditeljstva u Rijeci tada vrlo rijetko (danas u Ulica Nikole Tesle br. 15).

U cjelini graditeljsko oblikovanje četvrti nasuprot željezničkom kolodvoru podrazumijeva planiranu samostojeću ili blokovsku izgradnju najamnih višekatnica (peterokatnice i šestorokatnice), čiji se parteri namjenjuju javnim djelatnostima te se od stambene zone razlučuju širokim plošnim vijencima. Stambene etaže obiluju polukružnim ugaonim balkonima, koji vizualno razbijaju monolitnost blokova te istovremeno doprinose kvaliteti stanovanja u smislu vidokruga i insolacije interijera. Simetrično raspoređeni erkeri također su u funkciji ublažavanja blokovske monotonije i proširenja prostornosti interijera. Aktivnu ulogu u pročelnom komponiranju ima fasadna boja, pogotovo u isticanju prozorskih



Casa nave, Laginjina ulica 19, nacrt ugaonog i ulaznog pročelja
 Casa nave, 19 Laginjina Street, design of the corner and entrance façade

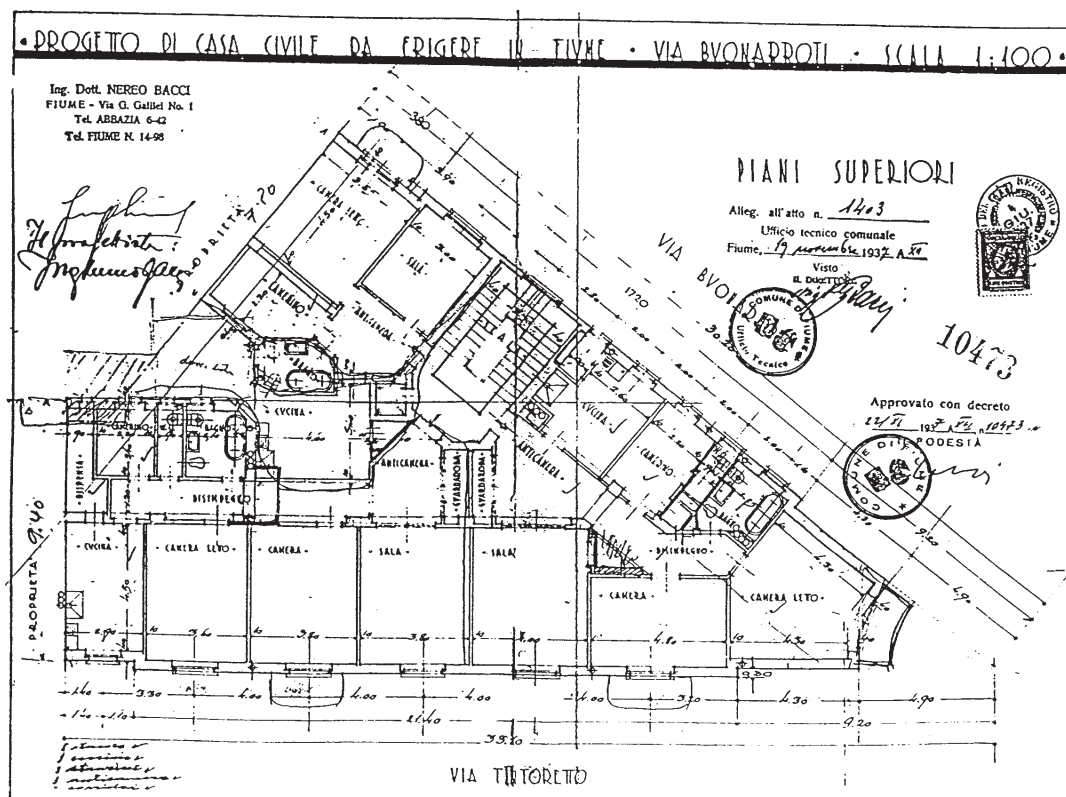
horizontalna, a od strukturalnih pojedinosti koje se pridružuju naglašavanju njihova vodoravnog slijeda međuprozorski su prostori ispunjeni opekam. Prozorski otvori većih dimenzija primjenjuju sustav okomitog preklapanja, gdje je donji dio pomičan, kao i u primjerima Puhalijevih stambeno-poslovnih objekata na potezu prve gradske obilaznice. Tradicionalna dvovodna krovista prikrivena su isturenim betonskim strehama, koje ujedno funkcioniraju kao zaštita pročelja od sunca i kiše, budući da prozorske nadstrešnice izostaju. U tlocrtnom rasporedu stanova dominira građanska koncepcija njihove organizacije, strogoga prostornog i društvenog odvajanja, unatoč tome što većinu zgrada financira EACEP, udruženje za masovnu i ekonomičnu izgradnju, a razlog je vjerojatno bila atraktivna pozicija kvarta u blizini središta grada. Detaljna sistematizacija ulica opisane gradske četvrti, koja dobiva službeni naziv Rione del Littorio-Fiume, dovršena je 1937. godine.¹⁸

Zapadno od urbane zone, nasuprot kolodvoru nastavlja se rahla izgradnja pojedinačnih objekata, gdje nailazimo na zanimljivu samostojeću trokatnicu *Permutti* sa šesterokutnim ugaonim balkonima, čije su betonske ograde uz gornji rub perforirane, što se kao motiv ponavlja i u završnici krovnoga

vijenca. Ostakljeni svjetlarnik stubišta u središtu objekta trebao je, prema projektu Enee Peruginija iz 1935. godine, probijati njegovo ravno kroviste.¹⁹

U sklopu gradske četvrti Škurinje, a u gornjem dijelu Vie Valscurigne (danas Osječka ulica), formiraju se također čitava naselja radničkih kuća, a i uličice razgranate sjeverno od njezina završnog poteza, nekadašnje Via Trento, Via Bolzano i Via Gorizia, pred početak Drugoga svjetskog rata urbaniziraju se naseljima Casa popolari, koje ponajviše naručuje Istituto Fascista autonomo della provincia di Fiume.

Oprilike na sredini uspona Via Valscurigne spomenuti zavod 1938. godine realizira dvojnu peterokatnicu, rješenje Andree Bayera, koja u cijelosti ostavlja dojam modernog zdanja zbog dominacije armiranobetonske konstrukcije, četverokrilnih i peterokrilnih otvora te izostanka ambijentalnoga građevinskog materijala u strukturaciji pročelja (danas Osječka ulica br. 22–24).²⁰ U istoimenoj ulici, nešto sjevernije, IFACP podiže i tri tipske stambene peterokatnice prema projektu svoga službenog inženjera Quarantotta, svaka s dvadeset stanova. Pročelja obiluju kvadratičnim balkonskim konzolama, budući da su na svakome katu raspoređena četiri stana, jednosobni i dvosobni, uobičajeno u cijelosti orijenti-



Casa nave, Laginjina ulica 19, tlocrt kata
Casa nave, 19 Laginjina Street, floor plan

rani prema jugu ili sjeveru (danas Osječka ulica br. 30, 32, 34/36, 38). Među tipskim projektima susrećemo se i s četiri dvojne radničke četverokatnice između Via Bolzano i Via Trento, čija su krovišta četverovodna a strehe drvene, kao i u primjerima prethodno opisanih kuća. Radi se vjerojatno o projektu riječkoga Tehničkog ureda iz 1940. godine, gdje kamena rustika prizemlja i pojasovi opeka ističu koordinatnu kompozicijsku koncepciju (danas Osječka ulica br. 31–33 i 35–37).²¹ Valja primijetiti da državni zavodi i ostale udruge za izradnju ekonomičnih i radničkih kuća poštuju ideju primorske arhitekture koju razrađuje i njeguje riječki Tehnički ured, a pogotovo u tradicionalnom oblikovanju krovišta i primjeni ambijentalnog materijala u strukturaciji pročelja, priklanjajući se ujedno i građanskom ukusu stanara, koji su se u kompromisno oblikovanim stambenim objektima zasigurno osjećali ugodnije.

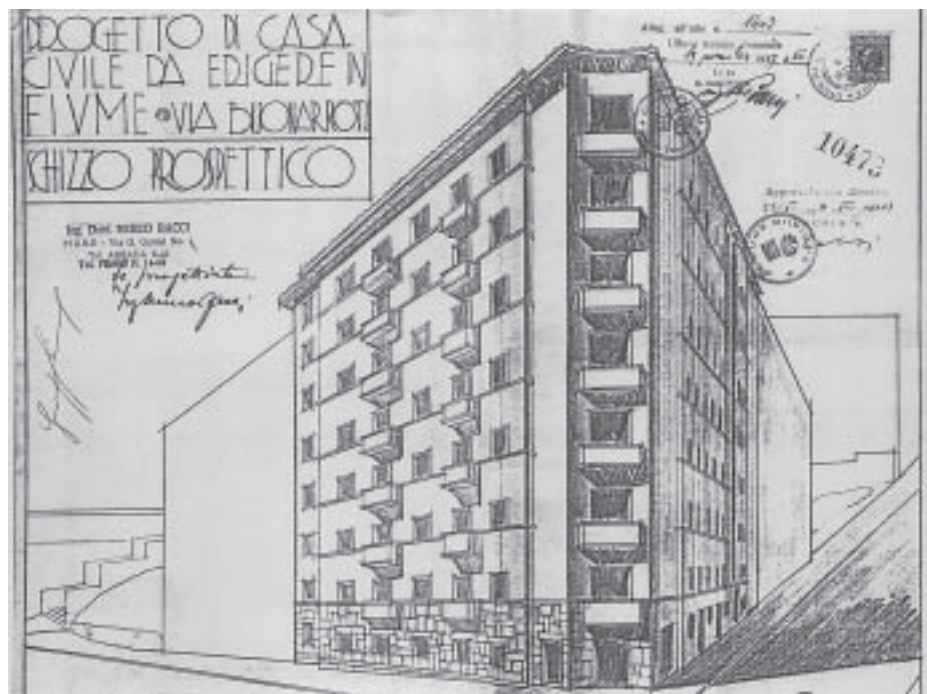
Uz radničke najamnice prisutna su i naselja samostojećih kuća izgrađenih, primjerice, za djelatnike riječkog poduzeća Raffineria di Olii Minerali na Podmurvicama. Konfiguracija terena pretpostavljala je komunikaciju stubama i usporednim uskim ulicama, čineći zonu isključivo pješaćkom. Dvojni objekti s dva ili četiri stana okruženi su vrtovima, što ide u

prilog humanom tretiranju radničkog stanovanja, a svojim uposlenicima to su mogla priuštiti materijalno bolje stojeća poduzeća ili državni zavodi, koji ulazu i u izgradnju vrtnog naselja modernih obiteljskih kuća ravnih krovova na sunčanoj strani gradskog brežuljka Kozala.²²

Stambeno-najamni objekti

Nakon dovršenja monolitnih nizova radničkih kuća u Via Buonarotti i Via Tiziano na obroncima stambene zone Belveder definiraju se i blokovi u obližnjim ulicama Via Tintoretto, Andrea Doria i Galvani (danas Rendićeva ulica, Omladinska ulica te Ulice Ljudevita Matesića i Moše Albaharija). Ambicioznost graditeljskih zahvata oko izgradnje radničkih kuća, a vezana prvenstveno uz njihovu kvantitativnu komponentu, temeljila se na materijalnim mogućnostima naručitelja (državni zavodi), dok je inventivnost projekata, osobito u unutrašnjem rasporedu, ipak zaostajala za rješenjima stambenih objekata koje podupiru pojedinci.

U produžetku stambenih nizova u Via Tiziano 1940. godine gradi se samostojeća četverokatnica *Justin*, gdje se u projek-



Stambena zgrada (*casa nave*), crtež
Residential building (*casa nave*), drawing



Stambena zgrada (*casa nave*), Laginjina ulica 19,
istočno pročelje
Residential building (*casa nave*), 19 Laginjina
street, east façade

tu Nerea Baccija utjecaj primorske arhitekture očituje u razvedenom tlocrtu, zatim u četverovodnom krovistu s dubokim strehama te u primjeni primorskoga kamena u vanjskoj oplati parterne etaže i razizemlja (danas Tizianova ulica br. 5). Modernom arhitektonskom jeziku priklanjaju se motivi polukružnih ugaonih balkona i ostakljena stubišna vertikala uvučena unutar duboke lučno definirane niše u središtu uličnog pročelja. Tlocrt kuće *Justin* ima oblik slova T: južni krak je uži i duži kako bi pogled s ugaonih balkona poprečnoga kraka zgrade bio također nesmetan. Prepoznatljivost autorskog izraza Nerea Baccija jasna je, dakako, u njegovoj sklonosti ambijentalnom promišljanju, ali i u zanatskoj komponenti izvedbe: inzistiranju na plemenitome materijalu u opremi ulaznih veža i stubišta.²³

U obližnjoj Via Milano, nešto ranije, niče peterokatnica *Terzi*, u vrijeme izgradnje samostojeća (danas Račićeva ulica br. 2). Eduardo Stipanovich, autor projekta, harmoničnost njezinoga valoriziranog pročelja postiže simetričnim rasporedom otvora i kubičnošću središnjeg istaka, koji slobodno probija završni vijenac te se bočno rastvara u lođe, čime se, u skladu s kompozicijskim načelima moderne, postiže dematerializacija uglova. Pročelna kompozicija podsjeća na oblikovanje rezanog ugla višekatnice u Via Fabio Severo u Trstu, rješenje Giuseppa Paganija iz 1936. godine, a znamo da je Stipanovich bio tršćanski đak. Nadalje, prizemlje i prvi kat kuće *Terzi* obloženi su travertinom, dok u sklopu ulazne zone ne izostaje dekorativna plastika u formi *fascia littoria* (uklonjeno).²⁴ Krajem 1937. godine, na suprotnoj strani uli-

ce, stasaju dvije standardizirane četverokatnice sa zajedničkim ulazom za službenike Državnih željeznica, a na sjecištu Via Milano i Via Bunarrotti, u produžetku kuće *Terzi*, dojmjljiva stambena sedmerokatnica s prizemljem i suterenom. U projektu nazvana *casa civile*, a u puku, zbog svojega izgleda poput čamca, *casa nave*, izdvaja se uskom istočnom osi, gdje se prostornost i osunčanost postiže njezinim konkavnim uvlačenjem (danas u Laginjinoj ulici br. 19). Svojim imenom *casa nave* izražava nešto toplo, lokalno, bez programatske osnove prisutne u projektima podružnih fašističkih okupljališta u Rijeci, koji svojom prostornom koncepcijom također podsjećaju na plovilo, izražavajući pokret, ali i kompromitiran neofuturistički duh »stremljenja u bolju budućnost«.

Nereo Bacci, autor projekta *casa nave*, njezina tri slobodna pročelja prepoznatljivim postupkom raščlanjuje razdjelnim vijencima od primorskog kamena, čime postiže željeni učinak u isticanju horizontala kao i kontrast strukture prirodnog materijala i glatke obrade fasade bez dekoracije i prozorskih okvira. Kamena rustika, kao i u primjeru kuće *Justin*, pojavljuje se i u oplati prizemlja, a primjećujemo i četverostrušni krov s dubokom drvenom strehom. Kuća se ističe atraktivnim trosobnim stanovima: predsoblje, garderoba, kupaonica i wc te kuhinja s pomoćnim prostorijama, salon i dvije spavaće sobe. Radi bolje iskoristivosti i ugodnosti kretanja hodnik i kupaonica su poligonalni, a riječ je o značajnom pomaku u prostornom razmišljanju, svojstvenom tlocrtnim rješenjima projekatnata koji se školuju na milanskoj



Stambena zgrada (*casa nave*), Laginjina ulica 19,
detalj balkona
Residential building (casa nave), 19 Laginjina street,
detail of balcony

Politehnici. Valja napomenuti i to da su balkonom opremljene spavaće sobe, što je u razdoblju međuraća *novum* u podizanju udobnosti stanovanja.²⁵

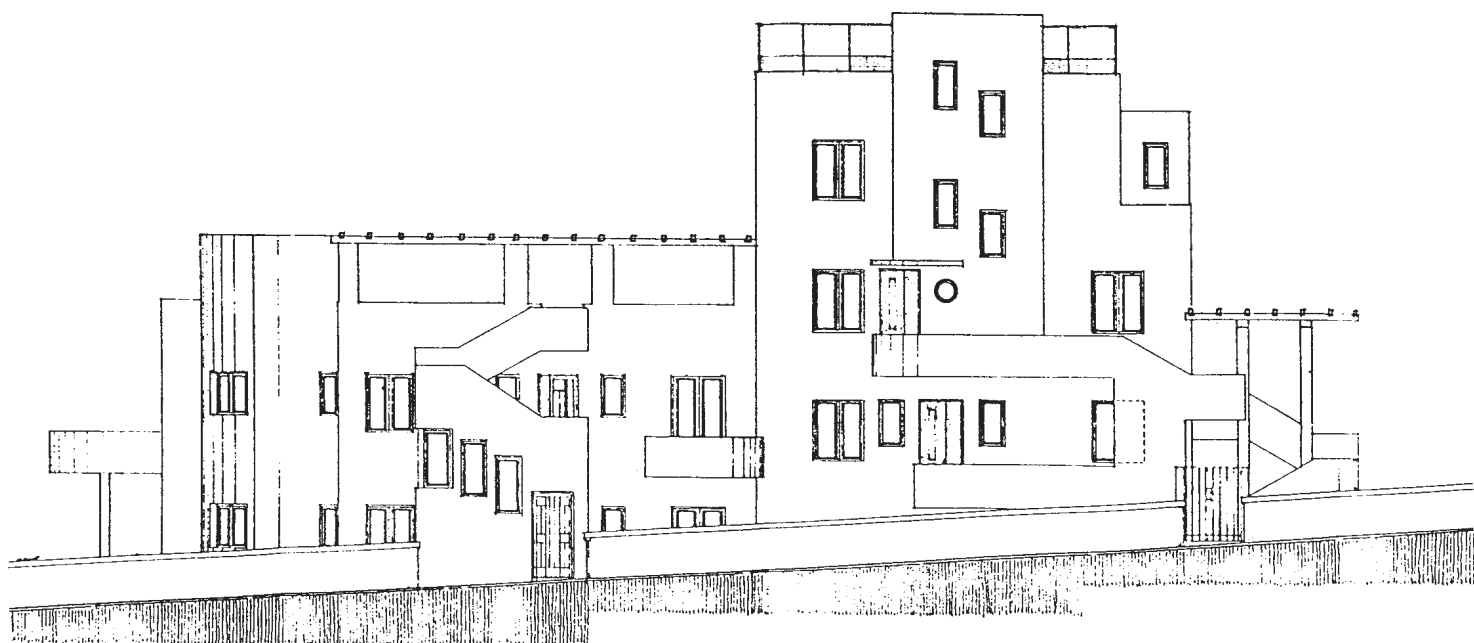
Nadovezujući se pak na zapadnu stranu kuće *Terzi*, u *Via Milano*, nailazimo na još jednu državnu narudžbu iz 1940. godine, ugaonu šesterokatnicu, koju rješava Ermanno Gandolfo, zatvarajući stambeni blok koji je pred početak Prvoga svjetskog rata ostao nedovršen (Ulica I. Rendića br. 10). Autor interpretira motive ugaonih balkona, uvučenih lođa i neprekinutih prozorskih poteza, a kuća je zanimljiva i zbog drvene krovne strehe, što nije nerijetko u upotrebi u domeni stambene izgradnje u razdoblju međuraća u Rijeci.²⁶

Istočno od gradske zone Potok stambena izgradnja nastavlja se na obroncima s obje strane usjekline nekadašnjega Škurinjskog potoka (Via Carlo Gozzi, Alfieri, Fratelli Branchetta i Pasubio) te donjim dijelom Vie Valscurigne (danas Ulica 1. maja), koja se tridesetih godina napokon definira interpolacijama u sklopu sjevernoga stambenog niza. S južne strane, shodno prilikama na terenu, 1937. godine gradi se samo jedan objekt, urbana *vila Duimich-Chlerici*, orijentirana prema strmoj padini (danas Ulica 1. maja br. 3 i 5). Giulio Duimich i Ivone Clerici, naručitelji zdanja, ujedno su i autori njezina projekta. Trokatnica s prizemljem i dvije ulazne veže (svaka s četiri stana) oblikuje se usuglašavanjem dvaju kubusa, a njihove stroge obrise zakriljuju vanjska stepeništa, terase i pergole nad stepeništem i ravnim krovom, zatim veliki polukružni ugaoni balkoni okrenuti prema jugu i jugozapadu kao i asimetrično raspoređeni prozorski otvori.

Slobodno usuglašavanje geometrijskih tijela, smjenjivanje punih volumena i praznina definiranih mrežom pergola te uključivanje vanjskog stubišta kao dodatnog volumena ispred ulične fasade postupci su proširivanja konzervativne ideje o zgradi kao kompaktnoj cjelini, čemu se pridružuju i primorski motivi (pergole i balkoni) interpretirani modernim postupkom (betonom).²⁷

Od interpoliranih objekata izdvaja se peterokatnica *Superina*, projekt Giulija Duimicha iz 1934. godine, na kojoj se uz južnu ugaonu os uličnog pročelja nižu polukružne verande, koje se prema njegovu središtu, na prvom i drugom katu, pretvaraju u erkere te potom u otvorene balkone (danas Ulica 1. maja br. 30). Na svakome katu nalaze se dva dvosobna stana, a onaj s verandom ima obje sobe orijentirane prema prometnici. Istupanjem ugaone kule u prostor iznad ulice Duimich omogućava interijeru širi vidokrug te ulazak istočnoga, jutarnjeg svjetla u unutrašnjost.²⁸

Pri vrhu Vie Valscurigna (danas Osječka ulica), osim naselja radničkih najamnica, grade se i pojedinačni objekti, poput uglovnice inž. Luigija Posoa, koja u pojedinostima svojega vanjskog izgleda podsjeća na rukopis Nerea Baccija, osobito zbog primorskog kamena u oblikovanju rustike prizemlja i prozorskih klupčica. Poso poput Perugginija, Ladoa ili Puhalića studira u Padovi, pa uglovnica u njegovu vlasništvu, koje zapravo nema jer je ugao izveden samo u razini prizemlja, ipak u cjelini odiše utjecajem sjevernotalijanskih graditeljskih škola. Stanovi su, naprotiv, tradicionalno građanski raspoređeni: salon i sobe s uvučenim lođama otvaraju se



Fiume, 2 gennaio 1937/xr.

Kuća *Duimich-Chlerici*, Ulica 1. maja 3 i 5, nacrt uličnog pročelja
 Duimich-Chlerici House, 3, 5 1st May Street, design of the façade to the street

prema pročelju uz prometnicu, pa su od kuhinje i sobe za služavku, smještenima na suprotnoj strani izduženog hodnika, prostorno i društveno razdvojeni.²⁹

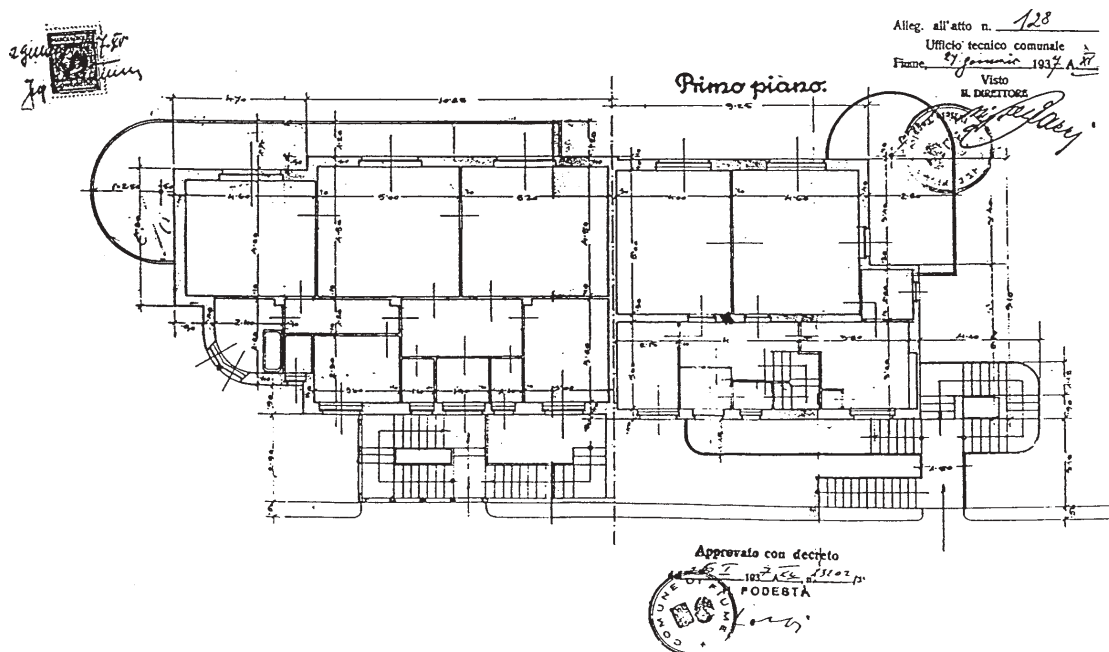
Stambeno-poslovni objekti

U zoni centra grada Rijeke interpolirano je nekoliko kvalitetnih stambeno-poslovnih objekata, poput peterokatne uglovnice »*Unione*« – *Società Anonima Fiumana per costruzione* s poslovnim prostorom u prizemlju, koja 1928. godine dovršava graditeljsko oblikovanje izvorišta prve riječke obilaznice, s njezine sjeverne strane (u vrijeme izgradnje *Via XX settembre*, a danas Ulica žrtava fašizma br. 4). Giovanni Rubinich, autor projekta, pod čijim je nadzorom objekt i izveden, nastavlja akademsko pročelno komponiranje s naglaskom na prozorskim okomicama i ukrasnim parapetnim pločama te blago istaknutim bočnim erkerima. Dva stana, koji na katovima zauzimaju svaki svoje krilo, trosobni su ili četverosobni, površine do dvjesto kvadrata. Poligonalno predoblje je parketirano, a hodnik, tlocrtno u obliku slova L, u doticaju je s dvije spavaće sobe okrenute glavnoj prometnici, zatim s kupaonicom između njih te kuhinjom, spremištem i wc-om kao i sobom za kućnu pomoćnicu. Nusprostori je okreću i ozračuju prema stražnjem dvorištu, kamo je na unutrašnjem spoju krila gurnuto stubište stambene zone. U prostornu sastavnicu stana uvodi se *tinello*, blagovaonica s balkonom, dostupna neposredno iz predsoblja i u komunikaciji

sa salonom, na koji se nadovezuje ugaona soba s balkonom, ako je stan četverosoban. Uz kuću su već od 1927. godine u funkciji mehaničke radionice za obradu drva.

Na središnjemu riječkom šetalištu, *Corsu Vittorija Emanuela III*, Giacomo Linden u produžetku secesijskih kuća *Schittar* i *Milchenich* iste godine podiže dvokatni stambeno-poslovni objekt prema rješenju Vittorija Angyala (danas Korzo br. 29).³⁰ Novogradnja se izvodi u armiranom betonu, a statički proračun izrađuje projektant, budući da se za to specijalizirao. Kuća *Linden* jedinstveni je primjer *Art decoa* u Rijeci, s dubokim pothodnikom u prizemlju te bočno uklopljenim izlozima trgovine koja zauzima manji dio partera i mezanin, dostupan unutrašnjim zavojitim stubištem. Pojedinstvi reducirano dekorativnoga karaktera odnose se na kanelirani okvir pravokutnog otvora pothodnika i istaknutu betonsku strehu s geometriziranim motivom rombova u plitkome reljefu.

Tridesetih godina u Rijeku se vraća Raoul Puhali po završetku politehničkog studija graditeljstva u Milanu. Nakon višegodišnje prakse u arhitektonskom ateljeu »Angyal« prihvaća se samostalnog projekta za stambeno-poslovnu šestokatnicu u sklopu *Vie Parini*, završnog poteza gradske obilaznice. U osnovnom gabaritu objekt prati postojeći niz starijih zgrada, ali ne i njihovu visinu, kojom se, zapravo, izdvaja (danas F. La Guardia br. 14a). Naglasak je na plasticitetu njezina jugozapadnog ugla s otvorenim balkonima u kombinaciji s erkerima, čija je svrha upijanje popodnevnog sunca u interijere blagovaonice i salona. Ova višekatnica, tlocr-



Kuća Duimich-Chlerici, Ulica 1. maja 3 i 5, tlocrt prvoga kata
Duimich-Chlerici House, 3, 5 1st May Street, first floor plan

tno u obliku slova L, na čijem se vrhu pojavljuje ugaona krovna terasa, primjer je elitnoga građanskog stanovanja s jednim stanom na katu. Raspored prostorija za riječke je prilike neuobičajen: poligonalni hol, iz kojeg se ulazi u roditeljsku i dječju sobu, zatim wc, kupaonicu te i sobu za poslu-gu, produžuje se prema zapadu u hodnik koji u slijedu komunicira s blagovaonicom i salonom te prema sjeveru s kuhinjom i spremištem.³¹

Sedmerokatnica u istoj ulici, najvjerojatnije također projekt Raula Puhalića iz 1938. godine, izdvaja se rješenjem ostakljene stubišne vertikale zarotirane prema poprečnome usponu, s usporednim betonskim nadstrešnicama pri vrhu (poput češlja), premda se motiv češće primjećuje nad ulaznim vratima (danas Ulica Blaža Polića br. 12). Puhali je bio upoznat s radom *Gruppe 7*, koja aktivno izlaze na arhitektonskim Bienalima i Triennialima, primjerice u Torinu 1928. godine, gdje je predstavljen Sartorisov paviljon agrikulture sa slično oblikovanim ulazom, ili u Monzi 1930. godine električna transformatorska stanica s detaljem usporednih nadstrešnica nad ulazom. Nadalje, stambena veža Puhalićeve sedmerokatnice obložena je smeđim travertinom, uostalom kao i oplošje prizemlja namijenjena trgovačkim djelatnostima u sklopu pret-hodnog objekta, dok ogradu stubišta uobličuju jednostavni rukohvati, koji se na uglovima zaobljuju. Na vrhu zdanja, na njegovu sjeverozapadnom uglu, uređena je krovna terasa s jednostavnom željeznom ogradom, asociirajući na palubu broda, dok asimetričnim postupkom jugozapadni ugao zastire isturena betonska streha. I ovom modernom zgradom jedan od postojećih nizova secesijskih i historicističkih kuća ak-

centuiran je visinski, ali i obujmom, budući da izvan ravnine obaju slobodnih uglova istupaju zaobljeni balkoni. Puhali očito nije bio opterećen stilskom prilagodbom akademskoj dimenziji okolnih zgrada, što mu je dopuštao duh modernog doba kao i novi Građevinski pravilnik iz 1937. godine u svojim odrednicama o izgradnji viših ili visokih kuća u središtu grada.³²

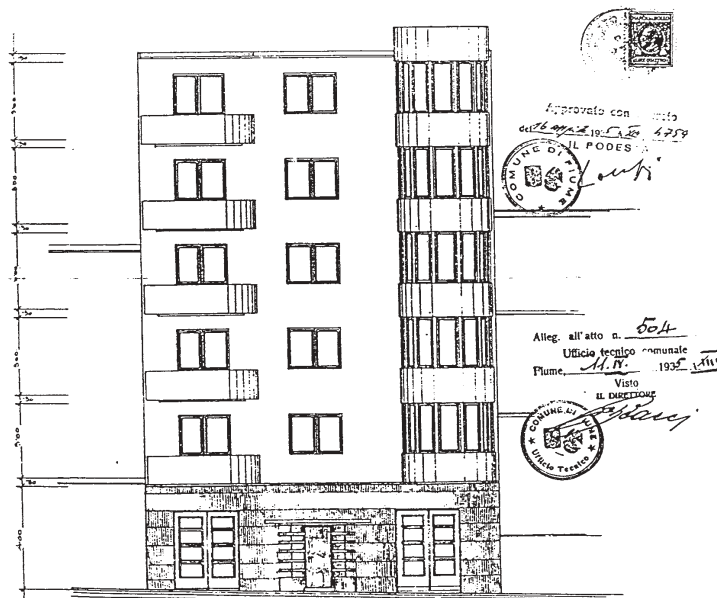
Puhalijev projekt iz 1939. godine odnosi se na stambeno-poslovni objekt koji na spoju Via Carducci i Via Firenze prati oblik građevinske čestice u obliku nokta. Kosina na kojoj je niknuo i prilaz uzbrdicom omogućili su dobre pre-dispozicije njegovoj prostornoj dominaciji, premda je zbog nagiba ulice ipak vizualno suspregnuta njegova visina, a i oštrina istočnog ugla ublažena je potezima dugačkih polukružnih balkona, koji se poput prstenova nižu jedan iznad drugoga sužavajući se prema vrhu. I ta kuća svoj naziv *casa d'abitazione all'angolo* duguje puku, koji osjeća da je temeljni arhitektonski problem kojim se bavi autor projekta upravo ugao kuće (danas Ciottina ulica br. 20).

Prema neostvarenoj inačici projekta nad posljednjim, desetim katom, kuća je trebala završavati dodatnim valjkom unutar kojeg bi bile smještene zavojite stube za unutrašnji pristup iz ugaone prostorije stana na posljednjem katu na privatni dio krovne terase. Osim deset stambenih katova, kuća u prizemlju sadrži trgovački prostor, dvosobni stan kućepazitelja i zajedničke pomoćne prostorije stanara, poput praonice i sušionice rublja. U podrumu je, osim drvarnica i spremišta za ugljen, opremljena protuavionskim skloništem.

*Casa da costruirsi in via Valscuri-
gne no. 28, sul terreno di proprietà
del sig. Giovanni Superina.*

Facciata.

Scala 1:100.



Plume, 12 giugno 1934.XII.

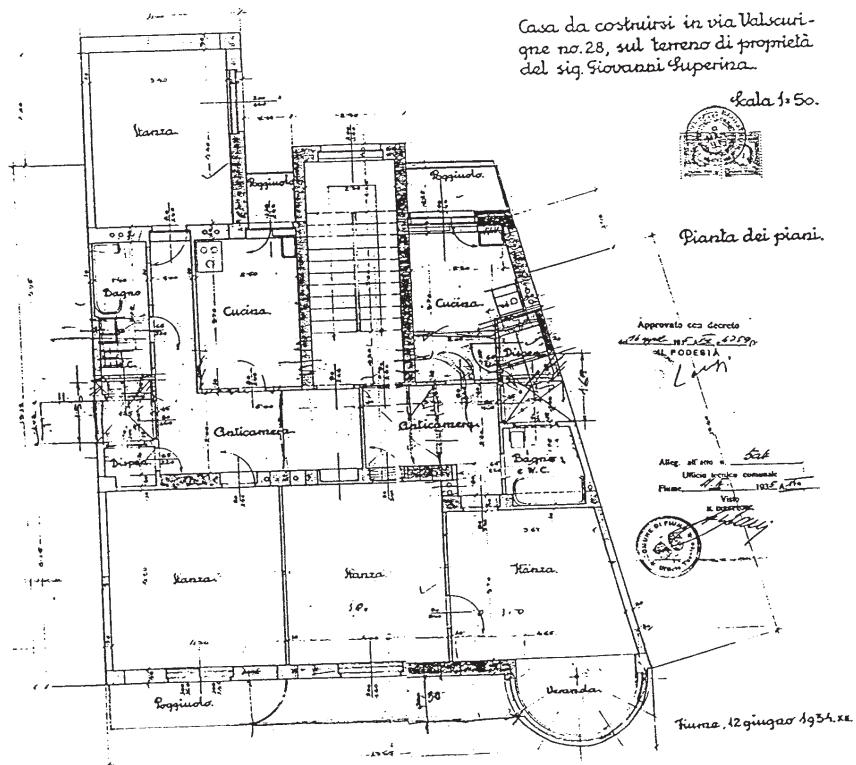
Kuća Superina, Ulica 1. maja 30, nacrt pročelja
House Superina, 30 1st May Street, design of the façade

Od prvoga do osmoga kata raspoređuju se po dva stana na svakoj etaži: jedan se u cijelosti pruža uz južno, a drugi uz istočno pročelje. U južni stan, koji prelazi dvjesto kvadrata, ulazi se kroz trokutasti hol, slijedi izduženi hodnik uz koji se paviljonski nadovezuje pet soba (salon je u sredini). Na zapadnom kraju hodnika, prema unutrašnjem dvorištu, uklopljena je kuhinja s balkonom i soba za kućnu pomoćnicu, a na istočnom sanitarije s garderobom. Jedna od dviju spavaćih soba predviđena je kao polukružna ugaona prostorija, a obje sobe otvaraju se na zaobljeni balkon (u istočnom stanu jedna soba proširuje se erkerom, a druga izlazi na balkon). Deveti i deseti kat su elitni s jednim stanom s dva ulaza, koji je dodatno opremljen s dvije prostrane terase. Prostorije se također pružaju obodno oko hola i hodnika, a većina ih je okrenuta prema jugu. Orijentacijom dviju valoriziranih fasada prema istoku, odnosno jugu, te zaobljivanjem pročelnog ugla autor postiže maksimalnu insolaciju, jer se sunčeva svjetlost kontinuirano upija od ranih jutarnjih sati do posljednjih večernjih zraka.³³ Puhalijska se »ugaona kuća« na osebujan način koristi jezikom moderne, prilagođujući ga svome mediteranskom okruženju te, doimajući se gotovo poput broda, kao uspješno arhitektonsko rješenje doista putuje u sigurnu i sretnu budućnost.

Budući da se u građevinskom pravilniku s kraja tridesetih godina navodi mogućnost izgradnje viših ili visokih kuća u gradskome središtu, što se zbog nedostatka i skupocjenosti

građevinskih čestica dopušta iz sasvim pragmatičnih razloga, takvi objekti zbog svoje visine postaju novi urbani znakovi, s kojima se postupno poistovjećuje lokalno stanovništvo (kao nekada s reprezentativnim gradskim trgovima okruženima monumentalnim građevinama). Stoga je sasvim logično i drugo ime koje Puhalijska uglovnica spontano dobiva nakon završetka rata: *Mali neboder*.

Jedan od najpoznatijih riječkih urbanih znakova, *Riječki neboder*, izvorno stambeno-poslovni objekt *Arbori*, projekt je Umberta Nordija u suradnji s tršćanskim arhitektom Vittorijem Frandolijem. U vrijeme izgradnje najviša i najmodernija zgrada u gradu izdvajala se čistoćom arhitektonskog jezika: strogim kubičnim volumenom, pravim kutovima i ostrim bridovima. Njezina statičnost, sklad proporcija i visinska dominacija (53 metra) nad historicističkim objektima uokrug doprinosili su i definiranosti urbanog konteksta na kojem se smjestila: Piazza Regina Elena (danas Jadranski trg), koja je ujedno i završnica glavne šetališne zone u središtu grada, riječkoga Korza. Kompaktnost volumena građevine razbijena je na frontalnoj fasadi prema trgu jednoličnim rasterom lođa, u čije šupljine uranjaju duboke sjene ističući kontrast svijetlotamnog. Parterna trgovačka zona u intimnijoj je komunikaciji sa šetačem, što simbolično naznačuje široka obodna nadstrešnica nad prizemljem. Mezanin je u cijelosti namijenjen poslovnicama javnih djelatnosti, čiji prozori prate širinu parternih izloga. U skladu s tada suvremenim propisima u pod-



Kuća Superina, Ulica 1. maja 30, tlocrt kata
House Superina, 30 1st May Street, floor plan

zemnim podrumskim prostorima uređeno je protuavionsko sklonište, a zatim i ložionice za centralno grijanje i spremišta.

Od prvoga do petoga (visina pridodanoga sjevernoga krila) te od sedmoga do dvanaestoga kata raspoređena su po dva stana na svakoj etaži. Jedan je gotovo u cijelosti orijentiran prema sjeveru, izuzev dnevnog boravka, koji se okreće prema trgu. Jugozapadni je stan prostraniji (preko dvjesto kvadrata) te uključuje hodnik koji se prema rezidencijalnim sastavnicama stana: dnevnom boravku, salonu i blagovaonici s balkonima i peterokrilnim otvorima prema trgu te dvjema spavaćim sobama, širi u prostrano predsoblje s posebnim ulazom. Pomoćne prostorije neinventivno zauzimaju sjeverozapadni ugao, te su u odnosu na cjelokupnu kvadraturu stana tek njegov manji dio, uostalom, kao i kupaonica ubačena između dviju spavaćih soba. Šesti je kat elitni, s jednim stanom, koji osim navedenih prostorija uključuje radnu sobu te dvije kupaonice.³⁴

Nordijev stilski izraz u osmišljenju *Riječkog nebodera* blizak je njegovu istovremenom rješenju sjedišta Sveučilišta u Trstu (nastalo u suradnji s Rafeallom Fagnonijem). Gianni Contessi, autor teksta *Umberto Nordio* u knjizi *Guida critica all'architettura contemporanea Friuli Venezia Giulia*,³⁵ drži da rješenje zgrade Tršćanskog sveučilišta ima monumentalan ton, dakako prilagođen vremenu, te da je istovremeno i »prolazno« moderan. Pogotovo se to, po mišljenju teksto-

pisca, odnosi na interijer (atrij), gdje se očituje srednjoeuropska funkcionalistička tradicija, ali i zanos liktorskim stilom. U Nordijevu se cjelokupnom arhitektonskom djelu osjećaju talijanski uzori, no njegova su ostvarenja uvijek odmjerena i prilagodljiva, a dvojakost koju je analizom sjedišta Rektorata Tršćanskog sveučilišta uočio Contessi prisutna je i u rješenju *Riječkog nebodera*, kojemu prethodi Nordijeva *Casa a torre*, izgrađena u Trstu 1935.–1936. godine. Neboder na tršćanskom Largo Riborgo ima sličan položaj kao i riječki, naime, pozitivno akcentira trg. Osim toga, i *Riječki neboder* tretira se u vrijeme izgradnje kao *Casa a torre* po uzoru na srednjovjekovnu terminologiju takvih tornjeva podizanih u gradovima Veneta i Toskane. To i jest razlogom da je monumentalizam građevine i određena klasična strogost nadvladala kliše internacionalnog stila, jednako koliko i liktorskog, tvrdi i Radmila Matejčić.³⁶ I Nordijeva *Casa del Combatente* i *Sacrario Oberdan* u Trstu također potječu iz 1935. godine, a osmišljeni su u još izrazitijem u mediievalnom duhu, poput plemićkih gnijezda talijanskih patricija s velikom i visokom kulom. Primjećujemo da se sljedno tim uzorima i u primjeru riječke *Casa a torre* (kao i tršćanske) sa sjeverne strane i bočno izdvaja šesterokratna prigradnja, iz koje, u stvari, izvire toranj. Budući da u riječkom okviru za nju nije preostalo mnogo prostora, njezin korpus ne narušava kompaktnost i dominantnost vertikale.



Stambeno-poslovna zgrada u Ulici Blaža Polića 12, zapadno pročelje i jugozapadni ugao
Residential-office building, 12 Blaž Polić Street, west façade and south-west corner



Stambeno-poslovna zgrada (*Mali neboder*) u Ulici Giovanniija Ciotte 20, jugoistočni ugao
Residential-office building (Little skyscraper), 20 Giovanni Ciotta Street, south-east corner

Nordijev senzibilitet blizak je i Piacentinijevim postavkama o materijalima, o talijanskom duhu i podneblju. Primjerice, tršćanski neboder obložen je tamnocrvenom pročelnom opekam autentičnom za Veneto, prozori su obrubljeni okvirima od bijelog kamena, čemu uzor također nalazi u srednjovjekovnoj arhitekturi, a uglovi su zaobljeni. Riječki je neboder vitkiji, odmjerjenijih proporcija, te je, primjereno riječkom podneblju, svjetliji (svijetloružičasta opeka).³⁷ Ono što je bliže talijanskom duhu jest obloga od travertinskog mramora do visine međukata, dok je unutrašnjost stambene ulazne zone oplemenjena bijelim kararskim mramorom. Uz to, u odabiru slikara-suradnika Nordio je trajno naklonjen Carlu Sbisi pokazujući svoj tradicionalni ukus, više talijanski nego europski, odnosno »tršćanski«, kako ističe Contessi. Tu se valja referirati i na detalj polukružnoga luka uključenog u motiv freske kao i u arkadama ophodne terase na krovu. Carlo Sbisura surađuje s Nordijem i u rješenju višekratnice *Zelco* u Trstu 1936. godine, a ta moderna kuća, rađe-

na u skladu sa zahtjevima funkcionalizma, imala je presudan utjecaj na Raula Puhalića i njegovo osmišljenje *Malog neboda* u Rijeci.

Stambeni blok na tržnici, čiju izgradnju financira milanska tvrtka (sa sjedištem u Rijeci) Oberziner-Zampieri u nekadašnjoj Via Vittorio de Marco 1935. godine, rješava još jedan gostujući arhitekt, ovoga puta iz Milana, Anglodomenico Pica, koji se arhitekturom bavi i teorijski, pišući rasprave i članke te postavljajući izložbe poput Triennala u Milanu 1936. godine. Prema projektu trebao je biti realiziran cijeli blok, čime tvrtka skrbi o primjerenom stanovanju svojih namještenika, ali i od dobiti od prodaje stanova. Zbog izbijanja rata ostvarena je samo jedna peterokatna jedinica s dvije ulazne veže, tlocrtno u obliku slova L, gdje osim na polukružnim stubišnim tornjevima s uskim okomitim ostakljenjem, koji istupaju izvan gornjega ruba dvorišnog pročelja, zaobljenih obrisa više nema. Zanimljivo je da balkoni južne (i dvorišne)



Stambeno-poslovna zgrada (*Riječki neboder*), Jadranski trg 4, istočno pročelje
Residential-office building (Rijeka Skyscraper), 4 Jadranski trg, east façade



Stambeno-poslovna zgrada (*Riječki neboder*), Jadranski trg 4, sjeverno pročelje
Residential-office building (Rijeka Skyscraper), 4 Jadranski trg, north façade

fasade obiluju kovanoželjeznim ogradama u obliku gustoga mrežastog rastera, što je očita autorova prilagodba riječkome primorskom podneblju (danas Zagrebačka ulica br. 9 i 13).³⁸

Zaključak

U razdoblju međuraća u Rijeci kontinuitetu izgradnje, prije svega stambene, najviše doprinose različite udruge za izgradnju kuća, a zatim i državna poduzeća, koja skrbe o primjerenom smještaju svojih službenika. Blokovi radničkih kuća izdvajaju se u kvantitativnom smislu masovnošću izgradnje, a stilom se većinom uklapaju u karakteristike riječke stambene tipologije u cjelini. U odnosu na veličinu stanova opravdavaju, naprotiv, kategorizaciju *case economiche*, budući da im je kvadratura znatno skromnija u odnosu na najamne kuće u vlasništvu privatnih naručitelja. Isto se može reći i

za kvalitetu stanovanja glede insolacije interijera, koja je zbog maksimalne iskoristivosti prostora jednostrana, a stanovi u cijelosti južni ili sjeverni (Laginjina br. 25, 27, 29, 31, Tizianova br. 1 i 3, Osječka br. 30, 32, 34/36, 38).

Načela rada udruženja za izgradnju stambenih objekata većinom zadovoljavaju arhitekti slobodne profesije i modernog opredjeljenja, poput Lorenza Valentinića, Amedea Slavicha, Nerea Baccija i drugih. I službeni inženjeri i savjetnici državnih zavoda za stanogradnju, kao Francesco Allegri i Andrea Bayer, promptno prihvaćaju moderni stil, budući da u tome nisu onemogućavani od svojih poslodavaca. Po inventivnosti i modernom izrazu ipak prednjače pojedinačni stambeni objekti u vlasništvu privatnih naručitelja, proizašli također iz djelokruga privatnih riječkih arhitektonskih ateljea. Vrhunac u postignuću standarda stanovanja i avangardnosti vanjskog izgleda privatne su stambeno-poslovne palače u središtu grada.

Kontinuitetu stambene izgradnje u to doba doprinosi i Tehnički ured grada Rijeke s ravnateljem Pietrom Baccijem, koji razvija koncepciju primorske arhitekture i zaštite njezinih ambijentalnih svojstvenosti, ali i cjelokupnoga riječkog graditeljskog nasljeđa, utječući na ostale djelatnike ureda te na djelokrug samostalnih domaćih inženjera i arhitekata. Program se izvrsno uklopio i u aktualne novecentističke nazore, koji su također nastojali vrednovati tradicionalne oblike graditeljstva na Mediteranu.

Kao autor stambenih kuća, stilski ponajviše otvoren izazovima moderne, ističe se Giulio Duimich u rješenjima kuća *Superina* i *Duimich-Clerichy* na Škurinjama, a od mlađe generacije, koja se školovala u Italiji, *Nereo Bacci*, zapažen po rješenju višekatnica *Justin* i *Case nave*, te Raoul Puhali, koji se iskazao kao autor vrhunskih primjera međuratne stambene arhitekture u Rijeci, primjerice *Malog nebodera*. Nereo Bacci i Raoul Puhali dvadesetih i početkom tridesetih godina završavaju Milansku politehniku, a riječ je o sredini koja razvija i oslobađa njihovu inventivnost i sklonost pomacima, pogotovo u tlocrtnim rješenjima najamnih stanova i podizanju razine njihove udobnosti (kupaonice u neposrednoj komunikaciji sa spavaćim sobama), protočnosti kretanja (uvođenje hola i predsoblja) kao i insolacije interijera: osim temeljne južne orijentacije rezidencijalnih sastavnica stana karakteristična je i istočna orijentacija spavaćih soba s balkonima, a zatim salona i blagovaonica, koje polukružnim verandama, erkerima ili otvorenim balkonima istupaju nad prostorom ulice prema istoku ili zapadu.

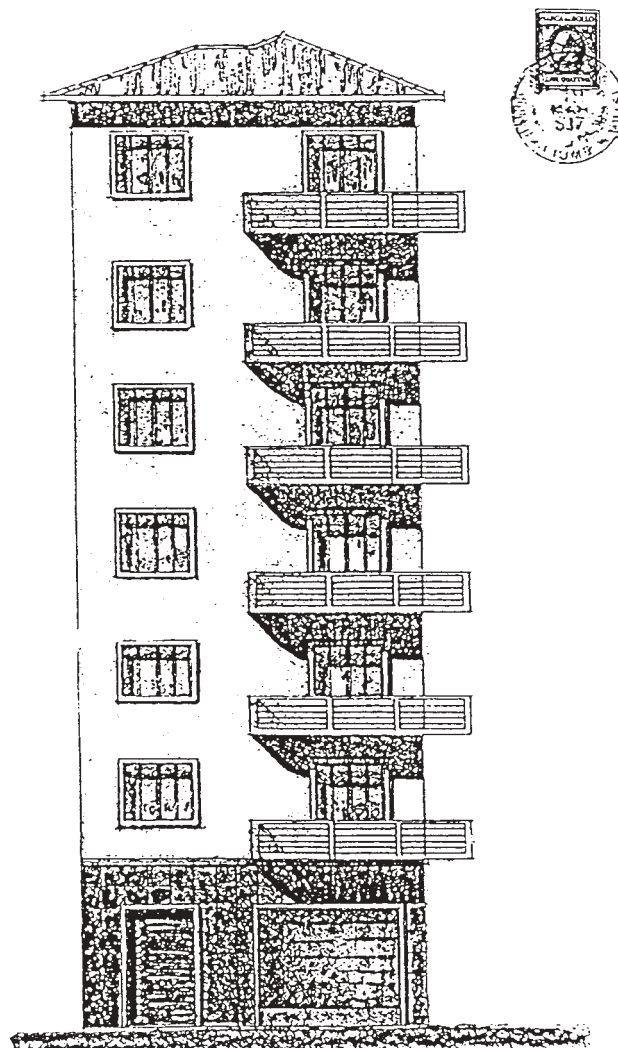
Od inozemnih arhitekata u Rijeci su na planu stambeno-poslovne izgradnje svoj trag ostavili Anglodomenico Pica i Umberto Nordio, autor *Riječkog nebodera*, jednog od najznačajnijih ostvarenja međuratnog graditeljstva u Rijeci uopće, najpoznatijega riječkog urbanog znaka, koji svojim kubičnim volumenom i visinom dominira nad okolnim objektima, doprinoseći definiranosti urbanoga konteksta u središtu grada.

Govoreći u cjelini, na području riječke stambene izgradnje dvadesetih godina u stilskom pogledu još uvijek prevladava tradicionalan izraz s oslonom na povijesne stilove. Tridesetih godina prihvaćena je moderna, i to bez obzira na naručitelja, što ne isključuje kontinuitet neoklasicizma, a stilski pluralizam međuratnoga stambenog graditeljstva u Rijeci uklapa se kao univerzalna pojava u širi nacionalni i europski kontekst.

Premda se već od početka 20. stoljeća funkcionalistički pristup arhitekturi temelji na svrhovitosti i opravdanosti svakoga graditeljskog postupka glede upotrijebljenog materijala, odabrane konstrukcije i shodno namjeni građevine, mnogi projektanti ne žele napustiti klasičnu tradiciju i prihvatiti isključivo principe moderne arhitekture. S vremenom nalaze rješenja kojima pomiruju ova dva prividno nespojiva ekstrema: neoklasicizam i modernizam.

Klasika, koju obilježava gravitacija i težina, odnosno zatvorena forma, i moderna, čije su svojstvenosti antigravitacija i dematerijaliziranost, odnosno otvorena forma, u međuratno se doba sjedinjuju u slobodnoj kompozicijskoj osnovi. Tako je, na primjer, središnja zona ulaznog pročelja stambenih višekatnica u Rijeci obično najstatičnija, te predstavlja njihov naklasičniji dio. Većinom je riječ o zoni stubišta, koje je kao okomiti akcent modernim postupkom u cijelosti ostakljeno.

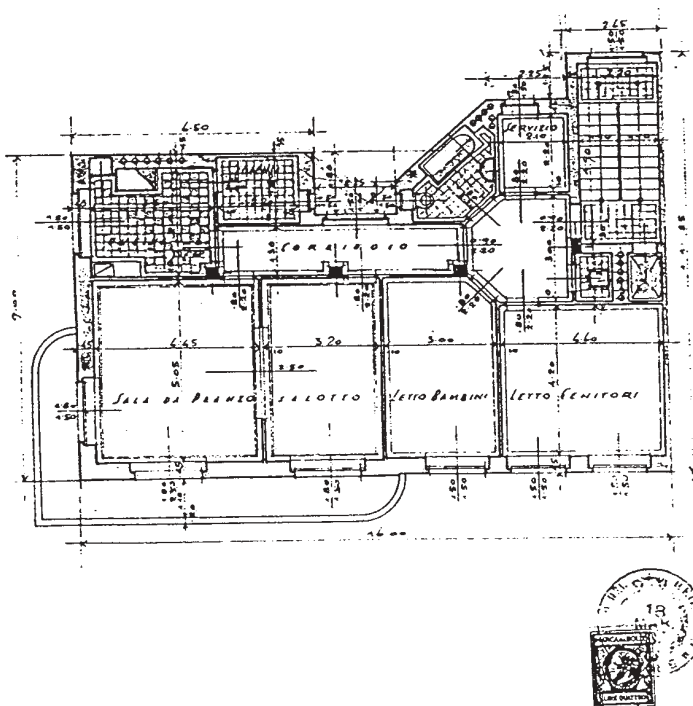
DROSPELLO LATERALE



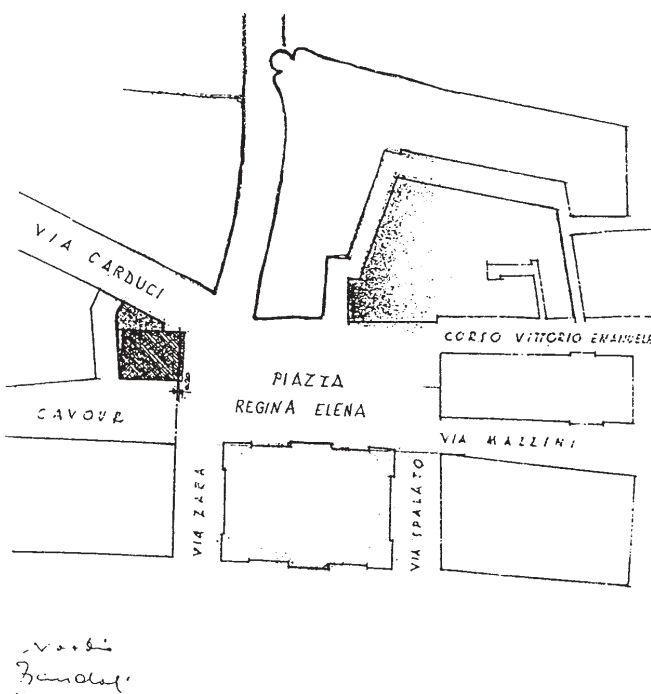
Stambeno-poslovna zgrada u Ulici Fiorella la Guardia 14, nacrt zapadnog pročelja (neizvedena inačica)

Residential-commercial building in 14 Fiorella la Guardia Street, design of the west façade (unperformed modification)

Sredina pročelja monumentalizira se i istacima (erkerima), od kojih se raskriljuju otvoreni balkoni, što iskazuje višu razinu modernizma (Tizianova br. 1 i 3). Horizontalnost i dematerijaliziranost postiže se i pomoću ugaonih prozora (Cambierijeva ulica br. 5, 7 i 9) i isturenim polukružnim balkonima na uglovima, a njihova primjena u skladu je sa suvremenim načelima što bolje osunčanosti interijera te pružanja mogućnosti širega vidokruga u napućenim urbanim sredinama (Krešimirova ulica br. 34, Ulica Nikole Tesle br. 2). Uvođenje krovne terase dodatno omogućuje doticaj s atmosferom i pružanje neograničenih vizura, a tu su i utilitarni razlozi, kao smještaj sušionica, spremišta i sunčališta (Fiorella la Guardia br. 14). Težnja prema horizontali, dematerijalizacija staklom, osobito ugla, korodiraju jedinstvo građevnog bloka, koji se postupno kompromitira pluralitetom mogućih vizura (kuća *Justin*). Tlocrt kao nokat, nova forma uve-



Stambeno-poslovna zgrada u Ulici Fiorella la Guardia 14, tlocrt kata
Residential-commercial building in 14 Fiorella la Guardia Street, floor plan



Stambeno-poslovna zgrada *Arbori* (Riječki neboder), situacija
Residential-commercial building Arbori (Rijeka Skyscraper), situation

dena u organizaciju objekta i u njegov odnos s prostorom, zanimljiv je pak zbog mogućnosti maksimalne iskoristivosti građevinskih čestica koje su u središtu grada još bile na raspolaganju (*Mali neboder*). Upotreba kamena, najčešće travertina, ponovno naglašava monumentalan ton kojim se odlikuju parteri, ulazi i portali (kuća *Terzi*, *Riječki neboder*). Glede materijala ilustrativna je i *casa nave*, koja predstavlja skladan spoj modernog i ambijentalnog izraza, koji se očituje u uporabi primorskoga kamena u vanjskoj oplati parterne zone i razdjelnih vijenaca. I državni zavodi te ostale udruge za izradnju ekonomičnih i radničkih kuća također poštuju koncepciju primorske arhitekture, koju razrađuje i njeguje riječki Tehnički ured, primjerice u tradicionalnom oblikovanju krovista. Nadalje, zaobljeni ugao kao središte objekta, koji se javlja tijekom 19. stoljeća nasuprot renesansnom i baroknom frontalizmu, predstavlja rješenje u nadilaženju problema oštrog ugla kao sjecišta pročelja, a u razdoblju međuraća zaobljeni se ugao ističe na tome dijelu (kuća *Derenčin*). Po uklapanju cilindra na uglu jedinstvena je pak peterokatnica *Superina*, a njegovim istupanjem u prostor iznad ulice interijeru se također omogućava širi vidokrug i ulazak svjetla u unutrašnjost. Motiv ugaone kule potječe još iz gotičkog doba, a u modernoj morfologiji predstavlja kontrast volumena i strukturalnih rješenja (oblaganje staklom). Primjer isključivanja obliha obrisa (osim na stubišnoj vertikali) stambeni je blok *Oberziner-Zampieri*, gdje se inzistira na ravnim linijama i pravome kutu, uostalom kao i u primjeru *Riječkoga nebodera*, koji opredmećuje autorovu sklonost racionaliziranju arhitektonskog izraza. Nadalje, primjena pro-

zora u traci, premda tek u začetku u obliku četverokrilih otvora dnevnog boravka, također radi bolje osunčanosti i vidokruga, kao i međuprozorskih ispuna od opeke, u Rijeci su na području stambenog graditeljstva gotovo redovita pojava. Redanjem opeke još se više naglašava horizontalno kretanje, a smjenjivanjem punog (ispune) i praznog (prozorski otvori) postiže se efekt reljefa te uklanja strah od monotonije ravnih poteza (Laginjina br. 31, Nikole Tesle br. 1). Moderno oblikovan stambeni objekt potvrđuje se i u odnosu prema stroju i industrijskim proizvodima, izražavajući pokret, a između različitih inačica arhitekture kretanja, koju simboliziraju stroj, vlak ili brod, u Rijeci je, shodno podneblju, najčešći oblik broda (*Mali neboder*).

Stambeno-najamno graditeljstvo Rijeke iz razdoblja međuraća možemo okarakterizirati kao arhitekturu svakodnevnice,³⁹ koja se prilagođuje prilikama lokalne sredine, a rezultat je djelovanja manje poznatih domaćih, a dijelom i afirmiranih inozemnih autora. Arhitektura kompromisa, koja se manifestira podilaženjem ukusu njezinih korisnika, svojstvena je Rijeci jednako kao i susjednom Sušaku. Inzistiranje na plasticitetu pročelja uporabom erкера i balkonskih konzola te mnoštvo obliha formi utjecaj su pluralističkih strujanja unutar moderne, osobito roterdamske škole arhitekture i J. J. Pietera Ouda, što u Rijeku dolazi posredno preko Milana i Padove. Istovremenih ostvarenja poput Ostrogovićeve višekatnice *Kauzlarić*, ili urbanih vila *Radonić* i *Prosen* u Sušaku, gdje je riječ o neposrednom utjecaju zagrebačke škole arhitekture i dominantnih purističkih nazora, u razdoblju međuraća u Rijeci ne nalazimo, a pojavljuju se tek poslije Drugoga svjetskog rata.

Bilješke:

- 1
Povijest Rijeke, Rijeka 1989., str. 292–301; *Opere Pubbliche*, Roma 1936., str. 240–241.
- 2
K. Frampton, *Moderna arhitektura, kritička povijest*, Zagreb 1992., str. 220; **V. Fontana**, *Profilo di architettura italiana del Novecento*, Venezia 1999., str. 133, 135–136.
- 3
ALBO degli architetti della provincia del Carnaro (sindacato professionale Fascista ingegneri Provincia del Carnaro), Fiume 1931.; *Guida generale di Fiume e provincia del Carnaro*, Fiume 1940., str. 122–123.
- 4
J. Todorović, *Stambena arhitektura riječke moderne*, u: *Moderna arhitektura Rijeke*, Rijeka 1996., str. 58; *Piano di zonizzazione della città di Fiume, Regolamento edilizio*, Fiume 1937.
- 5
 Inspirirajući se jednom od temeljnih zamisli fašističkog režima, onom o osiguranju prikladnih i udobnih stanova manje imućnome društvenom sloju, Ente autonomo case economiche e popolari di Fiume »izvršavao je opsežnu zadaću koja je davala značajne plodove«. Talijansko zakonodavstvo o radničkom stanovanju protegnulo se na Rijeku 1926. godine, premda je Riječka općina navedeni zavod osnovala još ranije radi priskrbivanja zdravih i jeftinih stanova za radništvo, što je ujedno potaknulo i cjelokupnu graditeljsku aktivnost u gradu. Zavod je imao i podršku vlade, a njegova kompleksna aktivnost rezultirala je u deset godina izgradnjom 22 kuće i 9 skupina vila, čime je osiguran smještaj za 562 obitelji. Sveukupni trošak prelazio je 16 milijuna lira (*Dieci anni di attività dell'Ente Autonomo Case Economiche e Popolari di Fiume*, u: *Opere Pubbliche*, n. dj., str. 188–192).
- 6
 Državni arhiv Rijeka, Fond Tehničkih ureda grada Rijeke ?–1948. (JU 51), kutija br. 170.
- 7
 DAR, JU 51, kut. 172/3; EACEP 1936. godine gradi u Via Galvani (danas Ulica Moše Albaharija) dvije stambene peterokatnice, projekt Amedea Slavicha.
- 8
 DAR, JU 51, kut. 175/114.
- 9
 DAR, JU 51, kut. 173/67.
- 10
 DAR, JU 51, kut. 171.
- 11
 DAR, JU 51, kut. 108.
- 12
 DAR, JU 51, kut. 173/20.
- 13
 DAR, JU 51, kut. 173/62; Viale del Littorio, nova cestovna arterija otvorena nasuprot željezničkom kolodvoru, povezivala je neke od glavnih kvartova grada Rijeke. Ulica je bila široka 22, a duga 270 metara, te se postupno popunjavala »prekrasnim« i modernim objektima. Uređena je uz trošak od četiristo tisuća lira (*Opere pubbliche...*, n. dj., str. 169).
- 14
 DAR, JU 51, kut. 176/55.
- 15
 DAR, JU 51, kut. 174/39.
- 16
 DAR, JU 51, kut. 175/7.
- 17
 DAR, JU 51, kut. 175/34. 18. DAR, JU 51, kut. 170; kut. 106/37 – *Sistemazione del Rione del Littorio, Fiume (vedetta prospettica)*, 25. 03. 1937.
- 18
 DAR, JU 51, kut. 177/4.
- 19
 DAR, JU 51, kut. 179.
- 20
 DAR, JU 51, kut. 179/113, kut. 180/10.
- 21
J. Todorović, *Stambena arhitektura...*, n. dj., str. 68; Istituto Fascista autonomo per le case popolari della provincia di Fiume 1938. godine gradi još dvadeset i pet obiteljskih kućica na gradskom području S. Nicolo (danas Podmurvice) prema projektu Costantina Padovanija. Zavod financira i tipski projekt Tehničkog ureda za četiri te potom deset radničkih kuća u Via Trieste (danas Vukovarska ulica) kao i dviju radničkih kuća u Via Monte Grappa i Via Valscurigne 1941. godine. Izgradnju radničkih obiteljskih kućica zavod nastavlja na području Borgomarine (danas Kantrida), a objekti nemaju izražena stilska obilježja i ne ističu se prostornom organizacijom.
- 22
 DAR, JU 51, kut. 181/42.
- 23
 DAR, JU 51, kut. 175/102.
- 24
 DAR, JU 51, kut. 177/99.
- 25
 DAR, JU 51, kut. 177/7.
- 26
 DAR, JU 51, kut. 176/26, kut. 177/3.
- 27
 DAR, JU 51, kut. 175/49.
- 28
 DAR, JU 51, kut. 179/113.
- 29
 DAR, JU 51, kut. 1.
- 30
 DAR, JU 51, kut. 179/88.
- 31
 DAR, JU 51, kut. 181; *Regolamento edilizio*, Fiume 1937.; **G. Ciucci**, *Gli architetti e il fascismo, Architettura e città 1922–1944.*, Torino 1989., str. 156–160.
- 32
 DAR, JU 51, kut. 180/40.
- 33
J. Todorović, *Stambena arhitektura...*, n. dj., str. 92; DAR, JU 51, kut. 180/2.
- 34
Guida critica all'architettura contemporanea, Friuli Venezia Giulia, Venezia 1992., str. 120–122.
- 35
R. Matejčić, *Kako čitati grad*, Rijeka 1990., str. 437.
- 36
E. Dubrović, *Dva nebodera – nacionalno i internacionalno u arhitekturi tridesetih godina u Rijeci i Susaku viđeno u širem kontekstu*, »Peristil« 31–32, Zagreb 1988./1989., str. 332.
- 37
 DAR, JU 51, kut. 176/69.
- 38
L'architettura del quotidiano 1930./1940., Salerno 1986., str. 15.

Summary

Julija Lozzi Barković

Residential Rent-Architecture in Rijeka between the Two World Wars

In the period between the two wars various associations for constructing houses, followed by national business concerns providing suitable accommodation for state officials, mostly contributed to the continuity of construction works in Rijeka, residential ones in the first place. Blocks of workers' houses are distinguished by their quantity, i.e. massive scale construction, corresponding to, in terms of their style, the features of residential typology of Rijeka as a whole. However, considering their size, they justify being called *case economiche*, as their floor area is considerably more modest in relation to rent-houses owned by private orderers.

Principles of associations for constructing residential objects mostly allow freelance architects of modern orientation such as Lorenzo Valentini, Amedeo Slavich and Nereo Bacci to work for them. Official engineers and counsellors from national institutions for housing construction, namely Francesco Allegri and Andrea Bayer, also eagerly embrace modern style, as their employers didn't obstruct them. Yet, there are still certain residential objects owned by private orderers that exceed the others with their inventiveness and modern features, they too being a product of private architectural ateliers of Rijeka. The ultimate achievement in upgrading the standard of living and avant-garde exterior is found in private residential-commercial palaces in the city centre.

A contribution to the continuity of residential constructing at the time came from the Technical office of the city of Rijeka with its manager Pietro Bacci who developed the concept of coastal architecture, thereby influencing other office workers, and the field of activity of independent domestic en-

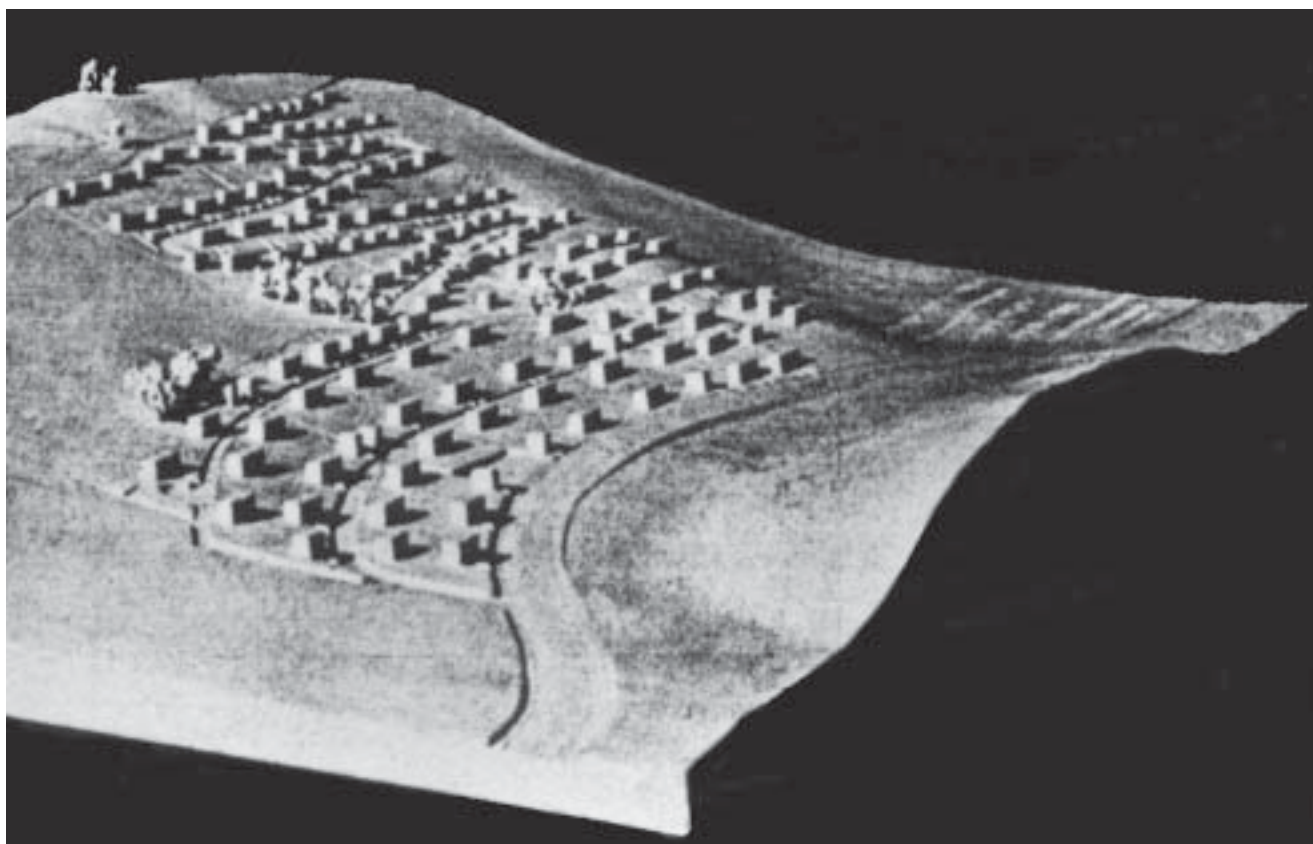
gineers and architects as well. The program outstandingly fitted into current *novecento* conceptions, which also insisted on evaluation of traditional architectural forms in the Mediterranean.

A prominent designer of residential houses and the one being the least reluctant to embrace the challenges of modernism is Giulio Duimich in his design for the house Superina and Duimich-Clerichy on Škurinje. Among the members of younger generation, oriented towards Italy in terms of education, it is important to single out Nereo Bacci, known for his solutions for the multi-storey Justin and Case nave, and Raoul Puhali earning recognition as the author of superior examples of residential architecture between the two wars in Rijeka, such as *Little skyscraper*. At the end of the 1920's, Nereo Bacci and Raoul Puhali finished the Milanese technical school, a milieu that encouraged and allowed their inventiveness and affinity to make breakthroughs, particularly in plan designs of rent-apartments and improvement in the standard of convenience, and insolation of the interior.

Among foreign architects who greatly contributed to residential-commercial constructing in Rijeka, one should certainly mention Umberto Nordio for his design of *Rijeka Skyscraper*; one of the most significant achievements of the constructing between the two wars in Rijeka in general, and the most well-known urban symbol dominating the surrounding objects, contributing to the defining quality of the urban context in the city centre. Furthermore, there is Anglodomenico Pica, the author of the residential object of Milanese company Oberziner-Zampieri.

Speaking on the whole, in the field of residential constructing in Rijeka in the 1920's in terms of style traditional features nevertheless prevail, relying on historical styles. During the 1930's modernism was widely embraced, regardless of the orderer, without excluding the continuity of neo-classicism, with style-pluralism of residential constructing in Rijeka in the period between two wars, fitting as universal phenomenon into broader national and European context.

Keywords: Rijeka, residential architecture, 20th century



Sandra Križić Roban

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Dvije nerealizirane parcelacije u Zagrebu između dva svjetska rata – *Vinovrh* i *Kulmerovo*

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 12. 11. 2002.

Sažetak

U tekstu se obrađuju dva naselja planirana u Zagrebu početkom tridesetih godina. Oba naselja trebale su podići udruge, čime se nastojalo prevladati nedostatak kvalitetnih stambenih objekata na tržištu, a pri njihovoj gradnji omogućiti zapošljavanje radne snage. Nagrađeni projekt naselja Vinovrh na Vrhovcu rad je Zdenka Strižića, koji je planirao podizanje stambenih blokova stepenasto raspoređenih po obroncima lokacije predviđene za izgradnju. Na temelju njegova prijedloga Kazimir Ostrogović razrađuje četiri tipa samostojnih obiteljskih i dvojnih obiteljskih kuća, planirajući rahlu strukturu naselja prostranih okućnica s dnevnim boravcima orijentiranim prema stražnjim vrtovima.

U istome razdoblju planirano je i naselje Kulmerovo u blizini Šestina. Iako postoje naznake u dnevnome tisku da je naselje trebalo biti podignuto bez cjelovito zamišljene arhitektonske koncepcije, postoje maketa i nacrt Zvonimira Požgaja i Frana Cote, koji govore u prilog planiranih rahlo raspoređenih prizmatičnih volumena s obje strane zavojite ceste. Oba naselja svjedoče o modernim tendencijama stanogradnje u međuratnom razdoblju, primjereno oblikovanih volumena te funkcionalno zasnovanih prostornih organizacija.

Ključne riječi: *parcelacija, stambeno naselje, moderna načela izgradnje, rahla struktura, Zdenko Strižić, Kazimir Ostrogović, Zvonimir Požgaj, Frane Cota*

U razdoblju obilježenom intenzivnom stanogradnjom, u zapadnoeuropskim sredinama jednako kao i u domaćoj, planirane i provedene parcelacije stambenih naselja prema modernim načelima izgradnje pokazuju određene sličnosti. Elementi prevladavajućih trendova primjećuju se u nekoliko primjera koji karakteriziraju to doba, kod kojih pronalazimo zajedničke teme funkcionalno organizirane koncepcije stanovanja, standardizacije njezinih dijelova, profesionalizacije te institucionalizacije građevinskog sustava. Tipizirana stambena naselja, kakvima se u načelu težilo, tijekom složenih i često dugotrajnih procesa gradnje, doživljavala su modifikacije, pa tako konačni rezultat odstupa od ujednačenih, prvotnih zamisli. U nekim slučajevima susrećemo se s planovima izgradnje naselja kod kojih se primjenom nekoliko tipova kuća na neki način nastojalo izbjeći monotono i beskonačno nizanje identičnih stambenih jedinica. Na tom tragu moguće je promatrati dva neizvedena naselja, planirana u sjevernim dijelovima Zagreba u međuratnome razdoblju.

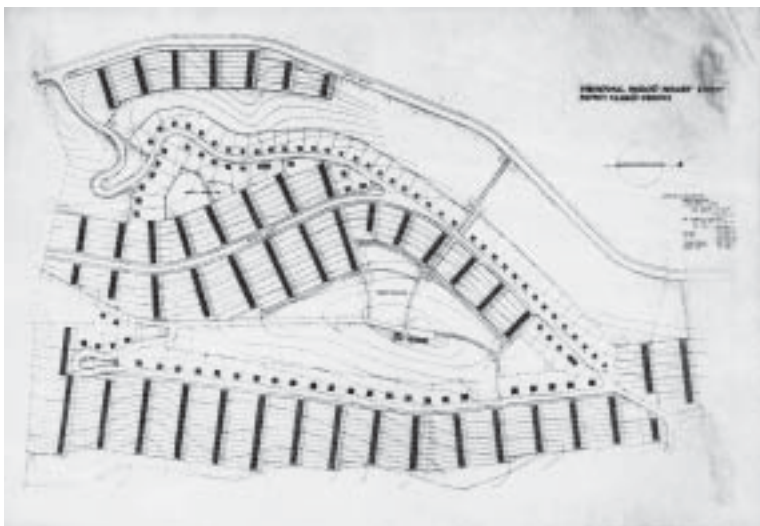
Strižićeva parcelacija naselja Vinovrh – Vrhovec

U promatranom razdoblju susrećemo se sa svojevrsnim vrhuncem planirane stambene izgradnje u Zagrebu. Postupke

su provodili pojedinci ili korporacije, s većim ili manjim uspjehom. Između ostalih je i Hrvatski Radiša, društvo za promicanje rada, odgoja i namještenja trgovačke, obrtničke, industrijske i poljodjelske omladine, odlučio 1932. godine parcelirati i prema jedinstvenom planu izgraditi naselje od oko 400 kuća na svom zemljištu Vinovrh,¹ predjelu zasađenom kultiviranom šumom, koji im je u posjed ostavio zagrebački veletrgovac Leo Bauer. Naselje je bilo planirano prema modernim principima stanogradnje, koji uključuju izgradnju stambenih naselja udaljenih od središta grada, kao i od poslovnih te industrijskih središta.²

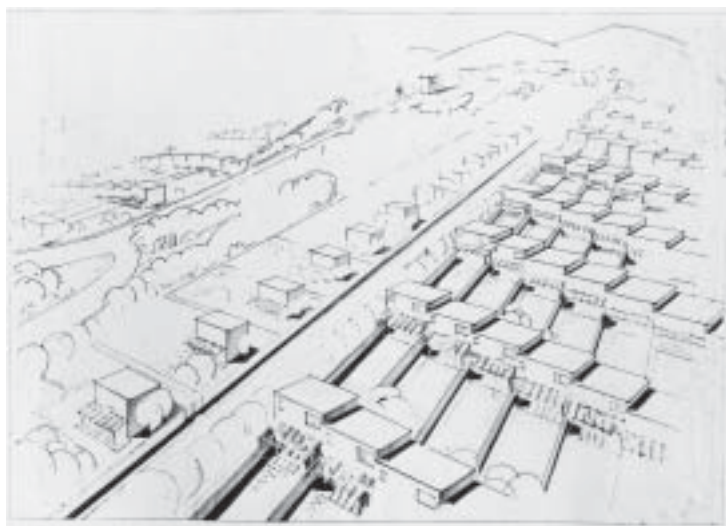
Kako doznajemo iz dnevnog tiska, ocjenjivački odbor sačinjavali su od strane Tehničkog fakulteta Hugo Ehrlich, od strane gradske općine ing. Jurković i Stjepan Hribar, od strane inženjerske komore ing. Vladimir Stiasni, Franjo Gabrić i Stanko Kliska, te od strane Hrvatskoga Radiše Milan Prpić, ing. Josip Aljinović i Petar Kvaternik.³ Odbor je prvu nagradu dodijelio Zdenku Strižiću, drugu Đorđu Kiverovu i Jovičiću, dok je treća nagrada dodijeljena Franu Coti i Zvonimiru Požgaju. Novinski članak popraćen je nacrtom dvojnih objekata Kazimira Ostrogovića, koji je na osnovi nagrađenih Strižićevih planova izradio detaljni projekt.

Parcelacija Vinovrha napravljena je po natječajnom projektu arh. Zdenka Strižića, »koji je donio parcelaciju iz koje je



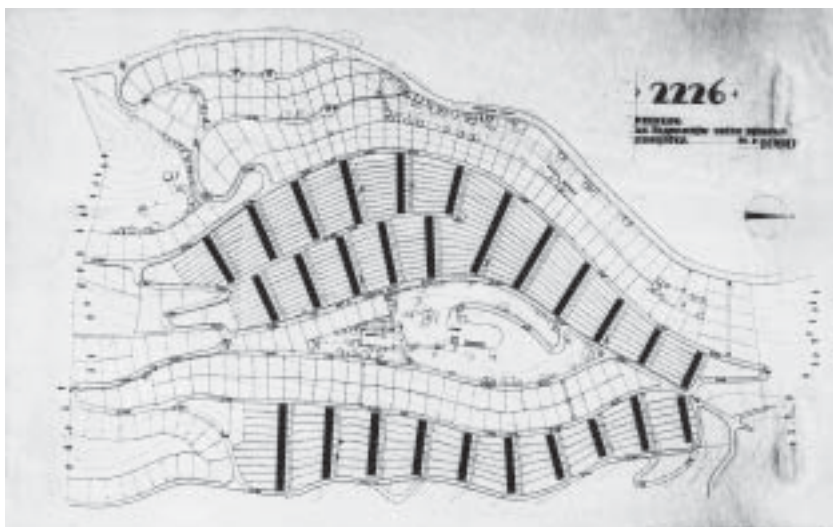
Z. Strižić, *Položajni nacrt parcelacije Vinovrh na Vrhovcu* (moto »Viseći vrtovi«), 1932., Arhitektonski fakultet u Zagrebu

Z. Strižić, Positional plan for the allotment of Vinovrh at Vrhovec



Z. Strižić, *Aksonometrija dijela stambenog naselja Vinovrh* (moto »Viseći vrtovi«), 1932., Arhitektonski fakultet u Zagrebu

Z. Strižić, Axonometric drawing of one part of the housing settlement of Vinovrh



Z. Strižić, *Prijedlog za izgradnju većih dijelova zemljišta na Vinovrhu* (moto »2226«), 1932., Arhitektonski fakultet u Zagrebu

Z. Strižić, Building proposal for larger parts of lands in Vinovrh



Z. Strižić, *Prijedlog izgleda stambenog niza parcelacije Vinovrh* (moto »2226«), 1932., Arhitektonski fakultet u Zagrebu

Z. Strižić, Proposal for the form of the housing sequence in Vinovrh

primijenjen cijeli sistem cesta. Poprijeko na glavne ceste polažu se putevi uz koje se nižu parcele.⁴ Prilikom obilježavanja stote godišnjice rođenja Zdenka Strižića na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu priređena je izložba⁵ na kojoj su uz ostale prikazane i skice dvaju prijedloga parcelacije i tipova kuća za to naselje. Budući da dosad nisu bili predstavljeni, posvetimo im nešto više pozornosti.

Strižić na natječaju konkuruje s dva prijedloga za naselje na lokaciji Vrhovac – Vinovrh. Pod motom »Viseći vrtovi« istočno i zapadno od središnjeg, najvišeg dijela zemljišta, gdje su bili planirani javni objekti i dječje igralište, raspoređuje kraće i dulje stambene nizove, koje kombinira sa samostojećim obiteljskim kućama predviđenima uz zavojitu cestu što prolazi naseljem. U istočnom dijelu naselja nizovi su položeni u smje-



K. Ostrogović, *Osnova za parcelaciju naselja Vinovrh*, »Tehnički list« 1, 1933.

K. Ostrogović, The basis for the allotment of the settlement of Vinovrh



Položajni nacrt osnove za parcelaciju malih kuća »Vinovrh« Hrvatskog Radiše, Državni arhiv u Zagrebu, Građevni odjel

Positional plan of the basis for the allotment of small houses »Vinovrh«

ru istok–zapad, dok su zbog konfiguracije terena nizovi u zapadnom dijelu odmaknuti od osi. Stambeni su blokovi jednostrani, jedinstveno širokih prednjih vrtova te uskih i dugačkih stražnjih vrtova. Prilazi kućama omogućeni su relativno uskim pješačkim ulicama (sam Strižić takve je ulice nazivao »stambenima«, smatrajući da diferenciranje ulica dovodi do poboljšanja sistema organizacije naselja u cjelini⁶).

Ostrogović spominje da je sličan sustav s uspjehom bio proveden u Bad Dürrenbergu u Njemačkoj, što s obzirom na Strižićeve profesionalne veze i boravak u toj sredini ne začuđuje. Tako predloženi sustav parcelacije naročito je bio pogodan za brdoviti teren Vrhovca. U njemu je ekonomičnost izgradnje sadržana u minimalnom broju cesta (tri spojne ceste, koje se u središnjem dijelu spajaju u prometnicu ovalnog oblika), realizacijom kojih bi nastala sređena i zatvorena stambena cjelina.

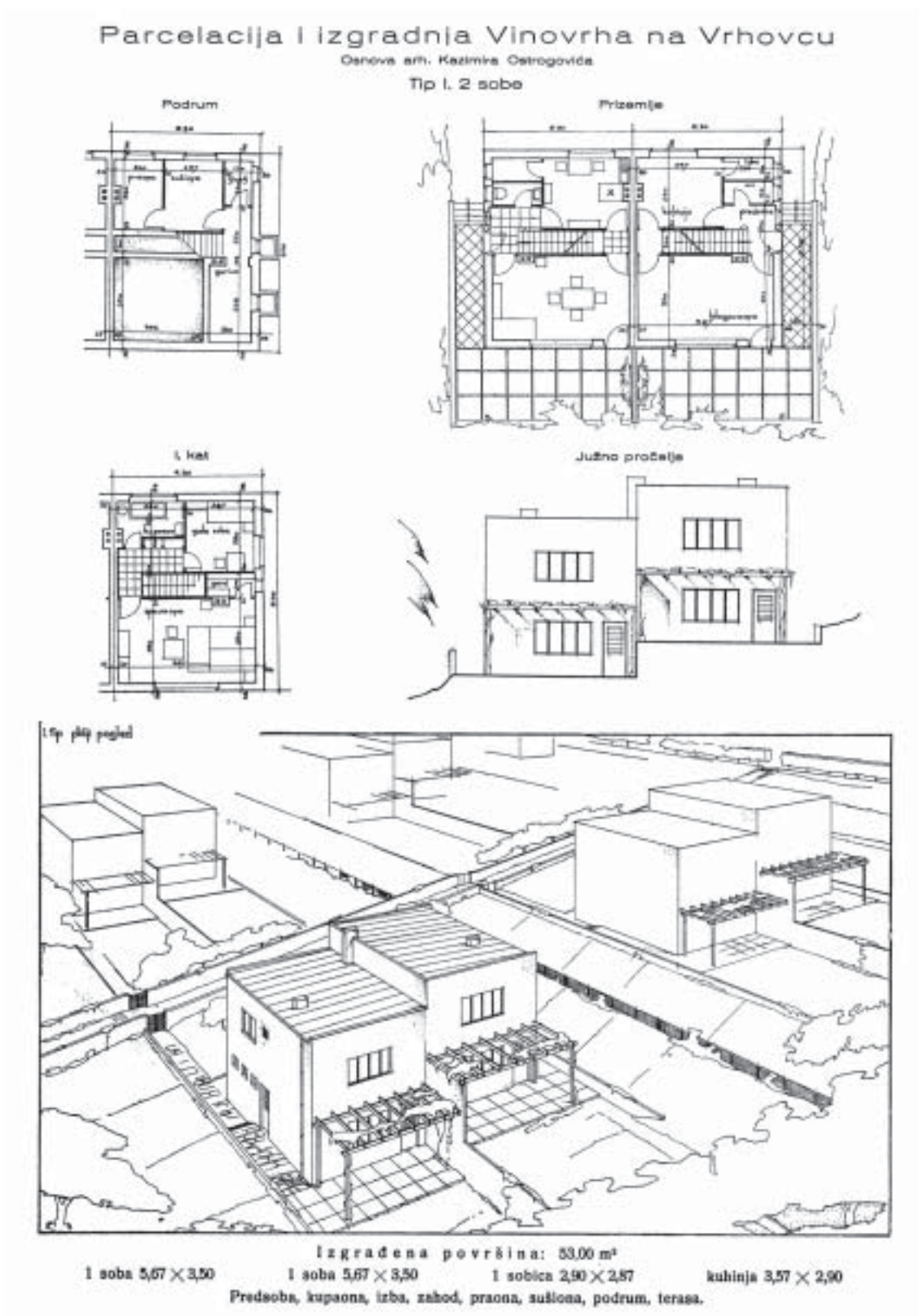
U drugom prijedlogu pod šifrom »2226« Strižić predlaže zgušnjavanje parcela stambenih nizova u zapadnom dijelu naselja, kao i veći broj pojedinačnih parcela namijenjenih izgradnji obiteljskih kuća. Razlike se primjećuju i u razradi tipova kuća. Dok je za »Viseće vrtove« planirao nizove obiteljskih jednokatnica ravnoga krova, stepenasto raspoređenih s obzirom na zadanost terena, s natkrivenim i popločanim začelnim terasama uz koje su izduljeni vrtovi-dvorišta, u varijanti »2226« planira nizove dvojnih obiteljskih objekata dvostrešnih krovova.⁷

Zdenko Strižić je na zemljištu Vinovrh planirao naselje u kojem je kombinirao teksturu serije s rahlije raspoređenim samostojećim obiteljskim kućama. Konačni oblik naselja zavisio je od linija pružanja cestovnih pravaca kao i od specifičnosti terena, zbog kojega u ovom slučaju nije bilo moguće planirati nizove položene u smjeru sjever–jug, čime bi bila omogućena povoljna insolacija. Omeđenost naselja širim i bržim dvosmjernim prometnicama omogućuje relativ-

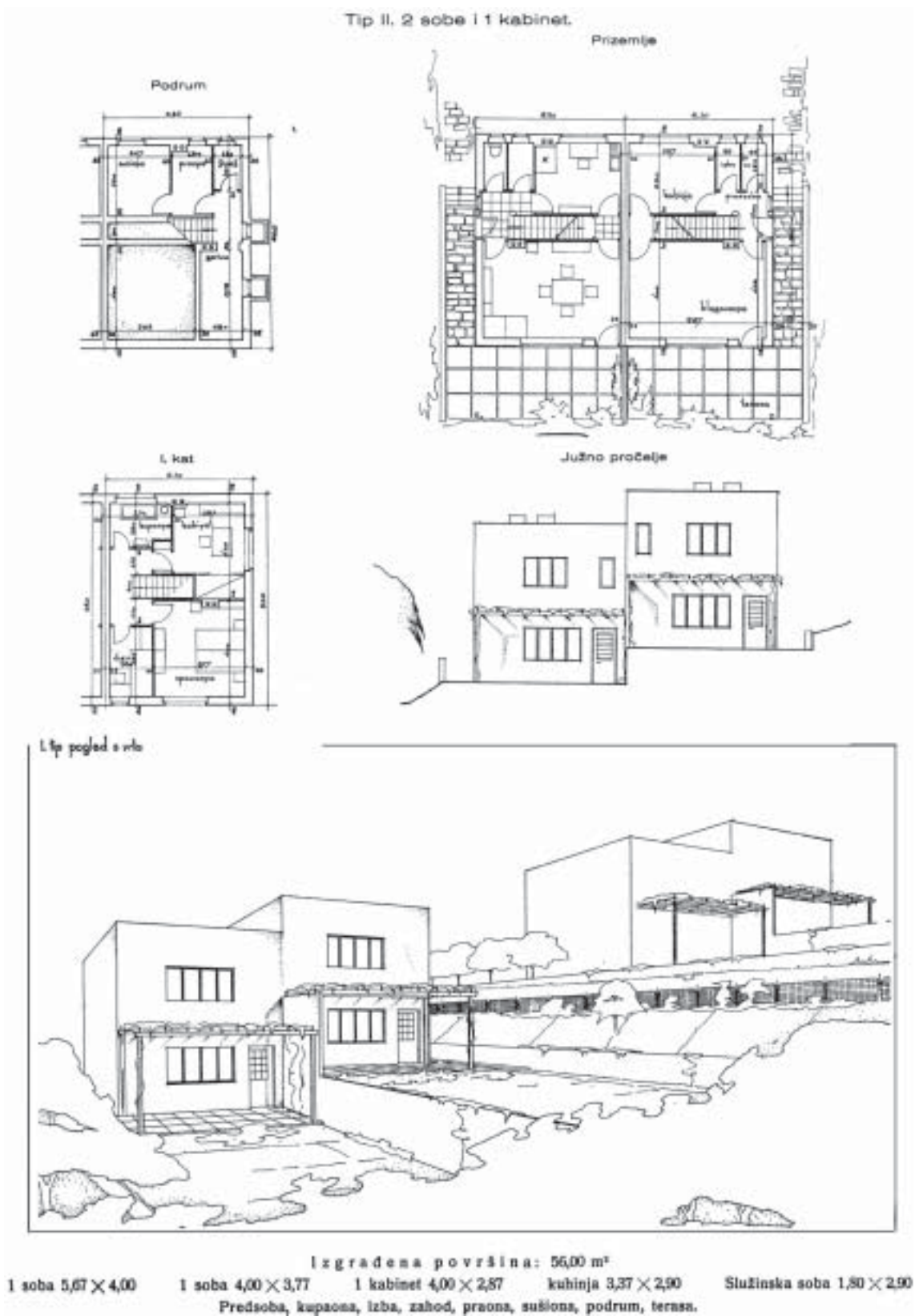
no ugodno i neometano stanovanje sa za ono doba specifičnim principom orijentacije prema ozelenjenim stražnjim vrtovima. Budući da su bili planirani jednostrani blokovi kuća, može se pretpostaviti da bi rezultat bio daleko primjereniji od trešnjevackog naselja.

Razrada stambene tipologije Kazimira Ostrogovića

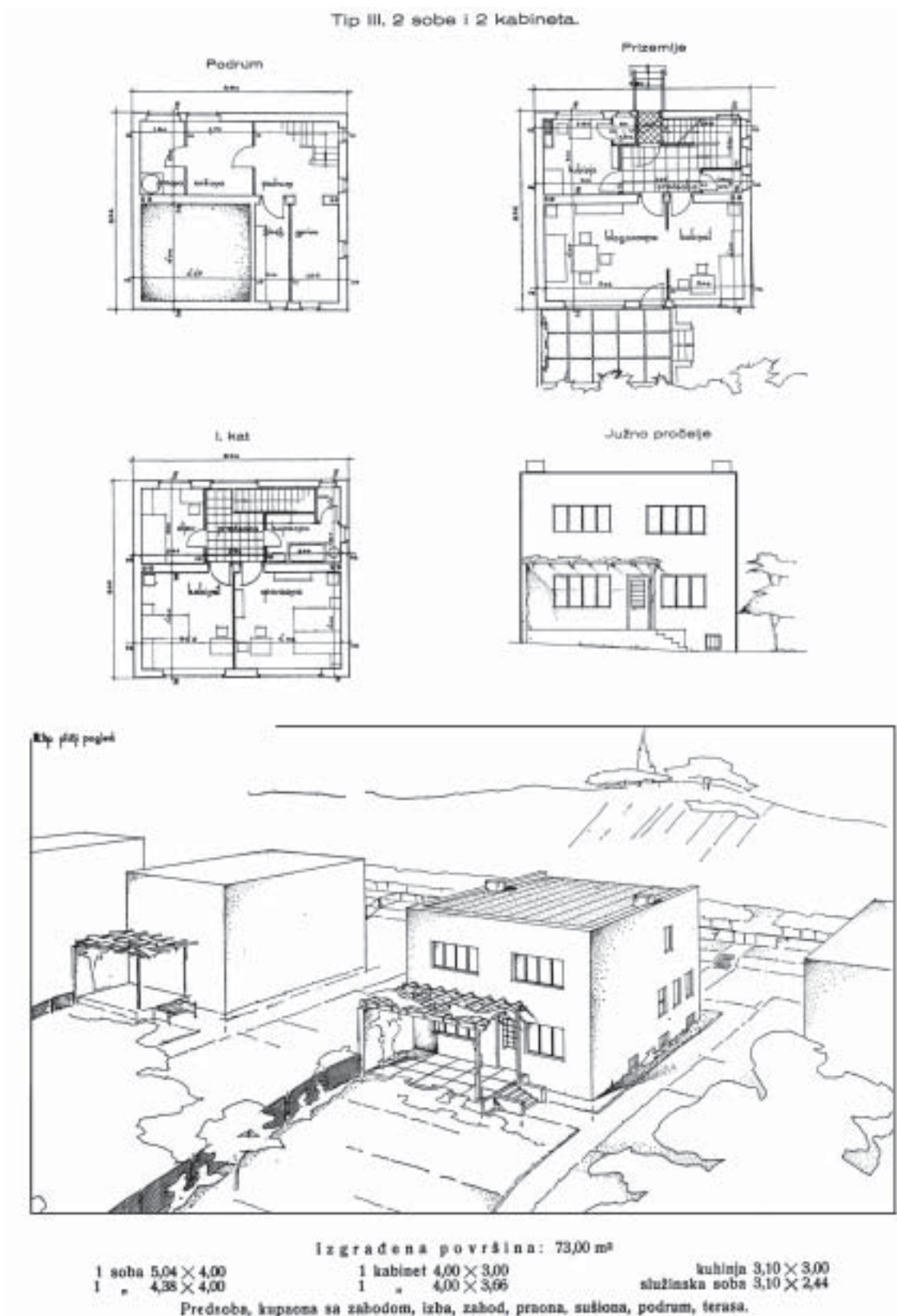
Upravo na tragu Strižićeva prijedloga »Visećih vrtova«, Kazimir Ostrogović je razradio projekte pojedinačnih tipova kuća u naselju. Parcelacija na temelju koje izrađuje svoje projekte razlikuje se od Strižićeve utoliko što se više ne radi o stambenim nizovima, već je čitavo naselje planirano kao rahla struktura jednoobiteljskih i dvojnih obiteljskih objekata. Na vrhu brijega planirana je hortikulturno uređena zelena površina, uz nju hotel s restoranom i bazen s kabinama, te dječje igralište. Na uglovima, neprikladnima za građevna zemljišta (zbog prometa i prašine), predviđene su servisne radionice i trgovine. Zavojnita cesta trebala je povezati naselje s projektiranom, 30 m širokom cestom i planiranom tramvajskom prugom u Šestinskom dolu. U naselju su vlastite kuće trebali graditi »malograđani« (kako Ostrogović naziva nižu građansku klasu), uz otplatu zajma u roku od 10 godina, nakon čega bi kuća prešla u privatno vlasništvo: »Kad govorimo s ovog stanovišta o planu Hrvatskog Radiše, koji je po svojoj veličini (cca 400 kuća) najveće naselje kod nas, riješeno potpuno u kolektivnom duhu (4 tipa, koji se razlikuju samo brojem prostorija), uz dosada najpovoljnije uvjete, moramo spomenuti jednu čudnu pojavu nekih naših arhitekata (koji su se sami prozvali 'savremenim'); da žele svojim planovima riješiti 'socijalni problem'. Arhitektonskim planovima se socijalni problem ne da riješiti, pa ga, logično, ne rješava ni ovaj plan.«⁸



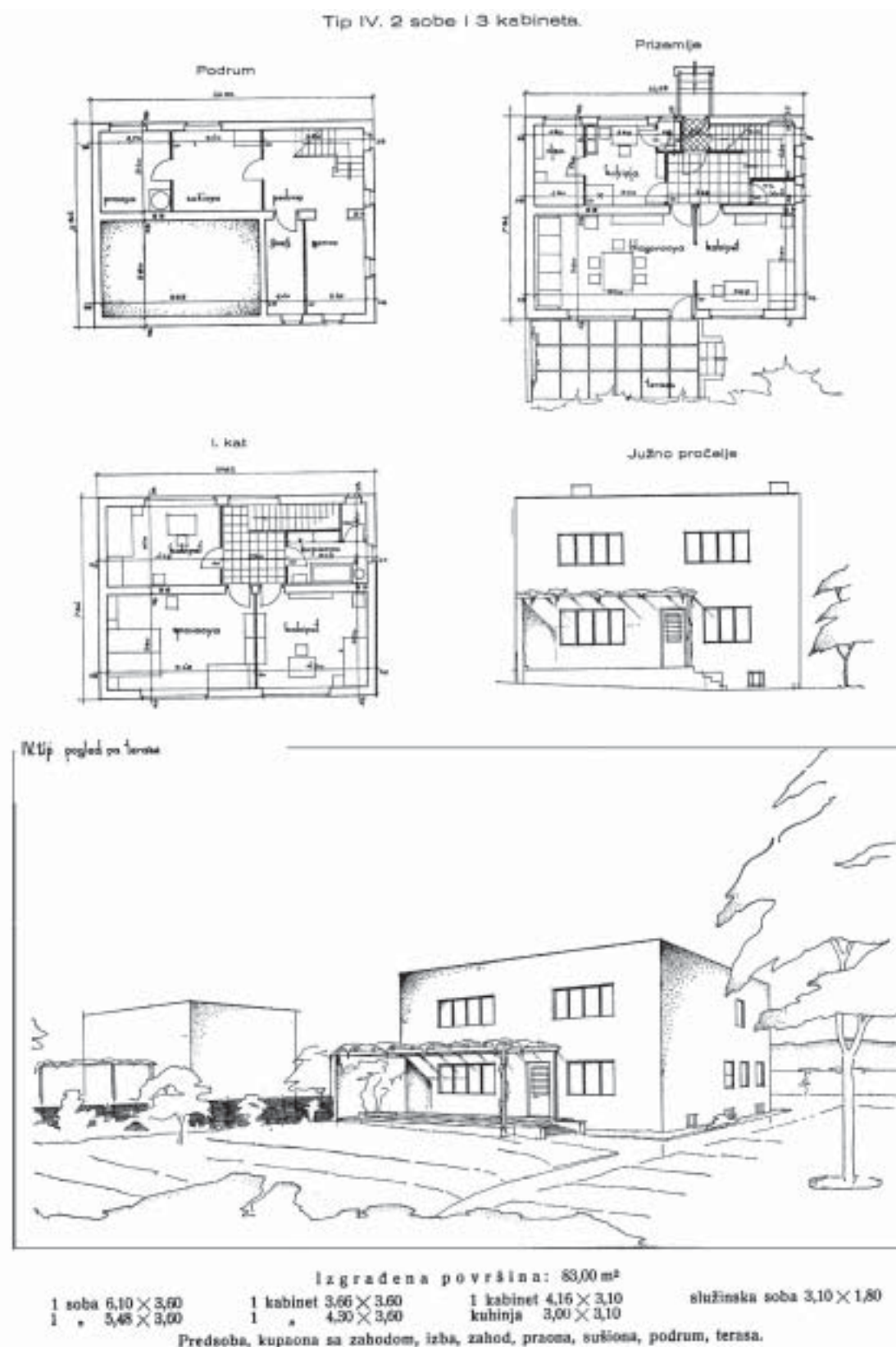
K. Ostrogović, *Parcelacija i izgradnja Vinovrha na Vrhovcu – tip I*, »Tehnički list« 1, 1933.
 K. Ostrogović, *The allotment and building of Vinovrh in Vrhovac – type I*



K. Ostrogović, *Parcelacija i izgradnja Vinovrha na Vrhovcu – tip 2*, »Tehnički list« 1, 1933.
 K. Ostrogović, *The allotment and building of Vinovrh in Vrhovac – type 2*



K. Ostrogović, *Parcelacija i izgradnja Vinovrha na Vrhovcu – tip 3*, »Tehnički list« 1, 1933.
 K. Ostrogović, *The allotment and building of Vinovrh in Vrhovac – type 3*



K. Ostrogović, *Parcelacija i izgradnja Vinovrha na Vrhovcu – tip 4*, »Tehnički list« 1, 1933.
 K. Ostrogović, *The allotment and building of Vinovrh in Vrhovac – type 4*



Z. Požgaj, F. Cota, *Nacrt pročelja dvojnih stambenih objekata za parcelaciju Vinovrh* (iz: S. Planić, *Dva pisma o stanovanju*, nedatirano privatno izdanje)

Z. Požgaj, F. Cota, *Façade plan of semidetached residential houses in Vinovrh allotment*



Z. Požgaj, F. Cota, *Nacrt organizacije stana na prvom katu parcelacije Vinovrh* (iz: S. Planić, *Dva pisma o stanovanju*, nedatirano privatno izdanje)

Z. Požgaj, F. Cota, *Plan of the organization of the first floor apartment of Vinovrh lot*

U ovoj planiranoj koloniji karaktera modernih vila kuće su najvećim brojem trebale biti orijentirane prema jugu, manjim brojem prema istoku, a najmanjim prema zapadu. Glavno pročelje trebalo je isprva biti usmjereno prema vrtnoj strani. Sva četiri tipa što ih Ostrogović projektira jednokatne su kuće što se sastoje od prizemlja koje služi za dnevni boravak (sastoji se od blagovaonice, koja je ujedno i dnevna soba, i kuhinje s nusprostorijama) i kata, na kojem su spavaonice, kupaoonica i kabineti. Kuće imaju podrum, u kojem su praonica, sušionica, prostor za gorivo i živežne namirnice. Dva su temeljna tipa: stepenasti dvojni objekti planirani na kosom terenu (što pridonosi izoliranosti prednjih vrtova i začelnih terasa), te samostojeće obiteljske kuće. Spomenimo da je na nacrtima objavljenima u »Tehničkom listu« jasno označena granica između parcela, odvojenih zidanim i metalnim rešetkastim ogradama.⁹ Dvojna obiteljska kuća predviđena je s dvije izgrađene površine od 53 i 56 m² (po etaži). S bočne je strane ulaz u malo predsoblje, iz kojeg se uspinje/spušta stubišni krak. U prednjem, uličnom dijelu je kuhinja, povezana s blagovaonicom rastvorenom prema začelnoj terasi, a na katu spavaonica s garderobom, kupaoonica i mala soba. Kuća veće stambene površine na katu uz spavaonicu ima dječjačku sobu i kabinet (u principu su kabineti dječje sobe, a ne radne). Korištenje krovnih terasa nije planirano, vjerojatno zbog relativno prostornih stražnjih vrtova. Terasa sa začelne strane imaju nadstrešnice s gredama, i vjetrobranskim zidovima su odvojene od susjednih. Pročelja su jednostavno rastvorena sa začelne strane trakastim prozorima, s ulične nešto užima, dok su na bočnom, ulaznom pročelju ritmički uravnoteženi nerasčlanjeni i raščlanjeni dijelovi zidne plohe.

Samostojeće obiteljske kuće također su planirane s dvije izgrađene površine, 73 i 83 m² (po etaži). Ulaz je uz uličnu stranu, prema kojoj je orijentirana kuhinja, dok su uz začelnu stranu međusobno povezani blagovaonica i kabinet. Prostorije su prema začelju rastvorene trakastim urezanim prozorima. Sva su četiri tipa kuća u naselju planirana s dnevnim sobama, blagovaonicama i spavaćim sobama na katu okrenutima prema jugu, dok su kuhinje, te na katu kabineti i kupaoonice trebali biti orijentirani prema sjeveru. Jedino se u središnjem, najzakrivljenijem dijelu terena planiranog naselja orijentacija odmiče od osi.

Kuće prema Ostrogovićevu projektu djeluju moderno, s velikim okućnicama i primjerenim međusobnim razmakom. Prostorije nisu pravilno orijentirane, no prostor je funkcionalno grupiran, uz izbjegavanje hodnika ili većih predvorja. Kubični i prizmatični volumeni ravnih krovova pravilno su raspoređeni po naselju, s većim brojem dvojnih objekata u sjeverozapadnom dijelu naselja, dok su u istočnom planirane obiteljske kuće. Praktično je iskorištena slojevitost zakošenog terena postavom stepenasto strukturiranih dvojnih objekata.

Ostrogović je uz priložene nacрте objavio i planirani tehnički opis, u kojem između ostalog spominje da je za građevni materijal izabrao opeku jer je najekonomičnija, a zemlja je na samim gradilištima podesna za njezinu proizvodnju (što je ustanovio pokusom). Za Ostrogovića, suvremeno graditi značilo je graditi ekonomično: »*Ekonomija je za svaki dio zemlje druga, naročito danas, kad su se države ogradile carinskim zidovima. Kad bi naši arhitekti postavili statistike cijena željeza i betona prema cijeni opeke, recimo za Nje-*



Nacrt parcelacije Kulmerovo, »Novosti«, 14. 9. 1932.
Plan of Kulmerovo lot

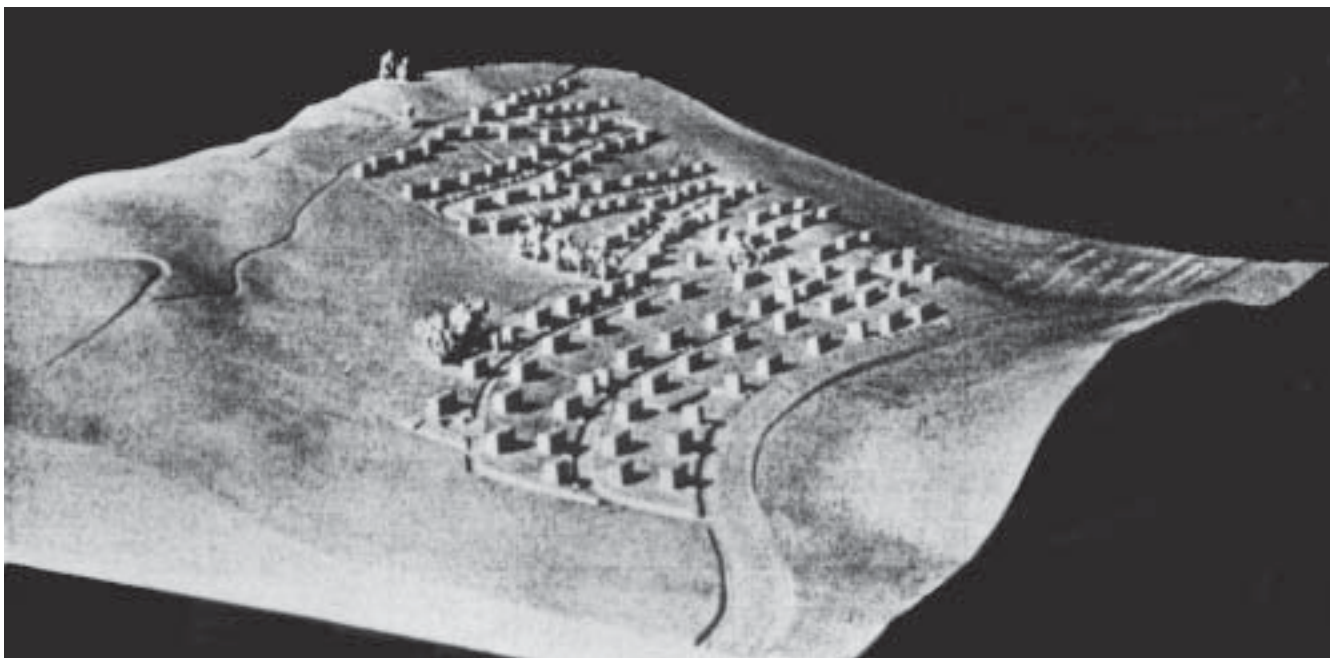
mačku i Jugoslaviju, izašli bi argumenti koji baš u konstrukciji potpuno pobijaju njihove tvrdnje o internacionalnoj vrijednosti njihovih projekata.«¹⁰

U zapisnicima Gradske skupštine još se 1935. godine vodi prepiska o potrebnoj izmjeni prometne regulacije, nakon čega o tom naselju više ne nalazimo podataka.¹¹ Do posjeda Hrvatskoga Radiše Vinovrh na Vrhovcu vodila je u to vrijeme uska i strma cesta, koja se prema regulatornoj osnovi morala napustiti i preložiti zapadnije, što nije učinjeno zbog pomanjkanja sredstava. Udruga je smatrala da se premještanje ceste mora uvrstiti među prve radove koje općina namjerava provesti radi suzbijanja besposlice. Premještanjem ceste pomoglo bi se Društvu, koje bi potom moglo pristupiti parcelaciji svoga zemljišta i time uspješnije promicati svoje humanitarne ciljeve. »Preložjenje bi bilo i od koristi po javne interese jer bi se time već djelomično izgrađeni predjeli sjeverno od Vinovrha vezali boljim komunikacionim spojem s ostalim dijelovima grada.«¹² Društvo je od općine molilo pokriće troškova za pripreme radove na posjedu Vinovrh i regulaciju ceste Vrhovac do posjeda (ukupno u iznosu od 1.600.000,00 Din). No, nespremnost gradske općine da udovolji zahtjevu o regulaciji i izgradnji ceste samo je jedan od razloga zbog kojih nije došlo do realizacije tog naselja. Hrvatski Radiša u dnevnom se tisku često spominjao u kontek-

stu intenzivne izgradnje đaćkih domova. Organizacija i pomoć pri obrazovanju siromašnijih đaka, redom iz ostalih dijelova Hrvatske, bila je temeljna djelatnost te udruge. Zbog prioriteta izgradnje domova Društvo je postalo prezaduženo, te stoga nije moglo krenuti u realizaciju naselja Vinovrh. Udruga je 1935. godine zatražila odobrenje prodaje manjih parcela nego što je to isprva bilo planirano (površina kojih je trebala iznositi oko 100 hvati) budući da se u vrijeme sve izraženije ekonomske krize veće parcele nisu mogle prodati. No, Gradska skupština nije pokazala razumijevanje za nastale probleme, pa nije pristala ni otkupiti čitav posjed od Hrvatskoga Radiše po vrlo povoljnim uvjetima. Iako je o izvedbi ceste ovisila brža parcelacija i izgradnja naselja malih kuća, što je trebalo biti od koristi po zapošljavanje obrtnika i radnika, do nje nije došlo. Unatoč postojanju obostanih interesa – inicijatora gradnje i grada Zagreba – oni nisu urodili plodom, što je, s obzirom na predloženo rješenje šteta.

Stambena kolonija Kulmerovo

Godine 1932. planirana je još jedna parcelacija i izgradnja naselja – stambene kolonije nazvane Kulmerovo.¹³ Naselje je trebalo biti sagrađeno južno od šestinske ceste i sjeverno



Z. Požgaj, F. Cota, *Maketa naselja Kulmerovo*, iz: *Spomen-izvještaj o 40-godišnjici Državne srednje tehničke škole u Zagrebu, 1892/3–1932/3.*, 1933.

Z. Požgaj, F. Cota, The model of the settlement of Kulmerovo

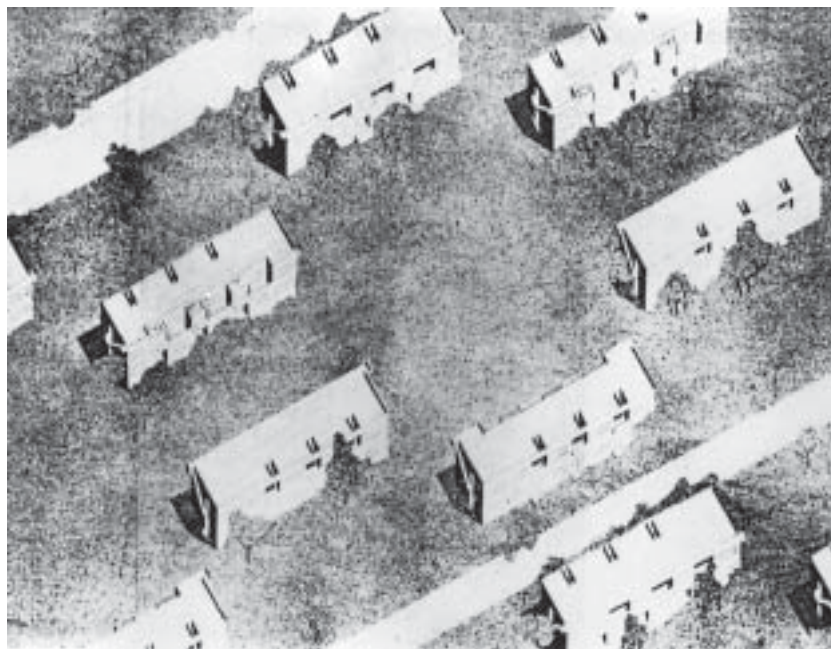
od vile Weiss, lokacija povezanih prema nacrtu zavojitom cestom.¹⁴ Projekt naselja nastao je temeljem privatne inicijative nekoliko ljudi organiziranih u zadrugu državnih umirovljenika »Svoj dom«,¹⁵ na čelu s Martinom Juričevićim, potporučnikom ratne mornarice u mirovini. U neposrednoj okolini Okrugljaka nalazile su se brojne već ispečene opeke, koje su trebale biti iskorištene na kompleksu zemljišta površine 30 jutara (170000 m²). Zadruga je zemljište podijelila na 220 parcela površine između 125 i 250 m².¹⁶ Široka cesta trebala je prolaziti naseljem i povezivati ga izravno s pravcem Zagreb–Šestine, odnosno vilom Weiss i Gornjim prekrizjem, te Pantovčakom, Cmrokom i Tuškancem.

Osim kuća bila su predviđena dva perivoja, teniska i dječja igrališta, dva manja parka te tržnica. U tisku i među ljudima predloženo naselje kolokvijalno je bilo prozvano »naša Švicca«, odnosno »naš Semmering«, jer je položaj zemljišta bio odličan.¹⁷ Postoje naznake da su pojedini liječnici namjeravali otkupiti nekoliko parcela te ih spojiti radi izgradnje sanatorija. S obzirom na položaj i povoljne uvjete gradnje¹⁸ planirano je naselje pobudilo velik interes kod budućih kupaca – činovnika te privatnih i javnih namještenika. Od samoga početka bilo je proglašeno modernim i jednim od najljepših u Zagrebu, iako je u javnosti bio poznat tek plan parcelacije, dok potpuniji podaci o tipovima kuća nisu bili objavljeni.

Postoji vjerojatnost da je za naselje bio raspisan natječaj, što zaključujemo po objavljenim skicama Zvonimira Požgaja i

ing. Frana Cote.¹⁹ Njihov prijedlog tipizirane gradnje (koja bi stoga bila i jeftinija) zanimljiv je zbog sličnog načina plastički modeliranog ulaznog dijela, rješenja na koje nailazimo u njihovu projektu za Vinovrh. Naime, na aksonometriji se primjećuju dva tipa višestambenih objekata, kod kojih jedan ima na katu duboko u volumen usječene niše – terase. Na skici se nazire rješenje što podsjeća na kuhinju zaobljenih uglova, kakvu su arhitekti projektirali za Vinovrh.²⁰

U primjeru stambene kolonije Kulmerovo često spominjan epitet modernosti temeljen je, kako možemo zaključiti, primarno na kategoriji vidika, zračnosti, insolacije i samoga položaja, dok poblize informacije o prostornoj organizaciji i komforu što ga podrazumijeva moderno stanovanje nisu poznate. Kao i u mnogim drugim zagrebačkim primjerima, radilo se o parcelaciji koju su vodili članovi zadruge u suglasnosti s gradskom upravom. Unatoč postojanju makete naselja i prijedlogu tipiziranih stambenih objekata Cote i Požgaja, naselje »Svoj dom« je, kako možemo zaključiti po napisima u dnevnom tisku, zapravo planirano na način da je svaki parcelant imao pravo sam odabrati arhitekta i/ili graditelja. Tako necjelovito zasnovana koncepcija trebala je rezultirati svojevrsnim arhitektonsko-graditeljskim *potpourrijem* – tipovima kuća među koje ubrajamo drvene šestinske hiže, »drugi tip ljetnikovca« zamišljen poput izduljene prizemnice s podrumom, dvojni objekt s bočnim ulazima, kao i tip »velikog ljetnikovca« koji djeluje kao višestambena vila sa sre-



Z. Požgaj, F. Cota, *Aksonometrija tipiziranih objekata naselja Kulmerovo*, iz: *Spomen-izvještaj o 40-godišnjici Državne srednje tehničke škole u Zagrebu, 1892/3–1932/3.*, 1933.

Z. Požgaj, F. Cota, Axonometric drawing of typified buildings in the settlement of Kulmerovo

dišnjim istaknutim dijelom i ugaonim prostorijama rastvorenima balkonima s obje strane, ravnog krova na kojem su terase. Ovaj posljednji »tip« trebao je biti izgrađen prema nacrtima Bogdana Petrovića.²¹

Gusto nanizane na parcelama, tipski neujednačene i dostupne zavojitom cestom, vile ovoga naselja daleko su od reklamiranih »švicarskih standarda«, koji su možda bili tek dalekim uzorom. Šteta je što nemamo potpunijih podataka o mogućem raspisu natječaja za naselje »Svoj dom«, postavljenim uvjetima te osobama i okolnostima koje su odlučile mimo Požgaj-Cotinih zanimljivih prijedloga. Njihova maketa govori u prilog rahlo raspoređene strukture naselja uravnoteženog odnosa prizmatičnih volumena raspoređenih s obje strane zavojite ceste. Sjeveroistočni dio naselja karakteriziraju veće parcele i, koliko možemo suditi prema priloženoj maketi, višestambeni objekti, dok su prema jugozapadu parcele i kuće manje, a struktura gušća.

U oba navedena primjera nerealiziranih stambenih naselja u Zagrebu susrećemo se s dominantnom idejom uravnotežene gustoće izgradnje, s kvalitetnim urbanističko-arhitektonskim prijedlozima artikuliranim jasnim i racionalnim elementima što su bili prilagođeni stvarnim potrebama i specifičnostima sredine za koju su stvarani. Radi se o primjerima prostorno-strukturalnih uzoraka pri projektiranju kojih se polazi od urbanističkih cezura (parkovi, prometnice), dok su konačni rezultati trebale biti oblikovno-funkcionalne cjeline usklađene s terenom. Osobito je naselje Vinovrh na Vrhovcu moglo postati paradigmom suvremenog urbanizma te modernim oblikovanjem i prostornom organizacijom imponirati u sjevernoj zoni grada. Navedeni primjeri svjedoče o pripadnosti europskom arhitektonskom kontekstu međuratnog razdoblja, u kojem smo (u navedenim slučajevima idejno) sudjelovali s visokim dometima autohtone izvedenice modernizma.

Bilješke

- 1
K. Ostrogović, *Osnova za parcelaciju i izgradnju posjeda »Vino-vrh« u Zagrebu*, »Tehnički list«, 1/1933., str. 3–8. Natječaj je bio objavljen u »Tehničkom listu« 6/7, Zagreb 1932., raspisan »za idejnu skicu parcelacije i izgradnje posjeda Vinovrh na Vrhovcu br. 194«.
- 2
»Nakon rada čovjek neka sa svojom obitelji živi izvan grada, tamo gdje je svjetla, sunca i zraka. Svi moderni gradovi nastoje koliko sami, toliko uz pomoć privatne inicijative, da omoguće namještenicima i radnicima da dođu jeftino do svog doma... Dižu se na raznim dijelovima grada stambene kolonije, koje dobre komunikacione veze na brz način spajaju s mjestom rada ... Za ovakvu malu obiteljsku kuću dovoljno je gradilište oko 360 m² ... Zbog toga se traži da nitko kod gradnje ne stavlja prekomjerne zahtjeve u pogledu broja, veličine i uređenja prostorija. Međutim, odnošaj prostorija, koje su potrebne za takovo malo kućanstvo, mora biti baziran na čisto gospodarskoj osnovici...« – 400 obiteljskih modernih domova, »Novosti«, Zagreb, 23. 12. 1932., str. 8, 9 (autor teksta nepotpisan).
- 3
400 obiteljskih modernih domova, »Novosti«, 23. 12. 1932., str. 8, 9.
- 4
Ostrogović donosi podatak o Strižićevu natječajnom projektu, na temelju kojeg on potom projektira četiri tipa kuća predviđenih u naselju. No, pojedini autori navode da je Ostrogović autor i parcelacije i tipova kuća u naselju Vinovrh, dok se Strižiću pripisuje naselje Vrhovec. U dokumentaciji i ondašnjem tisku nije pronađen podatak o parcelaciji Vrhovca, već se predjel poznat pod imenom Vinovrh nalazi na gornjem dijelu Vrhovca. Na njega danas podsjeća tek naziv obližnjeg ugostiteljskog objekta. Najvjerojatnije je došlo do zabune i razdvajanja tog projekta, na kojem su radila obojica arhitekata. **K. Ostrogović**, *ibid.*; **T. Premerl**, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata – nova tradicija*, Matica hrvatska, Zagreb 1990., str. 115; **I. Maroević**, *Die Zagreber Stadtvilla 1932–1942*, u: *Ländliches und Kleinstädtisches Bauen und Wohnen im 20. Jahrhundert*, »Jahrbuch für Hausforschung«, Band 46, Jonas Verlag, Marburg 1999., str. 258–259; **K. Galović**, *Zdenko Strižić – majstor internacionalnog stila*, u: **Z. Strižić**, *O stanovanju*, Psefizma, Zagreb 1996., pogovor bez numeracije.
- 5
Izložbu je organizirao prof. dr. Lenko Pleština, koji mi je dopustio fotografiranje nacrtu, na čemu mu zahvaljujem. Na izložbi je bila prikazana mapa radova Z. Strižića, najvjerojatnije priređena radi izbora u zvanje, pronađena u njegovu nekadašnjem kabinetu.
- 6
Između ostalog, u realizaciji naselja Prve hrvatske štedionice, u pripremi kojeg je također participirao tijekom tog razdoblja, opravdano je kritizirao prometne ulice, kod kojih nije provedena diferencijacija na zadovoljavajući način. **Z. Strižić**, *Novo naselje u Zagrebu*, »Građevinski vjesnik« 9, Zagreb 1940., str. 102.
- 7
Mali prozori pod nadstrešnicom podsjećaju na rješenja Brune Tauta u berlinskim naseljima *Onkel-Toms Hütte* i u *Naselju potkove*.
- 8
K. Ostrogović, *ibid.*, str. 8.
- 9
T. Premerl, *ibid.*, str. 115. Autor navodi da se radi o naselju dvojnih vila bez privatnih ograđenih parcela, dok obiteljske kuće ne spominje.
- 10
K. Ostrogović, *ibid.*, str. 8.
- 11
Državni arhiv u Zagrebu, skupštinski zapisnici, br. 110959-XII-1935.; sjednica od 26. 6. 1935., čl. 766.
- 12
Ibid.
- 13
Iz zahvalnosti prema prijašnjem vlasniku, grofu Miroslavu Kulmeru iz Šestina. *Nova kolonija – Kulmerovo*. »Novosti«, 14. 9. 1932., str. 6.
- 14
Postupno, taj je dio grada izgrađen, ali ne prema predviđenoj parcelaciji, i bez planiranih javnih sadržaja. Osim toga, predviđena zavojita cesta nikada nije spojena u jugozapadnom dijelu s križanjem Pantovčaka i Gornjega prekrizja, u smjeru kojega je trebalo biti nastavljeno i stubište.
- 15
U dnevnom tisku naselje se uz naziv *Kulmerovo* nazivalo i prema zadrugi *Svoj dom*, dok se u *Spomen-izvještaju o 40-godišnjici Državne srednje tehničke škole u Zagrebu* spominje pod nazivom *Moj dom*. »Novosti«, *ibid.* *Spomen-izvještaj o 40-godišnjici Državne srednje tehničke škole u Zagrebu*, 1892./3. – 1932./3., Zagreb 1933.
- 16
U tisku je zabilježena ova izuzetno mala površina, no najvjerojatnije se radilo o četvornim hvatima, što bi tada značilo da su se površine kretale između 450 i 900 kvadratnih metara, odnosno s obzirom na cjelokupnu površinu parcelacije i broj parcela prosječno 770 m² po parceli.
- 17
Lagano uzdizanje terena omogućilo bi nesmetan pogled i zračenje svakog pojedinog objekta, a pogled prema Sljemenu i okolnim brdima je »bio veličanstven«. *Nova kolonija – Kulmerovo*, *ibid.*
- 18
Zadruga je sama nabavila materijal za gradnju, pa je predviđena cijena trebala biti niža. Grof Kulmer je zadrugarima iznajmio kamenolom, iz kojeg je trebao biti dopremljen materijal za gradnju cesta. *211 obiteljskih domova*, »Novosti«, 7. 7. 1933., str. 8.
- 19
Maketa naselja s aksonometrijskim prikazom položaja stambenih objekata objavljena je u *Spomen-izvještaju o 40-godišnjici Državne srednje tehničke škole u Zagrebu*, dok u *Dva pisma o stanovanju* Stjepana Planića nalazimo tlocrtno rješenje i nacrt pročelja, koje A. Laslo u katalogu Cotine izložbe pripisuje natječaju za naselje *Vinovrh*, na kojem su također sudjelovali Požgaj i Cota. Prijedlog parcelacije Cote i Požgaja za *Vinovrh* nije objavljen, a dvojne stambene vile organizirane su s po jednim stanom u prizemlju i na katu te krovnom terasom. Aksonometrija stambenih objekata naselja *Moj dom* prikazuje dva slična tipa stambenih kuća, raspored kojih je teško povezati sa snimkom makete. Spomenimo da su oba naselja planirana u blizini Šestina. L. Roje-Depolo, **A. Laslo**, *Frane Cota*, Gliptoteka HAZU, Zagreb 1995., str. 68; *Spomen-izvještaj o 40-godišnjici Državne srednje tehničke škole u Zagrebu*, 1892/3–1932/3., Zagreb 1933. **S. Planić**, *Dva pisma o stanovanju*, nedatirano privatno izdanje, Zagreb, str. 21.
- 20
Prostorna organizacija daje naslutiti ambiciozan pristup razradi projekta za *Vinovrh*, jer se radi o fluidnom prostoru međusobno povezanih prostorija, kod kojih postoji mogućnost primjerene izolacije s obzirom na namjenu. U Požgaj-Cotinu prijedlogu dvojnih jednokatnica donja etaža koristi se stražnjim vrtom, dok gornja uz zasjenjenu terasu L-oblika uz pročelje ima i predviđenu mogućnost korištenja krovne terase. Kuće su pravilno orijentirane, s prostorijama otvorenima prema istoku i zapadu, parcele su ograđene niskim zidanim ogradama, a raspored i oblici otvora govore u prilog modernog zasnovanog tipiziranog naselja.
- 21
Sve podatke o »tipovima« nalazimo u dnevnom tisku. U *šestinskoj koloniji obiteljskih domova*, »Novosti«, 15. 10. 1933., str. 10.

Summary**Sandra Križić Roban****Two Unexecuted Allotments in Zagreb between the World Wars – *Vinovrh* and *Kulmerovo***

During the interwar period in Zagreb several housing settlements were planned and constructed on the basis of modern building principles, with functionally based spatial organisations of standardised construction elements. The planned settlements, such as two unconstructed settlements from 1930s – *Vinovrh* at *Vrhovec* and *Kulmerovo* near *Šestine*, were very often organised by members of various associations. The competition entry for the settlement of *Vrhovec* is the work of architect *Zdenko Strižić*. Based on his proposal, *Kazimir Ostrogović* developed four types of semidetached and self-standing family houses. *Strižić*'s project anticipated the building of one-side housing blocks gradually distributed on the hilly terrain. *Ostrogović* does not base his proposal on housing rows, but plans a loose settlement structure with predominant family houses and semidetached family houses following the type of modern residential villa. The houses were designed

on spacious lots, and although rooms were not oriented according to the principle of insolation, functional organisation of space can be noticed.

In the beginning of 1930s, the settlement of *Kulmerovo* had been planned on the south of the road to *Šestine*. Besides public facilities, it was supposed to be divided into private lots located on both sides of the serpentine road. There are the plans and the model of the settlement designed by *Zvonimir Požgaj* and *Frane Cota*, which indicate that the competition for the settlement might have been organised. Their proposal for typified construction is interesting because it refers to the designs made for the settlement of *Vinovrh*. The similarity can be noticed in the modelling of volume, which is deeply cut in with the niche that serves as a terrace, placed next to the round angled kitchen. The members of the society »*Svoj dom*« led the allotment of *Kulmerovo*, and according to press articles, they planned to build the settlement with incomplete architectonic conception. It is therefore necessary to point out the model by *Požgaj* and *Cota*, who planned loosely organised structure of balanced relationship between prismatic volumes, which is the construction manner that could be found in several planned settlements of the interwar period in Zagreb. Their feature is the domination of the idea of balanced building density, the combination of several house types that aimed to avoid endless rows of identical dwelling units, as well as the adaptation to actual needs and specific features of the environment they were designed for.

Keywords: allotment, residential settlement, modern building principles, loose structure, *Zdenko Strižić*, *Kazimir Ostrogović*, *Zvonimir Požgaj*, *Frane Cota*