

Muzealizacija *narodne umjetnosti* - povodom 100-te obljetnice Etnografskoga muzeja

- Polazeći od pojma *narodne umjetnosti* kao historijske pojave koja se odnosi na konkretne građanske procese valorizacije, selekcije i reprezentacije *seljačkih likovnih tradicija*, njezinu ulogu možemo sagledati u određenim gospodarskim, socijalnim i političkim okolnostima. Također možemo je sagledati u okolnostima povezanih kulturnih djelatnosti, koje su od kraja 19. stoljeća do Drugoga svjetskog rata, obuhvatile praksu sabiranja etnografske građe, formiranje prvih muzejskih zbirki i djelovanje muzeja, razvoj umjetničkoga obrta, poticanje organiziranoga kućnog rukotvorstva kao i likovnu naobrazbu stručnim školovanjem. Ovaj rad povijesni je pregled procesa afirmacije pojma narodne umjetnosti s naglaskom na muzealizaciji i prilog je interpretaciji inicijalnoga fundusa Etnografskoga muzeja.

Ključne riječi: Etnografski muzej (Zagreb)
Berger, Salamon
narodna umjetnost, muzealizacija umjetnosti, povijest muzejskih zbirki

UVOD

Sintagmu *hrvatske narodne umjetnosti* definirao je Milovan Gavazzi (1895. – 1992.) kao onu vrstu likovnoga izražavanja koja je neraskidivo vezano uz *hrvatsku seljačku kulturu* (Gavazzi 1944 prema Vojnović-Traživuk 2012: 107). Etnografski zapisi s kraja 19. i početka 20. stoljeća kazuju nam da je oblikovanje i ukrašavanje uporabnih predmeta bila uobičajena aktivnost, ali i da je seoska zajednica prepoznavala posebno nadarene

pojedince od kojih se nabavljao dio kućnoga inventara ili, po narudžbi, seoski kućni oltari, svetački likovi i raspela, dječje igračke ... (usp. Lovretić 1897: 119-124; Ivanišević 1904: 207-208; Lang 1912: 43-48). Za seosko kućanstvo birali su se i proizvodi domaćega ili stranoga obrta, stoga je pojam *narodne umjetnosti* u hrvatskoj etnologiji najčešće podrazumijevao *narodnu* u užem smislu, *pravu seljačku umjetnost* – proizvod seljaka za vlastite potrebe i *obrtničko seljačku umjetnost* – predmete koje su obrtnici proizvodili za seljake koji su ih prihvaćali kao svoje, tradicijom baštinjeno, seljačko, pri čemu su kupljeni predmeti mogli biti uzorom za inovacije (usp. Gavazzi 1944; Senjković 1998: 224-225).

Etnografski aspekt predmeta o kojem je sustavno pisao Gavazzi¹ predstavlja znatan pomak, ne samo u odnosu na romantičarska shvaćanja *narodne umjetnosti* kao “kolektivne kreacije, koja se intuitivno prenosi na pojedinca”, nego i “pomicanje naglaska s tzv. umjetničkih predmeta na one koji nemaju izrazitu estetsku vrijednost, ali su bitni za razumijevanje ruralne kulture.” (Vojnović-Traživuk 2006: 5)

Uz pojam *narodna umjetnost*, koristili su se i termini *seljačka*, *pučka*, *predajna*, *tradicijska*, *narodna likovna umjetnost* ili *narodni likovni izraz*² za specifičnu vrstu likovnoga izražavanja koje počiva na tradiciji.³ Danas se, *narodna umjetnost*, pa i često upotrebljavana sintagma *folklorni likovni izraz*,⁴ prvenstveno koristi kao povijesna odrednica koja obuhvaća one likovno oblikovane predmete koji pripadaju *seljačkoj kulturi* 19. i početka 20. stoljeća, a uglavnom su pohranjeni u zbirkama zavičajnih i etnografskih muzeja. Ti su predmeti istraživani u kontekstu rukotvorskkih vještina generacijski prenošenih unutar ruralnih zajednica, “međutim, ostalo je otvoreno pitanje nestanka narodne umjetnosti, odnosno praznine koja je nastala mijenama sela i dokidanjem tradicijskog rukotvorstva” (Vojnović-Traživuk 2006: 13). Pitajući se kako uspostaviti sustavnu vezu između tradicijskih i recentnih likovnih pojava koje sadrže folklorne elemente, Branka Vojnović-Traživuk predlaže folkloristički pristup problemu. *Likovni folklor* koristi u širem značenju koje obuhvaća sveukupne vizualne manifestacije tradicijske kulture, s naglaskom na recentnim prežiticima i tragovima seljačkoga likovnog stvaralaštva iz prošlosti (Ibid.), odnosi se na likovne pojave širega kulturnog, socijalnog, prostornog i vremenskog djelokruga te više naglašava njihov tipološki karakter (usp. Vojnović-Traživuk 2012: 108). Mogućnost distinkcije pojmova *likovnoga folklor*a i *narodne umjetnosti* izvodi se, dakle, iz folklorističkih pristupa, uz napomenu o nužnosti njihova uzajamnoga dopunjavanja u istraživanjima.⁵

1 U knjizi “Hrvatska narodna umjetnost” objavljenoj u Zagrebu 1944. godine Gavazzi ističe kontekstualnu važnost sagledavanja predmeta narodne likovne umjetnosti i neophodnost valorizacije s obzirom na materijal i tehnike izvedbe, funkciju, te izvor i razvoj ukrasa kroz prošlost (Gavazzi 1944.).

2 U “Enciklopediji hrvatske umjetnosti” (1995.) Jelka Radauš Ribarić piše o *narodnoj umjetnosti* uglavnom prema Gavazzijevom određenju. Uz to koristi i druge nazive, pa govori o *pučkoj* ili *predajnoj* ili *tradicijskoj likovnoj umjetnosti* kao i *narodnom likovnom izrazu* (Radauš Ribarić 1995: 622, prema Vojnović-Traživuk 2006: 12).

3 O terminološkim i sadržajnim odrednicama pojmova i suvremenom promišljanju *narodne umjetnosti* vidjeti više u: Vojnović 1993., 1995. i Vojnović-Traživuk 2006., 2012., 2016.

4 Vidjeti više u: Senjković 1998. i Vojnović-Traživuk 2001.

5 U knjizi “Narodna umjetnost kao građanska vrijednost” Branka Vojnović-Traživuk istražuje građanske interpretacije *likovnoga folklor*a u Dalmaciji u prvoj polovici 20. stoljeća koji se shvaćao kao *hrvatska narodna umjetnost*. U povijesnom pregledu prati proces afirmacije pojma *narodne umjetnosti* i njegovu zastupljenost u gotovo svim

Naglašavanje likovnoga aspekta *narodne umjetnosti* vezano je uz građansku kulturu, koja je potkraj 19. i početkom 20. stoljeća prepoznala vrijednost ručnoga rada i isticala estetsku komponentu folklornoga ornamentalnog izraza. U procesu građanske valorizacije likovnih ostvarenja *narodne umjetnosti* kao umjetničkih, jedan od zadataka muzejskih ustanova postaje i čuvanje lijepih predmeta kao svjedočanstva prošlosti radi njihove primjene i oplemenjivanja sadašnjosti. Ti srednjoeuropski kulturni poticaji bili su osobito izraženi u razdoblju pred Prvi svjetski rat (Vojnović-Traživuk 2006: 9).

Polazeći od predloženih termina, *likovnoga folklora* kao sveobuhvatnoga i širega pojma, a *narodne umjetnosti* kao historijske pojave koja se odnosi na prepoznate građanske procese vrednovanja, selekcije i reprezentacije seljačkih likovnih tradicija, postavljen je ovome radu zadatak kratkoga uvida u povijest muzealizacije *narodne umjetnosti*. Od kraja 19. stoljeća *narodna umjetnost* u centru je prakse sabiranja etnografskih predmeta, formiranja prvih muzejskih zbirki i institucionalizacije muzeja uopće. U Zagrebu se već 1880. godine osnovao Muzej za umjetnost i obrt, a 1882. godine s njime povezana Obrtna škola, dok se Trgovačko-obrtni muzej otvoren 1904. transformirao u Etnografski muzej osnovan 1919. godine.

Ovaj rad potaknut je revizijom građe Zbirke tekstilnih fragmenata, građe koja čini najveći dio inicijalnoga fundusa Etnografskoga muzeja, s ciljem da sažeti pregled fundusa u nastajanju s analizom vrste predmeta inicijalnih zbirki potvrdi praksu sakupljačke politike s ishodištem u konkretnim društveno-političkim i kulturnim zbivanjima u kojima se odvijala afirmacija pojma *narodna umjetnost*.

AFIRMACIJA I POPULARIZACIJA NARODNE UMJETNOSTI

Tijekom 19. stoljeća, a osobito na prijelazu 19. i 20. stoljeća u Europi, pa tako i u Hrvatskoj, postavljala su se pitanja o relacijama umjetnosti i naroda u kontekstu oblikovanja *nacionalne umjetnosti*.⁶ S obzirom na karakter kulturnih strujanja, pojam *narodne umjetnosti* interpretiran je na različite načine. Iz romantičarskih zapisa i slika seoskoga života postupno se kristaliziraju pojedinačna područja interesa s jasnijom artikulacijom onih vezanih uz *narodno likovno stvaralaštvo* početkom 20. stoljeća. Dok su se putopisci i kolekcionari u (post)romantičarskom duhu divili “kolektivnom stvaralačkom geniju naroda”, likovni su ga djelatnici i industrijalci početkom 20. stoljeća aktualizirali, i komercijalizirali, primjenjujući narodne tehnike i motive u novome oblikovanju (usp. Vojnović 1993: 13-14).

Afirmacija *narodne umjetnosti* odvijala se u konkretnom društveno-povijesnom kontekstu kao globalni europski kulturni, politički i ekonomski fenomen. U privatnoj praksi

kulturnim djelatnostima. Zaključno ističe polivalentnu ulogu *likovnoga folklora* u smislu izrazite sposobnosti povezivanja sa srodnim kulturnim djelatnostima (likovna kultura, kolekcionarstvo, muzeografija, etnografija), ali i drugim područjima djelovanja (turizam, privreda). Osim toga pokazuje i značajnu socijalnu ulogu *likovnoga folklora* kao transkulturalnoga čimbenika u procesu povezivanja građanstva i seljaštva (Vojnović-Traživuk 2016.).

6 Vidi više u: Posavac, Zlatko. 1991. "Iso Kršnjavi kao estetičar i teoretičar umjetnosti" U: *Novija hrvatska estetika: studije i eseji*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, str. 213-243.

prikupljanja etnografske građe stvarane su prve zbirke u Hrvatskoj,⁷ dok se sustavnije prikupljanje od sredine 19. stoljeća prati i na institucionalnoj razini. Pojačani interes za *narodno stvaralaštvo* moguće je povezati s određenim pojavama i institucijama koje nastaju u drugoj polovici 19. stoljeća. Promjene koje su se događale u Europi u vrijeme industrijske revolucije⁸ utjecale su na formiranje nekoliko institucija koje su doprinijele sve većem interesu za tradicijske oblike tekstilnoga, i uopće, *narodnoga rukotvorstva*. To su bile tzv. Svjetske izložbe, reforma školskih programa u smislu praktičnoga rada i s time povezani muzeji za umjetnost i obrt (Radisavljević 2017: 25).

Europska strujanja izjednačavanja čiste i primijenjene umjetnosti, integracije narodnoga izraza u umjetnički obrt i suvremenu arhitekturu, posebno jačanje gospodarstva i kulturnoga identiteta poticanjem organiziranoga kućnog rukotvorstva, razvojem umjetnosti i obrta te školovanjem stručnjaka, oblikovala su i hrvatski kulturni i umjetnički prostor zadnje četvrtine 19. stoljeća. Kao što se često inspiracija i uzor za umjetničko oblikovanje pronalazi u prošlosti, tako se i sada *narodno stvaralaštvo* našlo u interesu hrvatske kulturne i intelektualne javnosti. Shvaćanje *narodne umjetnosti* kao originalnoga likovnog izraza omogućilo je uočavanje njezina gospodarskoga potencijala u razvoju autentičnoga domaće obrta i domaće proizvodnje.

Novi proizvodi koji su oblikom i ukrasom manje-više podsjećali na tradicijske predloške, prilagođavani su građanskom ukusu, građanskoj kulturi stanovanja i odijevanja pa je njihova funkcija (stolni servisi, modni i odjevni dodatci)⁹ najčešće bila strana seoskom inventaru. U “Krijesovoj” knjižici o hrvatskim narodnim ručnim vještinama i njihovoj primjeni, u svesku o tikvicama iz 1918. godine, doznajemo da je na izložbi u Trstu 1883. godine, “kraljica Jelisava” (op. a. Elizabeta – Sisi) kupila porculanski servis za koji je nacрте napravio arhitekt Herman Bollé prema ornamentima s tikvica Andrije Lešića iz Bošnjaka. Autor teksta, Ante Matasović za Lešića, piše da je tikvice šarao “najljepše i upravo savršeno” te da je bio tako dobar majstor “da su se njegovi tukvanji i tikvice na daleko, pače i u inozemstvu, tražile i sveder traže.” (Matasović 1918: 22) U fundusu Muzeja za umjetnost i obrt čuva se porculanski servis, proizveden u Češkoj oko 1882. godine, oslikan prema nacrtima Hermana Bolléa inspiriran motivima s ukrašenih slavonskih tikvica, a iste je godine bio izložen na Gospodarskoj izložbi u Trstu.

Za vidljivost hrvatske umjetničke produkcije krajem 19. stoljeća zaslužni su izložbeni nastupi na Svjetskim izložbama, ali i dvije međunarodne izložbe održane u Zagrebu.

7 Privatne zbirke Salamona Bergera, Srećka Laya, Levina Horvata, Ferde Hefelea, Milke Štanfelj, Milka Cepelića uključene su u fundus zagrebačkoga Etnografskog muzeja.

8 Arts & Crafts Movement u drugoj polovici 19. stoljeća u kritici industrijskoga društva i njegove nemaštivosti imao je svoje socijalne konotacije. Pokret je programski želio približiti masovne proizvode kvaliteti oblikovanja predindustrijskih obrtnika. Obnova umjetničkoga obrta u 19. stoljeću u središtu je interesa europskih likovnih smjerova unutar srodnih umjetničkih stilova, na prijelazu 19. u 20. stoljeće: Art Nouveau, Art Modern, Secesija, Stil 1900 te Art Déco u razdoblju između dva svjetska rata.

9 Proizvodile su se pidžame, omoti za dopisnice, kožni notesi, obruči za ubruse, kazala, doze za cigarete, kao što potvrđuje arhivska građa iz Dokumentacije Etnografskoga muzeja – korespondencija Salamona Bergera s različitim domaćim i stranim poslovnim suradnicima u razdoblju od 1925. do 1933. kao i sačuvani popisi predmeta koje su obrtnici, trgovci i privatne osobe različitih profila izrađivali i slali na određene izložbe. Više vidjeti u: Bušić, 2009.

Velike svjetske i gospodarske izložbe od druge polovice 19. stoljeća¹⁰ manifestacije su političke, društvene i kulturne scene zemalja koje na njima sudjeluju, a uz industrijska i gospodarska postignuća, umjetnička sekcija postaje neizostavni dio sveukupnoga pokazatelja nacionalnog razvitka. Stilska likovna strujanja doba i inspiracija u repertoaru *narodne ornamentike* kao i tehnike *tradicijskoga rukotvorstva* odgovarale su nastojanjima za rehabilitacijom ručnoga rada u izradi predmeta svakodnevne upotrebe. U široj javnosti namještaj u tzv. *narodnom stilu* plijenio je najviše pozornosti, razumljivo s obzirom na implikacije stvaranja i jačanja nacionalnoga identiteta kao i šanse gospodarskoga potencijala plasiranja na konkurentno europsko tržište. “Narodni stil u raznim izvedenicama ima zajednički nazivnik u primjeni ukrasa etnografskih uzora, prije svega koloriranoga crteža tušem ili paljenjem s motivima šarolija na tikvicama te duboreza, dok oblikovno, uz razne interpretacije tradicijskih oblika, općenito nije rijetkost primjene spomenutoga ukrasa na građanski namještaj” (Brdar Mustapić 2014: 202). U oblikovanju novih proizvoda pozivanje na *narodnu umjetnost* bilo je deklarativno. Primjena narodnih motiva u obrtnoj proizvodnji iskazivala se u afirmaciji *novoga* sadržaja, ali na vrijednostima prošlosti. U tom smislu je cijela produkcija bila historicistička.

U kulturnim strujanjima, posebno onima likovnim vezanima uz revitalizaciju umjetničkoga obrta na osnovi predložaka seljačkoga rukotvorstva, koristili su se različiti nazivi. Govorilo se o *narodnom* i *domaćem obrtu*, *kućnoj industriji* te o *narodnoj* ili *pučkoj umjetnosti*. Najčešće se koristio naziv *narodna umjetnost* za pojam koji se nije definirao pa se katkad istovremeno koristio za primarno seljačko rukotvorstvo, a katkad i za nove obrtne proizvode namijenjene gradu (usp. Vojnović-Traživuk 2016: 19).

“Dok je umjetnički obrt u gradu podrazumijevao izučenu vještinu, komercijalnu namjenu i individualnu kreativnu dimenziju, seljački je obrt prvenstveno težio zadovoljavanju privatnih potreba, te se zasnivao na tradicijskom rukotvorstvu kao zajedničkom nasljeđu. Od 19. stoljeća nadalje ove posebnosti su se zanemarivale, a sličnosti naglašavale, te su se često koristili različiti nazivi za seljačko rukotvorstvo. Jedan od njih je bio naziv *kućna industrija* koji upućuje na proturječnost u tadašnjem shvaćanju ruralne kulture.” (Vojnović-Traživuk 2016: 17)

Različiti termini – narodna, kućna, domaća industrija ili obrt, u novijim su istraživanjima obuhvaćeni terminom organizirano kućno rukotvorstvo (Petrović Leš 2006: 58). O nastojanjima Salamona Bergera (1858. – 1934.) oko organiziranja kućne industrije i plasmana proizvoda na domaćim i stranim tržištima u zadnjoj četvrtini 19. i prvom desetljeću 20. stoljeća već je mnogo toga napisano. Kolekcionar i trgovac tekstilnim proizvodima iskoristio je poznavanje procesa proizvodnje za organiziranje kućne industrije. Svoju djelatnost temeljio je najvećim dijelom na prikupljanju narodnih motiva s tradicijskoga tekstila i njihovoj primjeni u suvremenoj modnoj industriji. U razdoblju od 1888. do 1910. godine, zahvaljujući dobroj organizaciji djelatnosti, poduzetnosti i velikoj upornosti, Berger je sudjelovao s proizvodima hrvatske kućne industrije na 96 izložbi u Europi, Americi i Australiji (Gjetvaj 1989: 16). Također, uredio je, kako sam piše, skladišta i zastupništva u Hamburgu, Berlinu, Monaku, Parizu, Chicagu, St. Luisu

10 Npr. Svjetska izložba u Beču 1873., Milenijska u Budimpešti 1896. i Svjetska izložba u Parizu 1900. godine.

i drugdje (Berger 1913: 6 prema Bušić 2009: 285). U proizvodnju izlagane i prodavane robe Berger je, osim “seljakinja” obučeni u zagrebačkoj tkalačkoj školi – “koju je, uz obećanje financijskih sredstava kraljevske zemaljske vlade, 1902. osnovao o vlastitom trošku” (Bušić 2009: 285) uključio i različita državna poduzeća, obrtnike i pojedince na terenu. Mnogi od predmeta izlaganih na izložbama, kao i većina Bergerovih zbirki ušli su poslije u fundus Etnografskoga muzeja.¹¹

Ulogu prosvjetitelja u njegovanju umjetničkoga i narodnoga obrta na sebe je preuzelo Društvo za umjetnost i umjetni obrt¹² na čelu s predsjednikom Izidorom Kršnjavim (1845. –1927.), formirano po uzoru na slična europska strukovna i umjetnička udruženja 19. stoljeća, s jasnom zadaćom podrške i popularizacije umjetničke i obrtničke djelatnosti u okviru općega društvenog razvoja. Uz konkretne zadaće i rezultate u nizu dugoročno korisnih projekata, društvena uloga takvih društava bila je programski i organizirano utjecati na razvoj kulturnoga i umjetničkoga života. Kao takvo, hrvatsko Društvo umjetnosti doprinijelo je uspostavi nužne institucionalne infrastrukture: već tijekom prve godine djelovanja, 1879., najavljeno je osnivanje Obrtnoga muzeja, koji je i osnovan 1880. godine, a 1882. s muzejom konceptualno i institucionalno povezana Obrtna škola (usp. Mance 2004: 326).

Svjetske izložbe skrenule su pažnju javnosti na predmete umjetničkoga obrta, a u području tekstila značajno su mjesto dobile rukotvorine seoskih žena kao značajna grana ručne proizvodnje. Međutim, svjetske izložbe ukazale su na činjenicu da je takva ženska radinost sve rjeđa, ne samo u industrijaliziranoj Europi, već da njezina njeni posljednji tragovi i u nerazvijenim krajevima Austro-Ugarske Monarhije. Iz ideje o potrebi osnivanja muzeja u kojima će se čuvati prikupljeni fragmenti ove nestajuće tradicije, s ciljem da ona bude, koliko je to moguće obnovljena, pojavljuju se prvi u nizu muzeja nazivani općim imenom muzeji za umjetnost i obrt¹³ u kojima su se, osim obrtničkih proizvoda vrhunске izrade, čuvali i proizvodi *narodne umjetnosti* koji su se isticali svojom estetikom (Radisavljević 2017: 25).

Zamolbu iz Budimpešte da se za njihov Narodni muzej sakupi i formira zbirka hrvatskih narodnih vezova, uz očekivanje da će predmeti biti opskrbljeni svim potrebnim muzeološkim podacima Kršnjavi je vidio kao zadaću novoga obrtnog muzeja i iskoristio kako bi priredio “Izložbu narodnih obrtnina“ u novosagrađenoj Akademijinoj palači u Zagrebu (današnjoj Strossmayerovoj galeriji starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti). Cjelovitu analizu i opis pripreme za prezentacijski događaj na temelju novinskih članaka i arhivske građe iznosi Žarka Vujić u članku “Izložba u Zagrebu 1881. godine”:

“U ‘Obzoru’ od 5. kolovoza 1881. tiskani su poziv i program, a sljedećeg dana i naputak za povjerenike i sakupljače kojeg se valjalo pridržavati prilikom odabira predmeta za izložbu (...) Naglasak je stavljen na originalnost, starost i podrijetlo predmeta kao i zahtjev za prikupljanjem narodnih izraza za pojedine vrste predmeta, materijale i

11 Danas Zbirka predmeta Industrije Berger.

12 Prvotno osnovano kao Društvo umjetnosti (1868.).

13 Nakon londonske izložbe 1852. godine, osnovan je South Kensington Museum, danas Victoria and Albert Museum.

način obrade. (...) U programu je naznačeno i osnovno grupiranje predmeta na tekstil, 'obrtine od drva i obrtine od kovi', te keramiku." (Vujić 1995: 16)

"Ono što je danas malo osviješteno, pače gotovo nepoznato, jest činjenica da su se u prostoru Galerije starih majstora, prije nego su u nj stupile Strossmayerove umjetnine, našli predmeti narodnih rukotvorina" (Ibid: 17).

U brojnoj korespondenciji vezanoj uz organizaciju izložbe izdvaja pismo kapelana Stjepana Stražemanca iz Drenovaca, koji je poslao pedesetak prikupljenih predmeta, brinući se da im se nešto ne dogodi. "Čuvajte mi ove stvari ko svoje rođeno, da još većma, jer će mi, uzfali li ma i jedan končić, oči povaditi, a ja tomu niesam rad', piše on štovanom predsjedniku i naznačuje odmah dva poklona Društvu (čitaj: budućem muzeju) - tikvicu i preslicu." (Vujić 1995: 17) Tako se stvarao etnografski fundus Obrtnoga muzeja.

Probleme kratkoga roka za pripremu izložbe, nezainteresiranost potencijalnih izlagača i slab odaziv s terena, Kršnjavi je pokušao riješiti poduzimanjem vlastitoga puta u Slavoniju, svojevrsnoga etnografskog istraživanja, rezultat kojega su putopisne crte "Listovi iz Slavonije" (1882.) i rasprava "Narodni građevni styl" (1887.). Interes Kršnjavoga za etnološke teme treba sagledati u kontekstu unapređenja umjetničkoga obrta na hrvatskim narodnim i nacionalnim umjetničkim karakteristikama otkuda i propagiranje narodnoga, odnosno "kućnoga obrta" (Petrović 1992: 153) pri čemu se njegov članak "Kućna industrija na budimpeštanskoj izložbi" objavljen u prvom broju "Glasnika Društva za umjetnost i umjetni obrt" (u daljnjem tekstu "Glasnik")¹⁴ gotovo može smatrati programatskim. Uz teorijska razmatranja porijekla, ističe i praktičnu svrhu kao i mogućnosti podržavanja kućne industrije: "Toli podpuno, kao na sadašnjoj izložbi, još nije nikad bila prikazana slika kućne industrije, tom izložbom je zaključen stadij ispitivanja, sad bi valjalo na temelju poznatih činjenica udesiti postupak za organizaciju kućnog obrta" (Kršnjavi 1886: 16). U praktičnom smislu zalaže se za organiziranje zadruga jer *narodno umijeće* samo ciljanom organizacijom može postati konkretan segment privrede. Valorizacija *narodnoga stvaralaštva* provlači se i kroz druge tekstove "Glasnika". Ladislav Mrazović u "Hrvatska domaća industrija" upozorava na probleme definicije narodnoga domaćeg obrta i/ili industrije, *narodne umjetnosti* koja uopće "nema ni pravoga imena" (Mrazović 1888.) kao i na pitanja umjetničke vrijednosti domaćeg obrta. Predmeti narodne domaće industrije koje izdvaja: "posudje (*poterije*), 'nakit od kovi', 'tkanine i razno vezivo', 'rezbarije i razno orudje'", predmeti su koje "prosti puk za svoju porabu i na osobiti način zgotavlja" u kojima "imade i vrijednosti umjetničke" (usp. Mrazović 1888: 56). Program popularizacije *narodnoga rukotvorstva* u "Glasniku"¹⁵ dopunjen je i stručnim radovima o proizvodima seoskoga obrta Ferde Hefelega s naglaskom na tehnički aspekt narodnoga obrta. Ferdo Hefelega,

14 Unatoč kratkom razdoblju izlaženja od 1886. do 1888. godine, tijekom kojega je objavljeno svega osam brojeva, "Glasnik Društva za umjetnost i umjetni obrt" prvi je stručni časopis koji je pokušao postaviti nove standarde znanstvenoga pisanja o problemima umjetnosti i obrta (usp. Mance 2004.).

15 "Tražeći odgovor na pitanje je li "Glasnik" doista mogao biti učinkovito sredstvo popularizacije umjetnosti, nije naodmet podsjetiti da je od svih projekata Društva upravo program pretvaranja *narodnoga rukotvorstva* u nacionalni ekonomski probitak doživio potpuni neuspjeh. Dovoljno je pratiti izvješća sjednica Društva da bi se vidjelo kolika se energija ulagala u prikupljanje narodnih umjetnina, raspisivanje natječaja i osnutak tkalačke škole, dakako, s minimalnim rezultatom" (Mance 2004: 331). Tomu treba dodati i osobno iskustvo Salamona Bergera opisano u "Tragedija naše kućne tekstilne industrije" (1907.): "Ne može se zahtijevati od jednog privatnika, da osnuje,

etnograf iz učiteljskoga kadra, na inicijativu Kršnjavoga sakupljao je uzorke tkanja i veza za muzej pedagoškoga zbora, današnji Hrvatski školski muzej od kojih je većina 1919. godine ušla u sastav fundusa Etnografskog muzeja (Petrović 1992: 152).¹⁶ Njegovanje i unapređivanje ručnoga rada u školama i stvaranje zbirke početak je procesa integracije narodne kulture u hrvatsko školstvo. Težnja da se u izvedbi uzoraka ručnoga rada u školama primjenjuju narodni motivi, jasna je iz naredbe kraljevske zemaljske vlade, “Odjela za bogoštovlje i nastavu” od 3. svibnja 1876. godine, koja je upravljena na sve kraljevske podžupanije i namjesništva za pučke škole, na ravnateljstva muških i ženskih preparandija i na sva gradska poglavarstva, uz preporuku djela Srećka Laya svim učionama (Rapo 1997: 46) kolekcionara koji je u razdoblju od 1875. do 1884. godine objavio djelo u 20 svezaka “Ornamenti jugoslovenske domaće i umjetne obrtnosti”. Mnogi predmeti iz njegove zbirke završili su u muzejima Europe, a jedan dio je ušao u fundus Narodnoga muzeja u Zagrebu, iz kojega je poslije prenesen u Muzej za umjetnost i obrt te u Etnografski muzej (Gjetvaj 1989: 12).

Danas je poznat, i u stručnoj i znanstvenoj literaturi opisan, rad Kršnjavoga na osnivanju Muzeja za umjetnost i obrt, dakako, spojenoga s obrtnom školom. Pri osnivanju zbirke koja će biti presudna za početak rada novoga muzeja, Kršnjavi se bavio narodnim rukotvorinama, u prvom redu tekstilom. Jelica Belović-Berndzikowska u “Katalogu tekstilne zbirke zemaljsko umjetničko-obrtnog muzeja u Zagrebu” (1907.) zapaža: “Tekstilna zbirka korisna je kako za umjetničku upotrebu, tako i za znanstvena proučavanja prošlosti Slavena, njihovog ukusa i umjetničkog doživljaja.” (Belović-Berndzikowska 1907.) Uslijed obnavljajućih tendencija podizanja domaće radinosti na nivo kućne industrije većina etnografskih zbirki s nacionalnim materijalom u Austro-Ugarskoj Monarhiji imala je utilitarno-didaktičku funkciju (Radisavljević 2017: 109).¹⁷

Prvom međunarodnom umjetničkom izložbom u Zagrebu 1891. godine započela je izložbena aktivnost Muzeja za umjetnost i obrt u netom podignutoj zgradi Obrtne škole. Izložba je popraćena katalogom u čijem se predgovoru naglašava uloga Društva za umjetnost i umjetni obrt u osnutku Muzeja za umjetnost i obrt i Obrtne škole, Tkalčke škole i poticanju kućnog obrta u *narodnom stylu* (Kraševac i Tonković 2016: 204). Etnografska građa postala je predmetom pozornosti pojedinih ustanova, a muzeji su se našli u ulozi posrednika između znanstvenoga tumačenja narodnoga stvaralaštva i aktivnosti na njihovoj daljnjoj upotrebi.

Narodni muzej u Zagrebu, otvoren 1846. godine, osnovan je kao i brojni tadašnji srednjoeuropski nacionalni muzejski projekti s idejom razvoja nacija i oblikovanja identi-

organizira i provede jednu cilnu granu industrije, pogotovo kada se radi o jednoj industriji, od koje u prvom redu zemlja i narod vuče korist.” (Berger 1907: 9).

16 Klotilda Cvitešić, učiteljica i ravnateljica zagrebačke Ženske stručne škole koju je osnovao Kršnjavi, svoje je znanje poslije stručno primijenila radeći do 1913. godine kao kustosica u Hrvatskom školskom muzeju gdje je uredila zbirku narodnih rukotvorina, opskrblivši je nazivljem ukrasa i tehnika (Muraj 2006: 23).

17 Bečki muzej za umjetnost i industriju (Museum für Kunst und Industrie), danas Muzej primjenjuje umjetnosti (Museum für angewandte Kunst) osnovan je 1863. godine uz Školu primijenjene umjetnosti. I budimpeštanski Etnografski muzej osnovan je na tim tendencijama. Iako je pri Narodnom muzeju (Magyar Nemzeti Múzeum) još 1872. godine osnovan Etnološki odjel, većina predmeta ugarske *narodne umjetnosti* čuvana je do 1898. godine u depoiima Muzeja primijenjene umjetnosti (Iparművészeti Múzeum) (Radisavljević 2017: 109).

teta¹⁸ ali i prosvjetiteljskih ideja o promicanju i razvoju znanosti. Zbirke Narodnoga muzeja prostorno i organizacijski nikad nisu zajedno zaživjele u sklopu samostalne držane institucije i nikada nisu dobile cjeloviti muzejski prostor (Vujić 2000: 25). Uz kulturno-povijesnu građu, od samoga početka skupljali su se i predmeti “koji su trebali podati sliku o umijeću i životu našega tzv. prostoga puka” jer “prema posve ispravnom shvaćanju svaki narodni muzej mora biti odraz sveukupnoga narodnoga života iz prošlosti i sadašnjosti” piše Vladimir Tkalčić, prvi kustos budućega etnografskog muzeja¹⁹ (Tkalčić 1922: 73). Od 1880. godine dio se etnografske građe izdvaja i dodjeljuje učenicima Obrtne škole kao znanstveno pomagalo.²⁰

U radu “Obrazac osnutka prvih muzeja” u Hrvatskoj Žarka Vujić primjećuje postojanje određenoga obrasca formiranja zagrebačkih muzeja nastalih tijekom 19. odnosno početkom 20. stoljeća u obliku mijene muzejskih koncepata.

“Osnutak je zaostajao i u trenutku formalnoga ili stvarnog zaživljavanja (odobrenje pravila, otvaranje stalnog postava), promijenio bi se koncept muzeja i došlo bi do promjene” (Vujić 2000: 29). “Muzej za umjetnost i obrt počeo si je nakon konačnog otvorenja stalnog postava postupno postavljati nove zadatke – ne više služiti Obrtnoj školi već spašavati, čuvati i izlagati umjetničke i obrtničke predmete kao svjedočanstva prošlosti. Narodni se muzej u trenutku odobrenja pravila prostorno razdvojio isprva, na dva, a kasnije i na više specijaliziranih odjela, dok je Trgovačko-obrtni muzej za manje od petnaestak godina potpuno zamijenio Etnografski muzej. Dakle, prekidi i preobrazbe prave su ključne riječi opisa nastanka prvih muzeja u Zagrebu.” (Ibid.: 29-30)

Zagrebački Trgovačko-obrtni muzej “neobična vrsta koja pripada svijetu promicanja domaće trgovine i obrta, a ne poučavanju ili bilo kojoj drugoj muzeološkoj zadaći” (Vujić 2000: 28) jedan je od rijetkih trgovačkih muzeja u Europi koji je dobio svoju funkcionalnu zgradu. Izložbeni prostor “u kojem se mogao vidjeti doseg hrvatskog obrtništva i kućnog obrta, zaživio je 1904. godine u trenutku kada su slični muzeji u susjednim zemljama preoblikovali svoje aktivnosti, pa i izlučili svoje zbirke” (Ibid.: 29).

“Indikativno je da mu je stalni postav zbog nedostataka zatvoren nakon mjesec dana a novi je otvoren iduću godinu, već s potpuno promijenjenim konceptom. Naime, mala zbirka predmeta kućnog obrta prerasla je u [prema navodima u dnevnom listu *Obzor* iz 1905.g., op.a.] ‘sjajnu etnografsku izložbu’ i u idućim godinama potpuno nadvladala promidžbeni i prodajni karakter Trgovačko-obrtnog muzeja” (Ibid: 29). Prema sudu Mire Kolar-Dimitrijević etnografska zbirka²¹ Trgovačko-obrtnoga muzeja zapravo se i “skrivala pod zvučnim imenom kućnog obrta kako bi se opravdalo njeno egzistiranje

18 Mađarska je svoj Narodni muzej dobila već 1802. godine, a Zagreb je tridesetak godina čekao na formalnu potvrdu pravila i uspostavu muzeja kao državne ustanove (Vujić 2000: 24).

19 Vladimir Tkalčić u arheološkom je odjelu Narodnoga muzeja radio od 1917. do 1919., od 1919. “prvi je čuvar” etnografskoga odjela Narodnoga muzeja u novim prostorijama, a nakon Bergerova umirovljenja njegov ravnatelj i od 1933. direktor. Prepuštivši 1939. to mjesto Milovanu Gavazziju imenovan je direktorom Muzeja za umjetnost i obrt (usp. Kolar 1992: 68).

20 Zbirka Društva umjetnosti, a 1897. godine sav je preostali te poslije pridošli materijal (izuzevši materijal egzotičnih naroda) prenesen u Muzej za umjetnost i obrt (Tkalčić 1922: 73).

21 Milan Krešić u brošuri “Budućnost” Trgovačko-obrtnoga muzeja u Zagrebu, Zagreb 1904., piše o muzejskoj zbirci vezova, tikvica, šaranih rogova, raznih modela seljačkih kuća, tkalačkih stanova i malenkosti od drva, koje su

u trgovačko obrtnom muzeju” (Kolar-Dimitrijević 1992: 68), a prve izložbe bile su u funkciji njegove transformacije²² koja je do 1908. godine i dovršena “kada mostarski list *Narod* piše o ovom muzeju kao o muzeju za narodne vezove u Zagrebu” (Ibid.: 66). Poslije Prvoga svjetskog rata izvršeno je tiho gašenje Trgovačko-obrtnoga muzeja i njegova zgrada postaje Etnografski odjel Hrvatskoga narodnog muzeja, odnosno nakon osamostaljenja Etnografski muzej. Utjecaj Salamona Bergera, tada privatnoga sakupljača i proizvođača tekstila, i njegove zbirke znatno je doprinijelo promjeni koncepta Trgovačko-obrtnoga muzeja.

NARODNA UMJETNOST U ETNOGRAFSKOM MUZEJU

Osnivanje Etnografskoga muzeja u Zagrebu izvršeno je 22. listopada 1919. godine, kada je Zemaljska zbirka Salamona Bergera²³ pripojena Narodnom muzeju postala samostalni Etnografski odio Hrvatskoga narodnog muzeja u Zagrebu. Fundus u osnivanju objedinio je, uz Bergerovu, i već postojeće etnografske zbirke zagrebačkih muzeja: Etnografsku zbirku Historijsko-arheološkoga odjela Hrvatskoga narodnog muzeja u Zagrebu, Muzeja za umjetnost i obrt Kraljevske obrtne škole, Trgovačko-obrtne komore i Etnografsku zbirku muzeja koji je djelovao uz Pedagoško-književni zbor u Zagrebu, tj. Hrvatski školski muzej. Osnivanjem Etnografskoga odjela otvara se nova inventarna knjiga sa signaturom Et (Ethnographica). Na prvih pet brojeva upisane su zbirke koje su prilikom formiranja muzeja ušle u njegov fundus (usp. Gjetvaj 1989: 15-18).

Analiza vrste predmeta izvedena iz inventarnih knjiga temeljnih zbirki²⁴ pokazuje da se najvećim dijelom radi o tekstilu, ponajprije dijelovima odjevnih predmeta vezenoga ili tkanoga ukrasa, najvećim brojem dijelovima kapica, prednjih – *poculica* i stražnjih – *alovaca*, odšivenim ili izrezanim dijelovima muških i ženskih košulja (poprsnica i orukavlja) ukrasa s *rubina* kao i uzorcima / primjercima tkanja, veza ili čipke, u pravilu grupiranim na tzv. tablama, a inventiranoj kao *uzorci* ili *dijelovi ukrasa, fragmenti* čipke, veza ili tkanja. Cjeloviti odjevni predmeti su brojno znatno rjeđi, osim cjelovitih kapica, *poculica*, s područja Siska, Petrinje, Sunje i jugoistočne zagrebačke okolice.²⁵

izložene na prvom katu muzeja, a “tek su zametak sbirke, koju kani komora s vremenom umnožiti, da bude doista u pravom smislu rieči Etnografska sbirka.” (usp. Kolar-Dimitrijević 1992: 66).

22 Navodi i političke razloge prestrukturiranja Trgovačko-obrtnoga muzeja zbog jačanja kraljevine Srbije i srpskih težnji za izlazom na europsko tržište i promociju vlastite industrije.

23 Zbirka Salamona Bergera otkupljena je 12. listopada 1918. godine te je nakon dugotrajnoga dogovaranja i prepiske između Vlade, Komore i Narodnoga muzeja, Komora 8. listopada 1919. godine uz određenu naknadu ustupila dio svojih prostorija za smještaj Bergerove zbirke (Eckhel 2006: 11). Zbirka od 8183 predmeta otkupljena za 600.000 kruna, od polovice svote Berger je osnovao Pripomoćni fond iz kojega se za potrebe muzeja nabavljao materijal na terenu (Gjetvaj 1989: 17). Taj je fond omogućavao upravniku muzeja da zamjenom nabavlja predmete, kojih još nema u muzeju i njima nadopuni zbirke (Franić 1935: 6).

24 Osim Signatura Et. 1 (odgovara staroj signaturi AH) sadrži građu iz Arheološko-historijskoga odjela Hrvatskoga narodnog muzeja, koja uz *domaći materijal* obuhvaća i predmete *izvaneuropske* provenijencije.

25 Prema podatcima iz Knjige inventara, Dokumentacija EMZ i Zapisnika sastavljenog o izvršenoj reviziji Zbirke tekstilnih fragmenata iz fundusa Etnografskoga muzeja u Zagrebu, 15. rujna 2016. (Dokumentacija EMZ).

U nastavku rada donosim sažeti pregled inicijalnih zbirki koji dokumentira fundus u nastajanju Etnografskoga muzeja u praksi sakupljačke politike s ishodištem u, dosad opisanim, društveno-političkim i kulturnim zbivanjima kraja 19. stoljeća.

Zbirka 2 (oznaka B) odnosi se na zbirku Salamona Bergera, otkupljenu uoči osnivanja Muzeja, od 8183 inventarna broja. Uz nakit i predmete Tekstilne industrije Berger, većinu zauzimaju tekstilni predmeti i to primjeri starih tehnika tkanja i veza iz Hrvatske, ali i Bosne i Hercegovine, Makedonije, Slovačke, Rumunjske, Crne Gore, Albanije. Na prvih trideset inventarnih oznaka upisana je cjelovita ženska odjeća s područja Siska, zatim pojedinačni odjevni predmeti, a najvećim brojem slijede *peče* i *poculice*, i zatim njihovi, prednji i stražnji, ukrašeni dijelovi iz okolice Siska i Zagreba²⁶ te dijelovi ukrasa s košulja – prsa i rukava i fragmenti čipke.

Zbirka 3 (oznaka BK) s 1206 inventarnih oznaka, otkupljena od Salamona Bergera za Trgovačko-obrtni muzej, obuhvaća lončarstvo, ukrašene drvene predmete, šarane tikvice, nakit, oružje, kućni inventar, od tekstila ćilime te opet brojčano velikim dijelom primjerke tkanoga i vezenoga tekstila inventiranih kao *prsa*, *veziva*, *skupovi uzoraka*, uglavnom s područja Slavonije i Bosne i Hercegovine.

Zbirka 4 (oznaka ŠM) zbirka etnografske građe Hrvatskoga školskog muzeja s 922 inventarne oznake sastoji se uglavnom od fragmenata i uzoraka tkanja, veza i čipke. Zbirka je služila u pedagoško-didaktičke svrhe. Osim nekoliko kompleta narodnih nošnji i odjernih predmeta iz Sjeverne Hrvatske, Slavonije i Bosne, zastupljen je manji broj ukrašenih drvenih predmeta (preslice i tzv. “sitna ukrašena drvenarija”) te nakit. Najbrojniji primjerci tkanja i veza donacija su učiteljice Milke Štanfelj.²⁷

Zbirka 5 (oznaka UO), etnografska zbirka Muzeja za umjetnost i obrt, obuhvaća 4503 inventarne oznake. Uz dijelove nošnji, najveći broj su serije *peča*, *poculica* i dijelova *poculica* kao fragmenti tkanja i veza, uglavnom opet s područja Posavine i Slavonije. Zbirka uključuje *uzorke tkiva i veza* Srečka Laya i *table uzoraka* Ferde Hefelea.

Brojnost i karakteristike inventiranoga tekstila, izvedene iz inicijalnih zbirki Muzeja, odgovaraju konceptu sabiranja fragmenata kao uzoraka tekstilnoga ručnog rada, pa i koncepciji *narodne umjetnosti* kao potencijalnom uzoru za novu proizvodnju i obnovu umjetničkoga obrta u spomenutom kontekstu. Kategorija uzoraka tkanja i veza, ne samo u ukomponiranih na kartone (“table” s uzorcima Hefelea, Laya, Bergera) i tzv. uzornika, već i široko obuhvaćeni dijelovi tekstila, prvenstveno dijelovi odjernih predmeta vezenoga ili tkanoga ukrasa – dijelovi *poculica*, odšiveni ili izrezani dijelovi muških i ženskih košulja i *skuta*, danas su objedinjeni u Zbirci tekstilnih fragmenata, dok su fragmenti i uzorci čipke obuhvaćeni Zbirkom čipkarstva. Najveći broj predmeta

26 Okolica Siska, Sunje, Križevaca i istočna i jugoistočna okolica Zagreba.

27 U urudžbenim zapisnicima Etnografskoga muzeja čuva se pismo Milke Štanfelj “Moja sudbonosna zbirko” u kojem je opisan način nastajanja i put zbirke narodnih vezova od Školskoga muzeja do Etnografskoga 1901. – 1919. (Arhiva EMZ I /13.).

inventariziran je u opisanim zbirka, a dijelovi tekstila su tijekom godina evidentirani unutar zbirke nošnji.²⁸

Koliko je tema valorizacije, selekcije i prezentacije uzoraka tekstilnoga ručnog rada duboko integrirana u fundus Etnografskoga muzeja iskazuje revizijom utvrđeno brojno stanje Zbirke tekstilnih fragmenata (2016.)²⁹ od 8099 inventariziranih predmeta. Ta brojka je svakako u skladu s početnim sakupljačkim interesom usmjerenim na ornamente i tehnike izrade predmeta, oslonjenim na stilska likovna strujanja doba i inspiraciju u repertoaru *narodne ornamentike*. Sačuvane tehnike *tradicijskoga rukotvorstva* odgovarale su nastojanjima obnove ručnoga rada u izradi predmeta svakodnevne upotrebe. Istovremeno s pozitivnom valorizacijom izvornih *narodnih rukotvorina* koje s vremenom nestaju, *narodna se umjetnost* postavlja kao poseban oblik muzealnoga bilježenja narodne kulture.

Sam Berger, tuži se u svojoj brošuri “Predlog za unapredjenje naše narodne kućne radinosti povodom izložbe zagrebačkog zbora u jeseni 1932.”:

“nenormalne pojave kod uništavanja unikata i pozitivnih vrijednosti seljačkih umjetničkih produkata kaže: ‘pojedina udruženja i privatna lica i nadalje nastavljaju neproduktivnim i upravo razornim radom nabavljajući n. pr. stara originalna veziva i tkiva, te ih prerađuju i primjenjuju na raznolik način i za različite potrebe, namjesto da nastoje pridići proizvodnju novih predmeta po ugledu na liepe starinske originale, koje bi trebalo čuvati kao kulturne spomenike, ne samo za naš narod, nego i čitav kulturni svijet’” (Berger prema Franić 1935: 3).

Za Bergera je muzej “živi hram naše rasne umjetnosti” i “uzorna stanica” u kojoj će svatko dobiti na uvid stare tehnike i ustaljene uzorke narodne ornamentike jer se jedino tako može revitalizirati kućna radinost (usp. Ibid.).

Prvih godina nakon osnivanja, muzejski fundus imao je oko 20000 predmeta (Gjetvaj 1989: 20). U prve dvije godine rada Etnografskoga odjela uprava je uspjela nabaviti veliki broj predmeta i to ponajviše iz onih krajeva koji su do tada bili malo ili nikako zastupljeni.³⁰ Otkup se obavljao mrežom službe muzejskih povjerenika ili tijekom terenskih istraživanja. U “Naputku za povjerenike Etnografskoga Muzeja u Zagrebu” (u daljnjem tekstu “Naputak”) (1922.) definirano je poslanje iz kojega je, među ostalim, istaknuta

28 Iz ostavštine Milka Cepelića u fundus je ušlo 12 ploča raznih uzoraka tkiva i veza, Zapisnik o preuzeću zbirke Milka Cepelića (9. lipnja 1920.), (Arhiva EMZ I/24); promjenom sakupljačke politike Muzeja za umjetnost i obrt, etnografska je građa izlučivana sve do 1940-ih, još nekoliko serija uzoraka veza i tkanja dokumentirane su u Zapisnicima o primopredaji predmeta etnografskoga značaja, koje upraviteljstvo Hrvatskoga državnog muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu predaje Hrvatskom državnom etnografskom muzeju u Zagrebu, (21. ožujka 1944. i 24. travnja 1945.) (Arhiva EMZ II/ 2).

29 Revizijom utvrđeno brojno stanje Zbirke tekstilnih fragmenata ukazuje na potrebu njezine reorganizacije i transformacije s krajnjim ciljem cjelovite stručne obrade. Zbog neujednačenih kriterija definicije tekstilnoga fragmenta – dijela nošnje / odjevnoga komada i definicije uzorka tkanja i veza, kao i zbog različitih pristupa zbirka nošnji unutar kojih su neki fragmenti tekstila evidentirani, a logikom sadržaja i interpretacije, predložena je 2018. i promjena imena u Zbirku uzoraka tkanja i veza.

30 Najveći broj predmeta iz pet temeljnih zbirki “iz sisačkoga je kraja, tj. iz onoga područja, gdje je zastupana posavačka nošnja tipa iz okolice Siska, a to područje obuhvaća kraj uz Savu u dužini od prilike počevši od Velike Gorice do Jasenovca, a u najvećoj svojoj širini od Moslavine do Samoborskog gorja” (s. n. 1922: 76), kako se navodi u Etnografskim akvizicijama iz 1922. godine.

uloga Muzeja u čuvanju izvornoga *narodnog stvaralaštva* kao potencijalnoga uzora za novu proizvodnju: “Zadaća je Etnografskog odjela Hrvatskoga narodnog muzeja da prikaže sav život i kulturu našega naroda, u prvom redu seljaka, koji je najviše do danas sačuvao u sebi naše narodne značajke” (s. n. 1922: 347). Osim “naučnog proučavanja osobina našega naroda, te čovjeka uopće” zadaća muzeja je “da unaprijedi svu školsku obuku i širenje prosvjete uopće; da bude izvor pobuda za umjetnost i obrt te napokon da kao visoko kulturna institucija reprezentira dio naše čitave kulture”. S ciljem da se što intenzivnije i brže priberu “takove stvari, većinom seljačke kućne rukotvorine koje iz dana u dan sve više nestaju” osnovala je uprava Muzeja instituciju povjerenika (Ibid.). U “Naputku” se spominje i odsjek primijenjenoga narodnog umijeća za koji treba nabavljati predmete “bilo koje vrste, u kojima se očituje namjera tvorčeva, da se posluži oblicima iz blaga narodnoga umijeća u svrhu njihove primjene potrebama više ‘gospodske’ kulture” (s. n. 1922: 349).

Salamon Berger, direktor Etnografskoga muzeja od osnutka do 1925. godine, kada na njegovo mjesto dolazi Vladimir Tkalčić, dotadašnji jedini kustos, zapravo je sve do smrti s titulom počasnoga direktora aktivno sudjelovao u radu Muzeja. “Bergerova pisma i dopisi, sačuvani u Dokumentaciji (...) dokazuju da, unatoč ranijim razočaranjima i odlukama o prestajanju protežiranja proizvoda hrvatske kućne industrije, do smrti početkom 1934. nije odustajao od svojih nastojanja.” (Bušić 2009: 285)

Slijedeći polisistemski teorijski pristup u istraživanju hrvatskoga tradicijskog tekstilnog rukotvorstva³¹ u okviru širega društveno-povijesnog konteksta u kojem se tekstil proizvodio i upotrebljavao, Katarina Bušić u radu “Salamon Berger i početci izložbene djelatnosti zagrebačkog Etnografskog muzeja” (2009.) prikazuje kako je onovremeno poimanje *narodne tekstilne umjetnosti*, posebice djelovanjem ravnatelja Salamona Bergera, utjecalo na domaću i međunarodnu izložbenu djelatnost Etnografskoga muzeja od njegova osnutka do početka Drugoga svjetskog rata. Na temelju arhivske građe, službenih dopisa i osobnih pisama Salamona Bergera razmijenjenih s različitim poslovnim suradnicima u zemlji i inozemstvu, autorica nastoji dopuniti postojeće spoznaje o ranim izložbama Etnografskoga muzeja, koje su definirane Bergerovim nastojanjima oko unapređivanja kućnoga obrta i predstavljanju *narodne umjetnosti*, uglavnom ograničene na tekstilne i sitne drvene predmete (uključujući šarane tikvice) namijenjene prodaji na domaćim i stranim tržištima. Muzejska izložbena politika utjecala je na oblikovanje širega društvenog shvaćanja *narodne* (tekstilne)³² *umjetnosti* u tom razdoblju (usp. Bušić 2009: 281-282). U domaću i inozemnu izložbenu djelatnost Berger je uključivao brojne suradnike – zadruge, obrtničke radionice, pojedince na terenu, a nastojao je uključiti i državne institucije i poduzeća koja su u okvirima svojih djelatnosti proizvodila tržištu prilagođene predmete.³³ Iz činjenice da se Bergerove ideje i rad podudaraju i s

31 Polisistemska teorija shvaćena je kao alat koji “upućuje da pratimo: tko su bili *proizvođači* i *potrošači narodne umjetnosti*; kako se mijenjala i koliko je bila složena *institucija* vezana uz *narodnu umjetnost*; kako se mijenjao *repertoar* za proizvodnju i potrošnju proizvoda; koje su se vrste *proizvoda* smatrale narodnom umjetnošću; i konačno, kakve su se promjene događale u sklonosti *tržišta* na kojem su se promicali proizvodi narodne umjetnosti u datom prostoru i razdoblju” (Bonifačić 1997: 154).

32 Autorica se u spomenutom članku bavi tekstilnim proizvodima.

33 O imenima pojedinaca, udruženja i institucija te o vrsti naručivanih predmeta više u Bušić 2009.

onima koje su 1920-ih i 1930-ih godina bile glavnim ciljevima djelatnosti pojedinih građanskih udruga i Seljačke sloge, kulturno-prosvjetne organizacije HSS-a, “možemo zaključiti da je od zadnje četvrtine 19. stoljeća do početka Drugoga svjetskog rata kućni obrt gotovo kontinuirano imao zaštitnike i promicatelje” (Bušić 2009: 288). No, već kod Svjetske izložbe održane 1939. godine u New Yorku vidljive su promjene u odabiru i prezentaciji građe u korist prikazivanja kompletnih narodnih nošnji i izlaganja svakodnevnih uporabnih predmeta. Uobičajeni koncept ranijih izložbi, kako otkrivaju detalji iz Bergerova pisma³⁴ uz međunarodnu izložbu u Barceloni 1929. godine, bio je da na izložbe treba slati samo “naše krasne i nove produkte domaćih radova, kojima se jedino može dostojno afirmirati u inostranstvu” te da treba odustati od prakse “da se šalju stari, nečisti i pokrpani etnografski predmeti, koji imaju značenje samo za nauku, a koji ovako izloženi pred međunarodnom publikom samo degraduju kulturni i umjetnički život našeg naroda” (Berger prema Bušić 2009: 288).

Prvi stalni postav Etnografskoga muzeja otvoren je 19. lipnja 1922. godine³⁵ prema Bergerovu konceptu. Fotografije prenatrpanih izložbenih dvorana evociraju ulogu studijske zbirke. Riječima Mirka Kus-Nikolajeva iz predgovora prvoga muzejskog vodiča “Šetnje kroz Etnografski muzej u Zagrebu” (1927): “Predmete treba izučavati, dovoditi u vezu sa životom iz kog su izrasli i čiji su izražaj. Svaki onaj ornamenat, što ga kakva patriotska licejka precrta za svoju toaletu, je jedan dio ne samo umjetničke, već opće duhovne kulture našeg naroda” (Kus-Nikolajev 1927: 19). Sudeći prema vodiču izlagana je raznovrsna građa s područja Hrvatske i susjednih prostora kao i predmeti izvanoeuropskih kultura. U sklopu djelomice izmijenjenoga postava iz 1935. godine izdvojena je “Primijenjena pučka umjetnost” u posebnu cjelinu na prvom katu izložbenoga prostora. Sadržavala je paške čipke, različita vunena pletiva iz Slavonije, tkane torbe, vrećice za novac i pojaseve iz Dalmacije, radove u koži, odjeću i tekstilno posoblje te “uspomene g. dir. Bergera” (usp. Gjetvaj 1989: 40; Bušić 2009: 294).

Od povremenih izložbi vezanih uz temu ovoga rada bilježimo, u ondašnjem tisku hvaljenu, izložbu akademskoga slikara Srećka Sabljaka 1922. godine, koji je u okviru interpretacije narodnih motiva u novim obrtnim proizvodima, prvenstveno drvorezbarskima, izlagao i djela svojih učenika, štichenika kaznionice u Lepoglavi te njegovu izložbu drvenih predmeta rađenih po uzoru na muzejske eksponate iz 1931. godine.

Povezivanje narodnoga i seljačkoga s građanskim i akademskim likovnim izrazom uvijek je bilo povezano s potrebom definiranja prepoznatljivoga *nacionalnog stila*, bez obzira radilo se o predmetima primijenjene umjetnosti ili o pokušajima stvaranja likovnih teorija. Inrepretacijom narodnih motiva suvremenim likovnim jezikom u oblikovanju dekorativnih i upotrebnih predmeta željela se stvoriti suvremena *narodna umjetnost* koja bi u sebi nosila autohtone nacionalne karakteristike, što produkciju u Hrvatskoj stavlja u kontekst suvremenih tendencija objedinjenih pojavom *Art décoa* (Galjer i Klobučar 2012: 78). Etnografska građa, sada već pohranjena u muzejima postaje dostupna

34 Iz Bergerova pisma upućenoga Eleonori Švrljugi, supruzi ministra financija, “Salamon Berger (službeni dopisi i privatni spisi), 1926. – 1933.” (Dokumentacija EMZ).

35 Prva izložba u Muzeju postavljena je u srpnju 1920. prigodom posjeta regenta Aleksandra Karadorđevića i ostala je otvorena za javnost svega dva mjeseca.

široj gradskoj publici i postaje inspiracijom čitavom nizu arhitekata, slikara i kipara. Etnografski muzej 1925. godine izdaje “Zbirku hrvatskih narodnih ornamenata”, a do 1934. godine tiskano je šest svezaka. S vremenom se ideja o originalnoj obrtničko-umjetničkoj produkciji nadopunjuje potrebom stvaranja autentičnog stila cjelokupne hrvatske likovne umjetnosti. Na teorijskoj razini³⁶ ova strujanja označavaju “početak emancipacije pučke likovne umjetnosti od nametnute joj utilitarnosti i prelazak u područje znanstvenog interesa” (Vojnović 1993: 16).

Konceptualna i terminološka ambivalentnost o tome što je “prava” *narodna umjetnost*, ona na selu ili ona primijenjena u gradskoj sredini, prema Vjeri Bonifačić razrješava se tijekom 1930-ih godina, kada etnolozi, vezani uz relativno novoosnovani Etnografski muzej (1919.) i Katedru za etnologiju na Zagrebačkom sveučilištu (1924.) počinju ovladavati “institucijom” *narodne umjetnosti* autoritetom svojih znanstvenih metoda i klasifikacija (usp. Bonifačić 1997: 147).

Do objavljivanja Gavazzijeve knjige “Hrvatske narodne umjetnosti” (1944.) taj se prijelaz može pratiti u onodobnim etnološkim radovima u kojima se teorijski obrađuju pojedinačni segmenti fenomena. U Etnografskom muzeju od 1925. do 1933. godine radio je Mirko Kus-Nikolajev, autor spomenutoga muzejskog vodiča. U svojim se radovima zauzimao za istraživanje kulturne dinamike i kulturnih procesa u tumačenju likovnih elemenata hrvatske *narodne umjetnosti*. Godine 1935. u “Vjesniku Etnografskoga muzeja” u Zagrebu objavio je tekst “Seljačka ornamentika” inovativnoga pristupa istraživanju *folklorne likovne izraza* uvodeći tadašnje aktualne – sociološke, estetske i psihološke teorijske postavke u analizu ornamenta. U duhu europske teorijske misli s područja sociologije i povijesti umjetnosti svojega vremena u ornamentu pronalazi “suštinu života seljačke umjetnosti” te ističe kako je ornament izražajno sredstvo umjetničkoga izražavanja seljaka, umjetnička ideja “u kojoj se koncentriraju njegovi osjećaji, misli i predstave” (Kus-Nikolajev 1935: 43). Pisao je i o problemima organiziranoga kućnog rukotvorstva, upozoravajući na činjenicu da su u trenutku kada su rukotvorine “silom prilika” postale proizvodom za tržište, izgubile svoju cjelovitost i originalnost i postale tek “lijepe kopije” (usp. Kus-Nikolajev 1934: 185).

U ovom kontekstu potrebna je sustavnija stručna i znanstvena analiza pozicije šaranih tikvica između hvaljene umjetničke izvornosti, nekoč, prvenstveno pastirskoga rada za vlastitu uporabu, onih revitaliziranih i komercijaliziranih u procesu djelatnosti organiziranoga kućnog rukotvorstva i onih koje s vremenom, kako poručuje Zdenka Lechner na kraju članka “Šaranje tikvica u Županjskom kraju” (1983.) “nisu izgubile vezu s tradicijom a zaslužuju da ih se uvrsti u narodnu umjetnost” (Lechner 1983: 85). Zbirka šaranih tikvica Etnografskog muzeja danas broji 724 predmeta – ukrašenih tikvica i alata za njihovo ukrašavanje, nastalih u razdoblju od početka 19. stoljeća do danas. Ukrašene, šarane, tikvice dio su inicijalnoga fundusa i povijesti osnivanja Etnografskoga muzeja, o čemu svjedoče najranije datirani primjerci preuzeti iz Hrvatskoga narodnog muzeja (najstarija ukrašena tikvica s urezanom 1805. godinom), Muzeja za umjetnost i obrt, Trgovačko-obrtnoga muzeja i privatnih kolekcija. Velik broj predmeta

36 Slikar Ljubo Babić koristio je termin *pučka umjetnost*, misleći na likovnu djelatnost seljaka, koja je trebala postati uzor likovnog obrazovanima u njihovoj svjesnoj potrazi za originalnim izrazom (Vojnović-Traživuk 2006: 10).

ušao je u fundus 1926. godine iz tzv. Pripomoćnoga fonda Salamona Bergera. Tradicija ukrašavanja tikvica – *šaranja*, manje više kontinuirana, zabilježena je na prostoru sjeveroistočne Hrvatske, u županjskom, đakovačkom, dijelu vinkovačkoga i brodsčkoga kraja.³⁷ Na temelju stručne literature i muzejskih akvizicija zaključujemo da je ukrašavanje tikvica u županjskom kraju bilo najbogatije, pri čemu se izdvaja selo Gradište, u kojem se šaranja tikvica u razdoblju između 1920-ih i 1930-ih godina odvijalo u okviru organiziranoga kućnog rukotvorstva.³⁸ Iako su oblu površinu tikvice majstori šarači ukrašavali modificirajući temeljnu ornamentiku, ipak se mogu pratiti i prepoznatljivi rukopisi pojedinih majstora.³⁹ Kreativna individualna dimenzija potpisanoga i prepoznatljivoga autorstva približava umijeće šaranja tikvica pojmu umjetničkoga.

U tekstu Antuna Matasovića “Slavonske graničarske tikvice” iz 1922. godine možemo pročitati kako se “u nestašici pravih tikvičarskih ornamenata poseže za drugim uzorcima. To su većinom školske crtanke, čitanke i kalendari.” (Matasović 1922: 158) Nadalje, hvali sklad i eleganciju naših starijih šaranih tikvica koje “nikada nisu šablonski rad, nego redovito odaju umjetničku invenciju i samostalnost” (Ibid.). “Danas kada tikvičarstvo izumire, nemaju novi tikvičari valjanih uzoraka” (Ibid.). Seljačke radove za Zagrebačku žensku udrugu za očuvanje hrvatske pučke umjetnosti ne smatra “hrvatskim pučkim tikvicama, jer je seljak izrađujući ih bio svijestan da se radi za gospodu” (Ibid.: 159). Ornamenti su napadno pravilni, neki se favoriziraju, “te su tikvice lijepe, ali daju dojam dobre i fabričke robe, jer im fali toplina iskrenog umjetničkog rada” (Ibid.). I u seljačkim su kućama danas tikvice samo dekorativni predmeti, zamjećuje Matasović i preporučuje da se tamo gdje se s kultiviranjem tikvičarstva prestalo, treba crtati po predlošcima, a predlošci trebaju biti izrađeni prema ornamentima sa starijih tikvica (Ibid.). To je učinila učiteljica iz Zagreba Draga Kovačević-Dugački⁴⁰ u albumu “Narodni motivi sa tikvica” s opisom, nazivljem, tipologijom motiva i crtežima, koji je “čini se povratno služio šaračima kao predložak, umjesto tikvica” (Lechner 1983: 80). Album je odobrilo i preporučilo Odjeljenje za prosvjetu i vjere u Zagrebu za sve osnovne, građanske, srednje i stručne škole. Možemo li i ovdje govoriti o primjeru “da građani najprije individualno istražuju tradicijska umijeća i usvajaju znanja i vještine

37 Najstarija šarana tikvica za koju se zna, ona iz 1734. godine, a nalazi se u Muzeju Slavonije u Osijeku, rijedak je primjerak među tikvicama sa scenskim prikazom, prizor iz života (graničari i panduri (?)) s puškama, sabljom i zastavom, na konjima i bez njih) prihvaćen je kao iznimka, a ne kao prvorazredni dokument, “još i zato jer se stavljalo pod upitnik i njezino podrijetlo.” (usp. Lechner 1983: 82).

38 I Kršnjavi se u “Listovima iz Slavonije” (1882.) divio tom pastirskom radu i smatrao ga vrijednim za poticanje u okviru kućne industrije. Podatak o organiziranom kućnom rukotvorstvu imamo za Gradište gdje smatraju da je prijelomna bila 1925. ili koja godina prije (Lechner 1983: 79).

39 Vrhunac ukrašavanja tikvica dosegnut je krajem 19. i u prvim desetljećima 20. stoljeća, kada se mogu pratiti i prepoznatljivi rukopisi pojedinih majstora, poput Andrije Lešića, Antuna Blaževca, Antuna Minkinca, Franje Kovačevića, Franje Ivkovića, Mate Kadića. Krajem prošloga stoljeća Zbirke se pridružuju radovi Marte Dretvić, Ilije Dretvića, Kate Žigmundovac i Marice Stojanović, a Gradište ostaje jedno od zadnjih centara u kojem je ovo umijeće još vitalno.

40 Narodni motivi s tikvica, sabrala Draga Kovačević-Dugački učiteljica Druge ženske građanske škole u Zagrebu. Godina izdanja nije tiskana, ali se prema podatku prof. dr. Milovana Gavazzija, radi o 1924. godini (Lechner 1983: 80).

od seljaka/kinja a zatim ga u organiziranom (i modificiranom?) obliku opet šire u seoskim sredinama” (Muraj 2006: 23).⁴¹

Još jedna velika promotorica *narodnog rukotvorstva* bila je Ženka Frangeš “jedna od najobrazovanijih žena u Zagrebu svojega doba” koja je “vlastiti liberalni duh i umjetničke sklonosti realizirala u različitim oblicima kulturnog aktivizma” (Galjer i Klobučar 2012: 66). Proučavanje kućnoga obrta (tkanje, vezenje, ćilimarstvo, čipkarstvo, drvorezbarstvo, lončarstvo, košaraštvo, šaranje tikvica i proizvodnja drvenih dječjih igračka) potaklo ju je na osnivanje Ženske udruge za očuvanje i promicanje hrvatske pučke umjetnosti i obrta u Zagrebu 1913. godine.⁴² Tijekom 1920-ih objavljivala je rasprave i prikaze izložbi iz područja kućne industrije i umjetničkoga obrta u časopisima i revijama “Obzor”, “Hrvatska njiva”, “Radiša”, “Seljačka prosvjeta”, “Narodna zaštita”, “Dom i svijet”. Značajan aspekt u radu udruge bio je komercijalan i ekonomski s ciljem pretvaranja kućnoga obrta u nezaobilazan faktor nacionalne ekonomije, pri čemu je svijest o nacionalnom identitetu jasno istaknuta i među ključnim odrednicama konstituirajućih Pravila⁴³ (usp. Galjer i Klobučar 2012: 67-68). U ostvarivanju ciljeva udruga je usko surađivala sa Seljačkom slogom, kulturno-prosvjetnom organizacijom HSS-a (usp. Bušić 2009: 287). Na Međunarodnoj izložbi u Parizu 1900. godine više stotina izloženih tikvica prikupljenih na inicijativu dr. Ive Mallina na čelu tadašnjega Odjela za narodno gospodarstvo, izazvalo je “sveopće zanimanje stranog svijeta” piše Ženka Frangeš za “Dom i svijet” 1922. godine. U članku “Šaranje tikvica u Slavoniji” (1922.) ukazuje na spasiteljsku ulogu pojedinaca iz pedagoških krugova i “ljubitelja hrvatske narodne umjetnosti”, poput profesora Marka Peroša na Obrtnoj školi u Zagrebu koji je predlagao načine očuvanja šaranja u školama, kao što je to činio i učitelj Vladoje Ivakić u Slavoniji. Zasluge revitalizacije i komercijalizacije pripisuje radu Ženske udruge za očuvanje hrvatske pučke umjetnosti (usp. Frangeš 1922.). U razdoblju između dva svjetska rata “gradiški šarači svojom su robom poplavili Zagreb”, a od 1928. do 1933. godine imali su i paviljon na Zagrebačkom zboru (usp. Lechner 1983: 79).⁴⁴ Nakon Radišinih priredbi iz 1919. i 1920. godine Velesajam na Savskoj cesti, tada još pod imenom Zagrebački zbor, bio je mjesto gdje se, uz ostale gospodarske aktivnosti, izlaganje *proizvoda narodnoga kućnog obrta* ta djelatnost nastojala komercijalizirati (usp. Muraj 2006: 32). I iz toga razdoblja velik je broj predmeta ušao u fundus Muzeja.

Sukcesivno dokumentiranje⁴⁵ rezbarenih drvenih predmeta prati se u Zbirci kućnoga inventara, Zbirci pokućstva, Zbirci alata i pomagala za obradu tekstila, Zbirci pušač-

41 Zaključak Aleksandre Muraj o djelovanju pedagoginje Klotilde Cvetišić u podukama iz ručnoga rada u školama i primjeni motiva iz domaće *narodne umjetnosti* i prakticiranim tečajevima kućne radnosti u seoskim sredinama.

42 Početkom 20. st. na hrvatskom je prostoru osnovano nekoliko ženskih udruga za promicanje tradicijskih tekstilnih rukotvorina. Prva Udruga za narodno tkivo i vezivo osnovana je 1908. u Petrinji. Ženske udruge uključivale su se u izložbe Zagrebačkoga zbora, a Bergerovim posredovanjem izlagale su i prodavale svoje radove i na nekim inozemnim izložbama (Bušić 2009: 287).

43 “Pravila ženske udruge za učuvanje i promicanje narodne pučke umjetnosti i obrta u Zagrebu”. Zagreb, 1913., 3-4.

44 Nakon 1950-e još su više proširili tržište te su opskrbljivali poduzeća vezana uz turizam i folklor u Ljubljani, Zagrebu, Sarajevu i Beogradu (Lechner 1983: 80).

45 U muzejskim reorganizacijama rada i ustrojstva tijekom godina, zadnje bilježenje Odsjeka za narodnu umjetnost vidi se u Statutu iz 1966. godine, a u organizacijskoj strukturi iz 1977. godine su zbirka manjih ukrašenih drvenih

koga pribora, Zbirci tradicijskoga gospodarstva i, do zadnje reorganizacije muzejskih zbirki, Zbirci preslica i Zbirci ukrašenoga drva. Estetska valorizacija dekorativnosti ukrašenih *kepčija*, *vodira*, *britvenica*, *lopara*, preslica, štapova, polica, škrinja... našla je sigurno mjesto u praktičnoj primjeni novih proizvoda za gradsko tržište. Što i kako se izrađivalo u obrtnim školama i rukotvorskim udrugama još je potrebno evidentirati i sistematizirati kao i promjene koje su se događale u seoskom drvorezbarstvu, dodatnoj djelatnosti nadarenih pojedinaca, a vezane su uz promjenu tehnika i alata koji mijenjaju likovni izraz. Svakako smatram potrebnim u našoj strukovnoj praksi sustavnije istraživanje likovnoga folklor, ne samo u tekstilnim zbirkama.⁴⁶

Etnografski muzej je 1930-ih godina sudjelovao na izložbama Zagrebačkoga zbora. Gjetvaj bilježi “Ribarsku izložbu” i “Izložbu primijenjenih narodnih rukotvorina” – obje 1935. godine (Gjetvaj 1989: 94). Opisujući “Prvu izložbu primijenjene pučke umjetnosti na jesenskoj izložbi Zagrebačkoga zbora u Zagrebu” (1936.) Ivo Franić, ravnatelj Muzeja od 1935. do 1939. godine, razlikuje *narodnu pučku umjetnost*, “dragocjene unikate” seoskoga stvaranja koja služi potrebama samoga sela i uzmiče pred nadiranjem gradske kulture i primijenjenu *pučku umjetnost*, “spretnosti sela da umjetnički izrađuje pučku umjetnost na bazi obrtničkoj koja je u stanju zadovoljiti brojne potrebe u opremi grada” (Franić 1936: 213). Svakako treba istaknuti kako je prema Franiću” raspored materijala sproveden pregledno i stručno, u nastojanju da se istakne karakter primjene, tehnika izvedbe, primjena izvornih stručnih ornamenata i škola kojoj izvedbe pripadaju” (Franić 1936: 213).

Narodna umjetnost kao kulturna djelatnost počinje u punom smislu funkcionirati kao “semiotički sustav, dakle kao neupitna i općeprihvaćena kulturna djelatnost u Hrvatskoj.” (Bonifačić 1997: 147) Prema Vjeri Bonifačić tek od 1930-ih godina zahvaljujući kanonizaciji znanstvenoga modela kulturno-povijesnoga pristupa istraživanju tekstilnih (i drugih) proizvoda *narodne umjetnosti* u vodećim relevantnim institucijama. Tomu je doprinijela i djelatnost Seljačke sloge, koja je, napuštajući ranija nastojanja o približavanju *seljačkoga* i *gospodskoga*, *gradskoga* (stranoga), 1930-ih godina krenula u sasvim suprotnom smjeru vraćajući se izvornom, starom, autohtonom – *našem*, *seljačkom* i *domaćem* (usp. Bušić 2009: 282). Predmeti *izvorne narodne umjetnosti* od tada pa do danas gotovo isključivo će se skupljati u etnografskim muzejima te izlagati i interpretirati ovisno o konkretnoj namjeni u različitim kontekstima, dok će predmeti “primijenjene pučke umjetnosti” izrađeni u kućnom obrtu za (međunarodno) urbano tržište nakon Drugoga svjetskog rata prodavati kao “narodne rukotvorine”, ali će se rijetko izlagati ili čuvati u muzejima (usp. Bonifačić 1997: 147).⁴⁷

Pred kraj međuratnoga razdoblja seljačko tekstilno umijeće, uz druge rukotvorine djelatnosti, steklo je i državnu potporu u obliku planiranja Centralnoga zavoda za

predmeta, šarane tikvice, lule te zbirka preslica svrstane u Odsjek za narodno rukotvorstvo i tradicijske zanate koje proučava sve oblike narodnog rukotvorstva, osim tekstilnoga (usp. Gjetvaj 1989: 52-55).

46 Proizvodnja tradicijskih dječjih igračkaka u okviru organizirane kućne radinosti detaljno je dokumentirana i evidentirana u Zbirci tradicijskih dječjih igračkaka, voditeljica zbirke Iris Biškupić-Bašić godinama sustavno stručno i znanstveno prati i suvremenu produkciju.

47 Etnografski muzej ima Zbirku suvenira, predmeta iz Hrvatske, ali i ostalih krajeva svijeta.

promicanje narodnog kućnog obrta čije je djelovanje zaustavio početak Drugoga svjetskog rata (usp. Muraj 2006: 34). Prema Branki Vojnović-Traživuk dugo zadržavanje i uspješnost primjene ideje *narodne umjetnosti* u okvirima različitih državnih politika “potvrđuje njen folklorni karakter” (Vojnović-Traživuk 2016: 146).

ZAKLJUČNO O “NAŠIM KRPICAMA”⁴⁸

Muzealizacija je proces u kojem se predmeti i uz njih vezane osobine i ideje prenose iz živućega konteksta u muzeološki. Prepoznati i teoretski osmišljeni proces muzealizacije utječe na suvremeno razumijevanje i retroaktivno tumačenje nastanka i razvoja zbirki i muzeja uopće. Povijesna muzeologija otkriva veliko bogatstvo primjera muzealizacije baštine uzimajući u obzir konceptualne promjene poticaja za izdvajanje predmeta iz primarnoga konteksta u muzejski, odnosno motivaciju i karakter sabiranja (usp. Maroević 2005.).

Europska strujanja izjednačavanja čiste i primijenjene umjetnosti, integracije narodnoga izraza u umjetnički obrt i suvremenu arhitekturu, posebno jačanje gospodarstva i kulturnoga identiteta poticanjem organiziranoga kućnog rukotvorstva, razvojem umjetnosti i obrta te školovanjem stručnjaka, oblikovala su i hrvatski kulturni i umjetnički prostor zadnje četvrtine 19. stoljeća. Uz historicističke inspiracije za umjetničko oblikovanje uzorima iz prošlosti, sada se i *narodno stvaralaštvo* našlo u interesu hrvatske kulturne i intelektualne javnosti. Shvaćanje *narodne umjetnosti* kao originalnoga likovnog izraza omogućilo je uočavanje njezina gospodarskoga potencijala u razvoju autentičnoga domaćeg obrta i domaće proizvodnje.

Ulogu prosvjetitelja u njegovanju umjetničkoga i narodnoga obrta na sebe je preuzelo Društvo za umjetnost i umjetni obrt na čelu s predsjednikom Izidorom Kršnjavim. Društvo je uz konkretne zadaće i rezultate u nizu dugoročno korisnih projekata doprinijelo uspostavi nužne institucionalne infrastrukture. S pozitivnom valorizacijom izvornih *narodnih rukotvorina* koje s vremenom nestaju, *narodna se umjetnost* postavlja kao poseban oblik muzealnoga bilježenja narodne kulture. Uslijed obnavljajućih tendencija, većina etnografskih zbirki imala je utilitarno-didaktičku funkciju, a muzejski diskurs reprezentativan za prostor srednje i istočne Europe u drugoj polovici 19. stoljeća predstavljao je koncept muzeja za umjetnost i obrt. Prvi osnivači Muzeja za umjetnost i obrt na čelu s Kršnjavijem “kao prvu svoju zbirku u tome muzeju postavili su krpe i ostatke iz seoske pučke umjetnosti” (Franić 1936: 3). I sam Kršnjavi je napisao: “Dan danas četiri se muzeja natječu u sabiranju umjetnih obrtnina, a tri od njih bave se seljačkim umjetnim obrtom” (Kršnjavi 1980: 181 prema Petrović 1992: 153). Iz prvih koncepata zagrebačkih muzeja (i njihovih promjena) možemo zaključiti kako je prvi poticaj nastanku Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu (1880.) bio etnografski, a polazna nominacija današnjega Etnografskog muzeja u Zagrebu (1919.) bila je Trgovačko-obrtni muzej (1904.).

48 “Naše krpice”, “prnje”, prepoznato “umjetničko blago” su za Izidora Kršnjavoga tekstilni uzorci koji su bili presudni za početak rada Obrtnoga muzeja, odnosno Muzeja za umjetnost i obrt (Petrović 1992: 152 i Muraj 2006: 21-22).

Nastojanja Salomona Bergera, prvoga ravnatelja Etnografskoga muzeja oko organiziranja kućne industrije i plasmana proizvoda na domaćim i stranim tržištima u zadnjoj četvrtini 19. i prvom desetljeću 20. stoljeća dobro su dokumentirana i publicirana. Kolekcionar i trgovac tekstilnom robom iskoristio je poznavanje procesa proizvodnje za organiziranje kućne industrije. Svoju djelatnost temeljio je najvećim dijelom na prikupljanju narodnih motiva s tradicijskoga tekstilnog inventara i njihovoj primjeni na suvremeni tekstil u modnoj industriji. Izložbena politika Etnografskoga muzeja za vrijeme Bergerova ravnateljskoga mandata i aktivnoga djelovanja, utjecala je na oblikovanje širega društvenog shvaćanja *narodne umjetnosti* u tom razdoblju.

Sažeti pregled fundusa u nastajanju Etnografskoga muzeja sjedinjenoga zbirkom Salomona Bergera i etnografskih zbirki Hrvatskoga narodnog muzeja, Muzeja za umjetnost i obrt, Trgovačko-obrtnoga i Hrvatskoga školskog muzeja, dokumentira praksu sakupljačke politike s ishodištem u opisanim društveno-političkim i kulturnim zbivanjima. Analiza vrste predmeta inicijalnih zbirki Muzeja pokazuje da se najvećim dijelom radi o tekstilu, prvenstveno dijelovima odjevnih predmeta vezenoga ili tkanoga ukrasa i fragmentima čipke. Kategorija uzoraka tkanja i veza danas je objedinjena u Zbirci tekstilnih fragmenata. Njihova brojnost i karakteristike odgovaraju konceptu sabiranja fragmenata kao uzoraka tekstilnoga ručnog rada što je svakako u skladu s početnim sakupljačkim interesom usmjerenim na oblikovanje i tehnike izrade predmeta, oslonjenim na stilska likovna strujanja doba i inspiraciju u repertoaru *narodne ornamentike*. Tradicijski uzori i oslanjanje na sabranu etnografsku građu bili su poticaj muzealnoj djelatnosti koja se zalagala za afirmaciju narodne kulture kao nacionalne vrijednosti, a Etnografski se muzej našao u ulozi posrednika između znanstvenoga tumačenja narodnoga stvaralaštva i aktivnosti na njegovoj daljnjoj upotrebi.

Polazeći od pojma *narodne umjetnosti* kao historijske pojave koja se odnosi na konkretne “građanske estetske valorizacije seljačkih radova” (Vojnović-Traživuk 2006: 13), možemo sagledati njezino značenje u određenim gospodarskim, socijalnim i političkim okolnostima. Povijesni pregled procesa afirmacije pojma *narodne umjetnosti* s naglaskom na muzealizaciji u povezanosti kulturnih djelatnosti od kraja 19. stoljeća do Drugoga svjetskog rata, prilog je interpretaciji Zbirke tekstilnih fragmenata “našim krpicama”, povodom 100-te obljetnice Muzeja.

LITERATURA I IZVORI:

- BERGER, Salomon. 1907. *Tragedija naše kućne tekstilne industrije*. Zagreb: Hrvatska industrija I.
- BONIFAČIĆ, Vjera. 1997. “O polisistemskoj teoriji, folklorizmu i suvremenim pristupima istraživanju tekstila”. *Narodna umjetnost* 34/2: 137-151.
- BRDAR MUSTAPIĆ, Vanja. 2014. “Namještaj hrvatskih proizvođača na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896”. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 38: 195-207.
- BUŠIĆ, Katarina. 2009. “Salamon Berger i počeci izložbene djelatnosti zagrebačkog Etnografskog muzeja”. *Etnološka istraživanja* 14: 281-299.
- ECKHEL, Nerina. 2006. *Etnografski muzej u Zagrebu: Povijest Muzeja od osnivanja do današnjih dana*. Zagreb: Roots.

- FRANGEŠ, Ženka. 1922. "Šaranje tikvica u Slavoniji". *Dom i svijet* 18: 5.
- FRANIĆ, Ivo. 1935. "S. Berger – Etnografski muzej u Zagrebu - i naša pučka umjetnost". *Vjesnik Etnografskog muzeja u Zagrebu* I /1-2 : 1-14.
- FRANIĆ, Ivo. 1936. "Prva izložba primijenjene pučke umjetnosti na Zagrebačkom zboru 1935. g.". *Vjesnik Etnografskog muzeja u Zagrebu* II /3-4 : 211-347.
- GALJER, Jasna i Andrea KLOBUČAR. 2012. "Narodni izraz i nacionalni identitet u djelovanju Branke Frangeš Hegedušić". *Kaj* 45: 61-80.
- GAVAZZI, Milovan. 1944. *Hrvatska narodna umjetnost*. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod.
- GJETVAJ, Nada. 1989. "Etnografski muzej u Zagrebu – u povodu 70. obljetnice". *Etnološka istraživanja* 5.
- IVANIŠEVIĆ, Frano. 1904. "Poljica: Narodni život i običaji". *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 9/1: 23-144.
- KOLAR-DIMITRIJEVIĆ, Mira. 1992. "Kako se Trgovačko-obrtni muzej u Zagrebu pretvorio u Etnografski muzej (povodom obilježavanja 140-godišnjice rada Trgovačko-obrtničke komore u Zagrebu)". *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Zagreb* 25: 57-72.
- KOVAČEVIĆ-DUGAČKI, Draga. s.a. *Narodni motivi sa tikvica*. Zagreb: Tisak i klišei jugoslovenskog novinskog d.d.
- KRAŠEVAC, Irena i Željka TONKOVIĆ. 2016. "Umjetničko umrežavanje putem izložaba u razdoblju rane moderne – sudjelovanje hrvatskih umjetnika na međunarodnim izložbama od 1891. do 1900. godine". *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 40: 203-217.
- KRŠNJAVI, Izidor. 1882. *Listovi iz Slavonije*. Zagreb: Nakladom piščevom.
- KRŠNJAVI, Izidor. 1886. "Kućna industrija na budimpeštanskoj izložbi". *Glasnik Društva za umjetnost i umjetni obrt* 1: 16-23.
- KUS-NIKOLAJEV, Mirko. 1927. *Šetnje kroz Etnografski muzej u Zagrebu: Privremeni vodič*. Zagreb: Etnografski muzej.
- KUS-NIKOLAJEV, Mirko. 1935. "Seljačka ornamentika". *Vjesnik Etnografskog muzeja* I/1-2: 15-48.
- KUS-NIKOLAJEV, Mirko. 1934. "Oblici hrvatskog sela". *Narodna starina* 13/34: 183-186.
- LANG, Milan. 1912. "Samobor: Narodni život i običaji". *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 17: 1-150.
- LECHNER, Zdenka. 1983. "Šaranje tikvica u županjskom kraju". *Etnološka tribina* 4-5: 77-86.
- LOVRETIĆ, Josip. 1897. "Otok: Narodni život i običaji". *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 2: 90-459.
- MANČE, Ivana. 2004. "Glasnik Društva za umjetnost i umjetni obrt – pitanja stila i popularizacija umjetnosti". *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 28: 324-335.
- MAROEVIĆ, Ivo. 2005. "Razine muzealizacije vezane uz kulturnu baštinu". *Informatica museologica* 36/3-4 : 44-49.

- MATASOVIĆ, Antun. 1918. "Tikvice". *Krijesove knjižice o hrvatskim narodnim ručnim vještinama i njihovoj primjeni*, sv. 6. Zagreb.
- MATASOVIĆ, Antun. 1922. "Slavonske graničarske tikvice". *Narodna starina* 2: 146-161.
- MRAZOVIĆ, Ladislav. 1888. "Hrvatska domaća industrija". *Glasnik Društva za umjetnost i umjetni obrt* 3: 54-59.
- MURAJ, Aleksandra. 2006. "Odnos građanstva spram narodne nošnje i seljačkog tekstilnog umijeća". *Narodna umjetnost* 43/2: 7-40.
- PETROVIĆ, Tihana. 1992. "Iso Kršnjavi kao etnograf". *Etnološka tribina* 15: 149-156.
- PETROVIĆ LEŠ, Tihana. 2006. "Projekt organizirano kućno rukotvorstvo u 19. i 20. stoljeću u Hrvatskoj". *Studia ethnologica Croatica* 18: 57-63.
- RADISAVLJEVIĆ, Katarina. 2017. *Nastajanje narodne umjetnosti: Slučaj Pokreta za istraživanje narodnih tekstilnih rukotvorina kod Južnih Slovena (1870-1914)*. Novi Sad, Beograd: Muzej Vojvodine, Etnografski muzej u Beogradu.
- RAPO, Vesna. 1997. "Visoki tečaj umjetnina (Ženske stručne škole i dio nastavnoga plana i programa u ručnome radu)". *Radovi Hrvatskog društva folklorista* 5-6: 43-63.
- SENJKOVIĆ, Reana. 1998. "Folklorni likovni izraz". U: *Etnografija: svagdan i blagdan hrvatskoga puka*, Jasna Čapo Žmegač i dr. ur. Zagreb: Matica hrvatska, str. 221-230.
- s.n. 1922. "Etnografske akvizicije!". *Narodna starina* 1/1: 76.
- s.n. 1922. "Naputak za povjerenike Etnografskog Muzeja u Zagrebu". *Narodna starina* 2/3: 347-352.
- TKALČIĆ, Vladimir. 1922. "Etnografski muzej". *Narodna starina* 1/1: 73-75.
- TKALČIĆ, Vladimir. 1930. "Etnografski muzej u Zagrebu 1919-1929". *Narodna starina* 9/22: 132-148.
- VOJNOVIĆ, Branka. 1993. "Interes za hrvatsku pučku likovnu umjetnost". *Etnologica dalmatica* 2: 13-24.
- VOJNOVIĆ, Branka. 1995. "Gavazzijevo određenje hrvatske narodne umjetnosti i mogućnosti daljnega istraživanja". *Etnološka tribina* 18: 125-139.
- VOJNOVIĆ-TRAŽIVUK, Branka. 2001. "Folklorni likovni izraz". U: *Hrvatska tradicijska kultura na razmeđu svjetova i epoha*. Zorica Vitez i Aleksandra Muraj, ur. Zagreb: Barbat - Galerija Klovićevi dvori - Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 391-401.
- VOJNOVIĆ-TRAŽIVUK, Branka. 2006. "Narodna likovna umjetnosti/ili likovni folklor". *Etnologica Dalmatica* 15: 5-15.
- VOJNOVIĆ-TRAŽIVUK, Branka. 2012. "Utjecaji umjetničkih stilova u hrvatskoj narodnoj umjetnosti". *Etnološka istraživanja* 17: 107-118.
- VOJNOVIĆ-TRAŽIVUK, Branka. 2016. *Narodna umjetnost kao građanska vrijednost: Uloga likovnog folkloru u građanskoj kulturi Dalmacije u prvoj polovici 20. stoljeća*. Split: Etnografski muzej Split.
- VUJIĆ, Žarka. 1995. "Izložba u Zagrebu 1881. godine". *Život umjetnosti* 30: 14-19.
- VUJIĆ, Žarka. 2000. "Obrazac osnutka prvih muzeja u Hrvatskoj". *Muzeologija* 37: 21-31.