

NARODNA UMJETNOST U SPLITU

BRANKA VOJNOVIĆ-TRAŽIVUK

Etnografski muzej Split
Iza lože 1, 21000 Split

UDK: 39:745/749(497.5 Split)

Prethodno priopćenje

Primljeno: 15.06.2003.

Prihvaćeno: 15.07.2003.

Istražuje se valorizacija folklornog likovnog izraza u građanskoj kulturi Splita u razdoblju od kraja 19. st. do 30-tih godina 20. stoljeća; od prvih školskih zbirki tradicijskog rukotvorstva u Dalmaciji do osnivanja Etnografskog muzeja u Splitu i njegova djelovanja na unaprijeđenju tzv. umjetnog obrta. Procesi prilagodbe narodne umjetnosti građanskom ukusu promatraju se kao specifična interpretacija tradicijske kulture značajna za spomenutu sredinu i vrijeme, a u skladu sa sličnim pojavama u Zagrebu.

Ključne riječi: folklorni likovni izraz / Split / građanska kultura

SKUPLJANJE ETNOGRAFSKIH PREDMETA

Za razliku od opisa tradicijske kulture Dalmacije, koji su krajem 19. stoljeća bilježeni perom domaćih ljubitelja starina,¹ zbirke etnografskih predmeta uglavnom su posjedovali strani kolekcionari, pa su u velikom broju predmeti odlazili izvan Hrvatske. Iako su pojedinci bili svjesni da je posrijedi otuđenje kulturnih dobara, o tome se nije javno raspravljalo. Tek tridesetih godina 20. stoljeća isticala se uloga domaće muzejske institucije u sprječavanju otuđenja narodnih rukotvorina, u člancima Kamila Tončića i njegovih suradnika.²

Početak 20. stoljeća *dalmatinska čipka i vez* postajali su sve poznatiji u Europi, zahvaljujući pokroviteljstvu nadvojvotkinje Marije Josefe, koja je podržavala razvoj čipkarskog obrta (Piplović, 2000). Na njezinu se inicijativu 1905. godine u Splitu otvorila

¹ Opisi života i običaja iz Dalmacije sačuvani su u arhivu *Odbora za narodni život i običaje HAZU* u Zagrebu. O tome: Čulinović-Konstantinović 2000. i priopćenje na skupu HED-a u Splitu 2002: *Skupljači etnografske i folklorističke građe iz Dalmacije*, Ivana Polonijo i Luka Šešo.

² To objašnjava Branislav Radica: ... *Ali nažalost naš narod sve do nedavno nije cijenio svoje vlastite rukotvorine. On je puštao da mu ih stranci raznesu, odnosno, da ih imitiraju, pa da ih kao vlastitu proizvodnju rasprodavaju po svijetu pod svojim imenom. Ta žalosna istina je danas otkrivena i utvrđena dokazima: Poznata "reticella veneciana" nije ništa drugo nego vulgarna imitacija našeg čipkarskog umijeća sa Paga i okolice Šibenika. Osnovatelj mletačke glasovite tvornice čipaka Jeserum bijaše Splitsanin. Trogirske čipke i one što su ih pravile klarise u samostanu sv. Klare u Splitu raznosile su se i prodavale najviše po Italiji. I dok je tako bilo u davnijim vremenima, u novije doba dolazili su noviji stranci, pretežno Nijemci, koji su se zanimali za naše narodne rukotvorine, pisali o njima i raznosili ih u svoje zemlje, za svoje muzeje...* (Radica, 1931:139).

škola za čipke. Iste je godine bila u bečkom i austrijskom muzeju za umjetnost i obrt postavljena izložba *dalmatinskih čipki i vezova*. Izložba je bila prodajna, pa su predmete kupovali ne samo pojedinci nego i trgovci, a osobito velike modne kuće (isto:141-142).

Primjena ukrasa i motiva narodnih nošnji na suvremenu žensku odjeću krajem 19. i početkom 20. stoljeća bila je raširena modna pojava.³ Čak je i Marija Josefa naručivala vezene motive za svoju toaletu (Bruck-Auffenberg, 1912:3). Drugi manje poznati, ali sve brojniji, strani posjetitelji oduševljavali su se nošnjama i ručnim radovima iz Dalmacije. Zanimanje je potaknuo i niz izložbi u Europi, koje je organiziralo *Društvo za promicanje čipkarske i druge industrije u Dalmaciji*. To je bila spomenuta izložba 1905. godine u Beču, zatim 1906. u Londonu, 1907. i 1908. u Beču i u Grazu, te 1909. u Berlinu (isto).

Vođena spisateljskim i kolekcionarskim poticajima, Natalia Bruck-Auffenberg je obilazila gradove i sela dalmatinskog zaleđa te je vrlo povoljno kupovala razne rukotvorine (Piplović, 2000:141-142). Kao rezultat svoga rada objavila je 1910. godine u Beču prvi svezak knjige *Dalmatien und seine Volkskunst*.⁴ Uz skupljanje predmeta zalagala se i za njegovanje starinskih tehnika ručnog rada.⁵

Autorica je pokušala odrediti izvore pojedinih motiva i tehnika te je isticala urođeni osjećaj naroda ovoga područja za oblikovanje predmeta visoke estetske vrijednosti (Piplović, 2000:145). Također je naglašavala autohtonost Dalmacije na području kulture i umjetnosti te upućivala na tuđinska presizanja (Čvrlić, 1995:307).

U osnovi njezina pristupa bilo je romantičarsko oduševljenje *narodnom dušom*, odnosno stvaralačkim genijem naroda. Naročito je visoko ocijenila pojedine ukrasne dijelove narodne nošnje i drugih predmeta te je sugerirala njihovu zaštitu razvojem tzv. domaćeg obrta. Naglasak je, dakle, bio na tradicijskim postupcima ukrašavanja predmeta, odnosno na njihovoj dekorativnosti.

Godine 1912. knjigu su preveli don Frane Bulić i dr. Vinko Lozovina na hrvatski jezik. U predgovoru toga izdanja spominje se jedna od najranijih domaćih izložbi etnografskih predmeta:⁶

Kad je god. 1880-1881. jedan od prevadjača ovog djela, Don Frane Bulić, priredjivao kao nadzornik pučkih škola u kotaru zadarskom i benkovačkom, u čednom opsegu i nekako neslužbeno izložbu paških čipaka i narodnih nošnji (podcrtala B. V. T.), nije ni izdaleka naslućivao, da će na području folkloristike pučki rukorad, naročito ženski, pa sve ono što ovdje prolazi pod imenom narodne umjetnosti, pobuditi tako

³ O modi i narodnoj nošnji u zagrebačkoj sredini u: Brenko, 1994.

⁴ Stanko Piplović precizira da je prvi svezak knjige izašao početkom 1910. godine. On donosi sljedeći naslov: *Dalmatien und ihre Volkskunst* (Piplović, 2000:145).

⁵ Sredinom listopada 1905. bila je u Skradinu, gdje je željela organizirati uzgoj svilenih buba i radionicu za proizvodnju svile (Čvrlić, 1995:311). U listopadu 1907. boravila je na otoku Rabu, gdje je poticala ustrojstvo tečaja domaćinstva, pogotovo izradu čipki u samostanu koludrica sv. Ane (Piplović, 2000:144).

⁶ U Zagrebu su 1879. godine na *Izložbi umjetnosti i umjetničkog obrta* bili predstavljeni i radovi seljaka. Oni su posebno bili predstavljeni na *Izložbi domaćeg seljačkog obrta*, koji je 1881. godine priredilo *Društvo umjetnosti* (Muraj, 2001:37).

duboko i općenito zanimanje, i da će napose u Dalmaciji "narodna umjetnost" zapremiti vidno poglavlje u tolikim projektima, namijenjenim unapređenju narodnoga gospodarstva u ovoj našoj napuštenoj pokrajini (u: Bruck-Auffenberg, 1912).

Izložba je bila priređena u sklopu VI. konferencije učitelja Zadarskoga i Benkovačkoga kotara. Osim ručnih radnji Škole sv. Marije, te drugih zadarskih i okolnih škola, bili su izloženi radovi ženske preparandije iz Dubrovnika, ali i primjerci stare paške čipke, te više komada narodnih tkanina, veziva, pletiva i nekoliko rezbarija u drvu (*Objavitelj Dalmatinski br. 68, 25.VIII.1880.*).

U članaku o *Kotarskoj skupštini pučkih učitelja u Zadru* istaknuta je potreba da se narodna umjetnost njeguje u školama. Upućuju se učitelji muške preparandije da učenike upoznaju s narodnim obrtom, a učiteljice pučkih škola da skupljaju predmete i stvaraju školske zbirke koje će biti uzorci za ručni rad. Također se preporuča da i kotar zasnuje posebnu zbirku *narodnih umjetnih obrtnina*, te da pokrajinsko školsko vijeće nabavi za neke škole djelo Srećka Laya *Ornamenti narodne jugoslavenske domaće i umjetničke obrtnosti* (*Narodni list br. 80, 13.VI.1880.*). Don Frane Bulić je u prigodnom govoru također naglasio važnost ovoga djela (*Objavitelj Dalmatinski br. 69, 28.VIII.1880.*), što je bilo potpuno u skladu s preporukom *Kraljevske zemaljske vlade, Odjela za bogoštovlje i nastavu* u Zagrebu,⁷ odnosno s procesom uvođenja tradicijskog rukotvorstva u obrazovne programe.

Skupljanje etnografskih predmeta u dalmatinskim školama bilo je vezano s jačanjem svijesti o vrijednosti vlastite kulture, a posredno i s procesom uvođenja hrvatskog jezika. Nositelj toga procesa bila je hrvatska inteligencija.

Prvo prikupljanje domaće etnografske građe u Damaciji vjerojatno se odvijalo paralelno s arheološkim terenskim radom te se pohranjivalo u arheološkim muzejima.⁸ U pogovoru svoje knjige Bruck-Auffenberg najprije zahvaljuje don Frani Buliću i fra Luji Marunu kao *sabiračima dalmatinskih narodnih umjetnina*, koji su joj *predali svoje dragocjene objekte u svrhu reprodukcije* (Bruck-Auffenberg, 1912:66).

Don Frane Bulić je početkom 20. stoljeća bilježio i predaje i legende o caru Dioklecijanu na području splitske okolice, što svjedoči o njegovu shvaćanju važnosti usmene tradicije (Marks, 1997). Njemu se još 1910. godine obratio Muzej dekorativnih i obrtničkih umjetnosti u Bruxellesu, tražeći pomoć pri nabavki čipke iz Dalmacije za popunjavanje muzejske zbirke (Bonačić Mandinić, 1984:115).

Ovo razdoblje od izložbe u Zadru 1880. godine do 1910., kad je osnovan Muzej u Splitu, odnosno 1912., kad je objavljen hrvatski prijevod knjige *Dalmacija i njena narodna umjetnost*, doba je intenzivnog skupljanja etnografskih predmeta. Ono korespondira s nastojanjima oko skupljanja i izlaganja etnografskih predmeta u Zagrebu;

⁷ O tome: Rapo, 2001:248.

⁸ U prilog tomu govore i oskudni podaci iz inventarnih knjiga Etnografskog muzeja Split, prema kojima je oko 1920. g. predano nekoliko predmeta od drva iz muzeja u Kninu, a pedesetih godina (20. st.) nekoliko predmeta iz Arheološkog muzeja u Splitu.

od inicijatora Ise Kršnjavoga do planirane etnografske izložbe 1911. godine (Muraj, 2001:37-39).

Osnovni kriteriji u nastajanju i prezentiranju zbirke bili su novootkrivena dekorativna vrijednost *narodne umjetnosti*, a potom i određena ekskluzivnost koju su ovi predmeti imali kao rariteti. No, za daljnji kulturni razvoj bila je presudna svijest o spomeničkoj vrijednosti tradicijske kulture, odnosno shvaćanje etnografske građe kao nacionalne baštine.

U tom je kontekstu etnografska zbirka *Obrtničke škole* u Splitu prerasla u muzejsku instituciju.

OSNIVANJE ETNOGRAFSKOG MUZEJA

Težnje za zaštitom tekstilnog rukotvorstva stvaranjem zbirke tzv. narodne umjetnosti bile su osnovne odrednice u nastajanju Etnografskog muzeja u Splitu. Osnivač Kamilu Tončić organizirao je 1907. g. pri *Graditeljskoj, zanatskoj i umjetničkoj školi* tečaj za čipku i vez te je otkupljivao predmete i cijele zbirke kao uzorke za učenički rad (npr. zbirka Dračar iz Šibenika, zbirka Cantoni iz Sinja). Tako je zbirka tekstilnog rukotvorstva pri spomenutoj školi bila osnova budućeg Etnografskog muzeja.⁹

Tončić je u sklopu završnih školskih izložbi izložio etnografsku građu s područja Dalmacije. Otvaranje velike izložbe narodnih rukotvorina 3. srpnja 1910. godine smatra se službenim datumom osnivanja Etnografskog muzeja. Izložba je s vremenom prerasla u stalni postav, koji se neprestano nadopunjavao i selio u traženju odgovarajućeg prostora (Braica, 2000:7).

Tončićevi naponi za osnivanje Muzeja nisu odmah nailazili na razumijevanje šire publike.¹⁰ Zamisao o instituciji koja bi prikupljala i čuvala predmete *narodne umjetnosti* postupno je dobivala podršku sve većeg dijela domaće javnosti. Na svečanoj skupštini 1911. godine *Hrvatsko starinarsko društvo* u Kninu proglasilo ga je počasnim članom, pri čemu su mu uručene rezbarije i narodne nošnje za muzej u Splitu (Piplović, 1991:20). Spominje se i kolekcija slika *stare dalmatinske nošnje* koju je Muzeju poklonila splitska *Hrvatska Čitaonica* (Tončić, 1913:5).

⁹ O tome: Čulinović-Konstantinović, 1993; Ivančić, 1993; Braica, 2000.

¹⁰ Tončić ovako komentira uspjeh izložbe priređene 1910. godine: *Tu je bilo za gradsku i uopće primorsku publiku, gotovo čitav svijet novih motiva i novih elemenata umjetnosti iz različitih područja, i za većinu iz skrivenih dubina narodnog života. Ali ova publika ne pokaza ni onog interesa ni onog razumijevanja, kojeg zasluživaše ova izložba. Osim drugih razloga, shvatilo se, da su izloženi objekti posljedak školskog rada i obična izložbena parada, a ne produkt davne i originalne narodne kulture. Ponovila se ona tako obična pojava u našim krajevima, da se domaće ljepote niti cijene, niti u njihovu budućnost vjeruje, sve dok ih opća evropska kultura na uzdigne među predmete svjetskog zanimanja i udivljenja...* (Tončić, 1913).

Tako je Tončić, usprkos poteškoćama, uspio potaknuti rad muzejske institucije oko koje je okupljao sve veći broj suradnika.¹¹ U *Pokrajinskom muzeju za narodnu umjetnost i obrt* 1913. godine tajnik je Dinko Šimunović, a kustos Friderik Meixner (Piplović, 1991:6).

Muzejska djelatnost je od samog osnutka bila povezana s *Obrtničkom školom* te se odvijala u više pravaca koji su se međusobno prožimali. Osnovno je bilo prikupljanje predmeta tradicijskog rukotvorstva radi njihove zaštite, te pokušaji organiziranja izrade novih predmeta po uzoru na predmete iz zbirki. Prvi statut iz 1913. godine odredio je zadatke Muzeja ovim redom:

1. Zemaljski muzej za narodnu industriju i narodnu umjetnost u Splitu osnovan je kako bi se tu sakupila sva narodna djela plastične umjetnosti koja mogu poslužiti kao primjer za očuvanje i njegu nacionalnog karaktera i nacionalnih motiva, i kako bi se time promicao osjećaj za estetiku.

Muzej je također uzeo za cilj zainteresirati domaću i stranu javnost za tvorevine narodne industrije i umjetnosti, te izgraditi i primijeniti narodnu ornamentiku na tvorevine umjetnog obrta i time povećati i proširiti tu granu nacionalne djelatnosti za moralne i materijalne dobiti naroda.

Konačno, on mora sakupljeni materijal pružiti kao pomoć za umjetničke, folklorne i druge znanstvene studije... (Etnologica Dalmatica, 2:61).

Iz toga je vidljivo da je pri osnivanju etnografskog muzeja u Splitu primarna bila estetska dimenzija predmeta, dok je dokumentarna vrijednost bila sporedna. Uočeno je da Tončić nije ni namjeravao osnovati etnografski muzej u današnjem smislu, te da se u tom razdoblju muzejska zbirka ograničavala na predmete *narodne umjetnosti* (Ivančić, 1993:27).

To je bila uobičajena kolekcionarska praksa koja je proizlazila iz valorizacije tradicijske kulture početkom 20. stoljeća, u koju se Tončić vokacijom arhitekta odlično uklopio. Bečka secesija iz njegovih studentskih dana potakla je zanimanje za primijenjenu umjetnost, koje je kasnije pokušavao ostvariti revitalizacijom tradicijskog obrta. U tome je smislu bio suvremenik srednjoeuropskih kulturnih i likovnih kretanja pa je i novoosnovani etnografski muzej u Splitu bio moderna institucija.

Za razliku od spomenutih stranih kolekcionara, koji su *dalmatinsku narodnu umjetnost* promatrali izvana kao pojavu periferne kulture, u domaćoj je instituciji ona postala središte zanimanja kao vlastito kulturno dobro. Muzej je artikulirao shvaćanje *narodne umjetnosti* kao nacionalne spomeničke baštine koja je izaz *narodne duše* i *narodne prošlosti*, te je treba sačuvati za buduća pokoljenja (Tončić, 1924).¹² Stoga je

¹¹ U prvom broju muzejskog časopisa *Koledar* iz 1913. g. pišu: Jelica Belović-Bernadzikowska, Gjuro Kalik, Lujko Mazzi, Paulina Bogdan, F. D. Marušić, Frano Ivanišević, Stjepo Castrapelli, Vid Vuletić-Vukasović, Erminija Fernanda, Stjepan Roca, Ivanka Bendiš i Stjepko Ilijčić.

¹² Tončić je govorio o *dalmatinskoj narodnoj umjetnosti* ne precizirajući da je posrijedi hrvatska tradicijska kultura. Ta nedorečenost bila je prisutna kod većine njegovih suvremenika, pri čemu je naglasak bio na njezinu slavenskom značaju.

iznošenje činjenica o *narodnoj kulturi* uvijek potkrijepljeno isticanjem njezine apsolutne vrijednosti. Autori članaka u muzejskom *Koledaru* iz 1913. i 1914. godine, koji su pisali uglavnom o tekstilnom rukotvorstvu, isticali su potrebu njegova očuvanja i revitalizacije upravo zbog neosporne vrijednosti *narodnog života*.¹³

Osnivanjem Etnografskog muzeja u Splitu započela je, dakle, sustavna zaštita etnografske građe kao nacionalne baštine, odnosno *narodne umjetnosti* kao onog njezina dijela koji je bio valoriziran prema postojećim kulturnim parametrima.

Ubrzo nakon Prvoga svjetskog rata zbirka *narodne umjetnosti* našla je odgovarajuće mjesto u središtu Splita. Godine 1924. *Narodni muzej*¹⁴ je bio smješten u zgradu stare Vijećnice na *Pjaci*, dakle onu u kojoj je 1882. godine zavijorila hrvatska zastava u znak konačne pobjede *narodnjaka*.

NARODNA UMJETNOST I OBRTHNIČKA ŠKOLA

Stjepan Roca je 1914. godine pisao o ideji preporoda narodne umjetnosti, koju uz etnografski muzej zastupaju čipkarski, vezilački i tkalački tečajevi pri *Obrthnoj školi* u Splitu. Nadao se da će ubuduće upravo Split biti središtem pokreta *oko dizanja i spasavanja narodnog obrta i pučke umjetnosti* (Roca, 1914:34).

Muzejski fundus koji je nastao iz školske zbirke imao je važno mjesto u nastavnim programima *Obrthničke škole*, pa je moderno strukovno obrazovanje obuhvaćalo poznavanje likovnih segmenata tradicijske kulture. U tome je bila velika zasluga Tončića, koji je nakon bečkog školovanja pokušavao u Splitu realizirati nove ideje.

Đaci *Obrthničke škole* nisu u cijelosti i doslovno kopirali folklorne uzorke, već su ih oblikovali u suvremenijem stilu s nekim elementima zakašnjele secesije, a nakon rata sa stilskim značajkama *art-decoa* (Kečkemet, 1993:99). Ta specifična interpretacija folklornog likovnog izraza bila je moguća u kontekstu nacionalne domoljubne ideologije uoči Prvoga svjetskog rata, te one režimski propagirane nakon rata (isto:97).

Na školskoj izložbi iz 1922. godine, osim Meštrovićevih skulptura u atriju, te slikarskih i kiparskih učeničkih radova, bili su izloženi *đacki radovi veza s folklornim motivima, tkanja, filigrana, sagovi, rezbarski predmeti, čipke, vezeno rublje... Izloženo je i pokućstvo s rezbarenim folklornim ukrasima i pleteni namještaj* (isto:102). Zajedničkim prikazivanjem školskih radova primijenjene umjetnosti inspiriranih folklornim motivima s izvornim tradicijskim rukotvorinama, postigla je škola međunarodno priznanje na

¹³ Stjepo Castrapelli je određuje već u naslovu svoja članka: *Narodna je nošnja čuvarica narodnosti naše*, dok se Tončić poziva na starogrčko načelo: *Poznaj samoga sebe* (*Koledar* 1914:3-4; 1913:3-4).

¹⁴ Muzejska institucija mijenjala je nazive. To su 1910. godine *Pokrajinski muzej za narodnu umjetnost i obrt*, 1924. *Narodni muzej*, 1945. *Etnografski muzej*. Osim toga zabilježeni su nazivi: *Zemaljski muzej za narodnu industriju i narodnu umjetnost*, *Muzej za narodoznanstvo i narodnu industriju*, a koriste se i drugi (Čulinović-Konstantinović, 1993; Braica, 2000).

Internacionalnoj izložbi dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925. godine.¹⁵ Bila je to potvrda suvremenosti i uklapanja u europske stilske trendove.

Ideja preporoda narodne umjetnosti, koja je u osnovi bila imanentna skupljanju etnografskog materijala, nije bila nova. No, njezina se realizacija u razdoblju između dvaju svjetskih ratova, razlikovala od prijašnjega bečkog zanimanja za dalmatinsku čipku i vez, kao i od šireg zanimanja srednje Europe za hrvatsko tekstilno rukotvorstvo. Sad su se i neki likovni umjetnici bavili oblikovanjem namještaja, odnosno cjelovitih interijera inspiriranih folklornim naslijeđem. U Splitu je bio popularan Dragutin Inchiostri Medenjak, a u Zagrebu društvo *Djelo*, pod vodstvom Tomislava Krizmana, tadašnjeg profesora Likovne akademije.¹⁶ Tako su likovni stručnjaci i njihovi učenici postali prvi aktivni posjetitelji etnografskog muzeja.

U Splitu je ovo duhovno i stilsko usmjerenje artikulirano upravo djelovanjem tzv. obrtničke škole.¹⁷ *Spomenica 25. godišnjice...* iz 1933. godine predstavlja njen razvoj i rad po školskim godinama s popisima učenika i nastavnika, a u prilogu fotografijama radionica i učeničkih radova. Odjel za tzv. umjetne radnje ženske škole predstavljen je vezovima, čipkama i sagovima, a radovi muške škole *dijelovima trpezarije izrađenim po narodnim oblicima i motivima* (*Spomenica 25. godišnjice...*:115-118). Tu vidimo u drvu oblikovane stolove, stolice i ormare rezbarene geometrijskim i biljnim ornamentima poznatim iz repertoara tradicijskog drvorezbarstva i veza.¹⁸

Folkorni likovni izraz imao je, dakle, u razdoblju između dvaju svjetskih ratova, znatnu ulogu u razvoju tzv. umjetničkog obrta. Primjenom narodnih motiva težilo se stvaranju novog dekorativnog stila, originalnog po svojoj autentičnosti, odnosno odsutnosti stranih utjecaja. Taj u osnovi supranacionalni stil pod okriljem državnog režima¹⁹ bio je tek jedna od građanskih interpretacija ruralne kulture u 20. stoljeću, koja se znatno udaljila od svoga izvora. Iako je upitna umjetnička vrijednost novih artefakata,²⁰ važno je naglasiti kako se time potvrdila percepcija *narodne umjetnosti* kao neosporne kulturne vrijednosti.

¹⁵ Za izložbu u Parizu škola je izradila: *jednu trpezariju u narodnom stilu..., razne dekorativne predmete, kao što su drvene, rezbane i bojene kutije, drvene kutije okićene srebrnim i zlatnim filigranskim radnjama, drvenim rezbanim vazama..., vezene bele i šarene stolnjake, pojedine komade narodne nošnje izvezene u narodnim motivima, vezene torbice, vezene jastuke u svili i platnu, razne vezene tablete itd.,...tablete u dalmatinskoj reticelli, u paškoj tehnici, reljfu itd.* (Grgašević, 1926:133-134).

¹⁶ Društvo je u svom programu obuhvaćalo opremu interijera za stanove i crkve, dekorativnu slikarsku i kiparsku crkvenu umjetnost, keramičke predmete (servise za stol), drveno pokućstvo, igračke, predmete za toaletu, metalne predmete, grafičke oglase i plakate, tekstilne sagove, čipke i odjeću (Grgašević, 1926:66).

¹⁷ Škola je u više navrata mijenjala naziv te se granala u nove specijalizirane ustanove. Vidi: Kečkemet, 1978; Piplović, 1993.

¹⁸ To su motivi: cik-cak, rozete, kuke i osmerokuke, vaze s cvijećem.

¹⁹ Uglavnom je posrijedi bilo propagiranje jugoslavenstva uz pomoć tradicijskih oblika izražavanja. Npr. tekst prigodnog deseterca koji je izvodio guslar Petar Perunović prigodom nastupa u splitskoj školi i kazalištu, pod nazivom *Obrtnička škola u Splitu* (*Spomenica 25. godišnjice...*:1933:35-40).

²⁰ O tome još nije izrečeno znanstveno, kritičko mišljenje. Uglavnom se spominje usput kao npr: *... to je sve ostalo na pokušajima koji su najčešće graničili s neukusom, a možda je razlog što su se tomu stilu priklonili*

BANOVINSKA POSLOVNA CENTRALA ZA UNAPREĐENJE KUĆNE INDUSTRIJE

Osim likovne poduke o narodnoj umjetnosti u strukovnim školama, Tončić je nastavio s razvojem tzv. kućne industrije u suradnji s muzejskom institucijom. Godine 1930. osnivaio je *Banovinsku poslovnu centralu za unapređenje kućne industrije* u Splitu radi razvoja tradicijskog rukotvorstva u organiziranu proizvodnju. Naglasak je bio na ručnoj izradi sagova i vezova po uzoru na ornamente tekstilnog rukotvorstva.

Centrala je 1932. godine sudjelovala na izložbi sagova na *Zagrebačkom zboru*, a 1938. na Svjetskoj izložbi u Parizu. Djelovala je putem svojih prodavaonica u Splitu, Ljubljani, Zagrebu, Bledu, Dubrovniku, Rabu i Hvaru. Bile su osnovane i podružnice i radionice u Konjicu, Supetru, Livnu, Biogradu, Stocu, Prozoru i drugdje (Piplović, 1991:8).

Svrha ovih udruga bila je stvaranje mreže proizvođača u organiziranoj izradi dekorativnih predmeta uglavnom po uzoru na tradicijsko rukotvorstvo. Ona je zahtijevala daljnju prilagodbu tržištu radi ostvarenja novčane dobiti od koje je dio trebao pripasti samim seljacima-proizvođačima.

U muzejskom izdanju iz 1933. godine, pod nazivom *Naša narodna umjetnost*, uz opise zbirki slijede tekstovi o *narodnoj umjetnosti kao vrelu privrede*, te o *unaprijeđenju narodnog tkanja i veza kao kućne industrije*.²¹ Ističu se glavne točke ovog projekta: očuvanje narodnog ručnog rada, neophodna banovinska i općinska novčana pomoć, te mogućnosti prodaje, odnosno zarade namijenjene proizvođačima. Za razliku od praktične poduke u *Obrtničkoj školi*, ovdje je naglašena organizacija rada pojedinaca iz seoskih sredina, koji su već poznavali samu vještinu izrade pojedinih predmeta.

Najviše je do danas došla do izražaja Obrtnička škola u Splitu, koja je velikim zamahom utrla put primjeni narodnih motiva na moderne objekte. Napose na domaćim i stranim izložbama istakla je neprocjenjivu njihovu vrijednost, a ekonomski je pomogla lijepom broju radnica građanskog sloja. Ali, kolikogod to bilo od velike koristi, nikako još nije pravi temelj razvitku kućne industrije kod šireg sloja pučanstva, naime kod samih seljakinja koje su tvorci tog ručnog rada (u: *Naša narodna umjetnost*, 1933:12).

Potražnja za dekorativnim ručnim radovima pružala je mogućnost preživljavanja nekih segmenata seoskog rukotvorstva u novim uvjetima uključivanjem u gradsku trgovinu. To nije bila nova ideja lokalnog značaja, već modificirana varijanta rasprostranjene i popularne ideje obnove narodne umjetnosti.²² Sve intenzivniji razvoj

manje sposobni stvaraoci, koji nisu imali dovoljno stvaralačke snage i darovitosti stvoriti jedan novi samosvojni slog nekog "jugoslavenskog pravca", o čemu se tih prvih godina države mnogo pisalo i raspravljalo (Bezić-Božanić, 1993:109).

²¹ Prvi dio teksta potpisuje Vinka Bulić. Drugi je označen samo kraticom *Br*.

²² Krajem 1928. u Zagrebu je priređena *Izložba narodnih radova*, na kojoj su u jednoj skupini bili proizvodi koje su izradili uglavnom seljaci prema narudžbama za tržište. Izrađivači su bili okupljeni u pojedinim *Ženskim udrugama za promicanje pučke umjetnosti*, ali su toj skupini pripadali i proizvodi nastali u radionicama kaznionica u Lepoglavi i Srijemskoj Mitrovici (Muraj, 2001:41).

turizma u Splitu pridodao joj je nove poticaje i smjernice, pa je *Banovinska poslovnica*, nastavljajući dijelom praksu *Obrtničke škole*, promovirala ideju o dalmatinskom suveniru.

Rukotvorine koje su se ovdje izrađivale imale su manjim dijelom kreativne pretenzije, a većim komercijalni značaj. One su težile zadovoljenju turističkih zahtjeva, ali su imale znatnu prođu i u domaćeg stanovništva. Tako su razne prostirke izrađene u tehnikama veza, čipke i tkanja, sagovi i manji drvorezbarski predmeti postali uobičajenim ukrasom interijera u mnogim splitskim kućama (Bezić-Božanić, 1993:110).

Uz tekstilne proizvode postojala je potražnja i za ukrasnim drvenim predmetima, pa su se osim žena u organizirano rukotvorstvo uključili i neki seoski drvorezbari. Tončić je još 1922. godine u Split doveo samoukog drvorezbara Josipa Akrapa, koji je podučavao drvorezbarstvo. Pored ostalog, on je izrađivao crne lakirane kutije s rezbarenim geometrijskim motivima u boji drva, koje su bile vrlo cijenjene (isto:110-111).²³

U krugu oko *Banovinske poslovnice* također se popularizirala narodna nošnja kao odjevna cjelina. Učestale su fotografije mladih građanki s modernim frizurama koje su pozirale u čistim i izglačanim narodnim nošnjama.²⁴ Takve su npr. *Mlade tkalje u narodnim nošnjama* objavljene u *Koledaru* iz 1933. godine ili gospođe u nošnjama koje poziraju ispred velikih uljenih slika Ante Franičevića, fotografirane 30-tih godina u Muzeju. Treba spomenuti i niz fotografija iz arhive Etnografskog muzeja Split uz koje je zabilježeno da prikazuju *Povorku narodnih nošnji u Splitu 1929. godine*, gdje su osim građanki u nošnjama i skupine seljaka u nošnjama svoga kraja.

Tako su, zahvaljujući razvoju tzv. kućne industrije narodne nošnje i drugi proizvodi rađeni po uzoru na tradicijske predmete, postali dostupni širem građanskom sloju. Upravo suvenirskom modifikacijom *narodna umjetnost* uspješno je interpolirana u popularnu kulturu Splita.

Na kraju valja spomenuti slikarske i kiparske interpretacije folklornih motiva kojima su akademski obrazovani umjetnici iskazivali svoje shvaćanje *naroda*.²⁵ Iako one nisu imale izravnih veza s folklornim likovnim izrazom, bile su posredni pokazatelj ovih kulturnih strujanja. Pogotovo stoga što je u Splitu upravo Tončić skupljao i poticao njihov rad, najprije u krugu oko *Obrtničke škole* i Muzeja, a poslije u *Galeriji umjetnina*.

Tončić je, dakle, zaista uspio stvoriti u Splitu ... *živu sliku našeg naroda i sela usred grada* (*Naša narodna umjetnost*, 1933:14).

²³ Za Muzej je izradio tek nekoliko replika tradicijskih predmeta od drva, ali nije dokumentirano da je izrađivao ove suvenirske crne kutije.

²⁴ Najviše je nošnji iz Dalmacije, te ostalih područja Hrvatske. Rjeđe su nošnje susjednih južnoslavenskih naroda.

²⁵ Vidi katalog izložbe *Umjetnost o narodu* (1997).

Svjetski rat i poraće sredinom stoljeća donijeli su nove okolnosti, koje su gotovo potpuno dokinule zanimanja građanstva za folklorni likovni izraz.

ZAKLJUČAK

Krajem 19. stoljeća u Dalmaciji se ostvaruje proces identifikacije *narodne umjetnosti* njezinim skupljanjem. Osnivanjem Etnografskog muzeja u Splitu oko 1910. godine dolazi do njezina konstituiranja u institucionalnom smislu, dok se između dvaju svjetskih ratova odvija intenzivna popularizacija *narodne kulture* sve većom prilagodbom građanskom kontekstu.

Ovi procesi, koji su se međusobno isprepletali, bili su prisutni u različitim kulturnim praksama povezanim najprije s elitističkim kolekcionarstvom, a poslije i s tržišnom proizvodnjom. Tako su se u dinamičnom odnosu folklornog likovnog izraza i urbane recepcije odvijale različite interpretacije *narodne umjetnosti*, kojima je etnografski predmet prešao put od rariteta do suvenira.

LITERATURA I IZVORI

BEZIĆ-BOŽANIĆ, Nevenka (1993): Doprinos Kamila Tončića stvaranju izvornoga dalmatinskoga umjetničkoga obrta. U: ur. Stanko Piplović, *100 godina Obrtničke škole u Splitu*, Društvo prijatelja kulturne baštine i Književni krug, Split, str.107-116.

BONAČIĆ MANDINIĆ, Maja (1984): Nacrt za kronologiju života i rada don Frane Bulića. U: *Don Frane Bulić*, Arheološki muzej u Splitu (katalog izložbe), Split, str. 69-150.

BRAICA, Silvio (2000): *90 godina Etnografskog muzeja Split*, Etnografski muzej Split (katalog izložbe), Split.

BRENKO, Aida (1994): O modi i narodnoj nošnji. U: *Zagrebačke uspomene: etnografske slike grada*, Etnografski muzej Zagreb (katalog izložbe), Zagreb, str. 21-34.

BRUCK-AUFFENBERG, Natalija (1912): *Dalmacija i njena narodna umjetnost*, Umjetnički nakladni zavod Anton Schroll & Co., Beč.

ČULINOVIĆ-KONSTANTINOVIĆ, Vesna (1993): Veze Etnografskoga muzeja i Graditeljske, zanatlijske i umjetničke škole u Splitu. U: ur. Stanko Piplović, *100 godina Obrtničke škole u Splitu*, Društvo prijatelja kulturne baštine i Književni krug, Split, str. 117-142.

ČULINOVIĆ-KONSTANTINOVIĆ, Vesna (2000): Etnografska istraživanja u Dalmaciji do početka 20. stoljeća. *Ethnologica Dalmatica* 9, Split, str. 27-40.

ČVRLJAK, Krešimir (1995): *Znameniti putnici u Skradinu i na Krki*. Poglavarstvo grada Skradina i Hrvatski informativni centar, Skradin-Zagreb.

GJETVAJ, Nada (1989): Etnografski muzej u Zagrebu. *Etnološka istraživanja* 5, Zagreb.

- GRGAŠEVIĆ**, Jaša. (1926): *Umjetni obrt*. Naklada "Jugoslovenski Lloyd" A.D., Zagreb.
- IVANČIĆ**, Sanja (1993): Tragom Kamila Tončića. *Ethnologica Dalmatica* 2, Split, str.25-31.
- KEČKEMET**, Duško (1978): Sedamdeset godina obrazovanja za umjetnički obrt, primijenjene umjetnosti i industrijsko oblikovanje u Dalmaciji. *Školski centar za dekorativnu umjetnost i industrijsko oblikovanje*, Split, str.11-30.
- KEČKEMET**, Duško (1993): Izložbe Graditeljske, zanatlijske i umjetničke škole u Splitu. U: ur. Stanko Piplović, *100 godina Obrtničke škole u Splitu*, Društvo prijatelja kulturne baštine i Književni krug, Split, str. 97-106.
- KOLEDAR POKRAJINSKOG MUZEJA ZA NARODNI OBRT I UMJETNOST U SPLITU** (1913). Pokrajinski muzej za narodni obrt i umjetnost, Split.
- KOLEDAR POKRAJINSKOG MUZEJA ZA NARODNI OBRT I UMJETNOST U SPLITU** (1914). Pokrajinski muzej za narodni obrt i umjetnost, Split.
- MARKS**, Ljiljana (1997): Od Dioklecijana do Splita † predaje i legende, *Ethnologica Dalmatica*, 6, Split, str. 165-184.
- MURAJ**, Aleksandra (2001): Tragom Antuna Jirouška: etnografija u kulturnim i inim praksama. *Etnološka tribina* 24, Zagreb, str.279-280.
- NARODNI LIST** br.80, 13 listopada 1880.
- NAŠA NARODNA UMJETNOST** (1931). Narodna Tiskara "Novo Doba", Split.
- OBJAVITELJ DALMATINSKI** br.68, 25. kolovoza 1880.
- OBAVITELJ DALMATINSKI** br.69, 28. kolovoza 1880.
- PIPLOVIĆ**, Stanko (1991): *Kamilo Tončić*. Društvo prijatelja kulturne baštine, Split.
- PIPLOVIĆ**, Stanko (1993): Historijat Obrtničke škole u Splitu. U: ur. Stanko Piplović, *100 godina Obrtničke škole u Splitu*. Društvo prijatelja kulturne baštine i Književni krug, Split, str. 9-22.
- PIPLOVIĆ**, Stanko (2000): Marija Josefa, zaštitnica narodne umjetnosti Dalmacije. *Ethnologica Dalmatica* 9, Split, str. 139-150.
- RADICA**, Branislav (1931): *Novi Split † monografija grada Splita od 1918-1930 godine*. Hrvatska štamparija Gradske štedionice, Split.
- RAPO**, Vesna (2001): Ženski i muški ručni rad. U: ur. Elizabeta Serdar, *Hrvatski školski muzej 1901-2001*. Hrvatski školski muzej, Zagreb, str. 247-249.
- ROCA**, Stjepan (1914): Spljet i narodno umjeće. *Koledar Pokrajinskog muzeja za narodni obrt i umjetnost u Splitu*, Split, str. 31-34.
- STATUT MUZEJA IZ 1913. GODINE**. *Ethnologica Dalmatica* 2, Split, str. 61-64.
- TONČIĆ**, Kamilo (1913): Pokrajinski muzej za narodni obrt i umjetnost u Spljetu. *Koledar Pokrajinskog muzeja za narodni obrt i umjetnost u Splitu*, Split, str. 3-5.
- TONČIĆ**, Kamilo (1924): Dalmatinska narodna umjetnost. *Pučka prosvjeta* 1, Split, str. 5-7.

UMJETNOST O NARODU (1997). Etnografski muzej Split (katalog izložbe), Split.

FOLK ART IN THE TOWN OF SPLIT

Summary

The paper examines an evaluation of the folk artistic expression in the popular culture of Split between the late 19th century and the beginning of the Second World War.

Several private or school collections existed and exhibitions of traditional handicrafts were held in Dalmatia before the founding of the Ethnographic Museum of Split in 1910. In the beginning the Museum work was closely connected to the Crafts School and later to the manual training held in the *Banovinska poslovnica*. An important activity was the development of artistic handicrafts based on folk motifs and techniques. Final products were decorative artifacts and souvenirs.

The folk expression was adapting itself to current culture movements and the process of national identification that was going on in the town. These influences made the beginning of the transformation of traditional life in general.

Functional and formative changes of the folk artistic expression prove the existence of strong interactions between the urban and rural culture. Such an interpretation of traditional culture was a cultural process that was typical of Split, though it was also in accordance with similar movements in Zagreb, the capital of Croatia.

In this dynamic relation between folk artistic expression and its reception in the town, various interpretations of folk art were taking place, through which objects of ethnography were transformed from rarities into souvenirs.

Translated by Ida Vranić

Keywords: folk artistic expression / Split / urban culture