

Katarina Horvat-Levaj

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Herman Bollé i Crkva sv. Katarine u Zagrebu – korekcija jedne tradicionalne atribucije

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 19. 9. 2008. – Prihvaćen 1. 10. 2008.

UDK 726.54(497.5 Zagreb)

Sažetak

Neostilsko pročelje nekadašnje isusovačke Crkve sv. Katarine u Zagrebu, oblikovano nakon teških oštećenja te ranobarokne građevine u potresu 1880. godine, u našoj je stručnoj literaturi godinama pripisivano historicističkom arhitektu i restauratoru – Hermanu Bolléu. Štoviše, uslijed svoje decentnosti i usklađenosti sa samom crkvom, kako izborom odgovarajućeg renesansno-protobaroknog neostila, tako i ponovnom ugradnjom izvornoga portala, ono je često služilo kao argument u obrani Bolléa kao restauratora, osuđivanog već od svojih suvremenika zbog prejakih intervencija u povijesnu arhitekturu. No tolika različitost neostilskog pročelja Crkve sv. Katarine od cjelokupnoga Bolléova opusa otvorila je potrebu preispitivanja te atribucije. Uvid u neobrađenu arhivsku građu iznio je na vidjelo niz novih podataka o obnovi Crkve sv. Katarine tijekom dva posljednja desetljeća 19. stoljeća, uključivo i udio Hermana Bolléa u navedenom, koji se pokazao sasvim drukčijim nego što se dosada smatralo.

Obnovu Crkve nakon potresa i izvedbu njezina novog pročelja ostvario je tijekom 1881. godine Odjel za bogoštovlje i nastavu na čelu s dr. Pavlom Muhićem, a prema propozicijama povjerenstva sastavljenog

od nadstojnika Crkve Miroslava Nagela, predstavnika Nadbiskupskog duhovnog stola dr. Franje Račkog, tajnika Zemaljske vlade Ljudevita pl. Hervoića te nadinženjera Kamila Bedekovića i inženjera Alfreda Kappnera i Ferde Stejskala (potpisanih na projektima pročelja). Izborom Izidora Kršnjavog na mjesto predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu (1891.–1895.) te otvaranjem Obrtne škole (1892.) počinju se pojedini umjetnički predmeti iz Crkve sv. Katarine povjeravati Bolléovim suradnicima na restauraciju, no povod za uključivanje samog arhitekta u obnovu Crkve bio je požar 1895. godine. U građevnim radovima započetima iduće godine (za koje arhitektonsku dokumentaciju izvodi Stjepan Podhorski) sagrađeno je novo krovšte, kojemu Bollé daje svoj pečat pokrovom od raznobojnog glaziranog crijepa, dok u unutrašnjosti, uz ostale radove, djelatnici Bolléova ateljea restauriraju štuko-dekoracije na ulaznom zidu i pjevalištu. Razlučivanjem ove dosada neprepoznate građevne faze razjašnjen je uzrok krivog pripisivanja Hermanu Bolléu neostilskog pročelja, ali ostaje važeća činjenica da Crkva sv. Katarine, konzervatorskim karakterom svoje obnove s kraja 19. stoljeća, otkriva novu dimenziju toga značajnoga historicističkog arhitekta.

Ključne riječi: barokna Crkva sv. Katarine u Zagrebu, potres 1880. godine, neostilsko pročelje, požar 1895. godine, Bolléova restauracija

U vrednovanju golemog arhitektonskog opusa Hermana Bolléa, kojim je tijekom pola stoljeća svog djelovanja u Hrvatskoj (1876.–1926.) taj njemački arhitekt i restaurator preobrazio lice Zagreba i niza drugih gradova, davši im reprezentativni historicistički pečat, restauracija arhitekture zauzima posebno mjesto. Naime, dok je zajedno s revalorizacijom historicizma revaloriziran i Bollé kao graditelj,¹ Bollé kao restaurator ostaje i dalje u našoj svijesti kontroverzna ličnost,² s kvalitativnim rasponom obnoviteljskih zahvata od onih izuzetno uspješnih koji su povijesnom spomeniku dodali novu arhitektonsku vrijednost do onih gdje ostvarena nova vrijednost nije dostigla onu koja joj je bila žrtvovana u ime »čistoće stila«. No bez obzira na postignutu veću ili manju kvalitetu obnavljanog arhitektonskog spomenika, veće ili manje poštivanje njegove povijesne slojevitosti, Bollé kao restaurator ostaje vjeran svojim historicističkim načelima – prvenstveno neogotici ali i njemačkoj neorenesansi kao prevladavajućim stilskim izrazima,

te upravo nevjerojatnoj maštovitosti i raskoši u kombinaciji njihova morfološkog repertoara.³ Nalazimo ta obilježja na preko stotinu Bolléovih restauratorskih intervencija u Hrvatskoj,⁴ osim na jednoj: Crkvi sv. Katarine u Zagrebu, odnosno njezinu neostilskom pročelju, u dosadašnjoj stručnoj literaturi jednoglasno pripisanom Hermanu Bolléu.⁵

Novo pročelje, nekada isusovačke, a danas akademske Crkve sv. Katarine (1620.–1632.) na zagrebačkom Gradecu izvedeno je u sklopu obnove Crkve nakon teških oštećenja koja je ta osebujna ranobarokna građevina zadobila u potresu 1880. godine.⁶ Nakon što je mjesecima poslije katastrofalnog potresa 9. studenog oštećena Crkva stajala onakva kako ju je snimio zagrebački fotograf Ivan Standl,⁷ dakle poduprta gredama, te stavljena izvan funkcije (s dragocjenostima pohranjenima u Zemaljskom arhivu), cjelokupnu sanaciju preuzima Građevni odsjek Kraljevske zemaljske vlade i Odjel za bogoštovlje i nastavu. Izvedene su arhitektonske snimke, s



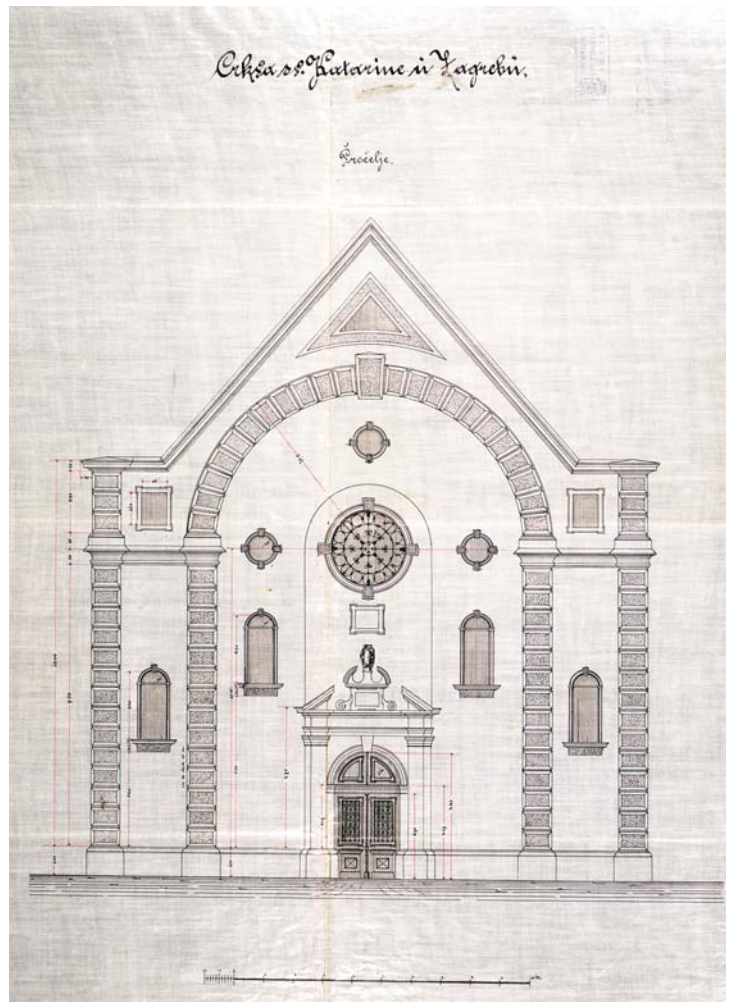
Crkva sv. Katarine u Zagrebu, ranobarokno pročelje snimljeno nakon potresa 1880. godine (foto: I. Standl, fototeka Muzeja grada Zagreba)

Church of St Catherine in Zagreb, early Baroque facade taken after the 1880 earthquake (photograph collection of Zagreb City Museum)

tlocrtima na dvije razine i poprečnim presjecima kroz brod i svetište, a za novo pročelje izrađena su četiri prijedloga.⁸ Nakon očevida povjerenstva Odjela za bogoštovlje i nastavu i Gradskog poglavarstva sazvanog 2. travnja 1881. godine radi »uspostave potresom postradale Crkve sv. Katarine u trajno uporabivo stanje«,⁹ te ponovno 14. dana istog mjeseca radi promjene projekta odustajanjem od obnove dvaju teško oštećenih oratorija iznad sakristije,¹⁰ radovi su brzo napredovali, tako da je Crkva mogla biti vraćena u funkciju i blagoslovljena o godišnjici potresa.¹¹

Okolnost da je unatoč oštećenjima glavina Crkve ipak ostala sačuvana utjecala je na način obnove, koja, premda vođena u jeku historicizma, uvelike ima karakter konzervacije. Uz nužna statička učvršćenja i rušenje oratorija (iz statičkih razloga)¹² izvorna struktura ranobarokne dvoranske crkve srednjoeuropskog tipa, znači jednobrodne bačvasto svodene građevine s bočnim kapelama i emporama između zidnih stupaca, ostaje netaknuta, zajedno s njezinom bogatom baroknom unutrašnjom opremom – štukaturama, freskama te drvenim i mramornim oltarima – nastalom u vremenskom rasponu od sedamdesetih godina 17. stoljeća do šezdesetih godina 18. stoljeća.¹³ Unesene su tek minimalne promjene, poput povećanja prozora u bočnim kapelama ili pak zamjene ružičaste boje zidova sivom bojom.¹⁴ Jedino u teže oštećenom pročelnom dijelu dolazi do ponovne izgradnje svodova u bočnim kapelama, koji tom prilikom mijenjaju oblik iz bačvastog u križni, a zbog naknadnog povišenja plohe trga ispred crkve povišen je i pod neposredno uz pročelni ulaz (koji se također diže na višu razinu).

Sukladno tako pažljivom obnoviteljskom pristupu i sve četiri varijante novoga pročelja reinterpetiraju na različite načine ranobarokno zabatno pročelje raščlanjeno toskanskim pilastrima i vijencima, u čijoj se dispoziciji ocrtavala unutrašnja podjela na širi brod i uže bočne kapele, ali i neostvarena namjera o podizanju dvaju zvonika.¹⁵ Spomenuta specifična obilježja ponovljena su različitim izražajnim sredstvima na čak dva predložena projekta, dok se preostale dvije varijante (od kojih je jedna realizirana) okreću klasičnim talijanskim rješenjima. Izbor je pao na onaj projekt koji se, u okviru navedene ideje o ponavljanju ishodišta isusovačke crkve najviše oslonio na odgovarajuće protobarokne primjere u Rimu, postigavši istodobno najvišu razinu formalnoga sklada. Unutar tipično talijanske dvoetažne pročelne kompozicije, elegantni toskanski pilastri podijelili su donju višu zonu na pet dijelova, od kojih je središnji s portalom širi, dok je gornja niža zona na adekvatan način raščlanjena jonskim pilastrima na tri polja te zaključena trokutnim timpanom. Između redova oblikovan je dvostruki razdjelni vijenac (s obratima na mjestu pilastara), a razlika između širine etaža prevladana je zaobljenim zidovima (nalik volutama) akcentiranima akroterijima u obliku vaza. Središnju os naglašava kameni portal i niša s kipom zaštitnice u gornjem dijelu, a kipovi četvorice evanđelista u nišama ukrašavaju pokrajnja polja sa svake strane portala. Uravnotežena horizontalna i vertikalna raščlamba praćena je klasicizirajućom arhitektonskom plastikom: linearnim profilacijama i ukladama, volutama i lovorovim vijencem te tipičnim renesansnim motivom denta, ovulusa i astragala. Kao poseban izraz po-

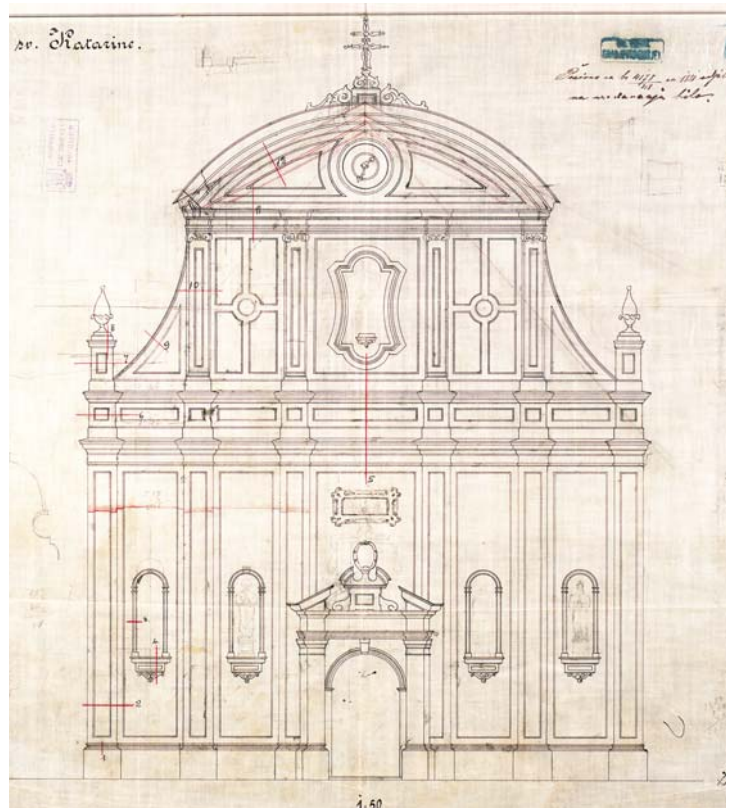


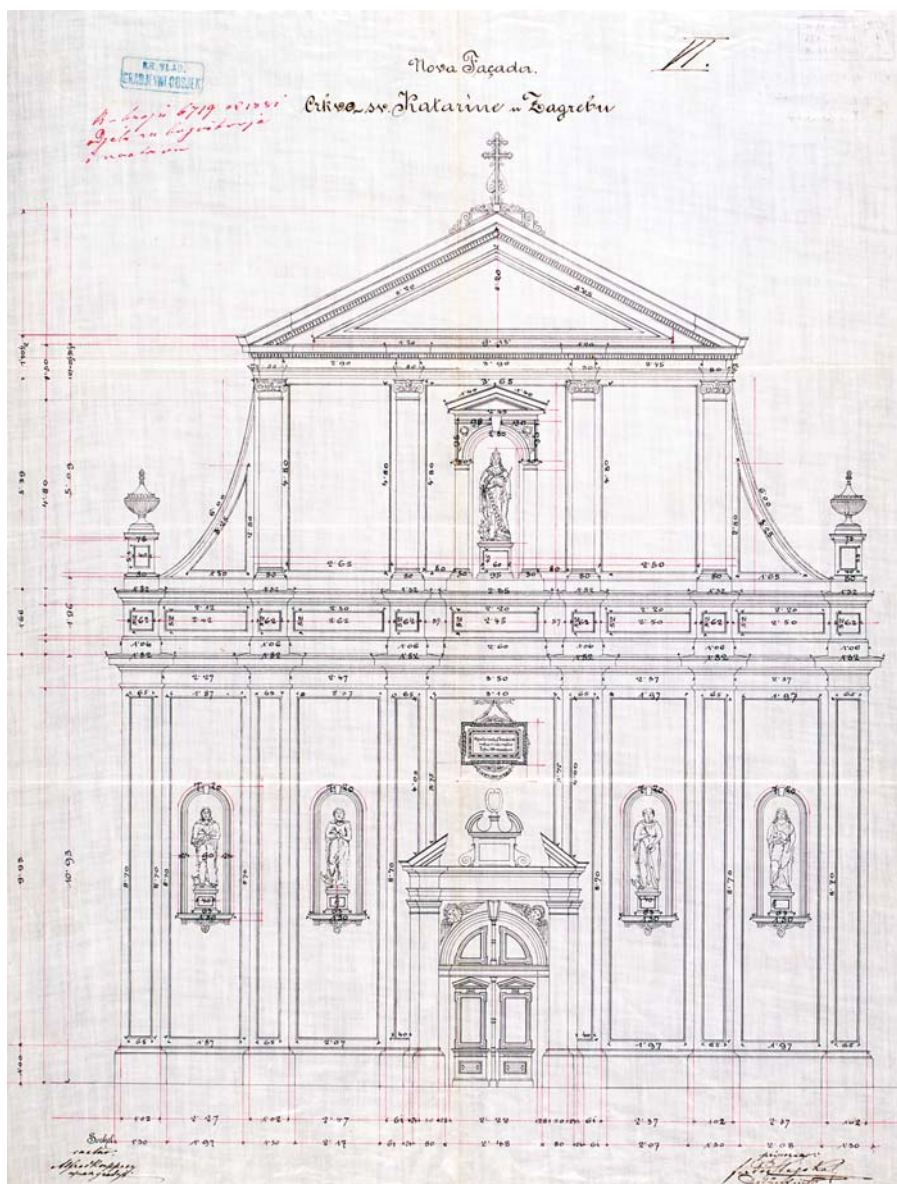
Crkva sv. Katarine u Zagrebu, neizvedene varijante neostilskog pročelja iz 1881. godine, Alfred Kappner, Ferdo Stejskal (Hrvatski državni arhiv)

Church of St Catherine in Zagreb, unbuilt versions of the revivalist facade of 1881, Alfred Kappner, Ferdo Stejskal (Croatian State Archives)

štivanja povijesnog identiteta spomenika ističe se ponovna ugradnja izvornoga ranobaroknog portala, te ponovno postavljanje kipova evanđelista,¹⁶ izvedenih svega nekoliko godina prije potresa (što karakterizira i ostala tri nerealizirana projekta).

Zahvaljujući takvim obilježjima, neostilsko pročelje Sv. Katarine nerijetko je poslužilo kao jedan od najjačih argumenata obrane Hermana Bolléa kao restauratora, koji ističu da se veliki historicistički arhitekt, kada je trebalo, mogao »suzdržati od obogaćenja fasadnog platna«¹⁷ te da je bio u stanju prihvatiti našim baroknim spomenicima primjereniji neostilski rječnik od onoga koji je u većini slučajeva favorizirao. Tako je za razliku od kićene venecijanske gotike upotrijebljene primjerice pri prenamjeni barokne franjevačke crkve u Križevcima u grkokatoličku katedralu,¹⁸ ovdje zadržan renesansno-barokni stilski izraz; za razliku od bogate arhitektonske plastike proizašle iz njemačke renesanse, kojima je upravo u to doba Bollé ukrasio pročelje radikalno





Crkva sv. Katarine u Zagrebu, projekt neostilskog pročelja iz 1881. godine, Alfred Kappner, Ferdo Stejskal (Hrvatski državni arhiv)

Church of St Catherine in Zagreb, plan for the revivalist facade of 1881, Alfred Kappner, Ferdo Stejskal (Croatian State Archives)

obnovljene barokne hodočasničke crkve u Mariji Bistrici (1878.–1883.),¹⁹ a nešto kasnije i pročelje barokne Crkve sv. Marije na zagrebačkom Dolcu (1886.),²⁰ ovdje je plastički repertoar rafinirano klasičan. Dok je na regotiziranoj zagrebačkoj Katedrali (1879.–1902.) Bollé pristao izbaciti ne samo cjelokupan raskošni barokni inventar, nego je morao biti žrtvovan i znameniti »neoromanički« portal biskupa Benedikta Vinkovića iz 17. stoljeća (pošteđen od Bolléova prethodnika i učitelja Friedricha Schmidta),²¹ ovdje je zadržana cjelokupna barokna unutrašnja oprema, a ranobarokni je portal ponovno ukomponiran u novo pročelje, ostavši njegovim dominantnim plastičkim naglaskom.

No tako velika odstupanja neostilskog pročelja Crkve sv. Katarine od preostalog Bolléova opusa, kako restauratorskoga tako i graditeljskoga, otvorila su potrebu preispitivanja

navedene atribucije, tim više što se ona i ne temelji na dokumentima, već na iskazu Bolléova djelomičnog suvremenika, ali i najžešćega kritičara, Gjura Szaba: »...mada ni nju (crkvu) nisu poštedili požari od godine 1645, 1647, 1706, a ni ruka Bolléova tu sustala. Pročelje šablonizirano, lijepi oratoriji zazidani.«²² Stoga smo problem atribucije neostilske obnove Crkve sv. Katarine pokušali riješiti ne samo formalnim analizama već prvenstveno iščitavanjem obilne, dosada velikim dijelom neobrađene, arhivske građe.

Tako sjenu na atribuciju pročelja Crkve sv. Katarine Hermanu Bolléu bacaju već spomenuti (većim dijelom objavljeni)²³ nacrti iz Hrvatskoga državnog arhiva – arhitektonske snimke i projekti obnove s varijantama pročelja – potpisani ne od Bolléa, već od inženjera, kraljevskog pristava i upravitelja gradnje Alfreda Kappnera te podu-



Crkva sv. Katarine u Zagrebu, neostilsko pročelje iz 1881. godine (foto: M. Braun)
Church of St Catherine in Zagreb, revivalist facade of 1881

zetnika graditelja Ferde Stejskala.²⁴ Premda navedeno i ne bi bio dovoljan argument protiv Bolléa kao projektanta, jer je poznato da taj prezaposleni arhitekt mnoge svoje projekte nije ni potpisivao ili je njihovo iscrtavanje prepustio suradnicima, daljnje sumnje u njegovo autorstvo donosi prateća pisana (dosada nepoznata) dokumentacija. Naime, u *Građevnom zapisniku* Gradskog poglavarstva, pohranjenoga u Državnom arhivu grada Zagreba, zabilježen je saziv povjerenstva za prvi očevid uoči početka radova na Crkvi, kojemu su, uz tajnika Kraljevske zemaljske vlade Ljudevita pl. Hervoića, nadstojnika Crkve profesora Miroslava Nagela i predstojnika Nadbiskupskoga duhovnog stola kanonika dr. Franje Račkoga, od stručnog osoblja prisustvovali samo nadinženjer Kamilo Bedeković i inženjerski pristav Alfred Kappner.²⁵ Bez Bolléa, ali sa spomenutim inženjerima,

prošao je i drugi saziv povjerenstva, na kojem se donosila naknadna odluka o rušenju oštećenih oratorija,²⁶ a njegovo se ime ne spominje ni u kasnijoj korespondenciji nadstojnika Crkve s raznim službama vezanima uz vraćanje Crkve u funkciju.²⁷ Teško je zamisliti da tako istaknuti arhitekt ni u jednom od dokumenata ne bi uopće bio spomenut, te da kao autor restauracije ne bi prisustvovala sastancima na kojima se odlučivao o sudbini spomenika koji je obnavljao, tim više što onodobni slični sazivi povjerenstava uz inženjere obvezno uključuju arhitekta (ukoliko je on postojao), kako je to primjerice vidljivo iz očevida za susjednu palaču Buratti (danas *Dverce*) arhitekta Kune Waidmanna.²⁸

Za donošenje definitivne odluke pripisati li pročelje Crkve sv. Katarine Hermanu Bolléu ili ne, nužno je također sagledati status arhitekta u kontekstu onodobnih društve-



Crkva Majke Božje Snježne u Mariji Bistrici, historicističko pročelje iz 1878.–1883., Herman Bollé (foto: M. Drmić)

Church of Our Lady of the Snow, Marija Bistrica, historicist facade of 1878–1883, Herman Bollé



no-političkih okolnosti. U vrijeme potresa iza Bolléa je tek četverogodišnji boravak u Zagrebu i Hrvatskoj, u svojstvu asistenta bečkog arhitekta Friedricha Schmidta na obnovi dvaju ključnih zagrebačkih sakralnih spomenika – Katedrale i Crkve sv. Marka – te na izgradnji đakovačke Katedrale, a kao prvi samostalni rad preuzeo je obnovu hodočasničkog svetišta u Mariji Bistrici.²⁹ Dakle, premda je na navedenim radovima Bollé angažiran zahvaljujući tijesnoj suradnji s Izidorom Kršnjavim i biskupom Josipom Jurjem Strossmayerom, započetoj tijekom njihovih susreta u Rimu (1875.), to još nije doba kada Bollé, osnivanjem Obrtne škole (1882.) te stupanjem Kršnjavoga na čelo Odjela za bogoštovlje i nastavu (1891.–1895.),³⁰ postaje glavni akter svih značajnih graditeljskih i restauratorskih intervencija u kontinentalnoj Hrvatskoj. Naprotiv, za vrijeme obnove Crkve sv. Katarine predstojnik Odjela bio je raniji ravnatelj

Crkva Sv. Marije na Dolcu u Zagrebu, historicističko pročelje iz 1886., Herman Bollé (foto: M. Drmić)

Church of St. Mary at Dolac in Zagreb, historicist facade of 1886, Herman Bollé

Pravoslavne akademije dr. Pavao Muhić, prema kojem je Kršnjavi otvoreno iskazivao kritiku pa i netrpeljivost,³¹ a sam Bollé imao je popriličnih problema sa zagrebačkim arhitektima i inženjerima, u čiji se »oficijelni inženjerski stil«,³² svojim temperamentom i talentom nije uklapao. Stoga nije vjerojatno da bi u takvim okolnostima Bollé bio od strane Odjela za bogoštovlje i nastavu uopće angažiran, a pogotovo se ne može očekivati da bi si on, kao osoba ipak još relativno nova u zagrebačkoj sredini, mogao dopustiti da restauratorski posao u cijelosti prepusti suradnicima.

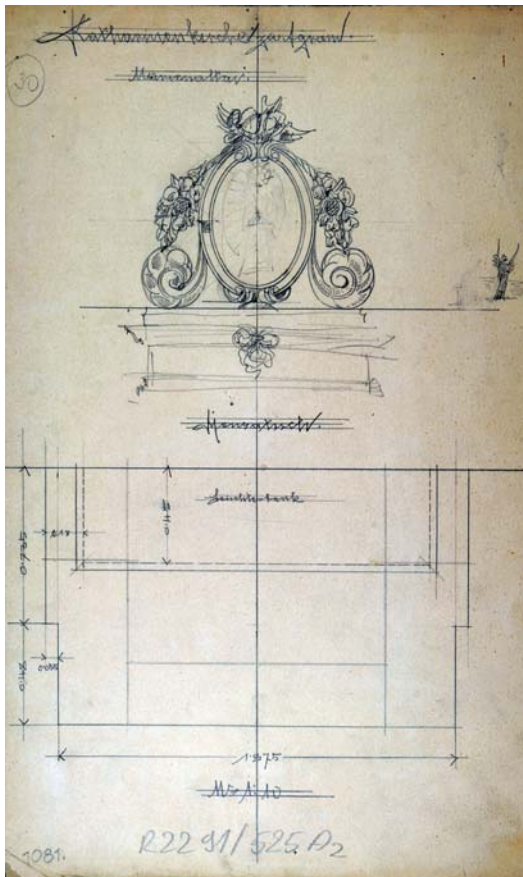
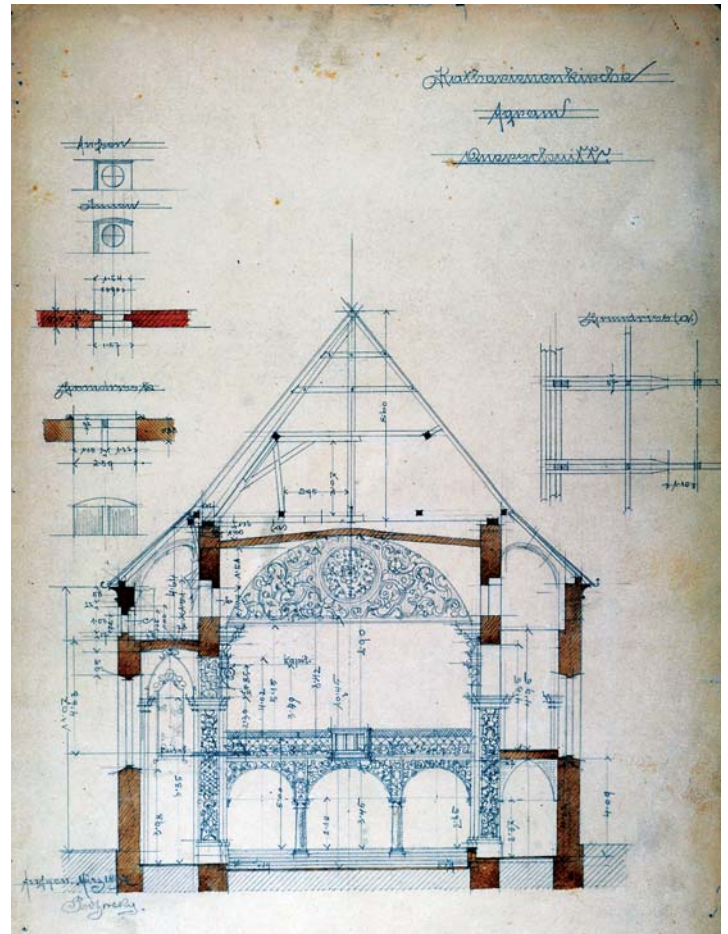
Odbacivanje Hermana Bolléa kao autora neostilskog pročelja Crkve sv. Katarine ne rješava, međutim, pitanje tko je njegov projektant; jesu li to potpisani inženjer Alfred Kappner i graditelj Ferdo Stejskal, ili iza cjelokupnog pothvata stoji neka značajnija ličnost? Što se tiče spomenute dvojice inženjera, premda nije riječ o pripadnicima najužega kruga afirmiranih zagrebačkih graditelja, moguće je ući u trag pojedinim njihovim projektantskim realizacijama. Tako se Kappner afirmirao kao projektant Narodnog doma u Novom Mestu (1873.), prvog narodnog doma u Sloveniji,³³ dok je Stejskal u vrijeme obnove Crkve sv. Katarine vodio gradnju vile Jovana Živkovića u Jurjevskoj ulici br. 27 prema Waidmannovim projektima, a kasnije se i sam iskazao kao projektant dviju vila u Nazorovoj ulici, od kojih je jedna i njegova vlastita (br. 74).³⁴ Prema tome, Kappner i Stejskal su očito bili u stanju riješiti statičke i oblikovne probleme obnavljane crkve, ali teško da bi se njima prepustilo donošenje cjelokupne koncepcije obnove. Budući da argument o nespominjanju Bolléa kao projektanta vrijedi i za bilo kojega drugog potencijalnog arhitekta, ideatora obnove treba potražiti među imenima navedenima u pratećim građevinskim dokumentima, odnosno među sudionicima povjerenstva za očevid.

Uz stručne osobe poput nadinženjera Kamila Bedekovića,³⁵ te osoba na političkoj funkciji poput Ljudevita pl. Hervoića, među »donositeljima građevnog aparata«, kako to bilježe izvori, posebno su se istakli Miroslav Nagel kao predstavnik Crkve i Franjo Rački kao predstavnik Nadbiskupije. Štoviše, ako pratimo djelatnost Nagela na vanjskom uljepšavanju Sv. Katarine, započetu gotovo dva desetljeća prije potresa,³⁶ možemo neostilsko pročelje protumačiti kao svojevrsan dovršetak njegove koncepcije dotjerivanja onog dijela barokne crkve koji je jedini u njezinoj izgradnji ostao nedovršen. Naime, ne samo da je Miroslav Nagel uspio u prazne pročelne niše ranobaroknog pročelja postaviti kamene skulpture četvorice evanđelista (izrađene 1877. godine u zagrebačkoj kiparskoj radionici Luigija Pierottija), koje se uključuju u neostilsko pročelje, nego je u istoj kiparskoj radionici naručio i kip sv. Katarine, koji svoju realizaciju doživljava tek nakon potresa.³⁷ Korak dalje u tom pogledu značio je prijedlog Franje Račkoga da se na »prikladnom mjestu« sagradi zvonik, dakle još jedan izvorno planiran i nikad ostvaren arhitektonski element, ali njegovu izvedbu Odjel za bogoštovlje i nastavu iz financijskih razloga odgađa za bolja vremena.³⁸ No bez obzira na tu redukciju, Rački je u svom izvještaju Nadbiskupskom duhovnom stolu ostavio vjerodostojan zapis o stavu povjerenstva za obnovu Crkve sv. Katarine nakon potresa: »...pročelje će biti onakvo kakvo je prije bilo, samo malo poljepšano.«



Grkokatolička Katedrala Svetog Trojstva u Križevcima, historicističko pročelje iz 1892.–1897., Herman Bollé (foto: M. Drmić)
Uniate Cathedral of the Holy Trinity in Križevci, historicist facade of 1892–1897, Herman Bollé

Kao svojevrsno kolektivno djelo, proizašlo iz konzervatorskih stavova »donositelja građevinskog aparata« i projektantskih sposobnosti nadležnih inženjera, neostilsko se pročelje Crkve sv. Katarine s jedne strane uklapa u vladajući historicistički stil, a s druge je strane u tom kontekstu osobito. Pripadnost tekućoj fazi strogoga historicizma³⁹ potvrđuje neoklasični repertoar arhitektonske plastike, identičan dekorativnim detaljima mnogih suvremenih zagrebačkih kuća, projektiranih u ateljeu Kune Waidmanna,⁴⁰ braće Grahor⁴¹ i dr. Takvim izborom neostila ujedno je ostvaren i jedan od temeljnih historicističkih ideala

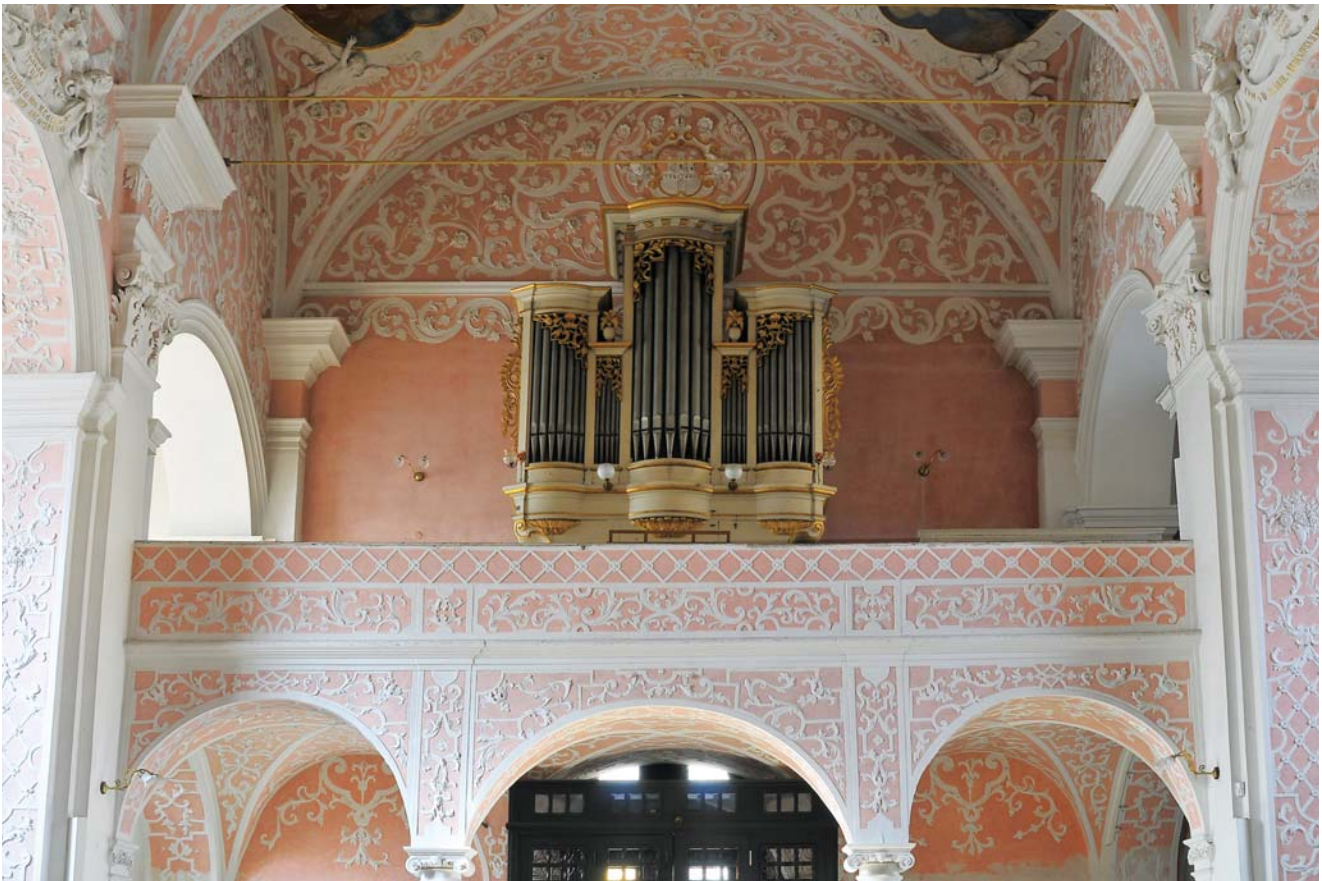


Crkva sv. Katarine u Zagrebu, nacrti Stjepana Podhorskog iz 1896. godine (Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel u Zagrebu) a) pročelje s projektom krovnog zvonika; b) poprečni presjek s pogledom na ulazni zid s restauriranim štukaturama; c) nacrt Oltara sv. Marije (sastavljenog od demoliranog mramornog baroknog oltara Francesca Robbe)

Church of St Catherine in Zagreb, Stjepan Podhorski plans of 1896 (Ministry of Culture Republic of Croatia, Conservation Department in Zagreb) a) facade with plan for the belfry; b) transverse cross section with a view onto the entry wall with restored stuccowork, c) plan of the Altar of St Mary (composed of a demolished marble Baroque altar by Francesco Roba)

o jedinstvu stila, premda ne orijentacijom prema odgovarajućem srednjoeuropskom ranom baroku, već prema talijanskim renesansno-protobaroknim ostvarenjima, iz čega proizlazi i stanovita kulisnost novoga pročelja u odnosu na samu crkvu.⁴² No cjelokupan odnos ideatora obnove prema građevnoj strukturi crkve i njezinoj opremljenosti anticipira na svojevrsan način valorizaciju baroka, u vrijeme dok je o tom stilu Izidor Kršnjavi donosio izrazito negativan stav: »Barok i rokoko nije drugo nego dokinuće temeljnog načela arhitekture u ime slikarstva.«⁴³ Materijaliziravši visoku razinu svijesti o povijesnim vrijednostima spomenika, neostilsko pročelje Crkve sv. Katarine ostalo je trajno svjedočanstvo jednog umjerenijeg pristupa graditeljskoj baštini od onoga koji će joj ubrzo zacrtati tandem Kršnjavi – Bollé.

Pa ipak, kao ni većinu zagrebačkih arhitektonskih spomenika, tako ni Crkvu sv. Katarine nije mimoišla djelatnost



Crkva sv. Katarine u Zagrebu, pogled na pjevalište i ulazni zid sa štukaturama restauriranimi krajem 19. stoljeća (foto: M. Braun)
Church of St Catherine in Zagreb, view onto the choir and the entrance wall with stuccowork restored at the end of the 19th century

Izidora Kršnjavoga i Hermana Bolléa, koja je tijekom posljednjeg desetljeća 19. stoljeća dosegla svoj zenit. Odmah nakon osnivanja Obrtne škole, već 1893. godine, ovdašnjim se Bolléovim suradnicima povjerava na restauraciju veća količina umjetničkih predmeta iz Sv. Katarine (mahom liturgijskog posuđa, te različitih kopči i brava, ali i dekorativnih tkanina).⁴⁴ No veći angažman te vrste ponovno je potakla jedna katastrofa, ovaj put požar 1895. godine, što je, kao već toliko puta u prošlosti Crkve, oštetio njezine zidove i uništio krovšte. Dosada nepoznati dokument iz Državnog arhiva grada Zagreba otkriva da je »građevni savjetnik« generalnog projekta obnove Crkve sv. Katarine nakon požara bio sam Herman Bollé.⁴⁵

Premda su Bolléovi suradnici započeli unutrašnje uređivanje Crkve ubrzo nakon požara, početak obnove više se puta odgađao, kako to doznajemo iz pisma tadašnjeg nadstojnika Crkve Josipa Miljana, upućenog zagrebačkom nadbiskupu Josipu Posiloviću.⁴⁶ Uz »promjenu u Odjelu za bogoštovlje i nastavu« (odlazak Kršnjavoga s čelne pozicije), uzrok navedenim komplikacijama bilo je često izbijanje Hermana Bolléa i njegovo kašnjenje s predajom projekta. Ipak, problemi su ubrzo prevladani, tako da su građevinski radovi mogli početi sredinom svibnja 1896. godine, a prema troškovniku povjerenstva Kraljevskog vladina građevnog odsjeka (koji uključuje i honorar Bolléu) za

tekuću je godinu predviđena izvedba novoga krova, bojenje i »obnova ukrasa« na zidovima i svodu glavnoga broda i svetišta (bez kapela), nadalje probijanje južnog ulaza (za učenike I. gimnazije) te okretanje vratnica glavnoga ulaza.⁴⁷ Navedeno ilustriraju i donedavna nepoznati planovi koje je za Bolléa iste godine izradio njegov novi suradnik (budući arhitekt) Stjepan Podhorski:⁴⁸ tlocrt Crkve, poprečni presjek s pogledom na rekonstruirane štukature unutrašnje strane pročelnog zida, prikaz postojećeg pročelja s krovnim zvonikom i nacrt konstrukcije zvonika (projektiranog na mjestu već više puta obnavljanog baroknog tornjića),⁴⁹ kao i nacrt Oltara Bl. Dj. Marije. Daljnja pak dokumentacija obnove Crkve, koja se oteglu u 20. stoljeće, bilježi angažman brojnih zaposlenika Bolléova ateljea, poput Rudolfa Güntera (crtača), Mije Gehera (zidara), Ignjata Franza (kipara) i Ivana Budickog (stolara).⁵⁰

Uz pisanu i crtanu arhivsku građu, o karakteru i kvaliteti te novootkrivene faze u građevnoj povijesti Crkve sv. Katarine najbolje svjedočanstvo pruža sama crkva. Zidne su slike bile obnovljene besprijekorno, a restaurirani štuko-ukrasi mjestimično su tako vješto izvedeni da ih je od onih originalnih mogao razlučiti tek restauratorski skalpel.⁵¹ Uz veće zahvate te vrste na sjevernom zidu svetišta i u sakristiji, najzahtjevniji je zadatak bila rekonstrukcija štukatura na ulaznom zidu i pjevalištu, uništenih uslijed oštećenja u potresu 1880. godine



Crkva sv. Katarine u Zagrebu, nekadašnje krovšte snimljeno 1912. godine s pokrovom od raznobojnoga glaziranog crijepa, izvedenim prema projektu Hermana Bolléa (Fototeka Muzeja grada Zagreba)

Church of St Catherine in Zagreb, the onetime roof recorded in 1912 with a roofing of varicoloured glazed tiles, done according to the plan of Herman Bollé (Photographic Collection, Zagreb City Museum)



Crkva sv. Katarine u Zagrebu nakon restauracije 1992. godine (foto: M. Braun)

Church of St Catherine in Zagreb after restoration in 1992

i onodobnih radikalnih zahvata na obnovi pročelja, ali i taj se dio u cijelosti uklopio u baroknu atmosferu ambijenta. Na jednako vrstan način restaurirani su kasnije i drugi dijelovi opreme, poput baroknog mramornog Oltara Bl. Dj. Marije, djela Francesca Robbe (demoliranog 1874. godine prilikom

rušenja Lauretanske kapele),⁵² a nenametljivo je bio izveden i novoprobijeni južni ulaz (danas zazidan). Stoga se moramo složiti sa suvremenim komentarem Antuna Cuvaja⁵³ da je osim šteta izazvanih požarom Bollé ispravio mnoge greške svojih prethodnika. Za razliku od obnove crkve 1881. godine,

vođene prema mišljenju tog poznatog pedagoga bez obzira na njezin »stari umjetnički crkveni ures«, sada su obnovljeni »stari oblici«, a unutrašnjosti je vraćen koloristički efekt prekrivanjem sive boje iz prethodne faze žutom bojom, na kojoj su se i dalje isticale bijele štukature.

Pojačavanje kolorističkog efekta daje obilježje i Bolléovoj intervenciji na vanjštini Crkve, štoviše, ovdje u oblikovanju krovništva (kao jedinog novog elementa u projektu obnove) Bollé nije propustio priliku da ostavi svoj jasno prepoznatljiv pečat. Naime, unatoč preporuci u programu (troškovniku) obnove Građevnog odsjeka iz svibnja 1896. godine da se novi krov prekrije običnim crijepom, fotografije Crkve iz ranoga 20. stoljeća pokazuju pokrov od osebujnoga glaziranog raznobojnog crijepa,⁵⁴ a nalazi Restauratorskog zavoda Hrvatske govore da je bila riječ o crijepu plave boje, na kojem su svjetliji crjepovi oblikovali ornamente.⁵⁵ Ekstravaganciju pokrova⁵⁶ pratile su male zaobljene lukarne meko ukomponirane u krovšte, te efektni vertikalni akcent već spomenutoga krovnoga zvonika. No, nažalost ništa od navedenoga (osim zvonika) nije moglo biti restaurirano u recentnoj obnovi (1967.–1992.),⁵⁷ tako da je Crkva danas ponovno prekrivena crvenim biber-crijepom.

Razlučivanjem ove dosada neprepoznate građevne faze razjašnjen je uzrok dugogodišnjega krivog pripisivanja Hermanu Bolléu neostilskog pročelja Crkve sv. Katarine i njezine obnove nakon potresa 1880. godine. Korekcijom te zabune iz Bolléova je opusa isključeno jedno djelo koje se svojom različitošću nije moglo tumačiti drukčije nego kao izuzetak koji potvrđuje pravilo. Da se Bolléu pružila prilika projektirati pročelje Crkve sv. Katarine, možemo biti sigurni da bi rezultat bilo djelo manje u funkciji barokne crkve, a više »u funkciji grada«, da se poslužimo sintagmom Željke Čorak.⁵⁸ No paradoksalno je da, iako Bollé očito nije taj koji se 1881. godine »srećom suzdržao od obogaćivanja fasadnog platna«,⁵⁹ on je petnaest godina kasnije na istoj crkvi, zajedno sa svojim vrsnim suradnicima, ostvario konzervatorski zadatak na kojem se, kao nigdje drugdje, podredio karakteru spomenika, ostvarivši i više nego korektnu restauraciju jednoga baroknoga *Gesamtkunstwerka*. Premda se navedeno može tumačiti parametrima narudžbe, koja nije ostavljala mnogo prostora kreativnosti arhitekta, kao i Bolléovom tadašnjom preokupacijom drugim važnijim projektima (a možda i djelomičnim prepuštanjem tog projekta Stjepanu Podhorskom), ostaje činjenica da Crkva sv. Katarine otkriva novu dimenziju toga velikoga historicističkog arhitekta.

Bilješke

1 Prva kompletna revalorizacija Hermana Bolléa (Köln, 1845. – Zagreb, 1926.) izvršena je u okviru djelatnosti Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu 1976. godine. U Muzeju grada Zagreba organizirana je izložba i simpozij, a izlaganja sudionika objavljena su u: Željka Čorak (ur.), *Život umjetnosti*, 26, 27 (1978.); više o tome u pojedinačnim prilogima: ŽELJKA ČORAK, Bollé u funkciji grada, 22–31; ŽARKO DOMLJAN, Stambena arhitektura Hermanna Bolléa, 32–40; EUGEN FRANKOVIĆ, Uloga Hermanna Bolléa u urbanističkom planiranju Zagreba, 41–47; OLGA MARUŠEVSKI, Kršnjavi i Bollé, nacrt za jedno naše razdoblje, 67–77; ZDENKO KOLACIO, Bolléova arhitektura u prostoru Zagreba, 122–126.

2 RADOVAN IVANČEVIĆ, Kriterij stila i kvalitete u interpretaciji neostilova, tri primjera iz Bolléova opusa, 8–21; BRANKO LUČIĆ, Hermann Bollé – restaurator, 104–108, u: *Život umjetnosti*, 26, 27 (1978.).

3 OLGA MARUŠEVSKI, Iso Kršnjavi kao graditelj, Zagreb, 1986., 124.

4 BRANKO LUČIĆ (bilj. 2), 105; OLGA MARUŠEVSKI, Herman Bollé – arhitekt, restaurator i obrtnik, u: *Historicism u Hrvatskoj*, Vladimir Maleković (ur.), katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, knj. 1, Zagreb, 2000., 52–61.

5 ZDENKO KOLACIO (bilj. 1), 125; ANĐELA HORVAT, Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj, u: ANĐELA HORVAT, RADMILA

MATEJČIĆ, KRUNO PRIJATELJ, Barok u Hrvatskoj, Zagreb, 1982., 19; LELJA DOBRONIĆ, Crkva sv. Katarine u Zagrebu i hrvatsko plemstvo – vodič po starinama, u: *Tkalčić – godišnjak Društva za povjesnicu zagrebačke nadbiskupije*, 4 (2000.), 421; DRAGAN DOKIĆ – DANUTA MISIUDA – SILVIJE NOVAK, Obnova Crkve sv. Katarine u Zagrebu, u: *Isusovačka baština u Hrvata: u povodu 450-te obljetnice osnutka Družbe Isusove i 500-te obljetnice rođenja Ignacija Loyole*, katalog izložbe, Muzejski prostor, Biserka Rauter Plančić (ur.), Zagreb, 1992., 330–331.

6 Teško stanje crkve nakon potresa opisivano je u: *Katolički list*, 46, 11. studenog 1880., 369; 51, 16. prosinca 1880., 414.

7 Fototeka Muzeja grada Zagreba, inv. br. 1495. Objavljeno u: GJURO SZABO, Stari Zagreb, Zagreb, 1940.

8 Hrvatski državni arhiv (dalje: HDA), Zbirka planova, 904, 14, inv. br. 517., 1881. (sadrži tlocrte, presjeke i tri varijante pročelja objavljene u: ĐURĐICA CVITANOVIĆ, Dokumentaciona građa isusovačke arhitekture u sjevernoj Hrvatskoj i Slavoniji, u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 1 (1975.), 227–230). Zbirka građevinskih nacrti, 905, XXXII, 54, 1881. (sadrži jednu varijantu pročelja i odgovarajući tlocrt i presjek pročelnog dijela Crkve, datiran 19. srpnja 1881.). Pripadna pisana dokumentacija (k. br. 137 ex 1881., k. br. 6719 ex 1881., br. 4178/318) nije sačuvana.

9 Državni arhiv grada Zagreba (dalje: DAZG), Građevni zapisnik 1878.–1889., 503, 92/ 1881. Crkva sv. Katarine, kut. 2, spis 1910, 28. ožujka i 1. travnja 1881.

- 10
DAZG, Crkva sv. Katarine, kut. 2, spis 2126, 12. travnja 1881.
- 11
DAZG, Crkva sv. Katarine, kut. 2, spis 461, 28. i 31. listopada 1881. *Katolički list* 45 i 46 (1881.), 359, 367. Iznad pročelnog portala ugrađena je ploča s natpisom: *Magno terremoto 9 Novembris 1880 multum vitiata sumptibus Regni 1881 renovata est.*
- 12
Barokni oratoriji bili su tijekom 19. stoljeća preuređeni u stan sakristanta. Prilikom očevida 2. travnja predstojnik Građevnog odsjeka ustanovio je da su zidovi oratorija iznad sakristije potpuno trošni, tako da bi se morala uložiti veća sredstva za njihovu obnovu, odnosno za učvršćivanje zidova same sakristije i za izgradnju novoga kata (sa stanom sakristanta). Stoga je predložio da se nekadašnji oratoriji iznad sakristije sruše. Nakon rušenja oratorija vanjština sakristije raščlanjena je neorenesansnom i neobaroknom arhitektonskom plastikom. DAZG, Crkva sv. Katarine, kut. 2, spis 2126, 12. travnja 1881.
- 13
ĐURĐICA CVITANOVIĆ, Graditelj Hans Alberhal, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 8 (1984.), 63–71; ANĐELA HORVAT (bilj. 5), 18–21, 144–145, 198, 210–212, 218.
- 14
Kako su to pokazala restauratorska istraživanja. Katalog radova Restauratorskog zavoda Hrvatske 1966–1986, u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 12 (1986.), 120–122.
- 15
KATARINA HORVAT-LEVAJ, Ranobarokno pročelje Crkve sv. Katarine u Zagrebu – nedovršeni projekt s dva zvonika, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31 (2007.), 91–110.
- 16
DRAGAN DOKIĆ – DANUTA MISIUDA – SILVIJE NOVAK (bilj. 5), 330.
- 17
ZDENKO KOLACIO (bilj. 1), 125.
- 18
OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 3), 136. OLGA MARUŠEVSKI. Grkokatolička Katedrala Svetog Trojstva i Biskupski dvor, u: *Križevci – grad i okolica, Umjetnička topografija Hrvatske*, Žarko Domljan (ur.), Zagreb, 1993., 175–176.
- 19
OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 3), 127–132. IRENA KRAŠEVAC, Neorenesansna komponenta u djelu Hermana Bolléa, u: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske, Zbornik Dana Cvita Fiskovića*, sv. 2, Predrag Marković – Jasenka Gudelj (ur.), Zagreb, 2008., 481–490.
- 20
Bolléov projekt obnove pročelja Crkve sv. Marije na Dolcu pronašao je i interpretirao IVAN KRAŠNJAK, Još jedna obnova Hermana Bolléa. Restauracija Crkve sv. Marije na Dolcu 1886., seminarski rad, mentor: prof. dr. Zvonimir Maković, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2004. Zahvaljujem kolegici Ireni Kraševac što mi je ustupila navedene podatke.
- 21
Više o Bolléovoj obnovi Katedrale u: ŽELJKA ČORAK, Katedrala i XIX. stoljeće, u: ANA DEANOVIĆ, ŽELJKA ČORAK, NENAD GATTIN, Zagrebačka katedrala, Zagreb, 1988., 257–369.
- 22
GJURO SZABO (bilj. 7), 37.
- 23
V. bilj. 8.
- 24
Na nacrtima je ispred potpisa Alfreda Kappnera napisano »sastavio«, a ispred potpisa Ferde Stejskala »pripremio«.
- 25
Prema dopisu koji je uputio predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu dr. Pavao Muhić nadstojniku (kuratoru) Crkve sv. Katarine prof. Miroslavu Nagelu, Odjel za bogoštovlje i nastavu izaslao je povjerenstvo sastavljeno od tajnika Kraljevske zemaljske vlade Ljudevita pl. Hervoića, nadinženjera Bedekovića te inženjerskih pristava Kappnera i Sargnera, koji će u sporazumu s predstavnikom Duhovnoga stola Nadbiskupije zagrebačke, kuratorom Crkve i Građevnim odborom slobodnog i kraljevskog grada Zagreba »gore pomenutu građevnu osnovu u pretres uzeti i o skladnosti njezinoj svoje mišljenje izjaviti«. DAZG, Crkva sv. Katarine, kut. 2, spis 1910, 28. ožujka i 1. travnja 1881.
- 26
DAZG, Crkva sv. Katarine, kut. 2, spis 2126, 12. travnja 1881.
- 27
DAZG, Crkva sv. Katarine, kut. 2, spis 6721, 3. studenog 1881.
- 28
DAZG, Građevni zapisnik 1878.–1889., 503, 149/1881.
- 29
Više o tome u: OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 3), 124–135.
- 30
Isto.
- 31
Tako u pismu upućenom biskupu Josipu Jurju Strossmayeru Izidor Kršnjavi komentira političke smjene: »Danas kolaju po Zagrebu velike novine. Živković da je dao ostavku, na njegovo mjesto da će doći Kušević, na Derenčinovo Šuhaj, a Vončina da je već na mjesto Muhića imenovan. Je li baš tako ne zna se, ali to će biti istina da si je Živković teda negda vrat slomio čemu se svaki pošten od srca veseli. Hvala Bogu da za svakog Tartuffa napokon kućne čas, samo je čudo koliko muke treba srušiti ih ma i sav svijet znao kakvi su.« Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (dalje: HAZU), Korespondencija Strossmayer – Kršnjavi – Rački, 91, 10/1882. Pavao Muhić (1811.–1897.) obnašao je kasnije dužnost predsjednika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. ISO KRŠNJAVI, Zapisci iza kulisa hrvatske politike, Ivan Krtalić (ur.), Zagreb, 1986., 895.
- 32
Prema riječima Izidora Kršnjavoga. O. MARUŠEVSKI (bilj. 3), 124.
- 33
Narodni dom je naknadno pregrađen. MILAN MARKELJ, Prvi narodni dom na Slovenskem, u: *Dolenjski list*, 46, god. LIII., 14. november 2002. Pripadnici graditeljske obitelji Kappner podrijetlom iz Prusije (Franjo i Ludvig) javljaju se u Zagrebu 1836. godine. LELJA DOBRONIĆ, Bartol Felbinger i zagrebački graditelji njegovog doba, Zagreb, 1971., 57–58.
- 34
ZLATKO JURIC, Arhitektura Zagreba u razdoblju od 1850. godine do 1914. godine, doktorska disertacija, Zagreb, 1991., 439; JASNA GALJER, Arhitektura i urbanizam – katalog, u: *Historicizam u Hrvatskoj*, Vladimir Maleković (ur.), katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, knj. 2, Zagreb, 2000., 508. Godine 1889. Stejskal je osnovao tvornicu keramičkih pločica

i crijepa u Bedekovčini (kasnija tvornica »Zagorka«, danas dio grupe »Tondach Hrvatska«, vidi: <http://www.tondach.hr>).

35

Za razliku od inženjera Kappnera i Stejskala s projektantskim iskustvom, nadinženjer Kamilo Bedeković bavio se pretežno građevinarstvom (izgradnja cesta, željeznica, rekonstrukcija ulica). Među raznim angažmanima obnašao je i dužnost tajnika Odbora za poljepšanje i razprostranjenje grada, a kao inženjer vladina Građevnog odsjeka vodio je asanaciju šteta od potresa 1880. godine u Zagrebu. – *Hrvatski biografski leksikon*, sv. 1, Zagreb, 1983., 574.

36

Više o tome u: KATARINA HORVAT–LEVAJ, Crkva sv. Katarine nakon ukinuća isusovačkog reda 1773. godine, u: *Akademski Crkva sv. Katarine u Zagrebu* (u tisku).

37

HDA, Kraljevski plemićki konvikt, 516, kut. 7, 1877., spis 4, 12; 1878., spis 12. Ranije se smatralo da su kipovi evanđelista postavljeni 1867. godine (DRAGAN DOKIĆ – DANUTA MISIUDA – SILVIJE NOVAK (bilj. 5), 330), a kip sv. Katarine pripisivao se Bolléovu suradniku, kiparu Dragutinu Moraku (JELENA USKOKOVIĆ, Arhitektonska plastika historicizma u Zagrebu, u: *Historicizam u Hrvatskoj*, Vladimir Maleković (ur.), katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, knj. 1, Zagreb, 2000., 260).

38

Nadbiskupski arhiv Zagreb (dalje: NAZ), Spisi Nadbiskupskog duhovnog stola, 1233, 6 travnja 1881.; 2347, 30. travnja 1881.

39

O fazama historicizma više u: RENATE WAGNER-RIEGER, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien, 1970., 48.

40

ĐURĐICA CVITANOVIĆ, Arhitekt Kuno Waidmann, Zagreb, 1969., 134, 145.

41

IVO MAROEVIĆ, *Graditeljska obitelj Grahor*, Zagreb, 1968., 231.

42

Neostilsko je pročelje, naime, potpuno prikrilo svjedočanstva o započetim ranobaroknim zvonnicama, a izostala je i ideja izvornog pročelja na kojemu dispozicija elemenata vanjske rasklambe odražava unutrašnju organizaciju. K. HORVAT–LEVAJ (bilj. 15), 105.

43

O. MARUŠEVSKI (bilj. 1), 70.

44

DAZG, Crkva sv. Katarine, kut. 2, spis 592, 14. rujna 1893.

45

DAZG, Crkva sv. Katarine, kut. 2, spis 7502, 17. travnja 1896.

46

NAZ, Spisi Nadbiskupskog duhovnog stola, 7/1896.

47

DAZG, Crkva sv. Katarine, kut. 2, spis 7502, 17. travnja 1896.

48

U to doba Stjepan Podhorski (Zagreb, 1875. – Zagreb, 1945.) bio je završio Srednju tehničku školu u Zagrebu, dok će studij arhitekture u Beču upisati tek 1903. godine. – *Enciklopedija hr-*

vatske umjetnosti, sv. 2, Zagreb, 1996., 73. Njegove planove Crkve sv. Katarine iz 1896. godine (Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel u Zagrebu, Ostavština Stjepana Podhorskog, inv. br. R 2291/525 A1-5) pronašao je i objavio Krešimir Galović u monografiji o Stjepanu Podhorskom (u tisku). Zahvaljujem kolegi Galoviću što mi je ustupio navedene nacрте.

49

Krovni zvonik, rastvoren malim biforama i zaključen elegantnom lukovicom, koji je morao biti obnovljen zajedno s krovštem nakon požara 1895. godine, svojim izgledom ponavlja ranije rješenje zvonika, zabilježeno na perspektivnom prikazu nekadašnjeg isusovačkog sklopa iz približno 1760. godine. Državni arhiv u Budimpešti, T 86 XXIV, No. 2, objavljeno u: ĐURĐICA CVITANOVIĆ (bilj. 8), 224.

50

Zahvaljujem dr. Olgi Maruševski što mi je ustupila navedene podatke.

51

Katalog radova Restauratorskog zavoda Hrvatske (bilj. 14), 121; DRAGAN DOKIĆ – DANUTA MISIUDA – SILVIJE NOVAK (bilj. 5), 330.

52

Prilikom rušenja Lauretanske kapele (uz južnu stranu broda) Odjel za bogoštovlje i nastavu tražio je da se Robbin oltar ponovno postavi u jednu od bočnih kapela, no o tome se raspravljalo još 1876. godine. DAZG, Zbirka Ulčnik, Crkva sv. Katarine, 857; HDA, Kraljevski plemićki konvikt, 516, kut. 7, 1876., spis 4. U obnovi crkve (1967.–1992.) mramorni je oltar premješten iz bočne Kapele sv. Barbare u glavno svetište, gdje je prilagođen novim liturgijskim potrebama (nakon II. vatikanskog koncila).

53

Zapis Antuna Cuvaja. DAZG, Zbirka Ulčnik, Crkva sv. Katarine, 857.

54

Fototeka Muzeja grada Zagreba. Na fotografijama iz 1912. godine jasno je vidljiv raznobojni glazirani crijep s ornamentima (inv. br. 2870, 2779), dok je na fotografiji iz 1946. godine (inv. br. 1499.) krovšte još pokriveno glaziranim crijepom, no ornamentima više nisu vidljivi.

55

DRAGAN DOKIĆ – DANUTA MISIUDA – SILVIJE NOVAK (bilj. 5), 330.

56

Za potrebe pokrivanja građevina glaziranim crijepom (prvenstveno zagrebačke Katedrale, ali i Crkve sv. Katarine), Bollé je sa svojim suradnikom klesarom Ferdom Kossegom kupio nekadašnju kaptolsku ciglanu južno od Maksimirske ceste, te u njoj pokrenuo proizvodnju odgovarajućeg crijepa. Zahvaljujem dr. Olgi Maruševski na navedenom podatku.

57

Isto. Za raznobojni crijep nije se uspjelo naći proizvođača, a za obnovu lukarni nije bilo novaca.

58

ŽELJKA ČORAK (bilj. 1), 22–31.

59

ZDENKO KOLACIO (bilj. 1), 125.

Summary

Katarina Horvat-Levaj

Herman Bollé and the Church of St Catherine in Zagreb – Correction of a Traditional Attribution

The revivalist facade of the one-time Jesuit church of St Catherine in Zagreb (1620–1632), given shape after damage caused to this early Baroque building in the 1880 earthquake, has been ascribed in our specialised literature to the historicist architect and restorer Herman Bollé (Cologne, 1845 – Zagreb, 1926). What is more, as a result of its harmony with the church itself, it has often been adduced as a persuasive defence of Bollé as a restorer, who was criticised even by his contemporaries because of the excessive historicist interventions into authentically historical architecture. But the disjunction of the revivalist facade of the Church of St Catherine from the rest of Bollé's work opened up the need to re-examine this attribution, which is founded on the evidence of his contemporary and fiercest critic, art historian Gjuro Szabo. An insight into the archival records stored in the Croatian State Archives, the State Archives of the City of Zagreb and the Archiepiscopal Archives in Zagreb that had previously not been studied brought to light a number of data about the renovation of the Church of St Catherine during the last two decades of the 19th century, including the share of Herman Bollé, which turned out to be completely different than had hitherto been understood.

The renovation of the church after the earthquake, concluded during 1881, was led by the governmental Department for Religion and Education, headed at the time by Pavao Muhić; the engineers of the Civil Engineering Section, Alfred Kappner and Ferdo Stejskal, signed their names on the architectural drawings of the church with the plan for the new facade, for which four possible approaches were proposed. The circumstance that in spite of the damage the major part of the Baroque church was preserved affected the manner of reconstruction that, although carried out in the full swing of Historicism, has to a large extent the character of conservation. In line with this careful renovation approach, all four of the versions of the new elevation reinterpret, in various ways, the early Baroque gable facade articulated with Tuscan pilasters and cornices, while the plan that was finally selected, within the framework of the idea of repeating the source of Jesuit architecture, relied most on Renaissance-*proto-Baroque* examples in Rome. The incorporation of the original portal and the replacing of the statues of the evangelists done just a few years before the earthquake stand out as a special expression of the respect for the historical identity of the monument.

These features of the facade of St Catherine's greatly distinguish it from the corresponding productions of Herman Bollé, starting from the concurrent reconstructions of Zagreb Cathedral and the pilgrimage shrine in Marija Bistrica and going on to later operations like the Uniate church in Križevci, which are all characterised by an imaginative com-

ination of stylistic expressions from neo-Romanesque to neo-Gothic and then idiosyncratic variations on the German neo-Renaissance. The already mentioned signatures of the engineers on the plans for the facade also cast further doubt on any Bollé authorship of the renovation, and when we add to this his failure to attend even one of the meetings called to solve crucial problems concerned with the renovation of the church, there is no alternative to completely rejecting Herman Bollé as a possible designer of the revivalist facade. The plan for the facade and the whole conception of the renovation of the church at that time are the result of the collective working of the building decision makers, i.e. the government officers and the heads of church and diocese as well as the competent engineers. Making concrete the high level of awareness of the historical values of the monument, the revivalist facade of St Catherine's remained a lasting testament to the more temperate attitude to the architectural heritage than that which was soon to be set out by Herman Bollé with support from one of the most important figures in the culture of the time – Izidor Kršnjavi. And yet, like the majority of Zagreb architectural monuments, the work of Bollé and Kršnjavi did not bypass St Catherine's, for when the Trades School was opened in 1892 and Kršnjavi was appointed head of the Religion and Education Department (1891–1895) they became the arbiters of all the architectural and artistic events in Zagreb and the wider region. Thus as early as 1893 Bollé's associates in the Trades School were confided with the restoration of a large amount of artworks from St Catherine's, but the reason for the involvement of the architect himself in the restoration of the church was a new disaster – the fire of 1895. In the renovation that started the next year, the primary task was to produce a new roof, on which Bollé set his stamp with a roof of multicoloured glazed tiles, while in the interior, in addition to the wall painting being renovated, the stucco decoration on the front wall and the choir was completely restored (and recorded in the architectural documentation drawn up by Bollé's associate Stjepan Podhorski). With the distinction of this previously unknown phase in the building history of the church, the cause for the long-term false attribution of the revivalist facade to Bollé is explicable. But a paradox inheres the standing fact that the Church of St Catherine opens up a new dimension in the work of this historicist architect, for although Bollé was not the author of the dignified facade of 1881, fifteen years later, with his assistants, he carried out a restoration brief on the same church where he subordinated himself, as nowhere else, to the character of the monument, preserving it in its Baroque integrity.

Key words: Baroque Church of St Catherine in Zagreb, earthquake of 1880, revivalist facade, fire of 1895, Bollé's restoration

Dragan Damjanović

Filozofski fakultet u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti

Friedrich Schmidt i arhitektura Đakovačke katedrale

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 27. 11. 2007. – Prihvaćen 2. 2. 2008.

UDK: 726.6(497.5 Đakovo)

Sažetak

Članak govori o udjelu Friedricha Schmidta u oblikovnom rješenju arhitekture Đakovačke katedrale. Radeći na projektima za ovu građevinu u periodu od 1870. do 1882. (a i kasnije) u mnogim detaljima

modificira projekte svojeg prethodnika Karla Rösnera (osobito na glavnom pročelju, tornjevima, dijelom i na kupoli).

Ključne riječi: *Friedrich Schmidt, Josip Juraj Strossmayer, Đakovačka katedrala, historicizam, neoromanika, neogotika*

Angažiranje Friedricha Schmidta kao nasljednika Karla Rösnera na završavanju Đakovačke katedrale jedana je od prekretnica u povijesti hrvatske arhitekture 19. stoljeća. Strossmayerova prvostolnica, najveća sakralna novogradnja hrvatskoga historicizma, zahvaljujući ovom angažmanu dobit će svoje današnje lice, a istodobno pokrenut će se niz događaja koji će bitno preusmjeriti daljnji tok zbivanja u hrvatskoj arhitekturi – Schmidt će biti zaposlen na cijelom nizu drugih građevina u Hrvatskoj, ponajprije u Zagrebu, a njegov će se učenik Herman Bollé, angažiran prvotno upravo na Đakovačkoj katedrali, pretvoriti u vjerojatno najznačajniji jeg domaćeg arhitekta druge polovine 19. stoljeća.

Iako je Schmidtov rad u Đakovu općepoznato mjesto u povijesti hrvatskoga historicizma, do sada gotovo da nije bio proučavan njegov udio u oblikovnom rješenju arhitekture Strossmayerove katedrale, odnosno koliko se on pridržavao ili odstupao od Rösnerovih projekata. Ovim se člankom nastoji obraditi upravo taj segment Schmidtova rada na Đakovačkoj katedrali.

Pitanje izbora nasljednika Karla Rösnera

Rösnerovom iznenadnom smrću 13. srpnja 1869. kulminirale su teškoće s kojima su se pri gradnji Katedrale suočavali Strossmayer i Đakovački kaptol. Konstantna neslaganja biskupa i Rösnera oko pitanja pojedinih oblikovnih rješenja Katedrale, kašnjenje detaljnih projekata, nedostatak kamena, loša kvaliteta cigle, sada su se činili kao marginalni

problemi u odnosu na novonastali – gubitak arhitekta koji je vodio cijeli posao. Razumljivo je stoga da se odmah nametnulo pitanje tko će biti Rösnerov nasljednik.

Iako se obično misli kako je Strossmayer posao istog trenu povjerio Friedrichu Schmidtu, put odabira novoga glavnog arhitekta nije bio tako kratak. Taj pogrešni dojam ostavili su, čini se, tekstovi nastali još tijekom gradnje Katedrale. Tako Kršnjavi, opisujući početak Schmidtova angažiranja u Đakovu, u svom tekstu s kraja sedamdesetih godina 19. stoljeća ističe: »Kad je biskupu Strossmayeru arhitekt, koji mu je crkvu graditi počeo, umro, bijaše sasvim naravno, da je povjerio dogotovljenje svoje crkve najboljemu svijuh sada živućih arhitekata – Schmidtu...«¹ Po svoj prilici, međutim, o Schmidtovu zapošljavanju na svojoj prvostolnici Strossmayer u početku uopće nije razmišljao. Sigurno je samo da se nalazio u velikoj nedoumici, koja je derivirala niz posve različitih mogućih rješenja. Tako je najprije razmišljao o angažiranju nekog arhitekta Čeha, čak je i žalio što to od prve nije učinio, budući da je držao da bi slavenski čovjek sigurno revnije prionuo uz ovaj posao nego austrijski Nijemac.² Odlučio je stoga zamoliti Františka Ladislava Riegera³ iz Praga da mu preporuči nekog tamošnjeg arhitekta. Moguće je kako je biskup ciljao na Antona Barvitiusa,⁴ kojega je poznavao iz Rima i koji je u prvoj polovini šezdesetih odigrao vrlo značajnu ulogu u prosuđivanju i konačnom odustajanju od prvotnog Rösnerova projekta za Katedralu, tim prije što se do toga vremena on već isprofilirao kao kvalitetan arhitekt. Nije poznato, nažalost, da li je Strossmayer na kraju pisao Riegeru, te

što mu je i da li mu je uopće on odgovorio. Gotovo u isto vrijeme, početkom kolovoza, biskup je počeo razmišljati i o raspisivanju natječaja za preostale poslove koje je arhitekt morao obaviti na Katedrali: oltare, pročelja i drugo.⁵ Što je konkretno u tom pitanju poduzeo, također ostaje nepoznato. Sigurno je samo kako su svi pokušaji u pronalaženju Rösnerova nasljednika ostali bezuspješni budući da biskup na sjednici Crkvenog građevnog odbora s kraja listopada 1869., organiziranoj neposredno prije njegova odlaska u Rim, ponovno spominje potrebu angažiranja novog arhitekta, tada prvi put napominjući da će ga nastojati pronaći u Beču.⁶ Da li je već tada ciljao na Schmidta, ili možda na nekog drugog značajnog arhitekta prijestolnice Monarhije, dostupni izvori ne naznačuju.

Rješavanje tog pitanja otežalo se gotovo godinu i pol dana od Rösnerove smrti, ponajprije zbog Strossmayerove zaokupljenosti crkvenom i svjetovnom politikom. Naime, kraj 1869. i početak 1870. vrijeme je doista natrpano nizom značajnih povijesnih događanja u kojima je biskup odigrao izuzetno važnu ulogu. S jedne strane intenzivno je radio na reviziji Hrvatsko-ugarske nagodbe, a s druge zaokupila su ga brojna crkvena pitanja. Nakon smrti Jurja Haulika mnogi su ga, naime, htjeli imenovati novim zagrebačkim nadbiskupom, što je on, bar službeno, odbijao, čini se između ostalog i stoga što nije htio ostaviti završavanje svoje prvostolnice drugom, bojeći se da njegov nasljednik ne poremeti (štednjom) stilsku harmoniju građevine.⁷ Osim toga, još važniji se događaj pripremao u Rimu, novi opći sabor katoličke crkve – Prvi vatikanski koncil. Već krajem listopada 1869. Strossmayer je zbog koncila otputovao iz Đakova u Rim, posjetivši usput Peštu i Beč.⁸ S obzirom na ulogu koju je odigrao na Koncilu nije se mogao udaljiti iz Vatikana gotovo osam mjeseci, sve do prekida sjednica zbog ulaska talijanskih trupa u Rim, u srpnju 1870.

Dugo odgađanje konačne odluke o novom arhitektu bilo je omogućeno trenutnom situacijom na gradilištu. Radovi su se, naime, mogli neko vrijeme bez većih problema nastaviti budući da je većina projekata potrebnih u 1869., a dijelom i 1870. godini bila gotova, tako da se pod vodstvom palira Josefa i Georga Kopfa cijelo vrijeme Strossmayerove odsutnosti nastavilo zidanje, doduše nešto sporijim ritmom, i to strogo, upravo na biskupovo inzistiranje, prema postojećim Rösnerovim nacrtima.⁹

Posao na izgradnji crkve Strossmayer, međutim, ni u Rimu nije zanemario. Kako su se najhitniji poslovi odnosili na dovršavanje kupole, koju se htjelo završiti u 1870. godini,¹⁰ a kako Rösner, čini se, nije ostavio detaljne nacрте za nju,¹¹ Strossmayer se, u pauzama Koncila, obratio rimskim arhitektima (ponajprije Salvatoru Zeriju), koji su projektirali stanovite izmjene Rösnerova rješenja kupole.¹² Čini se da je kanonik Nikola Voršak odigrao ključnu ulogu u prepuštanju dijela posla Talijanima, dapače po svoj je prilici Zerija, koji mu je bio prisan prijatelj, vidio kao arhitekta koji bi trebao završiti Katedralu. Biskup je, međutim, izgleda, sumnjao u kvalitete tog arhitekta.¹³ Uz to, neposredno nakon Strossmayerova povratka u Đakovo, u srpnju i kolovoza 1870. dolazi do razmimoilaženja između njega i Zerija oko

pitanja materijala od kojega bi se imali sagraditi vrhovi tornjeva Katedrale. Zbog uštede biskup se jako založio za upotrebu opeke dok je Zeri bio pristaša kamena.¹⁴

To je pitanje pokazalo, kao i brojni drugi problemi koji su mučili Strossmayera i Crkveni građevni odbor (ponajprije činjenica da je biskupova odsutnost iz Đakova i nepostojanje nadležnog arhitekta donekle usporilo gradnju),¹⁵ da se što hitnije mora pristupiti nalaženju novog arhitekta ukoliko se željelo na vrijeme i s uspjehom završiti Katedralu. Tek u tom trenutku, više od godinu dana nakon smrti Karla Rösnera, na scenu stupa Friedrich Schmidt.

Prvi doticaji Schmidta s biskupom Strossmayerom i projektom za Đakovačku katedralu

Iako nije odmah odabran kao Rösnerov nasljednik, Friedrich Schmidt je ipak u više navrata tijekom šezdesetih godina 19. stoljeća (dakle prije negoli će biti angažiran na izradi završnih projekata za arhitekturu Katedrale, te cjelokupnih nacрта za njezino unutrašnje uređenje) imao katkad posredniji, katkad neposredniji uvid u događanja vezana uz gradnju Đakovačke katedrale.

Prvi, formalno govoreći, kontakt Schmidta s Katedralom dogodio se u vremenu i prije nego što je započelo podizanje ove građevine. Đakovački Stolni kaptol, točnije rečeno naslovni biskup Josip Matić, konzultirao se, naime, sa svećenikom Brunnerom 1865. godine kako bi doznao koliko je isplaćeno Schmidtu za rad na bečkoj Lazarističkoj crkvi bezgriješnog začeća Marijina u Kaiserstraße, radi projekcije troškova gradnje buduće Katedrale.¹⁶

Teško je naravno reći koliko se, odnosno da li se uopće Schmidt tom prilikom zainteresirao za događanja u Đakovu, no ako tada i nije obratio preveliku pozornost na Matićeve upite, u idućih će nekoliko godina u nizu navrata doći u neposredan kontakt s Rösnerovim projektima i procesom same gradnje. Glavnu su ulogu u tome odigrala ponajprije brojna izlaganja projekata i modela Katedrale u Beču, predavanja koja je Rösner držao u Društvu austrijskih inženjera i arhitekata te tekstovi publicirani u bečkom tisku. Ne smije se zaboraviti, osim toga, da su Rösner i Schmidt radili kao profesori na istoj instituciji – Arhitektonskom odjelu Akademije likovnih umjetnosti u Beču, tako da je njihov međusobni kontakt bio vrlo čest, na što upućuje i činjenica kako je cijeli niz Rösnerovih pomagača u Đakovu, *Baumeistera* i *Bauzeichnera* (Schwengberger, Missong, Krausz) izašao upravo iz Schmidtove klase na Akademiji.

Neposredan Schmidtov kontakt s Rösnerovim radom u Đakovu, ako se i nije dogodio ranije (što je vrlo malo vjerojatno), zasigurno je ostvaren preko Svjetske izložbe u Parizu, 1867. godine, budući da je Schmidt, kao član međunarodnog žirija i jedan od »izbornika« austrijske arhitektonske sekcije izložbe, bio među onima koji su odlučili da Rösnerova četvrta verzija projekta za Đakovo bude među ne tako brojnim arhitektonskim radovima kojima se predstavljala Habsburška Monarhija.¹⁷ (sl. 1)



1 Karl Rösner, Projekt za glavno pročelje Đakovačke katedrale, početkom 1867. (izvor: Strossmayerov muzej, Đakovo)

Karl Rösner, plan for the principal elevation of Đakovo Cathedral, done at the beginning of 1867 (Source: the Strossmayer Museum, Đakovo)

Nedugo nakon nastupa na Svjetskoj izložbi Schmidt je počeo neposredno utjecati na Rösnerove razrade projekata Katedrale. Tako u studenom 1867., u vrijeme kada su između Strossmayera i Rösnera trajale žučne rasprave oko rješenja glavnog portala, kanonik Nikola Voršak, vraćajući se iz Hrvatske u Rim, preko Beča, javlja kako je čuo da se i Schmidt slaže s najnovijim Rösnerovim projektima za taj element pročelja crkve.¹⁸ U prosincu sljedeće, 1868. godine sam se Rösner odlučio konzultirati sa Schmidtom vezano uz podizanje kupole Katedrale. Schmidt je, naime, upravo u tom trenutku počeo raditi na tehnički mnogo zahtjevnijoj kupoli svoje najbolje sakralne građevine, crkve u bečkoj četvrti Fünfhausu,¹⁹ pa se Rösner zasigurno htio posavjetovati s njim o općenitim

problemima pri podizanju kupola, koje on u svojem opusu do tada nikada nije imao priliku realizirati. Prema tvrdnji iz dopisa spomenuta su dva arhitekta zajednički odlučili da se lukovi kupole podignu od opeke, a ne od kamena,²⁰ što je zasigurno odgovaralo Strossmayeru, zbog težnje da se uštedi što više kamena u gradnji, a time i novca.

Očito je, dakle, da je Schmidt mogao dosta dobro poznavati situaciju u Đakovu, doduše iz druge ruke, no sve do rujna 1870. mogućnost upravo njegova angažiranja na gradnji Katedrale uopće se nije uzimala u razmatranje.

Nakon što je po povratku s Vatikanskog koncila kolovoz 1870. proveo u Đakovu, obavivši najvažnije poslove oko ubrzavanja radova na gradnji Katedrale, Strossmayer je već

na samom početku rujna iste godine odlučio otputovati u Beč,²¹ čini se ponajprije s namjerom odlaska liječniku zbog bolesti koja ga je u tom trenutku mučila.²² U političkim previranjima koja su tada vladala Hrvatskom nije čudno da je to putovanje navelo mnoge na nagađanja o biskupovu zdravstvenom stanju. Zagrebom su se proširile vijesti kako je Strossmayer teško bolestan, da su ga otrovali jezuiti na Koncilu, a navodno je sam ban Rauch oko pričaio kako mu ne preostaje više od dva mjeseca života.²³ Pokazalo se kako situacija ipak nije bila tako ozbiljna,²⁴ tako da se Strossmayer za boravka u prijestolnici mogao posvetiti pregovorima s ugarskim državnici vezanim uz reviziju nagodbe,²⁵ a u trenutku kada je politička nestabilnost Europe dosegla svoj maksimum zbog talijanske okupacije Papinske Države i Francusko-pruskog rata, koji je mogao dovesti i do raspada Monarhije.²⁶

Zanimljivo je kako se paralelno s napornim političkim dogovorima i posjetom liječniku Strossmayer brinuo i oko nastavka gradnje Katedrale. Upravo se pri tom boravku u Beču odigrao ključan susret s Friedrichom Schmidtom, koji će slijedom događaja promijeniti ne samo Đakovačku katedralu, nego i cijelu povijest hrvatske arhitekture druge polovine 19. stoljeća. Tko je inicirao njihov prvi sastanak, ostaje za sada, nažalost, nepoznanica. Nesumnjivo je, međutim, kako su se našli pred sam kraj Strossmayerovog boravka u Beču, vjerojatno koji dan prije 24. rujna, budući da biskup tada prvi put spominje Schmidta u pismu kanoniku Nikoli Voršaku.²⁷

Schmidt je bez ikakve sumnje bio počašćen ponudom posla na Đakovačkoj katedrali. Bio je pod dojmom slave koju je Strossmayer stekao na Vatikanskom koncilu, tim prije što su mu kao konvertitu s protestantizma na katoličanstvo²⁸ nesumnjivo odgovarali biskupovi liberalni stavovi prema njegovoj bivšoj religiji, žestoko napadnuti od španjolskih i francuskih biskupa.²⁹ Osim toga, ne smije se zaboraviti ni činjenica da je Schmidt u Đakovu prvi put dobio priliku graditi jednu katedralnu crkvu. Iako se tijekom relativno kratkog desetogodišnjeg boravka u Beču (1859.–1870.) promaknuo u glavnoga gotičara Monarhije, velik su dio kolača, a tu se ponajprije misli na najmonumentalnije nove neogotičke crkve Carevine, dobili drugi arhitekti (Ferstel gradi monumentalnu Votivnu crkvu u samoj prijestolnici, a kölnjanin Vinzenz Statz Katedralu u Linzu). Kako u tom trenutku još nije započeo graditi Bečku gradsku vijećnicu, Schmidtu je »nedostajalo« monumentalnih djela.³⁰ Uz to, brojnost preostalih poslova na Đakovačkoj katedrali jamčila je i dobru zaradu. Zbog svih tih razloga ne treba čuditi da je dogovor sklopljen nevjerojatno brzo.³¹ Naime, samo nekoliko dana nakon njihova prvog susreta, već 26. rujna 1870., Schmidt se upućuje sa Strossmayerom u Đakovo.³² Izvori nam, nažalost, ništa detaljno ne govore koliko se Schmidt zadržao pri svojem prvom posjetu Katedrali, tako da je teško ustanoviti koliko je posla pritom napravio. Rösnerov mu se rad svidio budući da je navodno izjavio, vidjevši Katedralu, kako je riječ o najboljem djelu toga arhitekta.³³ Đakovački Crkveni građevni odbor službeno mu je tek početkom prosinca 1870. prepustio sav nadzor nad daljnjom gradnjom.³⁴ Svoju čelnu ulogu Schmidt će zadržati sve do završetka Katedrale 1882.

godine, ostavivši brojnim projektima snažan osobni pečat na toj građevini.³⁵

Schmidtov stav pri tako hitrom prihvaćanju posla u Đakovu jasno se može razumjeti – radilo se o velikoj građevini i velikom financijskom kolaču – no zašto se Strossmayer opredijelio upravo za njega kao Rösnerova nasljednika, i to usprkos činjenici da nije bio ni Slaven (što je kao važan kriterij biskup postavio godinu dana ranije), a ni stručnjak za romaničku arhitekturu. Razloga je dosta. Biskup je nesumnjivo poznao, ili preko njegovih gradnji u Beču ili preko izloženih projekata na Svjetskoj izložbi u Parizu 1867., visoku kvalitetu Schmidtova opusa, zbog koje je on već tada bio najtraženiji arhitekt za sakralne građevine u Monarhiji. Osim oblikovne originalnosti Schmidtovih rješenja za crkve njegovoj su slavi uvelike pridonijele i konstruktivne vještine, zbog kojih je uostalom, kako se moglo vidjeti, i bio konzultiran pri podizanju kupole Đakovačke katedrale. Kako su u tom trenutku započinjali neki od tehnički najzahtjevnijih poslova pri gradnji (podizanje svodova i tornjeva), Schmidtova su znanja i sposobnosti bile više nego potrebne. Kako se upravo u trenutku kada je Strossmayer u Beču i kada poziva sa sobom Schmidta u Đakovo završavaju arhitektonski poslovi na Crkvi svete Brigite u četvrti Brigittenau, jednoj od najznačajnijih građevina toga graditelja,³⁶ moguće je kako je i njezino oblikovno rješenje potaklo biskupa upravo na njegovo zapošljavanje.

Uz ove neposredne razloge Schmidtova angažiranja u Đakovu ne smije se, međutim, zanemariti ni općenita situacija u tadašnjoj bečkoj arhitekturi. Rösner je umro u trenutku velike smjene generacija, kako na samoj Akademijinoj Arhitektonskoj školi, tako i u bečkoj arhitekturi uopće. U nekoliko su godina, naime između 1863. i 1869., umrla čak četiri ključna arhitekta kasnog meternihovskog i ranog francjozefinskog doba: osim Rösnera (1869.), umrli su i Ludwig Förster (1863.), Eduard van der Nüll (1868.) i August Siccard von Siccardsburg (1868.),³⁷ glavni predstavnici romantičarske struje u arhitekturi i općenito najaktivniji arhitekti sredine stoljeća. Strossmayer se, dakle, gotovo nužno morao okrenuti srednjoj generaciji. Unutar nje Ferstel mu je vjerojatno ipak bio premlad, Hasenauer previše specijaliziran za javne građevine, dok mu Hansen nije bio pretjerano pogodan zbog njegove orijentiranosti na renesansnu i bizantsku arhitekturu. Ostao mu je od elite, dakle, samo Schmidt, tada omiljen u crkvenim krugovima, doduše neogotičar, no bez iskustva s radom u romaničkom stilu.

Schmidtova osnovna polazišta pri intervenciji na projektima Đakovačke katedrale

U oblikovnom rješenju pročelja Đakovačke katedrale Schmidt će ostaviti svoj snažan pečat, a u unutrašnjosti građevine još snažniji. U svim onim dijelovima ove crkve koji do njegova angažiranja nisu bili završeni intervenirat će u Rösnerov projekt, ponekad u većoj, ponekad manjoj mjeri. (sl. 2) Katkad su te intervencije rezultat Strossmayerovih želja i sumnja u ranija rješenja, no puno češće sam Schmidt inicira promjene. Iako sve intervencije objašnjava isključivo kroz prizmu težnji



2 Josip Vancaš, Josip Pospišil, Arhitektonski snimak realiziranog pročelja Đakovačke katedrale s naznačenim izmjenama koje je Friedrich Schmidt unio u Rösnerovo rješenje (izmjene ucrtala: Ivana Haničar Buljan; izvor: VANCAŠ, MAŠIĆ (bilj. 1.), bez paginacije)

Josip Vancaš, Josip Pospišil, architectural drawing of the built facade of Đakovo Cathedral, with the modifications brought into the Rösner approach by Friedrich Schmidt (modifications drawn in by Ivana Haničar Buljan); VANCAŠ, MAŠIĆ, (n. 1.), no pagination

za jedinstvom stila i estetskim zakonima, njegove tvrdnje ne treba uvijek prihvaćati zdravo za gotovo. Promjene projekata prvenstveno su nesumnjivo bile motivirane težnjom ostavljanja autorskog traga na građevini. Schmidt, kako je već rečeno, nije do tada imao prilike graditi katedralu, pa sada kada mu se prilika konačno pružila nije mogao dopustiti da se pretvori u pukog izvođača Rösnerova projekta. Upravo stoga ni ne čudi činjenica da, iako je formalno izrazio svoje zadovoljstvo s Rösnerovim rješenjem Katedrale, njegove projekte, kada ih je početkom 1871. dobio u Beču, ocjenjuje vrlo nepotpunima, ustvrdivši dapače da se bez revidiranja samo na osnovi njih ne može dalje (g)raditi.³⁸

Radu na projektima Đakovačke katedrale Schmidt pristupa izuzetno studiozno i od početka s vrlo jasnim stavom o karakteru oblikovnog rješenja završetka te građevine. Promjenama na pročeljima i u unutrašnjosti pristupa strogo sa stajališta onodobnih arhitektonskih teorija o jedinstvu stila, a ne vlastitog uvjerenja o gotici kao primarnom i najboljem stilskom izrazu za sakralne građevine, koje je u tom trenutku zastupao. Mijenjajući ranija Rösnerova arhitektonska rješenja Schmidt ih tako zapravo nastoji romanizirati, naravno iz perspektive vlastitih nazora o romanici kao stilu.

Stylgerechtigkeit, odnosno briga o pravilnosti stila,³⁹ zatim velika pozornost posvećena *Formencharakteru*, odnosno odlikama oblika koje upotrebljava,⁴⁰ osnovni su kriteriji koje Schmidt do najsitnijeg detalja primjenjuje pri svim svojim intervencijama na Katedrali, smatrajući da bi se inače poremetila harmonija građevine. Katkada se budnost u čuvanju stilskog jedinstva čini čak i presitničavom, kao u slučaju kada se pazilo da prozori budu ostakljeni u skladu sa stilom,⁴¹ ili kada se nije zapošljavala radna snaga za koju se pretpostavljalo da ne bi dobro radila u romanici. Tako je primjerice Schmidt u ljeto 1872. bio skeptičan pri angažiranju Venecijanaca kao klesara na Katedrali koje je Strossmayer htio zamijeniti preskupim Bečanima,⁴² zasigurno stoga jer je smatrao da bi oni bili pod prevelikim utjecajem bogate gotičke baštine svoga rodnoga grada.

Zanimljivo je kako je Schmidt i u unutrašnjosti, u kojoj neusporedivo više dolazi do izražaja miješanje romaničkih i gotičkih elemenata, nastojao Đakovačkoj katedrali dati mnogo »romaničkiji« izraz nego što ga je ona na kraju dobila, no zbog pojedinih želja biskupa Strossmayera, osobito glede rješenja glavnoga oltara, morao je naposljetku postupiti drukčije.

Iako je Schmidt formalno dobio potpun nadzor nad izradom projekata,⁴³ situacija u praksi ipak nije bila tako jednostavna. Strossmayerove vizije buduće Katedrale, savjeti koje je dobivao od spomenutoga kanonika Nikole Voršaka iz Rima i kruga talijanskih umjetnika koji su se oko njega kretali (arhitekt Zeri, slikar Consoni), te stajališta Crkvenoga građevnog odbora često su bila dijametralno suprotna Schmidtovim željama. Za pojedine je elemente, osobito u unutrašnjosti Katedrale, stoga morao izraditi i po nekoliko raznih revidiranih vrsta projekata, pa ne čudi da se već u ljeto 1873. požalio Seitzevima da je svoje sijede kose stekao upravo radom u Đakovu.⁴⁴

Iako je nesporazuma bilo dosta, Strossmayer je Schmidta izuzetno cijenio, pa ni u trenucima najveće krize odnosa među

njima⁴⁵ nije htio prekinuti suradnju, shvaćajući koliko je on nužan za dovršenje Katedrale. Čak je isticao kako je požalio što od samog početka gradnje nije upravo njega angažirao.⁴⁶ Redovito je u pismima naglašavao kako je Schmidt revno pristupio svojoj zadaći u Đakovu,⁴⁷ isticao je superiornost njegova duha,⁴⁸ držao ga za jednog od najboljih konzervatora tadašnje Austrije,⁴⁹ te općenito ključnim čovjekom sakralne arhitekture tog doba.⁵⁰ Cijenio je i Schmidtove javne građevine, osobito Bečku gradsku vijećnicu, koju je smatrao najboljim arhitekturnim djelom 19. stoljeća uopće.⁵¹ Takva sklonost biskupa Schmidtu uvjetovana je očito time što je u njemu vidio ključnu osobu u procesu »obnove«, odnosno poboljšanja stanja u hrvatskoj umjetnosti,⁵² pa ga je i po cijenu stalnih sukoba nastojao zadržati u Đakovu. Zanimljivo je napomenuti kako je i Schmidt izuzetno cijenio biskupovo znanje o arhitekturi i umjetnosti, što se jasno iščitava iz činjenice kako mu je znao pisati o svojim drugim radovima i priopćavati nazore o pojedinim umjetnicima.⁵³

Schmidtove intervencije u oblikovna rješenja Đakovačke katedrale, kako njezine vanjštine, tako i unutrašnjosti, velikim su dijelom bile ograničene situacijom koju je zatekao. Slijed dovršavanja pojedinih projekata isključivo je pak ovisio o trenutnim potrebama na gradilištu, te se nikada nije moglo pristupiti razradi cjelovitih projekata. Usprkos tomu, stilsko koherentnost Schmidtovih intervencija u arhitekturi Katedrale svjedoči kako je on odmah po preuzimanju posla stvorio jasnu sliku kako bi građevina trebala izgledati nakon dovršenja.

U trenutku kada Schmidt preuzima posao Katedrale je imala najvećim dijelom završenu kupolu, tornjeve do visine završnog vijenca, posve završene apside i donje dijelove zidova, te sazidane sve svodove osim u dva traveja.⁵⁴ Na rješenja gotovih dijelova crkve više nije mogao bitno utjecati, iako će, gdje god je imao priliku, odnosno na mjestima gdje su bili dovršeni samo grubi radovi (na tornjevima, portalima, kupoli i drugdje) primijeniti svoja vlastita, autorska rješenja. Sve ostale elemente vanjskog pročelja pažljivo će proučiti i velikim dijelom modificirati.

Sudeći po spisima, Schmidt je pri svojem prvom boravku u Đakovu u listopadu 1870. osim sklapanja načelnih dogovora te izdavanja prvih naredbi vezanih za nastavak gradnje Katedrale i izradu nacрта učinio i prvi konkretni korak izradom projekta za krovne oluke.⁵⁵ Pravi su poslovi započeli međutim tek poslije arhitektova povratka u Beč, nakon što mu Strossmayer⁵⁶ naznačuje koji su projekti prioritetni za narednu godinu: »1. zabadi absydalni, 2. zabadi kupule, 3. četiri fiale za kupulu gdje se ova počima, za koje risarije trebamo i odakle će skaline voditi u nutarnost krova od kupule, 4. cielu crkvu svesti u nutri, zašto trebamo vience od kamena za koje takodjer risanje nemamo, nek nam ih dade, 5. prednji zabad, u koj dolazi osim velikoga rosetona, takodjer još jedan prozor, za koji nek nam risanje pošalje, 6. svršiti tornje, za koje risanje trebamo, 7. risanje za prozore u tornjeve za koje risanje trebamo.«⁵⁷ Iz popisa je očito kako su Strossmayerova očekivanja u pogledu brzine dovršavanja projekata bila vrlo velika, međutim pokazalo se da ritam gradnje crkve neće moći biti tako brz.



3 Tambur Đakovačke katedrale s ugaonim baldahinima (foto: D. Damjanović)
Tambour of Đakovo Cathedral with corner baldachins

Promjene rješenja kupole

Iako se prvi Schmidtov veći projekt za Đakovo, nastao u veljači 1871., odnosio na ključne kamene svodova crkve,⁵⁸ početak njegova angažiranja na Katedrali najvećim je dijelom bio posvećen intervencijama u oblikovna rješenja pročelja. Prvo pitanje koje se pritom nametnulo odnosilo se na dovršavanje kupole, koja je u tom trenutku najvećim dijelom bila sazidana (konstrukcija je bila izvedena u cijelosti), no trebalo je još izvesti završne radove: postaviti zabate na spoj tambura i kupole, te sazidati tornjiće – fijale, koji su imali stajati na sva četiri ugla oko kupole.⁵⁹ (sl. 3)

Kolik je Schmidtov udio u izgledu samog tambura kupole, teško je reći. Nesumnjivo je kako zabati tambura nisu bili izvedeni u trenutku kada je on preuzimao posao,⁶⁰ a jednako je tako nesumnjivo da su fijale postavljene između njih u oblikovnom rješenju identične onima koje će Schmidt kasnije upotrebljavati na vrhovima zvonika Strossmayerove Prvostolnice. Iako postoji mogućnost da se Schmidt projektirajući zvonik oslonio na motive koje su talijanski arhitekti dodali Rösnerovu projektu za kupolu Đakovačke katedrale, radi osiguravanja stilskog jedinstva građevine, ipak je vjerojatnije da je upravo on modificirao izgled zabata i fijala na tamburu, te kasnije taj motiv ponovio na ostatku crkve.

Dok se rješenje tambura, zbog nepostojanja projekata ne može sa sigurnošću pripisati Schmidtu, za tornjeve-fijale postavljene sa strane kupole sigurno je kako su njegov

Dodatak crkvi. Već pri svom prvom boravku u Đakovu Schmidt je, naime, naredio da se fijale ne zidaju dok on »ova [Rösnerova, op. a.] risanja dobro ne prouči i ne odobri«. ⁶¹ Izradi novih projekata za ugaone fijale Schmidt se posvetio tek sredinom veljače iduće, 1871. godine. ⁶² Posao se naravno odužio, tako da su crteži završeni tijekom Schmidtova drugog boravka u Đakovu, u travnju 1871. ⁶³

Rösnerov je projekt predviđao postavljanje posve malih fijala na uglovima uz kupolu, istovjetnih onima koje su trebale stajati na uglovima vrha tornjeva, zatim na uglovima apsidnih zabata i na samoj kupoli, na vrhu tambura, između trokutastih zabata. Schmidt taj motiv rješava neusporedivo monumentalnije, dapače, teško je reći da li se uopće može govoriti o fijalama u užem smislu značenja te riječi, budući da je više riječ o tornjicima ili baldahinima. Schmidtove su promjene rješenja fijala vjerojatno bile motivirane mijenjanjem proporcionalnih odnosa na kupoli intervencijama talijanskih arhitekata, odnosno spuštanjem razine na kojoj se nalaze rozete. Kako bi se ublažila kolizija pri spajanju krova i kupole i dobio dojam stepeničastog, laganog uspinjanja prema vrhu, Schmidt je fijale tako dimenzionirao da svojom visinom dosegnu gotovo sam vrh tambura, dok je Rösner predviđao da im vrhovi budu u ravnini sa središtima rozeta.

Ne samo veličinom već i oblikovnim rješenjem Schmidtove fijale sa strana kupole bitno odstupaju od Rösnerovih. Umjesto stožastog tornjića na vrhu baldahina na stupovima Schmidt, vjerojatno stoga da uštedi kamen i da se prilagodi

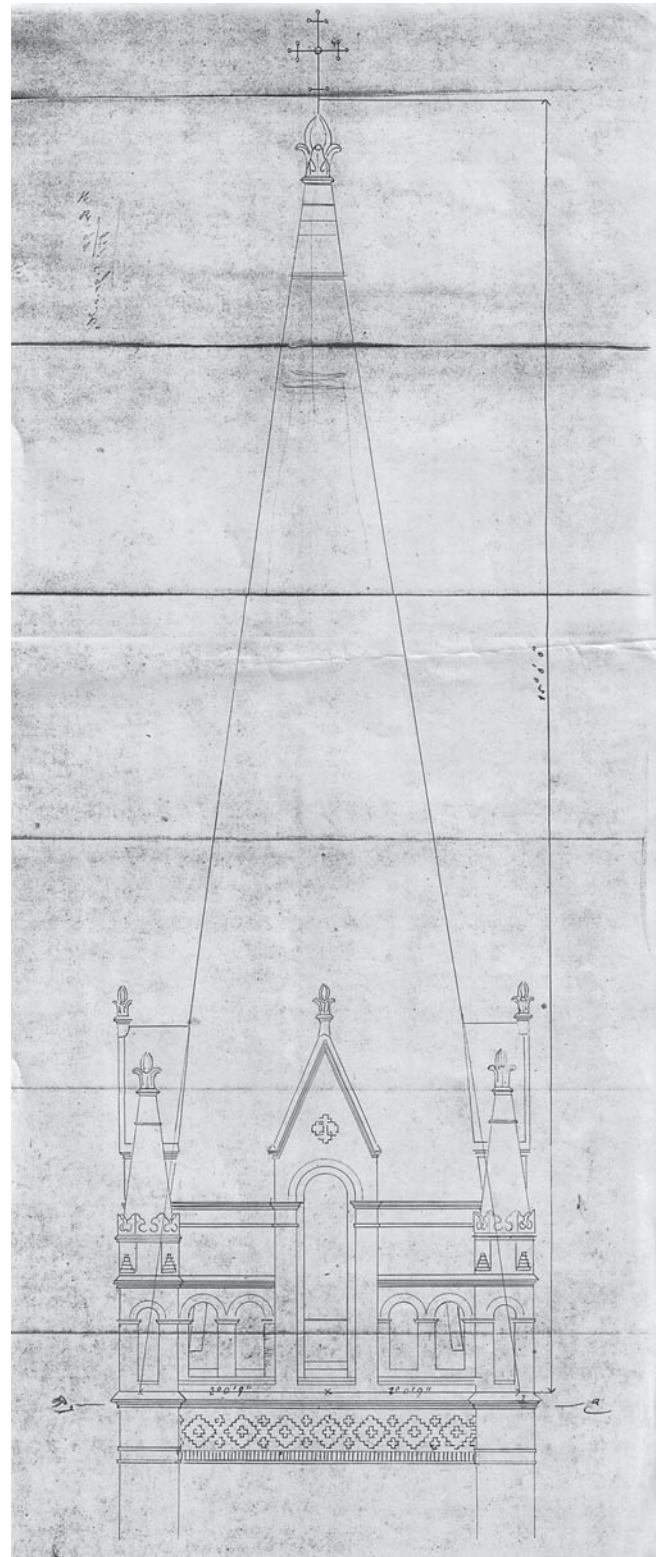
rješenju apsida, baldahin postavlja na četiri prilično masivna stupca od opeke, riješena vrlo jednostavno, samo s istaknutom zonom vijenca. Na sve četiri strane tornjića/baldahina postavlja zabate, koji svojim rješenjem u malom mjerilu ponavljaju oblike velikih zabata iznad apsida crkve. Unutar zabata postavlja motiv romba izvedenog u cigli. Svaki je zabat baldahina zaključen križnom ružom, kao i vrlo visoka stožasta kapa fijale. Oblici koje je Schmidt primijenio na fijalama kupole postat će osnovnim polazištem, u skladu s težnjom za jedinstvom stila, u razradi i promjenama na ostalim dijelovima pročelja. Motiv romba izvedenog udubljenjima i ispupčenjima cigle dominirat će raščlambom zida nezavršenog dijela crkve, osobito na glavnom pročelju, a rješenje kape fijala bit će primijenjeno, u mnogo većem mjerilu, na vrhovima tornjeva. Schmidt se i na fijalama kupole i u ostalim elementima koje je unio na Đakovačku katedralu izuzetno pažljivo odnosio prema izvedenim Rösnerovim dijelovima crkve, često iskorištavajući motive svojeg prethodnika, transformirajući ih na za sebe specifičan način.

Tornjevi

S obzirom na to da je donji dio tornjeva do ljeta 1870. uglavnom bio gotov, pitanje rješenja njihovih vrhova već se nekoliko mjeseci i prije Schmidtova angažiranja na Đakovačkoj katedrali nametalo kao važan problem. Oblikovno rješenje pritom prvotno nije bilo prijeporno, nego pitanje od kojeg se materijala trebaju izvesti stošci na vrhovima tornjeva. Naime, rimski su arhitekti, ponajprije Zeri,⁶⁴ držali da se kape trebaju zidati od kamena, nesumnjivo zbog njihove velike izloženosti raznim atmosferalijama, na što ni Strossmayer ni Đakovački kaptol nisu htjeli pristati zbog visoke cijene toga građevinskog materijala.⁶⁵ Razumljivo je stoga kako se već pri prvom susretu Strossmayera i Schmidta odmah postavilo pitanje materijala za vrhove tornjeva, a biskupu je nesumnjivo bilo drago što je novi glavni arhitekt pristao uz njegovo mišljenje, odnosno da se stošci mogu podići od opeke.⁶⁶

Na novim projektima za vrhove tornjeva Schmidt je počeo raditi paralelno s radom na ugaonim fijalama kupole,⁶⁷ pa je stoga i razumljiva izrazita srodnost oblikovnih rješenja tih dvaju elemenata arhitekture Katedrale. Kako je na tornjevima bio ograničen samo završenim, donjim dijelovima, mogao je mnogo slobodnije i u većoj mjeri odstupiti od ranijeg Rösnerova rješenja u odnosu na situaciju na kupoli.

Projekti za vrhove tornjeva bili su gotovi u svibnju 1871., tako da se već tada moglo pristupiti zidanju.⁶⁸ Nažalost, nijedan od tada poslanih projekata nije ostao sačuvan, odnosno za sada još nisu pronađeni, a jedan jedini sačuvani palus iz nešto kasnijeg dopisa, koji prikazuje gornji dio tornjeva i po svojoj prilici nije dio serije projekata iz svibnja 1871., nije potpisan, pa je teško posve pouzdano reći je li to doista Schmidtov projekt ili je možda riječ o nekoj od posljednjih Rösnerovih varijanata. (sl. 4) U nedoumicu nas ponajprije dovodi činjenica da su na tom palusu na vrhovima tornjeva postavljeni križevi, dok je Schmidt kao jednu od promjena upravo istaknuo ispuštanje velikih križeva na vrhovima tornjeva, koje je Rösner postavio na svojim posljednjim



4 Friedrich Schmidt, Projekt za tornjeve Đakovačke katedrale, 1871., Dijecezanski arhiv u Đakovu, spisi Crkvenoga građevnog odbora br. 98, 22. 10. 1891.

Friedrich Schmidt, Plan for the towers of Đakovo Cathedral, 1871, Diocesan Archives in Đakovo, files of the Church Building Committee, no. 98, 22. 10. 1891.

projektima za Đakovo. Schmidt je držao kako na tornjeve treba postaviti križne ruže, jer postavljanje križa prouzrokuje velike konstruktivne teškoće, a osim toga običaji (prema njemu) nalažu da se križ stavlja iznad velikog oltara, što bi u slučaju Đakova bila kupola (gdje je već postavljen), a osim toga još i na glavnom zabatu, pa nije potrebno križeve postavljati i na tornjeve.⁶⁹

Ne može se, dakle, u potpunosti isključiti mogućnost da je u posljednjim fazama rada u Đakovu Rösner projektirao rješenje tornjeva kakvo je izvedeno, iako je mnogo vjerojatnije da je spomenuti sačuvani palus ipak Schmidtovo djelo, a križ na vrhu tornja vjerojatno je slobodna interpretacija nekoga kasnijeg precrtavača ili možda i samoga Schmidta u početnim razmišljanjima o rješenju zvonika.

U prilog tvrdnji da je ipak riječ o Schmidtovu, a ne Rösnerovu projektu govori činjenica da se među brojnim poslanim detaljnim Rösnerovim projektima iz druge polovine šezdesetih nigdje neposredno ne spominje slanje projekata i za tornjeve.

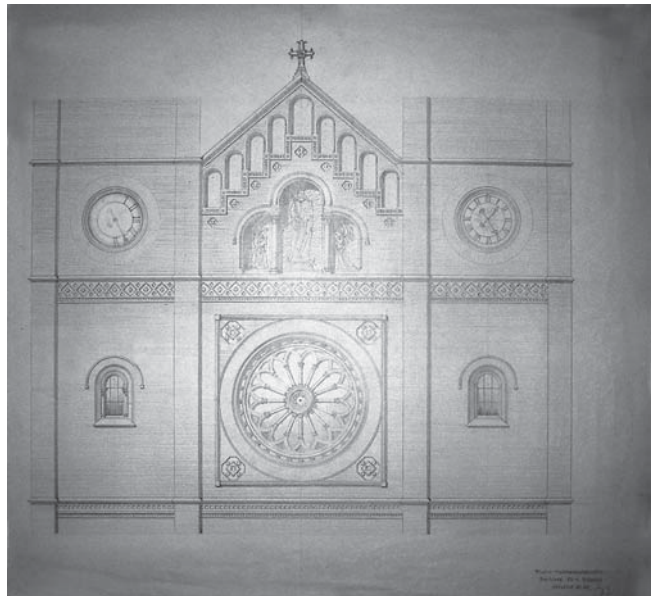
Osnovni oblik kape tornja Schmidt zadržava prema Rösnerovu rješenju, no potpuno mijenja njezin donji dio. Iako zadržava i fijale na uglovima u donjem dijelu vrha zvonika, mijenja im u cjelini prvotno oblikovno rješenje. Mjesto velikih zabata s donje strane kape postavlja visoke i uske »erkere«,⁷⁰ točnije rečeno neku vrstu polubaldahina spojenih arkadama s ugaonim fijalama. Porijeklo toga rješenja može se naći na bazi kape tornjeva Altlerchenfeldske crkve u Beču, no Schmidt se, razumljivo uvelike oslobađa (svojem vjerojatnog) predloška i stvara vlastito, znatno plastičnije i izuzetno kvalitetno djelo.

Nakon slanja projekata za kape, odnosno vrhove tornjeva, do kraja 1871. izrađeni su potrebni detaljni nacrti za ostatak elemenata toga dijela crkve. Naime, donji su dijelovi tornjeva bili samo grubo izvedeni, a cjelokupna je dekoracija s vijenicima i okvirima prozora tek tada dolazila na red.⁷¹

I ostatak dijelova pročelja tornjeva Schmidt će bitno modificirati u odnosu na ranije rješenje. Mjesto vijenca slijepih lukova, od kojih se zbog uštede odustalo još za vrijeme Rösnerova upravljanja gradnjom, postavlja vijenac s rombovima u koje je upisan križ, izveden naizmjeničnim ispupčivanjem i udublivanjem cigle. I rješenja bifora donekle je promijenio, umetanjem iznad njih, a u okviru velikog luka, motiva križa upisanog u romb, također izvedenog u opeki, te promjenom rješenja stupova i lukova samih bifora. Iako je Schmidt sve do kape zadržao osnovno ustrojstvo raščlambe, sve detalje na tornjevima, čak i na elementima koji su zadržani prema starim Rösnerovim projektima, sam je razradio i zapravo oni su u svojem današnjem izgledu više njegovo djelo.⁷²

Promjene na ostalim dijelovima glavnoga pročelja – zabatu i portalima

Dok nas u slučaju rješenja vrhova tornjeva izvori dovode u malu nedoumicu, s glavnim zabatom posve je jasno koje je promjene Schmidt unio. Intervencija u tom dijelu ranijeg



5 Friedrich Schmidt, Projekt za glavno pročelje Đakovačke katedrale, 1871.–1872., Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt's Nachlass, Inv. br. 157.049

Friedrich Schmidt, Plan for the principal elevation of Đakovo Cathedral, 1871–1872, Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt's Nachlass, Inv. no. 157.049

Rösnerova projekta bila je olakšana Strossmayerovim nezadovoljstvom ranijim rješenjem, zbog kojega je 1869. izbilo sukob između biskupa i njegova prvog arhitekta. Čini se da je biskup htio promijeniti neke elemente glavnoga pročelja, ponajprije ispustiti prozor, odnosno monoforu, koju je Rösner namjeravao postaviti u samo središte glavnoga zabata ispod niša, odnosno lukova s mozaicima.⁷³ (sl. 1) Iako će kasnije, upravo u vrijeme Schmidtova angažiranja u Đakovu, Strossmayer promijeniti mišljenje i narediti da se glavni zabat izvede prema Rösnerovim projektima iz prosinca 1868. godine »što se tiče kamena i forme«,⁷⁴ kada je novoimenovani arhitekt modificirao projekt i izostavio spomenuti prozor, nije se previše bunio.

Ritam izrade projekata bio je dosta spor. Schmidt najprije sredinom studenog 1871. šalje projekte za novi vijenac na glavnom zabatu,⁷⁵ koji je, kako je već spomenuto, ponovljen u varijaciji gotovo istih oblika (s rombovima) i na tornjevima, a odmah potom počinje izrađivati projekte za sat na tornju i za križ na vrhu zabata.⁷⁶ Križ je odmah potom naručen, tako da je na velikoj svečanosti 15. studenog 1873. mogao biti postavljen na svoje mjesto.⁷⁷ Oblikovnim rješenjem posve odstupa od Rösnerova sasvim jednostavnog križa i snažno asocira na tzv. keltske križeve. I na ovom, tako sitnom detalju arhitektonске raščlambe Đakovačke katedrale pokazuje se s kojom je pomnjom Schmidt pristupio građevini, nastojeći svakom njezinu dijelu dati što zanimljivija rješenja i utisnuti što više svojeg autorskog potpisa.

Nešto prije posvete križa, u listopadu 1873. godine, završeni su konačno i projekti ostatka zabata.⁷⁸ Za razliku od zvonika, za koji imamo sačuvan samo spomenuti projekt na palusu iz

Đakovačkog arhiva, za glavno je pročelje sačuvan Schmidtov originalni projekt unutar njegove ostavštine,⁷⁹ (sl. 5) te se može jasno zaključiti koje je promjene ranijeg Rösnerova projekta proveo. Najviše modificira glavni zabat. Od ranijeg Rösnerovog rješenja zadržava samo stepeničasti dekorativni uzorak vrha zabata.⁸⁰ Motiv luka u sredini zabata i polulukova koji se stepeničasto spuštaju na obje strane modificira postavljanjem slijepih polukružnih niša. Odustaje i od prozora pri dnu zabata, protiv kojega se Strossmayer pola desetljeća ranije bezuspješno borio, postavljajući na njegovo mjesto veliki, slijepi, gotovo potkovičasti luk, na koji se sa strana nadovezuju dva poluluka i u koji je htio postaviti prikaz Bogorodice kojoj se klanjanju anđeli, a gdje će kasnije, po projektima mlađeg Seitzza, biti izvedeno u majolici *Raspeće Kristovo*.

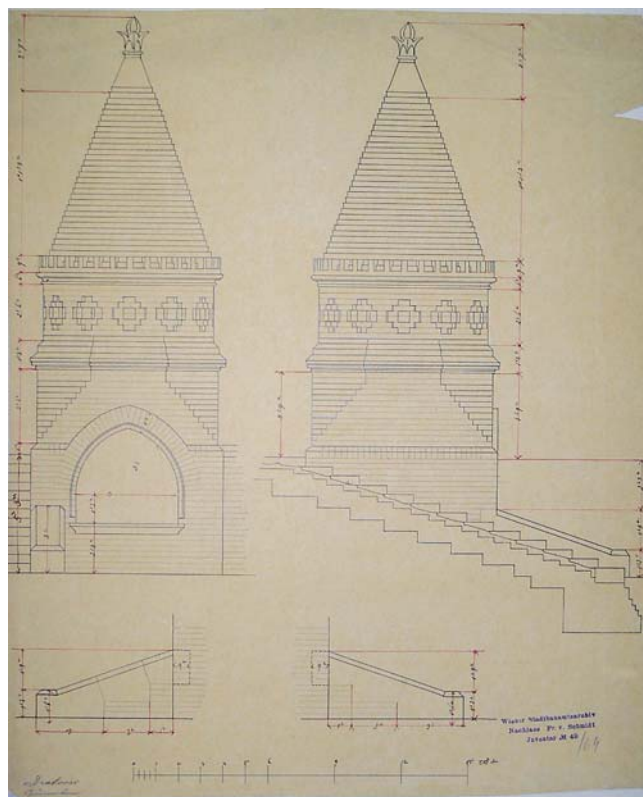
Konačno, mijenja i Rösnerovo rješenje uglova kvadratnog istaka u kojem se nalazi rozeta, gdje mjesto slijepih trolista postavlja svoj osnovni dekorativni motiv – rombove izvedene ispućivanjem i udublivanjem slojeva opeke. Iako su promjene rješenja pročelja inicirane dijelom i nedostatkom kamena,⁸¹ iako se dakle u osnovi Schmidtova rješenja nalaze ekonomski razlozi, nesumnjivo je kako se taj arhitekt izuzetno dobro snašao, stvarajući ornamente kakve je opeka kao materijal omogućavala.

U motivima s glavnoga pročelja uočava se da je Schmidt glavne uzore našao u rješenjima koja je Heinrich Hübsch primijenio pri obnovi Katedrale u Speyeru. Vijenci s motivom niza sličnih rombova i križeva iz Hübscheva predvorja speyerske crkve susrećemo u Đakovu u gotovo istom obliku, samo izvedenom u drugom materijalu (opeci, a ne kamenu), jednako kao i motiv križa upisanog u romb stepeničastih strana, koji je postavio u vrh bifore. Ne treba čuditi što se Schmidt poziva na Speyer budući da se radi o crkvi koja je bila dobro poznata u stručnim krugovima i zbog svoje povijesne uloge krunidbene bazilike njemačkih careva, a i zahvaljujući velikoj Hübschovoj monografiji o njoj.⁸²

Posljednji Schmidtov dodatak glavnom pročelju crkve sadržavali su nacrti za ornamentiranje glavnoga portala, završeni u siječnju 1875.⁸³ Osnovni oblik portala izveden je još krajem šezdesetih po Rösnerovim projektima, no cjelokupna je arhitektonska dekoracija (kapiteli i drugo) isklesana po Schmidtovim projektima.

Bunari i stubište ispred crkve

Monumentalno stubište s ugaonim nadgradnjama bunara (sl. 6) ispred glavnoga pročelja Đakovačke katedrale jedan je od najzanimljivijih i najkvalitetnijih Schmidtovih dodataka ovoj građevini. Zanimljivo je kako ni Rösnerovi projekti ni korespondencija iz šezdesetih godina nigdje ne spominju postavljanje stubišta pred Katedralu, iako je ono nesumnjivo, bar u usmenim dogovorima, moralo biti predviđeno s obzirom na visinsku razliku položaja portala crkve i trga ispred građevine. Samo postavljanje stubišta, razumljivo, prije završetka većine radova na arhitekturi crkve nije ni moglo započeti, jer bi se postavljani kamen uništio



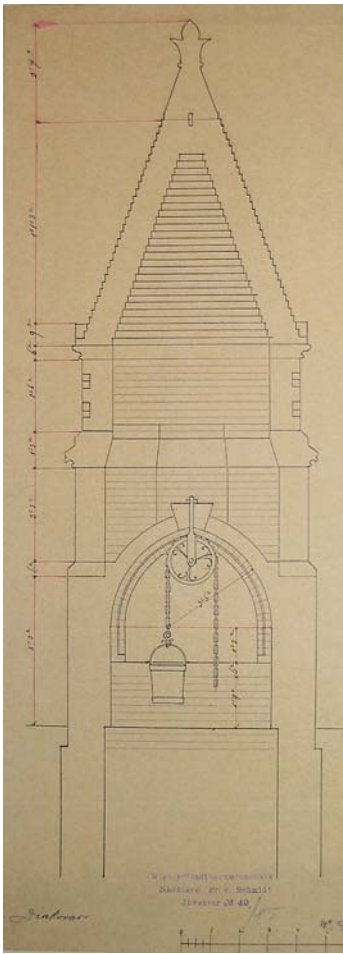
6 Friedrich Schmidt, Skica za projekt stubišta i kruništa bunara pred Đakovačkom katedralom, detalj, 1879., Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt's Nachlass, Inv. br. 157.049

Friedrich Schmidt, Sketch for a project of the stairs and wellheads in front of Đakovo Cathedral, detail, 1879, Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt's Nachlass, Inv. no. 157.049

7 Friedrich Schmidt, Projekt za kruništa bunara pred Đakovačkom katedralom, 1879.–1880. (projekt razradio Hermann Bollé), Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt's Nachlass, Inv. br. 157.049

Friedrich Schmidt, Plan for wellhead in front of Đakovo Cathedral, 1879–1880 (plan elaborated by Herman Bollé), Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt's Nachlass, Inv. no. 157.049

stalnim prelaženjem strojeva i ljudi, a gradnju je priječila i provizorna zgrada za klesare koja se sve do sredine 1879. nalazila pred Katedralom.⁸⁴ Tek se te godine pristupilo dovršavanju projekata za stubište s bunarima, koji su već



8 Friedrich Schmidt, Presjek kruništa bunara pred Katedralom u Đakovu, 1879.–1880. (projekt razradio Hermann Bollé), Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt's Nachlass, Inv. br. 157.049

Friedrich Schmidt, Cross section of the wellhead in front of Dajkovo Cathedral, 1879–1880 (plan elaborated by Herman Bollé), Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt's Nachlass, Inv. no. 157.049



9 Krunište bunara pred Đakovačkom katedralom danas (foto: D. Damjanović)

Wellhead in front of Đakovo Cathedral today

za nekoliko mjeseci bili gotovi.⁸⁵ Iako je u slučaju većine projekata nastalih nakon Bolléova uključivanja u poslove u Đakovu (1876.) uglavnom teško jasno razlučiti Schmidtovo, odnosno Bolléovo autorstvo, za projekt stubišta i bunara sigurno je kako je osnovna ideja Schmidtova, budući da je prvi crtež (sl. 7) nastao u vrijeme Bolléove odsutnosti iz Beča, dok je pripremao svoje preseljenje u Zagreb.⁸⁶ Bollé ga je, međutim, dobio na daljnju razradu, odnosno bila mu je povjerena izrada detaljnih projekata na osnovi crteža.⁸⁷

Schmidt je u razvijanju ideje stubišta i bunara bio posve slobodan. Strossmayer je inzistirao samo na simetriji rješenja, odnosno da južna strana stubišta bude jednaka sjevernoj,⁸⁸ zasigurno stoga da arhitekt ne bi projektirao asimetrično stubište koje bi se prilagođavalo prirodnim danostima terena. Trg pred Katedralom spušta se, naime, prema sjevernoj strani, odnosno centru Đakova, zbog čega su neki članovi Kaptola bili za izgradnju tri kraka stubišta, za svaki portal po jedno, kako bi se uštedjelo na kamenu.⁸⁹ Strossmayer se, nastojeći dobiti što monumentalnije rješenje, odlučuje za jedinstveno prostrano stubište s dvjema krunama bunara

koje ga na stranama zatvaraju. Radilo se o bunarima koji su služili kao važan izvor vode tijekom cijelog razdoblja podizanja crkve, pa ih je radi čuvanja sjećanja na gradnju biskup i odlučio sačuvati, a držao je kako će oni u budućnosti služiti hodočasnici koji će dolaziti posjećivati crkvu.⁹⁰ Pridavalo im se i simboličko značenje i uspoređivalo ih se s fontanama postavljenima na trgu ispred Bazilike svetoga Petra u Rimu.⁹¹ Schmidtovo rješenje Strossmayeru se izuzetno svidjelo, a i danas se može složiti s biskupovim riječima da su bunari sa stubišteom slikovitošću obogatili pročelje.⁹² (sl. 8)

Nakon dogotovljavanja detaljnih projekata odmah se pristupilo gradnji, tako da su bunari većim dijelom bili završeni do rujna 1880., a u proljeće sljedeće godine započelo se s podizanjem samoga stubišta.⁹³

Izvedeno stubište izrazito je monumentalno. Niži, veći dio stubišta vodi do velikog popločanog platoa pred crkvom, dok viši, manji dio vodi do samih portala. Plato između dvaju dijelova stubišta zatvoren je ogradom od kovanog željeza sa zidanim stupcima na uglovima. Krune bunara postavljene su točno u ravnini uglova tornjeva, odnosno

glavnoga pročelja, kako ne bi remetile pogled na portale. Oblikovni jezik bunara (stožasta kapa izrađena od opeke i križna ruža od kamena na vrhu rješenje vijenca koji odvaja »tambur« od kape bunara)⁹⁴ prilagođava se ostatku crkve. (sl. 9) Igrom volumena – prelaskom s pravokutne najprije na osmerokutnu, a potom na kružnu osnovu, kao i detaljima – kruništima na prijelazu »tambura« i kape, šiljatim lukom otvora bunara – Schmidt stvara jednu izuzetno slikovitu cjelinu. Kao i u ostalim dijelovima crkve pazilo se na svaki detalj, tako da je oblikovan čak i kotač koji drži lanac s kantom, te ograda bunara.⁹⁵

Arhitektonska raščlamba unutrašnjosti

Kako se za vrijeme Rösnerova vođenja gradnje Đakovačke katedrale radilo na samom podizanju crkve, detaljni projekti za elemente unutrašnje raščlambe dobrim dijelom nisu bili završeni, tako da je većina arhitektonske dekoracije unutrašnjosti (ključni kamenovi, kapiteli, konzole, itd.) izvedena po Schmidtovim projektima.

Već je ranije napomenuto da je Schmidt, odmah nakon što je preuzeo rad na Đakovačkoj katedrali, pristupio razradi projekata za jedan od elemenata arhitektonske dekoracije u unutrašnjosti – ključne kamenove. Naime, krajem 1870. završavani su svodovi, te je bilo nužno imati projekte za njih kako bi se posao mogao obaviti do kraja. Osnovni princip kojim se Schmidt pritom vodio bilo je nastojanje da taj element bude toliko jednostavan da ga mogu izvesti klesari koji su u tom trenutku radili u Đakovu.⁹⁶ Projekti su bili završeni do veljače, te je odmah potom započela njihova realizacija. Iako je Schmidt isticao jednostavnost ključnih kamenova, uvid u izvedeno rješenje pokazuje kako su oni zapravo prilično reprezentativni. Većina ih je međusobno dosta slična i nalikuju cvjetovima debelih latica. Pojedini imaju u središtu motiv četverokrake zvijezde. Osim ključnih kamenova svodova Schmidt je projektirao i ključni kamen za vrh kupole.⁹⁷

Strossmayeru su se Schmidтови crteži za ključne kamenove po svoj prilici jako sviđjeli, budući da mu je odmah poslao stare Rösnerove projekte za kapitele da odluči hoće li ih zadržati ili načiniti posve nove.⁹⁸ Razumljivo je sa stajališta već spomenutog Schmidtova odnosa prema vlastitom autorskom doprinosu u Đakovačkoj katedrali da on odlučuje iskoristiti priliku koju mu je biskup pružio, te izrađuje posve nove projekte za kapitele. Proces njihove izrade, međutim, dosta se odužio. Prvi su bili gotovi, u studenom 1871., projekti za kapitele u glavnom brodu. Schmidt ih je izveo u dvije, međusobno vrlo slične varijante, budući da velike izmjene rješenja nisu ni bile moguće zbog karakterističnog načina na koji su izrađeni blokovi kamena na kojima su se trebali klesati ornamenti kapitela.⁹⁹ Velika sličnost rješenja dviju varijanti nije se, izgleda, previše sviđjala Strossmayeru, koji je želio, vjerojatno prema srednjovjekovnim uzorima, da oni budu mnogo raznolikiji,¹⁰⁰ kako bi se izbjegla monotonija arhitektonske dekoracije. Moguće je kako je novu izmjenu rješenja inicirao i tadašnji glavni klesar Gachon, koji je tražio da sva četiri kapitela koja stoje na pilonima kupole budu različita, na što je Schmidt pristao, odlučivši pri tome da

ti kapiteli posluže kao osnovica za ostale u glavnom brodu Katedrale.¹⁰¹

Nove varijante projekata za kapitele šalje početkom lipnja 1872. Karl Laužil, prvi Schmidtov pomagač u Đakovu, ističući pritom kako bi bilo poželjno da se po njima izvedu kapiteli postavljeni između onih kapitela izvedenih po starim nacrtima, budući da se njihovo oblikovno rješenje razlikuje u većoj mjeri nego što su se međusobno razlikovali raniji nacrti, čime bi se postigla željena izmjena različitih kapitela.¹⁰²

Gotovo u isto vrijeme, kada su već poslovi na izradi kapitela u gornjem redu bili uglavnom završeni, Schmidt je započeo rad i na donjim kapitelima. Pri tome je primijenio plastički nešto bogatije rješenje od ranijega (nesumnjivo stoga što se ti kapiteli bolje vide), s time da je vodio računa o tome da ipak ne bude prebogato, odnosno da ne utječe na predviđenu cijenu radova.¹⁰³ Izvedena situacija pokazuje kako velikih razlika između kapitela nema. Donji je red kapitela doista nešto dekorativnije riješen u odnosu na gornji, međutim, kapiteli unutar jedne razine međusobno su dosta slični. Svi se sastoje od niza pojednostavljenih pozlaćenih listova akantusa.

I kapitele u ostatku crkve projektirao je Schmidt: na stupovima u oratorijima,¹⁰⁴ polustupovima pod korom,¹⁰⁵ a zanimljivo je da je izradio projekte i za kapitele stupova u kripti, koji međutim nikada nisu bili izvedeni.¹⁰⁶

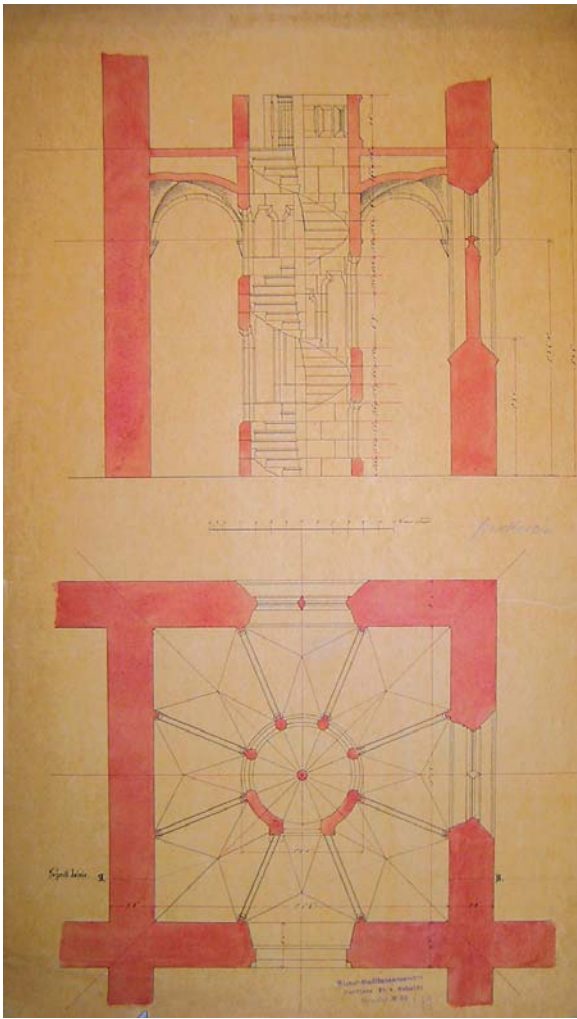
Stubišta unutar crkve

Osim glavnine arhitektonske plastike u unutrašnjosti Katedrale po Schmidtovim su projektima podignuta i tri veća stubišta: na prijelazu iz brodova crkve u svetišni dio građevine, te po jedno s desne odnosno lijeve strane apsida, u posebnim prostorijama uz sakristije i oratorije. (sl. 10) Stubišta za oratorije projektirana su i podignuta tijekom 1873. i 1874., a veliko stubište prema svetišnom dijelu crkve tijekom 1876. godine.

Rješenja za lijevo i desno stubište potpuno se razlikuju.¹⁰⁷ Na lijevu su stranu postavljene, naime, uobičajene široke stube koje vode iz predvorja sakristije u lijevi oratorij sa strane svetišta. Kako se računalo da će se njima dosta koristiti, sagrađene su od tvrdoga kamena iz Mokrica.¹⁰⁸ Desno stubište (sl. 11) posve je drukčije riješeno i predstavlja, može se reći, najuspjeliju Schmidtovu intervenciju u arhitekturu Đakovačke katedrale u unutrašnjosti.

Schmidt, naime, za desnu stranu projektira stubište kružna tlocrta, pridržavajući se rješenja predviđena Rösnerovim projektima iz druge polovine šezdesetih godina.¹⁰⁹ Iako je srž ideje Rösnerova, nesumnjivo je ipak da se konačno oblikovno rješenje tog elementa u crkvi u cjelini pripada Schmidtu.¹¹⁰ Sigurno je, naime, kako Rösner za života nije izradio projekt za to stubište. Dapače, zbog velike oskudice kamena krajem šezdesetih na gradilištu Katedrale, namjeravao ga je izvesti od kovanog željeza.

Prema Schmidtovu rješenju stubište valjkastog oblika zauzima središnji dio pravokutne prostorije. Počiva dijelom na zidovima valjka, dijelom na središnjem stupu, i spiralno se

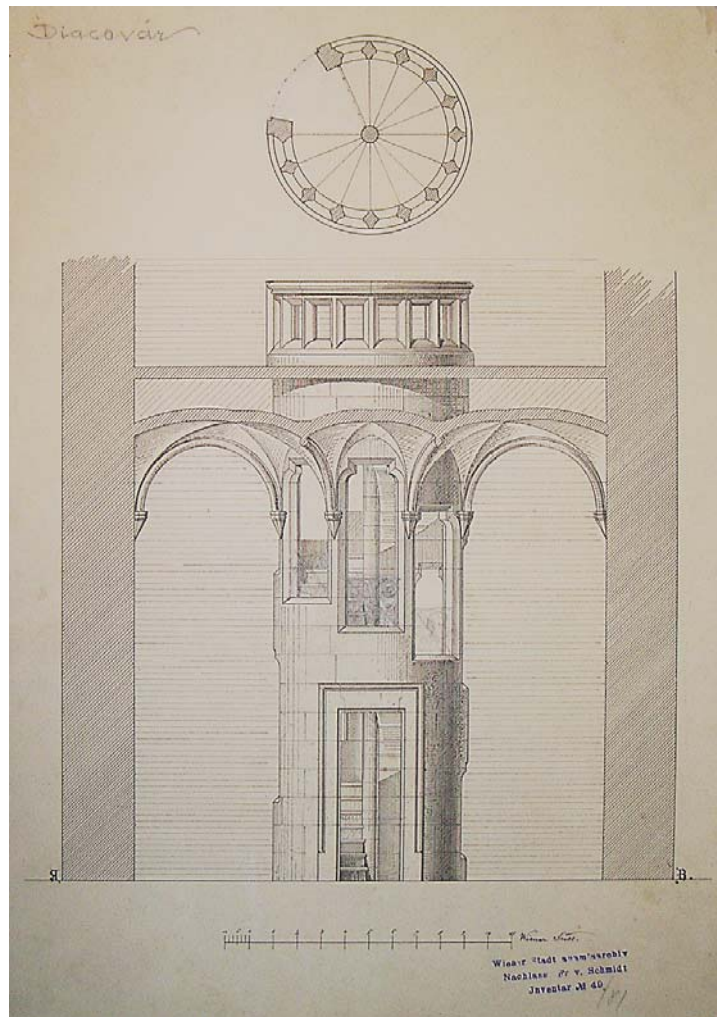


10 Friedrich Schmidt, Tlocrt i presjek donjega dijela stubišta koje povezuje desno krilo transepta s kriptom i oratorijem u Đakovačkoj katedrali, 1873.–1874., Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt's Nachlass, Inv. br. 157.049

Friedrich Schmidt, Ground plan and cross section of the lower part of the staircase that links the right wing of the transept with the crypt and oratory in Đakovo Cathedral, 1873–1874, Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt's Nachlass, Inv. no. 157.049

uzdiže od kripte, preko prizemlja sve do oratorija na »katu«. Središnji je valjak stubišta povezan sa zidom križno-rebrastim asimetrično izvedenim svodovima. Rebra svodova počivaju na snažno istaknutim konzolama. Kako bi se osigurala velika količina svjetla, stubište se otvara prema prostoriji s velikim prozorima završenim tzv. heljdinim zrnom. Na vrhu završava ogradom koja se otvara pravokutnim otvorima. Oblikovno rješenje prozorskih otvora i rješenje svoda odaju Schmidtovu vezanost uz gotiku i njegovo vječito propitivanje konstruktivnih mogućnosti toga stila.

Desno stubište jedina je poveznica unutrašnjosti crkve s kriptom i oratorijem na toj strani svetišta. Kako kripta ima i izravnu vezu s vanjskim prostorom crkve, očekivalo se da se ono neće mnogo trošiti, pa je za izradu upotrijebljen mekani kamen iz Zdenaca.¹¹¹



11 Friedrich Schmidt, Presjek gornjega dijela stubišta koje povezuje desno krilo transepta s kriptom i oratorijem u Đakovačkoj katedrali, 1873.–1874., Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt's Nachlass, Inv. br. 157.049
Friedrich Schmidt, Cross section of the upper part of the staircase linking the right wing of the transept with the crypt and the oratory in Đakovo Cathedral, 1873–1874, Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt's Nachlass, Inv. no. 157.049

Treće stubište, kojim se premošćuje visinska razlika između zapadnoga i istočnoga dijela crkve, odnosno prostora ispod kojih se nalazi kripta i brodova ispod kojih kripte nema, spada u manje Schmidtove intervencije u arhitekturu u unutrašnjosti ove građevine. Ne radi se o oblikovno zanimljivom rješenju, nego samo o poštivanju ranijega Rösnerova plana za uređenje Katedrale.

Zaključak

Intervencije Friedricha Schmidta u Rösnerova rješenja arhitekture Đakovačke katedrale izdvojene su kao važan dio historijata podizanja ove građevine, kako bi se što jasnije razgraničio doprinos jednog odnosno drugog arhitekta u

današnjem, izvedenom izgledu Strossmayerove prvostolnice. Zanimljiv su primjer kako jedan arhitekt 19. stoljeća pristupa građevini što ju je projektirao, a dijelom i dovršio drugi arhitekt, nastojeći pritom uravnotežiti s jedne strane

težnju za vlastitom autorskom intervencijom, a s druge potrebu poštivanja već izvedenog stanja i stilske koherentnosti građevine.

Bilješke

- 1 ISO KRŠNJAVI, Tko je taj arhitekt Schmidt?, *Obzor*, Zagreb, 121, 25. 5. 1878. I. Kršnjavi se potpisao kao Dr. K., no sigurno je o njemu riječ. Vancaš i Mašić ne preciziraju pak u svojoj monografiji kada Schmidt preuzima posao. – JOSIP VANCAŠ i NIKOLA MAŠIĆ, *Stolna crkva u Djakovu*, Prag, 1900., 15. U osnovi najprecizniji je što se tiče angažiranja Schmidta u Đakovu Rogić, koji je ustvrdio da je taj arhitekt uposlen na Katedrali u kolovozu 1870. – IVAN ROGIĆ, *Katedrala u Đakovu*, Đakovo, 1964., 39. Iako je u stvari riječ o rujnu iste godine, podatak je točniji od gore navedenih.
- 2 FERDO ŠIŠIĆ, *Korespondencija Rački – Strossmayer* (dalje KORS), I, 1928., 85., *Strossmayer Račkom*, 20. 7. 1869. – Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (dalje AHAZU), XI A, 1/Vor. N. 47, *Strossmayer Voršaku*, 6. 8. 1869.
- 3 Ladislav František Rieger (1818.–1903.) ugledni je češki političar i borac za ravnopravni položaj Češke unutar Monarhije, a protiv dualističkog ustrojstva države. – ***Rieger František Ladislav, *Österreichischer Biographisches Lexikon, 1815 –1950*; 42. Lieferung, Wien, 1985., 148–150.
- 4 Anton Barvitijs (1823.–1901), slikar i arhitekt, djelovao u Beču, Rimu i Pragu. U Rimu boravi 1856.–1866. radeći na restauraciji Palazzo Venezia, a od 1868. živi u Pragu. Prema: ***Barvitijs, Anton, *Österreichischer Biographisches Lexikon, 1815 – 1950*; I. Band, Graz – Köln, 1957., 52.
- 5 »Ne znam što bi glede arhitekta! Bi li uzeo koga umjetnika Čeha, vješta u ovome stilu? Ili bi glede oltarah, pročelja i drugih sitnarija izpisao Concurs?« – AHAZU, XI A, 1/Vor. N. 47, *Strossmayer Voršaku*, 6. 8. 1869.
- 6 »Na to preuzv. g. biskup opazuje da se ne bi preinake činile od originalnoga nacrtu, zato želi on prije u Beču porazgovarati se s kojim arhitektom, koga bi imao također za nas anordirati.« – Dijecezanski arhiv, Đakovo (dalje DAĐ), *Zapisnici sjednica Crkvenoga građevnog odbora* (dalje ZSCGO) od 25. 10. 1869., br. 207.
- 7 FERDO ŠIŠIĆ, KORS, I, 1928., 88, *Strossmayer Račkom* 30. 7. 1869.
- 8 FERDO ŠIŠIĆ, KORS, I, 1928., 98, *Strossmayer Račkom*, 28. 10. 1869.; KORS, I, 1928., 98–99, *Strossmayer Račkom*, Rim, 12. 11. 1869.
- 9 DAĐ, ZSCGO od 25. 10. 1869., br. 207.
- 10 FERDO ŠIŠIĆ, KORS, I, 1928., 108, *Rački Strossmayeru*, 1. 8. 1870.
- 11 Ili Strossmayer njima nije bio zadovoljan.
- 12 MILKO CEPELIĆ – MATIJA PAVIĆ, Josip Juraj Strossmayer, biskup bosansko-đakovački i srijemski, god. 1850.–1900., *Tisak dioničke tiskare*, Zagreb, 1900.–1904., 334.
- 13 Sudeći po Strossmayerovim rječima: »Česi (prekriženo i napisano Zesi, nesumnjivo se misli na Zerija) više dalje ništ nek ne radi do daljnega dogovora. Rad bi prije vidio što imamo od Roesnera, pak ćemo onda istom posao nastaviti.« Prema: AHAZU, XI A, 1/Vor. N. 53, *Strossmayer Voršaku*, 28. 8. 1870.
- 14 AHAZU, XI A, 1/Vor. N. 52, *Strossmayer Voršaku*, 21. 8. 1870.
- 15 Crkveni građevni odbor nadležan za Katedralu nije se tako uopće sastajao od početka studenog 1869. do srpnja 1870. godine, a na prvoj je sjednici odmah istaknut kao jedan od najvećih problema što zidari slabo rade (DAĐ, ZSCGO od 11. 7. 1870., br. 49/1870).
- 16 DAĐ, *Stolni Kaptol*, kutija br. 54, *Dopis Brunnera iz Beča Josipu Matiću* od 8. 6. 1865.
- 17 Dragan Damjanović, *Projekti za đakovačku katedralu na Svjetskoj izložbi u Parizu 1867. godine*, *Zbornik II. kongresa hrv. pov. umjetnosti*, Zagreb, 2007., 187–196.
- 18 »Rösnerov novi portal svi ovdje odobravaju, a i Šmidt u Beču.« – AHAZU, XI A/Vor. N. 18, *Voršak Strossmayeru*, 10. 11. 1867., Vatikan
- 19 DAĐ, CGO, br. 406, *Rösner Strossmayeru*, Beč 23. 12. 1868.
- 20 »Isti Rösner 23. prosinca o. G. (1868., o. a.) piše preuzv. g. biskupu u kojem veli: da će Bögen od kupule biti od cigala, tako da se savjetovao sa baumeisterom Schmidtom i tako da su zaključili...« – DAĐ, ZSCGO od 3. 3. 1869., br. 406 ex 1868.
- 21 FERDO ŠIŠIĆ, KORS, I, 1928., 114, *Strossmayer Račkom*, 5. 9. 1870.
- 22 *** *Viestnik*, u: *Katolički list*, Zagreb, 38, 22. 9. 1870., 347.
- 23 *** U Zagrebu, u: *Zatočnik*, Sisak, 221, 29. 9. 1870., 1.
- 24 Radilo se o za Strossmayera uobičajenim bolovima u trbuhu. *** *Exz. Bischof Strossmayer*, u: *Zukunft*, Beč, 212, 22. 9. 1870., 3.

- 25
S. P., Zagreb, 3. listopada, u: *Sloga*, Zagreb, 137, 3. 10. 1870., 1.
- 26
Jaroslav Šidak, Mirjana Gross, Igor Karaman, Dragovan Šepić, *Povijest hrvatskog naroda g. 1860.–1914.*, Izdavačko poduzeće Školska knjiga, Zagreb, 1968., 44.
- 27
»Uzimam sa sobom odavle arhitekta Schmidta da izvidi našu crkvu. I po njegovom mnijenju šiljci se imaju zidati.« – AHAZU, XI A, 1/Vor. N. xx, Strossmayer Voršaku, 24. 9. 1870., Beč
- 28
Na katoličanstvo je prešao 1858., dakle nakon preseljenja u Monarhiju – Monika Keplinger, *Zum Kirchenbau Friedrich Schmidts*, u: *Friedrich von Schmidt (1825–1891): Ein gotischer Rationalist*, Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, 1991., 20.
- 29
CEPELIĆ – MATIJA PAVIĆ, (bilj. 12), 291.
- 30
Radio je na Katedrali svetog Stjepana u Beču, no tu naravno nije bila riječ o novogradnji, već o restauraciji jednog srednjovjekovnog objekta.
- 31
O sklopljenom dogovoru (nije poznato da li se radi možda i o konkretnom ugovoru) u rujnu 1870. govori Schmidt u nešto kasnijem svojem dopisu iz listopada 1871., kada spominje da je jedna od stavki ugovora bila i ta da će mu se kao plaća mjesečno isplaćivati 60 for. – AHAZU, XI A/Schmi. 2, Schmidt Strossmayeru, 26. 10. 1871.
- 32
Već u pismu Voršaku Strossmayer navodi da će povesti Schmidta sa sobom u Đakovo. – AHAZU, XI A, 1/Vor. N. 54, Strossmayer Voršaku, 24. 9. 1870., Beč. Bečke novine popratile su to putovanje: »Exz. Bischof Strossmayer ist mit dem heutigen Eilzug nach Pest, resp. Djakovar abgereist. Derselbe nimmt den Dombaumeister v. Schmidt von hier mit, um über einzelne Dekorationen in der Djakovaer Kathedrale an Ort und Stelle die letzten Entschließungen zu fassen.« Prema: *** Exz. Bischof Strossmayer, u: *Zukunft*, Beč, 215, 26. 9. 1870., 3. Isto i u: *** Biskup Strossmayer, u: *Narodne novine*, Zagreb, 220, 28. 9. 1870., 220.
- 33
»Bečki gradjevni nadsavjetnik Schmidt, koga je preuzv. gosp. biskup iz Beča pozvao, da svoj sud o crkvi rekne, vidiv ju, uzkliknuo je: To je najljepše djelo Roesnerovo!« – *** Dopisi; Iz Djakova, 21. studena, u: *Katolički list*, Zagreb, 48, 1. 12. 1870., 425–426. Slično priča i sam Strossmayer: »Što se tiče naših činova na turni i ostale crkve, ja sam vratio se iz Beča poveo sa sobom Schmidta prvoga bečkoga arcitekta, čovieka vrlo poštena, vrlo umna i radena koji će Beč divno liepim crkvama napuniti. On je sve pogledao i sud svoj izrekao, da se činovi pod dakako njekimih uvjeti i mogu i moraju zidati. Crkva mu se jako dopada i sa dosadanjim poslom je vrlo zadovoljan.« – AHAZU, XI A, 1/Vor. N. 56, Strossmayer Voršaku, Đakovo (?), 20. 10. 1870.
- 34
DAĐ, ZSCGO od 3. 12. 1870., dok. br. 168.
- 35
I poslije posvete još će nekoliko godina Schmidt raditi razne dodatne poslove za Katedralu, a ponajprije će se brinuti o nabavi liturgijskih predmeta.
- 36
*** Brigitta-Kirche, u: *Wiener Zeitung*, Beč, 232, 27. 9. 1870., 1053.
- 37
*** Oberbaurath Rösner†, u: *Zeitschrift für Bildende Kunst, Kunst Chronik*, Leipzig – Wien, 21, 20. 8. 1869., 194.
- 38
»Ueberdies sind die in meinen Händen befindlichen Plänen so unvollkommen, daß ich es nicht Wage(?), auf dieselben weitere bestimmte Angaben zu basiren, ohne vorher eine genaue Revision des Bestehenden vorgenommen zu haben.« – DAĐ, Crkveni gradjevni odbor (dalje CGO); Schmidt – Strossmayeru, 16. 4. 1871.
- 39
Princip pravilnosti stila spominje Schmidt često, kao npr. u: DAĐ, CGO br. 26., Schmidt Strossmayeru, 26. 3. 1872.
- 40
DAĐ, CGO, arhivski spis bez oznake broja (dalje bb), Schmidt Strossmayeru, 13. 7. 1873.
- 41
DAĐ, CGO, br. 26, Schmidt Strossmayeru, 26. 3. 1872.
- 42
DAĐ, CGO, bb, Schmidt Strossmayeru, 28. 5. 1872.
- 43
Tako je već na samom početku Schmidtova rada u Đakovu Strossmayer istaknuo: »...es versteht sich von selbst, daß in allen Dingen Ihre vohlerleuchtete Ansicht den Ausschlag gebe wird.« – DAĐ, CGO, br. 19, Strossmayer Schmidtu, 4. 1. 1871.
- 44
»Prava je pravcata istina, da je Šmidt šećuć se jednom sa Seitzom okolo crkve Vaše ovo ozbiljno izreknuo: To Vam je ona sgrada, s koje su moje vlasi obielile i pri kojoj sam ja dobrano žrtvovao (bedeutende Opfer gebracht).« – AHAZU, XI A/Vor. N. 52, Voršak Strossmayeru, Rim, 28. 3. 1874.
- 45
Kao npr. u slučaju raskida posla s dekorativnim slikarom Isellom, koji je bez najave napustio Đakovo i zatim tražio golem iznos za svoj rad na kupoli.
- 46
»Koliko bi bilo bolje da smo se s prvoga početka taki na vas obratili.« – Strossmayer, 1874., 210, odnosno Smičiklas, 1906., 210.
- 47
»Sie kommen von einem erleuchteten Künstler, dem das Gelingen des Kunstwerkes ebenso am Herzen liegt wie mir.« – DAĐ, CGO, br. 19, Strossmayer Schmidtu, 1. 2. 1871.
- 48
DAĐ, CGO, bb, Strossmayer Schmidtu, 30. 5. 1875.
- 49
»Glauben Sie mir sicher, mein threuester Freund, Sie besitzen vollständigst mein Vertrauen und ich halte Sie für den genialsten und fruchtbarsten Restaurateur der besseren Richtung in der Kunst in Oesterreich.« – DAĐ, ZSCGO, dok. br. 60, od 28. 6. 1874.
- 50
»Das Dombaucomité ist weit entfernt davon Ihre grossen und weitebekanntten Verdienste für die kirchliche Architektur überhaupt, insbesondere aber für den hierortigen Dombau irgend wie schmälern zu wollen, im Gegentheile es erkannt die grossen Materiellen und Moralischen Opfern die Euer Hochwohlgeborn dem Dombau bringen vollkommen an und es rechnet sich dies zu besonderer Ehre an, daß der gänzliche Ausbau dieses seltenen kirchlichen Kunstdenkmals unter Ihrer umsichtsvollen Leitung so bald seiner Vollendung entgegengeht.« – DAĐ, CGO, bb, CGO, Schmidtu, negdje oko 15. 6. 1877.; Strossmayer je tada u Rimu, no vjerojatno se ipak radi o njegovu mišljenju.

51

Govoreći o arhitekturi 19. stoljeća ističe: »...napose pak divim se bečkomu Rathausu, koji je možebiti najljepši i najveći spomenik 19. vijeka...« – Strossmayer: Govor pri otvorenju galerije slika govoren dne 9. 11. 1884. Prema: Smičiklas, 1906., 198.

52

»Mein Freund Racki schrieb mir, daß Sie im Monate September nach Agram, kommen werden, um den Plan zu machen für die Restaurirung der Marcuskirche. Es freut mich sehr daß dieß geschieht. So wird der Impuls zu eines besseren Kunstrichtung in Croatien auch von Ihnen ausgehen. Gott segne Sie!« – DAĐ, ZSCGO, dok br. 60, od 28. 6. 1874.

53

Tako mu je primjerice govorio o svojim postupcima pri restauraciji rimske bazilike San Giovanni in Laterano (1880.). DAĐ, CGO, bb, Schmidt Strossmayeru, 2. 3. 1880. Za radove u Rimu Schmidta je nagradio tadašnji papa Leo XIII. Ordenom pape Pija IX. Radove na Lateranskoj bazilici (završene 1886.) i boravak u Rimu Schmidt je držao jednim od vrhunaca svojeg života. – *** Friedrich von Schmidt (1825–1891): Ein gotischer Rationalist, Wien, 1991., 212.

54

DAĐ, CGO, br. 168, 7. 12. 1870., Strossmayer Schmidtu, 5. 12. 1870.

55

Nacrta se nisu svidjeli biskupu, pa ih je morao kasnije promijeniti – DAĐ, CGO, br. 168, 7. 12. 1870., Strossmayer Schmidtu, 5. 12. 1870.

56

Biskupovim pismom od 5/7. 12. 1870. započinje redovita korespondencija između Strossmayera i Friedricha Schmidta, koja će trajati sve do sredine osamdesetih godina 19. stoljeća.

57

DAĐ, ZSCGO, dok. br. 168, od 3. 12. 1870.

58

DAĐ, CGO, Schmidt Strossmayeru, 12. 2. 1871.

59

DAĐ, CGO, bb, Schmidtove upute Fettu od 28. 4. 1871. za poslove u Đakovu koji će se izvesti u ljeto 1871. pokazuju kako ti dijelovi kupole još nisu bili gotovi.

60

Spominje ih Strossmayer u svom prvom pismu Schmidtu: »Die Giebeln der Kuppel wozu der Stein diesen Winter ausgearbeitet werden wird eben so wie die acht(?) Fialen, die dazu nothwendig sind.« – DAĐ, CGO, br. 168, 7. 12. 1870., Strossmayer Schmidtu, 5. 12. 1870.

61

DAĐ, CGO, Zapisnik sjednice održane 8. 11. 1870., br. 114/1870.

62

DAĐ, CGO, bb, Schmidt Strossmayeru, 12. 2. 1871.

63

DAĐ, CGO, bb, Schmidt Strossmayeru, 30. 5. 1871.

64

AHAZU, XI A, 1/Vor. N. 56., Strossmayer – Voršaku, 20. 10. 1870., Đakovo.

65

AHAZU, XI A, 1/Vor. N. 52, Strossmayer Voršaku, 21. 8. 1870.

66

Strossmayer tako kaže: »...I po njegovom mnijenju šiljci se imaju zidati.« (Misli pritom naravno na zidanje od cigle.) – AHAZU, XI A, 1/Vor. N. xx, Strossmayer Voršaku, 24. 9. 1870., Beč.

67

DAĐ, CGO, Schmidt Strossmayeru, 12. 2. 1871.; Schmidt Strossmayeru, 16. 4. 1871.

68

DAĐ, CGO, bb, Schmidt Strossmayeru, 30. 5. 1871. Prema popisu nastalom tjedan dana kasnije (DAĐ, CGO, bb, 5. 6. 1871., »Risanja iz Beča za stolnu crkvu 5. 6. 1871. prispjela«) Schmidt je za tornjeve toga puta poslao sljedeće projekte: kapu tornja, njezin presjek, detalje za nju, završetak tornja, dijagonalni presjek kape tornja, detalj kape tornja u prirodnoj veličini, projekt za fijalu tornja u prirodnoj veličini, zabat erkera na tornju.

69

DAĐ, CGO, bb, Schmidt Strossmayeru, 30. 5. 1871.

70

Tako ih naziva Josef Fett u popisu projekata koje je Schmidt početkom lipnja 1871. poslao u Đakovo. – DAĐ, CGO, bb, 5. 6. 1871. »Risanja iz Beča za stolnu crkvu 5. 6. 1871. prispjela.«

71

Crtež za prozore, odnosno za bifore na tornjevima dvaju gornjih katova izrađen je već u studenom 1871. – DAĐ, CGO, bb, Laužil Gamperlu, 18. 11. 1871.

72

Čak i takvi detalji kao što je mali prozor na prvom katu zvonika. – DAĐ, CGO, br. 17, Laužil CGO-u, 8. 3. 1873.

73

AHAZU, XI A, 1/Vor. N. 46, Strossmayer Voršaku, 24. 7. 1869. I Rösner u jednom od svojih posljednjih pisama govori o tom prozoru: »Es steht bei der Fensterzeichnung geschrieben, daß daran 5 Stücke nothwendig sind, 2 für jeden Thurm, und eines in Giebel der vorderen Fassade.« – DAĐ, CGO, br. 7, Rösner Strossmayeru, 23. 1. 1869.

74

DAĐ, ZSCGO, dok. br. 126, od 25. 11. 1870. U nešto kasnijem pismu zatražio je i nacрте tog prozora od Schmidta. – DAĐ, ZSCGO, dok. br. 168, od 3. 12. 1870.

75

DAĐ, CGO, bb, Schmidt CGO-u, 17. 11. 1871.

76

DAĐ, CGO, bb, Laužil Gamperlu, 18. 11. 1871.

77

DAĐ, ZSCGO, br. 118., 15. 11. 1873.

78

DAĐ, CGO, bb, Schmidt Strossmayeru, 17. 10. 1873.

79

Koja se čuva u Muzeju grada Beča.

80

U početku je Schmidt mislio u cijelosti zadržati Rösnerov projekt (kako ističe Strossmayer u svojem prvom pismu tomu arhitektu) (»...endlich die Giebeldeckung die Sie wie ich höre unverändert behalten wollen, wie Sie der verstorbene Rösner angegeben hat.« – DAĐ, CGO, br. 168, 7. 12. 1870., Strossmayer Schmidtu, 5. 12. 1870.), no kasnije je promijenio mišljenje i zadržao raniju raščlambu samo samoga vrha zabata.

81

Slijepa arkada koje je na vijence htio postaviti Rösner trebale su biti izrađene od kamena.

- 82
Njezine projekte Hübsch je objavio u svojoj monografiji: *Die alchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen*, Karlsruhe, 1862.
- 83
DAĐ, CGO, bb, Schmidt Strossmayeru, 20. 1. 1875.
- 84
AHAZU, XI A /Vall. Jo. ili N. ?? 11., Vallinger Strossmayeru, Đakovo, 24. 7. 1879.
- 85
DAĐ, CGO, bb, Bollé Strossmayeru, 25. 10. 1879.
- 86
DAĐ, CGO, bb, Bollé Strossmayeru, 25. 10. 1879.
- 87
»Die Aufnahme der Façade habe ich erhalten und warte(?) die Skizze zu der Freistiege mit Brunnen etc. anfertigen.« – AHAZU, XI A/Bol. H. 2, Bollé Strossmayeru, Wien, 9. 12. 1879. Izuzetak je samo željezna ograda na rubovima stubišta, koju je izradio bravar Anton Mesić po Bolléovim projektima. – DAĐ, CGO, br. 180, Bollé Strossmayeru, 23. 8. 1882.
- 88
»Sehr lieb wäre es mir zugleich die Zeichnung von der Stiege zu haben, die in die Kirche führen wird. Wobei meiner Ansicht nach zu berücksichtigen ist, daß beide Seiten, die nördliche und die südliche gleichmäßig gestaltet werden wegen der Harmonie.« – DAĐ, ZSCGO, dok br. 60, od 28. 6. 1874.
- 89
AHAZU, XI A /Vall. Jo. 11., Vallinger Strossmayeru, Đakovo, 24. 7. 1879.
- 90
»Crkva je postavljena na zaravanak, do kojega s trga vodi 13 stuba, a pokraj njih se dižu dva zdenca, izradjena od sirove opeke na oblik tornjića. Ove zdence podigao je biskup Strossmayer ne samo zato, da budu narodu dobar napitak svježom vodom, nego ih htjede sačuvati i zato što je iz lijevoga zdenca bila crpena sva voda, koja je za gradnju trebala.« – JOSIP VANCAŠ – NIKOLA MAŠIĆ, (bilj. 1), 17.
- 91
*** Stolna crkva đakovačka, u: *Obzor*, Zagreb, 1, 3. 1. 1881., 1–2:
»Za mojega boravka upravo su polagane stube, kojimi se uzlazi k crkvi, stojećoj na humcu. Po strani tim liepim kamenim stubam grade se dva bunara iz krasne crvenkaste opeke, iz koje je i crkva sagradjena. Kano što uzlaz stubami tako i bunari imadu ne samo arhitektonsko, nego i simboličko značenje, pa se to i kod drugih bazilika vidja. Tko se ne sjeća veličanstvenih vodometa pred vatikanskom crkvom sv. Petra.«
- 92
»Die Hauptstiege sammt den Brunnen ist herrlich ausgefallen. Sie wird der Façade einen schöneren und pitoresken Anblick gewähren.« – DAĐ, ZSCGO, dok. br. 109, prijepis dopisa Strossmayera Schmidtu, 27. 11. 1879.
- 93
»Die 2 Brunnen machen sich sehr schön vor der Fronte. Sie erweitern sehr vorthellhaft die Façade, und regeln in ausgezeichnete Weise das Terrain und die Stiege.« – DAĐ, CGO, br. 85, Strossmayer Schmidtu, 6. 9. 1880.
- 94
S motivom rombova izvedenih u opeci.
- 95
Schmidt je izradio i neke projekte za elemente pročelja Đakovačke katedrale koji nisu izvedeni, poput tornjića/fijala iznad lezana na pobočnim brodovima. O tome u: Z. MARKOVIĆ, Umjetnici, graditelji, kipari i slikari đakovačke stolne crkve, u: *Glasnik biskupija bosanske i srijemske*, Đakovo, 2, 31. 1. 1932., 11.; MILKO CEPELIĆ – MATIJA PAVIĆ (bilj 12.), 345.
- 96
DAĐ, CGO, bb, Schmidt Strossmayeru, 12. 2. 1871. – DAĐ, CGO, br. 19, Schmidt Strossmayeru, 3. 1. 1871.
- 97
DAĐ, CGO, bb, 5. 6. 1871., »Risanja iz Beča za stolnu crkvu 5. 6. 1871. prispjela.«
- 98
DAĐ, CGO, bb, Strossmayer Schmidtu, 20. 2. 1871. Iako ih se još koji mjesec ranije mislilo izvesti po starim projektima, pa je čak i Voršak upitan koliko bi oni koštali u Rimu. – AHAZU, XI A, 1/ Vor. N. 57, Strossmayer Voršaku (tj. bilješka Franca (?) upućena Voršaku, 10. 11. 1870.).
- 99
DAĐ, CGO, bb, Schmidt CGO-u, 17. 11. 1871.
- 100
Naime, u kasnijem pismu Karla Laužila Strossmayeru neposredno se spominje »željena« izmjena različitih kapitela. – DAĐ, CGO, br. 95, Laužil Strossmayeru, 6. 6. 1872.
- 101
DAĐ, CGO, br. 36, Laužil CGO-u, 8. 2. 1872.
- 102
DAĐ, CGO, br. 95, Laužil Strossmayeru, 6. 6. 1872.
- 103
DAĐ, CGO, bb, Schmidt Strossmayeru, 22. 6. 1872.
- 104
DAĐ, CGO, bb, Schmidt Strossmayeru, 17. 10. 1873.; DAĐ, CGO, br. 111, Schmidt Strossmayeru, 25. 11. 1873.
- 105
DAĐ, ZSCGO, br. 104, od 17. 11. 1873., prijepis dopisa Strossmayera Schmidtu, 19. 11. 1873. Kapitele ispod kora izveo je klesar Gachon do studenog 1874. – DAĐ, ZSCGO, dok. br. xxx, od 10. 10. 1874., dok. br. 115, 21. 11. 1874.
- 106
Naručio ih je sredinom 1874. Strossmayer, potaknut dolaskom skupine klesara Francuza u Đakovo. – DAĐ, ZSCGO, dok br. 59, prijepis dopisa Strossmayera Schmidtu, 2. 6. 1874.
- 107
Projekti za ta dva stubišta bili su gotovi u prosincu 1873. Iako Schmidt ne govori izravno o kojim se stubištima radi, vjerojatno je riječ upravo o onima za kriptu i lijevi oratorij, s obzirom na to da su projekti za njih zatraženi u prvoj polovini godine, kao i s obzirom na činjenicu da je kasnije radio projekte za stubišta pred crkvom, odnosno pred svetištem. DAĐ, CGO, br. 7/1874., Schmidt Strossmayeru, 20. 12. 1873.
- 108
Ovo je stubište bilo dovršeno većim dijelom do jeseni 1874. godine. – DAĐ, ZSCGO, dok. br. 97, od 10. 10. 1874.
- 109
Sudeći prema sačuvanim tlocrtima Katedrale.
- 110
Schmidt je sigurno imao pomagača, no koji je od njegovih učenika sudjelovao na dovršavanju projekata za stubište nemoguće je pouzdano reći.
- 111
DAĐ, ZSCGO, dok. br. 97, od 10. 10. 1874.

Summary

Dragan Damjanović

Friedrich Schmidt and the Architecture of Đakovo Cathedral

The neo-Romanesque Đakovo Cathedral, Slavonia, is the biggest religious building of Croatian historicism. It began to be built in 1866, after plans of Viennese architect Karl Rösner. After his death, the prime mover of the construction of the building, Bishop of Đakovo Josip Strossmayer had to find a new chief architect. After a year or more of consideration, in September 1870 he finally chose Friedrich Schmidt. Although he was at the time the most highly regarded exponent of neo-Gothic in the Austro-Hungarian Empire, who had not much worked in the style the cathedral was being built in (Romanesque), because of the high regard in which he was held in Church circles and because of the structural and formal qualities of his architecture, it was he who was chosen. The biggest patron of Croatian arts in the 19th century hoped to set off a revival of architecture and of religious art in general in the country through Schmidt's engagement.

Schmidt at once accepted the proposal, influenced much by the world fame that Strossmayer then enjoyed because of his attitude at First Vatican, and undoubtedly also because of the healthy remuneration the job brought.

Having obtained the chance to finish a cathedral, Schmidt did not allow himself to be turned into a mere executer of the Rösner designs, but drew up his own plans for all parts of the buildings that had not been completed, deviating from the solutions of his predecessor. However, he did adhere completely to the historicist aspirations for unity and correctness of style.

The interior was made in its entirety according to Schmidt's plans, but he also left a considerable mark on the architecture of the building. Details of the articulation of the dome were done according to his plans (gables on the tambour, finials between them) as well as the four finial-baldachins placed at the side of the dome. Details of the articulation of the towers on the principal elevation of the church and the facade as a whole are his, with the proviso that he did retain on them the basic organisation of the Rösner plans. To a greater extent he modified the tops of the towers, and the gable of the main facade. Instead of single light windows, in the centre of the main gable he placed a blind triple light window in which a depiction of the Crucifixion in majolica would later be placed. The cornices on the principle elevation with motifs produced by convex and concave brickwork were also entirely his work. In front of the cathedral he put up a monumental staircase coping with the height differences between the square in front of the church and the portal.

The formal approach to the staircase is entirely Schmidt's. On the lateral sides it is bounded with the two picturesque wellheads, in conical form, done, like the cathedral of the whole, in facing brick.

In the architecture of the interior too Schmidt left a considerable mark, although not to such a great extent as on the main facade. The basic architectural articulation of the interior was done according to the Rösner designs, but all of the architectural plastics were done after Schmidt's: the keystones on the vaults, the capitals of the columns, the half columns and so on. He also planned the three great staircases in the church, of which that on the northern side that links the crypt with the nave and the oratory on the first floor at the side of the chancel is particularly interesting. This staircase is of circular plan, inserted into a rectangular space. It is distinguished by skilled structural and quality formal solutions that invoke Gothic more than Romanesque architecture.

The interventions of Friedrich Schmidt into Rösner's solutions for the architecture of Đakovo Cathedral have been picked out as an important part of the history of the erection of this building in order the more clearly differentiate the separate contributions of the two architects in today's, built, Strossmayer cathedral. It is an interesting occupation of the way in which one architect of the 19th century addressed a building designed and partially completed by another architect, endeavouring to balance his aspiration for his own original contribution with the need to respect the built situation and the stylistic coherence of the building.

Schmidt did the work on the cathedral in Đakovo in the period from 1870 until its dedication in 1882, but even after that he was to procure liturgical items in Vienna for it. His engagement in Đakovo was by the sequence of events completely to reorient the history of Croatian architecture in the 19th century, as desired by Bishop Strossmayer. Through the championship of Strossmayer, Schmidt was to get jobs in a number of other buildings, in Zagreb, because of which this architect was to specialise his pupil Herman Bollé in jobs in Croatia. Working in Zagreb and Đakovo Bollé was to create links that at the end would lead to his resettlement in Zagreb and his transformation into the most important planner in the field of religious architecture during the Croatian historicist period.

Key words: Friedrich Schmidt, Josip Juraj Strossmayer, Đakovo Cathedral, historicism, neo-Romanesque, neo-Gothic

Viki Jakaša Borić – Biserka Bilušić Dumbović

Konzervatorski odjel u Zagrebu

Topusko – urbogeneza naselja

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 30. 8. 2008. – Prihvaćen 30. 10. 2008.

UDK: 711.455(497.5 Topusko)

Sažetak

Topusko je naselje koje je zahvaljujući svojim ljekovitim vodama i arheološkim nalazima iz razdoblja antike i srednjega vijeka često prisutno u stručnoj literaturi još od 19. stoljeća. Njegov prostorni razvoj, međutim, nije bio predmetom interesa istraživača. Autorice ovoga teksta Topusko sagledavaju upravo s aspekta prostornog rasta te interpretiraju njegov razvoj nakon povlačenja Turaka s ovih prostora, na temelju povijesnih planova naselja kao i analize matrice i građevne strukture. U uvodnom dijelu donose sve poznate relevantne činjenice

koje su utjecale na formiranje osnovne urbane matrice naselja. Riječ je o antičkom razdoblju, iz kojeg potječu osnovne trase koje su je odredile, i o srednjovjekovnom razdoblju, koje respektirajući morfologiju terena formira naselje i definira novu žarišnu točku izgradnjom cistercitskog samostana. Novovjekovno razdoblje, koje nastupa povlačenjem Turaka, kroz 19. i 20. stoljeće naselju donosi najviše uspone razvijajući ga kao poznati lječilišni centar, ali potom i potpunu degradaciju u ratnim razaranjima.

Ključne riječi: *urbanizam, Topusko, prostorni razvoj, novovjekovno razdoblje, ljekoviti izvori, lječilišno naselje, povijesni planovi*

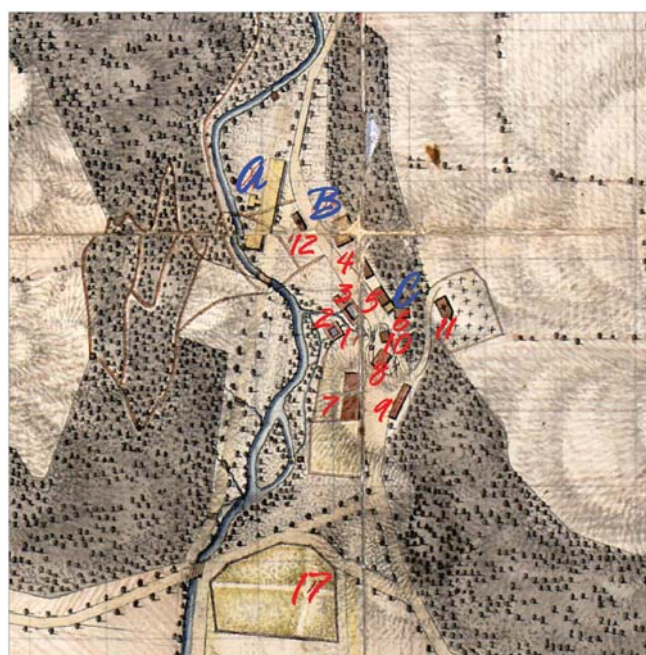
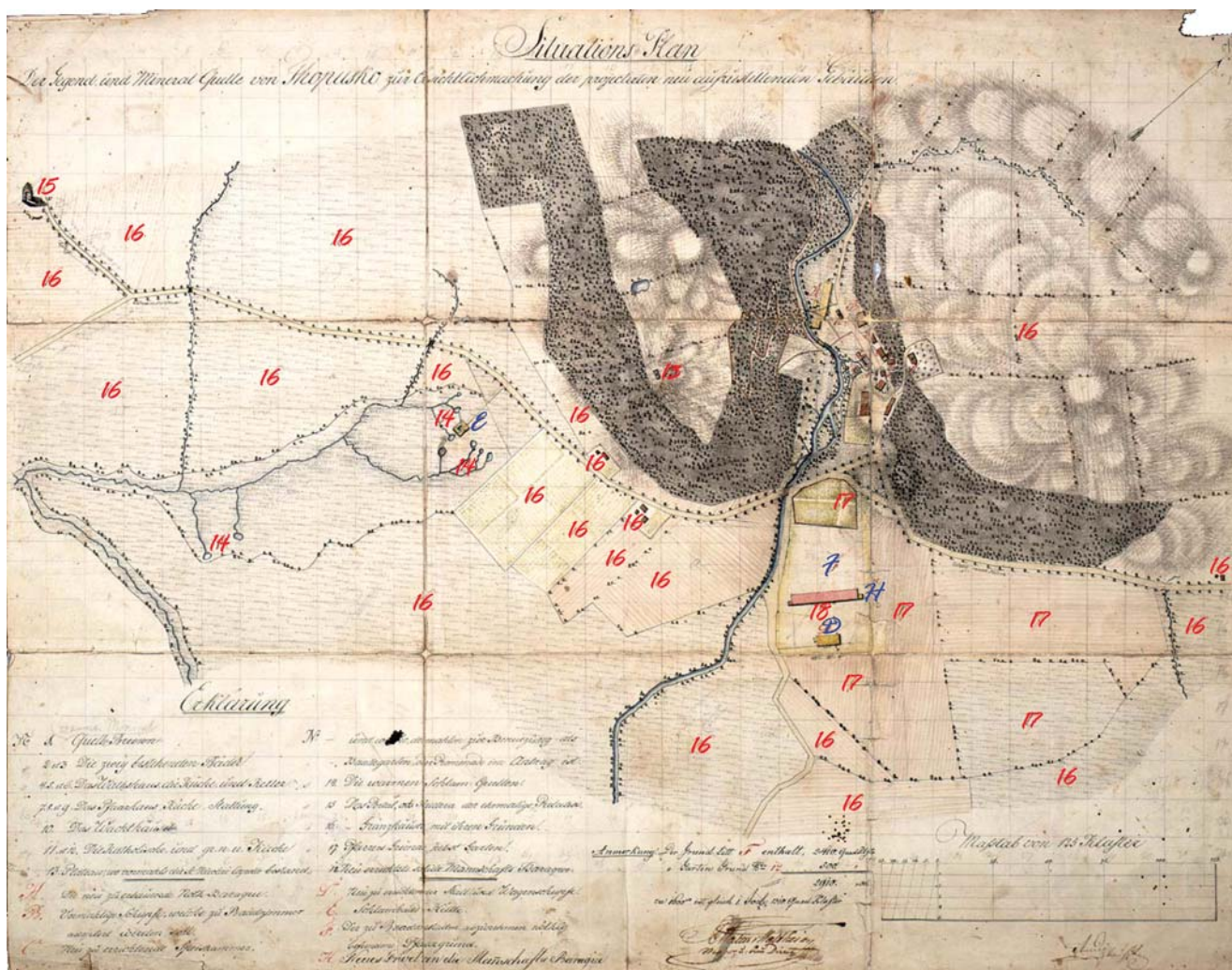
Uvod

Naselje Topusko smješteno je uz središnji tok rijeke Gline, u dolini određenoj obroncima Petrove gore sa zapada i nešto udaljenije Zrinske gore s jugoistoka. Prostorni razvoj naselja određen je geomorfološkim obilježjima lokacije kao i položajem geotermalnih izvora, koji su iskorištavani od prvih početaka života na tom području. Sliku naselja Topusko, osim urbanih i graditeljskih formi, čine i pejzažna obilježja izražena u prirodnim strukturama Nikolina brda i Babić brijega, zatim malog jezera smještenog uz sjeverni ulaz u naselje, u podnožju Nikolina brda, te relativno široka dolina rijeke Gline s juga. Povijesna jezgra naselja Topusko sa stajališta urbomorfologije pokazuje jednostavno struktuiranu urbanu matricu u kojoj su dominantno zastupljeni linearni oblici – ulični tokovi kao segmenti povijesnih cestovnih komunikacija. Ulogu trga preuzeo je lječilišni perivoj – Engleski park Františkeka Bileka, nastavak južnih padina Nikolina brda, dok je Trg bana Josipa Jelačića po prostornim i formalnim obilježjima ustvari dio ulice koji povezuje središte naselja s parkom Opatovina.

Jednostavna urbana matrica povijesnog središta definirana je ulicama, nekad trasama povijesnih komunikacija koje su još od antike i srednjega vijeka povezivale naselje sa

široj okolicom. Glinska ulica kao nekadašnja cesta prema Glini i Sisku, čiji se kontinuitet prati od antike, jedna je od glavnih ulica Topuskog. Položena na dodirnoj liniji doline rijeke Gline i najnižih padina Babić brijega, prolazi kroz središte naselja izduženim Trgom bana Josipa Jelačića te se pod pravim kutom spaja s ulicom Spiegelbad, čija se trasa proteže uskom dolinom između Nikolina brda i Babić brijega. Jugozapadno od središta naselja, uz cestu koja vodi prema Vranovini i dalje prema granici s Republikom Bosnom i Hercegovinom, bila je smještena srednjovjekovna cistercitska opatija. Ruševine njezine crkve danas su važan sadržajni i oblikovni element perivoja Opatovine.

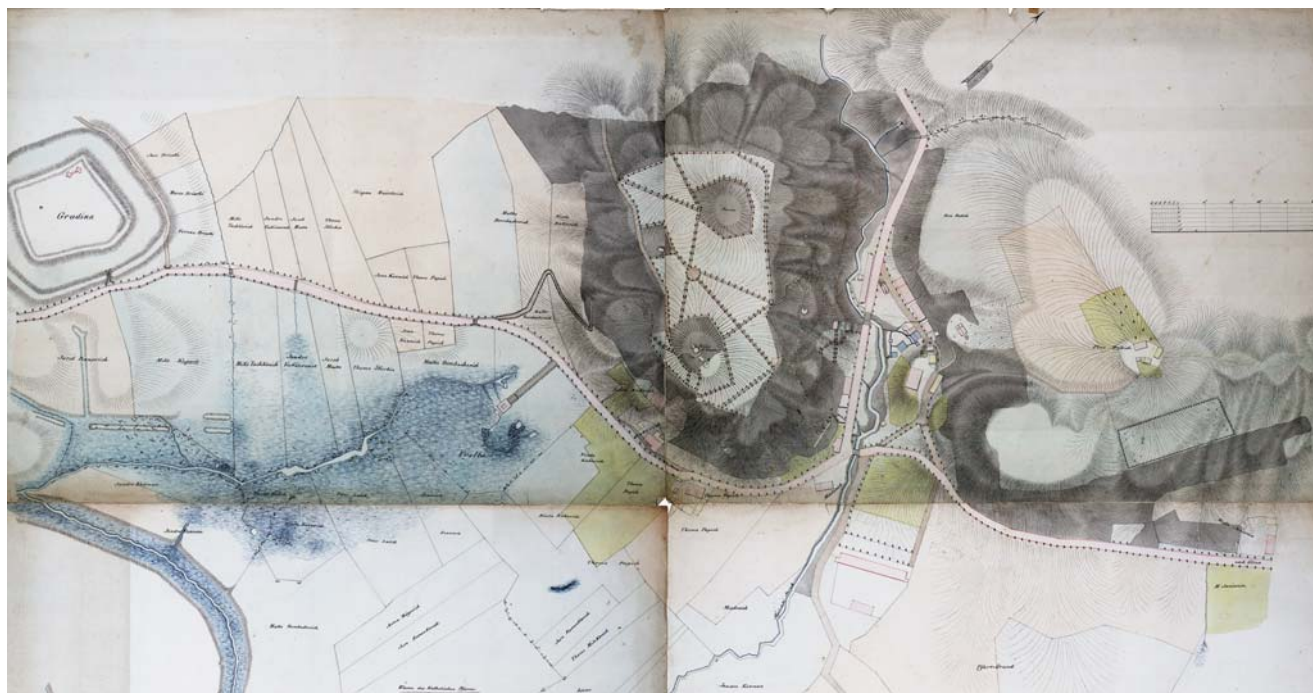
Hrvati su naselje zbog ljekovite vode prozvali *Toplice*, kako je zabilježeno u srednjovjekovnim dokumentima, dok se kasnije upotrebljava istoznačna, izmijenjena riječ *Topolzka* ili *Thopuska*, od koje je nastao današnji naziv Topusko.¹ Termalna vrela i položaj uz važnu prometnicu na dodiru panonskih i jadranskih kulturnih krugova, kuda prolazi jedan od najkraćih putova iz smjera mora prema unutrašnjosti, utjecali su na naseljavanje tog prostora još od prapovijesnih vremena.² Najstariji tragovi naseljavanja potječu s prijelaza kamenog u brončano doba. Riječ je o tipičnom gradinskom naselju ilirskog plemena Kolapijana na Nikolinu brdu, s kojeg je bilo moguće nadziranje cijele



Situacijski plan okolice i mineralnog izvora u Topuskom, prije 1780. (HDA, Zbirka planova)

Legenda: 1 Izvor, 2 i 3 Dva postojeća kupališta, 4, 5 i 6 Gostionica, kuhinja, podrum, 7, 8 i 9 Župni dvor, kuhinja, staje, 10 Stražarnica, 11 i 12 Katolička i pravoslavna crkva, 13 Plato gdje se nalazila Kapela sv. Nikole (Nikolino brdo), a koji će biti pretvoren u vrt i šetaliste, 14 Izvori toploga blata, 15 Glavni ulaz crkve (cistercijske) 16 Graničarske kuće i zemljište, 17 Župno zemljište i vrt, 18 Nove zidane prostorije za momčad. A Nova prostorija (baraka) – pomoćni objekti, B Stari štagalj koji će biti adaptiran u prostoriju za kupanje, C Nova blagovaonica, D Nove staje i šupe za kola, E Nova prostorija za blatnu kupku, F Župno zemljište koje će se pripojiti kupalištu, H Zemljište uz prostorije za momčad. (prevela D. Marjanić)

Situation plan of the surrounds and mineral spring in Topusko for introduction to new building plans, before 1780 (HDA, Plan Collection)
 Captions: 1. Spring; 2 and 3 Two existing baths; 4, 5 and 6, Tavern, kitchen, cellar; 7, 8 and 9, Vicarage, kitchen, stables; 10 Sentry post; 11 and 12 Catholic and Orthodox churches; 13 Plateau on which there is the Chapel of St Nicholas (Nikolino brdo) and that would be turned into garden and promenade; 14 Spring of warm mud; 15 Main entry into the Cistercian church; 16 Borderers' houses and land; 17 Glebe and garden; 18 New walled area for the crew. A New space (hut) – auxiliary structures; B Old stable (byre) to be turned into bathing area; C New refectory; D New stables and sheds for carts; E New space for mud bathing; F Glebe to be annexed to the spa; H Land alongside the rooms for the crew.



Katastarski plan naselja Topusko, 1779.–1780 (HDA, Kartografska zbirka)
Cadastral plan of the settlement of Topusko, 1779.1780 (HDA, Map Collection)

doline i glavne komunikacije. Na južnim padinama Nikolina brda i u udolini prema Babić brijegu uz termalna vrela pronađeni su brojni ulomci keramike koji navode na pretpostavku da se život odvijao u nižim predjelima, dok je gradina služila samo kao refugij u slučaju opasnosti.³ Na tom se području potom naseljavaju Kelti, koji će se najprije sukobiti s Ilirima, a potom se s njima stopiti i nastaviti miran suživot. Postoji pretpostavka prema kojoj je najjužnija točka prostora što ga nastanjuje panonsko-keltski narod *Jasi* upravo Topusko.⁴

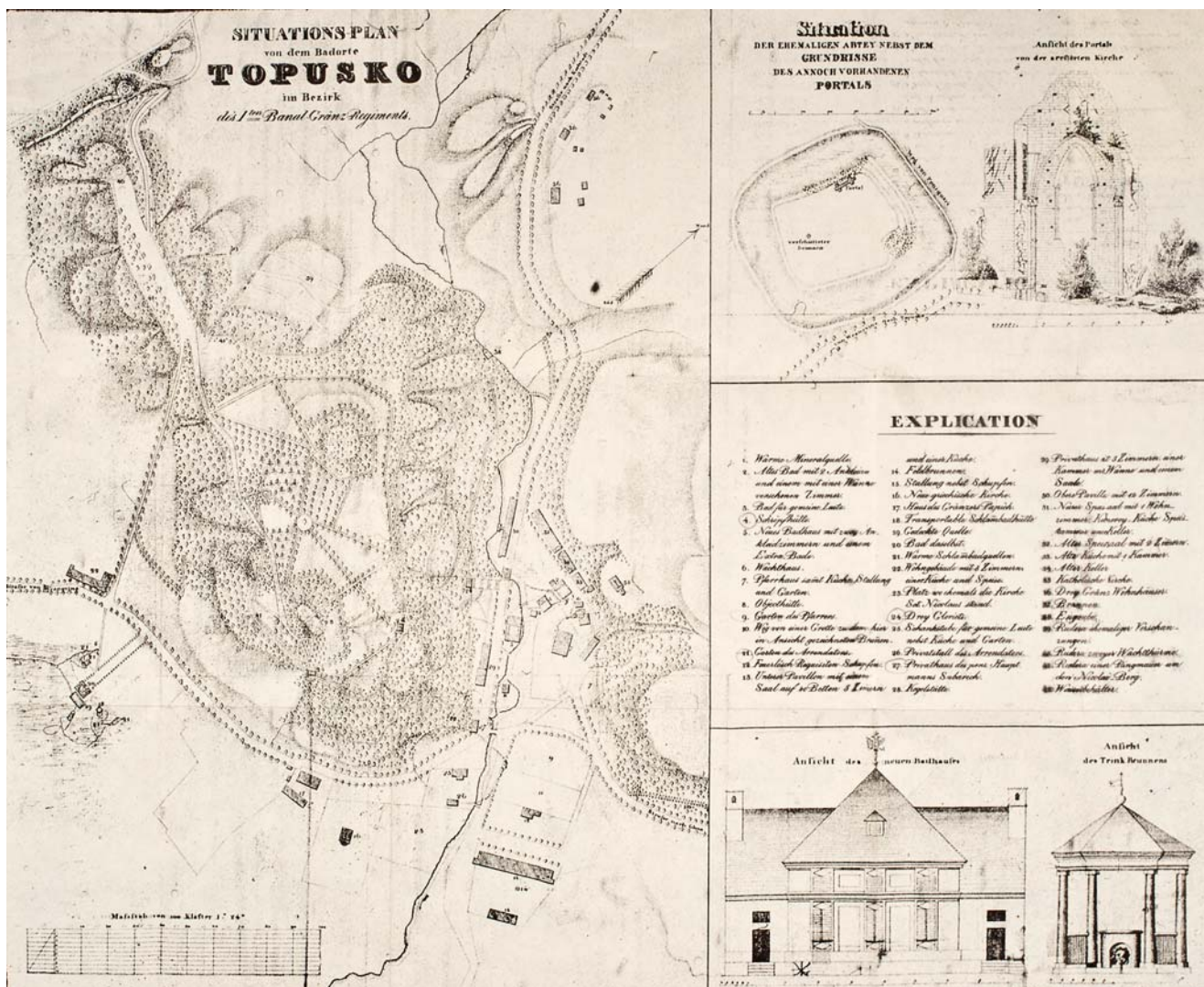
Materijalni tragovi iz razdoblja antike i srednjega vijeka

Uspostavom rimskih provincija Panonije i Dalmacije Topusko će zbog svog položaja uz važne prometnice i zbog postojanja termalnih vrela dobiti na važnosti, te će se razviti u lječilišno naselje.⁵ Njegov položaj na granici dviju provincija navodio je istraživače na pretpostavku da se toponim *Ad fines*, poznat iz rimskih itinerera, odnosi upravo na Topusko.⁶ Materijalni tragovi života iz antičkog razdoblja na tom su području brojni i upućuju na specifičan karakter naselja vezan uz termalne izvore. Arheološki nalazi uglavnom su epigrafskog i sepulkralnog karaktera – žrtvenici posvećeni Silvanu, Liberu i Liberi te Vidasusu i Thani, tradicionalnim ilirskim i italskim božanstvima, zaštitnicima šuma, voda i domaćinstva.⁷ Tragovi rimske arhitekture – zidovi, podni mozaici, zidovi s fresko-slikarijama, dijelovi hipokausta – i bogato opremljene grobnice navode na pretpostavku da je naselje bilo visoko urbanizirano s raskošnim zgradama, termama i grobljem.⁸ Međutim, iako su nalazi iz vremena

Rimskog Carstva brojni, ne postoji dovoljno elemenata za rekonstrukciju izgleda naselja. Dosadašnji nalazi upućuju na lokaciju antičkih termi jugoistočno od križanja dviju ortogonalno postavljenih cesta – ulice Spiegelbad i Glinске ulice, odnosno na područje ispred Župne crkve.⁹ Arheološkim istraživanjima ustanovljena je lokacija antičke nekropole s bogato opremljenim grobovima, južno od Glinске ulice, uz trasu antičke ceste koja je vodila prema Sisciji.¹⁰

O razdoblju nakon Rimljana, kad ovim krajevima prolaze Goti, Langobardi, Slaveni, Avari i Franci, nema dokaza o kontinuitetu života naselja. Na zaključak o postojanju života u Toplicama uz rijeku Glinu u razdoblju hrvatske narodne dinastije (925.–1102.) upućuju malobrojni nalazi s lokaliteta Nikolino brdo.¹¹ Nikolino brdo značajan je prostor naseljavanja tijekom razvijenog srednjeg vijeka. Katolička Crkva sv. Nikole, koja se prema *Popisu župa zagrebačke biskupije*¹² prvi put spominje 1334. godine, nalazila se na njegovom južnom vrhu.¹³ Stradala je u turskim napadima, a kasnije je zamijenjena novom crkvom sagrađenom u nižim predjelima naselja. Na najvišoj točki Nikolina brda, sjeverno od crkve stajala je srednjovjekovna utvrda.¹⁴ Taj se utvrđeni grad hrvatsko-ugarskoga kralja Andrije II. spominje pri osnutku cistercitske opatije početkom 13. stoljeća.¹⁵

Na topuskom se vlastelinstvu u podnožju tvrđave već početkom 13. stoljeća razvilo naselje (*libera villa*), koje kasnije prerasta u trgovište Topusko (*oppidum Thoplika, Thopozka*), čiji su stanovnici uživali vlastelinske privilegije kao građani (*cives*), a izgradnjom cistercitskog samostana prešli su pod opatovu vlast. Trgovište počinje propadati već u drugoj polovini 15. stoljeća, kada zbog turskih provala zamire trgovina dolinom rijeke Une.¹⁶



Situacijski plan kupališta Topusko u Prvoj banskoj graničarskoj pukovnici, 20-e godine 19. st., objavljen u knjizi M. Kunnitsa, Povijesno topografski opis mineralnog kupališta Topusko, Carlstadt 1827. – Topusko 1997.

Situational plan of Topusko spa in the First Ban's Borderers' Regiment, 1820s, published in the book of M. Kunnits, Povijesno topografski opis mineralnog kupališta Topusko, Carlstadt 1827. – Topusko 1997

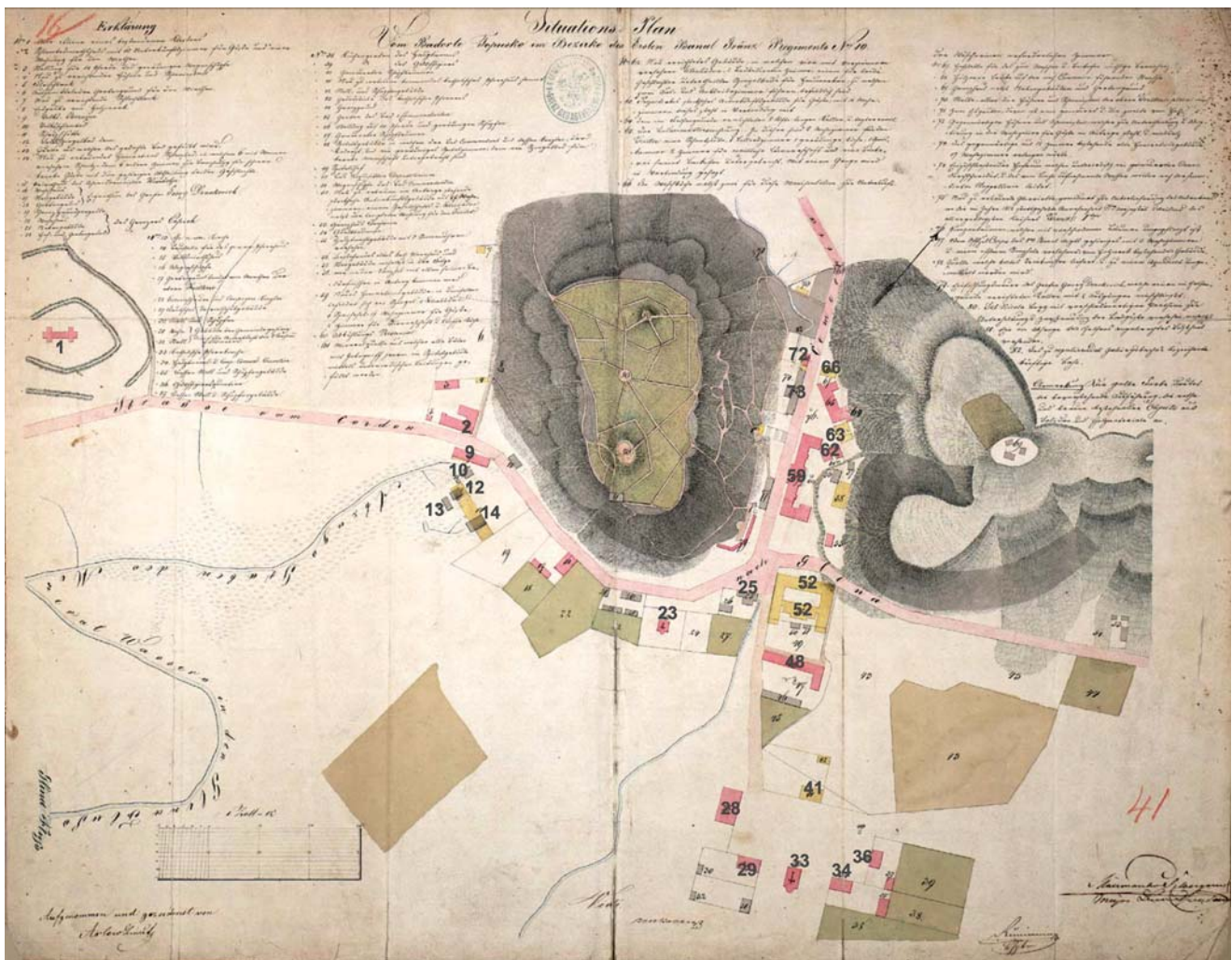
Iz srednjovjekovnoga razdoblja, osim crkve i tvrđave, prisutnih u arheološkom sloju, potječe još jedno značajno svjedočanstvo o životu naselja, a to je ostatak pročelja cistercijske crkve koja je pripadala samostanu.¹⁷ Izgradnjom samostana s raskošnom gotičkom crkvom jugozapadno od Nikolina brda nastaje druga žarišna točka naselja, čime se određuju osnovni smjerovi njegova budućeg razvoja.

U stoljećima obilježenim turskim najezdama i neprekidnom opasnošću, cisterciti napuštaju samostan. Izgradnjom obrambenih zidina tijekom 16. stoljeća, samostan postaje utvrda koja uz utvrde Zrin i Gvozdansko u Pounju te Steničnjak u Pokuplju postaje najsigurnije mjesto zaštite u ovim prostorima.¹⁸ Unatoč tome, 1593. godine Turci su zauzeli Topusko. Povlačenjem Turaka tijekom 17. stoljeća topuska utvrda gubi na važnosti, a teret njena održavanja međusobno nastoje prebaciti zagrebački biskupi, ban i Hrvatski sabor. Propadanje sklopa ne uspijeva se zaustaviti, pa je do 19. stoljeća očuvano još samo zapadno pročelje. Od

urušavanja ga je 1814. godine spasio posjet cara Franje I. Topuskom koji je uočivši vrijednost gotičkih ostataka crkve naredio da se zaštite njezina preostala pročelja.¹⁹

Prostorni razvoj naselja od 18. stoljeća do danas

Povlačenjem Turaka s ovih prostora život se u Topuskom nastavlja, o čemu svjedoči izgradnja nove katoličke i pravoslavne crkve kao i korištenje termalnih izvora u podnožju Nikolina brda i Babić brijega. Prostornu situaciju iz druge polovice 18. stoljeća prikazuju dva povijesna plana naselja i okolice, od kojih stariji donosi postojeće stanje i planiranu izgradnju, a nešto mlađi iz 1780. godine novonastalu situaciju nakon realizacije planiranih građevinskih projekata.²⁰ Sa spomenutih karata jasno se razabire osnovna koncepcija naselja određena dvjema glavnim prometnicama. Jedna se iz smjera sjeverozapada spušta između Nikolina brda i



Položajni nacrt mjesta Topusko u okrugu 1. Banske regimente, 1850. – Regulacijska osnova (HDA, Zbirka građevinskih nacrtu)

Legenda karte sadrži 82 točke koje označavaju sve postojeće i planirane objekte u naselju Topusko. Odabrane su građevine važne u kontekstu prostorne slike i razvoja naselja:

1 Ruine bivšeg/starog samostana, 2 Gostionica za goste blatne kupelji s 10 soba i stanom za gostioničara, 9 Kabine za građanstvo, 10 Blatna kupelj za građanstvo, 12 Bistra kupelj, 13 Izvor bistre kupelji, 14 Planirana kupelj za uglednike, 23 Pravoslavna crkva, 25 Gostionica za građanstvo, 28 Prostorije vježbališta i ured satnije, 29 Osnovna škola, 33 Katolička župna crkva, 34 Konačište satnika, 36 Konačište upravnog časnika, 41 Planirani župni dvor, 48 Bolnica u kojoj je smješten zapovjednik/upravitelj kupališta, liječnik kupališta i njegov ured i bistra kupelj za bolesne vojnike, 52 Planirana katnica s 27 soba, bazenom i stanom za upravitelja, 58 Planirana nova plesna dvorana, 59 Nova zgrada za uglednike s bistrom i blatnom kupelji, 17 soba, kavanom, 62 Nova zgrada s predvorjem opremljena kupeljima s dvije sobe za namještenike i odjelima za oba spola, 63 Planirana katnica za goste (14 soba), 65 Gostionica, soba za biljar, blagovaonica, kuhinja, pekara, sobe za poslugu, 66 Praonica (2 sobe za pranje), 72, 73 Postojeća stara zgrada s 12 soba proširenjem će imati 17 soba za uglednike (prevela D. Marjanić)

Positional drawing of the place of Topusko in the region of the 1st Ban's Regiment, 1850 – Urban Development Plan (HDA, Collection of Architectural Drawings)

The captions contain 82 points that define all existing and planned features in the settlement of Topusko. The buildings selected are important in the context of the spatial image and development of the settlement: 1 Ruins of the former or old abbey; 2 Tavern for guests for mud bathing with 10 rooms and dwelling for tavern keeper; 9 Cabins for citizenry; 10, Mud bath for citizenry; 12, Clear bath; 13 Spring for clear bath; 14 Planned bath for VIPs; 23 Orthodox church; 25 Tavern for citizenry; 28 Exercise ground and company office; 29 Elementary School; 33 Catholic Parish Church; 34 Captain's quarters; 36 Administrative officer's quarters; 41 Planned vicarage; 48 Hospital in which is the commander, manager of the spa, the physician, his office and clear spa for military patients; 52 planned two storey house with 27 rooms, pool and dwelling for manager; 58 Planned new ballroom; 59 New building for VIPs with clear and mud bath, seventeen rooms, café; 62 New building with lobby fitted with baths with two rooms for employees and separate departments for the sexes; 63 Planned two-storey building for guests (fourteen rooms); 65 Tavern, billiard room, dining room, kitchen, baker, servants' rooms; 66 Laundry (two rooms for laundrywomen); 72, 73 Existing old building with 12 rooms. Expanded, it would have 17 rooms for VIPs

Babić brijega prema jugoistoku križajući se s onom koja iz smjera jugozapada, od bivšeg cistercitskog samostana vodi prema sjeveroistoku u smjeru Gline, pružajući se podno južnih padina dvaju spomenutih brda. Na Nikolinu brdu prikazane su ruševine stare Crkve sv. Nikole, koja je stradala

u turskim napadima, kao i ruševine utvrde, nešto sjevernije od crkve. Prikazana su i dva glavna izvora – Bistri izvor u uskom prostoru između Nikolina brda i Babić brijega, te Blatni izvor južno od Nikolina brda i ceste koja vodi prema Glini. Središte naselja stiješnjeno je na zaštićenom



Katastarski plan naselja Topusko, k.o. Ponikvari, 1860. (HDA, Zbirka državne geodetske uprave)
Cadastral plan of the settlement of Topusko, Ponikvari cadastral municipality, 1860

području između Nikolina brda i Babić brijega gdje se nalazi glavni izvor. Određuje ga meandrirajući tok potoka Toplica i cesta koja prati tijek potoka. U jednom dijelu ta se cesta penje prema Babić brijegu, iznad glavnog izvora, te se spušta, križajući se s cestom koja vodi prema Glini, odnosno nastavljaajući prema rijeci Glini, koja teče južno od naselja. Na proširenju koje se formiralo skretanjem ceste prema Babić brijegu smještena je pravoslavna kapela, dok se dalje uz cestu nalaze kupelji i različite kupališne zgrade.²¹ Iznad, na padini brda, nalazi se katolička Crkva sv. Marije s grobljem i župni dvor. Nije poznato kada je sagrađena, ali značajke njezina tlocrta (izduljeno svetište poligonalnog zaključka nadovezuje se na širu pravokutnu lađu) kao i činjenica da je zamijenila Crkvu sv. Nikole, oštećenu u turskim napadima, navode na pretpostavku da je sagrađena u razdoblju nakon povlačenja Turaka. Zemljišta i kuće stanovnika nalaze se uglavnom u zapadnom dijelu naselja, uz cestu koja od starog cistercitskog samostana vodi prema središtu naselja, ali jednako tako i na Babić brijegu, te jugoistočno od njega. Župno zemljište nalazi se podno južne padine Babić brijega.

Nova izgradnja i adaptacije predviđaju se u središtu naselja, nedaleko od postojećih kupelji, ali i južnije, u ravnici koja se širi prema rijeci Glini, te su uglavnom u funkciji kupališta. Razabire se i planirana ravna cesta koja prolazi između dva spomenuta brda prema jugoistoku i rijeci Glini, prelazeći preko potoka Toplica.

Realizacija planirane izgradnje prikazana je na katastarskoj karti nastaloj u razdoblju izrade jozefinskih karata 1779.–1780. godine. Sagrađena je, naime, ravna cesta koja premošćuje potok Toplicu i izlazi na cestu za Glinu, čime se počinje formirati raskrižje dviju glavnih topuskih prometnica podno Nikolina brda i Babić brijega. Grade se stubbe i uređuju se prilazi Nikolinu brdu, koji se oblikuju mnogobrojnim šetnicama, te se istovremeno uvode drvoredi uz glavne prometnice naselja. U samom središtu naselja, izgradnjom niza objekata uz stariju cestu koja se penjala prema Babić brijegu, a koja je izgubila značenje glavne prometnice zbog izgradnje nove ravne ceste, formiran je maleni plato trokutnog oblika. Na njemu je još uvijek pravoslavna crkva, dok je katolička s grobljem, poviše, na Babić brijegu.

Pripojenjem Topuskoga Vojnoj krajini 1802. godine započinje intenzivnije iskorištavanje ljekovitih izvora, a kvaliteta njegovih voda postaje predmetom ispitivanja brojnih inozemnih istraživača.²² Tada se počinje planirati izgradnja nove kupališne zgrade uz Bistre izvore kao i premještanje pravoslavne crkve iz ovog prostora.²³ Prema prvotnim idejama kupališna zgrada trebala je biti smještena na način da formira južnu stranicu trokutnog platoa na kojem je bila pravoslavna crkva. Kasniji planovi pokazat će da je došlo do izmjene u realizaciji, te da je kupališna zgrada sagrađena paralelno duž novoizgrađene ravne ceste.

Plan koji dokumentira ovu fazu prostornog razvoja naselja potječe iz trećeg desetljeća 19. stoljeća.²⁴ Tada se bivše sre-



Vodovodni plan lječilišta Topusko, 70-e godine 19. st. (HDA, Zbirka planova)

Water distribution plan of the Topusko spa, in the 1870s

dište s osnovnim javnim sadržajima definira kao kupališni prostor, a sakralni se sadržaji počinju premještati iz njega. Sagrađena je, naime, nova kupališna zgrada uz glavnu cestu, čije je pročelje prikazano na nacrtu uz spomenuti plan naselja. Riječ je o građevini izduljene pravokutne osnove, čije je ulično pročelje jednostavno artikulirano ujednačenim ritmom otvora s plitko istaknutim središnjim rizalitom, na kojem s pojavljuje dekoracija geometrijskoga karaktera.²⁵

Sagrađene su tri glorijske (sjenice) na Nikolinu brdu. Nacrt glorijske nad bunarom s pitkom vodom, koja je oblikovana u klasicističkom stilu sa stupovima i kapom oktogonalne osnove, također je prikazan na nacrtu uz spomenuti plan naselja. Značajna je novost novosagrađena grkokatolička crkva (1827.), smještena izvan središta naselja, zapadno od raskrižja dviju glavnih prometnica. Zamjećuje se i nekoliko novih objekata u području Blatnih izvora, gdje započinje



Pogled na Bistre kupke (Spiegelbad), 1919. (Fotomonografija Topusko)

View of the Spiegelbad or clear bath, 1919



Pogled prema katoličkoj crkvi, 1915. (Fotomonografija Topusko)

View onto the Catholic church, 1915

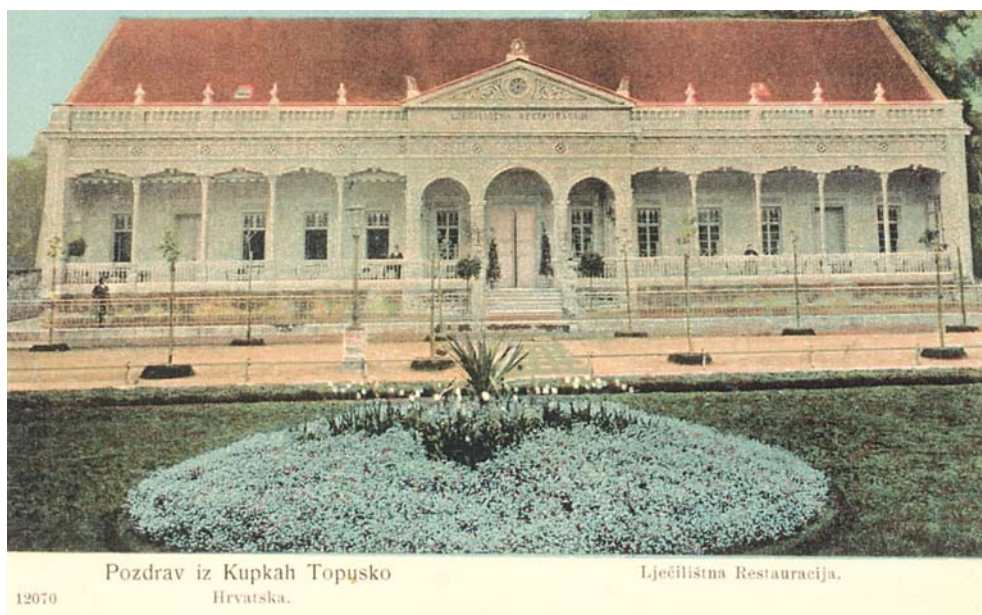
24 Sundial; 25 Abode of Orthodox priest Popović; 26 Orthodox church; 27 Abode of spa physician; 28 Old building for officers with nine rooms; 29 Glorietta for chapel of the spa; 30 Large English gardens (park).

Nikolino brdo – 31 Large cellar; 32 Old well; 33 Foundation walls of the chapel of St Nicholas; 34 High point, 184 m a.s.l.; 35 Lookout point (glorietta), now a photographic studio; 36 Defensive walls / ramparts of the old fort; 37 Walls of the old watch towers; 38 Promenade placed completely horizontally.

B – Mud spa / Mud bath – 39 Wing for citizenry, ground floor, first floor, thirty six rooms; 40 Wing for officers and military clerks, ground floor, 1st floor (thirty six rooms); 41 Mud bath / pool for men with eighteen individual rooms for bathing; 42 Mud bath / pool for ladies with eighteen individual rooms for bathing; 43 Connecting passages, completely draught-free; 44 Pools for citizenry (mineral and mud baths); Tower with machines for pumping thermal water from the main spring for the mud bath, with two containers, one above the other; 46 Well (hot water); 47 Animal and mud fungi; 48 Cabins for citizenry (two large rooms); 49 Large restaurant for VIPs; 50 Private house of Mrs Vurdelja; 51 Berkić Tavern; 51 the Škara Shop; 53 the Braun Shop; 54 the Rosenberg Shop; 55 Rosenberg weaving manufactory; 56 Katić Shop; 57 Chemist's; 58 the Žigić private house; 59 Landowner Vorkopić 60 Working people's house; 61 Mollinary spring; 62, Gardener's dwelling; 63, Look out place, gazebo, glorietta for orchestra; 64, Main entrance



Pogled prema Nikolinom brdu i Babić brdu, 1919. (Fotomonografija Topusko)
View onto Nikolino and Babić hills, 1919

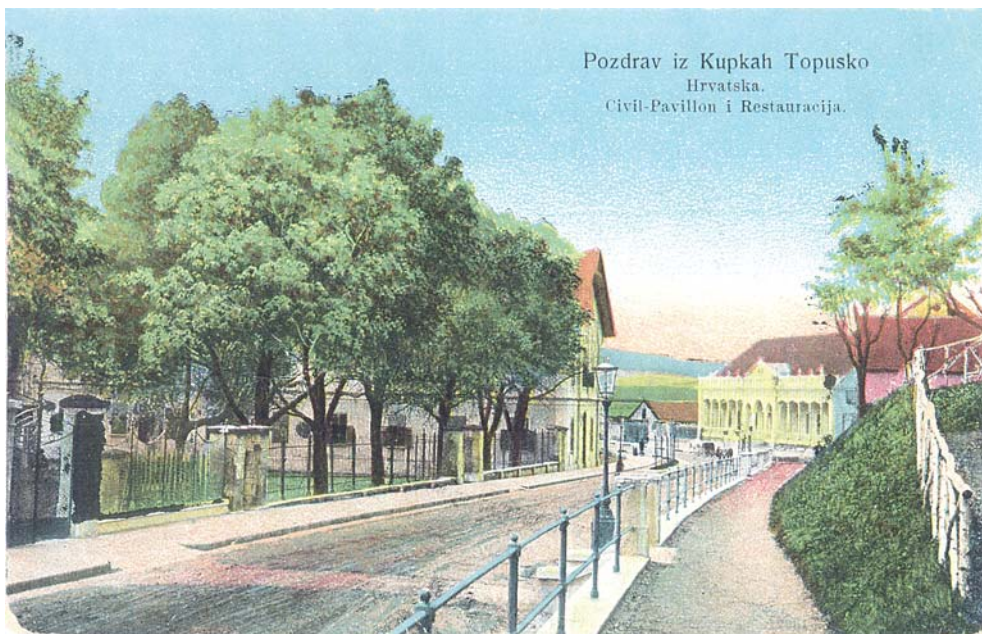


Lječilišni restoran, 1911. (Fotomonografija Topusko)
Spa restaurant, 1911

formiranje novog nukleusa, što će u prostornom razvoju naselja imati vrlo važnu ulogu.

Započeti proces premještanja sakralnih objekata iz kupališnoga prostora nastavlja se rušenjem katoličke Crkve sv. Marije i izgradnjom nove Crkve Blažene Djevice Marije od Pohoda 1830. godine, u ravnici jugoistočno od glavnoga križanja.²⁶ Riječ je o tipu crkve kakav se često gradi na području Banske krajine tijekom prve polovice 19. stoljeća. Lađa joj

je podijeljena u dva jarma i predvorje pod pjevalištem, dok uže svetište ima zaključak u formi stiješnjene apside. Prema Đurđici Cvitanović ova crkva pripada skupini crkava meke kasnobarokne atektoničke prostorne koncepcije s konkavno uvučenim prijelazima stupova i bočnih zidova lađe. Njezina vanjšina artikulirana je klasicističkim elementima arhitektonske plastike. Zvonik koji se izdiže iznad središnjeg dijela pročelja postaje važna vertikala naselja.



Pogled na lječilišni restoran i istočno krilo Blatnih kupki, 1911. (Fotomonografija Topusko)
View onto spa restaurant and eastern wing of the Mud Baths, 1911



Opatovina (portal crkve cistercitskog samostana), 1902. (Fotomonografija Topusko)
Abbey (portal of the church of the Cistercian abbey), 1902.

U blizini crkve podiže se škola, gostionica, zgrade za smještaj časnika i još neke građevine javne namjene, dok u prostoru stare jezgre ostaju samo kupališni objekti. Do sredine stoljeća proširit će se glavna kupališna zgrada, sagradit će se još nekoliko kupališnih objekata, čime se potpuno formira poznati Spiegelbad s nekoliko bazena, kupkama i kadama, restoranom i svim potrebnim pratećim sadržajima. Trokutno proširenje nastalo skretanjem ceste prema Babić brijegu, koja je do sredine stoljeća potpuno iščezla, pretvara se u maleni

trg koji služi okolnim objektima kupališnoga kompleksa. Gradi se cesta prema župnoj crkvi čime križanje dviju glavnih prometnica biva čvršće oblikovano.

Položajni nacrt iz 1850. godine prezentira novonastalu prostornu situaciju naselja, koju karakterizira grupiranje građevina javne namjene (sakralne i profane) uokolo pravokutnoga trga, jugoistočno od glavnoga križanja, kao i početak izgradnje kupališnih objekata uz Blatne izvore.²⁷ U nekadašnjem središtu naselja ostaju samo kupališni sadržaji, koji se šire i obogaćuju



Blatne kupke, 1915. (Fotomonografija Topusko)
Mud baths, 1915

novom izgradnjom. Na planu je prikazana i planirana gradnja, među kojom se ističe kupališna zgrada kod Blatnih izvora i vojna katnica sa sobama i bazenom smještena pored glavnoga križanja, sjeverno od vojne bolnice.

Pedesetih godina devetnaestog stoljeća produžuje se cesta koja od glavnog raskrižja vodi prema jugoistoku te prolazi između škole i katoličke crkve narušavajući pravilnost pravokutne plohe vojnog vježbališta. Planirana izgradnja je realizirana, što znači da je sagrađeno kupalište kod Blatnih izvora kao i izduljena prizemnica vojnog lječilišta jugoistočno od križanja, uz cestu koja vodi prema katoličkoj crkvi. O tome svjedoči katastarska karta iz 1860. godine, koja daje kompletnu sliku naselja razvijenog linearno duž glavnih prometnica.²⁸ U najstarijem dijelu naselja pored Bistrog izvora i glavne kupališne zgrade situacija je potpuno definirana izgradnjom nekoliko objekata uz trokutni plato i proširenjem zgrade sa sobama za uglednike, koja je smještena duž glavne ceste. Osim Bistrog izvora vrlo se aktivno iskorištavaju Blatni izvori, pored kojih je sagrađen veliki kupališni objekt.²⁹ Riječ je o bazenskoj zgradi, uz koju se planira izgradnja dvaju bočnih krila.

Izgradnja kompleksa Blatnih kupki dovršena je početkom šezdesetih godina devetnaestog stoljeća, a uskoro nakon toga sagrađena je zgrada restorana uz Glinsku ulicu, nasuprot novom kupališnom kompleksu. To su dvije najreprezentativnije građevine naselja i u kontekstu njegova prostornog razvoja imaju vrlo značajnu ulogu. Njihovom izgradnjom, naime, predio uz Blatne izvore dobiva na važnosti, te započinje izgradnja duž Glinske ulice prema Opatovini, gdje će se uskoro formirati novo središte naselja.

Tlocrtna shema Blatnih kupki i zgrade restorana poznata je s plana³⁰ iz sedamdesetih godina 19. stoljeća, dok se njihov izvorni izgled razabire sa starih razglednica iz vremena prije Drugog svjetskog rata.³¹ Blatne kupke bile su koncipirane na način da su središnju zgradu centralnog tlocrta s baze-

nom flankirale dvije katnice pravokutne osnove (jedna za građanstvo, a jedna za časnike i vojne činovnike), do kojih su vodili natkriti hodnici. Središnja zgrada s hodnicima građena je u *Rundbogenstil*. To je skladna cjelina naglašene horizontalnosti s dominantnim središnjim volumenom, koji se ostakljenim ploham izdiže iz svog arhitektonskog okvira. Plitki rizalitni istaci s tri lučna vratna otvora ili samo jednim lučnim prozorom motiv su koji se javlja na glavnom pročelju glavne bazenske zgrade kao i na hodnicima koji vode prema bočnim zgradama. Bočne katnice, sagrađene nešto kasnije, bile su više od središnje bazenske zgrade, te su zaklanjale pogled na nju s ceste. Na starim fotografijama razabire se ranohistoricistička dekoracija njihovih uličnih zabatnih pročelja u formi štapastih prelomljenih nadstrešnica prozora i slijepih visećih lukova duž potkrovnice linije kao asocijacija na romaničku arhitekturu.

Zgrada kupališnog restorana, prizemnica pravokutne osnove, svojim oblikovanjem bila je vrlo bliska po funkciji srodnom objektu u Badenu, koji je projektirao njemački arhitekt Heinrich Hubsch krajem tridesetih godina 19. stoljeća.³² Karakteristično je bilo ulično pročelje s trijemom rastvorenim segmentnim lukovima na tankim željeznim stupovima. Trabeacija se kontinuirano protezala duž cijelog pročelja, a iznad nje u zoni krovništva bila je plitka balustradna ograda prekinuta samo u središnjem dijelu trokutnim zabatom rizalita.

Kada je 1882. godine razvojačena Vojna krajina, lječilište Topusko prešlo je u ruke Hrvatske zemaljske vlade, što će potrajati sve do završetka Prvog svjetskog rata, kada nastaje Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca. Zemaljska vlada nastavila je razvijati lječilište, tako da početkom 20. stoljeća Topusko postaje turističko-lječilišni centar oblikovan po uzoru na europska kupališta.

Plan iz 1904. godine prikazuje Topusko iz vremena njegova razvojnog vrhunca.³³ Zamjećuje se nova izgradnja duž Glin-

ske ulice na potezu od Blatnih kupki i kupališnog restorana prema Opatovini. Cijelo naselje s dva kupališna kompleksa uređuje se prema urbanističkim standardima tadašnjih srednjoeuropskih kupališnih mjesta, što prvenstveno znači uvođenje zelenih hortikulturno uređenih površina. Uređuju se dakle brojni perivoji i vrtovi, veliki engleski park, park uz stari portal cistercitske crkve, Nikolino brdo te niz zelenih površina uz kupališne zgrade kao i uz glavno križanje u naselju. Ulice, ujedno i glavni prometni pravci, oblikovani su kao promenade s alejama divljih kestena.

Tijekom 20. stoljeća Topusko se i dalje razvija kao turističko-lječilišni centar. Novoj jezgri naselja, koja se razvija uz glavnu cestu prema starom cistercitskom samostanu, novi identitet pridaju historicistička i secesijska pročelja, ponegdje čak s elementima moderne arhitekture. Razvoj naselja prekinut je početkom Drugog svjetskog rata, a potom i nedavnog Domovinskog rata, čije su posljedice bile katastrofalne. Porušene su Bistre kupke, historicistička zgrada lječilišnog restorana, upravna zgrada kupališta, bočna krila Blatnih kupki, katolička crkva i brojne druge građevine koje su oblikovale naselje. Identitet današnjeg naselja primarno određuju elementi njegova krajolika, dok su vrijedni građevni slojevi različitih povijesnih razdoblja ostali još samo u arheološkom sloju ili su potpuno uništeni ratovima. U naselju dominira kupališni kompleks sagrađen osamdesetih godina prošlog stoljeća, a Blatne kupke su izmijenjene do neprepoznatljivosti. Glavna ulica koja vodi prema staroj Opatiji također je izgubila svoj identitet rušenjem nekoliko markantnijih građevina. Nakon Domovinskog rata katolička župna crkva je obnovljena metodom faksimilske rekonstrukcije i vertikalna njezina zvonika svakako daje smisao vizurama naselja, međutim, crkva zbog svog smještaja izvan središta naselja nema udjela u oblikovanju središta koje se još od 19. stoljeća proteže duž komunikacije istok–zapad, koja vodi prema bivšem samostanu. Slika naselja je osiromašena i izmijenjena, a lječilišna je djelatnost degradirana. Voda, bujna vegetacija i memorija naselja ostaju kao potencijal budućega razvoja.

Bilješke

1 MICHAEL V. KUNNITS, Povijesno topografski opis mineralnog kupališta Topusko, Carlstadt 1827. – Topusko 1997., 21.

2 LAZO ČUČKOVIĆ, Brončanodobni nalazi iz karlovačke regije, u: *Arheološki vestnik*, Ljubljana, 39–40 (1989.), 437.

3 LAZO ČUČKOVIĆ (bilj.2); LAZO ČUČKOVIĆ, Arheološka topografija karlovačke regije, Izdanja Hrvatskog arheološkog društva, 10 (1985.), 13, 14.

4 BERISLAV SCHEJBAL, Nova razmatranja o Acqua Balissae i narodu Jaza, Pejzaž – Vode – Etimologija – Kultovi – Mitologije, Pitanje atribucije i kontinuiteta, u: *Opvscvla Archaeologica*, Zagreb, 27 (2003.), 395.

Zaključak

Novovjekovno razdoblje, koje u Topuskom započinje povlačenjem Turaka i izlaženjem iz prostora srednjovjekovnih struktura, iz uske doline potoka Toplica na široki, otvoreni prostor doline rijeke Gline, na područje rasprostiranja antičkog naselja, najvećim je dijelom definiralo današnje urbane forme i strukture. Propadanjem i rušenjem tvrđave, premještanjem rimokatoličke župne crkve i gradnjom pravoslavne kapele u dolini, jugoistočno od Nikolina brda, te izgradnjom niza kupališnih zgrada izdvojena su kupališna mjesta od ostalih sadržaja, te su stvoreni novi prostorni odnosi, a time i nova silueta naselja. Prostorna i funkcionalna organizacija, temelj urbane morfologije i matrice naselja, nastavlja se na tradiciju linearne koncepcije još u antici položenih glavnih aksijalnih smjerova. U skladu s tim razvijaju se dva kupališna kompleksa uz osnovne prometne pravce, na čije se smjerove nadovezuju i ostale građevine različitih sadržaja koje su građene u tom razdoblju. Iskorištavanje termalnih izvora ponovo je generator razvoja naselja, koje se oblikuje prema načelima i standardima srednjoeuropskih kupališnih naselja 19. stoljeća. Uspostavom nekoliko perivoja – Engleskog perivoja, parka Opatovine i park-šume na Nikolinu brdu, te formiranjem reprezentativne promenade od ulice Spiegelbad do parka Opatovina, uz koju su vezane najreprezentativnije kupališne građevine, oblikovano je moderno kupališno naselje. Njegova specifičnost bila je dvojaka vojna i civilna funkcija, koja se javlja od početka 19. stoljeća, što je logična posljedica njegova pripojenja Vojnoj krajini 1802. godine.

Uspom i razvoj kupališnog naselja prekinuti su razaranjima tijekom Drugog svjetskog rata, a onda i nedavnog Domovinskog rata, u kojima su uništene najvrijednije građevine, tako da u današnjem tkivu naselja zatječemo tek fragmentarno očuvane elemente građevne strukture starijih razdoblja. Ipak, očuvana je matrica naselja koja sintetizira odnos prirodnih topografskih obilježja i izgrađenih oblika.

5 MARINA ZANINOVIĆ, Pojava antike u središnjoj Hrvatskoj, u: *Arheološka istraživanja na karlovačkom i sisačkom području*, Izdanja Hrvatskog arheološkog društva, 10 (1985.), Znanstveni skup, Karlovac, 1983., 65.

6 MARINA ŠEGVIĆ, Antički kultovi u Sisku i Topuskome, u: *Arheološka istraživanja na karlovačkom i sisačkom području*, Izdanja Hrvatskog arheološkog društva, 10 (1985.), Znanstveni skup, 1983., 98.

Stari zemljopisni izvori (*Antonijanski putopis*, *Peutingerska karta* i *Ravenatski svjetopisac*) spominju dvije glavne rimske ceste koje su sa zapada dolazile u Sisak – jedna iz Ljubljane, a druga iz Senja. Rimski itinerariji spominju na obje ceste postaju *Ad Fines*, udaljenu od Siska oko dvadeset rimskih milja. To je uz činjenicu da je u Topuskom pronađen velik broj arheoloških ostataka iz

rimskog vremena bio povod starijim istraživačima da *Ad Fines* smjeste u današnje Topusko. Međutim, uzimajući u obzir rezultate suvremenih arheoloških istraživanja, pretpostavlja se da se gornjopanonska postaja *Ad Fines* nalazi desetak kilometara od Topuskog, nedaleko naselja Mali Gradac u selu Dragotini, gdje je pronađen rimski miljokaz s oznakom udaljenosti od Siscije XXIII *milia passum*. Problem ubikacije nije do danas riješen, te pitanje granice ostaje i dalje otvoreno.

7

MARINA ŠEGVIĆ (bilj. 6), 97.; JOSIP BRUNŠMID, Kameni spomenici Hrvatskog narodnog muzeja u Zagrebu, Zagreb, 1907., 141–147.

8

Navedeni nalazi otkriveni su usputno prilikom raznih interven-tnih zahvata i probnim sondama koje su izvedene 1990. godine. Zahvaljujemo kolegi arheologu Ameliju Vekiću, koji nas je uputio na slučajne antičke nalaze u Topuskom i omogućio uvid u *Elaborat o planiranim arheološkim istraživanjima Topuskoga* iz 1986. godine (Nosilac projekta: Arheološki zavod Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu). MARINA ŠEGVIĆ, Topusko, 1990., u: *Obavijesti HAD-a, 2/XXIII* (1991.), str. 50.

9

LAZO ČUČKOVIĆ (bilj. 3), 14. – Temelji longitudinalne zgrade bazilikalnog tipa pronađeni su pred župnom crkvom u 19. stoljeću, kada su se vršila arheološka istraživanja cistercitske crkve. Tlocrt je objavljen u tekstu: ZORISLAV HORVAT, Neke činjenice o cistercitskom samostanu i crkvi u Topuskom, u: *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu*, 1998., 121–134. MICHAEL KUNNITS u knjizi o Topuskom iz 1827. godine (bilj. 1) bilježi da su prilikom kopanja temelja nove kupališne zgrade kod Bistrih izvora, između Nikolina brda i Babić brijega, pronađene čvrste zidine, glinene vodovodne cijevi i rimski novac.

10

MARINA ŠARIĆ (ŠEGVIĆ), Rimski grob u Topuskom, u: *Vjesnik AMZ*, 3. serija, XII–XIII (1979.–1980.), Zagreb; LAZO ČUČKOVIĆ (bilj. 3), 14.

11

MARINA ŠEGVIĆ (bilj. 8), 50.

12

JOSIP BUTURAC, Popis župa zagrebačke biskupije, u: *Starine*, 59, Zagreb, 1984., 48.

13

Na najstarijem kartografskom prikazu naselja Situacijski plan okolice i mineralnog izvora u Topuskom radi uvida u nove građevinske projekte, prije 1780. (HDA, Zbirka planova, 904.378–380), ucrtana je crkva, a prema usmenoj predaji iz doba gradnje Omladinskog doma na tome mjestu (sredinom 20. stoljeća), Crkva sv. Nikole bila je longitudinalna jednobrodna građevina s apsidom.

14

Pozicija utvrde označena je na katastarskom prikazu naselja Topusko, 1779./1780. (HDA, Kartografska zbirka, 902.B.V.173.) i na Položajnom nacrtu mjesta Topusko u okrugu Prve Banske regimente, 1850. – Regulacijska osnova (HDA, Zbirka građevinskih nacrti, 905.1.38.).

15

JULIJE KEMPF, Lječilište Topusko u Hrvatskoj, Zagreb, 1929., 23.

16

JOSIP ADAMČEK, Agrarni odnosi u Hrvatskoj od sredine XV do kraja XVII stoljeća, Zagreb, 1980., 169. NADA KLAIĆ, Prilog pitanju postanka slavonskih varoši, u: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta*, 3 (1955.), Zagreb, 41–59. ŠIME LJUBIĆ, Topusko (*Ad Fines* i ostaci njegove gotičke crkve), u: *Viestnik hrvatskoga arheološkoga društva*, br. 2, 1880., 34, 35. IVAN OSTOJIĆ, Benediktinci u Hrvatskoj i ostalim našim krajevima, sv. 3, Split, 1965., 209–221.

17

Nalazi arheoloških iskapanja, izvođenih osamdesetih godina 19. stoljeća, omogućili su rekonstrukciju tlocrta crkve i samostana kao i neke zaključke o vremenu njihove izgradnje. Svetište crkve je romaničko, što odgovara vremenu kada je Andrija II. počinjje graditi. Pročelje je, međutim, podignuto kasnije, potkraj 13. ili početkom 14. stoljeća u stilu zrele gotike. Unatoč provedenim istraživanjima brojna su pitanja ostala otvorena, i to u pogledu same arhitekture, ali i šire, u vezi s izgradnjom crkve i navodnom upotrebom stare topuske crkve Pohoda Svete Marije koja je cistercitima darovana kad su došli u Topusko. ZORISLAV HORVAT, Topusko – pokušaj rekonstrukcije tlocrta, u: *Peristil*, Zagreb, 10–11 (1967.–1968.), 5–18; ZORISLAV HORVAT, Neke činjenice o cistercitskom samostanu i crkvi u Topuskom, u: *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu*, 13–14 (1998.), 121–134.

18

Tlocrtna forma utvrde poznata je s Erbenova nacrti, na kojem je ucrtana samo shematski. Riječ je o šesterokutniku s tri kružne ugaone kule. Tijekom 16. stoljeća na području Krajine grade se mnoge utvrde, uglavnom s ravnim potezima zidina i kružnim kulama ili polukulama na uglovima. ZORISLAV HORVAT (bilj. 17, 1998.), 130–132.

19

ZORISLAV HORVAT (bilj. 17, 1998.), 121.

20

Situacijski plan okolice i mineralnog izvora u Topuskom radi uvida u nove građevinske projekte, prije 1780. (HDA, Zbirka planova, 904.378–380); Katastarski prikaz naselja Topusko, 1779./1780. (HDA, Kartografska zbirka 902.B.V.173.).

21

Legenda karte (prijevod Danijela Marjanić, prof.): 1. Izvor, 2. i 3. Dva postojeća kupališta, 4., 5., i 6. Gostionica, kuhinja, podrum, 7., 8. i 9. Župni dvor, kuhinja, staje, 10. Stražarnica, 11. i 12. Katolička i pravoslavna crkva, 13. Plato gdje se nalazila Kapela sv. Nikole (Nikolino brdo), a koji će biti pretvoren u vrt i šetalište, 14. Izvori toplog blata, 15. Glavni ulaz crkve (cistercitske) 16. Graničarske kuće i zemljište, 17. Župno zemljište i vrt, 18. Nove zidane prostorije za momčad. A. Nova prostorija (sporedni, pomoćni objekt), B. Stari štagalj koji će biti adaptiran u prostoriju za kupanje, C. Nova blagovaonica, D. Nove staje i šupe za kola, E. Nova prostorija za blatnu kupku, F. Župno zemljište, H. Novo raskrižje uz prostorije za momčad.

22

Već u 18. stoljeću, a naročito tijekom 19. stoljeća istraživači se bave ispitivanjem kvalitete vode topuskih vrela. Analize su vršene 1772. godine (barun Kranz), 1784. (liječnik Mitterbacher), 1816. (karlovački fizičar Nabiach), 1817. (Zimmerman, prof. kemije na Bečkoj akademiji), 1826. (kemičar i liječnik Josip Gurth iz Nove Gradiške, nakon čije su analize topuska vrela priznata ljekovitima prema tadašnjim kriterijima medicinske znanosti za čak petnaest bolesti), 1864. (kupališni liječnik u Topuskom Rudolf Hinterber-

ger) i brojni drugi. Rezultat tih kemijskih analiza je podjela vrela u tri skupine: skupina Bistrih kupki, skupina Crijetnih kupki i skupina Livadnih vrela. – Više o tome JULIJE KEMPE, Lječilište Topusko u Hrvatskoj, Zagreb, 1929.

23

Situacijski plan kupališta u Topuskom s toplom mineralnom vodom i njegove okolice na području Prve banske graničarske pukovnije (HDA, Zbirka planova)

24

Situacijski plan kupališta Topusko u Prvoj banskoj graničarskoj pukovnij, objavljen u knjizi M. Kunnitsa (bilj.1).

25

Izgled glavne kupališne zgrade Spiegelbada poznat je sa starih razglednica naselja koje potječu s početka 20. stoljeća. Nacrt pročelja središnje bazenske zgrade priložen je uz plan naselja u knjizi M. Kunnitsa (bilj. 1), a njezinu prostornu dispoziciju moguće je razabrati s plana vodovoda s kraja 19. stoljeća (HDA, Zbirka planova).

26

ĐURĐICA CVITANOVIĆ, Sakralna arhitektura baroknog razdoblja, Gorički i gorsko-dubički arhidakonat, Zagreb, 1985., 223, 280, 281.

27

Položajni nacrt mjesta Topusko u okrugu Prve Banske regimente, 1850. – Regulacijska osnova (HDA, Zbirka građevinskih nacrt, 905.1.38.).

Legenda ove karte sadrži 82 točke, koje označavaju sve postojeće i planirane objekte u naselju Topusko. Donosimo izbor građevina koje su važne u kontekstu prostorne slike i razvoja naselja (prijelod: Danijela Marjanić, prof.): 1. Ruine bivšeg/starog samostana, 2. Gostionica za goste blatne kupelji s 10 soba i stanom za gostioničara, 9. Kabine za građanstvo, 10. Blatna kupelj za građanstvo, 12. Bistra kupelj, 13. Izvor bistre kupelji, 14. Planirana kupelj za uglednike, 23. Pravoslavna crkva, 25. Gostionica za građanstvo, 28. Prostorije vježbališta i ured satnije, 29. Osnovna škola, 33. Katolička župna crkva, 34. Konačište satnika, 36. Konačište upravnog časnika, 41. Planirani župni dvor, 48. Bolnica u kojoj

je smješten zapovjednik/upravitelj kupališta, liječnik kupališta i njegov ured i bistra kupelj za bolesne vojnike, 52. Planirana katnica s 27 soba, bazenom i stanom za upravitelja, 58. Planirana nova plesna dvorana, 59. Nova zgrada za uglednike s bistro i blatnom kupelji, 17 soba i kavanom, 62. Nova zgrada s predvorjem opremljena kupeljima s 2 sobe za namještenike i odjelima za oba spola, 63. Planirana katnica za goste (14 soba), 65. Gostionica, soba za biljar, blagovaonica, kuhinja, pekara, sobe za posluđu, 66. Praonica (2 sobe za pralje), 72., 73. Postojeća stara zgrada s 12 soba proširenjem će imati 17 soba za uglednike.

28

Katastarski plan naselja Topusko, k. o. Ponikvari, 1860. godine (HDA, Zbirka Državne geodetske uprave, 1536. Ponikvari, ZG – 406).

29

»Kupališna ustanova koristi dva glavna izvora. Prvi i izvrstan glavni izvor snažno izlazi čist i kristalno jasan u gornjem dijelu mjesta. Taj ljekoviti izvor podijeljen je u tri dijela te odvodi vodu u novo kupalište za odličnike, u staro kupalište i u sveopće kupalište za srednji sloj naroda. Drugi glavni izvor nalazi se na donjem kraju kupališta, tu tvori blatno kupalište i uvodi ga se u bazen koji služi tome da se oni kupališni gosti, koji trebaju nanijeti blato na svoje tijelo, mogu s tom vodom oprati.« – M. Kunnits (bilj. 1), 24.

30

Na tom planu prikazani su izvori i odvodi tople i hladne vode te detaljne tlocrtne sheme svih kupališnih objekata i objekata u funkciji kupališta. (HDA, Kartografska zbirka).

31

Fotomonografija Topusko, grupa autora, (ur.) Bogdan Arnautović, Topusko, 1996.

32

BERRY BERGDOL, European Architecture 1750–1890, Oxford History of Art, 184–189.

33

Plan kupališnog naselja Topusko, 1904. (HDA, Zbirka planova, 904.380).

Summary

Viki Jakaša Borić – Biserka Bilušić Dumbović

Topusko – the Urban Genesis of the Settlement

This article deals with the spatial development of the settlement of Topusko in the period after the withdrawal of the Ottomans from this area, on the basis of historical plans and of an analysis of the matrix or the building structure. The introductory part puts forward all the known relevant facts that had an influence on the formation of the basic pattern of the settlement, on which, after the withdrawal of the Turks, the life and development of the settlement continued.

Here we are concerned with Antiquity, from which the basic outlines that determined its pattern derived, and the Middle Ages, which formed it with respect to the morphology of the ground, and defined the new focal sport by the construction of the Cistercian monastery. The modern age, which appeared after the withdrawal of the Ottomans, brought in the 19th and 20th century, the greatest advances, developing the settlement as a known therapeutic spa, after which came

total degradation during the destruction of wartime. The basic characteristic of this period is the move out from the space of the medieval structures, from the cramped valley of the Toplica brook, to the broad, open space of the valley of the Glina River, to the area where the ancient settlement had extended. The settlement developed along the main traffic routes, continuing the traditional linear concept of the main axial directions laid down in Antiquity. The use of the thermal springs was once again a generator for the development of the settlement, which shaped its physical structures according to the principles and standards of Central European *kurort* settlements in the 19th century. When several gardens were formed – the English garden, the Abbey park and the forest park on Nikolino brdo, a number of fine promenades were created from the street called Spiegelbad to the Abbey

Park, along which were the grandest bathing buildings, a spa settlement of high town-planning and architectural qualities was created. The rise and development of the settlement was interrupted by the destruction of World War II, and then by that of the recent Homeland War. The most worthwhile buildings were destroyed, and in the current fabric of the settlement we can come upon only fragmentarily preserved elements of the architectural structure of the older periods. Still, the pattern of the settlement is preserved through its urban forms, which combine the relations of natural and topographic features and built forms.

Key words: urban planning, Topusko, spatial development, 18th Century, 19th Century, mineral springs, spa

Ivana Mance

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Kukuljevićev Slovník umjetnikah jugoslavenskih: povijest umjetnosti kao bibliografski univerzum

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 1. 8. 2008. – Prihvaćen 3. 9. 2008.

UDK 7.071(497)

Sažetak

Kao autor prvog nacionalnog biografskog leksikona umjetnika, ali i jedan od prvih istraživača na polju povijesti umjetnosti u Hrvatskoj i širem području južnoslavenskih zemalja, Ivan Kukuljević tvorac je i prve bibliografije za nacionalnu povijest umjetnosti. Njegovo poznavanje literature za opću povijest južnoslavenskog geopolitičkog prostora, ali i ciljano traganje kroz postojeću specijalističku literaturu na području europske povijesti umjetnosti, osiguralo je prvu zalihu znanja nužnu za uspostavu nacionalne baštine kao predmeta auto-

nomnog znanstvenog interesa. U radu se donosi pregled literature koju je Kukuljević prikupio i kojom se koristio za rad na Slovníku, razvrstavajući je pri tom u nekoliko načelnih skupina radi stjecanja uvida u izvanrednu širinu njezina opsega. Također, nastoji se rekonstruirati kronologija i način upoznavanja s korištenom literaturom odnosno put njezina pribavljanja, a na kraju i razmotriti refleksije upotrijebljene literature na diskurs samog Slovníka.

Ključne riječi: *Ivan Kukuljević Sakcinski, Slovník umjetnikah jugoslavenskih, bibliografija, povijest umjetnosti, kulturna povijest*

Širok raspon interesa odnosno područja djelovanja Ivana Kukuljevića ne bi bio moguć bez jedne temeljne pretpostavke: ljubavi prema knjigama, koja, koliko i osobna strast, odnosno primarno područje sakupljačke aktivnosti, čini osnovni operativni medij njegova znanstvenog istraživanja.¹ Kao i za ostale grane historiografskih znanosti, to važi i za Kukuljevićev rad na području povijesti umjetnosti: »Ovaj podrazred knjižnice, iznosi preko jedne tisuće knjigah pisanih u različitim jezicima, te je velikim troškom vlasnika, nabavljen onom prilikom, kad je isti počeo pisati svoj Slovník umjetnikah jugoslavenskih, neimajući u čitavoj trojedinoj kraljevini sbirke knjigah i izvorah, potrebitih za pisanje istorije umjetnostih. Budući da život jugoslavenskih umjetnikah u tjesnom savezu stoji s povjestnicom umjetnosti talijanske i njemačke svih školah, to je dakako vlasnik morao pri sastavljanju svoje sbirke, po mogućnosti i po dozvoljenju svojih sredstvih, obzir uzeti na sva bolja djela o svih rečenih školah.« Navedeni tekst stoji kao uvodna napomena na početku cjeline u kojoj se navode djela s područja povijesti umjetnosti u katalogu rukopisa i tiskanih knjiga što ih je vlasnik, Ivan Kukuljević Sakcinski, do tog trenutka bio pribavio, objavljenom pod naslovom *Jugoslavenska knjižnica Ivana Kukuljevića Sakcinskog*.² Usprkos ograničenim mogućnostima pojedinaca da spomenutom deficitu doskoče

stvaranjem privatne biblioteke, Kukuljevićeva je objecka pouzdan znak epistemološke zrelosti vremena. Krajem 18. i početkom 19. stoljeća postojanje javnih, dobro opskrbljenih i sve bolje uređenih knjižnica kao i dostupnost »primarnih izvora«, koji se počinju objavljivati u raznim zbornicima i zbirkama historiografske građe, postaju osnovnim pretpostavkama pisanja povijesti odnosno historiografskih žanrova, koji upravo bibliografsku referenciju podrazumijevaju kao svoju glavnu distinktivnu kvalitetu. Činjenica da Kukuljević sredinom 19. stoljeća prvi u Hrvatskoj uviđa tu nužnost ukazuje na ključnu kvalitetu njegova Slovníka, koja ga situira u povijesnom vremenu. U spoznajno-znanstvenom smislu Slovník je prije svega bibliografski pothvat i kao takav otkriva što proces stvaranja i pisanja povijesti na svojoj radnoj, generativnoj razini prvenstveno i jest – pronalaženje, povezivanje i spajanje različitih tipova tekstova u bibliografski univerzum. Posrijedi, dakle, nije dubinska, nego ekstenzivna istraživačka gesta – cilj nije u tome da se pravocrtno napreduje prema što originalnijem povijesnom izvoru, nego da se predmet znanstvenog interesa rasprostire na što širem literarnom horizontu.³ Snaga znanstvenog dokaza proporcionalna je širini referentne literature odnosno prostora pisane riječi koji se mora prijeći:⁴ krećući se uzduž i poprijeko načelno beskonačnog tekstualnog prostora, Kukuljević suprotstavlja

i povezuje naizgled udaljene točke, združujući ne samo sekundarnu literaturu s primarnom povijesnom građom, već i žanrovski različite tipove štiva.

Akumulacija bibliografskog znanja

Većinu tih djela Kukuljević je s vremenom nabavio za svoju biblioteku, čiji se nastanak i sustavno izgrađivanje može okvirno rekonstruirati na temelju korespondencije, izvješća s putovanja, dnevnčkih bilješki, popisa koje je sam vodio itd. Prema katalogu objavljenom u spomenutoj knjižici iz 1867., upravo se područje povijesti umjetnosti i starina te kulturne povijesti ističe kao jedna od konzistentnijih cjelina. Osim historiografskih djela u širem smislu i izdvojenoga korpusa slavenskih knjiga, to je jedna od brojčano znatnijih skupina.⁵ Činjenica da se bibliografija *Slovnika* ne iscrpljuje samo na području koje izdvaja u usko specijalističkoj kategoriji umjetnosti i starina, već da se prostire širom bibliotečnog sustava koji Kukuljević pokušava izgraditi služeći se različitim kriterijima klasifikacije, govori u prilog načelu ekstenzije predmeta interesa na što širem literarnom polju.

Kukuljević s povijesnoumjetničkom literaturom vjerojatno dolazi u dodir već u ranoj mladosti, kada ga, kao što navodi Smičiklas, kao mladog časnika počinju zanimati »historijske knjige i lijepe umjetnosti«. ⁶ U tom razdoblju posvećuje se proučavanju povijesti motiviran vlastitim književnim pokušajima, u čemu mu svakako pruža oslonac nemala očeva biblioteka, no već tada počinje i sam prikupljati i kupovati knjige. ⁷ Po otpustu iz vojske Kukuljević učestalije putuje i u tom razdoblju intenzivira i usustavljuje svoj rad na području povijesti umjetnosti. U Veneciji 1842. godine upoznaje Giuseppa Valentinellija, tada bibliotekara venecijanske Marciane, kroz čitav radni vijek jednoga od najdragocjenijih suradnika, koji mu, između ostalog, nabavlja i šalje knjige, o čemu svjedoči i sačuvana korespondencija. Premda će mu Valentinelli kao i nekolicina drugih poznanstava biti od pomoći i na tom području, osobito u kasnijem razdoblju radnoga vijeka, Kukuljević je u prikupljanju literature iz povijesti europske umjetnosti bio uvelike samostalan, odnosno njegova je obaviještenost primarno rezultat sporadičnih, ali efikasnih boravaka po knjižnicama i zbirkama koje su mu bile najdostupnije: uz Veneciju, to je prvenstveno Beč – nesumnjivo prvo i najvažnije mjesto Kukuljevićeva doticaja s umjetničkim materijalom i povijesnoumjetničkom literaturom, te Budimpešta, u kojoj između 1849. i 1851. u nekoliko navrata boravi po službenom zadatku vraćanja rekvirirane arhivske građe. Od 1847., kada se u »Danici« javlja dopisom pod naslovom *Pogled na Štajersku, Beč, Peštu i Požun*, pa do početka pedesetih godina, kada poduzima prva putovanja kao predsjednik novoosnovanog Društva za povjestnicu jugoslavensku upravo u svrhu istraživanja povijesnih spomenika, Kukuljević će u nekoliko navrata boraviti u Pešti, Veneciji, Ljubljani i Beču, i upravo u tim godinama vjerojatno se uspio upoznati s glavninom »najboljih« djela

o europskoj umjetnosti.⁸ Kada u jesen i zimu 1856./1857. napokon putuje u Italiju, Ivan Kukuljević je kompetentan poznavatelj zapadnoeuropske, nadasve talijanske umjetnosti, koji ciljano pribavlja potrebnu literaturu.

Prikupljena i u *Slovníku* upotrijebljena literatura može se sagledati prema načelnim skupinama: kao prvo, to su različita bioleksikografska djela; potom širok raspon djela s područja historiografije, topografije i kulturne povijesti; zatim publikacije koje obrađuju grafičke zbirke odnosno pomažu u kolekcionarskoj praksi, poput kataloga, leksikona i priručnika; napokon, tu su *Vita* i *Guida*, odnosno životopis i vodič kao najraniji oblici povijesnoumjetničkog znanja, kao i druga Kukuljeviću suvremena stručna literatura.⁹

Bioleksikografija

Premda je među bilježnicama s Kukuljevićevih putovanja pohranjenima u Arhivu HAZU s apsolutnom pouzdanošću nemoguće datirati one s izvadcima iz stručne literature, postoje naznake na temelju kojih je moguće pretpostaviti da je većina tih bilješki napravljena u Dvorskoj knjižnici u Beču, venecijanskoj Marciani i peštanskoj Sveučilišnoj knjižnici tijekom spomenutih putovanja. Literaturom se služi, odnosno pravi bilješke iz nje s dvjema glavnim svrhama: potragom za novim imenima, tj. umjetnicima za koje se može pretpostaviti da su potencijalno slavenskoga podrijetla, i radi dolaženja do novih podataka o životu i djelu onih već poznatih.¹⁰ U prvu svrhu Kukuljeviću će služiti biografski leksikoni umjetnika i razna druga bioleksikografska djela. Njegove bilježnice ispunjavaju stranice i stranice imena prepisanih iz Zanijeve *Enciclopedije* (od kojih će tek manji dio u konačnici biti uvršten u *Slovník*), Naglerova ili Füsslijeva leksikona, Ticozzijeva *Dizionarioja* i sličnih priručnika.¹¹ Upravo će iz takvih sveobuhvatnih biografskih leksikona umjetnika iz pera manje-više suvremenih autora u *Slovník* dospjeti najveći broj imena koja su Kukuljevićevu uhu odzvanjala slavenskom intonacijom, pogotovo onih s područja Furlanije, Koruške, Štajerske i drugih talijanskih i austrougarskih zemalja naseljenih i slavenskim stanovništvom.¹² Isto vrijedi i za imena umjetnika pod pretpostavkom provenijencije iz mjesta na području južnoslavenskih zemalja (npr. da Ragusa, di Carnio, da Salona i sl.).

S metodološkog stajališta takva je uspostava novog povijesnoumjetničkog znanja – koliko god imala jak ideološki naboj – ipak relativno jednostavna: imena odnosno cjelovite natuknice preuzimaju se iz specijalističke leksikografske literature isključivo temeljem pretpostavljene etničke pripadnosti ili geografskog podrijetla, uz eventualnu identifikaciju ličnosti u više sličnih izvora. Inauguracija novih umjetničkih ličnosti u nacionalnu povijest umjetnosti stoga će puno veću epistemološku vrijednost imati u slučajevima kada ona nisu preuzeta iz biografskih leksikona umjetnika, već usvojena iz izvora u kojima ne funkcioniraju kao element povijesnoumjetničkog znanja. To se ponajprije odnosi na Kukuljevićevo iščitavanje arhivskog materijala, poput

bilježničkih spisa ili testamenata, te neposredno upoznavanje materijala na terenu, ali i na inovativnu upotrebu i povezivanje doista širokog raspona historiografske i druge literature. Biografski koncipirana djela kompatibilna su s tipom informacije koju nudi *Slovník*, pa se Kukuljević koristi gotovo svime što mu je poznato: od rukopisnih opusa Marka Dumanića¹³ i Serafina Crijevića,¹⁴ preko Sebastijana Slade-Dolcija¹⁵ i Franje Marije Appendinija,¹⁶ do njemu vremenski bližih ili suvremenih autora leksikona uglednih ličnosti – Petra Stankovića za Istru,¹⁷ Franje Carrare¹⁸ i Andrije Ciccarelija za Split i okolicu,¹⁹ i naravno, Ljubićevoga *Dizionarioja*.²⁰ Na razini ideološkog zahvata, posrijedi je čin usvajanja lokalne memorije koju ti biografi i polihistori utjelovljuju: koliko god sitnim slovima njihova imena u bilješci bila napisana, ona daju legitimitet uvrštavanju Dioklecijana ili Kukuljeviću suvremenih tršćanskih slikara u galeriju južnoslavenskih umjetnika, koji posredno, preko lokalne memorije, ulaze u sastav nacionalnog biografskog leksikona.²¹

Historiografija, topografija i kulturna povijest

I druga kanonska mjesta starije historiografije koja se odnose na geopolitički prostor južnoslavenskih zemalja u *Slovníku* se inauguriraju kao pouzdan izvor nacionalne povjesnice, pa tako i povijesti umjetnosti. Pored niza više ili manje anonimnih majstora kojih identitet sve do danas nije potvrđen, Kukuljevićevo poznavanje bibliografije za crkvenu, ali i političku povijest osiguralo je i neka od kapitalnih imena nacionalnog umjetničkog panteona. Pona najprije, to se odnosi na djela Farlatija i Lučića,²² koja se navode ponekad kao jedini izvori. Kukuljeviću su također dobro poznati lokalni povjesničari i kroničari poput Pavla Andreisa,²³ Lorenza Fondre,²⁴ Jakova Lukarevića,²⁵ Serafina Razzija,²⁶ pa i Filipa de Diversisa²⁷ i Tome Arhiđakona,²⁸ s kojima su povezana imena umjetnika što ih do danas prati odgovarajuća *fortuna critica* – primjerice Andrije Buvine, Matije Gojkovića, Francesca da Milana, Bonina da Milana, Ivana Progonovića, Nikole Firentinca i drugih. Kukuljevićevo poznavanje starije crkvene historiografije urodit će oskudnijim plodom na području sjeverne Hrvatske, s izdvojenim slučajem Nikole Bengera, iz čijeg će kroničarsko-biografskog djela Kukuljević povući nekoliko imena – majstora pavlina, između kojih i Rangerovo, koja su do danas opstala u nacionalnoj povijesti umjetnosti.

Premda većina imena koja izvlači iz djela historiografa s područja Zagrebačke biskupije, poput Tome Kovačevića ili Rafaela Levakovića, do danas nisu nadrasla status arhivskog podatka, neka od njih ipak su se zadržala u sastavu nacionalne povijesti umjetnosti – primjerice, Ivan Firentinac Nicze, talijanski drvorezbar, kao majstor neočuvanih renesansnih korskih klupa za zagrebačku Katedralu, ili Luka Markgraf, pavlinski slikar preuzet iz Bengera, od čijeg djelovanja u Lepoglavi također nije ostao nikakav trag.²⁹ Još jedna nit koju Kukuljević iz svog poznavanja starije historiografije nastoji izvući vezana je uz djelatnost dalma-

tinskih majstora na Ugarskom dvoru, posebice u vrijeme Matije Korvina. Autori i djela nezaobilazna za to razdoblje povijesti koje južnoslavenski narodi dijele s poviješću ugarskih zemalja, primjerice Marko Bonfini, Nikola Istvánffy ili Ludovik Crijević Tuberon,³⁰ poslužiti će mu kao izvori novih umjetničkih imena ili za stjecanje detaljnije slike onih već više ili manje poznatih. Kukuljevićevo okretno služenje raspoloživom i poznatom literaturom osobito dolazi do izražaja u natuknici o Jakovu Statiliću, čiji lik i djelo postupno izgrađuje preplećući različite referencije:³¹ od utvrđivanja njegova obiteljskog podrijetla opjevanog u nekoliko stihova Jerolima Kavanjina, do utiranja njegova životnog puta povezivanjem informacija što ih o Jakovu Trogiraniu daju Bonfini, Istvánffy i drugi kroničari, s onima što ih o majstoru iz Trogira daje Filarete (Averulino), itd.³²

Bibliografske referencije dat će težinu uključivanju i čitavog niza antičkih, ranosrednjovjekovnih i drugih imena čije je mjesto u *Slovníku* isključivo ideološki motivirano – mogućnost da se Prokopije, Konstantin Porfirogenet pa čak i Plinije navedu u funkciji historiografskih izvora za južnoslavensku povijest umjetnosti ponekad je važnija od samog povoda; u bilješci nerijetko navedeni uz djela novijeg datuma, oni sugeriraju kontinuitet južnoslavenskoga kulturnog identiteta još od antičkih, odnosno predslavenskih vremena.³³

U pokušaju identifikacije majstora koji su radili na prostoru Istre i Dalmacije, osobito Trogira, Zadra, Splita, Dubrovnika, Kukuljević se, dakako, mogao osloniti na srodnu djelatnost sebi suvremenih povjesničara i arheologa, poput istraživanja sakralne baštine Trogira i okolice Vicka Celio-Cege; franjevačke baštine, osobito zadarske – Donata Fabijanića; arheološka istraživanja Frane Carrare i Frane Lanze,³⁴ itd. Također, dostupan mu je bio i širok raspon više ili manje popularne putopisne literature od Alberta Fortisa odnosno njegovih odjeka³⁵ i Giacoma Concine³⁶ do onodobnih putnika po Istri, Dalmaciji i unutrašnjosti. Više negoli kao izvor bitnih i novih informacija, ta se literatura navodi kao svjedočanstvo kontinuiranog interesa za jadranske južnoslavenske zemlje.³⁷

Za kontinentalno, sjeverozapadno područje zadano opsegom zemalja koje nastavaju južni Slaveni raspon literature će biti nešto uža, ali princip uporabe isti. Za područje Kranjske svakako je presudno Kukuljevićevo poznavanje starijih topografsko-historiografskih djela Valvasora,³⁸ Dolničara,³⁹ Linharta,⁴⁰ kao i ostavštine baruna Erberga⁴¹. Za područje Koruške i Štajerske Kukuljević će biti orijentiran na suvremena povijesno-topografska istraživanja.⁴² Za područje Srbije mu, osim općepovijesnog djela Jovana Raića, na raspolaganju stoje tek recentnija filološka, književnopovijesna i kulturnopovijesna djela Miklošiča, Kopitara, Šafarika, Dobrovskog i drugih, gdje primarno nalazi podatke o iluminatorima rukopisa, tiskarima itd. Naposlijetku, Kukuljević nova imena sabire i na polju suvremene periodičke literature, u širokom spektru od dnevnih novina i općekulturnih magazina do stručnih historiografskih, topografskih, arheoloških, povijesnoumjetničkih

i drugih časopisa. U *Slovníku* će se tako naći nemali broj uspješnih studenata bečke, peštanske, talijanskih i drugih akademija te mladih umjetnika rodom iz Trsta ili gradova na području Štajerske, Furlanije, Koruške itd., o čijim recentnim uspjesima čita u lokalnom dnevnom tisku na talijanskom i njemačkom jeziku, a kojima se u povijesti umjetnosti uglavnom kasnije gubi trag. Po istom automatizmu uvrstit će i novootkrivene majstore ranijih vremena koji su ostavili djela u tim krajevima, informirajući se u stručnim časopisima poput »L'Archeografo Triestino« ili »Mittheilungen der k. k. Central-commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale«, u kojem je i sam u nekoliko navrata dao svoj doprinos.

Katalozi, leksikoni i priručnici

Kukuljevićev prvi susret s djelima Schiavonea i drugih primarno se zbiva kao knjiški susret u bibliotekama i grafičkim zbirka, i to ponajprije onima na području Austro-Ugarske Monarhije. Da će upravo Julije Klović biti njegova prva povijesnoumjetnička tema i trajna okupacija, nije za očekivanje samo iz razloga Kukuljevićeve bibliofilije, nego i zbog činjenice da učestalo nailazi na grafičke listove rađene po Klovićevim predlošcima, ponajprije u mapama Corneliusa Corta, ali sekundarno i drugih grafičara poput Jana i Rafaela Sadelera, te u mnogima drugima u zbirci Dvorske knjižnice, zbirci vojvode Alberta⁴³ i zbirci Esterházy⁴⁴ u Beču, kao i širom različite literature, gdje se njegova i djela drugih poznatih Schiavona nalaze reproducirana na temelju više ili manje poznatih grafičkih prijevoda. U prvom članku o Kloviću, što ga je objavio u »Danici« 1847.,⁴⁵ kao poznate ilirske slikare uz Klovića spominje Andriju Medulića, Natalea Bonifacija i Martina Rotu – dakle, redom umjetnike koji su mu dostupni upravo kao grafičari.⁴⁶ Stranice i stranice bilježnica koje se čuvaju u Arhivu HAZU s popisanim grafikama Medulića i Rote te onima rađenima prema Benkoviću i Pončunu iz zbirke nadvojvode Alberta jasno daju do znanja da je upravo kultura skupljanja i obrađivanja grafičkih listova portal na koji je Kukuljević mogao ući u svijet umjetnosti, pa će i način na koji organizira popise djela svih tih umjetnika u *Slovníku* pratiti način na koji se s njima sreće u popratnoj literaturi: prije svega, to su kritički katalozi grafičkih zbirki (tzv. *catalogues raisonnés*) kao jedan od prvih žanrova stručne, akribične obrade umjetničkog materijala, odnosno pokušaja njegove historizacije artikulacijom zbirke na temelju tehnika, razdoblja, škola itd.⁴⁷ Zatim su tu razni priručnici za kolekcionare, koji također donose temeljne informacije o grafičkoj umjetnosti, umjetnicima i školama, drugi slični biografski leksikoni grafičara i tzv. leksikoni monogramista, također primarno namijenjeni sakupljačima i obrađivačima grafika.⁴⁸ Kao redoviti korisnik bečke Dvorske biblioteke i drugih zbirki, Kukuljević se služi katalozima Adama i Friedricha Bartscha,⁴⁹ ali i drugim katalozima važnijih privatnih zbirki koji sadrže djela umjetnika od interesa.⁵⁰ Kao referentnu literaturu također često navodi i prepisuje iz najpoznatijih leksikona grafičara i priručnika poput Basanova, HELLEROVA i Gandelinijeva leksikona, priručnika Hubera i Rosta,⁵¹ kao i

iz Brulliotova, HELLEROVA i Naglerova leksikona monograma.⁵² Osim kataloga grafičkih zbirki Kukuljević kao vrijednu referenciju navodi i kataloge pinakoteka i drugih galerija koje u svojim kolekcijama imaju djela Schiavonea i drugih umjetnika uvrštenih u *Slovník* – venecijanske Akademije, galerije Pitti, stalnog postava zbirke kardinala Fescha u Palazzo Falconieri, bečkog Belvedera i drugih zbirki.⁵³

Guida i Vita – idealni oblici povijesnoumjetničkoga znanja

Dva osnovna žanra pružaju mogućnost da se povijest pisanja povijesti umjetnosti protegne daleko u vrijeme ispred njegove znanstvene, akademske institucionalizacije – životopis i vodič, odnosno *Vita* i *Guida*, dva su uvriježena tipa artikulacije povijesnoumjetničkoga znanja prije povijesnostilske naracije. Utemeljena na kriteriju pripadnosti osobnom imenu ili toponimu, ta dva oblika češće dolaze u nekoj međusobnoj kombinaciji negoli u žanrovski čistom stanju, pa se žanrovska obilježja između abecedarija galerija uglednih umjetničkih ličnosti, monografija gradova i vodiča itd. nerijetko preklapaju. U trenutku kada počinje raditi u bečkim, peštanskim i venecijanskim bibliotekama Kukuljević zatječe čvrsto isprepletenu kulturu međusobnog nadovezivanja, tradiciju pisanja u kojoj se redovito navode uzori i prethodnici, objavljuju revidirana izdanja kapitalnih djela, pa se može pretpostaviti da je, slijedeći putanju gdje ga je jedan naslov vodio do idućega, proces upoznavanja s relevantnom literaturom tekao relativno lako. Sudeći prema navodima u bilješkama, čini se da se na tom bibliografskom području Kukuljević suvereno snalazio: za područje Venecije koristio se mnogim proslavljenim djelima, od monografije Francesca Sansovina⁵⁴ preko Martinellijeva *Il Ritratto di Venezia* (1684.)⁵⁵ do Boschinijeva *Descrizione di tutte le pitture della città di Venezia*. *Guide* i slična literatura nastavit će se pisati kroz čitavo 18. i prvu polovinu 19. stoljeća ne mijenjajući bitno ustaljenu strukturu. Primjerice, Zanettijev *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche dei Veneziani maestri* iz 1771. zanimljiv je pokušaj hibridnog združivanja povijesnoumjetničke naracije i vodiča.⁵⁶ Premda se već Zanetti u uvodu svoga djela kritički osvrće na žanrovsku hiperprodukciju, interes za njom neće jenjati do duboko u 19. stoljeće, koje će model proširiti tek bogatijom opremom i ilustracijama – primjerice, Paolettijev *Fiore di Venezia*, koji Kukuljević također često navodi.⁵⁷ Jedan od najpopularnijih vodiča nastat će 40-ak godina poslije Zanettija – Moschinijeva *Guida per la città di Venezia*, koja u trenutku objavljivanja (1815.) doista ima dugu i bogatu tradiciju pisanja na koju se može kritički osloniti.⁵⁸ Osim na razini informacije koju pruža, na jednak će način u metodološkom smislu Kukuljeviću biti uzorno i korisno Cicognino djelo, odnosno istraživanja o venecijanskoj epigrafskoj baštini, organizirano također po principu spoja *Guide* i *Vite*, lokaliteta i biografske bilješke o svakom imenu koje se spominje ili tiče navedenoga natpisa, s redovito navedenim arhivskim izvorom i upotrijebljenom literaturom.⁵⁹

Kukuljević se dakle, vodičima koristi radi inventarizacije kao jednoga od svojih osnovnih zadataka. U skladu s poetikom vodiča, umjetnik i njegovo djelo percipiraju se u stanju raspršenosti u prostoru, a zadatak je istraživača da prikupi informacije o njemu, organizirajući ih nerijetko i u natuknicama vlastitog leksikona također po kriteriju mjesta na kojem se nalaze odnosno čuvaju. Kukuljevićeve natuknice također se mogu interpretirati kao spoj životopisa i vodiča kroz djelo, uključujući i navođenje izvora kao ontološki primarne lokacije djela, odnosno što potpunije katalogizacije opusa, koja je ponekad izdvojena kao dodatak na kraju natuknice, a redovno, s obzirom na mogućnosti kronološke rekonstrukcije, interpolirana u okvir životne priče. Različite bilješke i radni materijal za *Slovník* pohranjene u Arhivu HAZU pokazuju da je upravo kriterij lokacije radno, praktično načelo organizacije prikupljenih informacija – npr. fascikl *Mletci* između ostalog sadrži abecedar imena s kratkom biografskom bilješkom i djelima u kojima se nalaze, te obrnuto, popis lokaliteta s djelima koja se na njima nalaze.

Osim *Guide* i *Vite* kao dva dominantna modela organizacije povijesnoumjetničkog znanja, Kukuljević je, dakako, upoznat i sa suvremenom povijesnoumjetničkom produkcijom, odnosno dostignućima na polju historizacije nekog segmenta ili pak cjelokupne umjetnosti zapadnoeuropskoga kruga. U *Slovníku* navodi sveobuhvatne preglede poput Kuglerova ili Schnaaseova,⁶⁰ zatim djela koja slikarstvo, skulpturu ili arhitekturu prikazuju kao autonomne, povijesno kontinuirane, razvojno logične fenomene – poput Fiorillove povijesti slikarstva,⁶¹ Cicognarine povijesti skulpture⁶² ili arhitekture Wilhelma Lübkea,⁶³ te djela koja slikarstvo, skulpturu ili arhitekturu pokušavaju historijski organizirati na razini nacionalnog naslijeđa, poput Lanzijeve povijesti slikarstva u Italiji⁶⁴ ili venecijanske arhitekture Pietra Selvatica.⁶⁵

Slovník i njegovi uzori

Svjestan manjkavosti svojih kompetencija, smatrajući se priučenim amaterom, Kukuljević i ne pomišlja upuštati se u način *zgodopisanja*, kojem se ne smatra doraslim. Na horizontu njegova iskustva čitanja i pisanja o umjetnosti *Vita* se nudi kao generalno validna forma povijesnog, a time i povijesnoumjetničkog mišljenja. »U sadašnjemu izobraženom vieku« – započinje svoj predgovor *Slovníku* – »neima skoro naroda, koj pokraj svoga zgodopisa liepih umjetnostih nebi imao i slovníka svojieh umjetnikah.«⁶⁶ Kao i na drugim područjima *povjestnice*, na području povijesti umjetnosti historiografski i biobibliografski diskurs odvijaju se paralelno, dijalektički se nadopunjujući. Štoviše, u skladu sa svojim načelnim stavom da je »prikupljanje« povijesne građe radnja koja prethodi pisanju povijesne naracije, Kukuljević svoj izbor žanra smatra logičnim i epistemološki primjerenim. Kukuljević je, doduše, svjestan da mu upravo nepostojanje relevantnih kriterija otežava posao, pa se u nastavku predgovora nastoji pred čitateljem

opravdati: »Pri velikoj oskudici podatakah niesam znao od nekijh umjetnikah drugo priobćiti do gologa imena, napomenuvši zajedno kod svakoga izvor odkuda sam vadio podatke. Nieka od ovieh imenah, niesu možebit ni zaslužila da sam ih medju druge umjetnike uvrstio, ali znajući dobro kako je kod inih narodah često i golo ime prije sasvim nepoznatoga umjetnika, najedankrat silno razsvietlilo zgodopis umjetnosti, kad se je naime njegov od prije zanemareni umotvor na vidilo izneo; držao sam za moju dužnost, svako ime zabilježiti, koje mi se je i malo činilo od budi koje važnosti.«⁶⁷ Premda će argument da prikupljanje prethodi kritičkoj obradi odnosno pisanju povijesti biti glavni bastion s kojega će Kukuljević kroz cijeli život braniti svoju etiku minimalne diskriminacije, upravo će se taj argument pokazati kao slaba karika – kad 1874. doživljava tešku kritiku struke po izlasku prvog sveska svog *diplomatičkog zbornika*, Kukuljević će svoje epistemološke pozicije braniti istom argumentacijom.⁶⁸

U literaturi koju je sakupio i imao u vidu, za pisanje životopisa stoji mu na raspolaganju čitav niz uzora. Uz već spomenute biografske leksikone umjetnika poput Zanijeva, Naglerova, Füslijeva, Winkelmannova,⁶⁹ tu je i De Bonijeva zbirka životopisa jednostavno naslovljena kao *Biografia degli Artisti* itd.,⁷⁰ a Kukuljević se, kada su Schiavoni posrijedi, neizostavno oslanja i na biografsku baštinu prethodnih stoljeća: od Vasarijevih *Vita* u nekoliko njihovih izdanja⁷¹ i Baldinuccijevih *Bilješki*, kojima si autor postavlja zadatak revitalizacije Vasarijeva djela na modernijim osnovama,⁷² preko Giovannija Baglionea kao glavnog životopisca za rimske umjetnike,⁷³ Guglielma Della Valle za sijenske⁷⁴ do Carla Ridolfija odnosno njegovih *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri Pittori veneti*, osim Boschinijeva vodiča najvažnijega djela o venecijanskom slikarstvu napisanoga u 17. stoljeću. Napokon, tu je i popularni Orlandijev odnosno Guarientijev *Abeccedario pittorico*, prva zbirka životopisa organizirana abecednim redom, koja je tijekom 18. stoljeća, na početku kojega je i napisana, doživjela čak 5 izdanja.⁷⁵ U natuknicama o Meduliću ili Kloviću Kukuljević, dakako, ima u vidu i leksikone netalijanskih autora iz druge polovine 18. stoljeća, primjerice Argenvilleovu zbirku životopisa,⁷⁶ jedno od najpopularnijih djela te vrste francuskog autora (tj. djela koje primarno obrađuje talijansko slikarstvo iz pera francuskog autora) ili Pilkingtonova leksikona elegantna naslova *The Gentelmen and connoisseurs Dictionary of Painters*.⁷⁷

Bibliografija natuknica o najpoznatijim Schiavonima nije samo najposebnija, nego i zatečena kao već uporabom strukturirana u raspoloživu zalihu znanja. Prije negoli kao jednostavnu biografiju, Kukuljević stoga strukturira monografsku naraciju kao pretresanje odnosno prepričavanje postojeće literature, ponosno se nadovezujući na dugu tradiciju pisanja, međusobnog referiranja, citiranja i prepisivanja. Slava južnoslavenskog imena evidentna je upravo kao prisutnost u relevantnoj literaturi, pa natuknica nerijetko počinje nekim bibliografskim zapletom: u slučaju Benkovića ili Nikole Dall'Arca to je polemika o mjestu i datumu rođenja, u slučaju Medulića neslaganje u pogledu autorskog identiteta djela i slično. O Kloviću su mišljenja

unisona, pa Kukuljević uvodnu identifikaciju Klovića kao »najslavnijeg sitnoslikara« u bilješci odmah na početku natuknice legitimira navođenjem superlativnih kvalifikacija u najvažnijoj bibliografiji.

Kukuljevićev diskurs, prije negoli kao biografski, ponajviše bi se mogao odrediti kao prikazivanje umjetnikova lika, života i djela u prostoru bibliografskog prezenta. Idealno govoreći posrijedi je nulta razina leksikografske naracije, koja dopušta miješanje žanrova *Guide* i *Vite*, ostajući žanrovski polifona. Na toj nadodređenoj razini način izlaganja u *Slovníku* može se strukturirati isključivo preko figure kretanja – putovanja prostorom literature, što je glavna distinktivna

kvaliteta koja Kukuljevićeve životopise razlikuje od starijeg modela *Vita*.⁷⁸ Upravo preko literature, odnosno kategorije literarnog izvora, umjetnik i njegovo djelo uspostavlja se kao predmet povijesne spoznaje.⁷⁹ Više negoli životopisac, Kukuljević je i u *Slovníku* primarno sakupljač i sastavljač biobibliografije južnoslavenskih umjetnika. Premda će njegov izbor i pod izlikom sakupljačke skrupuloznosti neminovno biti ideološki determiniran čin selekcije, njegovo nastojanje da se taj izbor aranžira i izvede na pozornici dostupne, više ili manje relevantne literature daje do znanja da je nacionalna umjetnička baština ostvariva i održiva isključivo kao konkurentno, kritički osporivo znanje.

Bilješke

1 Kukuljevićevim bibliofilskim i bibliografskim radom te strukturu i procesom nastajanja njegove knjižnice ponajviše su se bavili T. Jakić i P. Rogulja. Vidi: TOMISLAV JAKIĆ, Ivan Kukuljević – bibliofil i bibliograf, u: *Vjesnik bibliotekara Hrvatske*, 1–4 (1975.), 1–16. Isti, O postanku i sastavu biblioteke Ivana Kukuljevića, u: *Rad JAZU*, 324, 1962., 145–170; PETAR ROGULJA, Hrvatska nacionalna bibliografija i Ivan Kukuljević Sakcinski, Zagreb, 1989. Na važnost bibliofilije za Kukuljevićeve znanstvena istraživanja upozorili su i mnogi drugi autori, od T. Smičiklasa nadalje. – VIKTOR NOVAK, Ivan Kukuljević i Ivan Tkalčić na naučnim istraživanjima u Zadru, u: *Zadarska revija*, 3 i 4 (1954.–1955.). DUBRAVKA FRANKOVIĆ ima niz doprinosa vezanih uz Kukuljevićev leksikografski rad na području muzikologije (vidi bilj. 3).

2 IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Jugoslavenska knjižnica Ivana Kukuljevića Sakcinskog u Zagrebu, Zagreb, 1867. Istovremeno izlazi i izdanje na francuskom: *Bibliothèque sud-slave de Jean Kukuljević-Sakcinski à Agram*. Nav. cit. str. 44.

3 Do sličnog zaključka dolazi i Dubravka Franković podrobno analizirajući Kukuljevićev leksikografski rad na primjeru natuknica posvećenih glazbenicima, te primjećuje da »više izvora ne mora značiti ujedno i više informacija« odnosno da je »poznavanjem i konzultiranjem drugih dvaju izvora potkrijepljena ozbiljnost ovog Kukuljevićevog pothvata.« Istraživanja muzikološkog segmenta *Slovníka* Dubravke Franković do sada su jedini doprinosi analizi metodologije Kukuljevićeve bioleksikografskog rada. – DUBRAVKA FRANKOVIĆ, O muzici u *Slovníku* umjetnikah jugoslavenskih Ivana Kukuljevića Sakcinskog, u: *Rad JAZU*, 409 (1988.), 255–281. Ista, Neke metode leksikografskog rada Ivana Kukuljevića Sakcinskog na muzičkom dijelu *Slovníka* umjetnikah jugoslavenskih, u: *Arti musices*, 1–2 (1994.), 149–171.

4 U Kukuljevićeve slučaju potraga za literaturom podrazumijeva i putovanja u realnom prostoru, što potencira iskustveni karakter stjecanja znanja.

5 U cjelini *Povjestnica umjetnosti i starinah* pod podnaslovom *Umjetnosti* poimence je navedeno 126 naslova, s napomenom na kraju da to područje sadrži oko 900 knjiga. Pod podnaslovom *Starine* navedeno je 37 naslova, s napomenom da ih je sveukupno 95; djela s područja numizmatike izdvojena su u zasebnoj cjelini (30); biografski leksikoni, životopisi, galerije uglednih ličnosti i slična biografska djela navedena su također zasebno – 89 naslova od ukupno 270. Čak 208 od sveukupno 513 naslova navedeno je u cjelini *Zemljo-narodo i putopis*. Tim cjelinama valja pribrojiti i djela navedena u zbirnim kategorijama poput različitih nacionalnih povijesti ili slavenske bibliografije, tj. različitih djela stranih autora koja se na bilo koji način tiču slavenskih zemalja, itd. Bibliografski raspon *Slovníka* rasprostire se čitavim tim prostorom, pa broj naslova relevantan za područje povijesnoumjetničkih interesa zapravo uvelike nadilazi brojku od 995 impliciranu cjelinom povijesti umjetnosti i starina.

6 TADIJA SMIČIKLAS, *Život i djela Ivana Kukuljevića Sakcinskog*, Zagreb, 1892., 27–28

7 TADIJA SMIČIKLAS (bilj. 6) 7; TOMISLAV JAKIĆ (bilj. 1) 1975., 3–4.

8 Vidi: Pogled u Štajersku, Beč, Peštu i Požun, u: *Danica*, 4–9, 1847.; Isti, Izvestje deržavnih poslanikah u Budim i Peštu u poslu primanja deržavnih pismah, parnicah, knjigah, rukopisah i starinah poslanih, u: *Novine dalmatinsko-horvatsko-slavonske*, 71, 1849., 281–282; Isti, Izvještaj o putu u Ljublanu, Trst, Istru i Veneciju u svrhu istraživanja južnoslavenskih historijskih spomenika. Čitano na sjednici Društva za j. p. 8. VIII. 1851., u: *Narodne novine*, 186, 1851., 539; Isti, Izvještaj o putu po Italiji i Austriji u svrhu istraživanja južnoslavenskih historijskih spomenika, u: *Narodne novine*, 217, 1853., 605–606; *Neven*, 39, 1853., 617–620; *Arkiv*, 3, 1854., 334–338.

9 Kukuljevićeve navodi literature su neprecizni, nedosljedni i neujednačeni, što u njegovo vrijeme nije neuobičajeno. Bilo je

stoga nužno provjeriti i korigirati spomenute naslove, i to kada je bilo moguće prema originalnom djelu. Ako iz bilo kojeg razloga provjera nije bila moguća, tada se djelo navodi onako kako ga Kukuljević citira u *Slovníku* ili *Jugoslavenskoj knjižnici* (ukoliko je djelo ondje navedeno, a taj navod potpuniji). Za sve naslove koje Kukuljević sam posjeduje, odnosno koji su navedeni u katalogu Jugoslavenske knjižnice, u zagradi se donosi informacija o rednom broju navoda, cjelini u okviru koje se spominju itd. Budući da su puni naslovi mnogih djela kojima se Kukuljević koristi vrlo dugački, iz razloga ekonomičnosti oni se uglavnom navode skraćeno.

10

Kukuljevićeva istraživanja arhivske građe, primarno šibenskih, dubrovačkih, zadarskih, trogirskih prismohrana, donijet će čitav niz nepoznatih imena, no taj segment njegova rada izlazi iz okvira ovoga priloga.

11

PIETRO ZANI, Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti, Parma, 1817.–1824. (U *Jugoslavenskoj knjižnici* /dalje: J.k./ navedena u cjelini 20., A., br. 126, str. 46); GEORG K. NAGLER, Neues allgemeines Künstler-Lexicon, München, 1835.–1852. (J.k., 20., A., br. 86, str. 46); HEINRICH R. FÜSSLER, Allgemein Künstlerlexikon, Zürich, 1799. (J.k., 20., A., br. 38, str. 45); STEFANO TICOZZI, Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, mosaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione, Milano, 1830–1833. (J.k., 20., A., br. 112, str. 46).

12

Imena izvlači i iz biografskih leksikona ograničenih na određenu zavičajnu sredinu ali podjednako iscrpnih, primjerice HENRICH R. FÜSSLER, Anallen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten, Wien, 1802. (J.k., 20., A., br. 39, str. 45); FRANZ TSCHISCHKA, Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserthume, Wien, 1836. (J.k., 20., A., br. 114, str. 46); JOHANN B. WINKLER, Biographische und lit. Nachrichten von den Schriftstellern und Künstlern, welche in Steiermark geboren sind, Grätz, 1810. (J.k., 20., A., br. 124, str. 46).

13

Na ostavštinu Marka Dumanića Kukuljević nailazi u knjižnici kneza Garagnin-Fanfogne, vjerojatno tijekom boravka u Trogiru na putovanju u Dalmaciju u jeseni 1854. godine. Rukopis se ne navodi pod njegovim naslovom *Sinopsis virorum illustrium Spalatensium*, već samo kao *Notizie manoscritte*.

Marko Dumanić (Dumanneo, 1628.–1701.) kao svećenik s doktoratom građanskog i crkvenog prava (studij u Rimu 1653.–1656.) obavljao je niz funkcija u Splitskom kaptolu. Od mladosti se zanimao arheologijom i epigrafikom; tijekom života sakupio je znatnu biblioteku knjiga, rukopisa i povijesnih dokumenata. Baveći se svjetovnom i crkvenom poviješću Splita i Dalmacije zamislio je oveće biobibliografsko djelo, koje nije uspio dovršiti. Sačuvani dio o znamenitim Splitsanima (*Sinopsis virorum illustrium Spalatensium*) nadopunio je Jerolim Dumanić, a objavio A. Čikarelić. Usp. HBL, sv. 3, 700.

14

S Crijevićevim rukopisima susreo se radeći u arhivu dominikana u Dubrovniku tijekom putovanja u jeseni 1856., o čemu i izvještava u *Izvjescu* koje podnosi na sjednici Društva (Izjestje o putovanju kroz Dalmaciju u Napulj i Rim (s osobitim obzirom na slavensku književnost, umjetnost i starine), u: *Arkiv za povjestnicu jugoslavensku*, 4, 1857., 333. U *Slovníku* Crijevićevo rukopisno

djelo navodi kao *Bibliotheca Scriptorum Ragusinorum*. U svojoj vlastitoj biblioteci posjedovao je prijepis I. M. Matijaševića i A. Agića (J.k., Rukopisi, 4., br. 9, str. 11).

15

SEBASTIANO DOLCI, Fasti litterario-Ragusini sive Virorum litteratorum, qui usque ad annum MDCCLXVI in Ragusina claruerunt ditione, prospectus alphabetico ordine exhibitus, et notis illustratus, Venetiis, 1767.

16

Appendini mu je vjerojatno poznat od mladosti. Uz kapitalno biografsko djelo *Notizie storico-critiche sulle antichità storia e letteratura de Ragusei* objavljeno u Dubrovniku 1803., primjerak kojega i sam posjeduje (J.k., 19., a), br. 3, str. 42), koristi se i drugom Appendinijevom biografskom zbirkom *Memorie spettanti ad alcuni uomini illustri di Cattaro* (Dubrovnik, 1811.)

17

PIETRO STANCOVICH, Bibliografia degli uomini distinti dell'Istria, Trieste, 1828.–1829. (J.k., 22., br. 73, str. 48).

18

FRANCESCO CARRARA, Uomini illustri di Spalato, Spalato, 1846. (J.k., 22., br. 17, str. 47)

19

ANDREA CICCARELLI, Opuscoli riguardanti la storia degli uomini illustri di Spalato, e di parecchi altri Dalmati, Ragusa, 1811. (J.k., 22., br. 20, str. 47).

20

SIMONE GLIUBICH, Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia, Wien, 1856. (J.k., 22., br. 34, str. 48). Djelo svog suvremenika i poznanika objelodanjeno dvije godine prije *Slovníka* Kukuljević navodi u natuknicama o Pavlu Gučetiću, Nikoli Lažaniću, Antunu Mariji Lornji, Ivanu Nikoli Nakić-Vujnoviću, Matiji Pončunu, Girolamu da Santacroceu. U tom kontekstu zanimljiva je primjedba Dubravke Franković da je Kukuljević »iz razloga koji se mogu naslutiti, ali ne i potvrditi – propustio postupiti leksikografski korektno« budući da u natuknicama o glazbenicima nijednom ne navodi Ljubićevo djelo: »Kukuljević nijednom – bar u djelu Slovníka koji se odnosi na muzičku umjetnost – ne citira, ni na bilo koji drugi način pokazuje da poznaje srodni rad svog suvremenika...« Suparništvo, čiji se razlozi ne nalaze samo u »srodnom polju znanstvenih interesa, rada i djelovanja« već primarno u ideološkim razmimoilaženjima unutar njega, doći će do izražaja izvan konteksta Kukuljevićeva rada na *Slovníku*, prvenstveno u konfliktu koji je izbio povodom izdavanja Ljubićevo »Ogledala«, a koji reflektira, dakako, političke antagonizme vremena koji nadilaze njihovo osobno suparništvo. Za Kukuljevićev odnos prema Ljubiću usp. VINKO VALČIĆ – MILAN ŠKRBIĆ, Geneza Ljubićevo »Ogledala...« u svjetlu razvitka nacionalnog pokreta u Dalmaciji, u: *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 1, 1960.–1961., 170–195. Premda se »suparništvo« između Kukuljevića i Ljubića razvija upravo u desetljeću rada i pripreme *Slovníka*, ono samo po sebi ne objašnjava zašto je Kukuljević propustio citirati Ljubića u natuknicama o glazbenicima kad ga istovremeno navodi u natuknicama o likovnim umjetnicima. DUBRAVKA FRANKOVIĆ (bilj. 3), 1994., 161–162.

21

Važnost uspostave kontinuiteta s djelima lokalnih biografa ističe i D. Franković: »Važnost Slovníka treba potražiti i u njegovoj povezanosti s djelima starijeg biografskog rada na našem tlu. (...) Djela Valvasora, Cerve, Appendinija, Stankovića, Carrare, Ljubića, na primjer, bila su među prvima u 17., 18. i 19. stoljeću

u nas u kojima je biografija neke ličnosti, povijest nekoga grada ili regije napisana na temelju izvorne građe. Taj novi odnos prema prošlosti (...) bio je sasvim prihvatljiv Kukuljeviću modernom građanskom shvaćanju znanstvenog pristupa u interpretaciji historije, njenih događaja i ličnosti. Slovník, dakle, predstavlja kontinuitet historijskog razvoja hrvatske biografske leksikografije i temelj je njenu modernom razvitku.« – DUBRAVKA FRANKOVIĆ (bilj. 3), 1988., 281.

22

DANIELE FARLATI, *Illyricum sacrum*, Venetiis, 1751.–1800. (J.k., 7., br. 9, str. 24); LUCIUS, *De Regno Dalmatiae et Croatiae libri VI*, Francofurti, 1859. (J.k., 8., e), br. 145, str. 29).

23

Na rukopisna djela Pavla Andreisa Kukuljević nailazi u knjižnici Garagnin-Fanfogna u Trogiru (vidi: Izvjestje o putovanju po Dalmaciji u jeseni godine 1854., u: *Neven*, 17–18, 1855.), gdje pronalazi i druga djela i arhivsku građu vezanu uz povijest Trogirske i Splitske biskupije. Andreisov rukopis o kultu Ivana Trogirskog u *Slovníku* navodi kao *Historia de Transitione corporis S. Joannis Traguriensis*. Rukopis nije naveden u *Jugoslavenskoj knjižnici*, pa nema dokaza da je Kukuljević sam posjedovao primjerak nekog prijepisa. Djelo je objelodanio tek A. Bakotić u Zadru 1927. pod naslovom *Translazine di san Giovanni vescovo di Traù*.

24

Premda su se Fondrinim djelom o relikviji sv. Šimuna u rukopisu služili mnogi pisci, Kukuljević u *Slovníku* navodi suvremeno izdanje C. F. Bianchija i G. Ferrarija Cupillija. Vidi: LORENZO FONDRA, *Istoria della insigne reliquia di San Simeone profeta che si venera in Zara, Zara*, 1855.

25

GIACOMO LUCCARI, *Copioso ristretto degli Annali di Ragusa, Venetia*, 1605. (J.k., 8., e), br. 144, str. 29). Osim venecijanskog, Kukuljević posjeduje i kasnije dubrovačko izdanje iz 1790.

26

SERAFINO RAZZI, *La Storia di Raugia, Lucca*, 1595. (J.k., 8., e), br. 193, str. 30).

27

Prema navodu u *Jugoslavenskoj knjižnici*, *De Diversisovo* rukopisno djelo posjeduje u recentnom prijepisu (J.k., Rukopisi, 3., br. 33, str. 9: DIVERSIS de QUARTIGIANIS PHILIPPI, *Situs aedificatorium, politicae et laudabilium consuetudinum inclytae civitatis Ragusii ad ipsius Senatam descriptio, anno 1438–1440. Accedunt Orationes eiusdem auctoris*. Cod. Copiae recentioris f.). Moguće da je prijepis djelomično napravio i sam za vrijeme boravka u Dubrovniku 1856., kada je prepisao veliku količinu različita rukopisnog i arhivskog materijala, ili ga je naručio od nekog od svojih suradnika. *De Diversisovo* djelo mu je tada već svakako poznato budući da ga spominje kao izvor koji atribuirao tzv. Eskulapov kapitel graditelju Onofriju iz Napulja. Usp. Izvjestje o putovanju kroz Dalmaciju u Napulj i Rim s osobitim osvrtom na slavensku književnost, umjetnost i starine, u: *Arhiv za povjestnicu jugoslavensku*, 5, 1857., 334.

28

Navod u *Slovníku* prema primjerku koji sam posjeduje: THOMA ARCHIDIACONO di Spalato, *Historia delli Pontifici Salonitani e Spalatini*. Cod. saec. XVI. f. (J.k., Rukopisi, 3., br. 123, str. 11).

29

Sva djela Kukuljević posjeduje u vlastitij biblioteci: KOVACEVIĆ THOMAS Can. Zagreb., *Catalogus Praesolum et Canonico-*

rum Zagrabensium cum Miscellaneis historicis, saec. XVII f. (J.k., Rukopisi, 2., br. 14, str. 8); LEVAKOVICH RAPHAELIS, *Historia episcopatus ac dioecesis ecclesiae Zagrabensis*, saec. XVIII (J.k., Rukopisi, 2., br. 18, str. 8); BENGER NICOLAI, *Annalium eremicoenobiticorum ordinis Fratrum eremitarum s. Pauli Primi eremitaie, Posonii*, 1743. (J.k., 7., br. 2, str. 24). Navedeno djelo jedini je, u Bratislavi objavljen, dio Bengerovih anala pavlinskoga reda. Osim toga, Kukuljević navodi i rukopisnu kroniku Lepoglavskog samostana, koju također posjeduje. BENGER NICOLAI, *Synopsis historico-chronologica monasterii Lepoglavensis ordinis s. Pauli eremitaie in provinciae Croato-Slavoniae*. Cod. Chart. s. XVIII (J.k., Rukopisi, 2., br. 3, str. 7).

30

BONFINIUS (MARKO ANTONIJE BONFINI), *Rerum Hungaricarum decades*. U J.k. navedeno lajpciško izdanje iz 1771., u: 9., br. 13, str. 36; NICOLAI ISTHUANFFI (MIKLOS ISTVÁNFY), *Historiarum de rebus Hungaricis libri XXXIV ab anno 1490 ad annum 1605*. U J.k. navedeno izdanje iz 1758. (Beč), u: 9., br. 60, str. 37; LUDOVICUS TUBERO (LUDOVIK CRIJEVIĆ TUBERON), *Comentaria de Temporibus suis*. U J.k. navedeno dubrovačko izdanje iz 1790., u: 8., e), br. 247, str. 31.

31

Ime Jakova Statilića do danas se nije pridružilo nekom konkretnijem tragu o njegovu djelu. Usp. CVITO FISKOVIĆ, *Umjetničke veze Mađarske i Dalmacije u srednjem vijeku i renesansi*, u: *Mogućnosti*, god. 4–5 (1965.), 493–509; IGOR FISKOVIĆ, *Likovna kultura ugarsko-hrvatskih krajeva u Korvinova doba*, u: *Mogućnosti*, god. 11 (1990.), 1134–1144.

32

Kukuljeviću je Filareteov traktat poznat u latinskom prijevodu M. Bonfinija odnosno po rukopisu iz knjižnice Sv. Marka, što ga u *Slovníku* navodi kao *Architectura e maeterna in linguam latinam conversa per Antonium Bonfinium*. Kukuljević se poziva na mjesto u predgovoru Filareteova traktata gdje pored ostalih umjetnika koji su radili na toskanskom kneževskom dvoru spominje »Neque ex Dalmatia Traguriensis Hispaniaque, defuere statuarii, neque ex Istria Dominicus«. Prvoga Kukuljević identificira sa Statilićem, za drugoga pretpostavlja da je identičan s Dominikom Kopraninom (di Capodistria), kojega spominje Zani, premda mu posvećuje posebnu natuknicu kao Dominiku Istraninu. Do informacija dolazi vjerojatno preko Morellijeve bibliografije, koju također navodi kao izvor: JACOBI MORELLI, *Bibliotheca manuscripta graeca et latina*, Bassano, 1802.

33

Zanimljivo je spomenuti da uz ostale izvore za umjetnike antičkoga vremena Kukuljević kao važno mjesto ističe i djelo *De Pictura veterum* nizozemskoga humanista Franciscusa Juniusa (1590.–1677.), autora čija je *fortuna critica* od nastanka do danas u više navrata mijenjala smjer. U svoje je vrijeme bio nezaobilazno štivo za svakog ljubitelja umjetnosti, a svakako onoga koji se zanimao klasičnom umjetnošću i arheologijom. Reputacija mu naglo pada tijekom 18. stoljeća, a određeni ga je senzibilitet tijekom 19. stoljeća na kraće vrijeme ponovo izvukao iz zaborava. Očito da je taj moment uhvatio i Kukuljević, pa bi tema recepcije Juniusova djela u Kukuljevića mogla biti znakovita za njegov kulturni svjetonazor u cjelini. U *Slovníku* i katalogu navedeno kao JUNII FRANCISCI, *De Pictura veterum*, Rotersdami, 1691.; J.k., 20., A., br. 59, str. 45.

34

U bibliografiji *Slovníka* navodi sljedeća djela: ANTONIO MARIA VICENZO CELIO CEGA, *La chiesa di Traù, Spalato*, 1855. (djelo

u rukopisu); DONATO FABIANICH, *Memorie storico-letterarie di alcuni conventi della Dalmazia, Venezia 1845.* (J.k., 19., br. 32, str. 42); isti, *Alcuni cenni sulle scienze e lettere dei secoli passati in Dalmazia, Venezia, 1843.*; FRANCESCO CARRARA, *De' scavi di Salona nel 1846., Padova, 1847.*; isti, *Chiesa di Spalato un tempo Salonitana, Trieste, 1844.*; FRANCESCO LANZA, *Dell' antico Palazzo di Diocleziano in Spalato, Trieste, 1855.*

Predma naslove ne navodi poimence, u *Jugoslavenskoj knjižnici*, spominje da ima mnoga Carrarina i Lanzina djela o arheološkim istraživanjima (J.k., 20., B., br. 16, str. 47).

35

GIOVANNI LOVRICH, *Osservazioni sopra diversi pezzi del viaggio in Dalmazia del Sign. Abate Alberto Fortis, Venezia, 1776.* (J.k., 24., br. 109, str. 50). Kukuljević inače čita prvi njemački prijevod integralne verzije Fortisova djela (tj. talijanskog izdanja iz 1774.): FORTIS ALBERTO, *Reise in Dalmatien, Bern, 1776.* (J.k., 24., br. 56, str. 49). Fortis će u kontekstu *Slovníka* biti prisutan doduše tek marginalno, potvrđujući rodno mjesto Rote Kolunića i posredno, preko Lovrića, koji će nacionalnoj povijesti umjetnosti ostaviti u naslijeđe ime priučenog lokalnog majstora Ivana Matica iz Sinja – lik bez djela koji je do danas opstao u nacionalnoj leksikografiji.

36

JACQUES CONCINA, *Voyages dans la Dalmatie Maritime, Alvisopoli, 1810.* (J.k., 24., br. 33, str. 49). Od četiri izdanja ovoga popularnog putopisa, koji se nadovezuje na tradiciju fortisovskih interesa arheologa i putopisca Giacoma Concine, dva su izašla na francuskom. Naveden u natuknici o Pončunu.

37

Većinu djela putopisaca i drugih pisaca o južnoslavenskom geografskom i kulturnom prostoru Kukuljević vjerojatno dobiva preko Valentinelli, u čijoj su *Bibliografiji* većinom i navedeni (vidi: GIUSEPPE VALENTINELLI, *Bibliografia della Dalmazia e del Montenegro, Zagreb, 1855.*). Kukuljević se u *Slovníku* djelima putopisnog tipa najčešće koristi i navodi ih u natuknicama o talijanskim majstorima čija se djela nalaze i u Dalmaciji ili koji su djelovali u Dalmaciji, primjerice o Micheleu i Giangiolamu Sanmicheliju, Onofriju della Cavi, Girolamu Santacroceu itd. Najčešće navodi sljedeće autore, odnosno naslove: IDA von DÜRRINGSFELD, *Aus Dalmatien, Praha, 1857.* (J.k., 24., br. 47, str. 49); J. G. KOHL, *Reise nach Istrien, Dalmatien und Montenegro, Dresden, 1851.* (J.k., 24., br. 99, str. 50); FRANZ PETTER, *Das Königreich Dalmatien, mit Karten, Ansichten der Städte..., Wien, 1841.* (J.k., 24., br. 132, str. 51); Sir J. GARDNER WILKINSON, *Dalmatia and Montenegro, with journey to Mostar in Herzegovina, and remarks on the Slavonic nations, the history of Dalmatia and Ragusa, the Uskoks, London, 1848.* Za područje Kranjske poslužio mu je putopis: HEINRICH COSTA, *Reiseerinnerungen aus Krain, Laibach 1848.* (J.k., 24., br. 36, str. 49).

38

JOHANN WEIKHARD VALVASOR, *Die Ehre des Herzogthums Crain, Nürnberg, 1689.*; isti, *Topographia archiducatus Carinthiae antiquae et modernae completa, Nürnberg, 1688.* (drugo prošireno izdanje; J.k., 8., e), br. 252, 253, str. 31).

39

Kukuljević na Dolničarevo djelo nailazi i iz njega prepisuje podatke radeći u knjižnici Ljubljanskoga sjemeništa i u Gimnazijalnoj knjižnici. Vidi: Bilježnica naslovljena kao *Zapisnik IV*, vjerojatno s putovanja u Ljubljano, Trst, Veneciju 1851., Arhiv HAZU pod br. XV 23/D VIII 2; JOANNIS ANTONII THALNITSCHER,

Descriptio Topografica urbis Labacensis. Dolničarova rukopisna djela objavljena su tek krajem 19. i u 20. stoljeću. Kukuljević posjeduje rukopisni prijepis djela koje navodi u Slovníku (J.k., Rukopisi, 6., br. 5, str. 12).

40

ANTON LINHART, *Versuch einer Geschichte von Krain und den übrigen Ländern der südlichen Slaven Oesterreichs, Laibach, 1788.–1791.* (J.k., 8., e), br. 142, str. 29).

41

»U lěpoj sbirci pokojnoga baruna Erberga, u njegovu gradu Dolu (Lustthalu), dvije ure za Ljubljano, našo sam stvarih, osobito umotvorah, kojim se tu nadao nisam. Tu sam imao priliku oboogatiti i svoj slovník umětnikah jugoslavenskih s imeni nekih dosad mi nepoznatih slovenskih umětnikah, a još više sam umnožio imenik umotvorah što ih naši umětnici izumiše. Pokraj lěpog musea ili sbirke starinah i umotvorah, ima tu i važna knjižnica i bogati arkiv, i s toga světujem svakoga izpitatelja slavenske pověstnice, da na svom putu kroz Ljubljano u Italiju nezaboravi zaviriti u sbirku Dolsku, gdje će koješta naći, što drugdje zabadava traži«. Vidi: Najnovije putovanje g. Ivana Kukuljevića u poslu istraživanja jugoslavenskih staropověstnih spomenikah, u: *Neven*, 53 (1853.), 617–620; Bilježnica sa zapisima u Arhivu HAZU, pod br. XV 23/D VIII 11. Uz djela koja nalazi u zbirci baruna Erberga u Dolu u *Slovníku* navodi kao izvor i njegovo rukopisno djelo *Versuch eines Entwurfes zu einer Literargeschichte für Krain*, čiji primjerak prijepisa također posjeduje (J.k., Rukopisi, 4., br. 13, str. 11).

42

Za područje Koroške to su ponajviše djela H. Hermanna. – HEINRICH HERMANN, *Handbuch der Geschichte des Herzogthums Kärathen in Vereinigung mit den österreichischen Fürstenthümern, Klagenfurt, 1843.* (J.k., 8., e), br. 113, str. 29); isti, *Klagenfurt wie es war und ist, Klagenfurt, 1832.*

43

Danas združena zajedno s kolekcijom Dvorske knjižnice čini osnovni umjetnički kapital Albertine.

44

I grafičku zbirku te zbirku crteža kao i kolekciju starih majstora zbirke Esterházy 1865., odnosno 1871., otkupila je mađarska vlada, te je otvorena za javnost kao Budimpeštanska nacionalna galerija.

45

Julio Klovio, hrvatski slikar. Prinesak k historii ilirskoga slikarstva, u: *Danica horvatska, slavenska i dalmatinska*, 3, 1847., 9–10.

46

Jedan od često navodenih naslova u *Slovníku* bit će, primjerice, Heineckenov *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes*, Leipzig, 1778.–1790.

47

Poznati katalog Adama Bartscha *Peintre-graveur* prvi je koji se ne temelji na razvrstavanju građe pojedinačne zbirke, nego grafičke umjetnosti u cjelini.

48

Leksikoni monogramista kao jedinični identifikacijski kriterij uzimaju potpis odnosno monogram.

49

ADAM BARTSCH, *Le peintre graveur, Vienne, 1803.–1821.* Kukuljević ga često jednostavno navodi kao »Bartschov katalog«.

U Arhivu HAZU čuvaju se bilježnice u koje prepisuje iz Bartscha, npr. pod sign. XV 23/D VIII 8. – FRIEDRICH BARTSCH, Die Kupferstichsammlung der k.k. Hofbibliothek in Wien, Wien, 1854. (J.k., 20., A., br. 10, str. 45).

50

JOHANN ADAM RITTER von BARTSCH, Catalogue raisonné des desseins originaux de plus grands maitres anciens et modernes qui faisoient partie du cabinet de feu le prince Charles de Ligne (...), Vienne, 1794.; FRANCOIS BRUILLOT, Catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu Mr. le bar. D'Aretein (...), Munich, 1827.; MICHEL HUBER, Catalogue Raisonné des Estampes du Cabinet de feu Monsieur Winkler, Leipzig, 1810.; ANTONIO NEUMAYR, Collezione Manfredini di classiche stampe, Venezia, 1833. Kukuljević ne navodi poimence spomenute kataloge, ali oni su vjerojatno implicirani pod zbirnim navodom *Catalogah prieko 50 raznih galeriah i sbirkah umjetnostih* u cjelini 20., A., br. 21, str. 45.

51

PIERRE FRANCOIS BASAN, Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la Gravure (...), Paris, 1767. (J.k., 20., A., br. 11, str. 45); JOSEPH HELLER, Lexicon der vorzüglichsten Kupferstecher, Formschneider und Xilographen (...), Bamberg, 1825. (J.k., 20., A., br. 51, str. 45); HUBER und ROST, Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke (...), Zürich, 1796.–1808. (J.k., 20., A., br. 56, str. 45); GIOVANNI GORI GANDELINI, Notizie storiche degli intagliatori (...), Siena, 1808.–1815.

52

FRANCOIS BRUILLOT, Dictionnaire des monogrammes, marques, migurées, lettres, initiales, noms, abrèges etc., Munich, 1832.; JOSEPH HELLER, Monogrammen Lexicon (...), Bamberg, 1831. (J.k., 20., A., br. 52, str. 45); GEORG K. NAGLER, Die Monogrammmisten (...), München, 1858. (J.k., 20., A., br. 86, str. 46). Osim što ih je s vremenom nabavio za vlastitu biblioteku, iz većine navedenih djela Kukuljević bilježi tijekom rada u bečkim i drugim knjižnicima i zbirkama, usp. npr. Arhiv HAZU sign. XV 23/D VIII 8; XV 23/D VIII 5 itd.

53

FRANCESCO ZANOTTO, Pinacotheca della Imp. Reg. Accademia Veneta delle Belle Arti, Venezia, 1830.–1834. (navod prema *Slovníku*); LUIGI BARDI, Galleria Pitti illustrata, Firenze, 1842. (navod prema *Slovníku*); Galerie de Feu s. e. le cardinal Fesch. Catalogue raisonné des Tableaux de cette Galerie (...), Rome, exposition publique, palais Falconieri, 1844.; ALBRECHT KRAFT, Verzeichniss der kais. kön. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien, Wien, 1855.

54

FRANCESCO SANSOVINO e GIOVANNI STRINGA, Venetia città nobilissima et singolare descritta (...), Venetia, 1604. Pod tim skraćenim naslovom Kukuljević navodi djelo u *Slovníku* i u *Knjižnici*. Većina djela posvećenih Veneciji i njezinoj kulturnoj baštini koja se mogu ugrubo podvesti pod kategoriju vodiča ili monografije grada u J.k. neće biti navedena u cjelini *Umjetnosti*, već u cjelini *Povjestnica Mletačka* (J.k., 10., br. 49, str. 39). Tek neki specijalistički vodiči bit će uvršteni u cjelinu *Umjetnosti*, dok će većina drugih putopisnih i sličnih djela biti navedena u cjelini *Zemljo-narodo i putopis*.

55

DOMENICO MARTINELLI, Il Rittrato di Venezia (...), Venezia, 1684.

56

ANTONIO MARIA ZANETTI, Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche dei Veneziani Maestri, Libri V., Venezia, S. Benedetto, 1771. (J.k., 20., A., br. 125, str. 46).

57

ERMOLAO PAOLETTI, Il Fiore di Venezia (...), Venezia, 1839. (J.k., 10., br. 40, str. 39).

58

GIANANTONIO MOSCHINI, Guida per la Città di Venezia (...), Venezia, 1815.

59

EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, Delle Iscrizioni Veneziane (...), Venezia, 1824.

60

FRANZ KUGLER, Handbuch der Geschichte der Malerei, Berlin, 1847.; isti, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart, 1856. (J.k., 20., A, br. 62 i 63, str. 45); CARL J. F. SCHNAASE, Geschichte der bildenden Künste, Düsseldorf, 1843.–1864.

61

JOHANN DOMINICUS FIORILLO, Geschichte der Malerei, Göttingen, 1801. (J.k., 20., A, br. 35, str. 45). Fiorillova povijest slikarstva zapravo je četverotomni dio edicije pod naslovom *Geschichte der Künste und Wissenschaften* (...) i izlazi od 1798. do 1806..

62

LEOPOLDO CICOGNARA, Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, Venezia, 1813.–1818., Prato, 1823.–1825.

63

WILHELM LÜBKE, Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Leipzig, 1855. (J.k., 20., A, br. 71, str. 45).

64

Kukuljević u *Slovníku* navodi kao LUIGI LANZI, Storia Pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, Milano, 1823. (posrijedi je šesto izdanje djela; J.k., 20., A, br. 65, str. 45; prvi put izdano 1795.–1796.).

65

PIETRO SELVATICO, Sulla Architectura e sulla Scultura in Venezia (...), Venezia, 1847. (J.k., 20., A, br. 103, str. 46).

66

Vidi *Predgovor*, u: IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb, 1858.

67

Ibidem.

68

Na stroge kritičke ocjene Theodora Sickela i Franje Račkoga Kukuljević odgovara kako »stroga dužnost i zadaća sabiratelja i izdavatelja« nije »potanko izpitati i konačni sud izreći o svakoj listini na koju je tkogodj sumnju bacio, jer mu ima glavna svrha biti, da što podpunijeg i bogatijeg gradiva sakupi«, te zaključuje: »Konačno pako proučavanje o istinitosti listinah, imade se svakako propustiti budućnosti, osobito kod nas Hrvatah, koji kao početnici u kritičkom pisanju povjesti, imamo za sada jedino sabirati povjestne spomenike, pa tek s vremenom izključivati iz njih ono, što ćemo moći dokazati da je sumnjivo i lažljivo.« – IVAN KUKULJEVIĆ, *Odgovor Dru. Račkomu na ocjenu moga*

Diplomatičkoga sbornika, knj. I, u Radu knj. XXVII, u: *Arkiv za povjestnicu jugoslavensku*, XII, 1875., 111–118.

69

LUDWIG WINKELMANN, Neues Malerlexicon zur näheren Kenntnis alter und neuer guter Gemälde, nebst den Monogrammen, Augsburg, 1842.

70

FILIPPO DE BONI, Biografia degli Artisti, Venezia, 1848. (1840.). J.k., 20., A, br. 14, str. 44.

71

Kukuljević u *Slovníku* navodi Vasarija u dva izdanja: VASARI GIORGIO, Vite de più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti, Livorno 1767. (Firenze 1772.) i suvremeno njemačko popularno izdanje *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*, Stuttgart 1832. (J.k., 20., A, br. 117, 119, str. 46). Za informacije o Kloviću, međutim, koristi se i sijenskim izdanjem iz 1793. s komentarima Guglielma Della Valle, koji u okviru Klovićeva životopisa donosi i Klovićevo pismo nizozemskoj sitnoslikarici Lievine Teerlinck. Usp. MILAN PELC, bilj. *Kukuljevićev Klović*, u: Klovićev zbornik, Zagreb, 2001., 102. Ako ne prije, s Della Valleovim izdanjem Vasarija sreće se po dolasku u Rim. U Arhivu HAZU sačuvana je bilježnica s rimskim zapisima, sign. XV 23/D VIII 12.

72

FILIPPO BALDINUCCI, Notizie De'Professori del Disegno da Cimabue fin qua (...), Firenze, 1681.–1702. (J.k., 20., A, br. 7, str. 44–45).

73

GIOVANNI BAGLIONE, Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti (...), Roma, 1643. (posrijedi je prvo izdanje djela; J.k., 20., A., br. 5, str. 44).

74

GUGLIELMO DELLA VALLE, Lettere Senesi sopra le belle arti, Venezia, 1782.

75

Vidi: SANJA CVETNIĆ, *Valente fu questo pittore, dica ognuno che vuole*: Federico Benković u tri biografske bilješke iz 18. stoljeća, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27, 2003., 207–215.

76

ANTOINE JOSEPH DÉZALLIER D'ARGENVILLE, Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Paris, 1745. Kukuljević se služi njemačkim prijevodom pod naslovom *Leben der berühmtesten Maler* (Leipzig, 1767.) (J.k., 20., A, br. 4, str. 44).

77

M. PILKINGTON, The Gentelmans and connoisseurs Dictionary of Painters, London 1798. (usp. bilježnicu u Arhivu HAZU pod sign. XV 23/D VIII 1).

78

Blizak je zaključak Dubravke Franković: »Citira literaturu i s namjerom da informira čitaoca o raznolikosti izvora za povijest naše muzike, a ne samo o podrijetlu podataka u svojim tekstovima.« DUBRAVKA FRANKOVIĆ (bilj. 3, (1994.), 170.).

79

Način na koji se koristi literaturom zapravo dokida ne samo nedvosmislenu distinkciju sekundarnog i primarnog izvora, već i samog predmeta interesa i njegova literarnog posredovanja (u literaturi). Do sličnog zaključka dolazi i D. Franković ističući da Kukuljević »upotrebljava termin *izvor* i kada se radi o *neposrednom* izvoru, to jest građi, i *posrednom* – literaturi o toj građi«. DUBRAVKA FRANKOVIĆ (bilj. 3, 1994.), 170. Ibidem.

Summary Ivana Mance

Kukuljević *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*: History of Art as Bibliographical Universum

Ivan Kukuljević Sakcinski was one of the central figures of Croatian political and cultural life around the middle of 19th c., frontman of national and panslavic movement assumed by the social and intellectual elites in Slavic countries in Austro-Hungarian monarchy (that culminated on the eve of 1848 revolution but persisted in its wake as well). His interest in art history was a part of the general project of constitution of national identity on the historical consciousness and the sense of cultural tradition. It resulted in one of the first lexicographical works in the field of art history: *Slovník umjetnikah jugoslavenskih* (The dictionary of South-Slavic artists), published in 1858. Article deals with the *Slovník* from the point of its bibliography: specifically as bibliographical undertaking *Slovník* can be acknowledged as scientifically and epistemologically significant in its times. Kukuljević's ability in using the broad repertoire of literature, affirms that bibliographical reference has become indispensable distinctive

quality of historiographical knowledge as founded on the empiricistic category of primary and secondary sources, adding to the whole project an important ideological dimension of "founding again" yet unknown or alienated national treasure. Consulted literature considered not primarily expert literature in the field of European art history and archeology, but also a wide range of literature that yet had never been used as a material for art historical research – from the older historiographic and biographic works to the popular travel guides and art-connoisseurs travelogues. Establishing a specific scholarly interest on such a dynamic research in a broad field of reference, Kukuljević laid down the new paradigm of writing the art history and historiography in general.

Key words: Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, bibliography, history of art, cultural history

Iva Pasini Tržec – Ljerka Dulibić

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Strossmayerova galerija starih majstora

Slike u Strossmayerovoj galeriji starih majstora nabavljene u Rimu do 1868. godine

Prethodno priopćenje – *Preliminary paper*

Predan 18. 6. 2008. – Prihvaćen 15. 9. 2008.

UDK: 069(497.5 Zagreb): 75

Sažetak

Na temelju arhivskih istraživanja, prvenstveno dokumenata iz ostavštine biskupa Josipa Jurja Strossmayera (1815.–1905.) u Arhivu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti autorice članka iznose i upotpunjuju saznanja o prvom razdoblju sakupljačke djelatnosti biskupa Strossmayera, do darovnice iz 1868. godine. U tom razdoblju biskup je sakupio osamdesetak djela starih majstora, od čega je njih četrdesetak nabavljeno u Rimu, posredovanjem kanonika Nikole Voršaka.

Analizom navoda iz korespondencije Voršaka i Strossmayera te ostalih dokumenata iz Strossmayerove ostavštine (»svjedodžbe« o umjetnicima, potvrde o isplatama i sl.) identificirani su mnogi prodavatelji i savjetnici čija su imena navedena u dokumentima te je rekonstruiran tijek pregovaranja i kupovanja umjetnina. Time su proširena saznanja o okolnostima nabave pojedinih umjetnina i ostvaren uvid u načine poslovanja na tržištu umjetnina u drugoj polovini 19. stoljeća.

Ključne riječi: *Strossmayerova galerija starih majstora, Josip Juraj Strossmayer, Nikola Voršak, provenijencija umjetnina, tržište umjetnina u 19. st.*

Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti 2009. godine bilježi 125 godina svoga postojanja.¹ Međutim, njezina je povijest započela nekoliko desetljeća ranije, kada je biskup Josip Juraj Strossmayer počeo skupljati umjetnine.² Uvriježena podjela Strossmayerove sakupljačke djelatnosti ustanovljena je s obzirom na dvije granične godine: 1868. godine nastaje biskupova darovnica Akademiji, a 1883. godine sakupljene se umjetnine prenose iz Đakova u Zagreb.³ Prva prijelomna godina preuzeta je kao razdjelnica i u ovome radu, budući da dokumenti nastali te godine sumiraju tadašnje stanje biskupove zbirke: darovnica⁴ iz 1868. godine popraćena je popisom umjetnina⁵ i bilješkama o umjetnicima⁶ koje sadrže opis i podatke o načinu, mjestu a ponekad i cijeni nabave određene umjetnine.

Te su bilješke prvi rukopisni katalog Strossmayerove galerije starih majstora, tzv. *Strossmayerov katalog*. Sadrže 117 umjetnina, od čega osamdesetak pripada djelima starih majstora. Većina je umjetnina atribuirana i ikonografski opisana, a uz poneke su navedeni i podaci o okolnostima nabave, u okviru kojih je na nekoliko mjesta upućeno na pisma Nikole Voršaka kao izvor za više podataka o određenoj umjetnini, njezinoj provenijenciji ili ocjeni onodobnih stručnjaka.

Nikola Voršak,⁷ kanonik Zavoda svetoga Jeronima u Rimu, bio je jedan od tamošnjih biskupovih ključnih posrednika i savjetnika u nabavci umjetnina. Bogata korespondencija Strossmayera i Voršaka, većim dijelom sačuvana u Arhivu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, sadrži imena mnogobrojnih suradnika koji su kao prodavatelji i/ili savjetnici sudjelovali u oblikovanju Strossmayerove zbirke. Osim što razjašnjava pojedine navode iz *Strossmayerova kataloga* i upotpunjuje podatke o okolnostima nabave koji su sumarno preneseni u tim bilješkama, umnogome proširuje saznanja i o broju kupljenih slika u Rimu i o tijeku njihove kupoprodaje.

Nedugo nakon što je Voršak stupio na dužnost kanonika u Rimu (krajem 1863. godine) u njegovim redovitim pismima Strossmayeru nalazimo i izvještaje o prvim pregovorima o kupovini slika. U pismu od 29. srpnja 1865. godine Voršak izvještava Strossmayera o zaključenju dogovora o kupnji tri slike: »O trih slikah opisanih i prieporučenih – nakon duge pogodbe nagodih ovako. Slikar Scacioni^[8] popustio je za dvie svoje 50 šk., ostaje dakle za Caracciiov original 500, a za onu drugu 200 šk. Slikar Passeti^[9] za Pinturichiove angjele odbi šk. 20, dakle zadnja ciena 180 šk.«¹⁰ Nažalost, spomenuti »prethodni opisi i preporuke« nisu sačuvani, ali je ipak moguće utvrditi o kojim se slikama radi. »Caracciiov

original« nesumnjivo je slika *Sveta Marija Magdalena u pustinji* (inv. br. SG-169), jedina među slikama u biskupovu vlasništvu prije 1868. godine s atribucijom Carracciju,¹¹ »ona druga« slika vrlo je vjerojatno *Bogorodica s Djetetom* danas pripisana Bartolomeu Ramenghiju, zvanom Bagnacavallo (inv. br. SG-97), uz koju je u *Strossmayerovu katalogu* navedeno da je kupljena za 200 škuda od slikara Scaccionija;¹² a treću je u zbirci moguće identificirati kao *Anđele* pripisane Antoniazzu Romanu (inv. br. SG-86). Voršak je biskupu u istome pismu detaljno nabrojio sve financijske pogodnosti sklopljene pogodbe i iznio vrlo detaljne upute o načinu isplate, temeljem čega je moguće zaključiti kako je ovo bio jedan od prvih takvih poslova koje je u Rimu za biskupa Strossmayera obavio Nikola Voršak.

Nadalje je Voršak u istome pismu spomenuo: »U Gospodara Pinturicchiova još je i druga slika istoga umjetnika predstavljajuća s. Cosimu [...]. Taj isti ima još i drugih slika s veće pole znamenitih umjetnikah, a cijene jim – kako se bar meni čini – nisu jim prevelike.« Budući je Voršak imao potrebu pobliže pojasniti tko je drugi prodavač, proizlazi da je spomenuta kupnja bila i jedan od prvih susreta sa slikarom i prodavateljem slika Carlom Possentijem.¹³ Carlo Possenti i Achille Scaccioni ostali su i tijekom narednih desetljeća pouzdani dobavljači i prodavatelji slika starih majstora za biskupovu zbirku,¹⁴ a slikar Nicola Consoni,¹⁵ koga je Voršak posebno istaknuo kao pomagača pri ovoj kupnji, Voršakov vjerni savjetnik.

Consoni je svojim savjetima i sudom utjecao i na sljedeću veću ponudu slika koje je Voršak predstavio i opisao biskupu u pismu od 3. rujna 1865. godine: »Bio sam jučer u s. Eusebija (:dalje s. Marije velike:), poiskat Isusovca o. Cicolinia, upravitelja duh. vježbanjah i vrstna slikara, da u njega razvidim četvere slike, o kojih sam prvo toga puno i čuo i divanio.«¹⁶ Otac Ciccolini tražio je za te četiri slike ukupno 500 škuda, a Voršak se nadao spustiti cijenu barem za 100 škuda, na račun prijateljstva s isusovcem. Također je istaknuo da »nije ovo ni iz daleka prava cijena tim slikam; a to s toga, što su još u prvoj ruci, pa u čovjeka netrgovca.«¹⁷ Strossmayer je ponudu prihvatio, ali je ipak inzistirao na pismenom sudu Nicole Consonija i Tommasa Minardija¹⁸ jer, kako je rekao: »Takva svjedočanstva su zato nužna, da danas sutra naša Akademia, koja će biti moja baština, zna na čemu je!«¹⁹ Voršak je sljedeći mjesec u razgled slika poveo Consonija, koji je ocijenio da je samo četvrta vrijedna kupovine. Riječ je o slici *Sveto Trojstvo* pripisanoj Pompeu Batoniju (inv. br. SG-163), koja je nakon nekoliko mjeseci pregovora kupljena u travnju 1866. godine,²⁰ a početkom 1867. pristigla je u Đakovo.²¹

Nikola Voršak iscrpno je izvještavajući Strossmayera o ponuđenim slikama isprva strpljivo čekao biskupova odobrenja za kupovinu. Kako je učvrstio veze s trgovcima umjetnina, slikarima i stručnjacima koji su mu ukazivali na pojedine prodaje umjetnina, htio je i neposrednije moći djelovati i iskoristiti povoljne prilike, te je stoga oprezno predložio biskupu: »Nije mi treba reći, da ću ja svaku stvar Consoniu (: a on je dovoljan jamac :) na sud predložiti

prvo nego ju posvojim. Za takove sgode – većput za čas samo trajujuće dobro bi bilo, kad bi ja imao koju svoticu na razpolaganje. Ja si laskam, da sam Pr. Vašoj jurve dokazao, koliko sam u tih stvarih škakljiv.«²²

Naredne kupovine umjetnina svjedoče kako je Strossmayer Voršaku uistinu i ukazao povjerenje. Tome je zasigurno pridonio i biskupov boravak u Rimu početkom 1867. godine.²³ Iako se Strossmayerovim dolaskom u Rim i izravnim susretom s njegovim rimskim korespondentom Nikolom Voršakom znatno smanjuju mogućnosti rekonstrukcije tadašnjih tamošnjih zbivanja, moguće je utvrditi da je biskup u Rimu razgledao, ugovorio ili kupio znatan broj slika.²⁴ Osim neizravno u njegovu pismu po povratku u Hrvatsku: »Za sad sam se dosta istrošio«,²⁵ o kupovinama slika svjedoče Voršakova pisma koja sadrže opise slika i izvještaje o restauratorskim zahvatima te različita mišljenja i pohvale.

Izravno su svjedočanstvo kupovina potvrde o isplatama. Među priložima kanonikovih pisama nalazimo dvije potvrde od 18. veljače 1867. godine: Carlo Possenti potvrđuje primitak 4000 škuda za pet slika, a Achille Scaccioni 1200 škuda za njih sedam.²⁶ O pojedinim od Possentija i Scaccionija tada kupljenim slikama izvještava Voršak u svom prvom pismu nakon biskupova odlaska iz Rima, datiranom 13. ožujka 1867. godine: »Scaccioni je pred Consonijem dao one njihove masti: Lippiu posvuda, a Parisu ponedje.«²⁷ Riječ je o slikama *Sveta Obitelj s Ivanom i svetom Elizabetom* iz radionice Filippina Lippija (inv. br. SG-54) i *Krunidba Bogorodice* pripisana Parisu Bordoneu (inv. br. SG-240). Obje su slike kupljene od slikara Possentija, što potvrđuje spomenuta potvrda.²⁸ U istome pismu Voršak opisuje posjetu Consonija, Scaccionija, Minardija i Bompianija²⁹ te prenosi njihov sud o »slici Volterrovoj«: »Ko bi opisao sve njihove opazke? Ja sam samo zapametio, da je po njihovu ta slika velike umjetničke vrijednosti, da bi ju bila imala koja ovdašnja sбирка odkupiti. Ja sam ih malo tentao, pa sam s toga čuo od svih njih, da je deset put vrijednija od Parisove. Dobro je, da i to znate Preuzvišeni! tako ćete lagše onaj prst pod nosom Josipovim pregoriti.«, a za »Rafaelinovu« i prijedlog načina izlaganja: »Na Rafaelinovoј Madoni zbole jim se oči neobično, ti da je sve divno i prekrasno. Da nezaboravim: Otoj slici valja dati mjesto u oči – vis-a-vis kojemu prozoru, tada se ona pruga popravljena ni neopaža, inače da.«³⁰ Temeljem popisa uz potvrdu o isplati saznajemo da su obje slike kupljene od slikara Achillea Scaccionija, a u zbirci ih je moguće identificirati kao *Svetu Obitelj* Girolama Siciolantea da Sermonete (inv. br. SG-105) i *Bogorodicu s Djetetom* rimskoga slikara 16. stoljeća (inv. br. SG-59).³¹ Nadalje, Voršak u istome pismu izvještava da su iz Tostijeve zbirke³² uzeli samo dvije slike: »onoga Isusa nad grobom (25 šk.), Consoni ga drži kista Guerčinova^[33] – i drugu malošnu^[34]: Isus uzkrasnio (20 šk.)«,³⁵ iz čega proizlazi da je za svoga boravka u Rimu biskup posjetio i tu zbirku umjetnina.³⁶ Voršak je zaključio pismo riječima: »Neskrbite, neću pozabiti na one slike, koje su Vam ostale na srcu. Tomu je sgodnije doba, kad se malo razidju stranjski, jer tada su Rimljani puno ponizniji.«³⁷

»Zgodnije vrijeme« za kupovinu slika u Rimu pokazalo se uskoro, budući da je Voršak već u pismu od 9. svibnja izvijestio o kupovini sedam slika, »brez dvojbe prama načelu« biskupovu.³⁸ Samo je s tri slike biskup već bio upoznat, a ostale je nabavio sam Voršak, bez posebna odobrenja biskupova. Ranije ugovorene slike Voršak je označio zamjenicom: »onaj Pirin del Vaga«, »onaj liepi i neoštećeni Carpazius«³⁹ i »ona divna deposicija onoga popa Spoletčanina«.⁴⁰ Nešto iscrpnije izvijestio je o *Raspele* pripisanom Annibaleu Carraciju (inv. br. SG-112) i kopiji fra Bartolommeove slike *Bogorodica s Djetetom i svetim Ivanom* (inv. br. SG-94). Za tu sliku Voršak navodi da je nekada bila u zbirci kardinala Giustinijanija,⁴¹ s atribucijom Francesca Francije, te da su Consoni, Scaccioni i Possenti mišljenja kako ona nadmašuje sve ostale slike iz biskupove zbirke.⁴² Spomenuto *Raspele* kanoniku je preporučio Friedrich Overbeck,⁴³ a pripadalo je markizu Ricciju, koji više u njemu nije mogao uživati jer je oslijepio. Voršak je »tu sliku 3 tjedna sve do jučer u sebe držao i š njom poiskivao akademike. Nijedan nije, a da ju nepripisuje velikom Correggiu«.⁴⁴ Uz osobito pohvalne ocjene prenosi i izjavu Bompianija »da bi tu sliku imao pred stolom držati Papa« te Consonijev odgovor Bompianiju »da joj je dostojno mjesto i pred Vašim [Strossmayerovim] stolom«.⁴⁵ Ostale je slike samo kratko spomenuo, navođenjem ikonografskog ili atributivnog određenja, uz podatak o cijeni.⁴⁶ Na kraju izvještaja o kupljenim slikama Voršak je spomenuo da će naknadno poslati i prikupljene »svjedodžbe«.

U Arhivu HAZU unutar priloga kanonikovim pismima ili u spisima o umjetninama nalazi se veći broj »svjedodžbi«, iz kojih pobliže saznajemo o pojedinim kupljenim slikama. Tako su primjerice sačuvane mnogobrojne svjedodžbe za sliku *Oplakivanje* Giovannija Francesca Romanellija, koja je nabavljena s atribucijom Guidu Reniju (v. bilj. 40). Budući da najranije sačuvane svjedodžbe o toj slici potječu iz 1863. godine, proizlazi da je sliku već tada njezin vlasnik, neki »pop Spoletčanin«, pokušavao prodati.⁴⁷ Tijekom narednih godina izložio ju je sudu i procjeni rimskih akademika i stručnjaka, a svima je zajedničko pripisivanje slike Guidu Reniju i isticanje njezine vrijednosti.⁴⁸

Iz sačuvanih dokumenata pobliže saznajemo i o sudbini slike kupljene s atribucijom Pierinu del Vagi, koju ne nalazimo u prvom rukopisnom katalogu Galerije. Na potvrdu o isplati Domenicu Agrestiniju⁴⁹ od 17. travnja 1867. godine Voršak je nadopisao da je spomenutu sliku, budući da je bila jako preslikana, zamijenio za dvije druge slike, obje njemačke škole.⁵⁰ Te slike u zbirci možemo identificirati kao *Bogorodicu s Djetetom* Jörga Breua (inv. br. SG-139) i *Pred mlinom* Pietera de Molyna (inv. br. SG-196). Uz opis posljednje slike Voršak je naveo da potječe iz »kuće založnice« u Rimu, u čijem je katalogu navedena pod brojem 1145 s atribucijom Adrianu Van Ostadeu.

Pobliže o toj »kući založnici« (Galleria del Sagro Monte di Pietà; *Mons Pietatis*)⁵¹ saznajemo iz Voršakova pisma od 24. ožujka 1867. godine.⁵² Tamo se »sve u ime zaloga« nalazilo više od dvije tisuće slika koje je vlada sredinom 1850-ih godina dala na prosuđivanje i popisivanje rimskim

akademicima.⁵³ Kako se pročulo da je »vlada zadužena do vrata« odlučila rasprodati zbirku, Consoni ju je najprije sam posjetio, a zatim o tome obavijestio i Voršaka, koji je biskupu poslao popis najinteresantnijih slika za njegovu zbirku.⁵⁴ I spomenuti trgovac slika Domenico Agrestini zasigurno je također saznao za tu prodaju, budući da se u njegovu dućanu u Via Felice na broju 21 nalazila slika za koju je (i još jednu) Voršak zamijenio suviše prepravljenu sliku Pierina del Vage. No izravno iz »kuće založnice« Voršak, unatoč Consonijevu savjetu, nije kupio ni jednu umjetninu.

Od početka 1867. godine do mjeseca svibnja iste godine biskupova zbirka narasla je za više od dvadeset slika starih majstora kupljenih u Rimu. Osobito plodno razdoblje za kupovinu slika prekinule su nepovoljne političke okolnosti u koje je tada dospio Strossmayer.⁵⁵ Biskupov posjet caru i kralju Franji Josipu u Beču, prilikom kojega je izložio svoj program teritorijalnoga integriteta Trojedne Kraljevine i njezine unutarnje autonomije, završio je zbog jačanja dualizma i općega prihvaćanja Austro-ugarske nagodbe neuspješno, i to u toj mjeri da je bio prisiljen napustiti zemlju. Careve riječi Strossmayer je javio Franji Račkomu 29. travnja 1867.: »Ovo je moja volja i zapovijed, da Vi branite poznati mađarski program. Ako toga ne ćete, Vi ne smijete na sabor; reći Vam imam otprto, da, ako bi se usprotivili, da sam pripravan Zwangsmassregeln (prisilne mjere) prot Vami upotrebiti.«⁵⁶ Nakon takva careva stava biskup se odlučio skloniti u Pariz objašnjavajući: »Ja nikom na svijetu za ljubav moje osvjedočenje ne mijenjam, a sili se dakako protiviti ne mogu.«⁵⁷ O tome je sam biskup izvijestio i Nikolu Voršaka, nekoliko dana kasnije, 2. svibnja 1867. godine: »Ja sam pod silu za vrieme trajanja našega sabora iz zemlje ostraciziran. Idem dakle u Pariz.«⁵⁸

Prethodno razložene nepovoljne političke okolnosti u kojima se Strossmayer tada našao svakako su uzrokovale i financijsku nesigurnost. U istom pismu od 2. svibnja 1867. napisao je Voršaku i sljedeće: »Što se tiče slika, koje bi se imale za mene u Rimu još nabaviti, molim Vas, držite se i Vi i prijatelj Consoni [...] načela da se samo najizvrstnije kupuju.«⁵⁹ Budući je Voršak neposredno prije primitika takve biskupove upute već bio kupio prethodno navedenih sedam slika, nije mu preostalo drugo nego o tome izvijestiti biskupa u Pariz. Već sljedeće Voršakovo pismo od 16. svibnja odražava novonastalu situaciju, pa kanonik tek oprezno najavljuje novo ponuđene slike. Naime, kako piše, slikar Possenti je po Consoniju poslao popis slika koje nudi na prodaju, a Consoni je preporučio samo tri prve: »onoga nedvojbenoga ogromnoga Riberu; isto takvoga i tolikoga Salv. Rosu, i omanjega Guerčina«.⁶⁰ Zatim je prešao na tri slike koje je za biskupa pripremio slikar Scaccioni: »s. Obitelj počivajuća negdje u liepom priedelju, drže da je kista Tizianova (:i to u starosti:). Štogod da je: Slika je sa svake strane dostojna toga umjetnika; ona je podobna morju sve što ljepših i što skladnijih bojah. – Druga da je Pesellijeva, a treća neznam, čija da je, nisam je još vidio, jer je u okvirača.«⁶¹ Biskup je u odgovoru od 24. svibnja ponovno istaknuo izrazito lošu situaciju u kojoj se našao. Odbio je kupiti Possentijeve slike: »Ja ne sympatujem sa slikama Ribera a ni vele sa slikama Salvator Rosa.«, te je

izričito naglasio da »u obće ne treba više bez moga specijalnoga dozvoljenja ništa kupovati, budući da moja sredstva ne dostižu«. ⁶² Istoga dana, dakle 24. svibnja 1867., Voršak je biskupu poslao pismo s iscrpnijim opisom slika koje nudi Scaccioni: »Jedna je – velika ko onaj ovdje svedj još slavljenu Vaš Volterra, ^[63] Carlina, sina Pavla Veronezkoga, suradnika Tintorettova, 'Jakost i vjera' ^[64]. Divna je i kako da je jučer dogotovljena. Druga Pesellia, M. Božja sa sinčićem. ^[65] Jur stoga je zanimiva, što je taj umni slikar mladjan umro i s toga malo svoga ostavio. Ona nedavno opisana svakomu je pravi Tizian, ^[66] tkogod ju je doslje vidio.« ⁶⁷ Voršak je izvjestio kako je poslao Nicolu Consonija da se raspita o cijeni te zaključio da bi se sve tri mogle dobiti za 1700 škuda. Bez obzira na nepovoljne okolnosti u kojima se nalazio, biskup ovoj ponudi ipak nije odolio: »Što se tiče slikah, prestati moramo kupovati jih. Neimam odakle. Scaccioniove slike kupit ću, ali valja tu reći Consoniju. On će njih možebit jeftinije dobiti.« (biskupovo pismo od 1. lipnja 1867.). ⁶⁸ Potvrda od 28. lipnja 1867. da je Nikola Voršak isplatio 1400 škuda Scaccioniju za ukupno četiri »stare slike« upućuje ne samo na to da je Scaccioni popustio za 300 škuda nego da je za nižu svotu pridodao i još jednu sliku. ⁶⁹

Iz daljnjih sačuvanih pisama očito je da se biskup i nadalje nalazio u nepovoljnim financijskim okolnostima, a takvo se stanje nastavilo i u 1868. godini. Ona stoga samo rijetko sadrže informacije o slikama starih majstora ponuđenih na prodaju, ⁷⁰ a podatke o kupovini slika u pismima uopće ne nalazimo. ⁷¹ Ipak se može utvrditi da je nekolicina slika starih majstora u tom zatišju kupljena, kako svjedoči potvrda Roberta Bompianija od 5. srpnja 1867. godine o primitku 400 škuda od kanonika Voršaka za mali triptih, koji danas u zbirci nosi atribuciju Rossello di Jacopo Franchi (inv. br. SG-27) i reljef *Rođenje Isusovo* iz radionice della Robbie (inv. br. SG-5). ⁷² Nadalje, u *Strossmayerovu katalogu* navedena je velika slika *Sveti Matej* po Riberi (inv. br. SG-174) i jedan krajolik Salvatorea Rose (inv. br. SG-151). ⁷³ Uz sliku *Sveti Matej* u *Strossmayerovu katalogu* istaknut je pozitivan sud slikara Consonija, a u drugom rukopisnom katalogu Galerije spomenut je Consoni kao posrednik u nabavci slike Salvatorea Rose. ⁷⁴ Može se pretpostaviti da je riječ o prethodno spomenutim slikama koje je Carlo Possenti preko Nicole Consonija nudio kanoniku Voršaku, odnosno biskupu, u svibnju 1867. godine. Iako se Strossmayer u pismu iz Pariza nepovoljno izrazio o slikarima Riberi i

Salvatoreu Rosi, moguće je da je svoje mišljenje promijenio za vrijeme kratkoga boravka u Rimu krajem lipnja ili početkom srpnja te godine. ⁷⁵ Tada je vjerojatno i ugovorena kupovina spomenutih slika.

Nedugo nakon Strossmayerova povratka s boravka u Rimu nakon Tijelova 1867., iz Rima je otputovao i Nikola Voršak. Putovao je preko Firence i Venecije, odakle je 15. srpnja biskupu poslao pismo. Među ostalim ponudio se krenuti s biskupom iz Zagreba u Đakovo da mu »slike kako valja popišem«. ⁷⁶ Voršak se u Rim vratio tek krajem listopada 1867. godine, a manjak pisama iz toga razdoblja upućuje na to da su biskup i kanonik u domovini dosta vremena provedli zajedno. ⁷⁷ Strossmayer je zasigurno prihvatio pomoć oko izrade popisa umjetnina, no darovni dokumenti upućeni su Akademiji tek u listopadu 1868. godine. Iz Strossmayerova pisma priložena uz darovnicu ⁷⁸ saznajemo kako je već u ožujku 1867. godine Akademija, kao baštinica zbirke, molila popis darovanih umjetnina. Strossmayer toj molbi, kako je napisao u spomenutom pismu, nije mogao udovoljiti jer kupljene slike tada još nisu bile stigle u Đakovo. ⁷⁹ Tijekom 1868. godine Strossmayer je Franji Račkomu u više navrata obećavao skoro dovršavanje darovnih dokumenata (u ožujku, travnju, svibnju i kolovozu). ⁸⁰ Iz sačuvanih pisama vidljivo je da je biskup razmatrao i mogućnost prijenosa slika u Zagreb odmah po dovršetku darovnih dokumenata, ali je tada ipak odlučio da se slike prenesu u Zagreb tek nakon njegove smrti: »Mislim ih međutim zadržati, dok sam živ, pak istom poslije moje smrti nek idu u Zagreb.« ⁸¹ Darovnica s popisom poklonjenih djela datirana je 2. listopada 1868. godine. ⁸² Iz priloženoga pisma saznajemo da je Strossmayer namjeravao »za koje vreme poslati drugi popis istih slika mnogo točniji i obširniji«. ⁸³ Spomenuti »drugi popis«, koji danas slovi kao prvi rukopisni katalog Galerije, sastavljen je dakle nešto kasnije. ⁸⁴ Taj tzv. *Strossmayerov katalog* označuje završetak prvoga razdoblja u oblikovanju i nastanku zbirke starih majstora. U tom prvom razdoblju Strossmayerove sakupljačke djelatnosti kupljeno je u Rimu, kako je utvrđeno ovim istraživanjem, gotovo četrdeset slika starih majstora. Svim je tim kupovinama posredovao Nikola Voršak. Ovdje citirani, do sada neobjavljeni arhivski izvori proširuju saznanja o okolnostima njihove nabave i daju uvid u načine poslovanja na tržištu umjetnina u drugoj polovini 19. stoljeća.

Bilješke

- 1
Galerija je svečano otvorena 9. studenoga 1884. godine.
- 2
U kronologijama se navodi 1854. kao godina kada Strossmayer donosi odluku da sustavno skuplja umjetnička djela starih majstora. Usp. LJERKA GAŠPAROVIĆ, *Kronologija i bibliografija*, u: *Sto godina Strossmayerove galerije*, katalog izložbe, Vinko Zlamalik (ur.), Zagreb, 1984., 7.
- 3
Usp. ARTUR SCHNEIDER, Strossmayer kao sabirač, u: *Spomenica o pedesetoj godišnjici Strossmayerove galerije*, Zagreb, 1935.
- 4
Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (dalje Arhiv HAZU), XI A / Vor. Ni. (Prilog 13).
- 5
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. (Prilog 12).
- 6
Popis slika, koje je preuz. g. Josip Juraj Strossmayer biskup Bosansko-Djakovački i Sremski kupio i Jugoslavenskoj akademiji umjetnosti i znanosti u Zagrebu' poklonio. Arhiv HAZU, XI B / IV, 57 [spisi o umjetninama].
- 7
Nikola Voršak (Ilok, 6. 12. 1836. – Rim, 4. 2. 1880.) doktorirao je teologiju u Beču i bio profesor u Biskupskom liceju u Đakovu. Godine 1863. postaje kanonik u Kaptolu svetoga Jeronima u Rimu, gdje ostaje do smrti. Usp. PETAR RAJIĆ, *Grobница Zavoda svetoga Jeronima na groblju »Campo Verano« u Rimu*, u: *Papinski hrvatski zavod svetog Jeronima (1901–2001). Zbornik u prigodi stoljetnice Papinskog hrvatskog zavoda Svetog Jeronima*, Jure Bogdan (ur.), Rim – Zagreb, 2001., 669.
- 8
Achille Scaccioni (djelatan 1850-ih i 1860-ih godina), slabo poznati talijanski slikar, surađivao je s Tommasom Minardijem na dekoriranju rimskih crkava. Usp. SABINA GNISCI, Scaccioni, Achille, u: *La pittura in Italia, L'Ottocento*, Enrico Castelnuovo (ur.), sv. 2, Milano, 1991., 1010–1011.
- 9
Carlo Possenti (Monte Porzio Catone, 1826. – Rim, 1882.), slikar povijesne tematike, *genrea* i portreta, učenik na Akademiji sv. Luke. Usp. Possenti, Carlo, u: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Ulrich Thieme i Felix Becker (ur.), sv. 27, Leipzig, 1933., 296.
- 10
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 2.
- 11
Strossmayerov katalog, inv. br. 82.
- 12
Strossmayerov katalog, inv. br. 81.
- 13
To potvrđuje i pogrešno napisano ime slikara od strane Nikole Voršaka (Passeti umjesto Possenti), koji je inače, sudeći prema sačuvanim dokumentima, bio izrazito pedantan i precizan. Da se nesumnjivo radi o slikaru Carlu Possentiju svjedoči potvrda o isplati od 18. veljače 1867., gdje se među ostalima navodi i slika *Sveti Kuzma*. Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. (Prilog 15).
- 14
Od Achillea Scaccionija već sljedeće godine kupljene su još dvije slike: *Ecce Homo* (Filippo Mazzola, inv. br. SG-84) i *Sveti Antun Padovanski s Isusom* (Giovanni Battista Piazzetta, inv. br. SG-190).
- 15
Nicola Consoni (Ceprano / Frosinone, 1814. – Rim, 21. 12. 1884.), talijanski slikar i restaurator. Usp. ANDREAS STOLZENBURG, Consoni, Nicola, u: *Allgemeines Künstler Lexikon*, sv. 20, München – Leipzig, 1996., 571.
- 16
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 3.
- 17
Isto.
- 18
Tommaso Minardi (Faenza, 4. 12. 1787. – Rim, 12. 1. 1871.), talijanski slikar, profesor i teoretičar. Usp. Minardi, Tommaso, u: *Grove Art Online*, Oxford University Press, <http://www.groveart.com/>, [1. 4. 2008.].
- 19
Strossmayerovo pismo od 14. rujna 1865. Arhiv HAZU, XI A, 1 / Vor. N. 4.
- 20
Potvrda Antonija Ciccolinija od 20. travnja 1866. godine o primitku dvjesto škuda za sliku Pompea Batonija. Arhiv HAZU, XI B / IV, 13 [spisi o umjetninama]. Svoj sud o Batonijevoj slici Nicola Consoni pismeno je priopćio u pismu od 16. travnja 1866. godine. Arhiv HAZU, XI A / Con. N. 1.
- 21
Strossmayer u nedatiranom pismu (vjerojatno pisanom oko 10. ožujka 1867.) izvještava Voršaka o slikama pristiglim u Đakovo i ističe da je Batonijeva slika jako »trpila« u transportu. Arhiv HAZU, XI A, 1 / Vor. N. 16.
- 22
Voršakovo pismo od 29. studenoga 1866. Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 9.
- 23
Dana 26. siječnja 1867. godine biskup piše Voršaku iz Firence, najavljujući svoj skori dolazak u Rim. Arhiv HAZU, XI A, 1 / Vor. N. 14. U Rimu je ostao do kraja veljače, kako svjedoči njegovo pismo Voršaku od 5. ožujka, iz Zagreba. Arhiv HAZU, XI A, 1 / Vor. N. 15.
- 24
Već je iz Venecije, iz koje je zajedno sa slikarom Ivanom Simonetijem putovao u Rim, biskup izvijestio Franju Račkoga 20. siječnja 1867.: »Ovdje sretno i veselo dane probavljam. Kupujem slike.« FERDO ŠIŠIĆ, *Korespondencija Rački – Strossmayer*, sv. 1, Zagreb, 1928., 37–38.
- 25
Arhiv HAZU, XI A, 1 / Vor. N. 15.
- 26
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. (Prilog 15).
- 27
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 10.
- 28
Od slikara Possentija tom su prilikom kupljene i sljedeće slike: *Sveti Kuzma* (pripisano A. Romanu, inv. br. SG-88), *Poklonstvo Triju kraljeva* (način: Bonifazio de Pitati Veronese, inv. br. SG-233) i *Zaruke svete Katarine* (pripisano Tintoretu, inv. br. SG-252).
- 29
Roberto Bompiani (Rim, 10. 2. 1821. – Rim?, 19. 1. 1908.), talijanski slikar, od 1868. član Akademije svetoga Luke. Usp. *Allgemeines Künstler Lexikon*, sv. 12, München – Leipzig, 1996., 446.

- 30
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 10.
- 31
Od ostalih pet slika koje su tom prigodom kupljene od slikara Scaccionija moguće je u zbirci identificirati tri slike: *Bogorodica s Djetetom i svetima Jeronimom i Ivanom Krstiteljom* (tal. slikar 16. st., inv. br. SG-102), *Sveti Juraj* (Cavaliere d'Arpino, inv. br. SG-103) i *Oluja na moru* (Vernet, inv. br. SG-156). Četvrta, Scaccionijeva kopija Raffaelove *Messa di Bolsena*, nalazi se od 1956. godine u Gliptoteci Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Neidentificirana ostaje samo peta slika (krajolik pripisan Rosi da Tivoli).
- 32
Kardinal Antonio Tosti (Rim, 4. 9. 1776. – 20. 3. 1866.), knjižničar vatikanskih knjižnica, rizničar papinske zbirke. Usp. <http://www.catholic-hierarchy.org/bishop/btost.html>, [4. 5. 2008.].
- 33
Oplakivanje Krista (način: Simone Cantarini il Pesarese, inv. br. SG-171).
- 34
Uskrsnuće (pripisano Guercinu, inv. br. SG-115).
- 35
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 10.
- 36
To potvrđuje daljnji Voršakov komentar: »Sjećatel se onoga triptika s dvima velikim' stojećim' sveticima, toliko preporučana po Consoniju? U popisu uvukla se pogriješka uprav o njem, njega vlasnik drži za Ghirlandajev posao, pa stoga pita ne 30, nego 300 š kud. Neka mu ga je.« Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 10. Prilikom Strossmayerova boravka u Rimu vjerojatno je kupljen i fragment *Raspeća* iz kruga Bernarda Daddija, za koji Voršak 24. 3. 1867. samo iznosi mišljenje slikara Scaccionija da je »dostojan ruke Giottove«, iako poblježe o okolnostima njegove nabave ne saznajemo iz sačuvanih izvora. Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 11.
- 37
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 10.
- 38
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 13.
- 39
Bogorodica s Djetetom, svecima i donatorima (Catena, inv. br. SG-106).
- 40
Oplakivanje (Giovanni Francesco Romanelli, inv. br. SG-168).
- 41
Benedetto Giustiniani (Chios, 1554. – Rim, 23. III. 1621.), kardinal, veliki kolekcionar renesansnih i baroknih umjetnina i antičke skulpture (zajedno s bratom Vincenzom) i pokrovitelj umjetnika. Usp. JANET SOUTHOORN, Giustiniani, u: *Grove Art Online*, Oxford University Press, <http://www.groveart.com/>, [3. 5. 2008.].
- 42
U *Strossmayerovu katalogu* (inv. br. 28) spominje se kao slika iz Feschove zbirke (Joseph Fesch, francuski kardinal i sakupljač umjetnina, vidi: DOMINIQUE THIÉBAUT, Fesch, Joseph, u: *Grove Art Online*, Oxford University Press, <http://www.groveart.com/>, [3. 5. 2008.]). Vjerojatno je riječ o zabuni.
- 43
Friedrich Overbeck (Lübeck, 3. 7. 1789. – Rim, 12. 11. 1869.), njemački slikar, vodeći predstavnik nazarenaca. Usp. FRANK BÜTTNER, Overbeck, Friedrich, u: *Grove Art Online*, Oxford University Press, <http://www.groveart.com/>, [7. 5. 2008.].
- 44
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 13.
- 45
Isto.
- 46
Sveta Obitelj (pripisano Jacopu Foschiju, inv. br. SG-49) i *Bogorodica s Djetetom* (škola Lorenza di Credija, inv. br. SG-58).
- 47
O slici *Oplakivanje* Giovannija Francesca Romanellija koju prodaje »neki pop iz Spoleta« prvi put saznajemo iz Strossmayerova pisma od 5. studenoga 1866., kada se biskup raspituje: »Što radi Guido Reni u našega dalmatinca? Što sudi o njem Overboek?« i ponovno 27. istoga mjeseca: »Što veli Overboek o Guido Reni?« Arhiv HAZU, XI A, 1 / Vor. N. 11, 12. Voršak mu 29. studenoga razjašnjava da slika nije »nekoga Spletčanina – Dalmatina«, nego »nekoga popa Spolećanina« i da se još nije nagodio. Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 9.
- 48
Arhiv HAZU, XI B / IV, 3, 4, 9, 11 [spisi o umjetninama].
- 49
Domenico Agrestini bio je vlasnik trgovine slika u Rimu (Agrestini Domenico e figlio, Negozio di quadri, Via Felice 21). Usp. ADONE FINARDI, *Roma antica e Roma moderna ovvero nuovissimo itinerario storico-popolare-economico*, Roma, 1864.
- 50
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. (Prilog 1).
- 51
Usp. UMBERTO BENIGNI, Montes Pietatis, u: *The Catholic Encyclopedia*, sv. 10, New York, 1907.–1922., 1911.
- 52
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 11.
- 53
Godine 1857. sastavljen je katalog umjetnina: *Catalogo de' quadri, sculture in marmo, mosaici, pietre colorate, bronzi ed altri oggetti di belle arti esistenti nella Galleria del Sagro Monte di Pietà di Roma*. Usp. BEVERLY LOUISE BROWN, Annibale Carracci's »Coronation of St Stephen«, u: *The Burlington Magazine*, 139/1128 (1997.), 188–193, bilj. 26.
- 54
XI A / Vor. Ni. (Prilog 16).
- 55
Neposredno nakon zasjedanja Hrvatskoga sabora (1865.–1866.), na kojem je Strossmayer odigrao aktivnu ulogu izloživši svoje viđenje teritorijalnoga integriteta Trojedne Kraljevine i zalažući se za njezinu unutarnju autonomiju, došlo je do zaokreta u Strossmayerovoj politici. Okrenuo se Beču budući da kod Mađara nije naišao na odobravanje zahtjeva teritorijalnoga integriteta i unutarnje autonomije. Usp. SLAVKO SLIŠKOVIĆ, Strossmayer i Mađari, u: Franjo Šanjek (ur.), *Josip Juraj Strossmayer: povodom 190. obljetnice rođenja i 100. obljetnice smrti*, zbornik radova, Zagreb, 2006., 102–105. Više o saboru, Strossmayerovoj angažiranosti i neuspjelu dogovoru usp. WILLIAM BROOKS TOMLJANOVICH, *Biskup Josip Juraj Strossmayer. Nacionalizam i moderni katolicizam u Hrvatskoj*, Zagreb, 2001., 164–170.
- 56
FERDO ŠIŠIĆ (bilj. 24, 1. sv.), 45.

- 57
Isto.
- 58
Arhiv HAZU, XI A, 1 / Vor. N. 18.
- 59
Isto.
- 60
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 14.
- 61
Isto.
- 62
Arhiv HAZU, XI A, 1 / Vor. N. 19.
- 63
Sveta Obitelj (Sicciolante, inv. br. SG-105). Riječ je o jednoj od sedam slika ranije kupljenih od Scaccionija. Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 15.
- 64
Alegorija mudrosti i snage (kopija po Veroneseu, inv. br. SG-271).
- 65
Bogorodica s Djetetom i svetima Franjom i Jeronimom (Biagio d'Antonio, inv. br. SG-98).
- 66
Sveta Obitelj s Ivanom i anđelom (Polidoro da Lanziano, inv. br. SG-241).
- 67
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 15.
- 68
Arhiv HAZU, XI A, 1 / Vor. N. 20.
- 69
Arhiv HAZU, XI B / IV, 22 [spisi o umjetninama]. Iako potvrda o isplati ne sadrži popis umjetnina, može se pretpostaviti da je četvrta slika, s obzirom na isplaćeni iznos, poklonjena. U *Strossmayerovu katalogu* nalazimo jednu sliku navedenu kao »Španjolac neznana slikara« uz opasku da je riječ o Scaccionijevu daru. *Strossmayerov katalog*, inv. br. 67.
- 70
Rijedak je primjer kanonikovo pismo od 2. siječnja 1868. godine, u kojem podsjeća biskupa na jednu sliku u vlasništvu Luigija Cochettiija za koju je vlasnik prepolovio cijenu na 500 škuda. Spominje Consonijevu preporuku i Cochettiijevo pismo. Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni 19; XI A / Co. Lu. 1. Strossmayer u siječnju 1868. godine piše da ne može kupiti Cochettiijevo sliku, a potom se i u svibnju raspituje ljuti li se zbog toga Consoni, koji je bio posrednik. Arhiv HAZU, XI A, 1 / Vor. N. 23, 26.
- 71
U to vrijeme biskupu su prioritetni tekući radovi na đakovačkoj Katedrali i isplata ranije naručenih djela za Katedralu.
- 72
Arhiv HAZU, XI B / IV, 25 [spisi o umjetninama].
- 73
Strossmayerov popis, inv. br. 5 i 53.
- 74
Mihovil Cepelić, *Popis slika u privatnoj galeriji preuzv. g. J. J. Strossmayera po njegovih navodih*, Đakovo, 1883. [rukopis], kat. br. 39.
- 75
Strossmayer najavljuje kanoniku da će u petak poslije Tijelova (20. 6.) zajedno s kanonikom Račkim krenuti u Rim na audijenciju kod Svetoga Oca i da će se poslije svečanosti odmah vratiti. Arhiv HAZU, XI A, 1 / Vor. N. 21.
- 76
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 16.
- 77
Sačuvano je samo jedno pismo Nikole Voršaka upućeno biskupu iz Iloka. Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. 17.
- 78
Arhiv HAZU, XI B / IV, 56 [spisi o umjetninama].
- 79
Više od trideset umjetnina poslano je 20. ožujka 1867. za Đakovo. Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. (Prilog 15).
- 80
Usp. FERDO ŠIŠIĆ (bilj. 24, 1. sv.), 65, 68, 399, 400.
- 81
Isto, 399. Istu odluku ponavlja i 1. travnja: »Što se moje galerije tiče, još sam toga mnijenja, da Zagrepčani te žrtve nisu vrijedni, a i nešto u meni ima egoizma. Slike su mi najmilije. Pred nekima također običajem svoje slabe molitve obavljati.« Isto, str. 400.
- 82
Arhiv HAZU, XI A / Vor. Ni. (Prilog 12, Prilog 13).
- 83
Arhiv HAZU, XI B / IV, 56 [spisi o umjetninama].
- 84
Upotpunjen je ikonografskim opisima i atributivnim određenjima te sadrži, u usporedbi s prvim popisom od 2. listopada 1868. godine, četiri slike više, koje su nabavljene nakon listopada 1868. i tijekom 1869. godine.

Summary

Iva Pasini Tržec – Ljerka Dulibić

Paintings in the Strossmayer Gallery of Old Masters acquired in Rome up to 1868

On the basis of archival research, primarily into documents from the bequest of Bishop Josip Juraj Strossmayer (1815–1905) in the Archives of the Croatian Academy of Sciences and Arts, the article provides and supplements knowledge about the first period of the collecting activity of Bishop Strossmayer, up to the time of his deed of gift of 1868. In this period the bishop collected some eighty works of the old masters, forty of which, as shown in this research, were bought in Rome. All of these paintings were acquired via the intermediacy of Nikola Voršak (1836–1880), canon of the Institute of St Jerome in Rome. Through an analysis of the statements from the Voršak-Strossmayer correspondence and of other documents from the bequest (certificates about the works of art, receipts for payment and so on) many of the vendors and advisers have been identified, their names appearing in the documents, and the course of the negotiations and the purchase of the artworks has been reconstructed. Among the advisers of Voršak and Strossmayer were the well-regarded painters Nicola Consoni, Tommaso Minardi

and Friederich Overbeck, as well as the today lesser-known Achille Scaccioni and Carlo Possenti. These later two were also reliable suppliers and sellers of paintings for Voršak. As well as from painters who dealt in the sale of old master paintings, the pictures were also acquired from specialised art dealers (from Domenico Agrestini for example). Just how well Canon Voršak was informed about the market in works of art can be seen from his purchasing paintings directly from the owners or from the estates of distinguished people (for example, the collection of Cardinal Antonio Tosti). By an analysis of so far unpublished documents from the Strossmayer Papers, our understanding of the circumstances of the purchases of given works has been enlarged and an insight given into the manner of doing business in the art market in the second half of the 19th century.

Key words: Strossmayer Gallery of Old Masters, Josip Juraj Strossmayer, Nikola Voršak, provenance of works of art, 19th century market for works of art

Hela Vukadin Doronjga

Muzej grada Zagreba

Projekt Oficirskog doma Vladimira Turine u Zagrebu iz 1937. godine, promatran u kontekstu više autorskih pristupa (1911.–1964.)

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 15. 5. 2007. – Prihvaćen 15. 2. 2008.

UDK: 72 Turina, V.

Sažetak

U članku se po prvi put valorizira Turinin natječajni projekt interpolacije Oficirskog doma u Zagrebu, predviđen na lokaciji ugla Trga kralja Aleksandra i Deželićeve ul. (sada ugao Trga maršala Tita i Prilaza Gjure Deželića) iz 1937. godine. U smislu uzročno-posljedičnih veza

taj je projekt bitno odredio Turinu u kontinuitetu cjelokupnog opusa; a promatran u širem kontekstu i komparativno s drugim pristupima/rješenjima iste parcele, pokazuje prepoznatljivu Turininu »vlastitu anatomiju oka«.

Ključne riječi: *Arhitektura, Zagreb, Vladimir Turina, Oficirski dom, neboder, interpolacija, 1937. g.*

Zašto Vladimir Turina? Teza o avangardizmu

»Već 1936. g. po samom završetku studija uvrstio se među arhitektonsku elitu, a svojim idejama i suvremenim grafičkim prikazima nadmašio je suvremenike. Mogli bismo mirno utvrditi da je on otac modernog, grafičkog arhitektonskog izraza u nas. (...) mnogi njegovi projekti svjedoče o njegovoj superiornosti i avangardnosti, koju vrijeme i društvo u kome je stvarao nije bilo u stanju shvatiti i primiti.« (Mladen Vodička)¹

»Mene jedino interesira – kako se stav tretira u strukturi djela, a ne zanima me nečija teška i ekscentrična sudbina.« (Aleksandar Flaker)²

Emocionalno-intelektualna/duhovno-moralna komponenta presudna je u sagledavanju cjelokupnog djela arhitekta Vladimira Turine.³ To se posebice očituje u njegovim literarnim zapisima – stručno-teorijskim tekstovima, koji problematiziraju arhitekturu i urbanizam, te neformalnoj korespondenciji /i prepisci/ – avangardnom dekomponiranju forme i njegovim arhitektonsko-urbanističkim idejama/rješenjima, po kojima ga, ma koliko se to činilo pretencioznim, možemo svrstati u sam vrh hrvatske avangarde 20. stoljeća, pa i šire.⁴ Avangarda se u njega reflektira u misaonom i oblikovnom smislu, kao *modus vivendi* (duh, temperament – intenzivan stil života, sudbina iskoraka – nonkonformizam). »Suprotno avangardnom negiranju tradicije, Turinina avangardna specifičnost krije se u istodobnom prihvaćanju i neprihvatanju – u fleksibilnosti, mogućnosti...«⁵ Turina je prepoznavao što

je dobro. Nije bio neki ekstremni modernist, koji bi smatrao da sve što je nastalo prije ne vrijedi, a od njega sve počinje: »Iz pozitivnog odnosa staroga i novoga u arhitekturi, koje se staro i novo na prostoru ukrštaju i uzajamno poentiraju, kao međusobno pozitivni kontrasti, dobiva se izvanredan kontrapunkt u prostoru i masama i oblikovanje koje se samo dađe zamisliti.«⁶

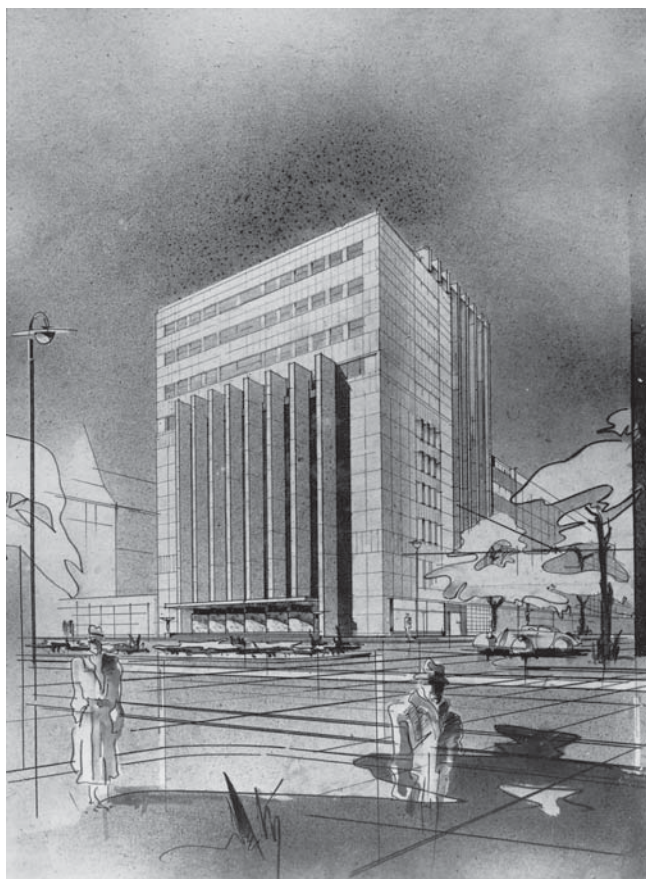
Projekt Oficirskog doma u Zagrebu – »jedna tzv. neuralgična urbanistička točka«⁷

»U tematskom i problemskom sklopu interpolacija u prostorima Zelene potkove između dvaju ratova zacijelo je najzanimljivija situacija na uglu Sveučilišnog trga i Prilaza. Usko gradilište, koje se zbog neriješenih imovinskih razloga nije svojedobno moglo dati Obrtnoj školi, bilo je u prvom desetljeću XX. stoljeća namijenjeno Oficirskom domu s kasinom.«⁸

»Prvo prostor Trga maršala Tita, historijska je ostavština kojoj se mora ukazati dužna pažnja s obzirom na mjerilo i arhitekturu objekata.

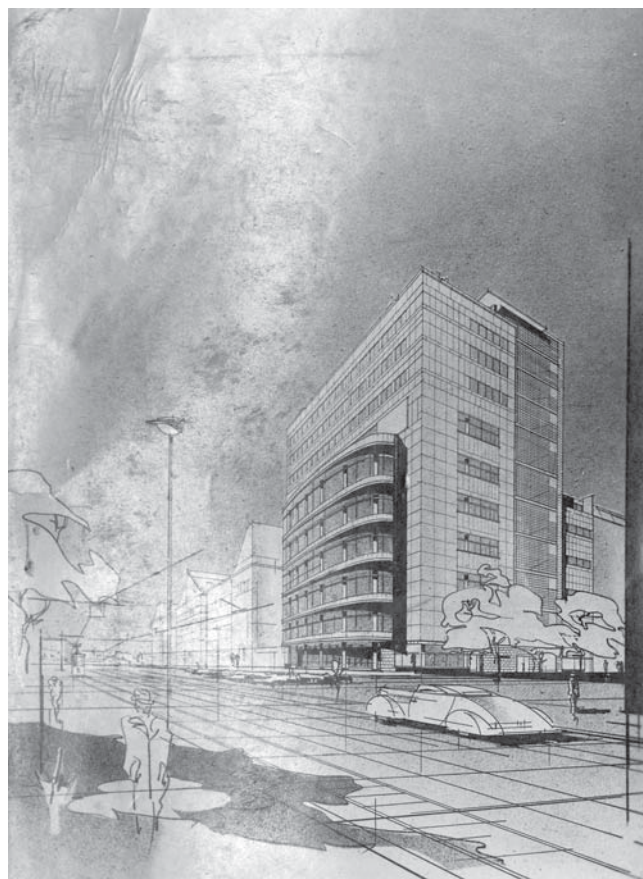
Drugo – način izgradnje toga trga takav je da bi daljnje intervencije blokovskog karaktera štatile njegovoj prostornoj i estetskoj fizionomiji.

Treće – izgradnju vrijednih historijskih ambijenata ne može se prikazati s aspekta »plombiranja« preostalog prostora,



1a Vladimir Turina, Perspektivni prikaz Oficirskog doma, Trg kralja Aleksandra (sada Trg maršala Tita), 1937., varijanta a (planoteka Muzeja grada Zagreba, inv. br. 9632)

Vladimir Turina, Perspective View of the Officers' Club, Trg kralja Aleksandra (now Trg maršala Tita), 1937, version a



1b Vladimir Turina, Perspektivni prikaz Oficirskog doma, Trg kralja Aleksandra (sada Trg maršala Tita), 1937., varijanta b (planoteka Muzeja grada Zagreba, inv. br. 9633)

Vladimir Turina, Perspective View of the Officers' Club, Trg kralja Aleksandra (now Trg maršala Tita), 1937, version b

nego s aspekta stvaranja širih prostornih i arhitektonskih tvorevina, koje će dopuniti i oplemeniti historijske jezgre ...

Šesto – pri suvremenom uklapanju u takve ambijente treba zaobići lažno podržavanje stilova minulih epoha, jer ono predstavlja kulisu laži i stvaralačke impotencije. Treba se obratiti: vlastitim emocionalnim snagama koje jedino mogu odraziti istine našeg vremena. (...): bolje objekt kontrasta distancirati do maksimalnih mogućnosti od primarnog plana prostornog doživljaja.« (Vladimir Turina)⁹

Turinin natječajni projekt za interpolaciju Oficirskog doma na uglu Trga kralja Aleksandra i Deželićeve ul. u Zagrebu, (sada ugao Trga maršala Tita i Prilaza Gjure Deželića, današnji »Željpo« Stanka Fabrisa) iz 1937. godine, bio je ocijenjen kao »projekt u užem izboru«. ¹⁰ Polazište u njegovu istraživanju bile su dvije presnimke (perspektivni prikazi – dvije varijante) eksterijera (sl. 1a, b), koje uspoređene s drugim projektima za tu lokaciju, snažno odskaču izraženom Turininom osobnošću. Suprotno većoj ili manjoj dozi umjerenosti i kopromisima od strane drugih projektanata, koji su svoje projekte pokušavali uklopiti u zadanu matricu

trga, ostajući na visini blokova s 4 do 5 katova (sl. 3, 4, 5, 6, 7a,b; 8), Turina je, sa samo 24 godine, udario snažan ekspresionistički akcent – 10, odnosno 12-katni objekt/neboder. Tako su se, radi dokazivanja teze o Turininu avangardizmu, nedostatak arhivske građe, nemogućnost i nekonzistentnost praćenja faktografije kontinuiteta natječaja za tu lokaciju do rata (1911., 1931. i 1937. – poslije rata situacija je jasnija), učinili nevažnim.

U članku se projekt promatra preko više autorskih pristupa shvaćanju interpolacije unutar specifične urbanističke lokacije postojećega trga (sl. 2a, b), kao »jedna tzv. neuralgična urbanistička točka«, u periodu od 1911. do 1964. godine, a polazeći od toga da su svi autori, više-manje, znali dobro isprojektirati, te od Miesove doktrine kako »nema nove arhitekture svakog novog ponedjeljka«. ¹¹ Zanimljiva je činjenica da tema Oficirskog doma, od ideje do realizacije, pokriva razdoblje od gotovo 50 godina 20. stoljeća, kontekstualizirajući tako hrvatsku arhitektonsku scenu i njezine stavove u vezi sa spomenutim problemom.

Prioritet je dan projektima nastalima prije rata, budući da je Oficirski dom formalno i sadržajno pripadao tomu



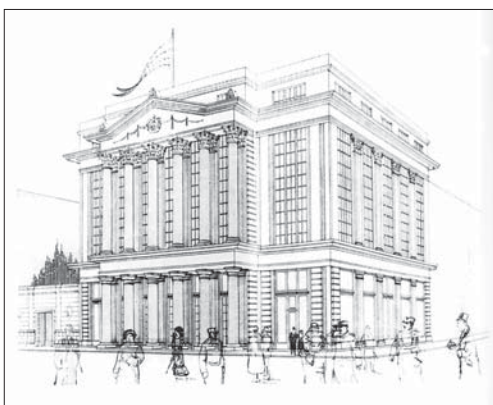
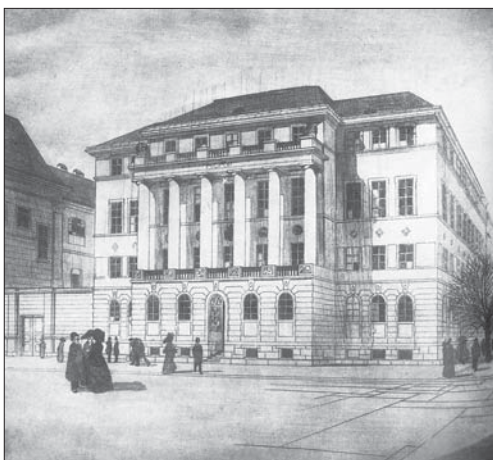
2a Herman Bollé, Pogled na Obrtnu školu i Obrtni muzej (sada Škola primijenjene umjetnosti i Muzej za umjetnost i obrt), 1888.–1892. godine, Sveučilišni trg/zapadna strana (sada Trg maršala Tita br. 10–11); fotografija izvornog stanja, snimio Julius Hühn, 1898. (Fototeka Muzeja grada Zagreba, inv. br. 9393)

Herman Bollé, View onto the Trades School and Trades Museum (now the Applied Arts School and the Museum of Art and Craft), 1888–1892, University Square, western side (now Trg maršala Tita nos. 10–1); photograph of the original state, taken by Julius Hühn, 1898



2b Pogled na zapadnu stranu Trga maršala Tita – fotografija izvornog stanja, snimio Vladimir Guteša, 25. IV. 1958. (Fototeka Muzeja grada Zagreba, inv. br. 5889)

View onto the western side of Trg maršala Tita – photograph of the original state, taken by Vladimir Guteša, 25. IV. 1958



3 Viktor Kovačić i Hugo Ehrlich, Perspektivni prikaz Oficirskog doma, Sveučilišni trg (sada Trg maršala Tita), 1911.

Viktor Kovačić and Hugo Ehrlich, Perspective Presentation of the Officers' Club, University Square (now Trg maršala Tita), 1911.

4 Hugo Ehrlich, Perspektivni prikaz Oficirskog doma, Sveučilišni trg (sada Trg maršala Tita), 1922./1923.

Hugo Ehrlich, Perspective Presentation of the Officers' Club, University Square (now Trg maršala Tita), 1922/1923.

5 Vilko Ebert, Perspektivni prikaz Oficirskog doma, Trg kralja Aleksandra (sada Trg maršala Tita), 1927.

Vilko Ebert, Perspective Presentation of the Officers' Club, Trg kralja Aleksandra (now Trg maršala Tita), 1927.

razdoblju, dok su projekti nastali 1950-ih i 1960-ih godina interpretirani isključivo s aspekta iste lokacije (sl. 9, 10a, b, c; 11).¹² I to ponajprije stoga što je izmijenjen sadržaj, koji je nametnulo posve drugo vrijeme i drugi ljudi drukčijeg poimanja, novih ideologija, a time i novog pogleda na arhitektonsko-urbanističku problematiku. Jer, drugi je pristup bio gledati istu parcelu u okviru 30 godina razmaka (1930-ih i 1960-ih).

Značenje je Turinina projekta Oficirskog doma raznovrsno i razmatramo ga na više razina. Ponajprije, u smislu uzročno-posljedičnih veza, jer bitno određuje Turinu u kontinuitetu cjelokupnog njegova opusa; nadalje, projekt je važno promatrati u širem kontekstu – komparativno s drugim pristupima/rješenjima iste parcele, kako bismo prepoznali Turininu »vlastitu anatomiju oka«.¹³

Oficirski dom prvi je u nizu radikalnijih Turininih projekata, koji ne mora nužno podrazumijevati i apsolutnu kvalitetu u arhitektonsko-urbanističkom smislu (sl. 1a, b). To znači da, unatoč naznakama formalizma, temeljnim se nameće Turinin avangardizam u superiornom, nekonvencionalnom i »originalnom« pristupu formiranja/definiranja ugla jakim vertikalnim akcentom – »ekspanzivnom arhitekturom kretanja«, distancirajući se tako od drugih, možda za tu lokaciju i prihvatljivijih i uspješnijih autorskih pristupa.¹⁴ K tome, u Turine će se tema likovnosti, moderna grafička komponenta, nametnuti kao temeljna već na njegovim ranim projektima, koje je rezultat izrazito sugestivna atmosfera prikaza prostora arhitekture.¹⁵

Turinin projekt Oficirskog doma očituje želju investitora, vojske, da najvažnija državna institucija, kao centar moći Jugoslavenske vojske u Zagrebu, bude realizirana u »klasičnijem« duhu/estetici.¹⁶ Važno je istaknuti kako Turinino stvaranje i njegov senzibilitet niti je bio, niti je išao u tome pravcu. Međutim, ovim je projektom on učinio određeni ustupak, koji je doduše, s aspekta moderniteta, rezultirao europskom razinom promišljanja arhitektonsko-urbanističkog stvaralaštva.

Reprezentativan karakter i »monumentalnost zgrade«, prema naznakama u propozicijama Programa natječaja iz 1931. godine, Turina naglašava temom jakih vertikalnih istaka, postavljenih na glavnom pročelju (sl. 1a/varijanta a), iako: »...gradjevna oblast tako velike rizalite dozvolila nebih.«¹⁷ K tome, ekstremna visina zgrade te nedostatak jednostavnosti i jeftinoće konstrukcije u suprotnosti su sa zahtjevima Programa.¹⁸ Ako pokušamo rekreirati Turininu početnu ideju, možda je naprosto mislio: »Parcela je mala, pa idemo u vis?!«, ili je naprosto želio biti radikalniji/drukčiji i reći: »Ja sam Turina, ja to tako mogu!«¹⁹

Vertikalni istaci su u Turine formalistički (podsjećaju na brisoleje, koji su horizontalni i u funkciji zaštite od pretjerane insolacije, što nije slučaj s vertikalnim istacima).²⁰ Vertikalnim istacima on naglašava formu, koja nije poželjna na Trgu kralja Aleksandra, ali Turina je revolucionaran. Ključna je činjenica da su ga ozbiljni arhitekti 20-ih i 30-ih godina prihvatili po visini i masi (sl. 9; 10b, c; 11)! Suprotno Turininu rješenju vertikalnih istaka, prihvatljiviji su Kauzlarićevi, koji su »pličići« – poklapaju se s plohom vanjskoga pročelja (sl. 6).

Denzler je u tome najdiskretniji (sl. 8), dok Albini npr. nije uopće respektirao takav pristup, jer je njegova arhitektura posve drukčija (sl. 7b).

»Trendi« dodatak zamišljen na glavnom pročelju varijante b (sl. 1b) nije bio obilježje arhitekture 1960-ih godina. Turina konzolno izbacuje pet katova na istok prema trgu, te je na taj način dobio volumen apliciran na tijelo zgrade (u ovom slučaju riječ je o funkcionalnom rizalitu). Iako to može biti opravdanje za povećanje tlocrta, kako bi se bolje iskoristio prostor, likovno-oblikovno taj dodatak nije osobito učinkovit.

Obje Turinine varijante vežu zajednički nazivnici (sl. 1a, b):

1. odlučio je ići u zrak; 2. dojam mase – snažni volumeni; 3. nikakav kompromis u oblikovanju; 4. odlična grafika u likovno/crtackom i kompozicijskom smislu. Ultramoderno i izrazito sugestivno prikazani automobili, zelenilo, pješaci – atmosfera trga ... U prvom planu vide se tek siluete ljudi, koji kao da uranjaju u pločnik, a to Turina postiže vještijim nijansiranjem tonova svijetlo/tamno.²¹

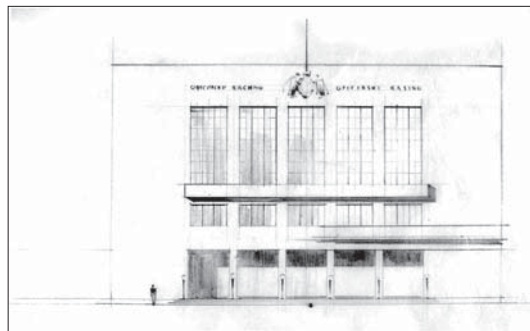
Sve to čini da bi naglasio drugi plan, tj. arhitekturu, koja tako postaje dominantnom. Osjećaj dubine prostora postignut je postavljanjem prolaznika/pločnika u prvi plan, dok je u drugom planu monumentalna arhitektura. K tome, detaljem urbane rasvjete postavljene u prvi plan (lijeva vertikala prikaza), u odnosu na drugi – Turina daje stanovitu ravnotežu kompoziciji.

Projekt Huga Ehrlicha iz 1922.–1923. godine (sl. 4), mogao je onodobno imati mnogo prigovora.²² Jer na gotovom i definiranom trgu i pored boleovskog sjevernonjemačkog suzdržanog klasicizma (sl. 2a, b) Ehrlichovo dekorativističko-formalističko razbacivanje forme čini se neprihvatljivim. U tom slučaju, bolje je rješenje nastalo u suradnji s Viktorom Kovačićem 1911. godine (prizemlje nije baš uspješno riješeno), iako je tu bio u inferiornijem položaju (sl. 3), baš kao što će to biti slučaj i u suradnji s M. Kauzlarićem 1930. godine (sl. 6).

Nastavljajući kontekst kovačićevsko-ehrichovske geste, projekt Vilka Eberta (1927.) sličnim je pristupom najprihvatljiviji i moguće ga je zamisliti (sl. 5), suprotno Ehrlichu i njegovoj smotri dekoracije, koju nije moguće vizualizirati na tome mjestu.

Projekt Huga Ehrlicha i Mladena Kauzlarića (1926.–1930.) doimlje se relativno nametljivo u odnosu na postojeći trg (sl. 6). Kauzlarić, koji u ovom tandemu dominira, objekt je povukao u parcelu i ostavio prostran pretprostor (podignuta platforma terase restorana u jednoj razini).²³ Iako je isprojektirao »trendovsku« arhitekturu svoga vremena, ona bi možda mogla funkcionirati negdje drugdje (npr. u Zvonimirovoj ul.). Njegov je projekt dobro načinjen, a mogući bi se prigovori odnosili na to da je previše zastupljen modernizam, koji nije primjeren ovom trgu (jer, i Denzler bi to znao slično riješiti, ali nije htio). Stoga se nameće zaključak kako je Kauzlarić na toj lokaciji, u ovom ambijentu, iako u smislu modernizma dosljedan, ipak manje uspješan od Jurja Denzlera (sl. 8).

Međuratni projekt (vjerojatno iz 1937. godine) Alfreda Albinija čini se najsuvremenijim. U odnosu na postojeći trg Albini je na paralelnoj platformi s Denzlerom, ali to je ipak



6 Hugo Ehrlich i Mladen Kauzlarić, Perspektivni prikaz Oficirskog doma, Trg kralja Aleksandra (sada Trg maršala Tita), 1926.–1930. godine (Planoteka Muzeja grada Zagreba, inv. br. 9634)

Hugo Ehrlich and Mladen Kauzlarić, Perspective Presentation of the Officers' Club, Trg kralja Aleksandra (now Trg maršala Tita), 1926–1930

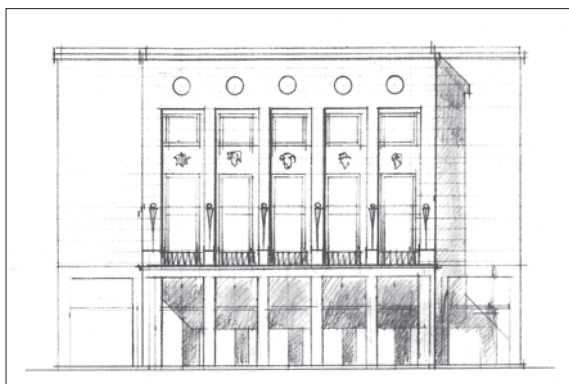
7a Alfred Albini, Skica istočnog – glavnog pročelja Oficirskog doma, Trg kralja Aleksandra (sada Trg maršala Tita), varijanta 1, vjerojatno 1937. (Planoteka Muzeja grada Zagreba, inv. br. 9635)

Alfred Albini, Sketch of the eastern or main elevation of the Officers' Club, Trg kralja Aleksandra (now Trg maršala Tita), version 1, probably 1937

7b Alfred Albini, Perspektivni prikaz Oficirskog doma, Trg kralja Aleksandra (sada Trg maršala Tita), varijanta 2, vjerojatno 1937.

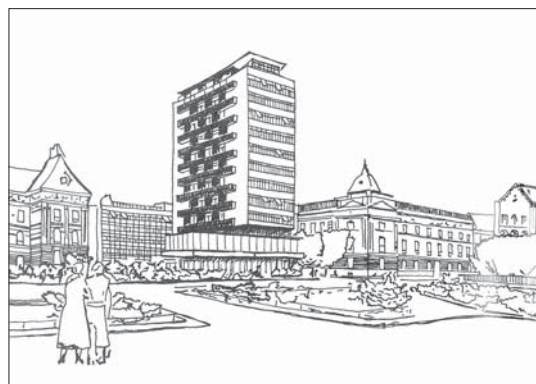
Alfred Albini, Perspective Presentation of the Officers' Club, Trg kralja Aleksandra (now Trg maršala Tita), version 2, probably 1937.

albinijevsko rješenje, koje iščitavamo kroz nešto »pročišćenije«/modernije vanjsko oblikovanje (sl. 7a, varijanta 1). Ipak, ovaj projekt nije albinijevski u potpunosti, jer »pravi« Albini je već djelovao slično Fabrisu, a to znači da je u smislu moderniteta (čistoće forme) otišao »korak dalje« (sl. 7b, va-



8 Juraj Denzler, Skica istočnog – glavnog pročelja Oficirskog doma, Trg kralja Aleksandra (sada Trg maršala Tita), 1937./1938.

Juraj Denzler, Sketch for the eastern or main elevation of the Officers' Club, Trg kralja Aleksandra (now Trg maršala Tita), 1937/1938.



9 Drago Ibler, Perspektivni prikaz Jugopetrolova nebodera, Trg maršala Tita, 1954.

Drago Ibler, Perspective presentation of the Jugopetrol tower, Trg maršala Tita, 1954.

rijanta 2). Ali, u odnosu na Fabrisov projekt (sl. 11), kojemu je pročelje transparentnije, Albinijev je projekt zatvoreniji (i bočne su strane zatvorenije – obložene kamenim pločama, suprotno Fabrisovoj »otvorenosti« staklom), pa je kao takav u ono doba mogao biti i prihvatljiviji (ipak, treba imati na umu i vremensku distancu od 25 godina). U kontekstu jednog rafiniranog, pomalo asketskog modernizma, možda bi trebalo izolirati taj Albinijev projekt.²⁴

Budući da se odlučio za kompromis s postojećom arhitekturom trga, čini se da je pristup Jurja Denzlera (1937.–1938.) najprihvatljiviji za to mjesto (sl. 8). To, dakako, ne znači da bi takav projekt realizirao u Zvonimirovoj ili negdje drugdje, ali tu se dominantno prilagodio trgu. Stoga je onodobno, od svih mogao imati gotovo najmanje prigovora – najmanje bi provocirao kako stručnu javnost, tako i širu publiku. Da rat nije spriječio izgradnju na toj lokaciji, bilo bi zanimljivo vidjeti – tko bi dobio realizaciju?!²⁵

Iako je riječ o kvalitetnom arhitektu, projekt Drage Iblera iz 1954. godine za ovu konkretnu lokaciju nije prihvatljiv, kako u mjerilu, tako i u pristupu (građevinsko tijelo na tome mjestu nije adekvatno – ne uklapa se u zadani ambijent); stoga se ne može govoriti o »urbanizmu novoga stila« (sl. 9).²⁶

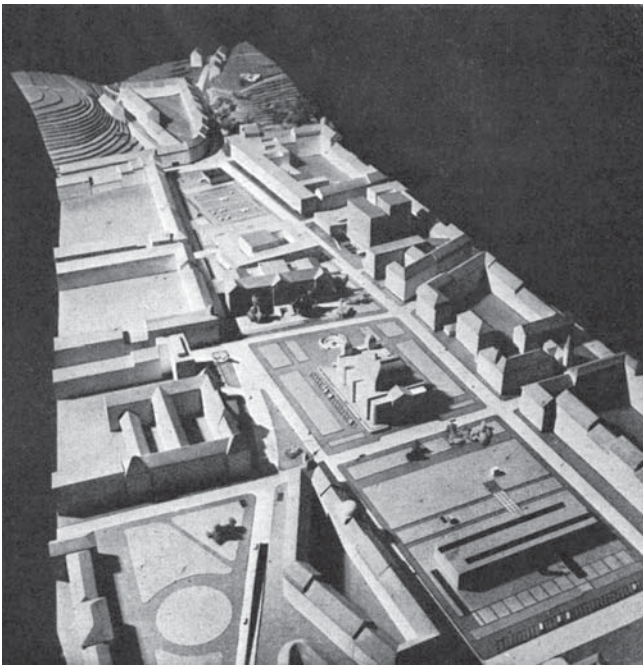
U okviru pozivnog/užeg natječaja za »Idejno urbanističko-arhitektonsko rješenje poteza Ilica – Mihanovićeve«/»Urbanističko rješenje produženja Trga maršala Tita«, Zagreb (1958.–1959.), Vladimir Turina, Ivan Vitić i Božidar Rašica rješavali su temu spornog ugla (sl. 10a, b, c).²⁷ Turina se na tome mjestu povukao od fronte trga prema zapadu i zamislio objekt od 6–8 katova (sl. 10a), pravokutnog tlocrta, sličan Iblerovu, ali mu je promijenio os, koja u Turine ide paralelno s trgov [Turina duže tj. glavno pročelje postavlja paralelno s osi glavnoga trga, koju čine zgrade Narodno kazalište – Dom Hrvatskog sokola – Dom Kola (Hrvatsko pjevačko društvo »Kolo«)], dok je Iblerova okomita (sl. 9). Vitić se povlačio jednako kao Turina (sl. 10b), samo s nešto nižim objektom (4–5 katova), ali drži jednaku poziciju kao i Turina. Rašica je projektirao 10–12-katni objekt, s osi jednakom kao Turina i Vitić, s time da je nešto viši od Turinina (sl. 10c).

Problematizirajući Trg maršala Tita Turina kaže: »...izgradnju vrijednih historijskih ambijenata ne može se prikazati s aspekta 'plombiranja' preostalog prostora, nego s aspekta stvaranja širih prostornih i arhitektonskih tvorevina, koje će dopuniti i oplemeniti historijske jezgre...«. To znači da on poštuje zatečeno stanje, ali ujedno razmišlja i o javnom prostoru, u kojem će nastati neki novi prostorni odnosi, gdje kuća/zgrada nije (samo) kulisa, nego oblikuje javni prostor.²⁸ To je autorski pristup gradu, arhitektura postaje urbanizam... Urbanizam parcele, jer se svakim malim projektom iskazuju svijest o velikom projektu.²⁹

Realizirana poslovna zgrada »Željpoša« Stanka Fabrisa (1961.–1964.) bila je kako za vrijeme gradnje, tako i kasnije žarištem diskusija, kritike – napada (sl. 11). Dok jedna struja uopće nije prihvaćala ideju moderne arhitekture na tome mjestu, druga je bila za nju, ali ne na način na koji je to Fabrisov projekt omogućio.³⁰ Međutim, posve je sigurno kako bi 90% onodobnih arhitekata u kontekstu arhitekture i duha vremena 1960-ih godina, učinili baš isto kao i on.³¹ Svakako da je razlog napadima bio i to što su 1960-e godine bile početak kritike moderne, pa je Fabris bio samo »žrtveno janje«. Fabris je uzeo jedan raster koji je korektno riješio, odnosno suvremeno oblikovao, baš kako se u svijetu 1960-ih godina radilo (slična interpolacija među blokovima Arne Jacobsen, Copenhagen, 1950-ih). I sam Turina ocijenio je Fabrisovo rješenje pozitivno: »...S razloga njegovog diskretnog ili relativno diskretnog odnosa prema mjerilu samog trga Maršala Tita...«³²

»Missing link«³³

Pitanja konteksta kontinuiteta, konzervativizma ili avangardizma, na samom početku rada, učinila su mi se važnima kao početni potez za interpretaciju geneze problema interpolacije Oficirskog doma na današnjem Trgu Maršala Tita, tijekom perioda od 1911. do 1964. godine, kojemu vertikalnu čini Turinin dosad nepoznat i neobjavljen projekt iz 1937. godine (sl. 1a, b). Međutim, tijekom istraživanja ta se distinkcija



10a Vladimir Turina, Idejno urbanističko-arhitektonsko rješenje poteza Ilica – Mihanovićeve, Urbanističko rješenje produženja Trga maršala Tita, 1958.–1959.

Vladimir Turina, Preliminary Urban Design and Architectural Solution for the Tract from Ilica to Mihanovića, Urban Design Solution for the Extension of Trg maršala Tita, 1958–1959.

10b Ivan Vitić, Idejno urbanističko-arhitektonsko rješenje poteza Ilica – Mihanovićeve, Urbanističko rješenje produženja Trga maršala Tita, 1958.–1959.

Ivan Vitić, Preliminary Urban Design and Architectural Solution for the Tract from Ilica to Mihanovića, Urban Design Solution for the Extension of Trg maršala Tita, 1958–1959.

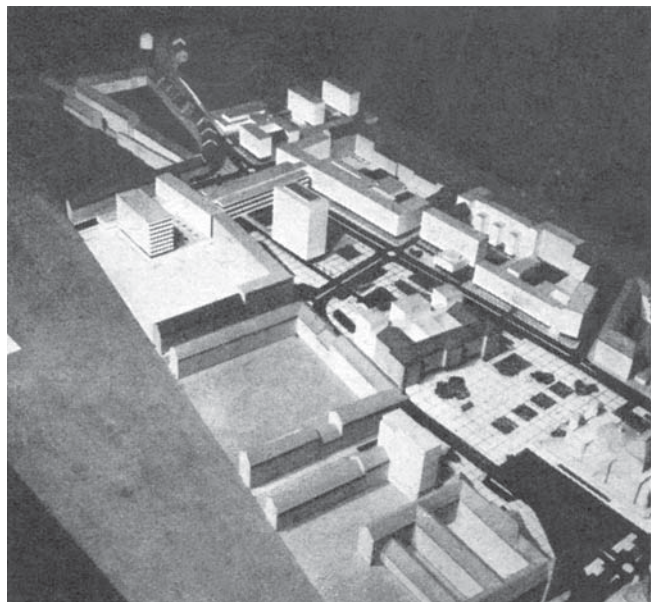
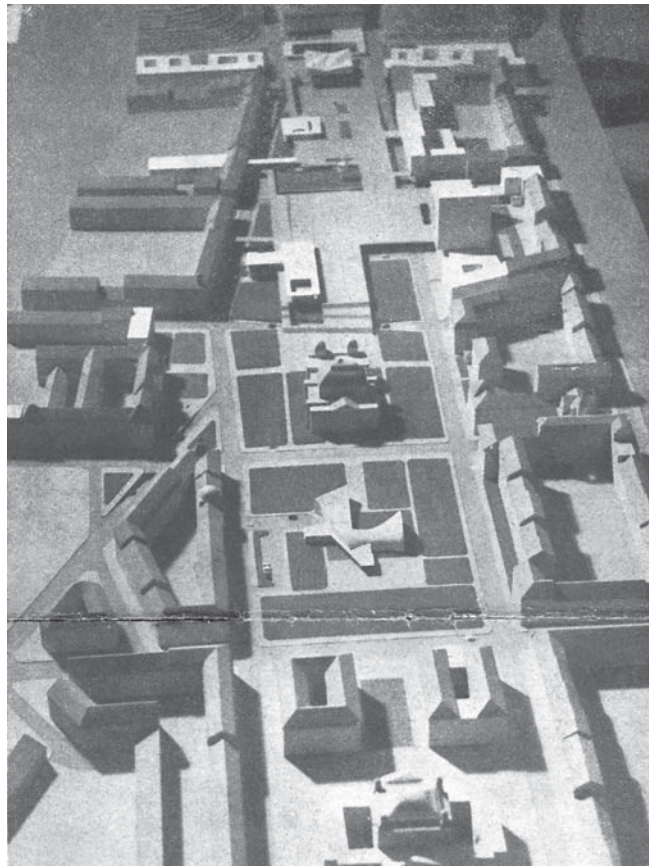
10c Božidar Rašica, Idejno urbanističko-arhitektonsko rješenje poteza Ilica – Mihanovićeve, Urbanističko rješenje produženja Trga maršala Tita, 1958.–1959.

Božidar Rašica, Preliminary Urban Design and Architectural Solution for the Tract from Ilica to Mihanovića, Urban Design Solution for the Extension of Trg maršala Tita, 1958–1959.

učinila stereotipnom, te sam došla do zaključka da kontinuiteta na projektu Oficirskog doma nema. A ako postoji, čine ga pojedinci: *Autor je kontekst u Hrvatskoj, što je rijetkost u odnosu na druge sredine, i to je zapravo naša specifičnost.*³⁴ K tome, pojmovi koji se često vežu uz temu interpolacije, kao što su: metoda kontrasta, simbioze/prilagodbe, budući da iziskuju preciznu terminološku analizu, kao i odgovori na pitanja što je kompilacija, a što inovacija, te da li ona uopće postoji, a ako ne – zašto se ne može dogoditi? – nije predmet ovog članka.³⁵

Polazišna/dominantna točka čitanja projekata Oficirskog doma jest to da je tu više riječ o pristupu niza autora i o tome na koji su način shvatili urbanističku lokaciju.³⁶ Dakle, njihovo shvaćanje jedne konkretne, zadane urbanističke lokacije, podrazumijevalo je da je riječ o izgrađenom trgu koji je definiran i prihvaćen, pa nuditi nešto posve drugo nije rješenje.³⁷

Prijeratni projekti Oficirskog doma ne pokazuju kontinuitet u potpunosti, tj. rast i sazrijevanje, od neohistoricizma/deko-



rativizma do modernizma/purizma, nego stilski potvrđuju sklonost klasičnom znaku (sl. 3, 4, 5, 6, 7a, 8). Dobar primjer za to upravo je projekt Jurja Denzlera. To, dakako, ne govori nužno o konzervativizmu sredine, jer njegov objekt je više stvar pristupa i prilagodbe mjestu (sl. 2a, b).³⁸ Denzler je posegnuo za takvim pristupom kako bi to postao dio trga, a ne stvorio »ja« akcent.



11 Stanko Fabris, Pogled na poslovnu zgradu »Željpo« – istočno – ulično pročelje, Trg maršala Tita, fotografija izvornog stanja, Jozo Vranić, 1968., vrijeme obnove HNK (fototeka Muzeja grada Zagreba, inv. br. 9952)

Stanko Fabris, View onto the Željpo office building, eastern or street elevation, Trg maršala Tita, photograph of the original state, Jozo Vranić, 1968, during the time of the renovation of the Croatian National Theatre (photograph collection of Zagreb City Museum, inv. no. 9952)

Ono što je zajedničko svim projektima, kako prije, tako i poslije rata, jest to da autori postavljaju višekatni/visokokatni objekt osi paralelne s osi glavnoga trga, tj. duže pročelje postavljeno je paralelno osi koju čine zgrade Narodno kazalište–Dom Hrvatskog sokola–Dom Kola (Hrvatsko pjevačko društvo »Kolo«). Ibler na tu os jedini ide okomito. Dok se starija/prijeratna grupacija projektanata nastojala uklopiti u zadanu matricu trga, tako da ostane na visini blokova s 4–5 katova, Turina jedini stvara jači akcent s 10–12-katnim objektom – prvi je bio drukčiji! Tako je ovaj projekt pretača visokokatnog suvremenog objekta (budući da još nije dobio svjetski zamah na način masovne primjene visokokatnih interpolacija), čije je glavno (duže) pročelje postavljeno paralelno s osi glavnog trga koju čine zgrade Narodno kazalište – Dom Hrvatskog sokola – Dom Kola (Hrvatsko pjevačko društvo »Kolo«).

Temeljno je da su to prihvatili i koncepciju slijedili i poslije rata mnogi dobri arhitekti od Iblera, potom Vitića i Rašice (pa čak i Fabrisa, jer je i njegov objekt trebao biti nešto viši) – sl. 9; 10b, c; 11. Što se tiče Iblerova projekta nebodera iz 1954. godine predviđenog na toj lokaciji (sl. 9), iako je dosad u literaturi prepoznat kao »primjer urbanizma novog stila«, čini se da mu je u odnosu na Turinin projekt iz 1937. godine vrijeme prošlo.³⁹ Svakako da je tome razlog što se dosada za ovaj Turinin projekt nije ni znalo, a sada je prvi put objavljen (sl. 1a, b).⁴⁰ Temeljno je da Turina predlaže neboder, a nije isto predložiti neboder 1937. i 1954. godine.

K tome, za razliku od Iblera, Turina je ostao u regulatornoj liniji trga, a time je više zadovoljio lokaciju.⁴¹

Ja sam Turina – ja to mogu baš ovako! (...): osjećanje za prostor, vrijeme i urbana mjerila.⁴²

Vladimir Turina 1937. godine nije derivirao ni iz čega, nego je svojim projektom Oficirskog doma poručio: »Ja sam Turina – ja to mogu baš ovako!« S druge strane, osim te posve intuitivne komponente, možemo reći da je Turinin pristup negdje između dosad spomenutih znakova, ne priklanjajući se ni jednome. Njegov projekt treba promatrati na razini simbolizma. On specifičnim monumentalizirajućim klasicizmom, čvrste moderne arhitektonske strukture, podsjeća na američke nebodere iz 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća »neboder kao simbol« (naravno u manjoj formi/volumenu) (sl. 1a).⁴³ U odnosu na druge projekte promatrane u ovome radu Turinin je najuspješnije pogodio duh vremena i zahtjeve investitora (vojske) za Oficirskim domom kao centrom moći Jugoslavenske vojske u Zagrebu: »Oficirski Dom, kao ustanova za razvijanje vojničkoga duha i drugarstva; za naučno i opšte dogovaranje, obavještanje i vaspitanje; njegovanje lepих društvenih običaja i vojničkih vještina; (...), namerava sagraditi svoj vlastiti reprezentativni dom i to po sledećem programu potrebe: (...)«.⁴⁴ Ipak, ova je realizacija bila ustupak željama vojske da se naglasi važnost zgrade, što posebno iščitavamo kroz temu vertikalnih istaka, iako tome

(kao ciamovac...) Turina i nije bio sklon. Naposljetku, projekt je ipak dosegnuo europsku razinu (sl. 1a).

Ako zanemarimo želje investitora i zgradu čitamo sasvim formalistički (ne ulazeći u ikonološku analizu iščitavanja »dubljeg značenja«; uzroka-posljedica), evidentno je da se Turina odlučio za vertikalno građevinsko tijelo, koje nije posve primjereno kazališnomu trgu, što je do tada bio sretno riješen zahvaljujući raznolikosti projekatana, potpuno sačuvavši mjerilo.⁴⁵ Naglašeni vertikalni istaci, kao dodatni ukrasi, nepotreban su formalizam, ako ih promatramo u suodnosu sa suvremenim rješenjima toga doba (sl. 1a). Međutim, Turina je radi efektivnosti posegnuo za formalizmom i vertikalom, iako je znao da je u raskoraku s mjerilom. Moguće je da se Turina ipak htio bar djelomično prilagoditi Programu natječaja Oficirskog doma iz 1931. godine (iako se njega ne treba doslovno držati, budući da se mnogo toga u pristupu promijenilo od tada do Turinina projekta iz 1937. godine.⁴⁶ Najbolji je dokaz to da su Turinini vertikalni istaci načinjeni djelomično prema programu, ali to nije ništa drugo do jedan formalističko-ekstravagantni pristup.⁴⁷ Ali ako je polazišna točka čitanja arhitekture njezina snaga, te ako evidentni formalizam ocjenjujemo pozitivno, tada on mora biti dio te snage, a nju Turinin projekt posjeduje. Volio je efektne dodatke, u najboljoj namjeri, kako bi osnažio dojam objekta, koji ne mora uvijek biti najsretniji, osobito kad se gleda u razmaku od 60 godina. Bio je to možda dio želje za posebnosti, a Turina to nije skrivao. Dapače, volio je to pokazati, iako su neki smatrali da je utopist, da je previše ispred vremena – da je ekstravagantan, što investitorima i nije bilo privlačno.

Turinin tekst objavljen u »Telegramu« 1962. godine podudara se s njegovim stavom i rješenjem teme Oficirskog doma iz 1937. godine, pa i s kasnijim Fabrisovim rješe-

njem, s tom razlikom što je Fabris diskretniji (sl. 11). Jer Turina je radio svoj vlastiti usklidnik, dok su neki osobito raniji projekti, pa i Fabrisov, imali više osjećaja za dani prostor respektirajući mjerilo okolne izgradnje. Suprotno metodi prilagođavanja i umjerenosti, kod Turine je riječ o ekspresionističkoj osobnosti, koju je on snažno izrazio, jer drukčije nije ni mogao.

Godine 1937. moderna je bila u trendu, općeprihvaćen stil – ona više nije bila avangardna. Na toj je liniji bio primjerice Mladen Kauzlarić (sl. 6), dok je Turina išao dalje (odbio je kompromis s modernom).⁴⁸ U odnosu na druge projekte Turinin je najviši – 10–12-katni neboder, koji visinom i formalističko-ekstravagantno-simboličkim detaljima čitamo kao avangardu (sl. 1a).

Unatoč svim argumentima *za i protiv* Turinina projekta Oficirskog doma iz 1937. godine Turina je zadovoljio kategoriju vremena i mjesta: » (...) da se ne povede samo briga o integritetu vremena nego i o integritetu mjesta, jer kad prođe »vrijeme«, ostat će samo mjesto.«⁴⁹ Apsolutan odgovor na pitanje, koje je idejno rješenje za to mjesto najbolje/najadekvatnije, ostavljam otvoreno... Naposljetku, mogu samo kazati kako je vojska htjela *znak* (baš kao korporacijska arhitektura danas), a Turina je sa svojom osobnošću bio idealan da načini taj znak...

Ako se stekao dojam kako smo interpretirajući ovaj Turinin projekt iz 1937. godine bili pomalo disperzni zbog kontrastnog pristupa, koji se očituje istodobnim latentnim kritiziranjem i divljenjem, zasigurno bi takav stav i fleksibilnost interpretacije i sam Turina podržao, jer u svojim je tekstovima često davao prioritet intuiciji i kategoriji emocionalnosti, što je suprotno tehničkoj šabloniziranoj metodi interpretacije arhitekture: »A u središtu svega i jesu sama djela ili, točnije, način kako sam ih promatrala.«⁵⁰

Bilješke

1 MLADEN VODIČKA, Vladimiru Turina In memoriam – Meditacije, u: *Čovjek i prostor*, Zagreb, 190 (1969.) (podvukla HVD)

2 Aleksandar Flaker pritom misli na avangardu; Muzej grada Zagreba (dalje: MGZ), *Curriculum vitae Vladimira Turine 1966., Leksikografski zavod, Zagreb; arhitektonska dokumentacija i druga arhivska građa – iz arhitektove ostavštine Muzeju grada Zagreba* (24. srpnja 1978., poklon – Arhitektonski fakultet, Zavod za arhitekturu); HELA VUKADIN-DORONJGA, *Iskorak Vladimira Turine: iz fundusa Muzeja grada Zagreba (katalog izložbe)*, Zagreb, Muzej grada Zagreba, 2006., 4: »Tijekom vremena postao je svojevrsni mit, ali bez sustavne adekvatne interpretacije – sve se više svelo na fascinaciju ili kritiku usmenom predajom. Od druge pol. 40-ih godina 20. st. do danas o Turini se pisalo parcijalno, i to samo o pojedinom projektu, ili se u antologijskim pregledima ističe uvijek nekoliko objekata koji se javljaju gotovo u svim tekstovima, dok se za mnoge aspekte njegova rada uopće

ne zna. Njime se nitko nije sustavno bavio s namjerom da ga se (bar djelomično) sagleda u cjelini i da se upozori na sve one ključne elemente kojima je on pridonio kako u nacionalnom, tako i širem kontekstu.«

3 HELA VUKADIN-DORONJGA (bilj. 2), 9: »I nakon njegove smrti očuvan duh otvorenosti i stimulacije mladih arhitekata (...) 'Trebalo mlade upaliti da shvate prostore i ljude u njima', govorio je Vladimir Turina (...)«, dipl. ing. arhitekture (Banja Luka, 1913. – Zagreb, 1968.), izvanredni profesor; projektant, konstruktor, kritičar i teoretičar arhitekture i urbanizma, majstor grafizma, vrstan pedagog, lucidan literat.

4 »Turina je čak bio i avangardni profesor. Studenti su ga slušali – i grafiku i pristup (odnos prema Ciamu...). Jer, njegov cilj nije bio korigirati sanitarnu grupu ili raspored prostorija, nego je važan bio pristup – to je temeljno! Delta je bila zbunjujuća u pristupu

i graficiranju. « – Emil Pernar, dipl. ing. arh., Turinin đak, kojem ovom prilikom zahvaljujem na svim našim razgovorima, te što je znanjem i intuicijom podržao i obogatio moj pogled na Vladimira Turinu.

5
HELA VUKADIN-DORONJGA (bilj. 2), 6.

6
MGZ, VLADIMIR TURINA, Diskusija mlado-staro, nisko-visoko. Povodom gradnje hrvatskog sveučilišta na Mažuranićevom trgu (rukopis, neobjavljeno). Turina, iako misli kako: » (...) Nikakovi Holneri i Folneri koji su prije pedeset godina sagradili tri potpuno jednaka teatra neće nam skršiti volju da savremeno stvaramo«, a istodobno prepoznaje (za razliku npr. od Vitića ili Rašice) vrijednost postojeće zgrade Rektorata, želeći je sačuvati. VLADIMIR TURINA, Ilica – Mihanovićeva, u: *Čovjek i prostor*, Zagreb, 82 (1959.), 5–6: »Ne smatram se nikakvim sentimentalnim borcem za starudije koje posjedujemo, samo se ne mogu oteti dojmu da takvih objekata posjedujemo veoma malo.«; MGZ, VLADIMIR TURINA, Il-Mi 58 – Natječaj za urb.-arh. potez Ilica–Mihanovićeva ulica u Zagrebu, 14. XI 1958., Zagreb, Projektant: Univ. doc. ing. arh. Vladimir Turina (rukopis, neobjavljeno): »Uža arhitektonska problematika: (...) Objekat Novog Pravnog fakulteta i Rektorata Univerziteta – adaptacija (...) Ovaj je kompleks za izgradnju projektant interpretirao kao osobito interesantan urbano-arhitektonski, s razloga što isti čini jezgru poteza Ilica–Mihanovićeva ul. i u odnosu prema na sjeveru otvorenih površinama čini završni akcenat čitavog ovog urbanog prostora. (...) Rušenje i njegova eliminacija iz postojećeg ambijenta ne bi donijela nikakve prednosti ovom prostoru, naprotiv štetila bi u najvećoj mjeri zaokruženosti prostora Trga Maršala Tita i njegovom arhitektonskom kvalitetu.«

7
M.J., Zagreb u zamislama projekatanata, Nova zgrada na Trgu maršala Tita, u: *Vjesnik*, Zagreb, 14. ožujka 1954., 8.

8
M.J. (bilj. 7).

9
VLADIMIR TURINA, Turnir urbanista i arhitekata. Uz diskusiju o prostornom problemu Trga Maršala Tita u Zagrebu, u: *Telegram*, Zagreb, 23. februara 1962., 3. (podvukla HVD).

10
IVO BABIĆ, Praktični popis ulica i trgova grada Zagreba, orijentacija po tramvajskim stanicama, Tiskara »Merkantile«, Ilica 35, Zagreb, 1937. Geneza prostora/nazivlja »Sajmište«: 1888. godine Sveučilišni trg; 1927.–1941. godine Trg Kralja Aleksandra; 1941. godine Trg I.; 1945. godine Kazališni trg; 1946. godine Trg Maršala Tita. Neposredno nakon završetka studija Tehničkog fakulteta 1936. godine prvi projekt kojim se Turina pojavio na arhitektonskoj sceni jest natječajni projekt Banovinske palače u Splitu 1937. godine. Iste godine slijede tri zagrebačka projekta, od kojih u ovome radu izdvajam temu Oficirskog doma, potom slijede natječaji za Split i Beograd, te naposljetku Zagrebom Turina zaokružuje ovaj međuratno-ratni period. Svi su projekti natječajni radovi, koji su gotovo uvijek visokoplasirani, točnije prvonagrađivani (prvotokupljeni), ili rjeđe drugonagrađeni (i to samo u slučaju kada 1. nagrada nije dodijeljena). RADOVAN NIKŠIĆ, Uz izložbu arhitekta Vladimira Turine, u: *Arhitektura*, Zagreb, god. XI, 1–6 (1957.), 46–47: »Već prije drugog svjetskog rata Turina je dobio prvu nagradu na internacionalnom natječaju za Beogradsku operu. Odmah zatim dobiva opet prvu nagradu na natječaju za Klinike medicinskog fakulteta u Zagrebu. No rat pre-

kida realizaciju tog projekta.«; MGZ (bilj. 2): »Najvažniji natječajni i teoretski radovi: (...) Opera Bg.; Sv. klinike Šalata; (...)«

11
M. J. (bilj. 7): »Međutim, baš na tom trgu postoji jedna tzv. ne-uralgična urbanistička točka. Tako se nazivaju ona mjesta, koja u konkretnim cjelinama nisu još riješena i nužno očekuju da se zahvate...«; MGZ, VLADIMIR TURINA, Opći uvjeti kretanja Jugoslavenske arhitekture danas / General condition and movement in Yugoslav architecture, Zagreb, 1961. (rukopis, neobjavljeno). – Tu autor upozorava na značenje autorske arhitekture: »Na putu je traženje vlastitog izraza u vlastitim okolnostima i ako je neminovna istina Miesove doktrine da nema nove arhitekture svakog novog ponedjeljka. Arhitektura raste u skladu sa društvenim razvojem i specijalno razvojem industrije, pri čemu ne treba zaboraviti da je potencijalno-kreativna komponenta alternativa koja je duboko vezana za opće shvaćanje kretanja stoljeća. Kod tog su procesa kreatori svih epoha uvijek bili i biće – prvi vjesnici nastupajućih promjena – poput suptilnih instrumenata za registraciju najtanjih akustičnih titranja.«; WILLIAM J. R. CURTIS, *Modern architecture since 1900. / The international style, the individual talent and the myth of functionalism*, New York, Phaidon, 1996., third edition, 257: »Styles, like languages, differ in the sequence of articulation and in the number of questions they allow the artist to ask ...«, Ernest Gombrich, 1960.; »Potrebno je povezati projekte, da bi se pokazalo više, a ne projekt gledati samostalno. Arhitektura mora posjedovati: osjećaj; ekspresiju; interakciju; logiku (pejzaž/grad/program).« – Manuel Gausa, selektor Salona arhitekture 2006.

12
ZLATKO JURIC, Kovačić-Ehrlich: Projekt za Oficirski dom, 1911., u: *Čovjek i prostor*, Zagreb, 432/3 (1989.), 32. Trebalo je naglasiti zapadni koridor postojećom Rudolfovom vojarnom i istočni završetak Prilaza, »tako da se monumentaliziraju javnim palačama. (...) Zapadni dio grada između Ulice braće Oreški – Llice – Frankopanske planiran je i ostvaren kao manifestni primjer blokovske stambene gradnje. (...) Nužna posljedica bila je promjena urbanog koncepta Prilaza od monovalentne funkcionalne prometnice u polivalentno estetizirano gradsko šetalište. Estetizacija urbanog prostora provedena je s pomoću nekoliko elemenata (...); treće, naglašavanje zapadnog i istočnog završetka Prilaza tako da se monumentaliziraju javnim palačama, onom »Narodnih novina«, koju izvodi arhitekt Kuno Waidmann, i palačom »Oficirskog doma« koja je naručena od projektnog poduzeća Höhnigsberg/Deutsch, ali je ostala u projektu (...). Iznenađnom smrću Lava Höhnigsberga, 1911. godine, poduzeće doživljava određeni zastoj. Izradu projekta preuzima tek osnovani projektni atelje Kovačić-Ehrlich. (...) Nakon prestanka zajedničke prakse s Viktorom Kovačićem 1915. godine, arhitekt Hugo Ehrlich nastavlja rad na projektu »Oficirskog doma« u niz varijanti (...).«

13
HELA VUKADIN-DORONJGA, Obiteljske kuće i vile u Zagrebu arhitekta Mladena Kauzlarića, *Magistarski rad* (rukopis, neobjavljeno), Zagreb, 2005., 14. *Ta nova osjetljivost za oblik i izraz oka i za promjenjivo stanje pogleda pripada novom dobu: svaki veliki moderan kipar i slikar, stvara vlastitu »anatomiju« oka da bi postigao nov izraz pogleda.* (Vera Horvat-Pintarić)

14
RADOVAN NIKŠIĆ (bilj. 10): »I baš ta vječna želja za originalnim bila je razlog da je dugo vremena morao odlagati u ladice odlične projekte, jer su gotovo uvijek bili »neprihvatljivi« u našim izvedbenim mogućnostima. Temperament pun dinamike i velikog zamaha često ga vodi do objekata koji po svojoj funkciji traže veliko

mjerilo i napetost.« (podvukla HVD); PETAR KNOLL, Ideologija moderne arhitekture, u: *Arhitektura*, Ljubljana, 9 (1933.), 124–140: »Tražeći bit moderne arhitekture, vidjet ćemo da njom vladaju dva elementa ekstremnog značenja: element kretanja i element mirovanja. (...) Što stil moderne arhitekture naročito obilježuje, to je njegov hiperbolički karakter, a taj se jasno očituje kretanjem, još bolje, ekstremnim kretanjem, što modernu arhitekturu i karakterizira. I baš u toj je ekstremnosti hiperbola njezinoga stila. Najbolje će nam to tumačiti prispodoba sa gotskim stilom, tom valda najsnažnijom hiperbolom arhitekture uopće. (...) ni u jednoj arhitekturi čovječanstva nema sigurno ni jednog stila, koji bi bio tako blizu gotici, kao što je stil savremene arhitekture. Osim hiperbole još je nešto, što moderni stil obilježuje, a to je njegov ekspanzivni karakter.«; G.R. HOCKE, Svijet kao labirint, Manira i manija u europskoj umjetnosti od 1520. do 1650. i u suvremenosti, Zagreb, 1991.; PETAR KNOLL (bilj. 14). Ako bismo hokeovskim pojmovima »pragesta čovječanstva« – »klasika/manirizam«, ili knollovskim – »primat realnosti«/»primat apstrakcije«, ovo pokušali pojasniti, tada bi Turina bio pripadnikom manirističko-avangardnih tendencija (*avantgard*), ovdje znači opoziciju svemu što je klasično, građansko...).

15

»Likovnost – to je nešto što pamtiš«, Emil Pernar. Upravo će kod ranijih Turininih projekata biti važno pokazati tu likovnost, a ne toliko funkciju, koju najbolje iščitavamo u tlocrtu: »Turina je bio majstor presjeka i zelenjave, a tlocrta manje-više.« – Iz razgovora s Emilom Pernarom, dipl. ing. arh.

16

MGZ, *Program potreba i uslovi konkursa za gradnju Oficirskog Doma u Zagrebu na uglu Trga Kralja Aleksandra i Deželićeve ulice, 11. maja 1931.*, Zagreb (rukopis); »Oficirski Dom, kao ustanova za razvijanje vojničkoga duha i drugarstva; za naučno i opšte dogovaranje, obaveštavanje i vaspitanje; njegovanje lepih društvenih običaja i vojničkih vještina; ekonomiju, priredjivanje zabava i raznih drugih raznodjena, kao i za priredjivanje koncerata, predstava i drugih zabava, namerava sagraditi svoj vlastiti reprezentativni dom i to po sledećem programu potrebe: I. Restauracija; II. Kavana; III. Svečana dvorana za predavanja, priredjivanje zabava i koncerata, drugarskih večeri i t. sl.; IV. Prostorije za Oficirski dom: Klubske prostorije / Kasina / čitaonica i biblioteka; V. Stanovi za upravne i nazorne organe i oficire i vojne činovnike u prolazu kroz Zagreb. Raspored ovih prostorija po spratovima ostavlja se projektantu.«

17

MGZ (bilj. 16): »A. Opšti uslovi. Zgrada Oficirskog doma treba da ima reprezentativni karakter, koji dolazi do izražaja u vanjskoj arhitekturi, prilagodjenoj arhitektonskome ambijentu trga i ove četvrti grada. (...) 7. Obzirom na vrlo široke pločnike /vidi plan situacije/ predviđa se da će se moći izvesti veći rizaliti, da se tako postigne čim veća monumentalnost zgrade; pa se projektanti ovakvim rizalerima služili može, nu samo tako, da se tim rizaliti mogu i ispustiti, a bez da se može program potreba, i to za slučaj da građevna oblast tako velike rizalite dozvolila ne bih.« (podvukla HVD); VLADIMIR ANIĆ, IVO GOLDSTEIN, Rječnik stranih riječi, Zagreb, Novi Liber, 1999., 1111: »Rizalit = arhit. izbočeni, ob. dekorativni dio ravne plohe zida na fasadi zgrade, izbočina, istaka.« Autori tu ekspliciraju jednostrano značenje pojma rizalit, kao isključivo dekorativnog elementa, dok u arhitektonskoj praksi on može nastati i iz potreba same funkcije objekta, kada unutrašnji prostor/tlocrt »izlazi« prema van. Međutim, kako se u Programu potreba i uvjeta konkursa za gradnju Oficirskog Doma iz 1931. g., navodi: »(...) projektanti ovakvim rizalerima služili može, nu samo tako, da se tim rizaliti mogu i ispustiti (...)«, evidentno je da se tu misli na dekorativ-

ne rizalite. U radu ću se umjesto pojma rizalit, služiti opisnim pojmom – vertikalni istak, jer mi se čini najprihvatljivijim. VLADIMIR TURINA, Javni objekt u gradskom prostoru, u: *Arhitektura*, Zagreb, 5–6 (1961.), 3–5: »Da bi arhitektonsko tijelo specifične funkcije u prostoru i vremenu udovoljilo emotivnim htijenjima u odnosu na monumentalnost, određeni prostor (i vrijeme) – potrebno je da u prvom planu udovolji zakonima specifične urbane lokacije u širem i užem smislu – koja ga na odgovarajući način distancira od određenog majoritetnog urbanog mjerila. Bez ove premise koja garantira prostorno izdvajanje javnog objekta od njegovog šireg medija na bilo koji mogući način, ne može se s uspjehom postići odgovarajući stupanj monumentalnosti potreban u ovom slučaju. Ne govorim ovdje o monumentalnosti koja je rezultat ekskluzivno formalističnih premisa bez životne sadržajnosti. Govorim o istinskoj sintezi funkcije i forme.« (podvukla HVD).

18

MGZ (bilj. 16): »1. (...) Konstrukcija zgrade neka bude najjednostavnija i time najjeftinija u izvedbi. (...) 3. Projektovana zgrada nesme nadmašiti visinu + 22.00 od pločnika, no mora tako projektovana biti da se može po potrebi još i jedan sprat nadograditi.«

19

Projektom Oficirskog doma Turina je pokazao sklonost visokim zgradama, koja će biti zamjetljiva na brojnim kasnijim natječajnim projektima tijekom promatranog razdoblja (npr. upravne zgrade u Beogradu: Palača »Albanija« i zgrada Državnog monopola; Hotel na Plitvičkim jezerima; Sveučilišne klinike na Šalati), a posebice poslije rata.

20

VLADIMIR ANIĆ, IVO GOLDSTEIN (bilj. 17), 200: »Brisolej = način izgradnje prozora zbog zaštite od sunca.«; Na vanjskom oblikovanju zgrade prepoznajemo i neke citate Le Corbusiera, a što je za ono vrijeme posve normalno.; RADOVAN NIKŠIĆ (bilj. 10), »Turina je uvijek originalan, pa se za nj ne može reći da se povodi za bilo kojim arhitektom. Premda je zadivljen opusom Le Corbusiera, nikada se nije poslužio njegovim rekvizitima i nije posegao u bogatu riznicu njegovih realizacija.«

21

HELA VUKADIN-DORONJGA (bilj. 2), 37: »Crtati 'zelenje' u situacijama (1:200, 1:500), Turinu nije nadmašio ni Nikšić, niti Jurić ni Radić Diša (Zvonko, predavao je grafiku na Akademiji). Turina je bio mali Jan Arp. U 'Jugi' ga nitko nije nadmašio« – Emil Pernar, dipl. ing. arh.

22

NEVEN MIKAC, Objekt protiv tekture grada i vice versa, u: *Arhitektura*, Zagreb, 184–185 (1983.), 58–59; ŽARKO DOMLJAN, Arhitekt Ehrlich, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1979.; SNJEŠKA KNEŽEVIĆ, Zagrebačka zelena potkova, Zagreb, Školska knjiga, 1996. Mikac navodi godinu 1928., dok S. Knežević i Ž. Domljan, navode 1922./1923. godinu, za koju se, sudeći po još jako izraženoj neohistoricističkoj stilsko-morfološkoj sintaksi i ja opredjeljujem.

23

NEVEN MIKAC (bilj. 22). Mikac navodi 1932. godinu; S. Knežević 1926.–1930. godine; Ž. Domljan 1930. godinu kao – »konačni projekt«. Za potonje se i ja opredjeljujem budući da se u smislu modernizma, a pod tim podrazumijevam lakoću i formalnu pročišćenost forme, razlikuje u odnosu na raniji projekt Ehrlich/Kauzlaric, koji ne interpretiram jer mi se učinio nevažnim u kontekstu naše zagrebačke sredine. Osim toga, do te je godine Mladen Kauzlaric zaposlen u Ehrlichovu birou, Opatička 4, a već je sljedeće godine (1931.) zasnovao biro u zajednici sa Stjepanom

Gombošem. HELA VUKADIN-DORONJGA (bilj. 13); ŽARKO DOMLJAN (bilj. 22), 175–179, 258. Autor ističe kako su prvi Ehrlichovi projekti pod znakom teških historijskih oblika, a ovim je rješenjem došao do čistog stereometrijskog volumena izvedena iz ab skeletne konstrukcije. Međutim, autor je, baš kao i neki drugi, previdio činjenicu da je do toga došlo zahvaljujući isključivo M. Kauzlariću. To se reflektira kauzlarićevskim lajt-motivima, kao što su: elegancija/lakoća arhitektonsko-urbanističke cjeline/forme, naglašena tema horizontalnosti, grafička vještina arhitektonskog prikaza. »U Ehrlichovoj ostavštini u JAZU nalazi se više varijanta za Oficirski dom, koje su sve nastale između 1926. i 1930. Konačni projekt je čista kubična građevina s nizom vertikalnih prozora, koje presijecaju potezi balkona, i s jednim nižim prizemnim dijelom, koji se veže na susjednu zgradu. Konstrukcija je armiranobetonska. U prizemlju je smještena restauracija povezana s vanjskom terasom, u prvom katu su kasino i društvene prostorije, a u drugom cijelom širinom zgrade dvorane.«; SNJEŠKA KNEŽEVIĆ (bilj. 22), 271–276: »Prvenstveno važni za dramatičnu evoluciju samog Ehrlicha, čije djelo opisuje pun luk od historicizma do racionalizma – internacionalnog stila tridesetih godina.«; ZLATKO JURIC (bilj. 12), »Niz projekta za Oficirski dom sažeto i vrlo precizno pokazuje stvaralačku evoluciju arhitekta Huga Ehrlicha, koji će u razdoblju od 20 godina proći različite kreativne mijene, od početnog romantičnog klasicizma do arhitekture internacionalnog stila.«

24

S. HUNTER, *The Museum of Modern Art, The History and the Collection*, NY, Harry N. Abrams, 1997., 21. Ako si dopustimo malo smjeliju asocijaciju, onda interpretacija, tj. metodologija interpolacije u bloku Muzeja suvremene umjetnosti iz 1939. godine u New Yorku ima dodirnih točaka s ovim Albinijevim projektom: *The Museum of Modern Art*, New York, 1939., designed by Philip L. Goodwin and Edward D. Stone. Modeliranjem tektonike zatvorenog volumena i otvora projekt je blizak i Arheološkomu muzeju Mladena Kauzlarića u Zadru.

25

SNJEŠKA KNEŽEVIĆ (bilj. 22), 271–276.

26

ŽELJKA ČORAK, U funkciji znaka – Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1981., 226: »Jugopetro! Zagreb, Trg Maršala Tita, 1954. (projekt, neizvedeno). (...) školski primjer urbanizma novog stila?«

27

TOMISLAV ODAK, *Hrvatska arhitektura dvadesetog stoljeća: neostvareni projekti*, Zagreb, Studio forma urbis, 2006., 131; MGZ, Izbor za izv. prof. Aff. Godine 1958. pozvan u užu natječaj, koji je raspisao N.O. Donji grad za projekt urbanističke reorganizacije centra Zagreba, 1958. (rukopis, neobjavljeno); DARKO VENTURINI, *Ilica – Mihanovićeveva*, u: *Čovjek i prostor*, Zagreb, 82 (1959.), 4–5: »Narodni odbor Općine Donji Grad u Zagrebu raspisao je 22. III 1958. užu natječaj za izradu idejno-urbanističko-arhitektonskog rješenja kompleksa grada Zagreba, omeđenog slijedećim ulicama i trgovima: na sjeveru: Ilicom – sa zapada: Frankopanskom ulicom, zapadnom stranom Trga Maršala Tita, Mažuranićevim trgom i Trgom Marka Marulića – sa juga: Mihanovićevevom ulicom – sa istoka, Gundulićevevom ulicom. Na natječaj su pozvani arhitekti ing. arh. Rikard Marasović, ing. arh. Vladimir Turina, ing. arh. Božidar Rašica i ing. arh. Ivan Vitić.«; MGZ (bilj. 2). *Tlocrt postojećeg urbanog rastera i novog prijedloga... /uži natječaj Ilica–Mihanovićeveva/*; BERISLAV RADIMIR, *Memento* (Pročitan na sjednici savjeta Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu 20. XI. 1968.), u: *Čovjek i prostor*, Zagreb, 190 (1969.), 6. *Urbanističko rješenje poteza Frankopanska ulica u Zagrebu – kazalište*; MLADEN VODIČKA (bilj. 1), 4. *Potez Frankopanske,*

sjeverni dio Ilice, Kazališni trg; ANDREJ UCHITYL, *Arhitekt Alfred Albini*, magistarski rad, (neobjavljen rukopis), Zagreb, 1990., 86, 119–122, 217. *Studija asanacije bloka Trg maršala Tita–Frankopanska–Ilica; Gundulićeve ul.; Muzička akademija na Mažuranićevevom trgu*, Zagreb, 1959.

28

VLADIMIR TURINA (bilj. 9).

29

Gotovo su svi Turinini projekti koncipirani tako da arhitektura i urbanizam čine nedjeljivu cjelinu (u njegovu opusu možemo izdvojiti više urbanističkih projekata u užem smislu riječi). VLADIMIR TURINA (bilj. 9). Turina često poentira značenje »totalnog urbanog prostora«, bez kojega nema arhitekture: »Istini za volju treba reći da je posljednjih decenija u našoj arhitektonskoj misli vrlo malo ili nikako vladao osjećaj za totalni urbani prostor i da se ta materija slabo njegovala i slabo naučavala. Ranije se stvarala arhitektura 'objekata' kao jedinice u prostoru, sa svojim pročeljima i u najboljem slučaju najbližom okolicom. Dalji prostorni dometi bili su nam općenito prilično strani, pa je tek mlađa generacija s ponekim pojedincom odskočila u želji da sagleda prostor kao cjelinu, ne 'kuću' kao arhitekturu. Da arhitekture nema bez urbanog prostora, notorna je činjenica.« (podvukla HVD); Prof. Turina: *Verkehrsfrees Stadtzentrum dringlich ! Studenten der »Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst« mit Fragen der Salzburger Städteplanung beschäftigt*, u: *Salzburger Volkszeitung*, Salzburg, 12. augusta 1964., 3: »Profesor Vladimir Turina izuzetno je uvažen/izvrstan ('ausgezeichneten') na području planiranja gradova, a on je odnedavno i gost na Berlinskoj visokoj tehničkoj školi ('Der Berliner Technischen Hochschule').« (podvukla HVD)

30

V. BIZJAK, *Diskusija? Da! Ali u pravo vrijeme*, u: *Vjesnik*, Zagreb, 16. II. 1962., »Ugao na Trgu maršala Tita, gdje se gradi poslovna zgrada Željpoša, našao se ovoga tjedna opet u središtu diskusije. Na inicijativu Udruženja arhitekata i Urbanističkog društva Zagreba održan je sastanak na kojem se zaključilo da se odgovornim organima predloži obustavljanje radova na novom objektu i da se raspiše natječaj za urbanističko-arhitektonsko rješenje spornog ugla.«

31

Nakon dvadeset godina... Poslovna zgrada »Željpoša«, danas »Ferimporta«, (ur. Fedor Kritovac, u: *Arhitektura*, Zagreb, 84–185 (1983.), 92–98. U ovom je skupu tekstova to posebno naglašeno (s izuzećem rijetkih iznimki). Ovdje bih također istaknula afirmativan stav S. Knežević, kao i inicijativu pokrenutu u obranu Fabrisova projekta 1990-ih godina u Društvu arhitekata Zagreba. SNJEŠKA KNEŽEVIĆ, Zagrebu u središtu /Smrt Željpošu/, Zagreb, Barbat, 2003., 325–328.

32

MGZ, VLADIMIR TURINA, *Il-Mi 58 – Natječaj za urb.-arh. potez Ilica–Mihanovićeveva ulica u Zagrebu*, 14. XI. 1958., Zagreb. Projektant: Univ. doc. ing. arh. Vladimir Turina (rukopis, neobjavljeno). Uža arhitektonska problematika: »Objekat 'Fabris' – na uglu Prilaza JNA i Frankopanske ul. Projektant se odlučio na nedavno projektirani objekat kolege arhitekta Fabrisa iz Zagreba, kojemu je ovaj zadatak bio nedavno povjeren. S razloga njegovog diskretnog ili relativno diskretnog odnosa prema mjerilu samog trga Maršala Tita, ozbiljne interpretacije i tako reći gotove revizije projekta, moglo bi se pretpostaviti njegova interpolacija u ovaj prostor bez većih bojazni od eventualnih pogrešaka. Mišljenja sam da bi svako jače poentiranje ovog prostora narušilo sklad Trga u cjelini i da se prema tom pitanju treba veoma oprezno odnositi.«; SNJEŠKA KNEŽEVIĆ (bilj. 31), 325–328. Fabrisova je

zgrada trebala biti nešto viša, što nije izvedeno: »simbol vertikale koju mu nisu dopustili«.

33

IVO ZEMLJAK, Gradilište na Titovom trgu u Zagrebu, u: *Čovjek i prostor*, Zagreb, 10 (1954.), 1.

34

Na temelju razgovora s Ivanom Rupnikom, dipl. ing. arh., Harvard University, Boston, USA.

35

IVO ZEMLJAK (bilj. 33). I. Zemljak, također se ograđuje u odnosu na ove distinkcije: »Kako graditi na tome mjestu? (...) u alternativama: (...) kontrasta i simbioza (...)«.

36

Bilj. 11.

37

IVO ZEMLJAK (bilj. 33). Trg Maršala Tita uza zgradu kazališta je slobodan. Taj najstariji dio trga definira individualna arhitektura, za razliku od onoga kod zgrade »Kola«, koji je kasnije nastao na način blokovske izgradnje prema jugu. Tako, osim zgrade kazališta, koju autor posebno u tekstu ističe, Herman Bollé je također nametnuo dominantu trgu. »Trgom Maršala Tita dominira zgrada kazališta na izvorno modeliranom tlu, sva u bogatoj hijerarhiji masa, (...) Kako graditi na tome mjestu? (...) u alternativama: (...) kontrasta i simbioza (...) 'selfsufficient building', a mjesto treba samo za 'missing link'. (...) Zgrada, koja će se podići na uglu Prilaza, ne smije biti ni velika, ni gola, ni stereometrijski primitivna (...). Kad se radi o doricanju cjelovitog likovnog djela ne može se nastupiti hladnom mladom misli, ni oštrom parolom vremena. (...) Ne smije se pojaviti objekt negacije nego, naprotiv, odaziv impulsu koji tu djeluje, objekt s likovnim naponom koji bi bio više od puke tektonske pojave, otmjen i od duha (...); da se ne povede samo briga o integritetu vremena nego i o integritetu mjesta, jer kad prođe 'vrijeme', ostat će samo mjesto.« (podvukla HVD).

38

Ne može se govoriti crno-bijelo. Ne znači da je sredina 1930-ih godina u Zagrebu konzervativna. Jer, tada je bilo suvremenih, avangardnih investitora, koji su kontaktirali sa suvremenim arhitektima (rezultat je sjeverna zona Zagreba, Novakova ul., Zvonimirova, ugao Šubićeve...). Uostalom, možda se ni u Parizu 1931./1932. godine ne bi našao investitor koji bi gradió u centru grada nešto poput Vile Spitzer (Mladen Kaulzarić, Novakova 15). A, ako je primjerice Ignac Fischer imao više realizacija od Pičmana, možda to nije zbog konzervativizma sredine, nego je to naprosto bila garancija kvalitete/izvedbe i prihvatljivost forme. Iako, kao što znamo, Srednja Europa po svojoj je konstituciji bila pomalo konzervativna i ozbiljna. Tako su Bastl i Šen mogli dobiti izvedbu prije nego Viktor Kovačić. Jer, kapital je bio oprezan (na razini komparacije to je otprilike isto kao novac dati u sigurnu ili sumnjivu banku). MGZ, M. K., Uspjeh Zagrebačkih arhitekata na natječaju za zgradu Državnog monopola u Beogradu (u jednim zagrebačkim novinama, vjerojatno 1940-ih): »Već je opće poznato, kako ekipa mladih i naprednih zagrebačkih arhitekata uvijek postizava snažne afirmacije na svim natječajima, koji se raspisuju za podizanje velikih, javnih i monumentalnih zgrada. (...) Današnji rad naših arhitekata stoji pred teškim zadatkom afirmacije s jedne strane i borbe s reakcijom, još uvijek jakog tradicionalnog shvaćanja. Makar često slušaju prigovore nestručnjaka, formi i obradbi nekih modernih gradjevina, ipak će uloga, koju današnji arhitekti, imaju biti odigrana do kraja i ostavit će trajan pečat našeg vremena.«

39

ŽELJKA ČORAK (bilj. 26).

40

MGZ (bilj. 2).

41

SNJEŠKA KNEŽEVIĆ (bilj. 31), 325–328: »Svi projektanti, bez obzira na stilsko opredjeljenje, rabili su istu metodu interpolacije: novi su objekt volumenom i visinom težili prilagoditi urbanom kontekstu. (...) Umjesto prilagodbe prvi je Drago Ibler 1954. predložio kontrast: visoki neboder izvučen iz regulatorne linije trga«.

42

VLADIMIR TURINA (bilj. 9): »Ima nešto u arhitektima prošlosti i sadašnjosti što se ne može uhvatiti pozitivnim mjerilima, a što je jedno i nedjeljivo za sve epohe stvaranja: osjećanje za prostor, vrijeme i urbana mjerila.«

43

WILLIAM J. R. CURTIS, *Modern architecture since 1900, / Skyscraper and suburb: the u.s.a. between the wars*, New York, Phaidon, 1996., third edition, 217–227.

44

Bilj. 14 i 16.

45

ERVIN PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts: Iconography and Iconology*, 1957., 1. englesko izd.; HANS GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1975.; »Turina je previše otišao u visinu i poremetio je skladno mjerilo kazališnog trga. Međutim, ako se maknemo od zadane lokacije – zamislivo je. Važan je modernizam, a funkcija može otići. Ipak, modernistički pristup je ovdje nerealan za izgrađeno kvalitetno mjerilo kazališnog trga. Tu se ne može modernizmom ništa opravdati.« – Emil Pernar, dipl. ing. arh.

46

WILLIAM J. R. CURTIS (bilj. 11), 273: »Zeitgeist: (...) 'the will of the epoch into space'«.

47

Formalizam = pomodno; primjenjuje ga bogato rastrošno društvo (kod Miesa, Alta ili Le Corbusiera nema suvišnih formalističkih dodataka/detalja). MGZ (bilj. 16): »7. Obzirom na vrlo široke pločnike /vidi plan situacije/ predviđa se da će se moći izvesti veći rizaliti, da se tako postigne čim veća monumentalnost zgrade; pa se projektanti ovakvim rizalerima služili može, nu samo tako, da se tim rizaliti mogu i ispustiti, a bez da se može program potreba, i to za slučaj da gradjevna oblast tako velike rizalite dozvolila nebih.« (podvukla HVD).

48

Također, moramo imati na umu činjenicu kako Turina pripada novijoj (poslijeratnoj) generaciji arhitekata (Oficirski dom projektirao je kad su mu bile 24 godine). Po uvjerenju ciamovac i uvijek radikalno svoj, logično da nije mogao svojim projektima potpuno zadovoljiti poimanje ondašnjeg vremena (vidi bilj. 1): »Od Turine se tada, i nije moglo očekivati da bude na istoj ili sličnoj liniji s Jurjem Denzlerom, koji je bio čovjek drugog kova, pa čak i Mladenom Kaulzarićem.« – Emil Pernar, dipl. ing. arh.

49

IVO ZEMLJAK (bilj. 33).

50

»Emocionalno roboti neće nikada dohvatiti. Tu je čovjek suvereno biće.« – V. Turina; VERA HORVAT-PINTARIĆ, *Svjedok u slici, Nove figure za nove stvarnosti u eri moderne*, Zagreb, Matica hrvatska, 2001., 15.

Summary

Hela Vukadin-Doronjga

The Vladimir Turina Design for the Officers' Club in Zagreb 1937 Compared with Approaches by Other Authors

Vladimir Turina was a graduate architect (Banja Luka, 1913 – Zagreb, 1968), associate professor, architect, constructor, critic and theorist concerning architecture and urban design, a master of graphism and an accomplished teacher. His competition design for the interpolation of the Officers' Club in Zagreb, intended for the site at the corner of Trg kralja Aleksandar and Deželićeva ulica (now the Trg M. Tita and Prilaz Gjura Deželić corner) of 1927 was evaluated at the time as a »design on the short list«. The point of departure for this investigation consisted of two perspective drawings of the exterior of Turina's plan for the Officers' Club of 1937, two variants previously unpublished (figs. 1a, b). Compared to other projects created at the period (or a little earlier) at the same location (figs. 3, 4, 5, 6, 7a, b and 8), the powerfully expressed individuality of Turina is striking. As against the larger or smaller moderation and compromise shown by other designers for the same location, who endeavoured to fit into the set pattern of the square with its existing development, remaining at the height of 4 to 5 floors, Turina, who was then only 24, struck a powerful expressionist note, a high rise building of 10 to 12 floors. In this paper the design is observed through several of authorial approaches to the understanding of an interpolation within the specific urban design of the existing square (fig. 2 a, b), »one of the sore points of urban design« in the 1911 to 1964 period. Priority was given to projects that were created before the war, since the Officers' Club belongs in form and content to the period, while designs made in the 50s and 60s are interpreted only from the aspect of the same location (figs. 9, 10 a, b, c and 11). This is primarily the case because of the change in content that inevitably arose from the very different time and different people with different views, and new ideolo-

gies and hence new views on issues relating to architecture and urban design. It is a different approach to look at the same plot within the span of 30 years (from the 1930s to the 1960s). The significance of Turina's design for the Officers' Club is manifold and we can look at it at several levels, but primarily from the point of relations of cause and effect, for these essentially define Turina in the continuity of the whole oeuvre. Then, it is important to look at the plan in the wider context – in a comparison with other approaches to and solutions for the same plot, in order to recognize Turina's »own anatomy of the eye«. The Officers' Club was the first in a number of radical Turina designs that do not necessarily have to presuppose any absolute quality from the point of view of architecture and urban design (figs 1 a, b). This means that, in spite of the indications of formalism, Turina is fundamentally seen as avant-garde, through his superior, unconventional and original approach to the formation and definition of the corner with a powerful vertical accent – the expansive architecture of movement, putting a distance between it and other perhaps more acceptable and successful authorial approaches to the site. In addition, in Turina, the topic of visual art – the modern graphic component was to be seen as basic in his early projects, the result of a highly suggestive atmosphere of depictions of the space of architect. The pre-war plans of the Officers' Club do not show any continuity in totality, i.e. growth and maturity, from neo-Revivalism / the decorative to Modernism and purism, rather, they are a stylistic confirmation of a fondness for the classical sign (figs 3, 4, 5, 6, 7a, 8).

Key words: architecture, the 1930s, high rise building, Vladimir Turina, Officers' Club, Zagreb, interpolation