

ŽENE U/O UMJETNOSTI

ZBORNIK RADOVA XVII. DANA CVITA FISKVIĆA



Zbornik Dana Cvita Fiskovića IX.

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Zbornik Dana Cvita Fiskovića

Recenzenti

Ivana Čapeta Rakić
Ivana Mance Cipek

Uredništvo

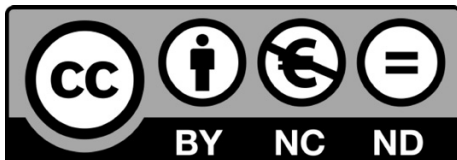
Ivan Alduk
Laris Borić
Jasenka Gudelj
Ana Marinković
Predrag Marković
Ana Munk

<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654>

ISBN
978-953-379-165-4 (PDF)

Fotografija na naslovnici:

Đuro Janeković, *Fotografkinja – Sokolski slet*, 1934., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb



Djelo je objavljeno pod uvjetima Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

ŽENE U/O UMJETNOSTI

Zbornik radova znanstvenog skupa
„Dani Cvita Fiskovića“
održanog 2021. godine

Urednice

Jasenka Gudelj
Ana Marinković

 **FF press**

Zagreb, 2024.

U ovoj knjizi objavljuju se radovi proizašli iz izlaganja na znanstvenom skupu

XVII. Dani Cvita Fiskovića: Žene u/o umjetnosti,
održanom od 28. do 30. rujna 2021. u Imotskome

Sadržaj

Jasenka Gudelj Predgovor	6	Ana Šeparović „Žena sigurno nema velike snage za ogromne kreativne koncepcije”: Ljubo Babić, umjetnice i kanon	93
Meri Kunčić Oporučna darivanja žena dalmatinskih komuna namijenjena oltarima u crkvama i hospitalima u razvijenoj i kasnoj srednjem vijeku <i>Testamentary Donations by Dalmatian Women for Altars in Churches and Hospitals in the High and Late Middle Ages</i>	9	„It is evident that woman lacks the capacity to conceptualise and execute creative ideas on a grand scale.“ Ljubo Babić, <i>Female Artists and Canon</i> *Ljubo Babić: <i>Žena u likovnoj umjetnosti</i> (Obzor, 1928.)	
Ana Marinković <i>Mulieres, quando accedunt, in aliis morantur</i> . Ženska mjesta u crkvenom prostoru prema dubrovačkim izvorima 15. stoljeća <i>Mulieres, quando accedunt, in aliis morantur. Female Spaces in Churches According to the 15th-Century Sources From Dubrovnik</i>	23	Dragan Čihorić Fani Politeo Vučković u <i>Ženi danas</i> <i>Fani Politeo Vučković in Žena danas (Woman today) Magazine</i>	109
Barbara Kristina Murovec Visual Representation of the Young Widow-Mother in the Early Modern Times: The Castle of Slovenska Bistrica and the Patronage of Maria Juliana Countess Vetter von der Lilie <i>Vizualno predstavljanje mlade udovice-majke u ranom novom vijeku: dvorac Slovenska Bistrica i naručiteljsko djelovanje Marije Juliane grofice Vetter von der Lilie</i>	35	Ana Rakić Ženska simbolika u grafici Ankice Oprešnik <i>Female Symbolism in Ankica Oprešnik's Prints</i>	119
Jasminka Najcer Sabljak i Silvija Lučevnjak Žene u plemićkim zbirkama istočne Hrvatske – od slikarica do mecena i kolekcionarke <i>Women in Noble Collections of Eastern Croatia – From Painters to Patrons and Collectors</i>	45	Lovorka Magaš Bilandžić Žene iza kamere – školovanje, djelovanje i doprinos profesionalnih fotografinja, fotoamaterki i fotoreporterki u Hrvatskoj između dvaju svjetskih ratova <i>Women Behind the Camera – Education, Activities, and Contributions of Professional Female Photographers, Photo Amateurs, and Photojournalists in Croatia Between the Two World Wars</i>	131
Sanja Žaja Vrbica Tihi glasovi: dubrovačke slikarice u drugoj polovici 19. i prvoj polovici 20. stoljeća <i>Quiet Voices: Dubrovnik Female Painters in the Second Half of the 19th Century and the First Half of the 20th Century</i>	59	Sandra Križić Roban Aktivnosti žena u sklopu fotoklubova i njihova recepcija u tisku – prilog poznavanju ženske fotografije u Hrvatskoj između 1950-ih i 1970-ih <i>Women's Activities in Photo Clubs and Their Reception in the Press – A Contribution to the Knowledge of Women's Photography in Croatia Between the 1950s and 1970s</i>	149
Ivana Rončević Elezović Slike barunice Vere Nikolić Podrinske u fundusu Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu <i>Paintings by Baroness Vera Nikolić Podrinska in the Holdings of the National Museum of Modern Art in Zagreb</i>	69	Katarina Nina Simončić Začetnica modne kritike u Hrvatskoj – Magda Weltrusky <i>Founder of Fashion Criticism in Croatia – Magda Weltrusky</i>	163
Sabina Kaštelančić Ruža Klein Meštrović kao izlagačica i organizatorica izložbi od 1911. do 1930. godine <i>Ruža Klein Meštrović as Exhibiting Artist and Organiser of Exhibitions From 1911 to 1930</i>	83	Karla Papeš Povjesničarka umjetnosti Ana Deanović i njezin doprinos povijesti fortifikacijske arhitekture i fortifikacijskoga nazivlja <i>Art Historian Ana Deanović and Her Contribution to the History of Fortification Architecture and Fortification Terminology</i>	173
		Jasenka Gudelj <i>Žena u arhitekturi</i> Sena Sekulić-Gvozdanović: ženska povijest i teorija arhitekture u kontekstu hrvatskoga historiografskog narativa <i>Woman in Architecture by Sena Sekulić-Gvozdanović: Women's History and Theory of Architecture in the Context of Croatian Historiographic Narrative</i>	187
		Program XVII. Dana Cvita Fiskovića (Imotski, 28. – 30. listopada 2021.)	197

ŽENA U/O UMJETNOSTI
XVII. Dani Cvita Fiskovića
ZNANSTVENI SKUP, 28. - 30. listopada 2021.,
Grad Imotski

Predgovor

<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.01>

U Zborniku *Žena u/o umjetnosti* okupljeni su radovi koji se temelje na izlaganjima sa znanstvenog skupa Dani Cvita Fiskovića održanog od 28. do 30. listopada 2021. u Imotskom. Organizirali su ga Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske. Izvorno predviđen za početak listopada 2020., skup je održan godinu kasnije zbog pandemije koronavirusa, a zbog tih je razloga odgođeno i deveto izdanje posvećeno uspomeni na Cvita Fiskovića. Odgoda skupa i izlaska zbornika, sada ponuđenog u digitalnom i u tiskanom obliku, nije naškodila svježini ovdje okupljenih radova. Upravo suprotno, oni jasno pokazuju dugoročnu relevantnost istraživanja ženskih iskustava vezanih za umjetnost i arhitekturu u jugoistočnoj Europi, i to u široko postavljenom vremenskom rasponu od srednjovjekovlja do suvremenosti.

Tijekom povijesti žene su na različite načine aktivno sudjelovale u stvaranju, čuvanju i vrednovanju djela likovnih i drugih umjetnosti te arhitekture, i to kao autorice, naručiteljice, kolekcionarke, kustosice, restauratorice i konzervatorice, povjesničarke i teoretičarke. Nadalje, specifično su za njih stvarani prostori i zdanja, likovna, književna i glazbena djela. S obzirom da je, uz iznimku nekoliko pionirskih studija, takva aktivna uloga žene često ostajala neprepoznata ili je pak bila namjerno marginalizirana u znanstvenom istraživanju područja jugoistočne Europe, ovaj je zbornik, pored toga što nudi uvid u stanje istraživanja u trećem desetljeću 21. stoljeća, svakako tek poticaj za razmatranje novih pristupa i priloga temi.

Feministička propitivanja povijesnoumjetničkih kanona prisutna su više od pola stoljeća, napose u anglosaksonskoj povijesti umjetnosti, a hrvatski prijevod najvažnijih metodskih tekstova pojavio se prije više od dva desetljeća (*Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, ur. Ljiljana Kolečnik, Zagreb, 2000.). Rasprave o temeljnim pojmovima feminističkih pristupa povijesti umjetnosti time nikako nisu iscrpljene, a prijepori i dalje postoje: pridonose li ta istraživanja postojećoj disciplini povijesti umjetnosti dopunjujući je ili podrazumijevaju njezino ukupno prevrednovanje; bave li se primarno opusima i djelovanjem žena ili s feminističkih pozicija sagledavaju i druge umjetničke fenomene; u kojoj mjeri uzimaju u obzir i pozicije drugih rodnih identiteta, itd. Pluralizam pristupa odlikuje i radove okupljene u ovome zborniku, koji se primarno bave ženama kao aktivnim subjektom umjetničkog stvaralaštva, ali i recepcijom njihova stvaralaštva, odnosno kritikom ženske inicijative u umjetnosti.

Sudjelovanje umjetnica i arhitektica 19. i 20. stoljeća u likovnom i javnom životu Hrvatske kao dijela Austro-Ugarske Monarhije i obaju Jugoslavija, bilo ono eksplicitno angažirano u feminističkome smislu ili ne, već desetljećima je predmet znanstvenog istraživanja, i to u području više disciplina, kao što je vidljivo iz kritičkih pregleda Ljiljane Kolečnik, Jasenke Kodrnja, Leonide Kovač, Iskre Iveljić, Ivane Mance, Ane Šeparović, Darije Alujević, Ljerke Dulibić, Ive Radmile Janković, Lidije Butković, Tamare Bjažić Klarin, Anne Kats, Zsófie Lóránd, Lee Horvat i drugih autorica i autora, te zaista mnogobrojnih studija pojedinačnih opusa i pojava. Društvena konsolidacija umjetnica i praksa zajedničkog nastupanja na izložbama fenomen je koji se bilježi osobito od 20. stoljeća: dovoljno je podsjetiti na aktivnosti zagrebačkog međuratnog Kluba likovnih umjetnica, ali i na niz poslijeratnih izložbi u povodu Međunarodnog dana žena. Noviji presjek tog i drugih relevantnih aspekata rada umjetnica vezanih za glavni grad Hrvatske donijela je izložba *Zagreb, grad umjetnica* u Umjetničkom paviljonu 2020. godine, popraćena katalogom koji se dotaknuo i događaja na likovnoj sceni posljednjih desetljeća. Suvremena likovna zbivanja u cijeloj jugoistočnoj Europi u stalnome su previranju, a s njima i njihova ženska dionica, koja posljednjih godina pokazuje izrazitu vitalnost i inkluzivnost, između ostaloga zahvaljujući i jačanju civilnog društva, ponajprije djelovanju centara za ženske studije i srodnih organizacija, ali i uslijed brojnosti kulturnih, izlagačkih i medijskih projekata općenito.

Nedostatak vijesti o umjetnicama ranijih povijesnih razdoblja uvjetovao je drukčiji kut pod kojim je sagledavano sudjelovanje žena u likovnom stvaralaštvu, arhitekturi i gradogradnji na području hrvatskih povijesnih zemalja i u široj regiji. Istraživanja Nevenke Bezić Božanić i Nade Grujić o funkcioniranju srednjovjekovne i ranonovovjekovne kuće kao ženskog prostora treba istaknuti kao neka od prvih na tu temu. Mnogobrojne su zatim studije istaknutih naručiteljica i pokroviteljica starog (npr. Melia Anniana, Sergia Postuma) i srednjeg vijeka (npr. Elizabeta Kotromanić), zatim ženskih samostanskih sklopova i s njima povezanih umjetničkih djela, te ikonografije svetica iako se aspekt rodni odnosa i ženskih iskustava, mahom pojavljuje u pozadini, kao sekundarno ili čak tercijarno istraživačko pitanje.

Konačno, historizacija profesionalnog sudjelovanja žena u povijesti umjetnosti i arhitekture i likovnoj kritici u Hrvatskoj i široj regiji trenutačno je još na razini pojedinačnih studija slučaja istaknutih autorica, i to u okviru općeg narativa: na primjer, posljednjih je godina Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske u sklopu programa Hrvatski povjesničari umjetnosti organiziralo skupove o Lelji Dobronić (2017.) i Olgi Maruševski (2018.), a održana je i konferencija posvećena Seni Sekulić-Gvozdanović u organizaciji Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Instituta za povijest umjetnosti (2016.), te su u izdanju posljednje spomenute institucije sabrane i kritike Antoanete Pasinović (ur. Sandra Križić Roban, 2001.). No mnoga pitanja o školovanju i djelovanju profesorica, kustosica, kritičarki, restauratorica, konzervatorica i drugih povjesničarki likovnih umjetnosti i arhitekture i dalje su otvorena, posebice iz perspektive ženskih i rodni studija.

Gotovo se svi opisani aspekti problematiziraju u petnaest radova koji su okupljeni u zborniku *Žene u/o umjetnosti*, zrcaleći složenost teme i na metodološkoj i na sadržajnoj razini. Unatoč načelnom nedostatku povijesnih dokumenata za povijest žena i njihova stvaralaštva, odnosno drugih vidova djelovanja, posebice u ranijim razdobljima, Meri Kunčić je u obilju komunalnih notarskih spisa pronašla velik broj relevantnih podataka o legatima žena koji utanačuju narudžbe djela likovnih i primijenjenih umjetnosti za oltare i hospitale dalmatinskih komuna razvijenog i kasnoga srednjeg vijeka. Ana Marinković zatim se na kreativan način probila kroz šumu i šum dubrovačkih izvora te razlučila dijelove crkvenih i njima pridruženih javnih prostora 15. stoljeća namijenjenih ženama, čiji je izgled uvjetovan rodni i klasni postavkama tadašnjeg društva. Istraživanja naručiteljske aktivnosti istaknutih žena 16. i 17. stoljeća problematizira na metodološkoj razini Barbara Murovec, da bi se zatim usredotočila na studiju slučaja narudžbi udovice kontese Vetter za dvorac Slovenska Bistrica, razlučujući ikonografiju i podrijetlo kompozicije portala i fresaka koje slave svoju naručiteljicu ističući upravo neka specifično ženska iskustva.

Sljedeća skupina radova pomiče središte pozornosti s naručiteljica i korisnica prema autoricama: rad Jasminke Najcer Sabljak i Silvije Lučevnjak donosi pregled portreta plemkinja kasnoga novog vijeka, ali i predstavlja različite vidove aktivnog sudjelovanja žena u likovnom životu Slavonije 19. i ranog 20. stoljeća, upućujući na autorice i na kolekcionarke u plemićkim krugovima. Dubrovačkim se slikaricama iz građanskog kruga kasnog 19. i prve polovice 20. stoljeća pozabavila Sanja Žaja Vrbica, ističući i njihovo pokroviteljsko djelovanje. Odabrani primjeri iz opusa zagrebačke slikarice-plemkinje Vere Nikolić Podrinske iz fundusa Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti nastali od 1917. sve do 1960. godine analiziraju se pak u radu Ivane Rončević Elezović, upućujući na mrežu osobni odnosa te društvenu osjetljivost i likovnu prijemčivost umjetnice. Umjetničke i organizatorske sposobnosti Ruže Klein Meštrović u sjeni Ivana Meštrovića analiziraju se u radu Sabine Kaštelančić. Umjetničkom produkcijom poraća bavi se rad Ane Rakić, u kojem autorica analizira grafiku Ankice Oprešnik, ispitujući ikonografska rješenja i formalne domete te jugoslovenske predstavnice na venecijanskom Biennalu 1954. godine. Novi mediji poput fotografije privukli su i profesionalke i amatere, čiji je doprinos umnogome odredio hrvatsku likovnu scenu 20. stoljeća, kako proizlazi iz analiza Lovorke Magaš-Bilandžić za vrijeme između dva svjetska rata i Sandre Križić Roban za period od pedesetih do sedamdesetih godina 20. stoljeća.

Na autorsko bavljenje likovnošću žena reagiralo se različito. Mizoginu reakciju na žensko stvaralaštvo okupljeno oko Kluba likovnih umjetnica kritičara (i praktičara) velike specifične težine, napose u hrvatskim okvirima, Ljube Babića, ispitala je Ana Šeparović, što pak u kontekstu ovog zbornika antitezu dobiva u člancima Fani Politeo Vučković objavljenima u časopisu *Žena danas*, koje je analizirao kroz prizmu političkih obzora autorice Dragan Čihorić. Posljednja tri priloga odnose se pak na povjesničarke umjetnosti i arhitekture u trima različitim sferama djelovanja. Modnu kritiku, i to temeljenu na metodama povijesnoumjetničke analize, u Hrvatskoj je šezdesetih godina 20. stoljeća inicirala Magda Weltrusky, kako proizlazi iz istraživanja Katarine Nine Simončić. Stručnu terminologiju povijesne vojne arhitekture na hrvatskome jeziku usustavila je pak povjesničarka umjetnosti Ana Deanović, što se jasno utvrđuje u tekstu Karle Papeš. Konačno, historiografski iznimno važnu knjigu Sene Sekulić-Gvozdanović o bavljenju žena arhitekturom tijekom povijesti razlaže se u tekstu Jasenke Gudelj, utvrđujući njezina izvorišta, kontekst i nasljeđe.

Radovi okupljeni u ovome zborniku dopunjuju postojeću sliku žena u umjetnosti te povijesti umjetnosti i arhitekture, uz otvaranje niza novih pitanja i mogućih istraživačkih putanja. Time su ispunjeni početni ciljevi

skupa, koji je unatoč otežavajućim okolnostima u kojima je održan, bio izrazito uspješan, s plodonosnim raspravama i velikim entuzijazmom svih sudionica i sudionika. Velik udio u uspjehu skupa imalo je i mjesto održavanja, grad Imotski, čijim institucijama zahvaljujemo na svesrdnoj pomoći, kao i pročelniku Konzervatorskoga odjela u tome gradu Ivanu Alduku, koji je uložio nemali organizacijski napor kako bi *Žene u/o umjetnosti* dobile svoje mjesto, okvir i značenje.

Jasenska Gudelj

Oporučna darivanja žena dalmatinskih komuna namijenjena oltarima u crkvama i hospitalima u razvijenome i kasnome srednjem vijeku

MERI KUNČIĆ

Izvorni znanstveni rad
LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA
FRANKOPANSKA 26
10 000 ZAGREB
mkuncic@lzmk.hr
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.02>

U radu se istražuje uloga žena iz patricijskog i pučkog sloja trogirске, zadarske, šibenske i rapske komune u darivanju oltara u crkvama i hospitalima od 13. do 15. stoljeća. Cilj je razumjeti razloge takvih darivanja te provjeriti jesu li darovateljice predstavnice obitelji ili imaju osobne namjere. Primjećuju se tipični oblici darivanja, poput tekstilnih predmeta koji su postajali dio oltara, često iz domova darovateljica. Darivanjem su uspostavljale vezu sa svetačkim kultovima te podsjećale na svoju prisutnost nakon smrti. Darivanja oltara bila su često iz patricijskih obitelji, dok su tkanine i drugi potrebni predmeti potjecali od oporučiteljica iz različitih slojeva društva. Darovateljice su tim činom mogle izraziti osobni ukus i utjecati na izgled predmeta. Iako je uzorak darivanja u razmatranom razdoblju ograničen, naznačuje se da su istraživanja kasnijih stoljeća otkrila širu sliku darivanja oltara i namjere darovateljica.

Ključne riječi: oltar, patronat, ženske oporuke, srednji vijek, Trogir, Zadar, Šibenik, Rab

UVOD

U radu se razmatra porast važnosti oltara u sklopu zapadne kršćanske religioznosti,¹ posebice s obzirom na pobožnost žena u razvijenom i kasnome srednjem vijeku. Nekoliko je razloga koji opravdavaju takav znanstveni pristup. Naime, razdoblje od 13. do kraja 15. stoljeća obilježava izrazita društvena mobilnost, pri čemu je zahvaljujući boljemu gospodarskom statusu pojedinaca olakšan prelazak iz nižega društvenog staleža u viši. Nerijetko je pritom dio stanovništva urbanih sredina, koje je prije toga imalo društveno-pravni status stanovnika (*habitor*, *habitratrix*) i stranca (*forensis*), bez pravno-političke zaštite, u tom razdoblju prešao u viši društveno-pravni status građanina (*civis*) te tako stekao sigurniji pravno-politički, a time i gospodarski položaj u komuni. Isto se tako, zbog izumiranja

cijelih patricijskih obitelji izazvanog ratovima i epidemijama, patricijski stalež popunjavao obiteljima iz građanskoga sloja. Staleška se mobilnost pritom odnosila na cijele obitelji – muža, ženu i djecu. Izvori ujedno upućuju na to da su od kraja 13. stoljeća mnoge žene u većoj mjeri sudjelovale u obiteljskim gospodarskim djelatnostima² i djelovale u profesionalno-religioznim udrugama poput bratovština. Pritom je često upravo pismenost bila ključan čimbenik presudan za uključivanje u radni proces te su žene nerijetko vodile i pisale računске knjige. Kao rezultat, poboljšanje njihova gospodarskog i pravnog položaja vidljivo je u mnogim odredbama i reformacijama istočnojadranskih komunalnih statuta.³ U razvijenom i kasnome srednjem vijeku sve je izrazitije i sudjelovanje žena u crkvenom životu. Tada se pojavljuju prvi mendikantski ženski redovi, češće su kanonizacije svetica (sv. Klara, sv. Katarina Sijenska),

a oblikuju se i specifično ženski pobožni pokreti, kao što je onaj rekluzu u katoličkoj Europi, isposnica koje su živjele zatvorene u ćelijama naslonjenima na crkve uz zidove pokraj glavnih oltara, kako u gradovima tako i u komunalnim distriktima, zadržavajući kontakt s vjernicima.⁴ Neke od njih stekle su veliku popularnost među lokalnim stanovništvom zbog pružanja savjeta koji nisu bili isključivo vezani za pobožnost, nego i za različite svakidašnje probleme. Poboljšanje obiteljskog i društvenog položaja žena u kasnosrednjovjekovnoj Europi bilo je i posljedica kasnoskolastičkog preokreta u odnosu prema Djevici Mariji koja je tada zauzela vodeće mjesto u *communio sanctorum*.⁵ Zahvaljujući spomenutim promjenama sve su češći zapisi u izvorima istočnojadranskih komuna u kojima se spominju žene darovateljice izrade i cijelih oltara i različitih predmeta potrebnih za njihovo opremanje.

Rezultati istraživanja predstavljeni u ovom radu temelje se na razmatranju ženskih oporuka iz dalmatinskih komuna Trogira, Zadra, Šibenika i Raba. Od 13. stoljeća posljednje volje postale su jedna od najčešćih isprava koju su bilježili pripadnici svih staleža, osobe svih zanimanja i raznolikog podrijetla, isprva u urbanim sredinama, a od 15. stoljeća i u ruralnim dijelovima istočnojadranskih komuna. S obzirom na njihovu pravnu, emotivnu, vjersku i simboličku važnost, oporuke su najčešće pisane jedanput u životu, i to ponajprije u trenutku koji je prethodio smrti oporučitelja ili oporučiteljice.⁶ Pritom su oporučna darivanja za gradnju i uređenje oltara prema zahtjevima oporučitelja uvijek bila znatan financijski izdatak, ali u kontekstu strategije spasa duše i postizanja vječnog života u raju smatrana su osobito blagotvornima. Vrela razvijenog i kasnoga srednjeg vijeka pokazuju da se kao naručitelji izrade oltara i oltarne liturgijske opreme, od početka spominjanja te prakse u posljednjim voljama, u jednakom omjeru pojavljuju žene i muškarci iz sloja patricijata, što je bilo uvjetovano visokom cijenom izrade oltara i njegove opreme. Ipak, u 15. stoljeću, zbog osnaživanja i bogaćenja građanskog sloja u dalmatinskim komunama, uz muške članove pojedinih obitelji, kao darovateljice pojavljuju se i žene iz bogatoga građanskog sloja te stanovnice sela u komunalnim distriktima. Kao i sva druga važnija iskazivanja religioznosti u Dalmaciji, običaj oporučnog darivanja namijenjenoga gradnji i uređenju oltara dug je proces koji se u izvorima sustavno može pratiti nekoliko stoljeća, počevši od druge polovice 13. stoljeća.

DARIVANJE OLTARA U DALMATINSKIM KOMUNAMA U KASNOME SREDNJEM VIJEKU

Jedan od važnijih aspekata koji će biti razmotreni u radu jest razlog koji je ponukao oporučiteljice da ostave sredstva namijenjena podizanju oltara,

opremanju oltarnog prostora tkaninama i drugim liturgijskim predmetima te održavanju misnog obreda na njima. U slučaju darovanja pojedinih predmeta, najčešće je bila riječ o liturgijskim tkaninama tj. prekrivačima za oltare, u izvorima nazivanim *tovalia* (*tovalgia*),⁷ *palla* (*pallio*)⁸ i *velum*,⁹ zatim slikama, svijećnjacima, uljanicama, misalima i brevijarima. Jedan od osnovnih motiva darivanja gradnje ili uređenja oltara proizlazio je iz želje oporučiteljica da budu zapamćene u zajednici, što je često bilo istaknuto činom njihova pokapanja ispod ili pokraj istih oltara kojima su ostavljani legati. Često su darovateljice obiteljskom tradicijom bile vezane za neki od svetačkih kultova, kojem je bio posvećen pojedini oltar ili kapela. Pojedina su slična darivanja bila posvećena čuvanju uspomene na umrle članove obitelji – djeđove i bake, majke, očeve, prerano preminulu djecu i druge. Zato su oporučiteljice darivale legatice u znak sjećanja *pro mortuorum / predecessorum suorum*, koji su bili pokapani pokraj takvih oltara na povlaštenome mjestu *infra ecclesiam*, blizu svetačkih moći i u posvećenom prostoru crkava. Neke su patricijske i bogate građanske obitelji imale pravno regulirani *ius patronatus* nad oltarima, što je pretpostavljalo niz obveza vezanih za njihovo održavanje. Oporučiteljice su tada, obično kao udovice, uz novac ili vrijedne liturgijske predmete, darovale svoje nekretnine (kuće, oranice, maslinike, vinograde) ili određivale koliki dio prihoda od njihovih nekretnina mora biti dodijeljen za održavanje oltara nad kojima su imale patronatska prava.

Oltari su u određenim povijesnim trenutcima, baš kao i sveti kojima su bili posvećeni, uz uobičajenu, imali i posebnu važnost za vjernike. To je bilo osobito bitno u trenutcima njihove ili posvete crkve, kapele i hospitala kojima su oltari pripadali, kada su vjernici koji ih pohode dobivali oprost grijeha. Jedan od ranijih takvih primjera pronalazimo, primjerice, u ispravi iz 1280., kojom je gradeški patrijarh Guido podijelio oprost grijeha svim vjernicima koji su nazočili posvećenju oltara sv. Marka u crkvi dominikanskog samostana u Zadru.¹⁰ Tada se, uz crkvene velikodostojnike iz Zadra, Nina i Senja, na tom događaju okupilo mnogo vjernika, kojima je obećano praštanje grijeha prema zagovoru sv. Marka u rasponu od jedne godine i 40 dana. Sličan je primjer i isprava iz 1302., kojom je biskup Ostije i Velletrijske papinski legat Nikola obećao oprost svima koji budu pomagali gradnju dominikanske crkve sv. Platona u Zadru.¹¹ Biskup i legat tom je ispravom odredio da svi stanovnici Splita, Zadra i Nina koji posjete dominikanske crkve u tim gradovima, kao i oltare koji su u njima posvećeni Djevici Mariji, sv. Dominiku ispovjedniku te apostolu i mučeniku Petru, dobivaju određeni vremenski oprost grijeha. U takvim su prigodama pri posjetu pojedinih oltara, ponukani željom za oprostom grijeha, vjernici dolazili u doticaj

sa svim oporučiteljima, donatorima i patronima koji su poduprli gradnju crkve te uređenje oltara i osobama ili članovima pojedinih obitelji čije su grobnice bile ispod ili pokraj oltara. Bili su to trenutci obnavljanja sjećanja na njih. U tom smislu pobožna darivanja ženskih oporučiteljica treba shvaćati kao odraz njihove težnje da ostanu trajno zapamćene u svojim komunalnim zajednicama.

ŽENE DAROVATELJICE OLTARA U DALMATINSKIM KOMUNAMA

Najraniji primjeri darivanja oltara u promatranim vrelima zabilježeni su u oporukama iz Trogira, gdje su sačuvane i najstarije poznate bilježničke knjige iz druge polovice 13. stoljeća. Prvi poznati primjer ženskoga oporučnog legata darovan nekom oltaru zabilježen je u oporuci Goje, žene pok. Nikole Kalende, koja je 1272. ostavila deset libara za izradu oltara sv. Klare u crkvi sv. Frane u Trogiru.¹² Taj legat upućuje na sve snažniju prisutnost mendikantske pobožnosti među stanovnicima dalmatinskih komuna s obzirom na da je bogato darivanje bilo namijenjeno vjerojatno franjevačkom redu,¹³ a sam oltar bio je posvećen najvažnijoj mendikantskoj svetici toga doba, sv. Klari. Sudeći prema sadržaju cijele oporuke, u kojoj se iskazuje prilično materijalno bogatstvo same oporučiteljice i tituliranje Goje kao *domina*, koje se vezuje za pripadnice najvišega društvenog sloja u komuni, može se pretpostaviti da je riječ o pripadnici trogirskog patricijata.¹⁴ Goja je pripadala rodu koji je rano izumro u Trogiru, prije prvoga sačuvanog popisa Velikoga vijeća, a njezinu vjerojatnu pripadnost patricijatu potvrđuje i činjenica da su se njezine dvije kćeri udale za članove uglednih rodova Quarco i Gracia.¹⁵ Gotovo sto godina poslije, kužne 1371., zapisana je oporuka kojom je trogirski patricijka *domina* Frančica, žena Dujma Martinova, odredila da izvršitelji njezine oporuke za spas njezine duše i s pomoću njezine ostavštine podignu oltar *vocabulo sancte Catharine* u trogirskoj katedrali sv. Lovre.¹⁶ Frančica je pritom istaknula da, ako se iz nekog razloga oltar sv. Katarine ne bi mogao podignuti u katedrali, izvršitelji njezine oporuke naruče izradu jednog oltara te sami odrede njegov titular i crkvu u kojoj će biti podignut.¹⁷ Iste godine oporuku je sastavila i *domina* Katarina, kći Josipa Čige i supruga patricija Zancija Lukanovog.¹⁸ Iz toga darivanja saznajemo da je naručitelj gradnje oltara bio Katarinin otac Josip, pa je ona odredila da se ispred toga oltara, čiji titular ne saznajemo iz oporuke, nakon njezine smrti ima moliti neprekidno 100 dana te održati misa za njezinu i dušu njezina oca Josipa.¹⁹ Taj primjer pokazuje da je podizanje oltara ili patronatsko pravo koje je nad njim imala pojedina obitelj potaknulo pripadnike budućih naraštaja da održavaju sjećanja na članove koji su ondje pokapani.

S Trogirom su povezana i popularna darivanja oporučnih legata oltaru sv. Uršule, koji je bio smješten u katedrali sv. Lovre. Prema izvorima, taj je oltar bio vezan za bratovštinu kapele sv. Ivana (*fraternitatis capelle sancti Iohannis*), pri kojoj su se sastajale sestre oltara sv. Uršule (*sororibus altaris sancte Vrsule*).²⁰ Kao jedna od pročelnica sestara koje su se brinule o održavanju toga oltara u katedrali spominje se, primjerice, 1421. *honesto domina* Katarina, punica slikara Blaža Jurjeva Trogirana.²¹ Darivanje toga oltara, odnosno sestara koje su se brinule o njegovu održavanju, navodi se u dvjema posljednjim voljama iz 15. stoljeća. Tako je u veljači 1427. građanka Radoslava oporučno darovala sestrama oltara sv. Uršule *libras decem paruorum*,²² a sredinom stoljeća Radoslava, udovica Ostoje iz Novoga grada, četiri libre za radove (*in fabrica*) na oltaru sv. Uršule u katedrali.²³

O sve snažnijem sudjelovanju pripadnica društvenih slojeva izvan kruga patricijata u troškovima održavanja pojedinih oltara svjedoči i primjer Stanislave, supruge Stojana Čičovine iz trogirskog predgrađa (*de burgo Tragurii*), najvjerojatnije stanovnice bez građanskih prava (*habitarix*), koja je početkom 15. st. darovala tri zlatna dukata za ukrašavanje oltara (*pro ornamento altaris*) u hospitalu sv. Duha, glavnoj trogirskoj ustanovi koja se brinula o komunalnim siromasima i bolesnima.²⁴

Spomenuti primjeri oporučnih poklanjanja manjih svota novca pojedinim oltarima u Trogiru upućuju, s jedne strane, na gospodarsko osnaživanje nižih društvenih slojeva unutar te dalmatinske komune te, s druge strane, na činjenicu da je pripadnicama tih slojeva uređenje oltara ipak bilo preskupo pa su okupljene u bratovštinama, koje su se brinule o pojedinim oltarima, manjim priložima pridonosile njihovu održavanju.

Običaj gradnje i ženskog darivanja oltara za spas duše može se pratiti i u zadarskim oporukama, ali tek od druge polovice 14. stoljeća. Tako je 1378. u Zadru *nobilis domina* Fumija, kći Martinucija *de Xabetis* i žena kraljevskog viteza Gvida iz patricijske obitelji Matafar (de Matafaris), u skladu sa sve snažnijom marijanskom pobožnosti kasnog srednjovjekovlja, naručila izradu oltara *ad honorem virginis Marie* u crkvi sv. Frane²⁵ u samostanu s istim titularom, za koju je obitelj Matafar bila snažno vezana.²⁶ Ujedno je darovala *unam lampadam* oltaru sv. Teodora u katedralnoj crkvi sv. Anastazije u Zadru.²⁷ Pripadnica iste obitelji, Ana, kći dubrovačkog patricija Ivana Gradića te supruga Jurja Matafara, u svojoj je oporuci iz srpnja 1391. ostavila 30 dukata za izradu oltara sv. Jeronima te izradu slike za taj oltar u zadarskoj crkvi sv. Marije Velike (Svećeničke),²⁸ namijenivši ujedno 100 dukata istome oltaru za potrebe slavljenja mise u čast sv. Jeronima.²⁹ U srpnju 1392., kada je u zadarskoj komuni trajala epidemija, svoju je oporuku sastavila patricijka *domina* Marija, kći pokojnog

patricija Petra de Pedreto i žena Ivana Nassi (de Nassis).³⁰ Iako je bila tjelesno zdrava, ona je, kao i većina stanovnika dalmatinskih komuna u razdobljima epidemija i drugih opasnosti, odlučila sastaviti oporuku u strahu od iznenadne smrti.³¹ Tada je darovala jedan vrijedan legat glavnom oltaru u zadarskoj crkvi sv. Frane, posvećen sv. Antunu Padovanskom, navodeći pritom kako ostavlja *libras octuaginta paruorum* tj. oko 17 dukata, i to za održavanje misa na tom oltaru za svoju dušu.³² U rujnu 1397. patricijka Prodana Zloradi (de Sloradis) sastavila je oporuku prema kojoj je odredila da ima biti pokopana u dominikanskoj crkvi sv. Platona, kojoj je ostavila bogat novčani legat.³³ Pritom je crkvi darovala *curtinam suam que est circumcircha lectum suum*, vjerojatno zastor baldahina svojega bračnoga kreveta,³⁴ *pro ponendo circha altare magnum dicte ecclesie samcti Platinis*, dakle da posluži kao pokrov glavnoga crkvenog oltara. Sve to učinila je za svoju dušu.³⁵

Nobilis domina Mihelina, kći patricija Ivana de Botono i druga žena spomenutog Gvida Matafara, sastavila je oporuku kužne 1398. (*temporis pestiferis*)³⁶ i darovala oporučno 300 zlatnih dukata za izradu oltara *sub vocabulo Annunciationis in ecclesia sancti Francisci* u Zadru.³⁷ Kristina, žena uglednoga zadarskog plemića i trgovca Bogdola Rubeo (de Rubeo),³⁸ oporučno je 1392. darovala od svojeg miraza znatnu svotu od 100 zlatnih dukata za izradu oltara *sub vocabulo sancti Nicolai* u crkvi samostana klarisa sv. Nikole, koji je trebao biti podignut pokraj njezina groba u toj crkvi.³⁹ U svim zadarskim primjerima riječ je o važnim i vrijednim donacijama oltara, odnosno darovanjima namijenjenim izradi ili uljepšavanju samih oltara u zadarskim crkvama.⁴⁰

Primjeri ženskih oporučnih darivanja za gradnju, obnovu ili ukrašavanje oltara mogu se pronaći i u bogatoj šibenskoj bilježničkoj građi iz 15. stoljeća. Posebice nakon što su statutarne reformacije iz 1421. i 1432. potaknule davanje oporučnih legata namijenjenih gradnji i uređenju katedrale sv. Jakova,⁴¹ zabilježeno je nekoliko primjera darovanja šibenskih oporučiteljica, pri čemu su među njima i one iz sloja pučanki, odnosno građanki i stanovnica bez građanskih prava.⁴² Katedralna crkva u to je vrijeme bila najčešći primatelj raznih vrsta legata – od novčanih preko zemljoposjeda pa sve do raznih liturgijskih predmeta. O važnosti koja se pridavala oltarima u planovima gradnje i uređenja nove katedrale sv. Jakova govori nekoliko odredbi toga vremena. Tako je, primjerice, dužd Francesco Foscari dukalom iz travnja 1432. donio odluku o proširenju katedrale kako bi se mogao smjestiti veliki (glavni) oltar *in uno voltu super viam communis, quod voltum extendatur usque ad stabulam vestri comitis*,⁴³ a čime se očito dobivao prostrani dodatni prostor koji je uključivao jedan „volat“ uz komunalnu cestu sve do štala šibenskog kneza. U to su vrijeme, kao što će poka-

zati nekoliko sljedećih primjera, mnogi oltari u katedrali bili dostojno uređeni zahvaljujući ostavštinama oporučitelja. Kada je u proljeće 1433. svoju oporuku sastavila pučanka *domina* Dobra, istaknula je da je želja njezina pokojnog muža, mesara Stojana Kušića, bila da se u crkvi sv. Kuzme i Damjana izradi kapela, no ona je u trenutku sastavljanja oporuke odlučila kapelu s oltarom sv. Jurja podignuti u katedrali.⁴⁴ Pučanka Prija, udovica Franje Konjevića,⁴⁵ oporučno je ostavila sav svoj miraz kako bi se podignuo oltar sv. Križa u katedrali sv. Jakova.⁴⁶ Pritom je vjerojatno bila riječ o ispunjavanju želje Prijina muža Franje, no činjenica da je upravo njezin miraz trebao poslužiti za izradu oltara upućuje na njezinu osobnu ulogu u njegovu nastajanju. Riječ je pritom o jednom od nekoliko sačuvanih oltara iz ranijeg razdoblja katedrale, za koji je 1455. drveno raspelo izradio kipar Juraj Petrović iz Splita. Pišući o tom uglednom kanoniku i kiparu, koji je djelovao u nekoliko gradova na istočnoj obali Jadrana od sredine do 70-ih godina 15. stoljeća, te o njegovu raspelu u šibenskoj katedrali, I. Fisković ustvrdio je da je šibenski „oltar posvećen Križu pripadao bratovštini Duša od čistilišta, pa nije isključeno da su bratimi i naručili vrijednu umjetninu“.⁴⁷ Nije li možda spomenuta Prija, kći pokojnog Franje Konjevića, pripadala istoj bratovštini pa je njezino oporučno darivanje osiguralo dio sredstava potrebnih za izradu ne samo oltara nego i umjetnina potrebnih za njegovo opremanje? U siječnju 1437. pučanka Slavica, žena Marka Banjvarića,⁴⁸ odredila je pak da se njezin zeleni ogrtač oporučno daruje oltaru u katedrali sv. Jakova u Šibeniku.⁴⁹ U tom je slučaju pak riječ o osobnom odjevnom predmetu koji je trebao biti smješten unutar nekoga oltarnog prostora, no nije točno naznačeno o kojem se oltaru pritom radilo. U srpnju 1454. šibenska građanka Lucija, žena pokojnog Gojislava Naderiza (Naderića), koja je bila *sana corpore*, odlučila je hodočastiti sv. Franji u Assisi pa je, kao što je bio običaj svih putnika, pa tako i hodočasnika, sastavila svoju oporuku. Pritom je darovala *unum paramentum, calicem et libros* oltaru sv. Jeronima u katedrali.⁵⁰ Kako bi ostvarila spomenuto darovanje liturgijske odjeće i predmeta koji su bili skupi (osobito ako se radilo o rukopisnim brevijarima i misalima), zatražila je od izvršitelja svoje oporuke da prodaju neku njezinu kvalitetniju odjeću te da prikupe prihode od svih njezinih dobara, a bilo je tu maslinika, oranica, pašnjaka i drugih zemljoposjeda.⁵¹ Konačno, za sve što je darovala oltaru sv. Jeronima u katedrali, Lucija je tražila da izvršitelji njezine posljednje volje, svećenik Stjepan Tolinić i Mihovil Jutronić, a koji su trebali zapisati i njezin inventar dobara, odluče koliko će od svih darovanih dobara ostaviti za oltar sv. Jeronima i koliko će dugo moliti na tom oltaru za spas njezine duše.⁵² Budući da se ne spominje kao *nobilis domina*, tj. šibenska patricijka, sadržaj Lucijine oporuke, u kojoj se spominju vrijed-

ni obiteljski zemljoposjedi, sluge, nekoliko kuća u gradu i distriktu, prilično bogata darivanja u novcu i odjeći, pokazuje da je vjerojatno pripadala bogatijem građanskom sloju.

Iz istog razdoblja potječe i primjer oporučiteljice koja ostavlja legat za oltar u jednoj crkvi u šibenskom distriktu. Dana 17. prosinca 1452. seljanka Radoslava iz Grebaštice (*de villa Grebze*), žena Cvitana Stipanića, sastavila je *breviarium testamenti*.⁵³ Svjedoci su joj pritom bili seoski župnik Juraj Radoslavić i krojački majstor Mihovil Osmotinić. U oporuci je navela legat crkvi sv. Marije, među ostalim *touagliam vnam altari ecclesie sancte Marie de villa Grebaz*, dakle nadoltarnik, tj. tkaninu za prekrivanje oltara. Radoslava je umrla nekoliko dana nakon sastavljanja oporuke, 22. prosinca 1452.⁵⁴

Primjeri ženskih oporučnih darivanja oltara, iako ne česti, mogu se pronaći i u bilježničkim knjigama rapske komune 15. stoljeća. Treba istaknuti da u ovom radu nisu korišteni podaci iz starijih rapskih bilježničkih knjiga, iz druge polovice 14. stoljeća, koje su zapisali bilježnici Nikola Federici de Frugerio iz Bologne (1369. – 1371.) i Nikola de Curtarolo (1369. – 1395.).⁵⁵ Općenito o položaju žena u rapskoj komuni na kraju srednjovjekovlja govore odredbe i kasnije reformacije rapskog statuta, prema kojem su ženske oporučiteljice imale priličnu slobodu u raspolaganju obiteljskim dobrima i mirazima te u upravljanju financijskim sredstvima, a koja su se ponekad iskorištavala i za darivanje oltara.⁵⁶ S aspekta ovdje promatrane problematike pozornost privlači niz bilježničkih dokumenata u kojima se spominje predstavnicu rapskog patricijata Marija *de Zaro* koja je zapisala svoju oporuku 1465. *sana mente et intellectu, licet corpore infirma*.⁵⁷ Marija je bila žena uglednoga rapskog patricija Petra *de Zaro*, istaknutog sudionika rapskoga gospodarskog i kulturnog života, sredinom i u drugoj polovici 15. stoljeća, koji je bio pokrovitelj gradnje franjevačkog samostana sv. Bernardina Sijenskoga⁵⁸ i pripadajuće mu samostanske crkve u Kamporu na Rabu.⁵⁹ Ujedno je bio utemeljitelj hospitala Tijela Kristova i pripadajućeg mu oltara u katedralnoj crkvi sv. Marije. Imao je patronatsko pravo nad nekim kapelama u rapskoj komuni, poticao je obnovu samostana sv. Andrije u Rabu. Bavio se trgovinom te je posjedovao više nekretnina u samom gradu Rabu i mnoga zemljišta u rapskom distriktu.

Iako se Marija u nizu bilježničkih vrela iskazuje ponajprije kao provoditeljica Petrovih namjera, u pojedinim se aspektima tih darivanja može nazrijeti i njezino samostalno djelovanje te specifično žensko iskazivanje pobožnosti. Iz njezine je oporuke iz 1465.⁶⁰ vidljivo da je u vrijeme njezina sastavljanja Petar već umro te se u temeljnim odlukama pozivala na njegove prošle oporuke i kodicile, od kojih su poznate četiri oporuke i tri kodicila nastali između 1450. i 1464.⁶¹ Posljednja dva kodicila Petar je

sastavio 1464., u godini kuge, tada dobra zdravlja i bistra uma, ali u starijoj životnoj dobi. Kako u svim posljednjim voljama dosljedno ističe Mariju kao jedinu univerzalnu nasljednicu svih svojih dobara, a ona sama u svojoj oporuci ne spominje svoju djecu, nego samo onu posvojenu (kćer i sina) kao nasljednike, može se zaključiti da u braku nisu imali djece. Vjerojatno je to i razlog zbog kojeg Petar u svojim oporukama i kodicilima dosljedno daje veliku važnost Mariji u provođenju njegovih oporučnih legata.

Uz to što je bila univerzalna nasljednica Petrovih dobara, Marija je ujedno uvijek i jedna od izvršiteljica njegove oporuke. Tako je Petar, s jedne strane, u slučaju ranije smrti, nastojao financijski zaštititi suprugu, ali ujedno joj dati pravni legitimitet na temelju kojega je doista mogla provesti njegove oporučne namjere, iza kojih se krilo prilično bogatstvo. Time ju je stavio u ravnopravan položaj s ostalim izvršiteljima svojih oporuka, redom uglednim članovima rapskoga kasnosrednjovjekovnoga društva iz obitelji Dominis, Hermolais i Zaro. Štoviše, u jednoj od oporuka izričito je napomenuo da ostali izvršitelji ne smiju ni na koji način gnjaviti Mariju.⁶² Nadalje, temeljitom ju je razradom njezinih obveza unutar oporuka i kodicila dodatno zaštitio, precizno joj određujući ulogu u upravljanju pojedinim dobrima. Pritom je izričito istaknuo da je slobodna samostalno upravljati ostavštinom kako bi provela njegove legate.⁶³ Odredio je kako ne želi da se izradi inventar njegovih dobara, nego da njima treba upravljati njegova žena *domina Maria* kao izvršiteljica i nasljednica (*commisaria et heres*).⁶⁴

U svojim oporukama i kodicilima Petar je Mariji dao različite obveze. Vezano za oltar Tijela Kristova u katedralnoj crkvi, u najranijoj oporuci iz listopada 1450., zapovjedio joj je da plati Rapskome kaptolu 30 malih libara kako bi se na tome oltaru redovito održavale mise, svakog petka i nedjelje.⁶⁵ Uz to, trebala je dati 15 dukata za izradu kaleža, 25 zlatnih dukata za izradu jednoga misala i 10 zlatnih dukata za izradu paramenta, sve za Petrovu dušu.⁶⁶ Tu drugu Marijinu obvezu, s ponekom varijacijom, Petar je dosljedno ponovio u svim svojim oporukama.⁶⁷ Iako je provođenjem toga legata Marija, kao što pokazuju i primjeri trogirskih, šibenskih i zadarskih oporučiteljica, u osnovi ispunjavala želju svojega muža, zamjetna je u pojedinim detaljima i mogućnost njezina osobnog iskazivanja pobožnosti. Primjerice, u slučaju paramenta, jednog od predmeta koji bi trebala darovati oltaru Tijela Kristova, moglo bi se raditi o bilo kojemu tekstilnom predmetu koji je služio u liturgiji, a možda i o nadoltarniku od tkanine obično ukrašenom bogatom čipkom. U tom slučaju, s obzirom na to da se radilo o tkanini koja je potjecala iz Marijina doma i možda bila ukrašena njezinom rukom, a koja je bila na samom oltaru te je dolazila u doticaj s vinom i hostijom, imala je za Mariju po-

seban pobožni smisao.⁶⁸ Ona je bila simbol njezine prisutnosti u crkvenom prostoru i nakon smrti.⁶⁹ Treba napomenuti da su se takvi vrijedni predmeti od tkanine dugo čuvali u crkvama obnavljajući sjećanje na njihove darovatelje. Slično je, uostalom, bilo i s kaležom i misalom, pri čijoj je narudžbi izborom majstora i sadržaja mogla utjecati na kvalitetu i izgled tih predmeta, dajući im osobnu crtu. Oni su se, kao i tkanine, dugo i pomno čuvali u pojedinim crkvama.

Nadalje, jedna od Marijinih obveza prema oltaru Tijela Kristova u katedralnoj crkvi jest i ta da nakon Petrove smrti ona ima pravo birati priora toga oltara.⁷⁰ Tijekom života Petar je za priora postavio rapskog kanonika i javnog notara Tomu Stančića, svojega osobnog ispovjednika, dakle osobu od velikog povjerenja.⁷¹ Toma je, kao prior, time stekao pravo raspolaganja bogatim prioratom koji je obuhvaćao mnoga zemljišta u Rabu i rapskom distriktu.⁷² Marija je, dakle, prema Petrovim oporukama, nakon njegove smrti imala pravo odlučiti hoće li zadržati Tomu kao priora oltara Tijela Kristova ili će izabrati nekoga drugoga rapskog svećenika. U tome dijelu vidimo mogućnost njezina samostalnog odlučivanja o oltaru Tijela Kristova.

Vežano za crkvu sv. Bernardina Sijenskoga u samostanu u Kaporu, Petar *de Zaro* odredio je sljedeće: neka njegova žena Marija, izvršiteljica oporuke i nasljednica, dovrši od oporučitelja započetu crkvu sv. Bernardina i pobrine se za izradu oltarne slike, kora i svega ostaloga što je potrebno za opremanje te crkve.⁷³ Riječ je o Petrovoj oporuci iz 1456. kada su se još trajali radovi na gradnji i uređenju crkve i kada je vjerojatno već bila naručena izrada poliptiha Antonija i Bartolomea Vivarinija, koji je dovršen dvije godine poslije, tj. 1458. Marija se, dakle, trebala pobrinuti da se dovrše svi potrebni radovi vezani za gradnju i uređenje spomenute crkve, pa tako i oltarne slike, naravno u slučaju da Petar to ne uspije sam tijekom života.

Treba istaknuti kako Petar u svojim posljednjim voljama određuje da Marija preuzme skrb i o raznim drugim dijelovima njegove ostavštine, kao što su bratovština sv. Bernardina Sijenskog⁷⁴ i briga o siromašnim neudanim djevojkama,⁷⁵ te da preuzme patronat nad crkvicom sv. Petra *dela Muchia* u rapskom distriktu.⁷⁶

Uz spomenuto darivanje legata za izgradnju, obnovu i opremanje oltara u vezi s Marijom *de Zaro*, u rapskim izvorima može se pronaći nekoliko sličnih primjera iskazivanja oltarne pobožnosti ženskih oporučiteljica iz širih društvenih slojeva rapske komune. U oporuci Margite *de Saegabria servitiale ser Georgii de Conziza* navodi se kako ta služavka jedne rapske patricijske obitelji želi biti pokopana u grobnici *fraternitas altaris sancti Michaelis ecclesie sancte Marie maioris*.⁷⁷ Sudeći prema podacima koje donosi mletački sindik Bartula Parutta u drugoj polovici

15. st., u rapskoj komuni tada je postojalo nekoliko bratovština posvećenih tome svetcu, ali pritom se ne doznaje gdje su bila njihova sjedišta.⁷⁸ No, o tome da su članovi bratovštine sv. Mihovila, čiji je oltar bio u rapskoj katedrali, potjecali iz različitih slojeva rapske komune te da je imao važno mjesto u vjerskom životu rapskih stanovnika svjedoči i oporuka rapske patricijke *nobilis domine Pasque vxoris Marini de Sfayna* iz 1463. godine.⁷⁹ Služavka Margita svojom je željom za pokopom podno bratovštinskog oltara jasno dala do znanja da želi ostati zapamćena u rapskoj sredini.⁸⁰

U travnju 1467. oporuku je napisala i patricijka Eufemija, *vxoris nobilis viri ser Georgii de Fiascono*, koja je pritom tražila da se izradi *vnam palam librarum centum parvorum*, dakle jedna slika sakralnog sadržaja vrijedna oko 16,5 dukata, koja se trebala postaviti iznad oltara sv. Nikole u crkvi ženskoga benediktinskog samostana sv. Andrije.⁸¹ Prema želji oporučiteljice, na slici je trebala biti prikazana njezina imenjakinja – sv. Eufemija, jedna od istaknutih svetica rapske *communio sanctorum*. Materijalni trag te narudžbe do danas nije sačuvan, no ne treba isključiti mogućnost da je Eufemijin legat poslužio za izradu neke veće vrijedne umjetnine namijenjene opremanju samostana sv. Andrije, koji je upravo u tom razdoblju bio obnavljan te se u vrelima često spominje kao primatelj legata rapskih stanovnika.⁸²

ZAKLJUČAK

Iz ovdje iznesenih primjera oporučnog darivanja oltara, na način na koji su zabilježena u ženskim oporukama razvijenoga i kasnoga srednjeg vijeka u dalmatinskim komunama Trogiru, Šibeniku, Zadru i Rabu, nameće se nekoliko temeljnih zaključaka. Kada neka od oporučiteljica daruje velik novčani iznos za izradu oltara s određenim titularom, obično je riječ o oporučnoj ostavštini njezina supruga, pri čemu se oporučiteljica nakon njegove smrti ističe kao predstavnica cijele obitelji u sjećanje na koju i podiže dotični oltar. U takvim primjerima teško je govoriti o tipično ženskom iskazivanju pobožnosti, pa se takvo darivanje može sagledavati u sklopu povijesti pojedinih obitelji, posvećenih njegovanju kultova svetaca zaštitnika ili svetkovina, kao što je ona Tijela Kristova u iznesenome rapskom primjeru, vezanih za oltare u crkvama i hospitalima. Pritom je zamjetno i sljedeće u vezi s promatranim razdobljima: dok se od 13. do 14. stoljeća pojavljuju isključivo oporučiteljice iz patricijskog staleža, u 15. stoljeću kao darovateljice izrade oltara pojavljuju se i predstavnice građanskoga sloja. U ovdje promatranim vrelima naišli smo na jedan takav, no rekli bismo pozornosti vrijedan, primjer udovice Franje Konjevića koja je oporučno ostavila sav svoj miraz radi podizanja oltara sv. Križa u šibenskoj katedrali. Ako njezin miraz i nije bio dovoljan za

izradu cijeloga oltara, svakako je pridonio nastanku cjeline. Općenito bi se stoga moglo ustvrditi da je u srednjovjekovlju građanski sloj, iako gospodarski i društveno-pravno uvelike ojačan, i dalje nedovoljno snažan za slična darovanja izrade cijelih oltara. Ili, ako postoji više takvih primjera, oni se puno lakše pronalaze u oporukama koje su sastavljali muški pripadnici građanskoga komunalnog sloja. Nasuprot tome, ženske predstavnice građanskoga sloja, kao uostalom i pripadnice patricijata, češće se spominju kao darovateljice manjih ili većih novčanih priloga ili pak vrijednih predmeta namijenjenih opremanju oltara i oltarskog prostora. No pritom je uočljivo, u nizu ovdje prikazanih primjera, da žene često daruju tekstil, pa je tako riječ o stolnjacima, pokrivačima, osobnim odjevnim predmetima ili tekstilu iz kućanstva, kao što je, primjerice, zastor baldahina bračnog kreveta jedne zadarske patricijke. U sličnim se slučajevima radi o tipično ženskom obliku darivanja sakralnog prostora, pri čemu pojedine oporučiteljice daruju tekstil koji je prije pripadao njima osobno te je naknadno, vjerojatno dotjeran njihovim vlastitom rukom, poklonjen crkvi odnosno oltaru. Budući da je obično bila riječ o kvalitetnijim tkaninama koje su se dugo čuvala i rabila tijekom misnih obreda, pri čemu su dolazile u doticaj s vinom i hostijom, služile su s jedne strane kao spona darovateljice s Kristom, Bogorodicom i svetcima, a s druge strane kao njihova

veza s cijelom komunalnom zajednicom, koja je u različitim prilikama obnavljala sjećanje na njih. Uz tekstil, namjena je i ostalih darovanih predmeta, kao što su knjige, kaleži i slike, bila slična – tj. obnova memorije na darovateljicu. U tom je smislu, primjerice, izbor sv. Eufemije, koja bi trebala biti naslikana na slici, trebao poslužiti za obnavljanje uspomene na samu istoimenu darovateljicu, Rabljanku Eufemiju. Rekli bismo da je riječ o tek malom iskazu samosvijesti, no za srednjovjekovlje ipak važnom, tek tragu i naznaci iskazivanja pobožnosti i ženske prisutnosti u oblikovanju predmeta umjetničkog obrta, kakvima će stoljeća poslije izričiti i u daleko većoj mjeri svjedočiti.

KRATICE

- ACA – Archivium Capituli Arbi (Arhiv nekadašnjega Rapskoga kaptola)
- AHAZU – Arhiv HAZU u Zagrebu
- DADu – Državni arhiv u Dubrovniku
- DAZd – Državni arhiv u Zadru
- HDA – Hrvatski državni arhiv u Zagrebu
- SŠB – Spisi šibenskih bilježnika
- SRB – Spisi rapskih bilježnika
- SZB – Spisi zadarskih bilježnika

Bilješke

- ¹ Općenito o ulozi oltara u zapadnom kršćanstvu vidi: MIRCEA ELIADE, *Sveto i profano*, Zagreb, 2002.; ENGELBERT KIRSCHBAUM (ur.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1968., sv. 1., 106–107.
- ² To se ponajviše odnosi na pripadnice patricijata. Dobar je primjer Filipa Tomina de Thoma (oko 1303. – 1383.), kći bogatoga kotorskog patricija Tome de Paulo de Thoma koji je održavao poslovne veze s Dubrovnikom i srpskim dvorom, a koja je bila jedina očeva nasljednica. Filipa se udala za dubrovačkog patricija Martinuša Menčetića (oko 1290. – 1347.), koji je trgovao tkaninama sve do Ugarske, uvozio vosak, žito i ječam u Dubrovnik te je 40-ih godina 14. stoljeća bio jedan od najjačih dubrovačkih kreditora. Nakon njegove smrti, nastavila je muževu poslovnu djelatnost sljedećih 35 godina te se u izvorima spominje vezano za različita novčana ulaganja i sudske parnice. Udajom svojih kćeri za plemiće iz dubrovačke ugledne obitelji Lukarević i mletačke obitelji Corner dodatno je ojačala društveni i gospodarski položaj svoje obitelji. O bogatstvu koje je uživala govori i podatak da su kod nje 1360. Dubrovčani kupili poklone namijenjene hrvatsko-ugarskome kralju Ludoviku I. Stekla je mnoge nekretnine u reprezentativnom dijelu Dubrovnika, na području od katedrale do crkve sv. Vlaha. IRMGARD MANKEN, *Dubrovački patricijat u XIV. veku*, Beograd, 1960., 333–335; IRENA BENYOVSKY LATIN, IVANA HANIČAR BULJAN, „Socijalna topografija srednjovjekovnog Dubrovnika: primjer posjeda obitelji Menče u burgusu na prijelazu 13. u 14. stoljeće”, *Povijesni prilozi*, 59, 39 (2020.), 103–104, 106–107.
- ³ Vidi npr.: SABINE FLORENCE FABIJANEC, „Žensko upravljanje nekretninama u drugoj polovici 14. stoljeća u Zadru”, *Historijski zbornik*, 59 (2006.), 33–52. Općenito o položaju žena u razvijenome srednjem vijeku u gradovima na istočnoj obali Jadrana vidi u: ZDENKA JANEKOVIĆ-RÖMER, *Rod i grad. Dubrovačka obitelj od XIII. do XV. stoljeća*, Dubrovnik, 1994., osobito 126–137.
- ⁴ O rekluzama u srednjem vijeku vidi: NELLA LONZA, *Ana, Pavo i Grlica. Rekluze i pustinjaci u pobožnom krajobrazu srednjovjekovnog Dubrovnika*, Dubrovnik, 2021.
- ⁵ O teološkim razmatranjima vezanima za srednjovjekovnu marijansku pobožnost istočne i zapadne Crkve vidi: ROBERT-HENRI BAUTIER, CHARLOTTE BRETSCHER-GISIGER (ur.), *Lexikon des Mittelalters*, München – Zürich, 1993., sv. 6, 243–246; JAMES HALL, *Hall's Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, London, 1994., 323–324; ROBERT N. SWANSON, *Religion and Devotion in Europe c. 1215 – c. 1515*, Cambridge, 1995., 144.
- ⁶ Naravno, svaki je testator imao pravo sastaviti dopune i izmjene svojih posljednjih volja, a takve izmjene zapisivane su u tzv. codicillum testamenti. Štoviše, neki su oporučitelji tijekom života sastavili i po nekoliko oporuka i kodicila, a što je bilo uvjetovano promjenama u odnosu s nekim svjetovnim ili duhovnim osobama ili promjenama u promišljanjima samih oporučitelja vezanima za pobožnost, gospodarske mogućnosti i dr. Općenito o oporukama, kodicilima i brevijarima oporuka u Dalmaciji u kasnome srednjem vijeku, i to s posebnim obzirom na njihovo značenje kao religioznih isprava, vidi: ZORAN LADIĆ, *Last Will: Passport to Heaven, Urban last wills from late medieval Dalmatia with special attention to the legacies pro remedio animae and ad pias causas*, Zagreb, 2012. O pojedinim aspektima ženskog oporučnog darovanja u istočnojadranskim komunama vidi: ZDENKA JANEKOVIĆ RÖMER, „Pro anima mea et predecessorum meorum”: The Death and the Family in 15th Century Dubrovnik”, *Otium*, 1 – 2, 3 (1995.), 25–34, osobito 31; BRANKA GRBAVAC, „Testamentary Bequests of Urban Noblewomen on the Eastern Adriatic Coast in the Fourteenth Century: The Case of Zadar”, *Across the Religious Divide: Women, Property, and Law in the Wider Mediterranean (ca. 1300 – 1800)* (ur. Jutta Gisela Sperling, Shona Kelly Wray), New York – London, 2010., 67–80, osobito 73–75.
- ⁷ Prema latinsko-hrvatskom rječniku (JOZO MAREVIĆ, *Latinsko-hrvatski enciklopedijski rječnik*, sv. 2, Velika Gorica – Zagreb, 2000., str. 3255), riječ *tovaglia* (*tovalia, toualia, tobalia, thobalea, tobalea*) prevodi se kao stolnjak, ručnik, ubrus. U *Leksikonu ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* (ur. Anđelko Badurina, Zagreb, 1979., str. 439) odgovara riječi oltarnik uz koju stoji objašnjenje da je riječ o komadu bijeloga lanenog platna koji prekriva gornji dio oltara i visi s objiju bočnih strana. Ponekad je obrubljen čipkom. U sličnom se značenju, u smislu gornjeg pokrova oltara (iznad oltarnika), rabi riječ nadoltarnik. U izvorima često se navodi među tkaninama čuvanim u crkvama. Hrvatski državni arhiv, Zbirka preslika na papiru, HR HDA 913, Archivio Segreto Vaticano, Sacra Congregatio Concilii, Visitationes. Visitatio Augustini Valerii – Visitatio Dalmatiae, vol. 57, Rapska biskupija (Diocesis Arbensis), 25. V. – 1. VI. 1579., fol. 23' (*tovaglie d'altari*).
- ⁸ Pojedini leksikoni i latinski rječnici donose ponešto različita tumačenja tog termina, koji se općenito odnosi na tkaninu namijenjenu opremanju oltara. Prema *Leksikonu ikonografije* (str. 446), tumači se pod natuknicom pala te izvodi od lat. *palla* u značenju ogrtač, gomja haljina, pokrivač. U objašnjenju se ističe istovjetnost s riječju *pala* u značenju jednostruke oltarne slike. Kada je riječ o tkanini upotrijebljenoj u liturgiji, odnosi se na bijeli laneni štirkan pokrovac kojim

se pokrivaao kalež (Isto). Prema *Latinsko-hrvatskom enciklopedijskom rječniku* (sv. 2, str. 2199) navode se tri značenja riječi palla: 1. duga ženska haljina, dugi ogrtač; 2. zavjesa, zastor, zaslon; 3. dio svećeničkog ornata. U samim srednjovjekovnim izvorima izraz pala (palla) rabi se i za označavanje oltarne slike i za označavanje tkanine koja je ukrašavala oltar, a značenje se u pojedinim slučajevima određuje prema kontekstu. U kasnijim izvorima razlika između tih dvaju termina jasnija je. Tako, primjerice, Agostino Valier u svojoj apostolskoj vizitaciji iz 1579., tijekom opisivanja oltara u pojedinim crkvama u Dalmaciji, upotrebljava izraz palla u značenju oltarne slike, a izraz pallio (palio) u značenju tkanine rabljene u opremanju crkvenog prostora. HR HDA 913, vol. 57, Rapska biskupija, fol. 15' (altare sta. Maria Magdalena haber palla veterem), fol. 23 (doi palij in scarlato, un palio di veluro negro, un palio di bombazzino, un pallio di seda).

⁹ Prema *Leksikonu ikonografije* (str. 582), najbliže tumačenje koje odgovara značenju te riječi kako se pojavljuje u izvorima pronalazi se pod natuknicom velum calicis (lat. = pokrivalo za kalež) uz objašnjenje da je riječ o tkanini od svile veličine oko 50 x 65 cm kojom se pokriva ju kalež i patena od početka mise do prikazanja i od pričesti do kraja mise. Često je bogato ukrašena zlatnim nitima, a na prednjoj strani obično ima izvezen križ (Isto). Prema *Latinsko-hrvatskom enciklopedijskom rječniku* (sv. 2, str. 3420), terminu iz izvora najviše se približava prijevod riječi velum u značenju pokrivač, zastor, platno.

¹⁰ ...altare ad Dei honorem et preciosississimi Marci apostoli et euangeliste... TADIJA SMICIKLAS (ur.), *Diplomatički zbornik*, sv. 6., Zagreb, 1908., 333–334.

¹¹ TADIJA SMICIKLAS (ur.), *Diplomatički zbornik*, sv. 8., Zagreb, 1910., 29–30.

¹² ...Domina Goya, uxor condam Nicole Kalende... Item pro seruicio et laborerio altaris sancte Clare, que fieri debet in ecclesia sancti Francisci fratrum minorum, decem libras. MIHO BARADA, *Trogirski spomenici*, sv. I/1., Zagreb, 1948., 325–326.

¹³ Legat je, naime, vjerojatno bio namijenjen crkvi franjevačkog samostana u Trogiru, koji je tijekom povijesti nekoliko puta mijenjao lokaciju. Najstariji je samostan bio podignut na prostoru uže gradske jezgre (na otoku), na mjestu današnje crkve Gospe od Anđela, na temelju oporučne ostavštine patricija Dese Lucija (Lucić, Lučić, Lucius) iz 1234. Već u drugoj polovici 13. st. podignut je novi franjevački samostan, pokraj mosta, uz kopnenu obalu. Više o povijesti gradnje toga franjevačkog samostana u: IRENA BENYOVSKY, „Trogirsko Prigrade na prijelazu 13. u 14. stoljeće. Utjecaj dominikanaca i franjevaca na oblikovanje prostora”, *Croatia Christiana periodica*, 52, 27 (2003.), 47–56.

¹⁴ Istraživanja oporuka središnje Dalmacije iz 13. i 14. stoljeća pokazuju da su bilježnici u drugoj polovici 13. i u prvoj polovici 14. stoljeća u tamošnjim komunama pojmom domina titulirali isključivo žene iz patricijskih obitelji, baš kao što su titulom ser titulirali muškarce iz patricijskih obitelji. Tek od sredine 14. stoljeća, a što je povezano s općom demokratizacijom dalmatinskih komunalnih društava, bilježnici su titulu ser i domina dodavali i uz pripadnike drugih uglednika, bogatijih osoba, komunalnih službenika i slično. No, kako bi se i dalje iskazivala komunalna društvena podvojenost, u dalmatinskim komunama počinju se sve češće upotrebljavati termini nobilis vir i nobilis domina za muške i ženske pripadnike patricijata. Na to upućuju bilježnički spisi Raba, Zadra, Šibenika, Trogira, Splita i nekih drugih komuna.

¹⁵ MLADEN ANDREIS, *Trogirsko plemstvo do kraja prve austrijske uprave u Dalmaciji (1805.)*, Trogir, 2006., 219. Uz to, činjenica da je Goja darovala i slobodu svim svojim robovima post eius obbitum također pokazuje da se radi o pripadnici trogirskog patricijata. MIHO BARADA, *Trogirski spomenici*, sv. I/1, 326.

¹⁶ MARIJA KARBIĆ, ZORAN LADIĆ, „Oporuke stanovnika grada Trogira u arhivu HAZU”, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 43 (2001.), 197.

¹⁷ ...si dictum altare non esset concessum neque permissum fieri ut prefetur dicti sui commissarii infrascripti facere debeant vnum altare sub dicto vocabulo ubi dictis suis commissariis melius videbitur...

MARIJA KARBIĆ, ZORAN LADIĆ, „Oporuke stanovnika grada Trogira u arhivu HAZU”, 197. Nije poznato što se poslije događalo s tim oltarom, odnosno je li uistinu bio podignut u katedrali. U vrijeme Valierove vizitacije 1579. ondje se ne spominje. HR HDA 913, vol. 57, Trogirska biskupija (Diocesis Traguriensis), fol. 31–32.

¹⁸ ...quod singulis diebus computandis a die sui obitus usque ad dies centum cantari debeat vna missa super altare ser Osip condam auy dicte testatrics... MARIJA KARBIĆ, ZORAN LADIĆ, „Oporuke stanovnika grada Trogira u arhivu HAZU”, 199.

¹⁹ Isto.

²⁰ AHAZU, *Testamenta Traguriensium saeculi XV*, sign. IV d. 24, fol. 4r; IRENA BENYOVSKY LATIN, *Srednjovjekovni Trogir. Prostor i društvo*, Zagreb, 2009., 212.

²¹ IRENA BENYOVSKY LATIN, *Srednjovjekovni Trogir*, 185.

²² AHAZU, *Testamenta Traguriensium saeculi XV*, sign. IV d. 24, fol. 4r.

²³ IRENA BENYOVSKY LATIN, „Medieval Square in Trogir: Space and Society”, *Review of Croatian History*, 1, 14 (2018.), 52, bilj. 254.; autorica članka ne donosi točnu godinu oporuke, no bilježnik koji ju je sastavio, Jakov de Viviano, zapisao je nekoliko oporuka od 1448. do 1452. IRENA BENYOVSKY LATIN, *Srednjovjekovni Trogir*, 62.

²⁴ AHAZU, *Testamenta Traguriensia*, notar Vannes Dominici Iohannes de Firmo, sign. IIc41, fol. 3–3v.

²⁵ ...Nobilis domina Fumia, filia condam ser Martinusii de Xabetis et vxor nobilis viri ser Guidonis de Matapharis

...Item uoluit corpus suum sepelliri ad ecclesiam sancti Francisci de Iadra, ubi sepulta est mater sua. Item reliquid expendi per suos commissarios libras centum paruorum et uno paramento altaris dandas dicte ecclesie sancti Francisci causa celebrandi cum eis diuina offitia pro anima sua...Item uoluit et ordinauit, quod de frugibus et prorentibus suarum possessionum sui commissarii fieri faciant in ecclesia sancti Francisci vnum altare ad honorem et reuerentiam virginis Marie ac dent conuentui dicti monasterii sancti Francisci omnia necessaria pro dicto altare, ac omni anno in perpetuum libras uiginti paruorum ad hoc, ut fratres dicti monasterii celebrare debeant in perpetuum quolibet die unam missam pro anima sua et suorum mortuorum. TADIJA SMICIKLAS, *Diplomatički zbornik*, sv. 16. Zagreb, 1976., 168.

²⁶ PAVUŠA VEŽIĆ, „Sveti Frane u Zadru – arhitektura crkve i samostana u doba gotike i renesanse”, *Ars Adriatica*, 8 (2018.), 26–27. Podatci koji potvrđuju povezanost obitelji Matafar s franjevačkim samostanom sv. Frane u Zadru te postojanje obiteljske grobnice u samostanskoj crkvi brojni su u vrelima te učestaliji s porastom važnosti toga samostana nakon osnutka Franjevačke provincije sv. Jeronima 1393. Obitelj Matafar u drugoj polovici 14. st. financirala uređenje sakristije, koja se u izvorima i literaturi različito naziva: kapela Matafar, kapela sv. Ludovika Tuluškoga i kapela Nevine dječice (Isto, 26–27). Upravo je ondje 1358. bio potpisan Zadarski mir. ŠIME LJUBIĆ, *Listine o odnosjima između južnog Slavstva i Metacke Republike*, sv. 3, Zagreb, 1872., 368–371. U 15. st. u crkvi sv. Frane bilo je više kapela, od kojih i ona posvećena sv. Ivanu Krstitelju. JUSTIN VELNIĆ, „Samostan Sv. Frane u Zadru – povijesni prikaz njegova života i djelatnosti”, *Samostan Sv. Frane u Zadru* (ur. Justin Velnić), Zadar, 1980., 52–53. O darovanjima samostanu i crkvi ponajviše se podataka pronalazi upravo u oporukama članova obitelji Matafar. Dana 14. lipnja 1380. u svojoj je oporuci kraljevski vitez Mafej, Ivanov sin, samostanu sv. Frane ostavio 500 libara za uređenje kapele. DAZd, SZB, Petrus de Sarçana, b. 1, fasc. 1/4, fol. 111–112'. Juraj, suprug Ane Gradić, oporukom zapisanom 14. srpnja 1391. ostavio je 200 dukata za uređenje crkvenoga kora te izradu korskih sjedala (rad umbrjskog drvorezbara Ivana Jakovljeva), na kojima su sačuvana tri obiteljska grba. DAZd, SZB, Iohannes de Casulis, b. 1, fasc. 3/1, fol. 76–77. DONATO FABIANICH, *Storia dei frati minori in Dalmazia e Bossina*, sv. 2, Zara, 1864., 9, 11, 50–51. U oporuci zapisanoj 2. travnja 1394. Marin, sin pokojnog Vučine, ostavio je samostanu 100 dukata i tražio da bude pokopan u samostanskoj crkvi, u kapeli sv. Ivana Krstitelja, ostavivši pritom franjevcu Benediktu, njegovu ispovjedniku, još 100 libara za slavljenje mise „za njegovu dušu“ u istoj kapeli. DAZd, SZB, Petrus de Sarçana, b. 1, fasc. 1/3, fol. 77–77'. Sudeći prema popi-

- su stanovništva G. B. Giustiniana iz 1553., u kojem se Matafari više ne spominju, ta je obitelj izumrla u Zadru do sredine 16. st. TOMISLAV RAUKAR, IVO PETRICIOLI, FRANJO ŠVELEC, ŠIME PERIČIĆ, *Zadar pod mletačkom upravom 1409. – 1797.*, Zadar, 1987., 262.
- 27 Izvršitelji Fumijine oporuke obvezuju se dati izraditi vnam lampadam accensam in perpetuum qualibet nocte et in diebus festiuis ante altare sancti Teodori in ecclesia sancte Anastasie. TADIJA SMIČIKLAS, *Diplomatički zbornik*, sv. 16. Zagreb, 1976., 169.
- 28 DAZd, SZB, Iohannes de Casulis, b. 1, fasc 3/1, fol. 73–74.
- 29 Isto.
- 30 ...libras octuaginta paruorum dispensari pro missis celebrandis in supradicta ecclesia sancti Francisci et pro fratres eiusdem ordinis ad altare sancti Antonii omni die usque ad vnum annum integrum computandum a die obitus ipsius testatrici pro anima sua... DAZd, Spisi zadarskih bilježnika, Articutus de Rivignano, kut. V, fasc. 2, br. 25.
- 31 DAZd, SZB, Articutus de Rivignano, kut. V, fasc. 2, br. 25.
- 32 Isto. Više o povijesti samoga samostana i oltara sv. Antuna Padovanskoga vidi u: JUSTIN VELNIĆ, „Samostan Sv. Frane u Zadru”, 49; IVO PETRICIOLI, „Umjetnička baština franjevačkih samostana u Zadru, Kamporu, Ugljanu i Pašmanu”, *Pod zaštitom svetoga Jeronima*, ur. Josip Sopta i Igor Fisković, Dubrovnik, 1999.; PAVUŠA VEŽIĆ, „Sveti Frane u Zadru”, 26.
- 33 <https://www.dazd.hr/hr/pergamena/pergamene-samostana-sv-dominika-u-zadru/1#gallery-162> (pregledano 7. veljače 2023.). Prodana je dala zapisati opširnu posljednju volju kojom je ostavila pojedinim redovnicima iznose kako bi njoj u spomen održali mise, ujedno je darivala i druge zadarske samostane. Oporuka je sama po sebi zanimljiva jer zrcali mnoge aspekte socijalnog kršćanstva. Naime, uz pokop u crkvi tada iznimno popularnih mendikanata, jednom je bračnom paru, Ivanu i Stani, koji su bili njezini sluge i koloni (servicialia, famulus), oporučno darovala mnogo vrijednih nekretnina i nešto novca. Time je iskazala uvriježeno nastojanje kasnosrednjovjekovnih bogatijih oporučitelja da pomognu pripadnicima nižih društvenih slojeva.
- 34 Ovdje valja spomenuti primjer spavaće sobe zadarskog trgovca suknom Petra u čijem je inventaru dobara vrlo lijepo opisana njegova bračna soba iz 1385. Prema inventaru dobara, njegov je bračni krevet imao baldahin ukrašen zlatnim i plavim zvijezdama, koje su predstavljale nebesko prostranstvo, i tri grba, od kojih je svaki sadržavao zvijezdu i mjesec. JAKOV STIPIŠIĆ, *Inventar dobara Mihovila suknara pokojnog Petra iz godine 1385.*, Zadar, 2000., 59–62.
- 35 <https://www.dazd.hr/hr/pergamena/pergamene-samostana-sv-dominika-u-zadru/1#gallery-162> (pregledano 7. veljače 2023.). Taj se oltar spominje i u Valierovoj vizitaciji 1579.: ...altare maius sub inuocatione sancti Dominici – habet palam imaginam et hono rificiam e... argenteam in medio... duos angelos ligneo inauratos, tres tobales et pallium album di tela... HR HDA 913, vol. 57, Zadarska nadbiskupija (Diocesis Iadrensis), fol. 40–40’.
- 36 DAZd, SZB, Articutus de Rivignano, kut. 5, fasc. 3, fol. 89r.
- 37 Nobilis domina Michelina, filia quondam ser Iohannis de Botono et uxor egregii regii militis domini Guidonis de Matafaris, nobilis ciuis ladre... Item reliquit ducatos trecentos auri cum quibus edificari debeat et uoluit vnum altare fabricam oportunis omnibus in honorem et sub uocabulo Annunciationis in ecclesia sancti Francisci ordinis fratrum minorum de Iadra pro anima sua volens quod quolibet anno in festum Annunciationis fratres dicti monasterii... celebrare teneantur missam vnam. DAZd, SZB, Articutus de Rivignano, kut. 5, fasc. 3, fol. 89r–89v.
- 38 Ugledni zadarski plemići, braća Bogdol i Bartol Rubeo (de Rubeo, Rubej), sinovi Vida, učestalo se spominju u zadarskim vrelima druge polovice 14. st. Posjedovali su kuću blizu katedrale sv. Stošije 80-ih godina 14. stoljeća. SANDRA BEGONJA, *Uloga gradskog plemstva u urbanom razvoju Zadra u vrijeme Ludovika I. Anžvinca, 1358. – 1382.* (disertacija). Filozofski fakultet u Zagrebu, 2017. Bogdul 1389. kupuje zemljište u Podnadinu u ostrovičkom komitatu. IVAN MAJNARIĆ, „Plemićka obitelj Radinića, ogranak nadinskih Kačića”, *Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti HAZU*, 24 (2006.), 3, 6.
- 39 ...reliquit et ordinavit eius corpus sepeliri in ecclesia sancti Nicolai monialium de Iadra. In qua ecclesia iuxta eius corpus construi vnum altare sub uocabulo sancti Nicolai uoluit et mandavit pro quo altari construendo reliquit de dotibus suis ducatos centum auri... DAZd, ZB, Articutus de Rivignano, kut. 5, fasc. 3, fol. 106r.
- 40 Činjenicu da su i u budućnosti istim oltarima darivani slični predmeti potvrđuje, primjerice, izvještaj apostolske vizitacije biskupa Augustina Valiera iz 1579. kada je spomenuti oltar sv. Nikole bio ukrašen oltarnom slikom, stolnjacima, trima srebrnim križevima, dvama željeznim svijećnjacima i pokrivačem satkanim od zlatnih ukrasa. STANKO JOSIP ŠKUNCA, „Inventar spisa klarisa samostana sv. Nikole u Zadru”, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti u Zadru*, 49 (2007.), 185–204, podatci o oltaru sv. Nikole na str. 201. Inače je samostan sv. Nikole u Zadru izvorno podignut kao benediktinski samostan za hrvatskoga bana Stjepana u prvoj polovici 11. st., a klarise su se nastanile u njemu vjerojatno nakon rušenja njihova prvotnog samostana u pohodu križara 1202. Najranija vijest o redovnicama u samostanu sv. Nikole potječe iz 1229. kada je opatica Gaja izdala potvrdu nekom Jurku da je primila otkupninu za ženu mu Milu koja je bila sluškinja u samostanu. Sudeći prema imenima najranijih poznatih opatica iz 13. st., iz obitelji de Sloradis i de Botono, taj je samostan prihvaćao pripadnice patricijata. Godine 1260. opatice su zatražile trajno ustupanje samostana, što im je Papa i odobrio. Dijelovi samostana i crkve srušeni su tijekom osmanske prijetnje u 15. st., a kamena je građa iskoristena za potrebe utvrđivanja gradskih zidina. Od 1540. do 1543. redovnice su zbog opasnosti bile iseljene u Mletke, a do kraja 18. st. njihov je broj znatno smanjen pa su 1798. austrijske vlasti ukinule samostan. Redovnice su se tada preselile u zadarski samostan benediktinki sv. Marije. Gradivo o samostanu čuva se u Državnom arhivu u Zadru. O sadržaju fonda više u: Regesta i arhivski popis, HR-DAZD-339, Samostan klarisa sv. Nikole, 1202. – 1798. (uvod i arhivski popis izradila Tamara Šarić-Šušak, regesta prepisala Marija Kero).
- 41 ZORAN LADIĆ, „Šibensko 'vrijeme katedrale'. Doprinos stanovnika kasnosrednjovjekovne šibenske komune izgradnji katedrale sv. Jakova”, *Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti HAZU*, 31 (2013.), 37–76, osobito 43–44.
- 42 ANA MARIJA MRZLJAK, *Žene u Šibeniku u 15. stoljeću* (diplomski rad), Filozofski fakultet u Zagrebu, 2018.
- 43 JOSIP BARBARIĆ, JOSIP KOLANOVIĆ (ur.), *Šibenski diplomatarij. Zbornik šibenskih isprava*, Šibenik, 1986., 245–246, dok. 103.
- 44 PETAR KOLENDIĆ, „Šibenska katedrala pre dolaska Orsinijeva (1430. – 1441.)”, *Narodna starina*, 8, 3 (1924.), 160–161.
- 45 Šibensku pučku obitelj Konjević (Konjović) vrela bilježe od 14. st. Vidi, primjerice, IVAN OSTOJIĆ, „Imena životinja u dalmatinskim srednjovjekovnim antroponimima”, *Čakavska rič*, 2, 15 (1987.), 3–81, prezime obitelji spominje se na str. 25, 70, 77.
- 46 JOSIP KOLANOVIĆ, *Šibenik u kasnome srednjem vijeku*, Zagreb, 1995., 289, bilješka 222. (PAZd, KV 7/2 20. IV. 1452, 18r–v).
- 47 IGOR FISKOVIĆ, „Prijedlog za kipara Jurja Petrovića”, *Peristil*, 1, 8–9 (1965.), 75–93, podatak na str. 75. O šibenskim bratovštinama više vidi u: SLAVKA T. PETRIĆ, „Bratovštine u Šibeniku”, *Croatica Christiana periodica*, 39, 21 (1997.), 97–136; JOSIP ČUZELA, „Dvorana bratovštine Santa Maria Valverde i Nova crkva u Šibeniku”, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 1, 36 (1996.), 87–106. Sudeći prema podatcima iz navedenih tekstova, dalo bi se zaključiti da je bratovština Duša od čistilišta djelovala u Šibeniku najkasnije od 15. st. te da joj je sjedište bilo kod oltara sv. Križa u katedralnoj crkvi sv. Jakova (I. Fisković). Do druge polovice 17. st., nažalost, nisu sačuvani izvori koji bi bacili više svjetla na djelatnost te bratovštine, a 1667. mletački generalni providur Jeronim Grimani dao je dopuštenje za osnutak reformirane bratovštine Duša čistilišta sa sjedištem u katedrali pri oltaru sv. Križa. Tada je donesen i Statut bratovštine koji se sastojao od 12 kapitula, prema kojemu su bratovštinom upravljali jedan pučanin i jedan plemić. Inače je bila riječ o pučkoj bratovštini. Kapelan, koji je imao obvezu svaki dan održavati misu na oltaru sv. Križa, biran je među katedralnim svećenstvom. Zapisano je da je bratovština raspolagala mnogim ostavštinama, osobito kućama i zemljištima (podatci iz rukopisne ostavštine Krste Stošića: Rukopisna povijest (kopija).

Katedrala II, Zavod za zaštitu spomenika i kulture, Šibenik). Može se pretpostaviti, ako podatci o bogatom imetku bratovštine potječu iz vremena njezina utemeljenja 1667., da su u njezino vlasništvo prenesena dobra starije istoimene bratovštine koja je također djelovala u katedrali pri oltaru sv. Križa i do toga vremena prikupila znatnu imovinu. Vrela potvrđuju da su bratovštine istoga naziva djelovale i u Novoj crkvi sa središtem kod Oltara od Propeća, kao i u crkvi sv. Ivana u Šibeniku. Na temelju zapisnika, za razdoblje od 1611. do 1715., bratovštine Marije od Milosrđa (Santa Maria Valverde) koja je utemeljila Novu crkvu te imala u njoj sjedište, njezini bratimi dopustili su bratovštini Duša od čistilišta da se za potrebe bogoslužja koriste njihovom crkvom. Kako se istoimena bratovština spominje i u crkvi sv. Ivana, nije jasno jesu li krajem 17. st. postojale dvije istoimene bratovštine Duša od čistilišta ili je pak riječ o jedinstvenoj bratovštini koja iz nekog razloga potkraj 17. st. nije djelovala u katedralnoj crkvi, nego u Novoj crkvi, odnosno u crkvi sv. Ivana, koje su pripadale katedralnoj župi.

⁴⁸ Pripadnici pučke obitelji Banjvarić, čiji su pojedini članovi sredinom 15. st. stekli nobilitet, učestalo se spominju u Šibeniku u 15. st. Vrela, primjerice, donose podatke o kamenoklesaru Dismanu (Dišan) Nikolinu Banjvariću koji je 40-ih i 50-ih godina 15. stoljeća radio na nekoliko građevina u šibenskoj komuni, u franjevačkom samostanu na Krapnju, u franjevačkom samostanu u Šibeniku, na šibenskim utvrdama, javnim i privatnim kućama. EMIL HILJE, „Šibenski klesar i graditelj Ivan Hreljić u svjetlu arhivske građe”, *Ars Adriatica*, 3 (2013.), 135–158, podatci o D. Banjvariću i obitelji na str. 138, 140, 144, 146, 151, 152, 155. Dismanov je suvremenik bio i šibenski javni bilježnik Ilija Banjvarić, a sačuvane su njegove notarske knjige za razdoblje od 1457. do 1467. god. (DAŠI, Spisi šibenskih bilježnika, kut. 17/II-III, vol. 13.). Vrela također donose više podataka o majstorima Juuru, koji je magister cerdo, i Pavlu, o čijem imovinskom stanju svjedoče inventari dobara iz 1454. i 1466. Njihov je suvremenik pripadnik iste obitelji Antun, koji se napose isticao bogatstvom i koji je, kako svjedoče šibenski izvori, stekao nobilitet. GORAN BUDEČ, *Svakodnevi život stanovnika Šibenika u drugoj polovici XV stoljeća u zrcalu inventara i oporuka s posebnim osvrtom na razinu materijalne kulture* (disertacija). Hrvatski studiji u Zagrebu, 2013.

⁴⁹ ...Imprimis reliquit panum vnus sue capize pani latini viridi apponendum ante altare (!) ecclesie cathedralis sancti Iacobi de Sibenico... ANTE BIRIN, „Šibenski bilježnici – Pietrobono Pagano (1436. – 1437.)”, *Povijesni prilozi*, 37, 28 (2009.), 113.

⁵⁰ DAZd, Spisi šibenskih bilježnika, Carotus Vitalis, kut.16/II, sv. 15, fol. 61–61A.

⁵¹ DAZd, SŠB, Carotus Vitalis, kut.16/II, sv. 15, fol. 61–61A.

⁵² DAZd, SŠB, Carotus Vitalis, kut.16/II, sv. 15, fol. 61–61A.

⁵³ DAZd, SŠB, Carotus Vitalis, kut.16/II, sv. 15.Iva, fol. 29a.

⁵⁴ DAZd, SŠB, Carotus Vitalis, kut. 16/II, sv. 15.Iva, fol. 29a.

⁵⁵ Arhiv Franjevačkoga samostana u Kamporu na Rabu, Acta notarii Nicolai Federici de Frugerio de Bononia; Acta notarii Nicolai de Curarolo.

⁵⁶ LUJO MARGETIĆ, PETAR STRČIĆ, *Statut rapske komune iz 14. stoljeća*, Rab – Rijeka, 2004, 45. U tom smislu Z. Janeković-Römer objašnjava da su se imovinsko-pravni odnosi u statutima dalmatinskih komuna temeljili na načelu odvojenosti dobara, proisteklom iz pravnih odredbi koje su uvedene u doba cara Justinijana te poslije u bizantskom pravu. Dok su dubrovački, kotorski i splitski statut temeljili imovinske odnose u braku na potpunoj odvojenosti imovina, ostali su statuti nastojali pronaći sredinu između potpune odvojenosti i bračne zajednice dobara, što je ženi osiguravalo bolji imovinski status. Bračnu zajednicu dobara pritom su definirali samo rapski, paški i krčki statut, pa su u tim komunama žene imale pravo na stjecanje dijela nasljedstva i vlastite imovine u braku. Budući da su slični imovinski odnosi bili uvriježeni i u istarskim komunama, često se u literaturi nazivaju brakom na istarski način. Z. JANEKOVIĆ-RÖMER, Rod i grad, 90–91; LUJO MARGETIĆ, „Brak na istarski način”, *Vjesnik historijskih arhiva u Rijeci i Pazinu*, 15 (1970.), 279–308; VILMA PEZELJ, „Neki elementi pravnog položaja žene u Rapskom statutu

iz 14. st.“, *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Splitu*, 1, 48 (2011.), 73–87.

⁵⁷ Opsežan fond spisa rapskih bilježnika čuva se u Državnom arhivu u Zadru pod signaturom HR-DAZD-28. Oporuka Marije de Zaro: DAZd, Spisi rapskih bilježnika, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. XI, fol. 177r–178r.

⁵⁸ Samostan je podignut na mjestu starije crkve sv. Eufemije pa se često u literaturi i spominje pod tim titularom. Više o samostanskom sklopu i njegovoj povijesti vidi u: MILJENKO DOMIJAN, *Rab: grad umjetnosti*, Zagreb, 2001., 210–227; IVAN BRAUT, KRASANKA MAJER JURJIĆ, EDITA ŠURINA, *Franjevački samostanski kompleks sv. Bernardina Sijenskog u Kamporu na otoku Rabu*, Zagreb, 2020.

⁵⁹ Više o tom rapskom patriciju vidi u: MERI KUNČIĆ, „Dalmatinski patricijat i socijalno kršćanstvo. O srednjovjekovnim rapskim hospitalima s posebnim osvrtom na hospital Tijela Kristova i njegova utemeljitelja Petra de Zaro”, *Croatia Christiana periodica*, 77, 40 (2016.), 25–76.

⁶⁰ ...Testamentum nobilis domine Marie relictæ quondam ser Petri de Zaro... ordinavit sepeliri honorifice secundum conditionem suam in sepultura ecclesie sancti Bernardini vbi est sepultus quondam ser Petrus suprascriptus viri suus... DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. XI, fol. 177r–178r.

⁶¹ DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. IV, fol. 1168v–1169v (oporuka datirana 15. 10. 1450.); DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. VIII, fol. 108r–110r (oporuka datirana 4. 11. 1456.); DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. VIII, fol. 122v–123v (kodicil datiran 27. 1. 1458.); DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. VIII, fol. 125r–127r (oporuka datirana 7. 2. 1458.); DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. XI, fol. 158v–160v (oporuka datirana 27. 1. 1462.); DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. XI, fol. 176r (kodicil datiran 1. 9. 1464.); DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. XI, fol. 176v (kodicil datiran 2. 9. 1464.).

⁶² DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. VIII, fol. 122v–123v; Et quod dicta domina Maria dicta sua bona mobilia et stabilia presentia et futura teneat, possideat, gaudeat et gubernet absque contradictione et molestia cuiuscumque. DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. XI, fol. 158v–160v (oporuka datirana 27. 1. 1462.).

⁶³ ...reliquit domine Marie vxori sue omnia eius bona mobilia, presentia et futura et de eius disponere habeat pro velle suo tamquam de bonis propriis; domine Marie quod de suis bonis stabilibus que ei placuerint possit et valeat ordinare et disponere in vita et in morte vsque ad sumam et valorem ducatorum ducentorum boni auri et iusti ponderis... DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. XI, fol. 176v (kodicil datiran 2. 9. 1464.).

⁶⁴ DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. VIII, fol. 108r–110r (oporuka datirana 4. 11. 1456.). Objašnjavajući status žene koju je muž oporučno imenovao upraviteljicom dobara Z. Janeković-Römer ističe da su na taj način često bogatiji pojedinci „rješavali problem uzdržavanja udovica i djece, osiguravali patrimonij i kontinuitet poslovne djelatnosti obitelji. Ako bi muževljevom oporukom bila imenovana kao 'domina et patrona', žena je dobivala veliko ovlaštenje nad imovinom i nad maloljetnom djecom. To nije bilo riješeno pravnim propisima, već je odluka bila u potpunosti prepuštena dobroj volji oporučitelja“. Z. JANEKOVIĆ-RÖMER, Rod i grad, 133.

⁶⁵ DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. IV, fol. 1168v.

⁶⁶ DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. IV, fol. 1169r.

⁶⁷ Item ordinavit quod per dominam Mariam suprascriptam... poterit de redditibus suarum possessionum fiat vnus calix de vntis quindecim de argento, vnus missale de pretio ducatorum viginti quinque auri et vnus paramentum valoris ducatorum decem auri. Que omnia dari debeant ad altare corporis Cristi suprascriptum pro anima sua. Post mortem quidem prefate domine Marie prior elegendus veterus ad dictum altare et hospitale tenere debeat dictum calicem, missale et paramentum. DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. VIII, fol. 109r; ...quod domina Maria xvorsua si comodo facere poterit de redditibus suarum possessionum vnus paramentum, vnus calicem de argento et vnus missale conueniens pro anima sua et quod dari de-

- beat altari Corporis Christi pro celebratione predictarum missarum... DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. XI, fol. 160r.
- ⁶⁸ O različitim mogućnostima tumačenja običaja ženskog darovanja tekstila u kasnosrednjovjekovnim crkvama u Engleskoj vidjeti: NICOLA A. LOWE, „Women's Devotional Bequests of Textiles in the Late Medieval English Parish Church, c. 1350 – 1550”, *Gender & History*, 2, 22 (2010.), 407–429, osobito 412–414.
- ⁶⁹ Vežano za oltar Tijela Kristova, koji se navodi pod rednim brojem 3., u Valierovoj vizitaciji rapske katedrale iz 1579. stoji sljedeće: Altare Corporis Christi non consecratum est illorum de Hermolais habet imaginem sancti Christi vetere, tobaleas ueteres et laceras uno candelabrio ferrea pallium uetus ex corio. Obligatio est singulis anicis, diebus et feriis secunda celebratum ex piis illorum de Ermolai, capellanus est presbiter Simon Bilucich qui accipit libras 20. HR HDA 913, Rapska biskupija, fol. 15. Sudeći prema tim podatcima, u drugoj polovici 16. st. taj oltar više nije bio pod patronatom obitelji Zaro, nego pod patronatom ugledne rapske obitelji Hermolais.
- ⁷⁰ ...in vita mea et post mortem meam voluit quod domina Maria suprascripta eius vxor habeat ius elligendi vnum huiusmodi priorem dicti altaris... DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. VIII, fol. 125v.
- ⁷¹ Više o rapskom svećeniku i bilježniku Tomi Stančiću vidi u: MERI KUNČIĆ, „Tko je važan, a tko nije? O razlozima uvrštenja dvaju uglednih rapskih renesansnih kanonika u integralni abecedarij Hrvatskoga biografskoga leksikona”, *Studia lexicographica*, 28, 15 (2021.), 59–91, osobito 63–75.
- ⁷² Prioratus altaris Corporis Christi habet possessiones, terena et derum infrascriptum, videlicet vnam possessionem positam sub monte sancti Damiani...; unam suam possessionem positam in Slana...; terram aratoriam positam in Capirigno Patergulo; duas suas terras aratoriaas positas in Capirigno...; unam suam terram positam in Camoschaglio...; unam suam terram aratoriam positam in Snuia...; unam suam terram aratoriam positam ibidem quam confinat cum terris hospitalis sancti Nicolai; unam suam vineam positam in Barbato in Montignuso...; unum suum pastinum positum in Barbato...; unum suum derrum cum arboribus oliuarium positum in contrata sancti Marci... pro oleo ponendo in Corporis Christi sex stariorum quin arbores fructabunt et pro hospitali suo cum suis onere et honore sicut continetur in testamento nobilis viri ser Petri de Zaro notato manu mei presbiteri Thome de Stantiis, notarii et prioris in 1462, indictione decima, die uero 27 mensis Ianuarii et cetera. ACA, Documenta dioc. Arbensis, Liber 43, fol. 158 (dokument datiran 27. 1. 1462.).
- ⁷³ ...ordinavit quod ipsa domina Maria eius vxor, comissaria et heres perficere debeat ecclesiam sancti Bernardini per ipsum testatorem incohatam in fatiando palas, chorum et omnia alia necessaria pro dicta ecclesia et demum quod de suis bonis conscreretur dicta ecclesia... DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. VIII, fol. 110r (oporka datirana 4. 11. 1456.).
- ⁷⁴ DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. VIII, fol. 126r.
- ⁷⁵ DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. XI, fol. 160r.
- ⁷⁶ DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. VIII, fol. 110r.
- ⁷⁷ DAZd, SRB, Andrea Faieta, kut. 1, sv. IV, f. 43r.
- ⁷⁸ Opat sv. Grgura u Veneciji, Bartul Parutta, pošto je postavljen od apostolske stolice za upravitelja nad taksama crkvenih decima u Mletačkoj Republici, danas učine popis crkvenih posjeda i nadarbina, koje imadu davati određenu kvotu sa stolice. Tu kaže: rapski će biskup davati od svojih 667 libara godišnjih dohodaka što ih ima, -67 lira, ecc.? Dalje kaže da na Rabu ima: 12 kanonika, 9 mansionara, 5 djakona. Onda taksira, koliko su oni dužni davati. Onda nabrāja kapele na Rabu radi decima. (...) Navađa i bratovštine. Tako kaže: S. Michaëlis et alia s. Michaëlis, et alia fratelea s. Michaëlis. (Po tomu su bile 3.) (Rab. Arch. Capituli, l. 26. (= „Legata...“, 54, 55.)) Ali ove su kapele plaćale malo, po nekoliko solida. ODORIK BADURINA, Velika kamporska kronika. Liber II., Arhiv franjevačkog samostana sv. Bernardina Sijenskog u Kamporu na Rabu, 16.
- ⁷⁹ DAZd, SRB, Andrea Faieta, kut. 1, sv. IV, f. 65v.
- ⁸⁰ O postojanju toga oltara u rapskoj katedrali jedno stoljeće poslije, u vrijeme apostolske vizitacije A. Valiera 1579., svjedoči njegov zapis prema kojem se oltar sv. Mihovila navodi pod rednim brojem 11 (od 12 nabrojanih oltara) uz objašnjenje: Altare sancti Michaelis sub pulpito est consecratum, habet pallam satis honorificam, tres tobaleas, pallium ex ueluto rubeo. Obligatio est celebrandi per reuerendum capitulum semel in mense. HR HDA 913, vol. 57, Rapska biskupija, fol. 16.
- ⁸¹ ...Item ordinavit sepeliri in ecclesia sancti Andree monialium vbi est sepulta eius mater. ...ipsa teneatur et debeat facere fieri vnam palam librarum centum paruorum et poni in ecclesia sancti Andree predicta super altare sancti Nicolai in qua depingi debeat imago S. Euphemie. DAZd, SRB, Thoma de Stantiis, kut. 2, sv. XI, fol. 197a–198 (oporka datirana 21. 4. 1467.). U Valierovoj vizitaciji iz 1579. od podataka vezanih za samostansku crkvu navodi se i sljedeće: ...Ecclesia sancti Andree monialium sancti Benedicti visum est vnum sacramentum qui asseruatur in armario exciso in pariete... et est una sosliaparua tamenin una ascula ebanea et 11 lampas continuo ardet. Fiat tabernaculus ligneum honorificus collocandus super altare maiori cooperiatur conapeo. Sacramentum ponatur in pixide. In dicta ecclesia sunt sex altaria omnia consecrata. Altare maius consecratus sub titulu sancti Andree habet pallam honorificam, tres tobaleas, duo candelabra ex auri... , palium ex veluro cremesino... et missali. HR HDA 913, Rapska biskupija, fol. 17. Vežano za oltar sv. Nikole, koji se opisuje kao treći od crkvenih oltara, navodi se sljedeće: Altare sancti Nicolai... habet pallam honorificam, duo candelabra ferrea, tres tobaleas, palium ex raso cremesina et tabella secretos. Isto, fol. 17'.
- ⁸² O obnovi samostana sv. Andrije svjedoči dokument koji je u svojoj kronici zabilježio Odorik Badurina, a datiran je 10. veljače 1489. godine. U njemu se kaže da: „Zbor kardinala iz okolice Rima izdaje dekret. Tu stoji: Kako nam je kazivao zadarski arcidjakon Stj. de Cortesi, crkva je koludrica sv. Andrije (u Rabu) restaurirana i dobro čuvana. Zato na molbe rečenoga Stjepana dajemo 'a I. Vesperis usque ad secundis.' za dan sv. Andrije Apostola, sv. Benedikta, Corpus Christi, sv. Eufemije i za dan dedicationes one crkve, svaki kardinal (daje) po 100 dana oprosta onome, koji ispovijeđen pohodi onu crkvu i što kod pomogne za njezino uzdržavanje.“ ODORIK BADURINA, Velika kamporska kronika. Liber II., 47–48.

Testamentary Donations by Dalmatian Women for Churches and Hospitals in the High and Late Middle Ages

MERI KUNČIĆ

The patronage of altars, especially in churches and hospices, is of considerable importance in the religious and cultural history of medieval Dalmatian communes, but it remains relatively understudied in terms of female patronage. The analysis of sources, especially notary records from Trogir, Zadar, Šibenik and Rab, points out on increasing number of female donors from the late 13th to the end of the 15th century. This can be attributed to the favourable socio-legal and economic status of women in urban areas along the eastern Adriatic coast, as well as their increasing influence in communal ecclesiastical and pious life. Towards the end of Middle Ages the so called proces of democratization in recording of private legal documents resulted in almost equal number of notary documents written by notaries for men and women from all communal leyer including female testators from the communal districts. Therefore, the distribution of testamentary donations for construction of altars in the second half of the fifteenth century became widespread pious practice even among rich female testators from the villages in the communal districts.

The basic intention of testamentary legacies donated for the construction of altars was to commemorate and memorize the donor's family lineage and the individual. Wealthier donors, usually from patrician families, ordered the construction of an altar „infra ecclesiam“ that is in various places within the churches including chapels often consecrated according to the pious wish of individual testators and donators or

generally members of certain family or kin. Namely, according to various narrative and theological texts the position of the altar and grave ad sanctos i. e. close to the relics of saints kept in the churches and chapels was considered as the most protective and beneficial for the souls of testators, donators and deceased persons belonging to certain family. While the evidence from Trogir and Zadar dated between the end of the thirteenth and the beginning of the fifteenth century points almost exclusively on the patricians as the donators of the altars a 15th-century example from Šibenik highlights contributions from the bourgeoisie.

Many wills indicate that altar donations were intended for the production of liturgical objects or altar paintings, often using fabrics previously owned by the donor. These textiles, sometimes embellished with the donor's own craftsmanship, had a special significance in liturgical ceremonies, symbolising presence of the donor in presence of the donor in gathering. In particular, female donors often chose saints with feminine associations for altarpieces, such as St. Euphemia, commissioned by Euphemia of Rab for the altar of St. Nicholas in the Benedictine monastery of St. Andrew in Rab.

While the observed sample suggests certain forms of altar donation, later sources reveal a wider range of such contributions, shedding light it is indicated that later sources on the intentions and influences of the donors.

Mulieres, quando accedunt, in aliis morantur. *Ženska mjesta u crkvenom prostoru prema dubrovačkim izvorima 15. stoljeća**

ANA MARINKOVIĆ

Izvorni znanstveni rad
FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI
IVANA LUČIĆA 3
10000 ZAGREB
amarinko@ffzg.hr
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.03>

Mnogi izvori svjedoče o strogo određenim mjestima za žene laikinje u crkvenom prostoru, a ta univerzalna praksa prepoznatljiva je i u dubrovačkim izvorima 15. stoljeća. U opisima i ugovorima bilježi se njihovo kretanje i boravak u prostorima najvažnijih dubrovačkih crkava, kao i pristup crkvama iz javnog prostora. Arhitektonski elementi dodatno osvjetljavaju uporabu fragmentarno sačuvanih struktura, posebice galerije za plemkinje prigradene uz dominikansku crkvu, koja je transformirala ne samo laički dio crkve, već i prilaz u javnom prostoru pred samostanom. U radu se, također, analizira socijalno raslojavanje ženske populacije po više kriterija, koje se očituje u specifičnom korištenju crkvenim prostorom.

Ključne riječi: matronej, korska pregrada, dubrovačka katedrala, crkva sv. Vlaha, crkva Male Braće, crkva sv. Dominika

UVOD

Što se tiče dubrovačkih žena, one su suzdržane u odijevanju i u svemu drugome. Djevojke se do udaje uopće ne mogu vidjeti. O glavnim blagdanima ispovijedaju se u svojim kućama, a potom se rano ujutro pričešćuju u najbližoj crkvi. Plemkinje se oblače u cmo, a na glavi i na ramenima nose bijeli veo koji stoji oko pola lakta ispred čela, pa ne dopušta da im itko vidi lice, a ni one ne mogu nikoga vidjeti u lice, osim ako jako dignu glavu. Ipak neke mlađe, netom udane, idu bez vela, dapače sa šeširima, gotovo kao muškarci ili eunusi. Služavke i žene nižega staleža oblače se u crveno, žuto i druge boje, te i u crkvu idu bez vela, u haljini izrezanoj na grudima i bez steznika. Ipak su sve slavenske žene vrlo ponizne i pobožne. Uživaju u Božjoj riječi i u propovijedima koje slušaju na svoje-

mu slavenskom jeziku, kod dominikanaca ili franjevacu. U Katedralu ne idu jer se tamo, kako rekosmo, uvijek propovijeda na talijanskomu.¹

Opis ponašanja dubrovačkih žena i djevojaka u javnom prostoru, koji je fra Serafino Razzi uvrstio u svoje djelo *Povijest Dubrovnika*, nastalo tijekom njegova boravka u Dubrovniku kasnih 80-ih godina 16. stoljeća, donosi – premda ponegdje iskrivljenu pod impresijom autora – vrlo živu sliku o rasponu normi ponašanja u javnome prostoru. Taj raspon potpuno je ovisio o društvenom statusu žena, ponajprije o tome jesu li bile plemkinje ili pučanke, a zatim i o njihovome bračnom statusu.² Iz te su rasprave svakako isključene redovnice, kojima je pojavljivanje u javnom prostoru (barem načelno) bilo strogo zabranjeno pravilima klauzure, a liturgiji i molitvi nazočile su isključivo u vlastitoj samostanskoj crkvi ili kapeli unutar samostanskog sklopa.³ No, s obzirom

na to da crkve ženskih samostana nisu bile unutar klauzure, postojali su posebni prostori, često vrlo slični bočnim galerijama namijenjenim laikinjama, ali odvojenim dodatnim gustim rešetkama, iza kojih su redovnice mogle prisustvovati liturgiji skriveno od pogleda.⁴ No, sličnošću prostorne dispozicije galerije završava i sličnost istraživačkih problema, s obzirom na to da samostanski ambijent ne dopušta istraživanje pristupa crkvi kroz javni prostor određen vlastitim pravilima i funkcijama. Uz to, samostanska zajednica (premda hijerarhijski zasnovana te diferencirana prema stupnju zaređenja) ne nudi takvu raznovrsnost društvenih pozicija različitih podgrupa kao što je to slučaj sa širom društvenom skupinom pod nazivnikom „laikinja“ – raznovrsnost koja se očituje i u reguliranju njihova fizičkog smještaja u crkvenom prostoru.

Premda se, što potvrđuje i Razzijevo pisanje, velik dio religioznih potreba plemkinja obavljao u privatnim kapelama izgrađenim u sklopu ladanjskih, ali i gradskih stambenih sklopova, žene su – i to ne samo pućanke – bile redovite posjetiteljice glavnih gradskih crkava, pa i katedrale (suprotno Razzijevu opisu).⁵ Filip de Diversis tako u svojem *Opisu Dubrovnika* iz 1440. godine donosi vrlo informativne retke o običajima pri kretanju i uporabi prostora dviju glavnih gradskih crkava, katedrale i crkve gradskog zaštitnika sv. Vlaha.⁶ Iz de Diversisova opisa, ali i nekih suvremenih notarskih zapisa, vidljivo je da su žene imale točno određena mjesta u crkvenom

prostoru – i za ulazak u crkvu i za pozicije s kojih su pratile liturgiju – kao i u prostorima kojima nisu imale pristup. Takva praksa, naravno, bila je univerzalna, no unifikacija crkvenog prostora nakon Tridentskoga koncila ostavila je malo materijalnih tragova o njegovoj diversifikaciji prema višestrukim kriterijima (prema spolu i društvenom statusu), pa svaki njezin trag u samom prostoru ili arhivskoj građi pomaže utvrđivanju ne samo univerzalne prakse nego i lokalnih varijanti.⁷

Pristup kleričkom dijelu crkve (*ecclesia clericorum*, odnosno *ecclesia fratrum* u redovničkim crkvama) ženama je načelno bio zabranjen. No, kako je dokazao Donal Cooper u istraživanjima notarskih izvora srednjotalijanskih gradova u kasnome srednjem vijeku, pravilo prema kojem je laicima bio nedostupan dio crkve s one strane korske pregrade – struktura manje ili veće transparentnosti koja se u latinskim i talijanskim izvorima, ovisno o kontekstu i formi, naziva *intermedium*, *pulpitum*, *tramezzo*, *pontile* ili *barco*⁸ – bilo je tek načelno.⁹ To se načelo, ipak, znatno dosljednije provodilo u odnosu prema ženskom dijelu populacije. Naime, s obzirom na to da su se korskim sjedalima u kleričkom dijelu crkve redovito koristili plemići, i izvan liturgije (za obavljanje raznih svjetovnih poslova) i tijekom službe, preostali je dio crkve bio dominantno namijenjen pućanima i ženama.¹⁰

S obzirom na dvostruku podjelu društva (te susljednu podjelu prostora) na žene i muškarce te



Sl. 1.
Mapa Dubrovnika u 15. stoljeću (*Dubrovnik: Civitas et Acta Consiliorum. Visualizing the Development of the Late Medieval Urban Fabric*, <https://ducac.ipu.hr/project/mapping/>) s obilježenim crkvama Male Braće, sv. Vlaha, sv. Dominika i katedralom

plemiće i pučane, i laički je dio crkve bio višestruko podijeljen. U laičkoj su se crkvi (*ecclesia laicorum*) provodile raznolike svjetovne aktivnosti, a za vrijeme liturgije ili propovijedi prostor se dijelio na ženski i muški.¹¹ No, bez obzira na to što su plemići vjerojatno većim dijelom sjedili u koru, a dobar dio pučana zasigurno na glavne blagdane išao na misu u bratovštinske crkve (pa se tako laički dio crkve često nazivao i *chiesa delle donne*¹²), podjela na ženski i muški dio laičke crkve može se pretpostaviti.

No, zbog podjele unutar ženske populacije na plemkinje i pučanke, potrebno je zamisliti dodatnu fragmentaciju laičke crkve, pri čemu su se plemkinje koristile zasebnim prostorima. Na temelju pisanih izvora iz 15. stoljeća, narativnih i notarskih, koji govore o četirima najvažnijim dubrovačkim crkvama – katedrali, crkvi sv. Vlaha te franjevačkoj i dominikanskoj crkvi – pokušat će se rekonstruirati prostorna regulacija ženske prisutnosti u njima. Riječ je o crkvama smještenima uz dvije glavne gradske ulice, odnosno, trga - današnje Placu (*platea comunis*) i Pred Dvorom (*platea magna*), te dominikansku crkvu u produžetku Place prema istoku. Ovakvim je smještajem uz glavne gradske komunikacije važnost diferenciranog pristupa u crkve i njihovog odnosa prema javnom prostoru dobivala na značaju. Naime, manje su se crkve - za koje nažalost zasad nisu poznati komparativni podatci - većinom nalazile u skućenijim i manje prometnim ulicama, dok su se svi dubrovački ženski samostani (osim klarisa) nalazili u najstarijem dijelu grada, daleko od prostranih javnih prostora (sl. 1).¹³ No, još važnija značajka koja

Sl. 2. Veduta Dubrovnik prije potresa, detalj katedrale i crkve sv. Vlaha (Društvo prijatelja dubrovačke starine, foto: D. Vokić)



izdvaja spomenute četiri crkve jest njihova unutarnja prostorna organizacija. S obzirom na njihov karakter, odnosno, na postojanje samostanske ili kanoničke zajednice, ove su crkve izvorno bile podijeljene na klerički/fratarski i laički dio (koji se, kako je rečeno, nije nužno sukladno tome i koristio), za razliku od manjih crkava i kapela koje su bile jedinstvenoga prostora. Također, u trobrodnom je crkvama (katedrala i sv. Vlaho) bilo uobičajeno smjestiti matronej nad bočnim brodovima, a odjek takve prakse vidljiv je u dograđenoj galeriji uz dominikansku crkvu. S obzirom na to da su srednjovjekovnu katedralu i crkvu sv. Vlaha u 18. stoljeću zamijenile nove građevine, a obje mendikantske crkve izgubile izvornu prostornu organizaciju interijera, od materijalnih ostataka spomenut će se tek sačuvani elementi prostornog konteksta u eksterijeru samih crkava – uz iznimku relativno dobro sačuvane (premda zazidane) galerije za plemkinje u sklopu dominikanske crkve. U ostalim je primjerima riječ o portalima i prilazima, odnosno prostornim elementima koji se podudaraju s aspektom ženske uporabe crkvenog prostora koji je najviše istaknut u pisanim izvorima: pristupom u crkvu (sl. 2).

KATEDRALA

U de Diversisovu opisu iz 1440. godine – suprotno stoljeće i po mlađoj Razzijevoj opasci da žene ne odlaze u katedralu – vrlo se temeljito objašnjava koja se društvena skupina pri ulasku u katedralu služi kojim ulazom, dijeleći žene na čak četiri dobne skupine grupirane na dvama ulazima (ne spominjući pritom izrijekom pučanke): „Crkva ima troja vrata. Na velika i glavna najčešće ulaze i izlaze gospođe, gdjekad mladoženje [vjerojatno se odnosi na djevojke, op. A.M.] i nevjeste, a procesije stalno. Ima i druga vrata koja su sa strane i malo su manja, kroz koja većinom običavaju ulaziti i izlaziti muškarci bilo kojeg položaja. Na treća vrata, smještena s druge strane i nešto manja od drugih, ponajviše ulaze i izlaze gospodin nadbiskup, neki kanonici i stare gospođe koje ondje pored ulaza slušaju službu Božju. Crkva ima glavnu lađu i postrane, koje su odijeljene velikim i debelim stupovima. U postranim lađama sjedi ženski rod.“¹⁴

Mjesta ulaza kojima se koriste pojedine društvene skupine ne samo da sugeriraju prostor u crkvi određen za njihov boravak nego govore i o povezanosti pristupa crkvi i korištenja njezinom neposrednom okolinom te obrascima kretanja u javnom prostoru (sl. 2). Naime, činjenica da muškarci, plemići i pučani, ulaze na sjeverna vrata, odnosno s komunalnog trga ispred Kneževa dvora – javnog prostora *par excellence* – govori o njihovu neograničenom kretanju u gradskome javnom prostoru. Također, pristup kroz sjeverni portal katedrale, koji je blizu ulaza u kor,

može sugerirati da se plemićki dio muške populacije upućivao ravno u kor. Na južna vrata, to jest izravno iz smjera nadbiskupske palače, ulazili su nadbiskup i kanonici.¹⁵ Taj je portal bio još bliže samome svetištu, pa se može pretpostaviti da su spomenuti kòristi ulazili u kor s istočne strane, uz glavni oltar. Žene su se, pak, koristile dvama ulazima: kroz južna vrata ulazile su starije gospođe, a ostale gospođe, kao i mlađe udane i neudane žene, ulazile su na glavni, zapadni ulaz. Zapadni je portal bio na skučenu trgu ispred srednjovjekovne katedrale, a njegovim kretanjem minimiziralo se izlaganje plemkinja javnom pogledu.

Uz indikacije mjesta ulaza u crkvu, de Diversis u manjoj mjeri spominje i smještaj žena tijekom mise: ženski rod općenito (*sexus foemineus*) sjedi u bočnim brodovima, a stare gospođe (*antiquae matronae*) slušaju misu kod južnih vrata. Galerije za žene nad bočnim brodovima spominje Pietro Casola, milanski hodočasnik koji je 1494. na putu prema Svetoj Zemlji prošao kroz Dubrovnik i opisao najvažnije crkve, a među njima i katedralu: „Izvana ima lijepi hodnik načinjen s lijepim stupićima, kojim se može ići izvana uokolo crkve; može se također ići i iznutra i ide se sve do mjesta za žene, nad bočnim brodovima te crkve.“¹⁶ Takva konstelacija ženskog sjedenja u crkvi upućuje na trodijelnu podjelu: žene općenito (pućanke) sjede u bočnim brodovima¹⁷; plemkinje, koje ulaze na zapadna vrata, uspinju se pretpostavljenim spiralnim stepenicama smještenima uz pročelni zid na galerije nad bočnim brodovima,¹⁸ a starije gospođe, koje se nisu mogle uspinjati, stoje uz južna vrata, za leđima korskih klupa, gdje su bile dobro zaklonjene od pogleda, a bliže oltaru. Ondje su također bile zaštićene i od nemira i sitnih sukoba koji su se događali u laičkom dijelu crkve čak i tijekom mise. Tako je zabilježena tužba od 14. ožujka 1373. godine, prema kojoj su se u katedrali tijekom mise posvađale i gotovo potukle Mila, žena nekog Jurka, i Laurenča, žena Peka, prema imenima muževa očito pripadnice pućanskoga sloja.¹⁹ Što se plemkinja tiče, njihovo se zabilježeno neprimjereno ponašanje u crkvi ograničavalo na „brbljanje u crkvi poput cvrčaka“, za koje Nikola Vitov Gućetić krivi vlasteline koji se premalo brinu o časti svojih žena.²⁰

CRKVA SV. VLAHA

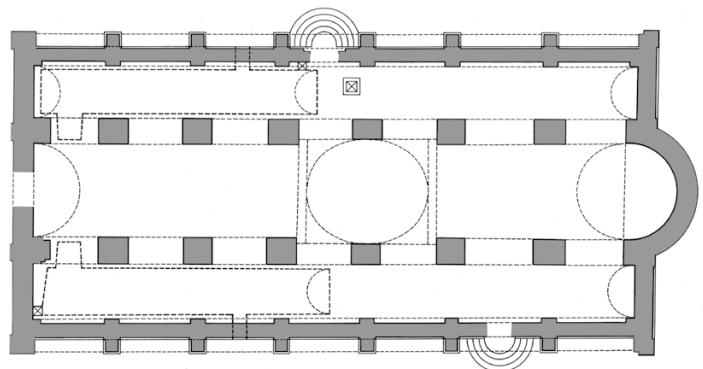
De Diversis je sažetiji pri opisu crkve sv. Vlaha, a osobito kada opisuje mjesta za žene: „Crkvena lađa podijeljena je na kor za svećenike, gdje se nalazi veliki oltar s prelijepom srebrnom oltarnom slikom i ciborijem, te na donji dio za puk, gdje su kamene sjedalice pokrivene drvenim pločama za gospodina kneza i druge muškarce, jer žene, kada dolaze u crkvu, borave drugdje.“²¹

Čini se da se uobičajena podjela crkvenog prostora na klerički i laički dio u crkvi sv. Vlaha više poštovala nego u katedrali, s obzirom na to da je u crkvi pod gradskim patronatom službeno sjedalo kneza bilo u laičkome dijelu (češća je praksa bila da je knežev tron smješten u koru ili svetištu, kao u zaderskoj odnosno trogirskoj katedrali). Zanimljivo je spominjanje kamenih, očito nepomičnih, sjedala u brodu crkve namijenjenih muškarcima, dok se za žene kaže tek da „borave drugdje“. S obzirom na skromne dimenzije crkve (bočni su brodovi bili široki tek 3, a dugi 16 metara) i na njihovu prometnost (crkva sv. Vlaha, kao službena crkva gradskog zaštitnika, bila je poprište mnogih crkvenih i svjetovnih, službenih i spontanih aktivnosti), bočni se brodovi mogu isključiti kao lokacija na koju se odnosi *in aliis morantur*. S obzirom na to da se iz izvora zna da je crkva sv. Vlaha, poput katedralne, imala galerije iznad bočnih brodova, gotovo se sa sigurnošću može zaključiti da su za vrijeme liturgije žene boravile ondje. Gdje su bile pućanke – jesu li se koristile dijelom južnoga broda ili stajale uz sami zapadni ulaz – ne može se zaključiti.

No, s obzirom na raspored sjedenja u crkvi, s velikom se vjerojatnošću može pretpostaviti da je raspored ulaza u crkvu sv. Vlaha bio istovjetan onome u katedrali (sl. 3). Također, kao i u katedrali, smjer iz kojeg su pripadnici pojedinih društvenih skupina ulazili u crkvu sv. Vlaha određen je ustaljenim obrascima raspodjele crkvenog prostora za njihovo korištenje te načinom uporabe javnog prostora uokolo crkve. U slučaju crkve sv. Vlaha, upravo funkcije i značajke prostora koji neposredno okružuju crkvu, kao i smještaj ulaza u odnosu prema njima, otkrivaju kojim su se ulazom služile određene kategorije posjetitelja.²²

Sjeverna vrata crkve, naime, bila su u prostoru komunalne lože, objekta koji je imao neusporedivo važnu ulogu u javnome gradskom životu, bivajući poprište širokog raspona aktivnosti – od smještaja gradske straže, izvikivanja odluka gradske vlasti do pohranjivanja robe za prodaju. Natkriveni dio lože bio je rezerviran za plemiće i njihove strane goste

Sl. 3. Pretpostavljeni tlocrt romaničke katedrale u Dubrovniku (prema J. Stošiću, Planoteka Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb)



te služio kao neka vrsta reprezentativnoga dnevnog boravka. Sam ulaz u crkvu bio je u otkrivenu dijelu, ali tik uz plemićki dio lože, pa se sa sigurnošću može pretpostaviti da su muškarci laici ulazili na sjeverna vrata. Južni ulaz u crkvu, kao i u katedrali, bio je pomaknut prema istoku, odnosno svetištu, i shodno tome služio je za pristup kanonika koru. Ulaz na zapadnom pročelju, skriven u uskoj uličici između privatne palače i visokoga crkvenog pročelja, omogućavao je ženama da zaklonjene ulaze u crkvu. Također, spiralne stepenice za pristup bočnim galerijama, redovito smještene u pojačanim uglovima pročelja, omogućavale su najkraći pristup matronejima kroz zapadni ulaz.

CRKVA MALE BRAĆE

Prema Razzijevu pisanju, dubrovačke su žene voljele slušati misu kod dominikanaca i franjevaca jer su ondje mogle čuti propovijed na slavenskom jeziku. I inače najpopularnije u gradskim zajednicama diljem južne Europe, crkve prosjačkih redova bile su iznimno prostrane, pa su se u njima i višestruke društvene podjele mogle jednostavnije provesti. Također je i to što su građene u rubnom dijelu gradskoga tkiva ponekad omogućavalo da se ti prostorni zahtjevi riješe građevnim aneksima, kao što je to u slučaju dubrovačkih dominikanaca.

Franjevačka je crkva, premda izgrađena uz zapadna gradska vrata, od samoga početka, a osobito od prve polovice 15. stoljeća, kada je ispred nje izgrađena glavna javna gradska česma, bila smještena uz iznimno živahan javni prostor glavne gradske uzdužne komunikacije (Placa ili Stradun). Oba njezina ulaza iz javnoga prostora orijentirana su na Placu, a dok je zapadni ulaz (vidljiv na prikazu Dubrovnika

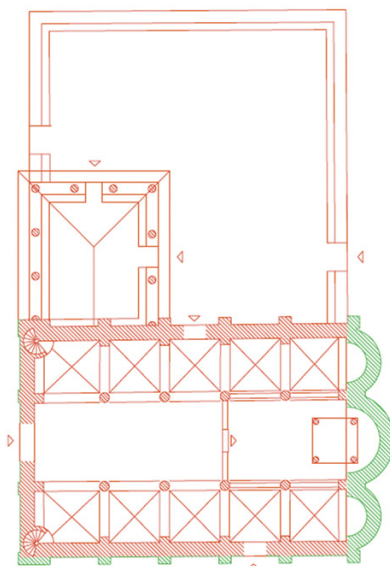
prije potresa iz sredine 17. stoljeća; sl. 4) vodio u „laičku crkvu“, istočni je ulaz raskošnoga portala, datiranog oko 1500. godine, vodio izravno u „crkvu braće“, iza naslona korskih klupa. Takav izravan pristup s ulice u prostor *ecclesiae fratrum* upućuje na to da je kor franjevačke crkve bio dostupan plemićima, u skladu s rezultatima navedenih istraživanja D. Coopera. Prema pisanju de Diversisa, fratri su se, pak, koristili gornjim korom (*chorus superior*), smještenim na zidanoj pregradi koja je odvajala „laički“ od „fratarskog“ dijela crkve.²³ Premda u crkvi nije postojao zaseban prostor u kojem su plemkinje mogle biti zaklonjene, jedan dokument iz 1436. spominje grobnicu smješten „blizu propovjedaonice gdje žene sjede kada se propovijeda“, a 1438. godine u ugovoru se spominju „vrata na koja su žene ulazile u crkvu“.²⁴ Riječ je, prema svemu sudeći, o zapadnom ulazu u crkvu s Place, s obzirom na to da nema podataka o vratima na zapadnom pročelju, dok su dvojna vrata prema Placi posvjedočena na prikazu Dubrovnika prije potresa.

CRKVA SV. DOMINIKA

Za razliku od crkve Male braće, gdje se ne može utvrditi definiran prostor namijenjen plemkinjama, u crkvi sv. Dominika jasno se očitava složeni projekt „ženske crkve“ koji je uključivao ne samo prigradnju prostora za plemkinje i njegovo spajanje s tijelom crkve nego i osmišljavanje poprečno postavljenoga trodijelnog „svetišta“ namijenjenog da bude liturgijsko žarište te prostorni kontrapunkt galeriji za plemkinje. Također, uz rješenja u crkvenom interijeru, taj je projekt obuhvaćao cjelovito urbanističko rješenje prilazu crkvi s glavnog puta u nastavku Place prema istočnom predgrađu. Taj je prilaz, stepenicama prateći blagi nagib uz vanjsko lice bivših gradskih zidina, vodio do ulaza na galeriju smještenu uz zapadno pročelje crkve. Ograda stepeništa s ispunjenim donjim dijelom balustrade, nevjerojatno sugestivan i duhovit materijalni ostatak „ženskog“ prostora, služila je kako se ne bi vidjeli gležnjevi djevojaka i gospođa koje su se stepenicama uspinjale prema crkvi (sl. 5).

Uspevši se prilazom, žene su ulazile u crkvu i smještale se ovisno o pripadnosti društvenoj ljestvici: plemkinje su misu pratile s povišenog dijela, a pučanke su se miješale u laičkoj crkvi s muškarcima. Čini se da su se žene posebice rado zadržavale ispred same korske pregrade, odnosno ispod velikoga raspela. U dokumentu iz 1456. godine spominje se u dominikanskoj crkvi „mjesto na kojem stoje žene kod raspela“.²⁵ Takav je smještaj žena u „laičkoj crkvi“ u skladu s onim spomenutim u crkvi Male braće „kod propovjedaonice“, s obzirom na to da se, kao i monumentalno raspelo, i ona nalazila uz korsku pregradu. Žene okupljene ispred ulaza u „fratarsku

Sl. 4.
Pretpostavljeni tlocrt
kasnosrednjovjekovne
crkve sv. Vlaha i
općinske lože (prema
A. Marinković,
Planoteka Instituta za
povijest umjetnosti,
Zagreb)





Sl. 5.
Veduta Dubrovnika prije potresa, detalj crkve Male braće (Društvo prijatelja dubrovačke starine, foto: D. Vokić)

crkvu“ ili korski prostor prikazane su u Giottovoj sceni Jaslica iz Greccia u crkvi sv. Franje u Asisiju, vjerojatno najrječitijemu vizualnom izvoru za srednjovjekovne korske pregrade.

Kor dominikanske crkve bio je otvoreniji za svjetovnjake nego što je to bio slučaj u katedrali ili u crkvi sv. Vlaha,²⁶ pa su se zapadnim, laičkim dijelom crkve vjerojatno ipak uglavnom koristile žene. No, podjela među spolovima bila je tek jedna od društvenih normi u uporabi crkvenoga prostora, pa je nužnost prostora odvojenog za plemkinje od onoga za pućanke rezultirala gradnjom konstrukcije srodne

matronejima, odnosno bočnim galerijama za žene. U trobrodnom su crkvama konstruktivna rješenja matroneja bila logično povezana s prostorima na katu bočnih brodova, no u toj jednobrodnoj crkvi smišljena je zanimljiva i funkcionalna varijanta dograđene bočne galerije.

Galerija za plemkinje dograđena je kasnih 60-ih godina 15. stoljeća, kada se dovršava crkva sv. Sebastijana, što potvrđuje i arhitektonska plastika, odnosno figuralni konzolni kapiteli i ključni kamenovi svodova galerije (sl. 6).²⁷ Zapravo je riječ o zatvaranju uskoga prolaza između dviju crkava te njegovu otva-

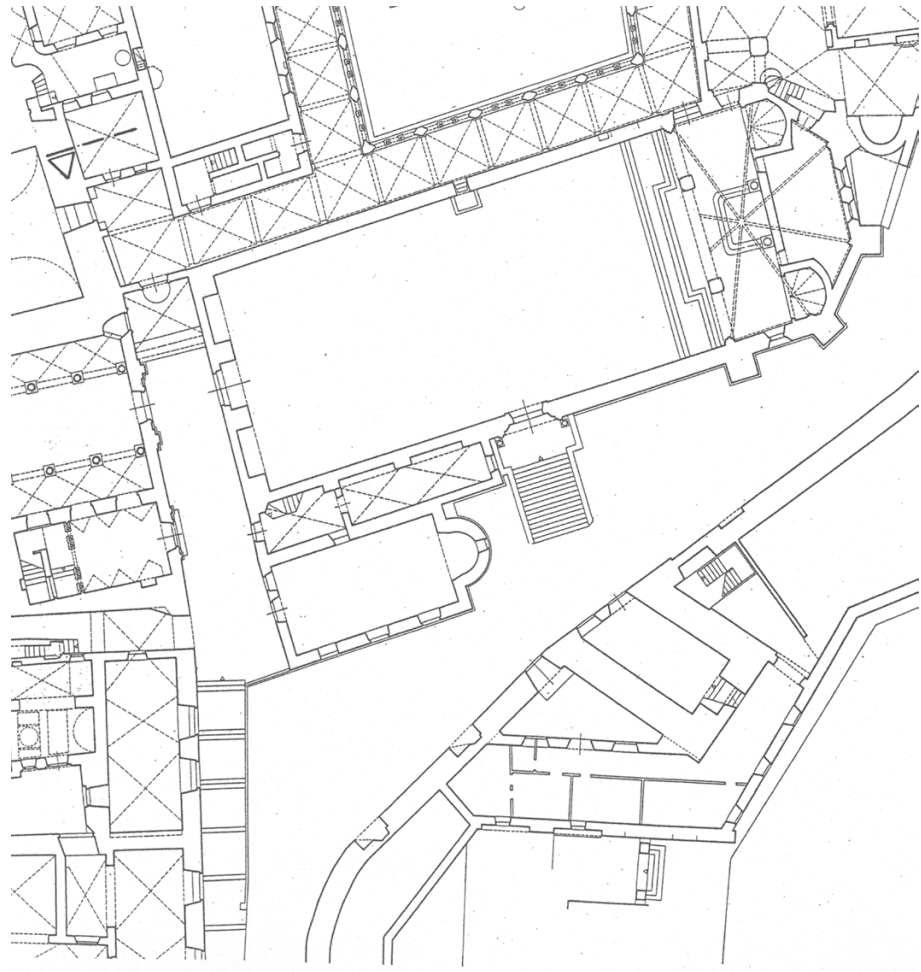
Sl. 6.a i 6.b
Prilaz galeriji za plemkinje pred crkvom sv. Dominika (foto: A. Marinković)



Sl. 7.
Dominikanska crkva,
galerija za plemkinje
(foto: A. Baće)



Sl. 8.
Tlocrt sklopa
dominikanske crkve i
crkve sv. Sebastijana
(Planoteka Instituta za
povijest umjetnosti,
Zagreb)





Sl. 9.
Zazidani lukovi
galerije za plemkinje
u dominikanskoj crkvi
(foto: A. Baće)

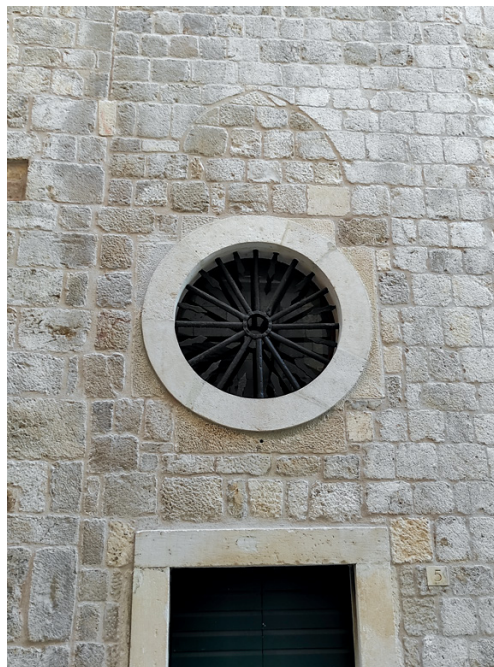
ranju trima visokim lukovima prema prostoru dominikanske crkve (sl. 7). U nedavnoj obnovi pronađeni su otučeni profili zazidanih lukova na strani broda crkve te bogata lisnata dekoracija vijenaca u unutarnjem licu otvora (sl. 8 i 9).²⁸ Međukatna konstrukcija odvajala je galeriju od prizemnog prolaza prema crkvi, poput maloga trijema ispod galerije, koja je mogla služiti pučankama kao ulaz u crkvu. Na obama uskim pročeljima galerije, zapadnom i istočnom, vidljivi su obrisi zazidanih šiljato-lučnih monofora koje su osvijetljavale prostor na katu (sl. 10).

Budući da je 1460. godine samostan reformiran, nova opservantska disciplina postrožava pristup

koru, o čemu svjedoče suvremene intervencije na korskoj pregradi. Kako će pokazati skora izgradnja gornjega kora, opisana u spomenutom djelu Serafina Razzija, tim se zahvatima željela osigurati bolja izoliranost fratarata tijekom liturgije. Vrlo je vjerojatno da je u sklopu tih napora nastala i ideja o izoliranju plemkinja na povišenoj galeriji. Takva je galerija svojim smještajem ekvivalent matronejima iznad bočnih brodova katedrale i crkve sv. Vlaha, no situacija je u dominikanskoj crkvi mnogo složenija. Naime, galerija koja je prema crkvi bila otvorena trima lukovima dobiva vlastito trodijelno „svetište“ na suprotnom, sjevernom zidu, odnosno liturgijski fokus s triju oltara,



Sl. 10. Kapitelna
zona zazidanog luka
galerije za plemkinje,
istražna sonda
prilikom radova na
obnovi crkve 2023.
godine (foto: T.
Kolačko)



Sl. 11. Zazidani
prozor galerije za
plemkinje uz pročelje
crkve sv. Dominika
(foto: A. Marinković)

ra (središnji oltar sv. Križa s raspelom te bočnim oltarima sv. Mihovila/Krunice[?] i sv. Petra Mučenika). Oltari su naknadno bili uklopljeni u monumentalni trokutačni okvir, djelo pripisano klesaru Ludoviku Maraviću, datirano 1538. godine.²⁹ Okvir je, prislonjen uz sjeverni zid crkve, korespondirao s trima lukovima galerije na južnoj strani i tvorilo svojevrsnu transverzalu „crkvu u crkvi“.

ZAKLJUČAK

Zaključno, već sam opis ograničenja kojima je kretanje i bivanje žena u javnom prostoru bilo određeno nameće određen vrijednosni sud. Žene su svakako u prošlosti, pa tako i u konzervativnom kasno-srednjovjekovnom i renesansnom Dubrovniku, bile zakinite za mnoge slobode. Nužno je, međutim, uzeti u obzir sve nijanse i sva lica koja je „nesloboda“ ženskog kretanja u javnom prostoru pokazivala. Najprije, žene pučanskog sloja imale su neusporedivo slobodniji život od plemkinja, neopterećen mnogim zabranama i pravilima; mnogo sličniji životu suvremenih žena, no istodobno izložen mnogim opasnostima koje suvremenoj ženi prijete u mnogo manjoj mjeri (zarazne bolesti, prljavština, nasilje itd.).³⁰ Ta se relativna sloboda ogleda i u mjestu pučanki u laičkom dijelu crkve, s obzirom na to da su one često izmiješane s muškarcima u istome prostoru. Nasuprot tome, pripadnice plemićkoga sloja, uz najveći oprez pri kretanju gradskim prostorom tijekom dolaska u crkvu, bile su smještane u izdvojene prostore, posebno kreirane za njihovu uporabu. Premda je iz suvremene perspektive i dalje riječ o zakidanju, iz ondašnje se perspektive pokušavalo zaštititi „slabiji“ spol od opasnosti te očuvati njihovo dostojanstvo.

Ukorijenjenost „mediteranskog kodeksa časti“ u Dubrovniku, o kojem piše Zdenka Janeković Römer, podrazumijevala je neslobodu u mjeri u kojoj su sputanost osjećale njezine žrtve, no iz perspektive tada općeprihvaćenih društvenih vrijednosti, kao i izazova ondašnje svakidašnjice, praksa izolacije žene od mogućih prijetnji njezinu dostojanstvu bila je dobrim dijelom zamišljena kao povlastica.

Tragovi tih višestruko društveno uvjetovanih obrazaca kojima se reguliralo ponašanje ne samo žena nego i cijeloga društva ogledaju se u korištenju crkvenim prostorom kao iznimno kontroliranim prostorom u kojem su se susretali žene i muškarci, plemići i pučani, građani i stranci. Pritom se katkad obraćala posebna pozornost na to da se funkcionalnost prostora namijenjenih ženama izjednači s onima kojima su se koristili muškarci: Karlo Boromejski 1576. godine piše da je „radi lepšeg izgleda crkava i udobnosti pri slušanju mise, ponajviše da bi i žene kao i muškarci mogli vidjeti misu koja se slavi na glavnom oltaru, svrsishodnije prepoloviti crkve po duljini“.³¹ No, da je, unatoč nadzoru i društvenim idealima, interakcija žena i muškaraca u crkvenom prostoru itekako postojala (te bila i neprimjerenija od današnje), pokazuje i objašnjenje krčkoga posttridentskog biskupa Pietra Bemba za uklanjanje korske pregrade koja je onemogućavala kontrolu ponašanja u laičkom dijelu crkve: „Dao sam je ukloniti budući da plemići Krka, kao i mnogi građani, stoje na blagdane skriveni iza nje, sjedeći i stojeći leđima okrenutim prema Presvetome, a licem okrenutim prema ženama, dajući znakove koje besramni muškarci i žene običavaju činiti.“³²

Bilješke

- ^{*} Ovaj je članak nastao u sklopu projekta financiranog od Okvirnog programa Europske unije za istraživanje i inovacije Obzor 2020 (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult). // This article is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult). Izlaganje na skupu *Žene u/o umjetnosti* bilo je pripremljeno u suradnji s Matkom Matijom Marušićem, kojemu zahvaljujem na plodnim diskusijama.
- ¹ *Quanto alle donne Raugée, elleno nel vestire, et in ogni altro affare, sono honestissime. Le donzelle non si veggono mai fino attanto, che non vanno a marito. Si confessano le feste principali nelle case loro, e poscia di buon'ora si comunicano in dette feste, alla piu' vicina chiesa. Le gentildonne vestono di negro e portano in testa, et alla spalle certi veli bianchi, i quali sporgendo circa mezzo braccio avanti alla fronte, non le lasciano da altri vedere in faccia, ne meno esse altrui in volto rimirare possano, se gia' fortemente non alzassero il capo. Alcune pero' piu' giovani, e spose novelle, vanno senza veli, anzo co'i capegli, quasi in sembianze de gl'huomini, e tagliati. Le dievoiche poi, o vero serve, e donne di bassa mano, vestono di rosso, di giallo, e d'altri colori, e vanno eziando alla chiesa senza velli, mezzo spettorate, et alla llibera. Sono nondimeno tutte le donne schiavone molto divote, e riverenti. E si diletano grandemente della parola di Dio, e delle prediche. Le quali si odono nella lingua loro ischiavona, in San Domenico et in San Francesco, e non vanno altramente al duomo.* SERAFINO RAZZI, *La storia di Raugia*, Lucca, 1595., 132–133, prijevod u: SERAFINO RAZZI, *Povijest Dubrovnika*, prev. IVA GRGIĆ, STJEPAN KRASIĆ, Dubrovnik, 2011., 157.
- ² Općenito o društvenom položaju žena u Dubrovniku kasnoga srednjeg vijeka u: ZDENKA JANEKOVIĆ RÖMER, *Rod i Grad: dubrovačka obitelj od XIII. do XV. stoljeća*, Dubrovnik, 1994., 126–137, posebice 128–129 o vezanosti za prostor kuće; vidi također ZDENKA JANEKOVIĆ RÖMER, „Noble Women in Fifteenth-Century Ragusa“, u: *Women and Power in East Central Europe – Medieval and Modern*, ur. MARIANNE SÁGHY (East Central Europe, XX-XXIII/1), Pittsburgh, 1996., 141–170. Za širi okvir proučavanja rodni aspekata urbanog prostora kasnog srednjeg i ranog novog vijeka, vidi studiju rodne dihotomije javnih prostora u Veneciji u: DENIS ROMANO, „Gender and the Urban Geography of Renaissance Venice“, *Journal of Social History*, 23/2, 1989., 339–353.
- ³ Premda je razlika u društvenom statusu plemkinja i pučanki bila itekako relevantna u organizaciji i upravljanju ženskim samostanima (neki su samostani, na primjer, primali samo plemkinje), pravila klauzura vrijedila su podjednako za sve redovnice.
- ⁴ Ženska samostanska klauzura vrlo je dobro istražena tema ponajprije na talijanskim primjerima, u studijama Gabrielle Zari, Alessandre Bartolomei Romagnoli, Sharon Strocchia, Caroline Bruzelius, Anabel Thomas, Benjamina Paula, Sylvie Duval i drugih. S druge strane, istočnojadranski su primjeri ženske klauzurne prakse i dalje tek sporadično istraženi te usredotočeni na dubrovačko područje, vidi npr.: ANA MARINKOVIĆ, ZEHRA LAZNIBAT, „Monastic enclosure as urban feature: Mapping conventual complexes vs. public space in early modern Dubrovnik“, u: *Mapping urban changes / Mapiranje urbanih promjena*, ur. ANA PLOŠNIĆ ŠKARIĆ, Zagreb, 2017., 196–219; ANA PLOŠNIĆ ŠKARIĆ, ANA MARINKOVIĆ, „Urban Transformation after a Scandal: Preserving Social Values in Late Medieval Dubrovnik“, *Land*, 13/3 (318), 2024., 1–17; o rekluzorijima vidi: NELLA LONZA, „The Houses of Recluse (Reclusoria) in the Urban and Suburban Setting of Medieval Dubrovnik“, u: *Scripta in honorem Igor Fisković*, ur. MILJENKO JURKOVIĆ, PREDRAG MARKOVIĆ, Zagreb, 2015., 301–307; NELLA LONZA, *Ana, Pavo, Grlica. Rekluze i pustinjaci u pobožnom krajobrazu srednjovjekovnog Dubrovnika*, Dubrovnik, 2021. O rodnom aspektu prostora dubrovačkih hospitala, vidi: IRENA BENYOVSKY LATIN, „Female Piety and Gendered Spaces: Women's Hospitals in Renaissance Dubrovnik“, u: JANE L. STEVENS CRAWSHAW, IRENA BENYOVSKY LATIN i KATHLEEN VONGSATHORN, ur., *Tracing Hospital Boundaries. Integration and Segregation in Southeastern Europe and Beyond, 1050-1970*, Leiden - Boston, 2020., 213–245.
- ⁵ Važnost privatnih kapela u ispunjavanju religijskih potreba plemkinja jasna je i iz pogrebnoga govora koji je Ilija Crijević sastavio za Paulu Zamanjić, gdje u pohvali vlastelinkina života navodi i da „moli Boga ujutro i navečer i sluša službu Božju tri, četiri puta dnevno“. ZDENKA JANEKOVIĆ RÖMER, *Okvir slobode: dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma*, Zagreb – Dubrovnik, 1999., 195.
- ⁶ FILIP DE DIVERSIS, *Opis slavnoga grada Dubrovnika*, prev. ZDENKA JANEKOVIĆ RÖMER, Zagreb, 2004.
- ⁷ Primjerice, Karlo Boromejski ističe dugu tradiciju i prednosti uzdužne pregrade nasuprot poprečnoj; RICHARD V. SCHOFIELD, „Tu es diaboli ianua“. Carlo Borromeo, misoginia e architettura“, u: *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, ur. Jörg Stabenow, Venezia, 2006., 281–351, 337–338. Izvješće izaslanika Marije Terezije u Dubrovnik svjedoči da praksa odvajanja muškaraca i žena u crkvenom prostoru nije oslabila ni u 18. stoljeću: „U crkvama su muškarci odijeljeni od žena, a mlade djevojke idu u male crkvice“, MAJA NOVAK, „Organizacija vlasti i odnos crkve i države u Dubrovniku u XVIII. stoljeću“, *Analiz Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 8 – 9 (1962.), 413–438, 415.

- ⁸ O terminologiji vezanoj za korske pregrade, s obzirom na latinske i talijanske izvore, vidi: JOANNE ALLEN, *Transforming the Church Interior in Renaissance Florence. Screens and Choir Spaces, from the Middle Ages to Tridentine Reform*, Cambridge, 2022., 21.
- ⁹ DONAL COOPER, „Access all areas? Spatial divides in the mendicant churches of late Medieval Tuscany“, u: FRANCES ANDREWS, ur., *Ritual and space in the Middle Ages: proceedings of the 2009 Harlaxton symposium*. Donington, 2011., 90–107; DONAL COOPER, „Experiencing Dominican and Franciscan churches“, u: *Sanctity Pictured. The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, ur. TRINITA KENNEDY, Nashville, 2014., 47–61, 50 i bilj. 16–17 s bibliografijom; MACHTELT ISRAËLS, „Painting for a Preacher: Sassetta and Bernardino da Siena“, u: *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, ur. MACHTELT ISRAËLS, Firenca – Leiden, 2009., 121–139, 127–129.
- ¹⁰ Mnogi ugovori, javni i privatni, sklopljeni su – kako je zabilježeno u datacijama bilježničkih isprava – u korovima crkava. Što se liturgijskog dijela tiče, u koru dubrovačke katedrale, kao i u mnogim talijanskim primjerima, postojala su sjedala rezervirana za predstavnike svjetovne vlasti, no izvjesno su u korovima sjedili i članovi raznih istaknutih obitelji. Ipak, D. Cooper pronašao je dokumente iz kojih je jasna prisutnost žena u koru, izvan liturgijskih službi, a vezano za važnije događaje, poput sastavljanja testameta; DONAL COOPER, „Access all areas...“ (bilj. 9). Treba napomenuti da je u tim slučajevima riječ o ženama višega društvenog položaja.
- ¹¹ JOANNE ALLEN, *Transforming the Church Interior...* (bilj. 8), 42–52; ADRIAN RANDOLPH, „Regarding Women in Sacred Space“, u: GERALDINE A. JOHNSON, SARA F. MATTHEWS GRIECO, ur., *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, 1997., 17–41.
- ¹² U više izvora spominje se transverzalni zid u crkvama kojim su se izrijekom odvajali muškarci i žene; TIZIANA FRANCO, „Sul ‘muri-cciolo’ nella chiesa di Sant’Andrea di Sommacampagna ‘per il quale restavan divisi gli uomini dalle donne’“, *Hortus artium medievalium*, 14 (2008.), 181–192, 182–183.
- ¹³ U nastavku istraživanja prostora ženskih pobožnosti, bilo bi izuzetno zanimljivo provesti komparativnu analizu “ženske urbane topografije”, odnosno, usporediti mjesta stanovanja s mjestom prisustvovanja bogoslužju, no – barem za ranija razdoblja – izvori ne spominju konkretne ženske osobe. S druge strane, istraživanje privatnih pobožnosti u kućnim ili vrtnim kapelama pruža mnogo više podataka o ženskim pobožnim praksama.
- ¹⁴ *Tres habet iannuas, unam magnam et principalem, qua ut plurimum ingrediuntur et exeunt matronae et praesertim iuvenes et sponsae et continuo processiones, alteram ab uno latere ea paulo minore, qua solent in maiori parte ingredi et egradi(!) viri, cuiusvis conditionis existant; altera ab alio latere statuta est secunda paulo minor, per quam intrant et exeunt plerumque dominus archiepiscopus et quidam canonici, ac antiquae matronae quae apud eam ianuam intro divina audiunt officia. Navem habet et latera, quae columnis magnis et grossis a navi ecclesiae dividuntur. In lateribus sedet sexus foemineus.* FILIP DE DIVERSIS, *Opis...* (bilj. 6), 48, 146.
- ¹⁵ Nadbiskupska je palača od sredine 14. stoljeća do potresa bila u bloku neposredno južno od katedrale.
- ¹⁶ DANKO ZELIĆ, „Arhitektura starih katedrala“, u: KATARINA HORVAT-LEVAJ, ur., *Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku*, Dubrovnik - Zagreb, 2014., 55. *Ha de fora uno bello corridore facto con belle columnelle, per el quale se pò andar in cercho a dicta Giesia di fora; dentro ancora se pò andare, e vannoli fin a le donne di sopra ale spalle de dicta Giesia.* PIETRO CASOLA, *Viaggio a Gerusalemme*, Milano, 1855., 28.
- ¹⁷ Uz izdvojena sjedala za žene u bočnim brodovima, u talijanskim izvorima često se pojavljuje i uzdužna podjela glavnoga broda tijekom propovijedi, uočljiva na nekim likovnim prikazima iz 15. stoljeća, no za koju nisu pronađeni dokazi u dubrovačkim izvorima; usp. JOANNE ALLEN, *Transforming the Church Interior...* (bilj. 8), 44–45 i dalje.
- ¹⁸ Prema Sormanovu se opisu zna da je istočni dio sjeverne galerije zauzimao relikvijar, pa je matronej vjerojatno sezao tek do otprilike polovice crkve, odnosno do korske pregrade; CVITO FISKOVIĆ, „Umjet-
- nine stare Dubrovačke katedrale“, *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, XIV, 1/3 (1966.), 62–75.
- ¹⁹ DUŠANKA DINIĆ-KNEŽEVIĆ, *Položaj žena u Dubrovniku u XIII. i XIV. veku*, Beograd, 1974., 143–144. Točnije, Laurenča je prema Mili pružila ruku „želeći je počupati i udariti“ (*Mila uxor Jurgi coram domino Rectore ser Andrea de Benessa conquirit supra Laurençam uxorem Pechi dicens quod hodie in ecclesia sancte Marie Maioris iniecit manum in me volendo me pilare et verberare*), dok je svjedok, svećenik Benko, izjavio da je samo čuo da su se međusobno podbadale (*Ego audivi predictas Laurençam et Millam se ad invicem invitantes et aliud nescio*); obje su kažnjene s po perperom globe; HR-DADU, *Lamenta de intus et de foris*, sv. 1, f. 122r.
- ²⁰ NICOLÒ VITO GOZZE, *Governo della famiglia*, Venecija, 1589., 35, 47–48; ZDENKA JANEKOVIĆ RÖMER, *Okvir slobode...* (bilj. 5), 194.
- ²¹ *Navis in chorum sacerdotum, ubi est altare maius cum anchona argentea pulcherrima et ciborio, distinguitur et locum inferiorem pro populo, ubi sedes habentur lapideae tabulis choopertae domini rectoris et caeterorum virorum, quoniam mulieres, quando accedunt, in aliis morantur.* FILIP DE DIVERSIS, *Opis...* (bilj. 6), 51, 147–148.
- ²² Za idejnu rekonstrukciju izgleda srednjovjekovne crkve sv. Vlaha i komunalne lože vidi: ANA MARINKOVIĆ, „Kasnorednjovjekovna crkva sv. Vlaha“, u: KATARINA HORVAT-LEVAJ, ur., *Zborna crkva sv. Vlaha u Dubrovniku*, Zagreb, 2017., 60–91.
- ²³ FILIP DE DIVERSIS, *Opis...* (bilj. 6), 148.
- ²⁴ (...) *prope pulpitum ibi ubi donne sedent quando predicatur*; DANKO ZELIĆ, ANA PLOSNIĆ ŠKARIĆ, ur., *Dubrovnik: Civitas et Acta Consiliorum 1400 – 1450*, Zagreb, 2017., 393; in *ecclesia S. Francisci ad altare quod est prope portam ipsius ecclesiae per quam mulieres intrant ipsam ecclesiam*; JORJO TADIĆ, *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII. – XVI. v.*, sv. 1, Beograd, 1952, 104 (br. 236).
- ²⁵ (...) *in ecclesia Sancti Dominici de Ragusio in loco ubi stant mulieres apud crucifixum.* JORJO TADIĆ, *Građa o slikarskoj školi...* (bilj. 20), 198 (br. 412).
- ²⁶ „Ovaj je donji kor uglavnom namijenjen svjetovnjacima, jer se braća njime služe samo za povećemju molitvu, a u druge kanonske časove samo za najveće blagdane“, SERAFINO RAZZI, *Povijest...* (bilj. 1), 167; *questo choro inferiore serve la più parte del tempo à i secolari: essendo che i frati solamente lo frequentano nelle compiete, e nelle feste più solenni, ezandio all’altre hore canoniche*, SERAFINO RAZZI, *La storia...* (bilj. 1), 143.
- ²⁷ Cvito Fisković pripisuje ih majstoru Radonji Grubačeviću, koji je od 1468. do 1469. radio arhitektonsku plastiku na crkvi sv. Sebastijana; CVITO FISKOVIĆ, *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb, 1947., 124.
- ²⁸ Lukovi su u 19. stoljeću zazidani, no njihovi su profili ostali vidljivi na strani galerije, a tijekom recentne obnove crkve sv. Dominika u sondama su pronađeni djelomično otklesani ostaci profilacije sa strane crkve. Za taj podatak zahvaljujem dr. sc. Antunu Baći iz Konzervatorskog odjela u Dubrovniku.
- ²⁹ Atribucija niša Ludoviku Maraviću u: CVITO FISKOVIĆ, „Maravićeve arkadne niše u Dubrovniku“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 10/1 (1956.), 179–189.
- ³⁰ DUŠANKA DINIĆ-KNEŽEVIĆ, *Položaj žena...* (bilj. 15), 1–11.; ZDENKA JANEKOVIĆ RÖMER, *Rod i Grad...* (bilj. 2), 94, 131–132; ZDENKA JANEKOVIĆ RÖMER, *Okvir slobode...* (bilj. 5), 194–195.
- ³¹ RICHARD V. SCHOFIELD, „‘Tu es diaboli ianua’...“ (bilj. 7), 337–338, bilj. 163.
- ³² Biskupijski arhiv u Krku, Biskup Bembo (1564. – 1589.), ff. 391r-392r (1580). O uklanjanju korske predgrade katedrale u Krku vidi: ANA MARINKOVIĆ, „Dismantling and reassembling of rood screens in the post-Tridentine eastern Adriatic cathedrals: initiatives and motivations between reform and laity“, u: ELENA ESCUREDO, DIANA OLIVARES MARTÍNEZ, PABLO J. POMAR RODIL, ur., *Crux Triumphalis. Calvarios y vigas de imaginería entre la Edad Media y el Concilio de Trento*, León, 2023., 221–234, 232.

Mulieres, quando accedunt, in aliis morantur. Female Spaces in Churches According to the 15th-Century Sources From Dubrovnik

ANA MARINKOVIĆ

Many sources testify to strictly defined places for lay women in the church space, and that universal practice is attested in a group of Ragusan sources dating from the 15th century. Descriptions and contracts record the movement and location of females in the premises of the most important churches in Dubrovnik, as well as their access to churches from public space. The paper analyses the social stratification of the female population underlying those spatial arrangements according

to several criteria (age, social status), manifested in the respective varied uses of church space. Fragmentarily conserved architectural elements provide further insight into those practices, especially the gallery for noblewomen attached to the Dominican church, which not only transformed the lay part of the church (ecclesia laicorum) but also shaped the area of the public access to the friary's church by a sophisticated arrangement of the stairway's balustrade.

Visual Representation of the Young Widow-Mother in the Early Modern Times: The Castle of Slovenska Bistrica and the Patronage of Maria Juliana Countess Vetter von der Lilie

BARBARA KRISTINA MUROVEC

Original scientific paper
VISITING SCHOLAR
KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ – MAX-PLANCK-INSTITUT
VIA GIUSEPPE GIUSTI 44
50121 FIRENZE
barbara.murovec@khi.fi.it
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.04>

The article provides an insight into methodological approaches and research questions in early modern studies of female patronage, relevant to the visual representation of a young mother-widow from Inner Austria. Maria Juliana Countess Vetter von der Lilie (1672–1708) inherited the Castle of Slovenska Bistrica in Styria (Slovenia) after husband's death in 1695. Although the Castle was redecorated after 1717 by Ignaz Maria Count Attems, the uncle of the deceased, several spaces can still be linked to the women's patronage. A biblical quotation on the main portal announces that a wise woman built her house, a fresco on the first floor depicts the Allegory of Mother Earth, and Vischer's print of the garden and the ceiling painting of the pharmacy also show themes often related to women. Maria Juliana Vetter is a prominent secular noblewoman who has emerged from her husband's shadow and from oblivion in the under-researched field of female patronage in Central Europe.

Keywords: women art patronage, iconography of the Earth, ceiling paintings with herbs, unicorn, garden, pharmacy, around 1700, Windisch Feistritz (Slovenska Bistrica), Styria, Maria Juliana Countess Vetter von der Lilie, Simon Vouet, Michael Dorigny, Melchior Küsel

INTRODUCTION¹

Some three decades have passed since the beginning of systematic research on female patronage and collecting in Early Modern Europe.² The vast majority of studies focus on women's patronage during the Italian Renaissance,³ reflecting the research agenda that (male) art historians had begun on male patronage over a century earlier. In the wake of Frances Haskell's groundbreaking 1963 study of Baroque art *Patrons and Painters*,⁴ one of the research peaks was in the 1980s, when a series of studies

were devoted to the "Great Men". It was not until the 1990s that the first methodological reflections on female commissioning, which until then had been ignored even by the feminists, took place.⁵ As Jaynie Anderson states, "women patrons have suffered a particular form of death [...] because the study of patronage has traditionally been allied more closely to historical biography than art history"; additionally, widows and nuns stood out among the patrons, as well as "works of art of great quality", neither of which was an interesting area of study for young feminists with a strong interest in the marginal.⁶

The purpose of this paper is twofold:

- Observation of methodological approaches and research questions in women patronage studies of the Early Modern Times.
- A case study on Maria Juliana Countess Vetter von der Lilie, who at the age of 23 became a widow and, as a universal heiress, the owner of the Castle of Slovenska Bistrica (German: Windisch Feistritz) in Styria.

“BEYOND ISABELLA”

The collection of essays *Beyond Isabella*, published well over two decades ago, was one of the milestones in expanding research on women's patronage beyond extraordinary figures. Nevertheless, it remained within the most studied period and region – the Italian Renaissance.⁷ These and similar studies, however, have been instrumental in broadening awareness of the need for research in art history beyond Isabella d'Este. Previously, the emphasis on the uniqueness and exceptionality of a few female individuals had further solidified the myth of women's insignificance and irrelevance to the study of patronage and consequently highlighted the need for systematic research on the role of women in the visual representation of the nobility and their role in individual families.⁸ The cultural heritage of Central Europe, and of the Baroque period in particular, has not yet been systematically explored with regard to the questions of the contribution and relevance of female patrons, women as gender identities, and the significance of women in family patronage. Wives, widows, and regents acted within a more extensive family network.⁹ It is often difficult to establish whether the patronage concept belonged to her or to her husband when the woman was married, and this is, of course, even more the case in regions where male patronage is less well researched, such as Inner Austria, which is the subject of the present study. For the time being, entire commissioning and collecting projects are “often giving the credit to [...] husbands, fathers, or other male members of [...] families”.¹⁰

Research on women's secular commissioning has predominantly focused on case studies and social practices of regents at European courts, widows from the Habsburg dynasty, and individual women at Italian courts.¹¹ However, none of these themes provides an appropriate comparative context for the case study in Styria discussed below. The above-mentioned female patrons were representatives of ruling families with politically defined, usually transitional social roles, in which they were the intermediate link between the deceased and the next male ruler. The research on Catherine de' Medici (1519–1589), Maria de' Medici (1575–1642), Margaret of Austria (1584–1611), Maria Maddalena d'Austria (1589–

1631), Eleonora Gonzaga, the Elder (1598–1655), Eleonora Gonzaga, the Younger (1630–1686), and others, is often included in this context. As the ruling elite of society, they had insight into the patronage practices of their fathers, brothers and husbands (emperors), but they acted, as their mothers and other female relatives often did, in foreign courts. The research of these women is generally more oriented towards understanding cultural transfer, foreign policy, and diplomatic strategies, in which marriages between royal houses played a key role,¹² rather than studying Early Modern European commissioning through the lens of gender.

Two central themes that still dominate the study of female patronage and the representation of women in the Early Modern period are: women and religious art, and women and portraiture.¹³ Some iconographic themes, particularly characteristic of the images women commissioned, have been identified: “the ubiquity of St Jerome in altarpieces commissioned by widows in memory of their husbands; the frequency of Marian imagery; the frequent references to Diana as a model of chastity; and the invocation to St Margaret of Antioch as the patron saint of women in childbirth.”¹⁴ Beyond iconography, research on women, especially widows, as commissioners of architecture and gardens is relevant to our case study.¹⁵

Because of the limited old records and the sparse research on the nobility of Styria in the Early Modern period, many questions will (for the time being) remain unanswered. However, it is worth recalling the relevant issues raised by Sheryl E. Reiss concerning women's patronage:

Who were the female secular patrons in Europe from the fourteenth through eighteenth centuries? What were their relationships with other women and with men, including their kinsmen and the artists and the architects whose works they commissioned? To what social classes did these women belong and how were they able to finance the undertakings they sponsored? What types of works did they request? What were the personal, familial, and societal motivations for their patronage? What were the social, political, and religious groups and networks to which these patrons belonged? Did the character of patronage by women differ from that of men and what were the mechanisms of their patronage in a male-dominated culture?¹⁶

The discussions at Imotski were instrumental in stimulating my reflections on the traditional art historical narratives deeply rooted in the research and scholarship of women art historians. Moreover, there is an urgent need for a methodological revision of how we think about women's role in the ‘alliance’

patronage or independent secular commissioning. However, the observation of the editors Allyson M. Poska, Jane Couchman, and Katherine A. McIver in the introduction to *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe* that scholars have already “transformed the study of women and gender” does not yet pertain to the area of Central Europe considered here. The topic of patronage in the Inner Austrian territories of the Habsburg Monarchy in general, and of women in particular, is extremely under-researched. One of the major challenges is the scarcity of archival sources and the poor investigation of those that have been preserved. In Slovenia, research after 1945 was further complicated by the handling of the cultural heritage of the nobility and the confiscation of property. Knowledge of the origin and names of the owners of the confiscated objects held in public museums is still an ideologically and politically charged issue.

MARIA JULIANA COUNTESS VETTER VON DER LILIE AND THE CASTLE OF SLOVENSKA BISTRICA

The case study examines the female patronage in the Castle of Slovenska Bistrica in the part of the historical province of Styria (Inner Austria in the Habsburg Monarchy) that is now in Slovenia (Fig. 1). The Castle came into the free and hereditary ownership of the Vetter family in 1587, as the court councillor Hans Vetter acquired it.¹⁷ The Vettters owned the Slovenska Bistrica Castle for more than a hundred years. From 1653, they were, as Imperial Counts (Reichsgrafen), allowed to use the title *von der Lilie und zu Feistritz*.¹⁸ The last owner of the Vetter family, Michael Weikhard, married Maria Juliana (1672–1708), née Zollner, in 1689 and died on 7 February 1695 with no living descendants. His 23-year-old wife, a daughter of Franz Johann Zollner and Maria Anna Countess Attems, sister of Ignaz Maria Count Attems, became his universal heiress.

Fig. 1.
The Castle of
Slovenska Bistrica
(photo:
Karin Šmid)



The latter, who bought the Castle of Slovenska Bistrica in 1717, already owned the nearby Stattenberg Manor, and was one of the most distinguished art patrons in Central Europe around 1700.¹⁹ The Castle remained in the Attems family until the end of the Second World War, when it was confiscated as the property of an enemy of the new Yugoslav state and the army moved in.²⁰ As it was degraded, emptied and neglected, only modest fragments of the Baroque furnishing survived in the Castle, including statues from the garden and the ceiling painting of the Great Hall, staircase and chapel by the painter Franz Ignaz Flurer (1688–1742), created for Count Attems around 1720. Hitherto overlooked frescoes and other architectural and artistic features, probably commissioned around 1700, are also preserved in the Castle.

INSCRIPTION ON THE MAIN PORTAL OF THE CASTLE

The Castle is a four-wing structure from the 16th century with an inner, partly arcaded, courtyard.²¹ During the Baroque period, the Castle underwent extensive construction and reconstruction work at least twice. The most prominent change, dating from the late 17th or the early 18th century, is the reshaping of the main entrance and its adornment with the inscription (Fig. 2): *SAPIENS: MVLLER AEDIFICA[T] DOMVM SVAM: PROV: CAP: XIV*. (The wise woman builds her house, Proverbs 14, 1). This text can be attributed to a commission from Maria Juliana Countess Vetter and identified as one of the most important programmatic formulations concerning her self-presentation as a commissioning authority.

Countess Vetter, as the female patron of architecture and interior decoration, renovated the Castle with her first husband, Michael Weikhard, and her second husband, Johann Joseph Count Wildenstein, and left a visual imprint on it to this day. Although this has been overlooked by art historical research, the spatial and visual presence of the young Countess – in her roles as wife, widow, grieving mother of her deceased children from her first marriage and mother to her children from her second marriage, from whom her son Johann Maximilian Wildenstein inherited the Castle of Slovenska Bistrica after her death – has remained preserved. In the inscription she does not refer to herself as a widow or otherwise specify her social status, but rather, by choosing a biblical text, she describes herself ‘merely’ as a woman who has built a home for herself. She represented herself as the owner and (after her deceased husband) the new ‘head’ of the family. The exact date of the renovation of the portal is not known, so it remains an open question whether it was altered in the short period



Fig. 2.
Main portal, the
Castle of Slovenska
Bistrica
(photo: Karin Šmid)

after the death of her first husband, i.e. in the widowhood before her marriage to her second husband, or whether (more likely) she continued to act as the owner of such a prominent place as the main entrance of the Castle even after her second marriage.²²

FRESCO OF THE ALLEGORY OF MOTHER EARTH

Furthermore, Juliana Maria's patronage can be seen in the stucco-framed ceiling fresco, *quadro riportato*, depicting the *Allegory of the Earth* in the first-floor room (Fig. 3), directly opposite to which Ignaz Maria, Count Attems, built a Great Hall about two decades later and commissioned the ceiling painting with the *Apotheosis of Hercules* from Flurer. The anonymous painter of the *Allegory of the Earth* belongs to the circle of artists such as Lorenz Steeger, Matthias Echter and Antonio Maderni, who were active in Styria around 1700.²³

A half-reclining female figure with ears of corn in her hair feeds a putto from her breast, another putto plucks grapes from a vine, a third one sits in

the arms of a lion which is fed grapes by Cupid, and the two flying putti carry a walled city or a castle (Fig. 3). The painter used as a model a print by the Augsburg engraver Melchior Küsel (1626–1683) with the subtitle/inscription *Siue parens rerum Tellus, Berecynthia mater / Seu Cybele malis dici, das nomina Terrae* (Fig. 4). The goddess with children is the Earth, Cybele, Berecynthia and Ceres – Mother Nature, the symbol of fertility,²⁴ who gives birth and nourishment. In the fresco, many details have been altered from the engraving, including the format of the image, but the iconographic and compositional source is unmistakable. The print by Küsel is not an original engraving, but a mirror reproduction of a print by Michael Dorigny after Simon Vouet's paintings for Anne of Austria from the Vestibule of the Queen at the Palace of Fontainebleau, made in 1644.²⁵ Although we cannot prove that Maria Juliana knew, or even chose, as the source for her own fresco the artwork for the Queen of France, i.e. a woman's commission, such a thesis undoubtedly seems seductive. Anne of Austria, the mother of



Fig. 3.
Allegory of the Earth,
ceiling painting, the
Castle of Slovenska
Bistrica
(photo: Karin Šmid)

Fig. 4.
Melchior Küsel: Allegory
of the Earth, engraving
([https://
wellcomecollection.org/
works/mdrjuc6g](https://wellcomecollection.org/works/mdrjuc6g))



Louis XIV, who waited so long to give France an heir to the throne,²⁶ was a model for 17th-century mothers and, with the Val-de-Grâce, for female patronage strategies.²⁷

The same graphic model of the *Allegory of the Earth* was used by the painter Steeger in the Trautentfels Castle, but there it is part of a series of Four Elements.²⁸ In the Slovenska Bistrica Castle, however, there is no indication that other Elements have been depicted, so Mother-Earth is the only fresco representing a young mother who has built a home for herself and her children. Therefore, the Cybele can be interpreted as a mythological portrait of Maria Juliana, and the building carried by the putti as a representation of the Castle of Slovenska Bistrica. The number of putti in the fresco may have been reduced to correspond to the young patron's actual number of children (dead and alive).

Fig. 5.
Andreas Trost:
Garden and the
Castle of Slovenska
Bistrica, engraving
(G. M. Vischer:
Topographia ducatus
Stiriae, Graz, ca.
1700.)



The fresco in Slovenska Bistrica can be interpreted as both a symbol and a mythological portrait of the patron Maria Juliana. Presumably, the location of the chapel dedicated to Saint Mary (before Count Attems moved it to the ground floor) was in the south-east tower of the first floor, next to the room with the *Allegory of the Earth*, so that the secular and sacred Mother were spatially connected, and Maria Juliana in the *anticamera* followed the model of Saint Mary.²⁹

GARDEN AND PHARMACY

Two other, at least partially preserved, spaces – the garden and the pharmacy (herbal room) – were created or renovated at the end of the 17th century, when the Castle was owned by the Vettters, i.e. Maria Juliana. The garden was largely devastated after the Second World War and is rather poorly studied. The few publications mentioning it consider it one of the most beautiful Early Modern gardens in Styria.³⁰ The exact date of its creation is not known; the literature indicates that it has a late Renaissance design and a Baroque representative part. Its appearance is best documented by an engraving published in *Topographia ducatus Stiriae* by Georg Matthæus Vischer (1628–1696) (Fig. 5).³¹

The garden is separated from the Castle by a road. The portal then opens into the front garden area, where poultry enclosures can be seen on the left in the print (with a stable), and the vegetable garden with vegetable beds on the right. The central axial path from the main portal to the central portal of the ornamental garden in the rear area is designed as an avenue. One has the impression that the side kitchen gardens were to be concealed by the trees for representative purposes; in the ornamental garden, there were fountains, taxus pyramids, broderie parterres, and vegetable beds (recognisable from the striped design). The trees in the background could



Fig. 6. Ceiling painting in the pharmacy room, the Castle of Slovenska Bistrica (photo: Karin Šmid)

be fruit trees; as is often seen in Baroque ornamental gardens.³²

The prints for Vischer's *Topography* were engraved between 1676 and 1703. It is not known when the first edition was published in Vienna (with the year 1681); the second edition was published in Graz at the beginning of the 18th century.³³ After Vischer's death, most of the engravings were made by Andreas Trost, whose monogram AT also appears on the engraving of the garden in Slovenska Bistrica. According to Ivan Stopar and Primož Premzl, authors of the accompanying study to the facsimile edition of the prints of "Slovene" Styria published in 2006, the *Topography* got its final form around 1700. Stopar and Premzl include the two prints of the Castle of Slovenska Bistrica among the *vedute* produced by Andreas Trost after Vischer's death.³⁴ In addition, they listed Maria Juliana Countess Wildenstein,³⁵ i.e. the widow Vetter, in the "list of owners" of the castles for the Castle of Slovenska Bistrica. How much, if any, credit Maria Juliana deserves for the Baroque renovation of the garden cannot be ascertained. However, it is highly probable that the two views of Slovenska Bistrica Castle in the topographical album are part of the young owner's representational strategy.

On the ground floor of the castle there is a frescoed room which, because of its function as a pharmacy, is in direct connection with the garden and is thought to have been commissioned by Maria Juliana. Medicine, botany and horticulture were among the fields of female activity in the secular Baroque.³⁶ The flower and herb garden is reflected in the ceiling paintings of the apothecary room. The frescoes, some of which are very poorly preserved, depict putti carrying flowers and herbs, as well as ointments, corals and a unicorn horn (Figs. 6, 7). Inscriptions in various languages emphasise the healing properties of the herbs and other objects depicted. Of particular

interest is the image of the unicorn horn (Fig. 7), after which many pharmacies in early modern Europe were named. One of the main healing effects of the precious narwhal teeth was detoxification. The healing power of narwhal teeth was described by many experts, including the Styrian physician Adam von Lebenwaldt in his book *Land-Stadt-Und Hauß-Artzney-Buch*, published in 1695.³⁷ The first pharmacy was brought to Slovenska Bistrica by the Minorites, who came to the town at the invitation of the Vetter family and had their own convent with the Vetter family tombs in the immediate vicinity of the Castle. Around 1700 the town of Slovenska Bistrica seems to have had two pharmacies, one sacred and the other secular, which were connected to each other.



Fig. 7. Ceiling painting in the pharmacy room, detail with a unicorn horn, the Castle of Slovenska Bistrica (photo: Karin Šmid)

One of the few archival traces left of the young Maria Juliana is her stay at the Tobelbad spa near Graz in 1695,³⁸ described by the Styrian historian Aquilinus Julius Caesar as a place that was supposed to “increase the fertility of women, or at least provide them with entertainment appropriate to their status.”³⁹

Due to the lack of study of the members of the Vetter family, many aspects of their patronage remain open, including the commissions of religious artworks from Maria Juliana in the Minorites convent and church. She probably commissioned the painting of the Chapel of the Holy Cross in the Minorite church with frescoes, which can be attributed to the same painter as the ceiling painting of the *Allegory of the Earth* and the one in the pharmacy. Before the Attems’ renovation, there may have been a *grotto* on the ground floor of Slovenska Bistrica Castle, which Ignaz Maria Count Attems transformed into the Chapel of the Virgin Mary. This may be suggested by an older fresco on the altar wall, with painted architecture and nude women in an ancient landscape.

CONCLUSION

Although traces of Maria Juliana Vetter von der Lilie’s patronage are scarce, they are the only known examples of highly visible female secular architectural and artistic commissions. The preserved visual imprints, such as those left by Countess Vetter, undoubtedly call for a revision of the understanding of the role of the female gender in the visual culture of the Early Modern period in Styria.⁴⁰ “For many women, piety, filial and wifely duty, and the preservation of memory were prime motivating factors.”⁴¹ Still, women’s ambitions were often much greater, and widow status was crucial for commissioning and visual representation, giving them greater autonomy and access to financial means. Through the portal’s textual design and paintings’ iconography, widow

Vetter demonstrated that she recognised the power of visual self-presentation.

This study aims to be one of the starting steps in the research of female patronage in the Early Modern period for the Inner Austrian lands. In order to gain comprehensive insight into the activities of overlooked female art supporters, patrons, and collectors, several additional case studies will have to be written and linked together. Maria Juliana was not the only female owner of a castle or manor house in Styria at the time Vischer’s views of the castles and manor houses were created. On the contrary, in the list of owners they prepared for the facsimiles of the views of the Slovenian part of Styria, Ivan Stopar and Primož Premzl were able to list a number of women with associated manors, among them Susanne Abfaltrer, Regina Felicitas Countess Gaisruck, Christina Crescentia Countess Herberstein, Susanne Maximilliana Countess Maschwander, Maria Eleonora Baroness Reising, Maria Eleonora Countess Rosenberg, née Countess Khiessl, Christina Susanne Baroness Sauer and Crescentia Countess Wagensberg.⁴² For the time being, we know almost nothing about their patronage; among the few exceptions, we could mention Christina Crescentia Countess Herberstein, especially as an example of conjugal patronage. She is also connected with Slovenska Bistrica Castle, as she was the (second) wife of Ignaz Maria Count Attems when he bought and furnished the Castle. The Attems family has preserved the heritage and visual memory of their relative Maria Juliana over the centuries. Although her biography and the details of her commission are probably lost forever, through an iconographic reading of the place and representational strategies in the period around 1700, the young woman Maria Juliana, who built her home in the Slovenska Bistrica Castle, can be re-included among the important Early Modern patrons of Styria.

Bilješke

- ¹ I would like to thank the organising committee, especially Jasenka Gudelj (Venice), for inviting me to the conference XVII. Dani Cvita Fiskovića, for the opportunity to present a comparative “Slovenian” theme and for permission to publish it in English. Special thanks for my participation in Imotski go to Ljerka Dulibić (Zagreb), for close reading and suggestions to Anja Božič (Vienna), Robert Born (Oldenburg), and Mirjana Repanić-Braun (Zagreb), for the photographs of the Castle of Slovenska Bistrica to Karin Šmid (Maribor).
- ² See references in: SHEILA FFOLIOTT, »Introduction«, *Women Patrons and Collectors*, eds. S. Bracken, A. M. Gáldy, A. Turpin, Newcastle upon Tyne, 2012, XIX: notes 3 and 4; *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe*, eds. A. M. Poska, J. Couchman, K. A. McIver, Farnham, Burlington, 2013, esp. 462-467.
- ³ For example: CATHERINE KING, *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy c. 1300–1550*, Manchester, New York, 1998; SYLVIA FERINO-PAGDEN, *Isabella d’Este. „la prima donna del mondo“*. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Ausstellung Kunsthistorisches Museum Wien, ed. W Seipel, Wien, 1994.
- ⁴ FRANCIS HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London, 1963; see also TOMASO MONTANARI, »Francis Haskell - Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, 1963«, *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, eds. A. Bacchi, L. Barroero, Genova, 2017, 102-113.
- ⁵ JAYNIE ANDERSON, »Rewriting the History of Art Patronage«, *Women Patrons of Renaissance Art, 1300–1600* (comp. and introd. by J. Anderson), Oxford, 1996 (= *Renaissance Studies*, 10/2 [1996]), 129.
- ⁶ JAYNIE ANDERSON, *Rewriting...* (note 5), 129-130.
- ⁷ *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, eds. S. E. Reiss, D. G. Wilkins, Kirksville/Miss., 2001. Twelve years later, one of the two editors, Sheryl E. Reiss, has prepared a state of the research with relevant questions, a list of references (almost exclusively) in English and a strong regional focus on Italy, France, England, the Netherlands and Spain; see SHERYL E. REISS, »Beyond Isabella and Beyond. Secular Women Patrons of Art in Early Modern Europe«, *The Ashgate Research Companion...* (note 2), 445-467.
- ⁸ See CHARLES HOPE, »Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance«, *Patronage in the Renaissance*, eds. G. Fitch Lytle, S. Orgel, Princeton/N.J., 1981, 293-343.
- ⁹ SHEILA FFOLIOTT, »European Women Patrons of Art and Architecture«, *Nordic Journal of Renaissance Studies*, 4 (2008) [https://www.njrs.dk/4_2008/ffolliott.pdf]; DAGMAR EICHBERGER, ANNE-MARIE JORDAN GSCHWEND, »Sammlungen und Kennerschaft. Habsburgerfrauen als Förderinnen der Künste«, *Frauen. Kunst und Macht. Drei Frauen aus dem Hause Habsburg*, Schloss Ambras, Innsbruck, eds. S. Haag, D. Eichberger, A. Jordan Gschwend, Wien, 2018, 11.
- ¹⁰ See for example JOY KEARNEY, »Agnes Block, a Collector of Plants and Curiosities in the Dutch Golden Age, and her Friendship with Maria Sibylla Merian, Natural History Illustrator«, *Women Patrons and Collectors...* (note 2), 68. For Italy some basic discussions have been published in: *Beyond Isabella...* (note 7).
- ¹¹ *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*, ed. C. Lawrence, University Park/Pa., 1997; *Fürstliche Witwen in der Frühen Neuzeit. Zur Kunst- und Kulturgeschichte eines Standes*, ed. U. Ilg, Petersberg, 2015; *The Making of Juana of Austria. Gender, Art, and Patronage in Early Modern Iberia*, ed. N. García Pérez, Baton Rouge, 2021. Cf. also ALLISON LEVY, »Widow’s Peek. Looking at Ritual and Representation«, *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, ed. A. Levy, Hampshire, Burlington, 2003, 1-15.
- ¹² See *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, eds. A. J. Cruz, M. Galli Stampino, Farnham, Burlington, 2013.
- ¹³ JAYNIE ANDERSON, *Rewriting...* (note 5), 136, already in 1996 observed: “Conventionally it is believed that widows were patrons for pious reasons, but for some women [...] as for many of their contemporaries, patronage of art and architecture served first and foremost to convey familial and personal liberality.” In the book *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy. Making the Invisible Visible Through Art and Patronage*, ed. K. A. McIver, Farnham, Burlington, 2012, the topic is addressed in four thematic strands: 1: Overshadowed, Overlooked: Historical Invisibility; 2: Becoming Visible Through Portraiture; 3: Spatial Visibility Reconstructed; 4: Sacred Invisibility Unveiled. See also *Women and Portraits in Early Modern Europe. Gender, Agency, Identity*, ed. A. Pearson, Aldershot, Burlington, 2008; CATHARINE E. KING, »Lay Patronage and Religious Art«, 95-113; and ANDREA G. PEARSON, »Images of Women«, 489-507, both in: *The Ashgate Research Companion...* (note 2); ALICE E. SANGER, *Art, Gender and Religious Devotion in Grand Ducal Tuscany*, Farnham, Burlington, 2014.

- ¹⁴ JAYNIE ANDERSON, *Rewriting...* (note 5), 137; as well as Artemisia and other strong women: SHEILA FFOLLIOTT, »Catherine de' Medici as Artemisia. Figuring the Powerful Widow«, *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, eds. M. W. Ferguson, M. Quilligan, N. J. Vickers, Chicago, London, 1987, 227-241.
- ¹⁵ For example, CAROLYN VALONE, »Architecture as a Public Voice for Women in Sixteenth-Century Rome«, *Renaissance Studies*, 15 (2001), 301-327 (and her earlier studies); KATHERINE A. MCIVER, »Locating Power: Women in the Urban Fabric of Sixteenth-Century Rome«, *Patronage, Gender and the Arts in Early Modern Italy*. Essays in Honor of Carolyn Valone, eds. K. A. McIver, C. Stollhans, New York, 2015, 21-41; CHRISTA SYRER, »Architekturwissen und Bautätigkeit von Fürstinnen in der frühen Neuzeit. Elisabeth Amalia von Pfalz-Neuburg und das Alte Schloss in Benrath im Kontext weiblicher Auftraggeber-schaft«, *Frauen Geschichten. Weiblicher Adel auf Schloss Benrath vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*, eds. S. Schweizer, B. Mismahl, Benrath, 2019, 39-53; BRUCE EDELSTEIN, *Eleonora di Toledo and the Creation of the Boboli Gardens*, Livorno 2022.
- ¹⁶ SHERYL E. REISS, *Beyond Isabella and Beyond...* (note 7), 445-446.
- ¹⁷ IVAN STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. 2: Med Prekmurjem in porečjem Dravinje*, Ljubljana, 1991, 117; with ownership history of the Castle and bibliography, 115-124.
- ¹⁸ BERTHOLD BRETHER, *Die Grafen Vetter von der Lilie*, Brünn, 1901; JOŽE KOROPEC, »Svet okoli Slovenske Bistrice do leta 1700«, *Zbornik občine Slovenska Bistrica I*, ed. F. Šerbelj, Ljubljana, 1983, 135.
- ¹⁹ The daughter Maria Juliana, with the same name as her mother, married Franz Dismas, son of Ignaz Maria Attems, heir of the Castle of Slovenska Bistrica. See Steiermärkisches Landesarchiv, Graz, Familienarchiv Pallavicino, K. 28, H. 415, Familienbuch des Hauses Attems, VI. Die steirische Linie, typescript.
- ²⁰ IVAN STOPAR, *Grajske stavbe ...* (note 17), 117.
- ²¹ Architectural history and archival material are poorly researched. Cf. IVAN STOPAR, *Grajske stavbe ...* (note 17), 115-124.
- ²² The widower Johann Joseph Count Wildenstein, acting as guardian of his minor son Johann Maximilian, sold the Castle of Slovenska Bistrica to Ignaz Maria Count Attems due to his wife's debts. IVAN STOPAR, *Grajske stavbe...* (note 17), 117.
- ²³ See GÜNTHER BRUCHER, »Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark«, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 8 (1973), 1-122.
- ²⁴ Cf. CHARLOTTE STEINBRUCKER, HANS MARTIN VON ERFFA, »Cybele«, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1953, Vol. 3, coll. 895-899; Jacqueline LECLERCQ-KADANER, »De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la migration des symboles«, *Cahiers de civilisation médiévale*, 18/69 (1975), 37; see also K. A. Wirth, »Erde«, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1967, Vol. 5, 997-1104 (all with further references).
- ²⁵ WILLIAM R. CRELLY, *The Painting of Simon Vouet*, New Haven, London, 1962, 260-261, Cat. No. 251.
- ²⁶ For the print with the scene of Queen Anne of Austria handing over her son to the personification of France, see RICHARD HARRATH: »52. Simon Vouet. Studie für die kniende Figur der Königin Anne d'Autriche«, *Simon Vouet. 100 neuentdeckte Zeichnungen aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek*. Eine Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung in der Neuen Pinakothek München, München, 1991, 146.
- ²⁷ JENNIFER G. GERMANN, »The Val-de-Grâce as a Portrait of Anne of Austria. Queen, Queen Regent, Queen Mother«, *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, ed. H. Hills, Aldershot, Burlington, 2003, 47-61; LISA A. ROTMIL, »Understanding Piety and Religious Patronage. The Case of Anne of Austria and the Val-de-Grâce«, *Art in Spain and the Hispanic World. Essays in Honour of Jonathan Brown*, ed. S. Schroth, London, 2010, 267-281.
- ²⁸ See GÜNTHER BRUCHER, *Die barocke Deckenmalerei...* (note 22), Figs. 110, 113, 115, 117.
- ²⁹ In that way, Mary and the Holy Family were often used as virtuous examples during the Counter-Reformation; see for example HILDEGARD ERLEMANN, *Die Heilige Familie. Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit. Kult und Ideologie*, Münster, 1993.
- ³⁰ TIHOMIR GJORGJEVIĆ, »Putovanje Simona Klemena kroz severozapadne krajeve naše zemlje 1715 godine«, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 16 (1920/1921) [Journals of Simon Clements Travel's in Germany etc. 1710 to 1716], 100; ALEŠ HAFNER, »Vrtnoarhitekturno ustvarjanje na Slovenjebistriškem«, *Zbornik občine...* (note 18), 163-167.
- ³¹ *Topographia ducatus Stiriae: dass ist eigentliche Delineation, und Abbildung aller Städte, Schlosser, Marchfleck, Lustgärten, Probsteyern, Stiffter, Clöster, und Kirchen, so sich in Hertzogthumb Steyrmarch befinden*, Wien, Graz [1681, around 1700].
- ³² For kindly helping me to describe the garden, I would like to express my gratitude to Iris Lauterbach (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich).
- ³³ *Knjiga slovenještajerskih gradov 1676–1703 z izrezom Vischerjevega zemljevida Vojvodine Štajerske iz leta 1678*. GEORG MATTHÆUS VISCHER, *Topographia Ducatus Stiriae. Izbior* (compiled and accompanying texts by Ivan Stopar, Primož Premzl); on the open questions concerning the first edition and reprint of Vischer's book of vedute and the time of production of the individual engravings see introduction by Ivan Stopar, 1-2.
- ³⁴ *Knjiga slovenještajerskih gradov...* (note 33), 13.
- ³⁵ *Knjiga slovenještajerskih gradov...* (note 33), 96.
- ³⁶ See also RACHEL SAVAGE: »The Herbal Tradition and Its Influence on Women's Role in Garden-Making, 1600–1900«, *Garden History*, 46/1 (2018), 57-73.
- ³⁷ ELFRIEDE GRABNER, »Adam von Lebenwaldt und die Volksmedizin. Ein steirischer Arzt des 17. Jahrhunderts zwischen Volkshelkunde und Schulmedizin«, *Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark*, 11 (1966), 6.
- ³⁸ JACOB WICHNER, »Beiträge zu einer Geschichte des Heilwesens, der Volksmedizin, der Bäder und Heilquellen in Steiermark bis inc. Jahr 1700«, *Mittheilungen des Historischen Vereines für Steiermark*, 33 (1885), 107: »die Fruchtbarkeit der Frauen befördern, oder wenigstens ihnen eine standmäßige Unterhaltung verschaffen«. She may also have stayed at the spa in 1697, when Christina Juliana Countess Wildenstein is mentioned.
- ³⁹ AQUILIN JULIUS CAESAR, *Staat- und Kirchengeschichte des Herzogthum Steyermarks*, Graz, 1786, Vol. 1, 8.
- ⁴⁰ For one of the rare studies on Styria see: SUSANNE KÖNIG-LEIN, »Maria von Bayern, Erzherzogin von Innerösterreich (1551-1608), als Auftraggeberin«, *Auftraggeber als Träger der Landesidentität. Kunst in der Steiermark vom Mittelalter bis 1918*, eds. D. F. Hobelleitner, E. Lein, Graz, 2016, 139-165.
- ⁴¹ SHERYL E. REISS, *Beyond Isabella and Beyond...* (note 7), 455.
- ⁴² »Seznam lastnikov«, *Knjiga slovenještajerskih gradov...* (note 33), 94-96.

Vizualno predstavljanje mlade udovice-majke u ranome novom vijeku: dvorac Slovenska Bistrica i naručiteljsko djelovanje Marije Juliane grofice Vetter von der Lilie

BARBARA KRISTINA MUROVEC

Svrha je ovog rada dvojaka: promatranje metodoloških pristupa i istraživačkih pitanja u studijama ženskog pokroviteljstva ranoga novog vijeka i studija slučaja Marije Juliane grofice Vetter von der Lilie, koja je s 23 godine postala udovica i kao univerzalna nasljednica – vlasnica dvorca Slovenske Bistrice (njemački: Windisch Feistritz) u Štajerskoj. Prošla su tri desetljeća od početka sustavnog istraživanja ženskog naručiteljstva i kolekcionarstva u ranoj modernoj Europi. Većina studija usmjerena je na žensko pokroviteljstvo tijekom talijanske renesanse i odražava istraživački program muškog pokroviteljstva kojim su se (muški) povjesničari umjetnosti počeli baviti više od jednog stoljeća prije. Istraživanja vezana za profano naručiteljstvo žena uglavnom su bila usmjerena na studije slučaja i društvene prakse namjesnica na europskim dvorovima, na udovice dinastije Habsburg i individualne slučajeve žena na talijanskim dvorovima. Dvije glavne teme koje i dalje dominiraju u proučavanju ženskog pokroviteljstva i njihove zastupljenosti u ranome novom vijeku jesu žene i religijska umjetnost te žene i portret. U Sloveniji je istraživanje nakon 1945. bilo komplicirano zbog upravljanja kulturnom baštinom plemstva i zapljene imovine. Poznavanje podrijetla i imena vlasnika oduzetih predmeta u javnim muzejima i dalje je ideološki i politički motivirano pitanje.

Marija Juliana grofica Vetter von der Lilie (1672. – 1708.) naslijedila je dvorac Slovensku Bistricu 1695. godine. Iako je dvorac nakon 1717. godine preuredio Ignaz Maria grof Attems, ujak pokojnice, nekoliko prostora i ukrasa još se može povezati sa ženskim pokroviteljstvom i naručiteljstvom. Tako biblijski citat na glavnom portalu najavljuje da je mudra žena izgradila svoju kuću (SAPIENS: MVLIER AEDIFICA[T] DOMVM SVAM: PROV: CAP: XIV), a freska na prvom katu prikazuje alegoriju Majke Zemlje. Nepoznati slikar koristio se grafikom augsburškoga gravera Melchiora Küsela, prema slikama Simona Voueta za Anu od Austrije iz vestibula kraljevske palače u Fontainebleau. Grafika u Topographia ducatus Stiriae Georga Matthäusa Vischera s prikazom vrta dvorca, kao i stropna slika ljekarne s puttima koji nose cvijeće i bilje te masti, koralje i rog jednoroga (natpisima na različitim jezicima ističu se ljekovita svojstva bilja i drugih predmeta) također prikazuju teme često vezane za žene.

Maria Juliana Vetter pokazala je da prepoznaje moć vizualnog samopredstavljanja i jedna je od najistaknutijih plemkinja koja je izašla iz muške sjene i zaborava u nedovoljno istraženom području ženske naručiteljske djelatnosti u Srednjoj Europi.

Žene u plemićkim zbirkama istočne Hrvatske – od slikarica do mecena i kolekcionarki

JASMINKA NAJČER SABLJAK
SILVIJA LUČEVNJAK

Izvorni znanstveni rad
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
jasminka.najcer@gmail.com

ZAVIČAJNI MUZEJ NAŠICE
silvija.lucevnjak@gmail.com
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.05>

Likovne zbirke plemićkih obitelji istočne Hrvatske u novije su vrijeme predmet intenzivnih istraživanja, osobito u vezi s pitanjem provenijencije materijala u hrvatskim muzejskim ustanovama. U kontekstu odnosa umjetnost – žena, sagledavanje toga materijala donosi niz zanimljivih povijesno-umjetničkih fenomena i osobnosti. Najvažnije likovne zbirke toga tipa nastajale su početkom 18. stoljeća i razvijale su se sve do Drugoga svjetskog rata, kada su njihova djela bila većinom premještena u mnoge ustanove i muzejske zbirke diljem Hrvatske. U širokom dijapazonu umjetnika i umjetnina susrećemo imena žena koje su u promatranim zbirkama ostavile neizbrisiv trag. U plemićkim zbirkama nailazimo na mnoštvo portreta žena, najčešće članica plemićkih obitelji, a u radu će biti istaknuto nekoliko najreprezentativnijih primjera. Slijedi pregled žena koje su (su)kreirale likovne zbirke te kao mecene poticale razvoj likovne umjetnosti. Među njima se ističe Alvina grofica Pejačević, koja je sa suprugom kolekcionirala vrijednu umjetničku zbirku s mnogo umjetnina slikara i profesora bečke akademije Karla Rahla, koji je i nju potaknuo na likovno stvaranje. Istaknute su mecenatske i kolekcionarske sklonosti imale Ludvina grofica von und zu Eltz, Elizabeta (Lila) grofica Pejačević, Amalija (Ilma) grofica Mailáth te Julijana grofica Normann-Ehrenfels. Zapaženije likovne opuse ostvarile su Jolanda grofica Pejačević krajem 19. stoljeća i Greta barunica Turšković u 20. stoljeću.

Ključne riječi: plemstvo, istočna Hrvatska, žene, umjetnost

UVOD

U kontekstu odnosa žena članica plemićkih obitelji s istoka današnje Hrvatske prema likovnoj umjetnosti ističe se niz zanimljivih povijesno-umjetničkih fenomena i osobnosti.* Stoga će se u radu razmotriti aktivni i pasivni načini sudjelovanja žena u likovnosti, od uloge modela u portretnim prikazima preko aktivnog uključivanja u mecenatske i kolekcionarske aktivnosti do osobnih kreacija na području likovne umjetnosti. Te će se teme razmatrati na geografski i povijesno definiranom prostoru istočne Hrvatske, od trenutka kada se to područje početkom 18. stoljeća upravno i gospodarski ponovno pripojilo Habsburškoj Monarhiji, sve do Drugoga svjetskog rata, kada s povijesne scene nestaju plemićke obitelji. Istraživanje razvoja plemićkih

zbirki istočne Hrvatske već je dulje vrijeme u središtu zanimanja autorica ovoga teksta, no sada se prvi put sagledava iz perspektive odnosa žene i umjetnosti.

Hrvatska povijest umjetnosti tek je od putujuće izložbe Hrvatske slikarice plemkinje iz Zbirke dr. Josipa Kovačića (2002. – 2003.) osvijestila postojanje niza do tada gotovo nepoznatih i neistraženih opusa, čime je znatno obogaćena naša kulturna baština.¹ Tako se s tom temom upoznala široka javnost i ujedno senzibilizirala sredina za nova istraživanja. U eseju objavljenom u katalogu izložbe, Žarka Vujić umjesto zaključka ponudila je lepezu otvorenih pitanja, odnosno poziv za daljnja istraživanja i interpretiranja teme slikarica plemkinja.² Radovi slikarica plemkinja predstavljaju suženi odabir šire teme hrvatskih slikarica rođenih u 19. stoljeću, kojom se dr. Kovačić

bavio desetljećima.³ Pretkraj njegova života, 2017. godine, organizirana je izložba u Muzeju grada Zagreba kojom se željelo predstaviti donatora, njegovu zbirku umjetnina te istaknuti potrebu za osnutkom muzeja hrvatskih slikarica rođenih u 19. stoljeću, no taj projekt, nažalost, nije ostvaren.⁴

Slikarice plemkinje dio su istraživanja širega konteksta odnosa žena i umjetnosti kojem se pridaje sve veća pozornost ne samo u teorijskim radovima nego i u izložbenim projektima. U potonjem treba istaknuti izložbu u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, pod nazivom Zagreb, grad umjetnica, održanu 2020. godine. Bila je to prva izložba u samostalnoj Republici Hrvatskoj posvećena samo umjetnicama, s pregledom autorica koje su djelovale od kraja 19. do 21. stoljeća.⁵

Na svim spomenutim izložbama, odnosno u pratećim katalozima, zastupljene slikarice plemkinje većinom su vezane za prostor središnje i sjeverne Hrvatske, a istok se spominje samo sporadično u nekim od zastupljenih biografija. Iako se na području istočne Hrvatske ne može navesti istaknutija slikarica, nekoliko plemkinja vezano je za likovnost do te mjere da se njihove biografije trebaju istražiti i predstaviti u smislu doprinosa temi odnosa žene i likovne umjetnosti. U vezi s tim, ovaj rad treba shvatiti kao dopunu spoznaja o specifičnim ulogama plemkinja koje su u tom dijelu Hrvatske tijekom dugog 19. stoljeća i u kratkom razdoblju međuraća ostavile velik trag u nacionalnoj povijesti umjetnosti.

PORTRETI ŽENA U PLEMIČKIM ZBIRKAMA ISTOČNE HRVATSKE

Likovne zbirke plemićkih obitelji istočne Hrvatske već se dulje intenzivno istražuju, osobito u vezi s pitanjem provenijencije umjetnina u muzejskim ustanovama. U ostvarenim izložbenim projektima predstavljene su kolekcije obitelji Pejačević, valpovačkih veleposjednika Hillebrand von Prandau i Normann-Ehrenfels, a uskoro se očekuje i izložba o vukovarskoj obitelji Eltz. Objavljena je i knjiga o likovnoj zbirci iz lloka talijanske obitelji Odiscalchi te niz radova u časopisima i zbornicima o sudbini kulturne, posebice likovne, baštine ostalih slavonskih plemićkih obitelji, osobito nakon 2014. godine, kada su se autorice ovoga rada uključile u projekte Hrvatske zaklade za znanost.⁶ Pregled reprezentativnih djela iz spomenutih plemićkih zbirki bio je predstavljen na izložbi u Galeriji Klovićevi dvori 2021. godine.⁷

Najvažnije privatne likovne zbirke istočne Hrvatske nastale su početkom 18. stoljeća u krugovima lokalnog plemstva i razvijale su se sve do Drugoga svjetskog rata, kada su većinom bile podijeljene u mnoge ustanove i muzejske zbirke diljem Hrvatske, a dio djela završio je u privatnim zbirkama njihovih nasljednika u inozemstvu. U širokom dijapazonu

umjetnika i umjetnina nailazimo na mnoštvo portreta žena, članica plemićkih obitelji.

S obzirom na to da se u počecima stvaranja tih zbirki portreti naručuju ponajprije kao dio (samo) reprezentacije, odnosno radi dokazivanja obiteljskoga društvenog statusa, likovi su predstavljeni u svečanim odorama i opremi, s bogatom štafažom, pa možemo pretpostaviti da su i portretirane žene barem djelomice odlučivale o elementima takvih prikaza, nastojeći pomno birati odjeću, frizuru, nakit i drugo. Bilo je uobičajeno naručivanje takozvanih dvojnih portreta supruga i supruge, pri čemu su portreti bračnoga para usklađeni veličinom, opremom, impostacijom lika te najčešće provideni slikanim obiteljskim grbom (posebno ženinim, posebno muževim), a ponekad i kraćim tekstom s osnovnim biografskim podacima o portretiranoj osobi. Najstariji likovi slavonskih plemkinja zastupljeni su na vrlo reprezentativnim portretima austrijskih umjetnika kasnoga baroka s početka druge polovice 18. stoljeća. Na primjer, to su portreti Ane Marije barunice Pejačević (ulje na platnu, oko 1760.) i Josipe barunice Pejačević (ulje na platnu, oko 1768.) iz Našičke zbirke obitelji Pejačević.⁸ Pretpostavljamo da su bili izvedeni kao tzv. dvojni portreti, formatom i štafažom usklađeni s portretima supruga. U toj nam zbirci nisu sačuvani, no prisutni su u nekim drugim zbirkama, kao u slučaju portreta bračnoga para Ivana grofa Jankovića Daruvarskog i njegove supruge Alojzije, rođene grofice Festetić iz 1780. godine.⁹ Druga polovica 18. stoljeća donosi nam nekoliko iznimno reprezentativnih ženskih portreta koji nisu nastali u sklopu narudžbi tzv. dvojnih portreta. U Našičkoj



Sl. 1.
Johann Georg Weikert, *Marija Eleonora grofica Pejačević, rođ. grofica Erdödy*, 1789., Muzej likovnih umjetnosti.

zбирци obitelji Pejačević to je portret Marija Eleonora grofica Pejačević, rad uglednoga bečkog slikara Johanna Georga Weikerta (1745. – 1799.) iz 1789. godine¹⁰ (sl. 1).

Isti je autor (ili autori iz njegova slikarskog kruga) za Našičku zbirku izveo još nekoliko djela, no nijedno se svojim dimenzijama (220 x 149 cm), raskošnom štafažom i opremom slike ne može mjeriti s ovim ostvarenjem, koje zauzima i važno mjesto u opusu toga slikara koji iste godine izvodi vrlo slično, veličinom gotovo identično, djelo Portret Elizabete grofice Waldstein-Wartenberg (1769. – 1813.), danas u fundusu Mađarskoga narodnog muzeja u Budimpešti.¹¹ S obzirom na brojnost djela toga slikara u zbirci te iznimnu reprezentativnost u prikazu lika, možemo pretpostaviti da je vjerojatno postojao osobni angažman grofice Pejačević u stvaranju tih djela, a posebice njezina portreta. U Valpovačkoj zbirci slične kvalitete ima portret Marije Viktorije barunice Hillebrand von Prandau, rođ. barunice Jabornigg von Gamsenegg, nastao oko 1775. godine.¹² Njegov autor Ephraim Hochhauser (1691. – 1771.) izveo je još nekoliko portreta za tu zbirku, no veličinom i reprezentativnošću to se djelo izdvaja od ostalih i nameće slične zaključke o osobnom afinitetu portretirane prema umjetnosti (ili barem umjetniku!), kao u slučaju Weikertovih ostvarenja u Našičkoj zbirci.

Početak 19. stoljeća donosi u zbirkama slavonskog plemstva niz ostvarenja koja ženu prikazuju u kontekstu njezine majčinske uloge, u prizorima s djecom. Od reprezentativnih platna, poput djela Friedricha Johanna Gottlieba Liedera (1780. – 1859.) na kojem prikazuje članove obitelji Pejačević u pejzažu blizu virovitičkog dvorca (1811.), do intimnijih scena, poput djela Katarina grofica Pejačević sa sinom i pokćerkom (oko 1806.), za sada neutvrđenog slikara.¹³ U tom se razdoblju analizom likovnih djela može zaključiti da su pojedine plemkinje imale istančan ukus za modu i bile sklone portretiranju te da su vjerojatno poticale izradu svojih portreta jer su u zbirkama zastupljene s nekoliko djela. Takav je slučaj s portretima Ane Marije barunice Hillebrand von Prandau, rođ. grofice Pejačević (1776. – 1863.), iz Valpovačke zbirke, koja sadržava četiri portreta nastala tijekom njezina života, od reprezentativnih ulja na platnu do minijatura, te jednu kopiju minijature nastalu 1907. godine.¹⁴

Sredinom 19. stoljeća u slavonskim plemićkim zbirkama nastaje niz kvalitetnih ženskih portreta, među kojima su posebice važna djela prvoga udomaćenog slikara na ovim prostorima, Josipa Franje Mückea (o. 1819. – 1883.), koji prvo počinje raditi za vukovarsku obitelj Eltz, a onda i za druge plemićke obitelji. U njegovu opusu ističu se mnogi kvalitetni ženski portreti, među kojima izdvajamo portrete članica obitelji Eltz iz 1858. godine, zatim

jedan portret Ludvine grofice von und zu Eltz i dva portreta sestre njezina supruga, Sophie grofice von Schönborn-Wiesentheid, rođ. grofice Eltz (1814. – 1902.).¹⁵ U Našičkoj zbirci sačuvan je njegov portret Gabrijele grofice Pejačević, rođ. barunice Döry (1830. – 1913.), iz 1857. godine.¹⁶

Vrhunsko ostvarenje na području portretistike u zbirkama slavonskog plemstva jest portret Alvine barunice Hillebrand von Prandau (1830. – 1882.), poslije udane grofice Pejačević, rad uglednoga austrijskoga bidermajerskog slikara Friedricha von Amerlinga (1803. – 1887.) iz 1852. godine¹⁷ (sl. 2). Amerling je za Valpovačku zbirku sukcesivno izveo seriju portreta triju kćeri tadašnjeg vlasnika valpovačkog posjeda, Gustava baruna Hillebrand von Prandaua: dva portreta Marijane Hillebrand von Prandau, od kojih ju jedan prikazuje u koroti, te po jedan Alvine i Štefanije.

Sl. 2.
Friedrich Amerling, *Alvina grofica Pejačević, rođ. barunica Hillebrand von Prandau*, 1852., obitelj Pereira-Arnstein, Rothenthurn, Muzej likovnih umjetnosti, Osijek.



Stručnjaci ističu da se uz majstorski prikazane portretne karakteristike u tome djelu ističe i snažna psihološka nota, što upućuje na poseban odnos portretirane i portretista, a što je potvrđeno i u njezinu drugom portretu iz 1856., koji nastaje nakon udaje, a u kojem je na vrlo reprezentativan način portretirana bečki slikar Karl Rahl.¹⁸ O njihovom odnosu elaborira se poslije u ovome radu.

U rang tako kvalitetnih ženskih portreta u promatranim zbirkama ubrajamo i ulje na platnu, djelo njemačkog portretista Theodora Hamachera iz 1861., na kojemu je Franciska pl. Mihalović, rođ. grofica Schaffgotsch (1835. – 1920.).¹⁹ Prikazana je u iznimno raskošnoj haljini, u punoj figuri te reprezentativnom formatu od 224 × 150 centimetara, a slika je nakon njezine udaje postala dijelom tzv. Feričanačke zbirke obitelji Mihalović (sl. 3).

Uz spomenute ženske portrete iz zbirke sla-

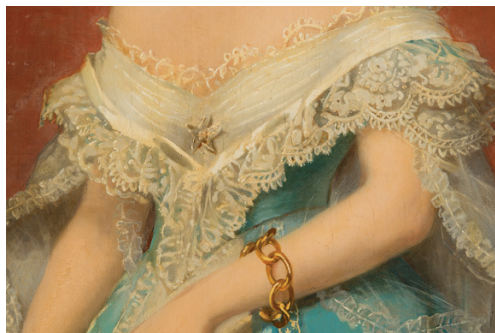
vonskih plemića treba navesti i jedan koji se rubno povezuje s tim zbirkama, onaj Aurore barunice Vanderlinden d'Hoogvorst (1831. – 1898.). Riječ je o



jednom od najreprezentativnijih ženskih portreta cijele figure, a djelo je poznatoga talijansko-britanskog portretista i genre slikara Alessandra Ossanija iz 1868. godine (sl. 4). Taj portret ističe društveni status portretirane inzistirajući na pomnom prikazu skupocjene haljine od luksuzne flamanske čipke te dragocjenom zlatnom i bisemom nakitu (sl. 5). Naglasak je stavljen i na elemente dvorskog mobilijara, pri čemu se posebno ističe prikaz bijele ruže u vazi, kao moguća aluzija na bračnu vjernost (sl. 6). Portretirana je u trenutku nastanka slike već bila u drugome braku, nakon smrti supruga Aleksandra grofa Pejačevića iz rumsko-retfalačke grane te obitelji. Stjecajem okolnosti slika je donirana i danas je u fondusu osječkog Muzeja likovnih umjetnosti, s portretima ostalih slavonskih plemkinja.²⁰

Početak 20. stoljeća u zbirke slavonskog plemstva donosi i nekoliko vrhunskih ostvarenja moderne na području ženske portretistike kao što je djelo Julija grofica Normann-Ehrenfels iz 1909. godine, rad Josepha Koppaya (1859. – 1927.) (sl. 7). Posebice je enigmatičan jedini sačuvani portret s likom Dore grofice Pejačević iz 1916. godine, rad Maksimilijana Vanke (1889. – 1963).²¹ Obje su portretirane osobe plemkinje s iznimnim sklonostima prema umjetnosti. Dora grofica Pejačević (1885. – 1923.) ostvarila je zapaženu karijeru kao skladateljica europskih dosoga.²² U kontekstu ovoga rada zanimljivo je napomenuti da je u Našičkoj zbirci i jedno likovno djelo čija se akvizicija može objasniti Dorinom ulogom, odnosno pretpostavljamo da ga je osobno nabavila za obiteljsku zbirku.²³

Među portretima s početka stoljeća posebice se ističe slučaj „dvostruke ženske uloge“, kada ženu portretira slikarica, što se susreće u Našičkoj zbirci s portretom Elizabete (Lile) grofice Pejačević, rođ. barunice Vay (1860. – 1941).²⁴ (sl. 8). Njezin je portret rad hrvatske umjetnice Naste Rojc (1883. – 1964.), nastao u razdoblju u kojem se primarno bavila portretistikom. Lila je također iskazivala velik afinitet prema umjetnosti i bila je poznata po umjetničkom talentu (nastupala je kao glumica, pijanistica i sopranistica) te kao pokroviteljica Društva umjetnosti i Hrvatskoga glazbenog zavoda u Zagrebu, a nedavno je potvrđen i njezin skladateljski rad.²⁵ Iako je Lilin portret naručen kao pandan Bukovčevu portretu nje-



Sl. 3.
Theodor Hamacher,
Franciska pl. Mihalović, rođ. grofica Schaffgotsch, 1861.,
privatno vlasništvo,
Zbirka Antić/Mihalović.

Sl. 4.
Alessandro Ossani,
Aurora (Lolly) barunica Vanderlinden d'Hoogvorst, rođ. markiza Guadagni, 1868.,
Muzej likovnih umjetnosti,
Osijek.

Sl. 5.
Alessandro Ossani,
Aurora (Lolly) barunica Vanderlinden d'Hoogvorst, rođ. markiza Guadagni, 1868.,
Muzej likovnih umjetnosti,
Osijek / detalj.



Sl. 6.
Alessandro Ossani,
*Aurora (Lolly) barunica
Vanderlinden
d'Hoogvorst, rođ.
markiza Guadagni,
1868.,*
Muzej likovnih
umjetnosti, Osijek /
detalj.

zina supruga Teodora grofa Pejačevića iz 1903. godine, iz neutvrđenih razloga portretirana nije mogla osobno pozirati umjetnici, pa je djelo nastalo prema fotografskom predlošku.²⁶

Zanimljivo je istaknuti da su u dugom nizu portretiranih djela u Našičkoj zbirci posljednji upravo portreti žena. To su portreti Marije (Minke) grofice Pejačević (oko 1910.), Elizabete (Lile) grofice Pejačević (1935.), Klare grofice Pejačević (1941.) i Amalije grofice Pejačević (1941.).²⁷ Slično se dogodilo i u Valpovačkoj zbirci, gdje je slikar Izidor (Iso) Jung 1930. godine izveo portret u bizovačkoj narodnoj nošnji Marije-Therese grofice Normann-Ehrenfels, rođ. barunice Apfaltrer.²⁸

Sl. 7.
Joseph Koppay,
*Julijana grofica
Normann-Ehrenfels,
rođ. Edle von Vest,
1909.,* obitelj Pereira-
Arnstein, Rothenthurn,
Muzej likovnih
umjetnosti, Osijek.



Sl. 8.
Nasta Rojc, *Elizabeta
(Lila) grofica
Pejačević, rođ.
barunica Vay de
Vaya, oko 1903.,*
Muzej likovnih
umjetnosti, Osijek.



Uz slikarske portrete slavonskih plemkinja vrlo je zanimljivo promotriti i njihove kiparske portrete. U zbirkama slavonskog plemstva ukupno je vrlo malo skulptura i reljefa, no među njima se ističu ženski portreti. Vrhunski slikarski portret Alvine barunice Hilleprand von Prandau već je opisan u ovoj poglavlju, a postoji i njezin kiparski portret, koji je 1868. izradio ugledni mađarski kipar József Engel (1815. – 1901.) u trenutku kada je već bila udana za Pavla grofa Pejačevića.²⁹ Početkom 20. stoljeća nastaju i tri kiparska djela koja su pripadala Našičkoj zbirci, a vezana su za Doru groficu Pejačević (1885. – 1923.) i njezinu sestru Gabrijelu groficu Pejačević (1894. – 1977.). Vremenski je najstariji Gabrijelin portret, reljef u sadri, rad kipara Roberta Frangeša Mihanovića (1872. – 1940.) iz 1904. godine.³⁰ Slijedi skulptura Tuga, rad srpskog kipara Đorđa Jovanovića (1861. – 1953.) u bijelom mramoru iz 1906. godine, koja ne prikazuje Dorin lik, no nakon njezine prerane smrti bila je postavljena na njezinu grobu u Našicama, a zauzima i posebno mjesto u opusu umjetnika.³¹ Treće je djelo Dorina portretna bista, rad kipara Davida Jelovšeka (1879. – 1953.) iz 1916. (glazirana i bojena sadra), s obiteljskim grbom na bazi.³²

U suton postojanja slavonskih plemićkih zbirki nastaje nekoliko ostvarenja kipara Rudolfa Švagel-Lešića (1911. – 1975.) za obitelji Eltz i Khuen-Belasi, koje su bile povezane brakovima.³³ Tijekom boravka u Vukovaru, sredinom 30-ih godina prošlog stoljeća, kipar je izveo nekoliko portreta članova obitelji Eltz, među kojima je portretni reljef Sophie grofice von und zu Eltz (1871. – 1952.), bista Ane grofice

Khuen-Belasi, rođ. grofice von und zu Eltz (1897. – 1933.) te reljef s likom sv. Ane i Bogorodice, na kojem Bogorodica nosi portretne crte grofice Ane, no nažalost danas nije utvrđena lokacija tih djela.

ŽENE KAO KREATORICE ZBIRKI I PROMOTORICE UMJETNOSTI

Zapaženu ulogu u razvoju umjetnosti slavonske su plemkinje ostvarile i kao (su)kreatorice zbirki i promotorice umjetnosti. Nažalost, zbog povijesnih okolnosti u kojima su živjele i stvarale njihov je utjecaj često zanemaren, odnosno nezamijećen u odnosu prema muškim članovima obitelji, najčešće njihovim muževima. U toj sjeni ostale su mnoge mecenatske i kolekcionarske sklonosti slavonskih plemkinja, no moguće je istaknuti neke osobnosti koje su i u takvim okolnostima ostavile prepoznatljiv trag.

Na samim počecima razvoja umjetnosti na tlu Slavonije nakon odlaska Osmanlija najveći napori na području likovne umjetnosti bili su vezani za obnovu ili gradnju sakralnih objekata. Kako je lokalno plemstvo imalo funkciju pokrovitelja crkava na svojim posjedima, mnogi se plemići javljaju kao graditelji i donatori crkvenih prostora, a uz njih susrećemo i njihove supruge. Kao zanimljiv primjer ističemo dvije članice obitelji Pejačević, Suzanu barunicu Pejačević, rođ. Ziegler (1747. – oko 1798.), i Anu groficu Pejačević, rođ. Frankolukini (1727. – 1794.). Virovitičkoj crkvi sv. Roka barunica Suzana 1767. donirala je kalež, a grofica Ana ostavila je trajan trag u vidu podizanja oltara sv. Ane te donacijom jednoga pozlaćenog kaleža i tzv. vječnog svjetla.³⁴ Našičkoj crkvi sv. Antuna Padovanskog grofica Ana donirala je raskošnu kazulu s izvezenim združenim grbom obitelji Pejačević i Frankolukini.³⁵ Takav se trag slavonskih plemkinja u raznim sakralnim objektima može pratiti sve do sredine 20. stoljeća i u drugim obiteljima.³⁶

U ovom ćemo poglavlju obraditi nekoliko istaknutijih slavonskih plemkinja koje su ostavile zapažen trag u obogaćivanju obiteljskih zbirki, navodeći ih prema kronologiji njihova rođenja.

U odnosu prema ostalim plemićkim zbirkama s područja današnje istočne Hrvatske, kolekcija umjetnina kojom je bio opremljen dvorac obitelji Eltz u Vukovaru zauzima posebno mjesto. Iako je primarno nastala uvozom likovnog materijala s njemačkih posjeda te obitelji, prema mjestu u kojem se intenzivno kolekcionirala i tijekom 19. stoljeća dobila svoju prepoznatljivu fizionomiju, nazivamo je Vukovarskom zbirkom. Ta se zbirka ističe količinom i kvalitetom likovnoga materijala, s djelima u širokom rasponu tema i tehnika, od europskih majstora baroka preko klasicizma, bidermajera i djela akademskog realizma te radova udomaćenih umjetnika poput J. F. Mückea do radova domaćih umjetnika s početka 20. stoljeća.

Pretpostavlja se da je prije Drugoga svjetskog rata Vukovarska zbirka brojila oko 500 umjetnina: slika u ulju, skulptura, reljefa i grafika. U drugoj polovici 19. stoljeća vukovarskim posjedom upravljaju Karlo I. grof von und zu Eltz (1823. – 1900.) i njegova supruga Ludvina, rođ. grofica Pejačević (1826. – 1889.). Ludvina potječe iz rumsko-retfalačke grane obitelji Pejačević, čije je glavno sjedište, dvorac u Retfali kod Osijeka, u vrijeme njezina oca Petra grofa Pejačevića bilo poznato po bogatoj likovnoj zbirci i kao stjecište umjetnika. Obiteljska sklonost umjetnosti osobito je vidljiva u biografiji Ludvinina brata Ladislava grofa Pejačevića, koji pod utjecajem austrijskog slikara Franza Alta (1821. – 1914.) iskazuje zanimanje za slikarstvo te prima poduku u crtanju.³⁷



Sl. 9.
Neutvrđeni slikar,
Ludvina grofica von und
zu Eltz, oko 1853.,
Zbirka Burg Eltz /
Sammlung Burg Eltz,
Njemačka.

Ludvinino zanimanje za likovnost osobito je došlo do izražaja tijekom velike obnove obiteljskog posjeda u Njemačkoj, Burga Eltz, gdje se i danas čuva njezin portret koji je prikazuje u koroti, nakon smrti supruga Huga grofa Eltza, koji je rano umro³⁸ (sl. 9). Obnova Burga Eltz nije izravno vezana za Vukovarsku zbirku, no to pokazuje s kolikom su brigom Eltzovi pristupali pitanju obiteljske baštine, a ističe i njihov afinitet prema likovnoj umjetnosti. Obnova je počela 1845. i trajala do 1888. godine. Prostor u kojem se najočitije sagledava Ludvinin utjecaj njezina je radna soba. Za uređenje toga prostora angažiran je oko 1881. godine slikar Eduard Heinrich Knackfuss (1855. – 1945.), koji izvodi bujnu vegetabilnu i zoomorfnu ornamentiku u neogotičkom stilu te portrete bračnog para Karla i Ludvine, njihove djece te združeni grb Eltz i Pejačević. Knackfuss je na dvama uskim panelima izveo dvije duge, oštro lomljene i vertikalno postavljene banderole s natpisima na njemačkoj gotici. Na jednoj strani banderole izveden je natpis koji svjedoči o posebnom odnosu slikara i naručiteljice, grofice Ludvi-

ne: DER FRAU ZU ELTZ DER DIENE ICH (Služim gospodarici Eltzovih).³⁹

U povijesti plemićkih zbirki istočne Hrvatske poseban položaj zauzima Podgoračka zbirka, nastala u malome mjestu Podgoraču, između Našica i Osijeka, koje je od početka 18. stoljeća bilo u rukama plemićke obitelji Pejačević. Sredinom 19. stoljeća vlasnik podgoračkog posjeda bio je Pavle grof Pejačević (1813. – 1907.), koji je zajedno sa suprugom Alvinom, rođenom barunicom Hilleprand von Prandau (1830. – 1882.), kolekcionirao posebnu vrijednu umjetničku zbirku. Alvina je bila kći valpovačkog veleposjednika Gustava baruna Hilleprand von Prandaua (1807. – 1885.) i Adele/Adelheid, rođ. von Cseh.

Posebnost te zbirke jest velik broj umjetnina čiji je autor slikar i profesor bečke akademije Karl Rahl (1812. – 1865.), a neke su umjetnine radovi njegovih učenika. Zbirka je prikupljana u Beču i Budimpešti, gdje je bračni par Pejačević često boravio, no s ciljem da se zbirkom oplemeni dvorac u Podgoraču, objekt koji su od izvorne skromne kurije pretvorili u reprezentativni dvorac prema nacrtima jednog od najuglednijih budimpeštanskih arhitekata Alajosa Hauszmanna (1847. – 1926.).⁴⁰ Opremljen biranim historicističkim namještajem, dvorac je nakon uređenja sadržavao približno devedeset umjetničkih djela, što tu zbirku ne ubraja među veće u krugovima slavonskog plemstva, no njezino je značenje zbog vrsnosti materijala i principijelnosti prikupljanja iznimno. Stručnjaci smatraju da je to bila jedna od najambicioznije zamišljenih privatnih zbirki nastalih u 19. stoljeću u Hrvatskoj i ovome dijelu Europe.⁴¹ S obzirom na to da nakon Alvinine smrti u relativno mladoj dobi Podgoračka zbirka više nije rasla, smatramo da su akvizicije ponajviše ovisile o Alvininoj sklonosti umjetnosti, posebice u kontekstu njezina bavljenja slikarstvom, što se razmatra u sljedećem poglavlju.

U krugu obitelji Pejačević nailazimo na još jedno važno ime u kontekstu brige za obiteljske likovne zbirke, ali i podupiranje likovnog života općenito. Riječ je o Elizabeti (Lili) grofici Pejačević (1860. – 1941.), supruzi Teodora grofa Pejačevića, nasljednika našičkog posjeda, dugogodišnjega velikog župana Osječke županije te hrvatskog bana od 1903. do 1906. godine. Njezin je suprug osamnaest godina (1885. – 1903.) bio na čelu Društva umjetnosti, čiji je utemeljitelj Isidor Kršnjavi, rođen u Našicama 1845. godine. Takav angažman Pejačevića bio je u skladu s razvojem temeljnih nacionalnih ustanova i bujanjem kulturnog života potkraj 19. stoljeća, u čemu istaknutu ulogu imaju članovi slavonskih plemićkih obitelji. Nakon Teodorova stupanja na bansku stolicu Lila je kod supruga uspješno agitirala u vezi s otkupom umjetnina, stipendiranjem umjetnika i organizacijom raznih izložbi, a sigurno je utjecala i na otkupe umjetnina za Našičku zbirku.⁴²

Još jedna važna likovna zbirka slavonskog plemstva doživjela je znatan uzlet zahvaljujući brizi jedne žene, Julijane grofice Normann-Ehrenfels, rođ. Edle von Vest (1868. – 1959.). Sa suprugom Rudolfom grofom Normann-Ehrenfelsom (1857. – 1942.), vlasnikom valpovačkog veleposjeda, bila je poznata po narudžbama umjetnina za Valpovačku zbirku i brizi za kolekcionirani materijal.⁴³ U povjesnici kolekcioniranja na području istočne Hrvatske posebno je zabilježen događaj iz 1906. godine, kada je održana izložba Hrvatskog društva umjetnosti u svečanoj dvorani Virovitičke županije u Osijeku, pod pokroviteljstvom Elizabete (Lile) grofice Pejačević, supruge tadašnjeg bana Teodora grofa Pejačevića. Nakon relativno slaboga početka prodaje izložbu su posjetili Rudolf i Julijana Normann-Ehrenfels, koji su za svoju zbirku izabrali neka od najvrjednijih djela, što je i druge potaknulo na kupnju, a Valpovačku su zbirku obogatili nizom kvalitetnih radova slikara hrvatske moderne.⁴⁴ Uz otkup novih djela, Julijana se brinula za restauraciju starih umjetnina, izradu kopija slika i aplikaciju obiteljskih grbova na portrete, za što je austrijski heraldičar Ernst Krahl (1858. – 1926.) izveo posebnu mapu. Najveći su zahvat u kolekciji Rudolf i Julijana učinili narudžbom kopija postojećih obiteljskih portreta te izradom novih u formi minijature, koje izlažu uz starije primjerke takva slikarstva. Iz inventara valpovačkog dvorca vidljivo je da je veći broj umjetnina bio u spavaćoj sobi grofice Julijane, koja je bila smještena tik do bogate obiteljske knjižnice, koju je grofica obogatila i tzv. ženskom knjigom.⁴⁵ Svijest o važnosti portreta kao obiteljske memorije ostavljene u nasljedstvo novim generacijama u njezinu je slučaju posebice došla do izražaja. Julijana se osobito brinula o dodavanju najljepnica ili posebnih pločica s ispisanim biografijama portretiranih osoba na njemačkoj gotici, koje je osobno pisala i njima opremala okvire, podokvire ili pozadine slika u zbirci, a ponekad je uljepljivala i izreske iz novina i časopisa, relevantne za sliku. Julijanin je angažman jedinstven u kontekstu naših plemićkih zbirki s obzirom na to da je historiografskim, odnosno biografskim referencijama dodavala posebnu vrijednost umjetninama te se time iskazala kao vrsna kolekcionarka, odnosno ljubiteljica umjetnosti.⁴⁶

Na kraju niza istaknutijih ljubiteljica umjetnosti i podupirateljica umjetnika stoji ime Amalije (Ilme) grofice Mailáth, rođ. grofice Hadik (1866. – 1941.), od 1905. godine supruge nasljednika miholjačkog posjeda, Ladislava grofa Mailátha (1862. – 1934.). Sa suprugom je do Prvoga svjetskog rata živjela u novopodignutom dvorcu u Donjem Miholjcu, no nakon neuspješne pravne borbe s vlastima novostvorene jugoslavenske države bili su prisiljeni prodati svoj posjed u besćenje i odseliti se u Austriju, pa je sudbina njihove zbirke potpuno nepoznata. Dok

su živjeli u Donjem Miholjcu, Amalija je podupirala mlade hrvatske umjetnike narudžbama i otkupom njihovih djela, a k njima je zalazio i slikar Maksimilijan Vanka, za kojega je poznato da je izradio portret njezina supruga.⁴⁷

Na kraju ovoga poglavlja potrebno je istaknuti još jedno ime, koje se posredno veže za temu ovoga rada. Iako nije riječ o plemkinji, nego o stručnjakinji na području zaštite kulturne baštine, bez njezina bi angažmana danas bilo iznimno teško govoriti o likovnoj baštini slavonskih plemićkih obitelji. To je hrvatska arheologinja i povjesničarka Danica Pinterović (1897. – 1985.), koja je od 1943. bila zaposlena u osječkome Muzeju Slavonije kao kustosica, a od 1949. do umirovljenja 1961. bila je ravnateljica te ustanove. U mirovini je djelovala kao viši znanstveni savjetnik u Zavodu za znanstveni rad JAZU u Osijeku. Zahvaljujući njezinoj iznimnoj angažmanu u sklopu djelovanja republičke Komisije za sakupljanje i čuvanje kulturnih spomenika i starina pri Ministarstvu prosvjete (KOMZA), Danica Pinterović sa suradnicima je u teškim vremenima nakon Drugoga svjetskog rata uspješno prikupila stotine umjetnina, dijelova namještaja i sličnog materijala iz napuštenih i uništenih slavonskih dvoraca. Toj iznimnoj ženi bio je posvećen stručno-znanstveni skup „Dr. Danica Pinterović – rad i djelovanje“, na kojem je posebno istaknuta i njezina zasluga u spašavanju likovne baštine slavonskog plemstva.⁴⁸ Tako se njezinim djelovanjem na neki način „zatvorio krug ženskoga rukopisa“ u vezi s odnosom žena i umjetnosti na području istočne Hrvatske.⁴⁹

SLAVONSKE PLEMKINJE – SLIKARICE

Polazište za istraživanje uloge plemkinja u razvoju naše umjetnosti bila je već spomenuta zbirka hrvatskih slikarica Josipa Kovačića kao reprezentativan korpus za spomenuto kulturno-povijesno razdoblje, no u njoj ne susrećemo slavonske plemkinje.⁵⁰ U prošlim poglavljima prikazano je kako su utjecale na likovnost svojim mecenatskim aktivnostima i skrbi o zbirkama umjetnina, jer su bile upućivane na potrošački ili pokroviteljski aspekt bavljenja umjetnošću, ali malo njih odlučilo se i aktivno baviti slikarstvom. No sredinom 19. stoljeća, tijekom hrvatskog preporoda, počela je i postupna afirmacija žena u javnoj sferi, pa tako i na području umjetnosti. Umjetnost se smatrala dijelom obrazovnog kurikula svake plemkinje, a plemićke su obitelji svojim kćerima mogle osigurati i primjerenu privatnu naobrazbu. Takva poduka davala se privatno, izvan školskoga sustava te nije bila dosljedna odnosno stalna.⁵¹

Ipak, i u takvim okolnostima pojedine su plemkinje iskazivale talent za likovnu umjetnost, pa su do našega vremena došli mali, no dragocijeni tragovi koji svjedoče da su i slavonske plemkinje

primale slikarsku poduku, u skladu s obiteljskim okruženjem i odgojnim principima onoga doba.⁵² Primjerice, u Vukovarskoj je zbirci sačuvano nekoliko akvarela sa signaturom Marie te datacijama 1883. i 1884., koja su pripisana Marianni grofici von und zu Eltz (1856. – 1941.), Ludvininij i Karlovoj kćeri.⁵³

U Valpovu je potkraj 70-ih godina 19. stoljeća nastala mapa crteža olovkom čija je autorica Ana grofica Normann-Ehrenfels (1854. – 1927.), poslije udana grofica Csáky. Crteži prikazuju pejzaže, ruine, vedute, voće i cvijeće, repertoar tipičan za romantičarski pogled na prirodu blizak mladoj plemkinji. Posebice je zanimljiv jedan pogled na Našice, nastao prema poznatom crtežu slikara Huga Conrada von Hötendorfa (oko 1807. – 1869.). Taj crtež bio je dio mape rađene za poznatu Prvu dalmatinsko-hrvatsko-slavonsku gospodarsku izložbu u Zagrebu, održanu 1864. godine. Mapa se danas čuva u fundusu Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku, no u vrijeme nastanka Anina crteža bila je još u vlasništvu Karla plemenitog Mihalovića iz Feričanaca, koji ju je kupio za svoju zbirku, što upućuje na zanimljiv način diseminacije umjetničkih motiva među krugovima slavonskog plemstva.⁵⁴

Posebice zanimljiv moment poznavanja načina stvaranja žena-plemkinja jest pitanje postojanja njihova prostora za rad, odnosno ateliera.⁵⁵ Poznato je da su u nuštarskom dvorcu, u tzv. srednjem dvoru, postojala „dva ormara s priborom za umjetničko slikanje, skicama i slikama“, iz čega se može zaključiti da se u obitelji rado slikalo.⁵⁶ Istaknuti talent za umjetnost iskazivao je Hinko grof Khuen-Belasi (1860. – 1928.), kojemu su atribuirani neki radovi u obiteljskoj zbirci, dok se jedan akvarel manjih dimenzija, s prikazom raspela u eksterijeru i signaturom L. K. / Juni 1936., vjerojatno može pripisati njegovoj kćeri Ludvini grofici Khuen-Belasi (1896. – 1990.).

Svi su navedeni slučajevi sporadični, odnosno sačuvani radovi otkrivaju relativno talentiranu ruku nekih plemkinja, ali ipak su djela amaterskoga tipa te imaju veću kulturno-povijesnu nego umjetničku vrijednost. Do viših umjetničkih sfera izdignulo se vrlo malo članica slavonskih plemićkih obitelji. Dosadašnja istraživanja upućuju na samo tri imena, koja ćemo opširnije objasniti.

Najstarija je među njima već spomenuta Alвина grofica Pejačević, rođ. barunica Hillebrand von Prandau (1830. – 1882.). U Podgoračkoj je zbirci tijekom pripreme za izložbu likovne baštine obitelji Pejačević u osječkom Muzeju Slavonije pronađeno djelo Pejšaž u suton, koje je na poleđini nosilo natpis: Grf. Alvine Peja/csevich geb. Freiin / Hillebrand von / Prandau (sl. 10). Djelo je relativno malih dimenzija (26,5 x 38 cm), ulje na platnu i prikazuje šumoviti predio u trenutku zalaska sunca. Prizor



Sl. 10. Alvina grofica Pejačević, rođ. barunica Hillebrand von Prandau, *Pejsaž u suton*, oko 1860., Muzej Slavonije, Osijek.

je slikan plošno, a tamnom gamom smeđih tonova podsjeća na ostala djela slikara Rahla i njegova kruga u Podgoračkoj zbirci. Djelo je, zahvaljujući ugrebenoj signaturi Alvina u donjem desnom uglu i navedenom natpisu, nedvojbeno prepoznato kao Alvinin rad i datirano oko 1860. godine. Ono se slikarskim umijećem i stilskim obilježjima izdvaja iz prosječne amaterske slikarske razine, no do pronalaska ostalih njezinih djela Alvinu samo potencijalno možemo smatrati slikaricom-plemkinjom, odnosno punopravnom članicom kruga naših likovnih stvarateljica u 19. stoljeću.

Nakon Alvine, još je jedna članica obitelji Pejačević ušla u krug slikarica-plemkinja, a to je bila nećakinja njezina supruga, Jolanda grofica Pejačević (1859. – 1932.). Odrasla je u obitelji Pavlova brata Marka grofa Pejačevića (1818. – 1890.), koji je sa suprugom Herminom, rođ. groficom Bethlen, imao uz Jolandu još dvije kćeri. Iako su pretežno živjeli na posjedima u Mađarskoj, održavali su veze s obitelji na hrvatskim posjedima. Premda se u raznim povijesnim izvorima navodilo da je Jolanda bila umjetnica, za sada su nam poznati samo neki njezini radovi. Jedan akvarel iz 1870. godine čuva se u Zbirci grafika knjižnice budimpeštanskog sveučilišta Eötvös Loránd Tudományegyetem.⁵⁷ Nešto više o njezinu stvaralaštvu doznajemo na stranicama projekta ELBIDA, koji se bavi putopisima objavljenim u mađarskoj periodici prije 1945. godine. Grofica Pejačević zastupljena je kao autorica ilustracija (crteža pejzaža) objavljenih u putopisu A Bodensee partjairól (u prijevodu s mađarskog: S obala Bodenseea) autorice Irene Fuhrmann, za koju se zna da je bila odgojiteljica Katinke grofice Andrassy (1892. – 1985.), pripadnice elitnih krugova mađarskog plemstva. Putopis je bio objavljen 1893. u časopisu Magyar Szalon, čiji je izdavač bio István grof Keglevich (1840. – 1905.), ugledni mađarski političar, gospodarstvenik te intendant mađarskoga nacionalnog kazališta i opere.⁵⁸ Na toj se internetskoj stranici navodi da je grofica Peja-

čević djelovala 90-ih godina 19. stoljeća kao poznata slikarica i grafičarka odnosno ilustratorica. Iz njezinih dosad dostupnih djela može se zaključiti da je riječ o talentiranoj umjetnici, no opus joj zasad nije sustavno istražen.

Treća je u nizu slikarica-plemkinja koje su vezane za područje istočne Hrvatske Greta barunica Turković, rođ. Pexidr-Srića (1896. – 1978.). Ona je bila supruga Zdenka baruna Turkovića (1892. – 1968.), pravnika i istaknutoga agronomskog stručnjaka svjetskog ugleda. Zdenko potječe iz plemićke obitelji Turković, koja je od 1882. uspješno vodila kutjevački posjed, važan u povijesti hrvatskog vinogradarstva i vinarstva. Zdenko je od 1925. do 1945. upravljao tim posjedom, a poslije se nastavio profesionalno baviti voćarstvom i vinogradarstvom. Njegovo je najpoznatije djelo Ampelografski atlas, čiji je prvi dio izišao 1953., a drugi 1963. godine. Velik uspjeh atlas je postigao ne samo zbog tekstualnoga dijela nego i zbog ilustracija autorove supruge, Grete barunice Turković, koja je potpisana kao koautorica djela. Crteže grožđa počela je raditi još 1936. godine u Kutjevu, a zatim je za svaki svezak atlasa izradila po 30 akvarela, na kojima je prikazala pojedine sorte. U njima je do filigranske točnosti predočila morfologiju grozda, lista i rozgve te plastično dočarala oblikom i bojom svaku pojedinu sortu.⁵⁹ Kao posljednja u nizu promatranih autorica, ona je jedina imala formalnu umjetničku naobrazbu, i to kao akademska kiparica, no ponajprije se bavila slikarstvom te umjetničkim dizajnom i ilustracijom. Za trgovinu umjetničkoga obrta Contempora u Zagrebu izrađivala je 30-ih godina prošlog stoljeća nacрте za željezo, bakar, mjed i srebro, odnosno oblikovala je stolove, ograde, okvire, zrcala i rasvjetna tijela. Radila je i nacрте za predmete od stakla, sudjelovala je u uređenju interijera za neke javne zgrade, a dizajnirala je i predmete od papira, kože, vune i dr.⁶⁰

ZAKLJUČAK

Proučavanjem likovnih zbirki plemićkih obitelji istočne Hrvatske može se steći šira slika o odnosu žena i umjetnosti, posebice tijekom 19. i prve polovice 20. stoljeća. Unatoč činjenici da su, bez obzira na relativno dobre materijalne uvjete, bile uvjetovane položajem u patrijarhalnom društvu i ograničenim mogućnostima obrazovanja, ostvarile su zanimljiv utjecaj na razvoj naše kulture i likovnosti. S obzirom na materijalne mogućnosti i društveni položaj njihovih obitelji, mogle su pratiti trendove i događaje u umjetničkim središtima diljem Europe, a mnoge su u njima i boravile. Ondje su mogle dolaziti u dodir s pripadnicima umjetničkih krugova i slijediti modne trendove u opremanju obiteljskih rezidencija. Budući da je vizualna (re)prezentacija plemstvu bila iznimno važna, plemkinje su često bile portretirane. U zbirkama

slavonskog plemstva ženski portreti postoje od samih početaka kolekcioniranja, a u pojedinim razdobljima dominiraju svojom kvalitetom, brojnošću i reprezentativnošću, što upućuje na činjenicu da su plemkinje i osobno bile angažirane u njihovim narudžbama.

Uz pasivnu ulogu, kao predmeta slikanja, odnosno motiva umjetnina u slučaju portreta, plemkinje tijekom vremena zauzimaju i sve važniju ulogu u aktivnom kreiranju obiteljske umjetničke zbirke, a pojedine sudjeluju i u opremanju, gradnji ili adaptaciji crkvenih objekata. Zajedno sa suprugom ili samostalno, plemkinje tijekom 19. stoljeća sve više nastupaju i kao kolekcionarke umjetnina ili barem

sukreatorice stvaranja obiteljskih likovnih zbirki, kako u odabiru umjetnika tako i u opremljenosti te skrbi za njihovu sudbinu.

Uz rasvjetljavanje njihove uloge u promicanju umjetnosti i razvoju kolekcija, istraživanja su otkrila i nekoliko imena plemkinja koje su se i osobno bavile umjetnošću. U većini slučajeva riječ je o amaterskoj razini, no studioznijim istraživanjem pronađene su i tri osobe koje možemo ubrojiti u niz naših slikarica-plemkinja, iako su njihova umjetnička dostignuća, odnosno opusi, i dalje nedovoljno istražena i valorizirana.

Bilješke

- * Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2022-10-9843 Reprezentacija, razvoj, edukacija, participacija umjetnost u društvu od 19. do 21. stoljeća.
- ¹ Izložba je gostovala u Križevcima, Ozlju, Sisku, Trakošćanu, Čakovcu, Zagrebu, Gornjoj Stubici...
- ² *Hrvatske slikarice plemkinje iz zbirke dr. Josipa Kovačića*, katalog izložbe, ur. Z. Mihočinec, Zagreb, 2000.; ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III.“, *Hrvatske slikarice plemkinje iz Zbirke dr. Josipa Kovačića (2002. – 2003.)*, katalog izložbe, ur. Z. Mihočinec, Zagreb, 2002., 5–32.
- ³ U donaciji dr. sc. Josipa Kovačića, Gradu Zagrebu predano je 14. srpnja 1988. ukupno 1077 predmeta (406 slika, 557 crteža, 77 grafičkih listova i 5 albuma za skiciranje). Donacija je 1988. godine bila izložena u Umjetničkome paviljonu u Zagrebu, a odabrana djela često su bila predstavljena na izložbama diljem Hrvatske. Donator se tijekom života skrbio o tim djelima, bez prava na njihovu prodaju ili zamjenu, <https://www.zagreb.hr/umjetnicke-i-druge-zbirke-donacije-gradu-zagreb-u/43241> (pregledano 13. siječnja 2023.).
- ⁴ *Donator i donacija: susret muzeju hrvatskih slikarica rođenih u 19. stoljeću*, katalog izložbe, ur. V. Vrabec, Zagreb, Muzej grada Zagreba, 2017.
- ⁵ <https://umjetnicki-paviljon.hr/portfolio-item/zagreb-grad-umjetnica-djela-hrvatskih-umjetnica-od-kraja-19-do-21-stoljeca/> (pregledano 13. siječnja 2023.).
- ⁶ HRZZ-UIP-2013-11-4153, Croatia and Central Europe: Art and Politics in the Late Modern Period (1780 – 1945), (CroCE-ArtPolitics), voditelj: Dragan Damjanović, FFZG i HRZZ-IP-2018-01-9364 / Art and the State in Croatia from the Enlightenment to the Present (ASCEP), voditelj: Dragan Damjanović, FFZG.
- ⁷ JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Umjetničke zbirke slavonskih plemićkih obitelji“, *Umjetnost slavonskog plemstva: vrhunska djela europske baštine / The Art of the Slavonian Nobility: Masterpieces of European Heritage*, katalog izložbe, ur. J. Najcer Sabljak, S. Lučevnjak, V. Galović, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2021., 8–120.
- ⁸ JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, *Likovna baština obitelji Pejačević: studijsko-tematska izložba*, katalog izložbe, Osijek, 2013., 96–97.
- ⁹ JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Umjetničke zbirke...“ (bilj. 6), 25.
- ¹⁰ JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, *Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7)*, 106–107.
- ¹¹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weikert_Portrait_of_Elizabeth_Waldstein-Wartenberg_1789.jpg (pregledano 13. siječnja 2023.).
- ¹² JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Povijest likovne zbirke valpovačkih vlastelina“, *Valpovački vlastelini Prandau – Norman*, katalog izložbe, ur. D. Jelaš i dr., Valpovo – Osijek, 2018., 346.
- ¹³ JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, *Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7)*, 114–119.
- ¹⁴ JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Povijest likovne zbirke valpovačkih vlastelina...“ (bilj. 11), 348, 349, 368.
- ¹⁵ U Vukovarskoj zbirci sačuvana su još dva portreta grofice Sophie, rad njemačkih umjetnika. Ona je sa suprugom Erweinom bila poznata kao ljubiteljica umjetnosti, a suprug je bio kolekcionar najveće njemačke privatne zbirke baroknog slikarstva u dvorcu Pommersfelden. JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, *Likovna zbirka obitelji Eltz* (neobjavljeni rad).
- ¹⁶ JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, *Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7)*, 152.
- ¹⁷ JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Povijest likovne zbirke valpovačkih vlastelina...“ (bilj. 11), 121.
- ¹⁸ JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, *Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7)*, 144–145. Odnos C. Rahla i A. Pejačević opširnije se objašnjava poslije u ovome radu.
- ¹⁹ JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Povijest zbirke umjetnina obitelji Mihalović i slikar Maksimilijan Vanka“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 45 (2021.), 224–225; JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Umjetničke zbirke...“ (bilj. 6), 98–99.
- ²⁰ JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, *Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7)*, 170–171.
- ²¹ JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Povijest likovne zbirke valpovačkih vlastelina...“ (bilj. 11), 358–359; JASMINKA NAJCER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, *Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7)*, 200–201.
- ²² KORALJKA KOS, *Dora Pejačević*, Zagreb, 1982.
- ²³ Riječ je o zimskom pejzažu njemačkog slikara Hansa Klatta iz 1905. godine, djelu reprezentativnih dimenzija i naglašena modemiteta koje je nastalo u Münchenu, gradu čiju je kulturnu scenu Dora dobro poznavala. Potkraj života ondje je živjela i umrla nakon rođenja svojega

- prvog djeteta. JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7), 194–196.
- 24 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7), 192–193.
- 25 SILVIJA LUČEVNJAK, „Dorina baština – muzeološki pristup“, *Zbornik radova znanstveno-stručnog skupa Izazovi baštine Dore Pejačević*, ur. S. Lučevnjak, Našice, 2022., 165–166.
- 26 Nastanak Bukovčeva portreta i s njim povezanog portreta autorice Naste Rojc opširno je opisan u izlaganju J. Najcer Sabljak na skupu o Vlaha Bukovcu koji je 2022. godine održan u Galeriji Klovićevi dvori. JASMINKA NAJČER SABLJAK, Vlaho Bukovac kao portretist bana Teodora grofa Pejačevića (neobjavljeni rad).
- 27 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7), 202–205.
- 28 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Povijest likovne zbirke valpovačkih vlastelina“... (bilj. 11), 123.
- 29 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7), 242–243.
- 30 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7), 245.
- 31 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7), 246.
- 32 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, Likovna baština obitelji Pejačević... (bilj. 7), 247.
- 33 DANIEL ZEC, Osječki kipari prve polovice 20. stoljeća: Leović, Živić, Nemon, Švigel-Lešić, Osijek, 2014., 250–253.
- 34 SILVIJA LUČEVNJAK, „Obitelj Pejačević u Virovitici“, 725 godina franjevacu u Virovitici: Zbornik radova međunarodnog simpozija, ur. J. Martinčić i D. Hackenberger, Zagreb – Osijek, 2006., 131.
- 35 SILVIJA LUČEVNJAK, Blago našičkih franjevaca, katalog izložbe, Našice, 2000., 5.
- 36 Posebice je zanimljiv slučaj do danas rijetko sačuvani primjer poklonca iz 18. stoljeća na području Slavonije, smješten u šumarku nedaleko od Bistrinaca kod Valpova. To je poklonac s kipom sv. Ane, izveden kao muratta (uzidan u stup), koji je 1797. podignula Ana Marija barunica Hilleprand von Prandau, rođ. grofica Pejačević, supruga valpovačkog vlastelina. Poklonac ima pravokutni otvor koji zatvara rešetka od kovanog željeza iz vremena bidermajera, a skroman je rad domaćih majstora, <https://www.zupa-belisce.com/svetiste-sv-ane-na-dravi/> (pregledano 13. siječnja 2023.).
- 37 Prema signaturama na Altovim slikama koje susrećemo u raznim zbirka, između 1840. i 1846. te između 1862. i 1865. nekoliko je puta boravio u Slavoniji, Baranji i Srijemu, odnosno na imanjima obitelji Pejačević u Rumi i Retfali, kao i u dvorcu obitelji Eltz u Vukovaru. Do sada je pronađeno dvadesetak Altovih djela s prikazima perivoja i interijera dvorca u Retfali (tzv. Zimmerbilder), krajolika rumskog vlastelinstva te prizora iz vukovarskog dvorca. Uz pejzaže i interijere, Alt je izradio i nekoliko portreta članova obitelji Pejačević i Eltz. Pronađen likovni opus Ladislava grofa Pejačevića za sada je kvantitativno i kvalitativno relativno skroman, no kulturno-povijesno iznimno je važan niz njegovih akvareliranih crteža interijera i eksterijera vukovarskog dvorca prije historicističke obnove potkraj 19. stoljeća, na kojima u pojedinim scenama prepoznajemo i lik sestre Ludvine. JASMINKA NAJČER SABLJAK, ĐORĐE BOŠKOVIĆ, „Likovna i rukopisna ostavština Ladislava grofa Pejačevića iz Retfale i Rume“, *Scrinia Slavonica: godišnjak Podružnice za povijest Slavonije, Srijema i Baranje Hrvatskog instituta za povijest*, 18 (2018.), 129–174; JASMINKA NAJČER SABLJAK, „Prizori iz Slavonije i Srijema u opusu austrijskog slikara Franza Alta“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 42 (2018.), 153–166.
- 38 Burg Eltz prvi je posjed obitelji Eltz, iz 12. stoljeća, smješten je između Koblenza i Trier. Uz fortifikacijsku ulogu imao je i stambenu funkciju, pa je tijekom povijesti bio mjesto na kojem su zajedno živjeli pripadnici različitih obiteljskih linija: Rübenach (Eltzovi od Srebrnoga Lava), Rodendorf (Eltzovi od Bivoljih Rogova) i Kempenich (Eltzovi od Zlatnoga Lava). Kompleks se skladno izgrađivao u različitim vremenskim i stilskim fazama: od romanike preko gotike i renesanse do baroka i historicizma. Danas je poznata turistička atrakcija toga dijela Njemačke i još je u vlasništvu obitelji Eltz, <https://burg-eltz.de/en/homepage> (pregledano 13. siječnja 2023.).
- 39 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Karlo i Ludvina Eltz – nositelji obnove Burge Eltz u 19. stoljeću“, *Peristil*, 60 (2017.), 61–76; Klovićevi dvori, 99–101.
- 40 DRAGAN DAMJANOVIĆ, „Plemstvo istočne Hrvatske i arhitektura“, *Umjetnost slavenskog plemstva: vrhunska djela europske baštine / The Art of the Slavonian Nobility: Masterpieces of European Heritage*, katalog izložbe, ur. J. Najcer Sabljak, S. Lučevnjak, V. Galović, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2021., 151.
- 41 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Umjetničke zbirke...“, 81–87.
- 42 IRENA KRAŠEVAC, „Od Društva umjetnosti do Društva umjetnika – prvih sedam desetljeća djelovanja (1868. – 1938.)“, *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika*, ur. I. Kraševac, Zagreb, 2018., 101–135.
- 43 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Povijest likovne zbirke valpovačkih vlastelina“... (bilj. 11), 122–123.
- 44 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Moderna umjetnost u zbirka slavenskog plemstva“, *Imago, Imaginatio, Imaginabile: Zbornik u čast Zvonka Makovića*, ur. D. Damjanović i L. Magaš Bilandžić, Zagreb, 2018., 247–265.
- 45 Riječ je o 600 knjiga s potpisom grofice Julijane, a u obiteljskoj knjižnici čine zasebnu cjelinu, s pravom smatranu ženskom riznicom. Dio tog fonda čine klasici svjetske književnosti, rječnici, molitvenici, ali i knjige tzv. trivijalne književnosti, kuharice i slična literatura, među kojima su mnogobrojna djela ženskih autora. Zanimljivo je istaknuti da taj dio knjižnice nije bio muzealiziran nakon Drugoga svjetskog rata, vjerojatno zbog procjene da nije riječ o knjigama vrijednima tog postupka. MARINA VINAJ, IVANA KNEŽEVIĆ KRIŽIĆ, „Knjižnica Prandau – Norman“, *Valpovački vlastelini Prandau – Norman*, katalog izložbe, ur. D. Jelaš i dr., Valpovo – Osijek, 2018., 75.
- 46 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Povijest likovne zbirke valpovačkih vlastelina“... (bilj. 11), 126.
- 47 SILVIJA LUČEVNJAK, O sudbini likovne zbirke obitelji Mailath iz Donjeg Miholjca (neobjavljeni rad).
- 48 Skup je organizirao Muzej Slavonije 17. veljače 2015.
- 49 JASMINKA NAJČER SABLJAK, „Danica Pinterović i muzealizacija zbirki slavenskog plemstva“, *Osječki zbornik*, XXXIV (2018.), 99–106.
- 50 *Donacija Josipa Kovačića: Hrvatske slikarice rođene u XIX. stoljeću*, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 12. – 24. veljače 1988.; Zagreb, 1988.
- 51 ISKRA IVELJIĆ, „Od plemenite dokolice do profesije: žene i umjetnost u Banskoj Hrvatskoj 19. stoljeća“, *Historijski zbornik*, 1 (2018.), 7–44.
- 52 U svojim radovima, koje citiramo u ovome tekstu, Žarka Vujić ustvrdila je da se samo žena plemićkog statusa početkom 19. stoljeća mogla približiti školovanju i umjetnosti, no one nisu poticane da budu ozbiljno predane umjetnosti, nego je umjetnička poduka (crtanje i slikanje, čitanje književnih djela, glazba, ples) bila dio odgoja i habitusa plemkinja u skladu s idejom da umjetnost oplemenjuje i da je važna u odgoju i moralnom stasjanju mladih. Važna funkcija umjetnosti bila je i osposobljavanje za socijalizaciju na visokoj razini. Načitana i glazbeno obrazovana plemkinja lakše bi mogla privući pozornost poželjnog prosca i biti sofisticirana domaćica u prestižnome društvu, obavljajući tako svoju reprezentativnu socijalnu funkciju.
- 53 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, Likovna zbirka obitelji Eltz (neobjavljeni rad).
- 54 JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Levoča – tragom grofovskih obitelji Csáky i Normann-Ehrenfels“, *Valpovački godišnjak*, 25 (2020.), 25–35.

- ⁵⁵ SNJEŽANA PINTARIĆ, ŽARKA VUJIĆ, „Identificiranje i reprezentiranje povijesnih prostora likovnog stvaranja žena“, *Peristil*, 61 (2018.), 195–211.
- ⁵⁶ JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, Europski krugovi obitelji Khuen-Belasi – sudbina jedne plemićke zbirke u vrtlogu poraća “Europski krugovi obitelji Khuen-Belasi – sudbina jedne plemićke zbirke u vrtlogu poraća” *Osječki zbornik*, 38 (2023), 17-32.
- ⁵⁷ <https://opac.elte.hu/Author/Home?author=Pejacsevich+Jol%C3%A1n+%281859-1932%29> (pregledano 13. siječnja 2023.).
- ⁵⁸ <https://elbidaprojekt.hu/2021/01/a-bodensee-partjairol.html> (pregledano 13. siječnja 2023.).
- ⁵⁹ JASMINKA NAJČER SABLJAK, SILVIJA LUČEVNJAK, „Umjetničke zbirke...“ (bilj. 6), 116–117.
- ⁶⁰ LIDIJA IVANČEVIĆ ŠPANIČEK, *Greta Pexider Srića barunica Turko-vić: hrvatska kiparica i slikarica: katalog izložbe*, Požega, 2004., <http://www.dizajnerice.com/about/> (pregledano 13. siječnja 2023.).

Women in Noble Collections of Eastern Croatia – from Painters to Patrons and Collectors

JASMINKA NAJČER SABLJAK
SILVIJA LUČEVNJAK

From the perspective of women's approach to the visual arts, the art collections of the noble families of eastern Croatia offer a number of interesting art historical phenomena. The most important collections in Slavonia were established at the beginning of the 18th century and were enriched until the Second World War, when most of the works of art were transferred to numerous institutions and museum collections throughout Croatia. Provenance research has provided the basis for further research into female portraiture, mostly of members of noble families, and some of the most representative examples are highlighted here. Noble women also (co)created art collections and promoted the

development of fine arts. The name of Alvina Countess Pejačević stands out, who together with her husband collected a valuable art collection with a significant number of works by painter and Vienna Academy professor Karl Rahl, who also encouraged the countess to create art. Ludvina Countess von und zu Eltz, Elizabeta (Lila) Countess Pejačević, Amalija (Ilma) Countess Mailáth and Julijana Countess Normann-Ehrenfels were also prominent patrons and collectors of art. More significant works of art were created by Jolanda Countess Pejačević at the end of the 19th century and Greta Baroness Turković in the 20th century.

Tihi glasovi: dubrovačke slikarice u drugoj polovici 19. i prvoj polovici 20. stoljeća

SANJA ŽAJA VRBICA

Prethodno priopćenje
ODJEL ZA UMJETNOST I RESTAURACIJU
SVEUČILIŠTE U DUBROVNIKU
BRANITELJA DUBROVNIKA 41, DUBROVNIK
sanja.vrbica@unidu.hr
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.06>

Potkraj 19. i u prvoj polovici 20. stoljeća u Dubrovniku djeluje nekoliko slikarica. U toj skupini dominiraju amaterske slikarice, koje su u ranijem razdoblju pretežno pripadale konzervativnim umjetničkim stilovima, a u 20. stoljeću avangardnim likovnim opcijama. Likovne poduke povremeno su dobivale od akademski obrazovanih, afirmiranih dubrovačkih slikara. Specifičnost dubrovačke sredine jest građanska provenijencija slikarica, za razliku od mnogih slikarica plemkinja u ostalim hrvatskim sredinama. Najčešće su izlagale svoja djela na skupnim izložbama i neke od njih pripadale su tadašnjim umjetničkim skupinama: Društvu Medulić i Klubu likovnih umjetnica. Njihove izložbe možemo pratiti tijekom cijeloga tog razdoblja, no izlagale su manje od muških kolega. Mnoge slikarice bile su i predane pokroviteljice umjetnosti. Imale su važnu ulogu u razvoju moderne umjetnosti hrvatskoga juga i bez poznavanja njihovih aktivnosti slika o kulturnoj povijesti ne bi bila cjelovita.

Ključne riječi: Dubrovnik, slikarice, kraj 19. i početak 20. stoljeća, plenerizam, ekspresionizam

PRVE DUBROVAČKE SLIKARICE

Tijekom druge polovice 19. stoljeća uspavanu likovnu scenu Dubrovnika oživili su pojava i uspjesi talentiranog Vlaha Bukovca, a njegov umjetnički put nadahnuo je mnogobrojne darovite mladiće i djevojke da se okušaju u umjetničkim disciplinama. Trajni nedostatak vlastitih umjetničkih snaga te želja za novom generacijom stvaratelja može se pratiti u člancima dubrovačkog tjednika Slovinac književnika i likovnog kritičara Mede Pucića, prvog mecene Vlaha Bukovca i poznavatelja pariške umjetničke scene, te dr. Nika Lepeša, autora članka naslovljenog „Pet slikara Dubrovačkih“ u kojem najavljuje novu generaciju domaćih umjetnika: Vlaha Bukovca, Mata Celestina Medovića, Miha Vilenika, Nika Nardelija i Nika Zeca, ističući njihovu povezanost s Dubrovnikom.¹

Uz javno isticane prve generacije modernih slikara, u Dubrovniku je istodobno i gotovo neprijetno stasala prva generacija amaterskih slikarica. Njihovi slikarski početci zbili su se u kućnom okruženju, daleko od atelijera akademija, koje tek tada polako počinju otvarati svoja vrata i studenticama. Osnove crtanja i slikarskih tehnika učile su od poznatijih kolega, sporadičnim privatnim podukama uz Vlaha Bukovca, Mata Celestina Medovića, Marka Murata, Josipa Lalića i Marka Rašicu. U razdoblju obilježenom željom za osamostaljenjem i ilustriranjem vlastitih snaga i talenata u različitim područjima djelovanja, ujedno i sveobuhvatnim modernizacijskim procesima, aktivnosti umjetnika postale su važne, a uz njih svoje su mjesto vlastitim zalaganjem dobile i slikarice.

U Dubrovniku se krajem 19. stoljeća pojavljuje prva generacija slikarica, a njihova djelovanja zabilje-

žena su u lokalnim publikacijama, često poticajnim i afirmativnim člancima. Domenika (Dome) Suhor (Dubrovnik, 1854. – Dubrovnik, 1940.) tematski je posvećena pretežno portretima plenerističkog dukturna, a njezinu predanost i odvažnost u slikarstvu te reputaciju u Dubrovniku najbolje pokazuje poziv sugrađanima na narudžbe portreta, istaknut u članku Crvene Hrvatske. Amaterska slikarica kao svoje mentore navela je Vlaha Bukovca, Mata Celestina Medovića i Marka Murata, koji su povremeno nadzirali njezin rad. Danas se njezine slike čuvaju u dubrovačkim privatnim zbirkama te u fundusima Pomorskog muzeja i Dominikanskog samostana u Dubrovniku.²

Flora Jakšić, rođena Marinović (Dubrovnik, 1856. – Dubrovnik, 1943.), ušla je u slikarstvo na poticaj Vlaha Bukovca i prijateljice Dome Suhor. Tijekom četiri desetljeća rada ostala je vjerna plenerističkim i postimpresionističkim stilskim opcijama. Bila je članica Društva Medulić i Kluba likovnih umjetnica, a njezina izložba, organizirana 1914. godine u Lapadu, prva je dubrovačka izložba održana izvan povijesne gradske jezgre. Flora Jakšić bila je i istaknuta pokroviteljica umjetnosti, svoj dom u uvali sv. Martina oporučno je ostavila dubrovačkim umjetnicima i danas je to vitalni izložbeni prostor.³ Malo mlađa Jelka Bizzarro (Brno, Moravska, 1867. – Dubrovnik, 1927.) po zanimanju je bila učiteljica obrazovana u Učiteljskoj školi u Dubrovniku i radila je uglavnom kopije slika starih majstora. Bila je i dugogodišnja predsjednica Narodne ženske zadruge aktivne u Dubrovniku između dvaju svjetskih ratova.⁴

Sestre Ercegović, Mercedes (Tereza) Ercegović (Ston, 1881. – Dubrovnik, 1951.), koja je ušla u Samostan službenica milosrđa na Pilama 1905. godine, i njezina sestra Zenaida Bandur, rođena Ercegović (Ston, 1885. – Zagreb, 1946.), također pripadaju skupini prvih modernih dubrovačkih slikarica.⁵ Zenaida Bandur svakako je najaktivnija i najuspješnija dubrovačka slikarica te generacije i u razdoblju između dvaju svjetskih ratova, a djelovanjem u Klubu likovnih umjetnica od samih njegovih početaka povezuje dvije generacije dubrovačkih slikarica. Slikarski oblikovana u intimističkom duhu Emanuela Vidovića, intenzivno je stvarala četiri desetljeća, s najvećim dosezima u mrtvoj prirodi i portretima bliskih osoba.⁶ Djela Flore Jakšić i Zenaide Bandur čuvaju se u fundusu Umjetničke galerije u Dubrovniku.

DUBROVAČKE SLIKARICE I LIKOVNE MANIFESTACIJE

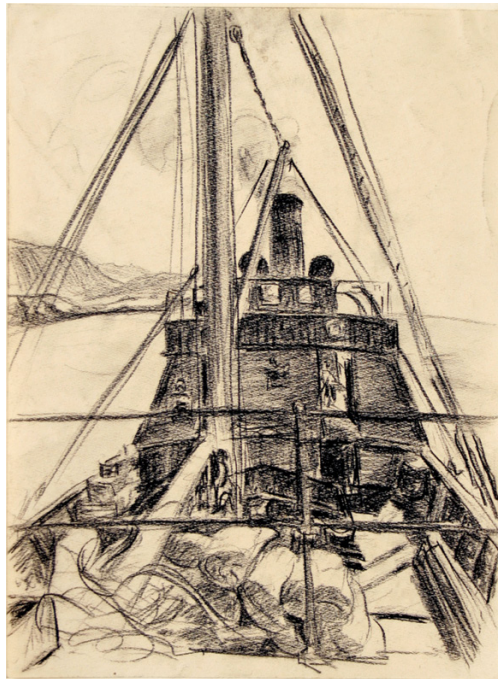
Početkom 20. stoljeća slikarice se počinju više uključivati u likovne manifestacije, čak i pod patronatom bečke vlade, što utječe na hrvatsku likovnu scenu. Na imperijalnoj prezentaciji habsburške Au-

strije 1906. godine u Londonu u dalmatinskom su paviljonu među muškim kolegama predstavljene dvije slikarice: Leontine vom Littrow i Antonietta Bogdanović Cettineo, a s bečkom umjetničkom skupinom Osam bečkih umjetnica izlaže i mlada talentirana dizajnerica Antonia Krasnik.⁷ Bečka vlada krajem 19. stoljeća ulaže znatne napore u razvoj turizma na istočnojadranskoj obali, pronalazeći novi gospodarski potencijal za tada najzaostaliju pokrajinu Cislajtanije, Kraljevinu Dalmaciju. Pod vodstvom grofa Jana Nepomuka von Harracha, 1894. godine u Beču osniva se Društvo za gospodarsko podizanje Dalmacije, a organizaciju dalmatinske selekcije londonske izložbe koordinirao je grof Harrach. Dalmatinski pejzaži bili su znatno zastupljeni na izložbi i u djelima slikarica, a potenciranje produkcije putopisa, vodiča i ilustracija Dalmacije objavljenih u raznim medijima postalo je također jedan od važnih zadataka Društva, što je umjetnike dodatno potaknulo da ustraju u bilježenju dalmatinskih veduta.⁸ U Dubrovniku su promocija turizma i briga o turistima postale važan dio gospodarskog razvoja, a djelovanja domaćih umjetničkih snaga također su imala ulogu u prenošenju slike južnjačke arkadije s ugodnom klimom, primorskim pejzažima i bogatom spomeničkom baštinom, koja uspavan čeka otkrivanje europskih „dokoličara“.

Dubrovačke slikarice prisutne su na Prvoj dalmatinskoj umjetničkoj izložbi organiziranoj u Splitu 1908. godine. Na njoj ponuđen je pregled velikog broja umjetnika aktivnih na području Dalmacije u tom razdoblju, a među 28 izlagača svoja djela predstavljaju i četiri slikarice. Dvije su od njih Dubrovkinje – Flora Jakšić i Dome Suhor.⁹ Nakon izložbe obje su postale članice Društva Medulić, a Flora Jakšić poslije izlaže na njihovim izložbama u Ljubljani, u Jakopičevu paviljonu, 1909. i 1910. godine, zatim u Zagrebu na izložbi Nejunačkom vremenu u prkos od listopada 1910. do siječnja 1911. i na Četvrtoj jugoslavenskoj umjetničkoj izložbi u Beogradu 1912. godine.¹⁰

Slikarice prisutne na izložbama u tom razdoblju najčešće su pripadale plemstvu ili sloju imućnijih građanskih obitelji. Redovito su se obrazovale u skupim privatnim školama u zemlji i inozemstvu, a crtanju i slikanju podučavane su i u ženskim školama, pa je bavljenje tim disciplinama tijekom života ostalo ugodna razonoda. Zagrebačka Akademija osnovana je 1907. godine i primala je žene, no starija generacija dubrovačkih slikarica nije imala mogućnost akademskog obrazovanja te se sa slikarskim vještinama upoznaje sporadično, uz afirmirane akademski obrazovane kolege. Članak objavljen u dubrovačkom tjedniku Dubrovnik kojim akademski slikar Josip Lalić, obrazovan na mletačkoj akademiji i tada nastanjen u Dubrovniku, objavljuje da „...daje lekcije crtanja i slikarstva gospogijama i gospogijama“ ilu-

Sl. 1.
Elsa Wieland
Schmidt Vučetić, Na
brodu, oko 1930.,
inv. br. UGD-1616,
Umjetnička galerija
Dubrovnik



strira organizaciju tih poduka, na kojima je napredak pretežno ovisio o ambiciji polaznica.¹¹ Za razliku od zadarskih slikarica – šest pripadnica plemićke obitelji Borelli – aktivnih u tom razdoblju, dubrovačke slikarice pripadaju građanskom staležu, a u njihovim se životnim putovima često očituje iznimna vitalnost, poput Flore Jakšić.¹²

UDRUŽENJA I DUBROVAČKE UMJETNICE

Nakon Prvoga svjetskog rata i novih političkih okolnosti, u južnoslavenskoj državnoj zajednici pojavljuju se nova umjetnička udruženja ženskog predznaka koja okupljaju znatniji broj umjetnica. Godine 1919. u Dubrovniku se osniva Narodna ženska zadruga, ponajprije usmjerena na zdravstveno prosvjećivanje različitih društvenih slojeva, organizaciju predavanja, tečajeva stranih jezika, krojenja i šivanja, ali i prikupljanje i promociju etnografske građe. Već sljedeće godine članice u općinskoj vijećnici organiziraju izložbu svojih slikarskih radova i narodnih vezova. Među etnografskom građom svoje slike izložile su Jelka Bizzarro, Flora Jakšić, Dome Suhor i Zenaida Bandur, a autor članka ocjenjuje slike kao preskupe i „diletantske naravi“.¹³ Narodna svijest također obavještava o izložbi, opširnije opisujući izložene slike Jelene Bizzarro – kopije djela Tiziana i van Dycka, pejzaže Flore Jakšić, portrete Dome Suhor i čak 23 slike Zenaide Bandur. Međutim, komentator vrhuncem izložbe smatra narodne vezove iz privatnih zbirki i uporabne predmete ukrašene originalnim vezovima.¹⁴

Sudjelovanje u različitim umjetničkim društvima česta je praksa slikarica, a zagrebački Klub likovnih umjetnica najistaknutija je nacionalna li-

kovna udruga sa ženskim predznakom između dvaju svjetskih ratova. Udruženja su zasigurno osiguravala ugodniji položaj pred nerijetko nemilosrdnim kritikama izazvanim reprezentacijama kreativnih radova žena i polemikama o opravdanosti ulaska žena u područja kreacije. Autori kritika pozdravljaju njihov ulazak u slikarstvo, no u tekstu je uočljivo i stajalište o niskim dometima njihova slikarstva te dojam da se njihov rad promatra kroz optiku još jednog vida zabave za dokone građanke koji je poželjan uz karitativni rad. U desetljećima između dvaju ratova polako se otupljuju oštrice kritičara, prisutnost slikarica i kiparica postaje društveno prihvatljivija, a kritičari su često dobrohotni i poticajni prema autoricama. Ulaskom žena u različite aspekta života kreativan rad postao je prihvatljiviji oblik aktivnosti od bavljenja sportom pa u konzervativnome dubrovačkom listu Narodna svijest autor članka, pišući o izložbi ručnih radova i slika Državne ženske građanske škole iz 1927. godine, ističe korist bavljenja vezivom i slikanjem te napominje: „...koji u svakom slučaju ženskoj mnogo bolje pristaje nego na. pr. hazena.“¹⁵ Članice Kluba suočene s neravnopravnim tretmanom u umjetničkoj afirmaciji, boreći se nadvladati „osjećaj drugorazredne kvalitete“, ostavile su važan trag u međuratnom razdoblju.¹⁶

U Klubu likovnih umjetnica bile su čak četiri dubrovačke umjetnice, uz Zenaidu Bandur, tada trajno nastanjene u Zagrebu. Jedna je od istaknutih članica Kluba, prema popisu iz 1940. godine, i Flora Jakšić, uz dvije slikarice koje su se doselile u Dubrovnik između dvaju svjetskih ratova, među izvanrednim članicama.¹⁷ Njemica Elsa Wieland Schmidt Vučetić (1880. – 1969.) rodila se i školovala u Dresdenu, a udajom za dubrovačkog slikara Josipa Vučetića ta akademska slikarica i grafičarka preselila se u međuratnu Jugoslaviju i izlagala na mnogim skupnim izložbama u Zagrebu, Beogradu i Sarajevu. U Njemačkoj je bila članica drezdenskog Kunstgenossenschaft, Deutscher Künstlerbund, a prema slikaričinim riječima, radovi su joj otkupljeni za Gradski muzej u Dresdenu, Leipzigu, u Beogradu za zbirku kralja Aleksandra i beogradsku općinu¹⁸ (sl. 1).

Uz Elsu W. S. Vučetić, sustavnije obrazovanje imala je Jovanka Strajnić, također članica Kluba likovnih umjetnica i supruga likovnog kritičara Koste Strajnića, koja stanuje u Dubrovniku od njegova dolaska na dužnost pomoćnika konzervatora starina u Nadleštvu za umjetnost i spomenike 1928. godine. U Dubrovnik se doselio na poticaj Ivana Meštrovića i Marka Murata. Istodobno, u sjeni svojeg supruga, koji je okupljao mlade talentirane slikare te ih na neformalnim podukama upoznao s ekspresionizmom i suvremenim likovnim smjerovima, Jovanka Strajnić samozatajno je slikala. Školovala se u privatnoj školi Bete Vukanović u Beogradu, zatim se inspirirala slikama Nadežde Petrović, a studirala je u

zagrebačkoj privatnoj školi Bele Čikoša Sesije i Men-cija Klementa Crnčića, nastavljajući studij u Beču, u umjetničkoj školi, i Münchenu. Kako je sama napomenula, suprug joj je bio najstroži kritičar, što je rezultiralo rijetkim predstavljanjem slika i radom daleko od javnosti. Tek nakon deset godina odvažila se, uz suprugovo uvažavanje, ponovno pripremiti svoju izložbu, prvu potpisanu pod prezimenom Strajnić. U uvodnom tekstu kataloga, pripremljenog za samostalnu izložbu u Paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ u Beogradu 1934. godine, ponudila je „maksimum kako svog skromnog znanja tako i iskrene ljubavi i oduševljenja“.¹⁹ Obavijest o izložbi prenio je dubrovački tjednik *Dubrava*²⁰ (sl. 2).

Zagrebački Klub likovnih umjetnica priređuje jednu izložbu i u Dubrovniku, i to u Sponzi, tada Turističkom domu, 1937. godine. Izložba je organizirana tijekom svibnja, a pokrovitelj je bila općina. Članice Kluba predstavile su 132 djela, a izložbu je otvorio dubrovački gradonačelnik Rugjero Bracano-vić. Na izložbi su svoje radove predstavile i dubrovačke umjetnice Zenaida Bandur i Jovanka Strajnić.²¹ Klub je često priređivao izložbe izvan Zagreba i uklapale su se u politiku udruženja. U osnivačkome manifestu Pravila Kluba likovnih umjetnica u Zagrebu, u osnovnim postulatima djelovanja društva navode se poboljšanje likovnih umjetnosti i umjetničkog obrta, podupiranje i priređivanje domaćih i internacionalnih izložbi i u Kraljevini SHS, održavanje edukativnih predavanja o umjetnosti, kontakti s međunarodnim umjetničkim udruženjima i tendencija osnivanja sličnih klubova u Beogradu, Ljubljani, Dubrovniku i Sarajevu.²² Izložbu u Dubrovniku članice su smatrale iznimnim internacionalnim uspjehom, a među prodanim slikama bilo je i jedno djelo Zenaide Bandur većeg formata.²³

NOVA GENERACIJA DUBROVAČKIH UMJETNICA

U domu Jovanke Strajnić educirala se mlađa generacija dubrovačkih umjetnika. Kosta Strajnić, odmah nakon dolaska u Dubrovnik, objavio je svojevrsni program svojeg rada u časopisu *Dubrovnik*, u kojem je važno mjesto zauzimala izobrazba mladih umjetničkih talenata, što je uključivalo i slikarice.²⁴ Smatrao je nužnim stvoriti umjetničku sredinu pogodnu za razvoj mladih talenata, a s obzirom na to da nije bilo institucijskog okvira, edukaciju je provodio u vlastitu domu, u kontaktima sa suvremenim slikarima, služeći se bogatom knjižnicom, katalogima izložbi, zbirkom slika i suvremenim časopisima.²⁵ Tu su se, uz Gabra Rajčevića, Ivana Ettorea i Josipa Collonu, sa suvremenom umjetnošću upoznavale i Nikica Nadramija i Tihomila Sučić. Nažalost, nitko iz skupine mladih umjetnika nije uspio potpuno ostvariti svoj slikarski talent. Obje slikarice umrle su vrlo



Sl. 2.
Jovanka Strajnić,
Dubrovnik s
Minčetom, 1952.,
inv. br. UGD-744,
Umjetnička galerija
Dubrovnik

mlade, 1940. godine, a tih godina umiru i Ivan Etto-re te Gabro Rajčević. Tijekom života te slikarice nisu imale nijednu samostalnu i skupnu izložbu, no Kosta Strajnić osigurao im je mjesto u pregledu dubrovačkih umjetnika 20. stoljeća. Prerano umrle slikarice afirmirao je posmrtno, namijenivši im važno mjesto među dubrovačkim umjetnicima međuratne genera-cije predstavljanjem njihovih djela na izložbi u povodu otvorenja Umjetničke galerije u prosincu 1945. godine. Kako je sam istaknuo u intervjuu objavlje-nom u povodu toga svečanog događaja objašnjava-jući svoj odabir djela u prvome izložbenom postavu, u nekoliko prostorija na prvome katu, među djelima dubrovačkih renesansnih umjetnika, generacije Vla-ha Bukovca te umjetnika s prostora bivše države, bile su izložene i slike najmlađe generacije dubrovačkih slikara. U skupini umjetnika nastaloj tijekom među-ratnih godina pod njegovim mentorstvom s nekoliko slika predstavljene su Nikica Nadramija i Tihomila Sučić. Na izložbi u ljetnikovcu Crijević-Pucić njihove su slike prvi put predstavljene publici, a ujedno su to bile i jedine slikarice uvrštene u prvi likovni postav Galerije. Danas se njihove slike čuvaju u galerijskom fundusu.²⁶

Njihove biografije tek su djelomično rasvijetlje-ne te ponekad nedostaju i osnovni podatci o njima. Nikica Nadramija (Brgat pokraj Dubrovnika, 1913. – Kasindo, BiH, 1940.) u Dubrovniku je završila pet razreda osnovne škole i četiri razreda Građanske ško-le s pravom privatnosti. Zatim je privatne poduke o umjetnosti i slikarstvu dobivala u krugu Koste Straj-nića u Dubrovniku. U jesen 1939. godine upisala je Kraljevsku akademiju za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, no pohađala ju je samo dva semestra²⁷ (sl. 3). Slikala je u duhu ekspresionističkih tendencija



Sl. 3.
Nikica Nadramija,
Mrtva priroda, 1938.,
inv. br. UGD-1154,
Umjetnička galerija
Dubrovnik

akvarela istančanim senzibilitetom za ritam i kolorit, a njezine teme uglavnom su bile vezane za mrtvu prirodu. Tihomila Sučić umrla je 27. srpnja 1940. godine, po zanimanju je bila učiteljica, a vijest o njezinoj smrti objavio je dubrovački tjednik Narodna svijest, no ondje se ne navodi kao slikarica.²⁸ Ni ta prerano umrla slikarica nije organizirala nijednu izložbu tijekom života, a tek je posmrtno njezina djela Kosta Strajnić uvrstio u prvi stalni postav Umjetničke galerije (sl. 4).

Sl. 4.
Tihomila Sučić,
Mrtva priroda s
mandolinom, oko
1938., inv. br. UGD-
1062, Umjetnička
galerija Dubrovnik

Uz umjetnice povezane prijateljskim i rodbinskim vezama te pripadnice udruženja ili skupina, u Dubrovniku također djeluje nekoliko samozatajnih slikarica. Potpuno izolirana od umjetničke scene, zrelije godine života ondje je provela Helena Dorotka



(1876. – 1965.), iako je umjetničku karijeru ostvarila u Parizu, u krugu kubista (1907. – 1914.).²⁹ Istoj skupini slikarica pripada i Ivanka Mitrović-Kosor, supruga književnika Josipa Kosora, koja se amaterski bavila slikarstvom. Ivanka Mitrović-Kosor, Ninula, rođena Wenedikter, književnica, slikarica i pokroviteljica umjetnika (Pula, 1885. – Dubrovnik, 1978.), odrasla je u Dubrovniku, a učiteljsku školu završila je u Cetinju u Crnoj Gori. Tijekom Prvog svjetskog rata živjela je s prvim suprugom Pablom Mitrovićem u Londonu, a u njihovu domu Norfolk u Hampsteadu okupljala se u to vrijeme politička i društvena elita buduće države: Ivan Meštrović, Frano Supilo, dr. Ante Trumbić, budući predsjednik Čehoslovačke Tomáš Masaryk i dr. U njezinu dubrovačkom domu, vili Tamarix, Ivan Meštrović imao je svoj atelijer 1921. godine. Slikarstvu ju je dvije godine, oko 1910., podučavao Josip Lalić u Dubrovniku, a zatim dvije godine Philip Eustace Stretton u Londonu. Uz slikarstvo bavila se ilustracijom, a izvela je likovne priloge za svoju zbirku pjesama Ninula.³⁰ U njezinim djelima dominiraju intimistički intonirane teme postimpresionističkih elemenata, krajolici, mrtva priroda, s uspješnim kompozicijskim i kolorističkim rješenjima, a rjeđe stvara portrete. Pretežno je slikala tehnikom akvarela, rijetko tehnikom ulja na platnu. Javnosti se predstavila publikacijom Akvareli, retrospektivnim prikazom s reprodukcijama slika izvedenih tehnikom akvarela objavljenih u vlastitu izdanju 1937. godine. Predgovor je napisao slikaričin suprug, ističući njezinu senzibilnu prirodu: „Kroz sve njene kartone struji neka čista draž jedne ženske nježne duše, koja svojim kistom prenosi prirodu kao što to rade neobično nadarena djeca...“, no njegovi lirske opisi dodatno naglašavaju amaterizam te slikarice.³¹ Ivanka Mitrović-Kosor posudila je i slike iz svoje privatne zbirke za izložbu organiziranu u ljetnikovcu Crijević-Pucić pri otvorenju Umjetničke galerije.³² Prvu i jedinu samostalnu izložbu organizirala je u svojem domu, ljetnikovcu Tamarix u Dubrovniku, 1954. godine predstavljajući stotinjak akvarela i nekoliko ulja na platnu, s većim brojem krajolika Južne Amerike, Londona i Dubrovnika te mrtve prirode uz interijer ljetnikovca i vrijednu zbirku umjetnina³³ (sl. 5).

Dubrovnik je zbog svoje usmjerenosti na turizam u tom razdoblju bio vrlo privlačan slikarima različitih provenijencija i likovne orijentacije, pa se i u hotelima organiziraju povremene izložbe slikarica na proputovanjima, poput izložbe Mete Heinze Drenzig iz Berlina, koja je nekoliko dana u rujnu 1909. godine održana u hotelu „Gradac“.³⁴ Studentice Bauhausa Frieda Salvendi (1887. – oko 1968.) i Katharina Zimer (1890. – 1927.) priređuju manju prezentaciju svojih djela u papirnici i privatnoj galeriji Weiss 1925. godine. Koliko su česti slikari na ulicama Dubrovnika, najzornije pokazuje opaska o

dvjema slikaricama: „Malo ih tko opaža, jer je to u Dubrovniku sasvim obična pojava, koja nikoga ne može da zadrži u pažnji.“³⁵ Tijekom 1926. godine dubrovačka Hrvatska riječ bilježi da je u istoj privatnoj galeriji organizirana izložba bečke umjetnice Marie Cyrenius (1872. – 1959.).³⁶

U publikacijama su zabilježene i mnogobrojne strane slikarice nastanjene u Dubrovniku i okolici, poput supruge danskog veleposlanika, akademske slikarice Paule Nörregard, angažirane na restauraciji slike u crkvi sv. Antuna u Sustjepanu, a za tu crkvu ista slikarica izvodi i oltarnu palu sv. Antuna.³⁷ Za rezidenciju dubrovačkog brodovlasnika Boža Banca, izgrađenu 1939. godine u Pločama, zagrebačka umjetnica Greta Turković dizajnira metalnu opremu, a u isto vrijeme oblikuje i predmete od kovana željeza za obližnji hotel Eccelsior.³⁸ Dubrovnik postaje i živopisna scenografija za roman o imaginarnoj slikarici, fiktivnoj protagonistici romana *Illyrian spring* engleske književnice Ann Bridge, u kojem poznata slikarica, nezadovoljna privatnim životom, dolazi u Komolac pokraj Dubrovnika i ondje pronalazi novu ljubav.³⁹

Izložbe slikarica bile su rijetke u tom razdoblju, čine tek 12 % ukupnog broja izložbi organiziranih u izlozima trgovina na Stradunu, u općinskoj vijećnici, hotelima ili privatnoj komercijalnoj galeriji Weiss gdje su se, uz domaće autore, izmjenjivali različiti strani izlagači, posjetitelji međuratnog Dubrovnika.⁴⁰ Udio izložbi slikarica u Splitu u istom razdoblju manji je od 5 %, što dubrovačku skupinu slikarica čini vidljivijom na likovnoj sceni.⁴¹ No, zanimljivo je da su izložbe slikarica ipak uočljive u cijelom razdoblju od prvih izložbi u osmom desetljeću 19. stoljeća do 1945. godine, kada je otvorena Umjetnička galerija, prvi specijalizirani umjetnički muzej. Nadalje, upravo je izložba slika Flore Jakšić u kući obitelji Bona u lapadskoj uvali, organizirana u proljeće 1914. godine, prva dubrovačka izložba otvorena izvan povijesne gradske jezgre.⁴²

Dubrovačke slikarice stilski su na prijelazu stoljeća sklone plenerističkim likovnim derivacijama, a zatim se kod Zenaide Bandur može pratiti prelazak od plenerizma do ekspresivnijih izraza i art decoovskog rukopisa između dvaju ratova. Pripadnice Strajnićeva likovnog kruga sklonije su ekspresionističkom rukopisu, kojem naginje i Elsa Wieland Schmidt Vučetić. Helena Dorotka zbog svoje pariške kubističke epizode jedinstvena je u dubrovačkoj skupini slikarica.

SLIKARICE I DUBROVAČKA SREDINA PRVE POLOVICE 20. STOLJEĆA

Dubrovnik u tom razdoblju nije bio sredina koja je mogla uzdržavati moderne umjetnike, muški kolege afirmirali su se u većim središtima, pa su povremeno dolazili ljetovati u Dubrovnik i okolice, no



česti su primjeri teških egzistencijalnih drama mladih stvaratelja. U tim okolnostima položaj amaterskih slikarica bio je mnogo teži, slikarstvo im nije bilo osnovna vokacija, nego povremena aktivnost, a njihova malobrojna djela često su prepuštena propadanju te su njihovi opusi dugo ostali nepoznati u raznim zbirkama. Neke od slikarica s dubrovačkog područja, poput Dome Suhor, Zenaide Bandur i mlađih Nikice Nadramije i Tihomile Sučić, ilustriraju talente nedovoljno razvijene bez adekvatne edukacije ili u skromnim prilikama u skladu s vremenom svog djelovanja.

Privrženost slikarstvu odražavala se neprestanim radom, a povremene izložbe organizirane u vlastitim privatnim prostorima ili prisutnost na skupnim izložbama pokazuju tek mali dio njihova predanog rada, ali i dozu samosvijesti, koja je očito potaknula predstavljanja publici. Likovne kritike vrlo su rijetke u dubrovačkim publikacijama, svode se na osnovne informacije o umjetničkim izložbama, ali redovito obavještavaju o akcijama slikarica te često upozoravaju na njihove izložbe reklamirajući njihove radove, poput portreta Dome Suhor. Većinom dobrohotno intonirane, ilustriraju i tolerantno stajalište prema njihovim slikarskim dosezima, no to je bilo i unaprijed oblikovano mišljenje unutar utvrđene kategorije, u odnosu prema djelima muških kolega. Očito su slikarice dobivale povremene privatne narudžbe jer su se njihovi radovi sačuvali u mnogobrojnim privatnim i javnim kolekcijama. Velike javne narudžbe bile su općenito rijetke u Dubrovniku u drugoj polovici 19. i prvoj polovici 20. stoljeća, tako da su ih ostvarivali muški kolege, no unatoč svim otežavajućim okolnostima, slikarice su tijekom cijeloga tog razdoblja prisutne na likovnoj sceni i postale su njezin važan dio, premda manje uočljiv. Istodobno, bile su i pokroviteljice umjetnosti često sudjelujući u ključnim događajima svojeg doba, istančanim senzibilitetom za detektiranje važnih aktivnosti utkane su u temelje današnjih institucija te čine nezaobilazni dio kulturne povijesti hrvatskoga juga.

Sl. 5.
Ivanka Mitrović
Kosor, Uvala
Sumratin, oko 1935.

Bilješke

- ¹ DR. NIKO LEPEŠ, „Pet slikara Dubrovačkih“, *Slovinac*, 20/4 (1881.), 422.
- ² – , „Slikarica Dubrovkinja“, *Crvena Hrvatska*, 6, 38 (1896.), 2–3; VINICIJE B. LUPIS, SANJA ŽAJA VRBICA, „Prilog poznavanju prvih dubrovačkih slikarica“, *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU Dubrovnik*, 52/2 (2014.), 523, 524; – , „Izlog“, *Crvena Hrvatska*, 39 (1989.), 3.
- ³ VINICIJE B. LUPIS, SANJA ŽAJA VRBICA, „Prilog poznavanju...“ (bilj. 2), 529–533.
- ⁴ VINICIJE B. LUPIS, SANJA ŽAJA VRBICA, „Prilog poznavanju...“ (bilj. 2), 533–538.
- ⁵ VINICIJE B. LUPIS, SANJA ŽAJA VRBICA, „Prilog poznavanju...“ (bilj. 2), 522–525.
- ⁶ ROZANA VOJVODA, SANJA ŽAJA VRBICA, „*Tihi rad Zenaide Bandur*“, katalog izložbe, Galerija Dulčić, Masle, Pulitika, 2017., 19.
- ⁷ <https://archive.org/details/improyalaustrian00urba/page/116/mode/2up> (pregledano 2. veljače 2023.). U dalmatinskoj sekciji Antonietta Bogdanović-Cettineo, tada nastanjena u Beču, izlaže jedan portret, barunica Leo von Littrow iz Opatije pet slika (Vis, Otok Rab, Dubrovnik, Šibenik, Lošinj i Velebit), a uz bečke umjetnice Antonia Krasnik izlaže gipsane plakete Sv. Juraj i Konjska glava.
- ⁸ JASENKA KRANJČEVIĆ, „Josef Stradtner – promicatelj turizma na hrvatskom Jadranu“, *DG Jahrbuch*, 22 (2015.), 239.
- ⁹ IRIS SLADE, „Prva dalmatinska umjetnička izložba“, u: *Prva dalmatinska umjetnička izložba Split 1908.*, katalog izložbe, (ur.) Božo Majstorović, Split, 2011., 29.
- ¹⁰ <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=iiif.v.a&rid=10754&tify={%22panX%22:0.391,%22panY%22:0.33,%22view%22:%22info%22,%22zoom%22:0.9}> (pregledano 5. veljače 2023.); <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=iiif.v.a&rid=10876> (pregledano 5. veljače 2023.); <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=iiif.v.a&rid=10887&tify={%22view%22:%22info%22}> (pregledano 5. veljače 2023.).
- ¹¹ – , „Prof. J. Lalich“, *Dubrovnik*, 46 (1901.), 4.
- ¹² ANTUN TRAVIRKA, *Slikarice iz obitelji Borelli*, katalog izložbe, Gradska loža, Zadar, 18. – 28. srpnja 1995.
- ¹³ – , „Umjetnička izložba Narodne Ženske Zadruga“, *Narod*, 21 (1920.), 3.
- ¹⁴ – , „Umjetnička izložba“, *Narodna svijest*, 21 (1920.), 3.
- ¹⁵ – , „Izložba ručnih radova drž. ženske građanske škole“, *Narodna svijest*, 26 (1927.), 3.
- ¹⁶ DUBRAVKA PEIĆ ČALDAROVIĆ, *Klub likovnih umjetnica, 1927. – 1941.*, iz zbirke dr. Josipa Kovačića, katalog izložbe, Galerija Ulrich, 1. – 25. 4. 1998., bez paginacije.
- ¹⁷ Popis članica Kluba likovnih umjetnica u Zagrebu, rukopis, Klub likovnih umjetnica, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb, Klub likovnih umjetnica (K-II).
- ¹⁸ Autobiografija Elsa Vučetić Wieland Schmidt, rukopis, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb, Klub likovnih umjetnica.
- ¹⁹ JOVANKA STRAJNIĆ, „Malo objašnjenja za čitanje pre razgledanja izloženih slika“, *Kosta Strajnić, Život i djelo*, ur. Ivan Vigjen, Dubrovnik, Zagreb, 2009., 275, 276.
- ²⁰ – , „Gđa. Strajnić“, *Dubrava*, 7 (1934.), 3.
- ²¹ – , „Izložba zagrebačkih likovnih umjetnica u Dubrovniku“, *Narodna svijest*, 18 (5. 5. 1937.), 3; <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=iiif.v.a&rid=11696&tify={%22view%22:%22info%22}> (pregledano 4. veljače 2023.).
- ²² Pravila Kluba likovnih umjetnica, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb, Klub likovnih umjetnica (K-I-IV).
- ²³ DUBRAVKA PEIĆ ČALDAROVIĆ, *Klub likovnih umjetnica, 1927. – 1941.*, iz zbirke dr. Josipa Kovačića, katalog izložbe, Galerija Ulrich, 1. – 25. 4. 1998., bez paginacije; Zapisnik izložbe održane u Dubrovniku 1937. g., Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb, Klub likovnih umjetnica (K-II).
- ²⁴ KOSTA STRAJNIĆ, „Za umetničku aktivnost Dubrovnik“, *Dubrovnik*, 1 (1929.), 15, 16.
- ²⁵ – , „Kroz dubrovačku Umjetničku galeriju“, *Slobodna Dalmacija*, 279 (1945.), 6.
- ²⁶ – , „Kroz dubrovačku Umjetničku galeriju“, *Slobodna Dalmacija*, 279 (1945.), 6.
- ²⁷ Arhiv Akademije likovnih umjetnosti Zagreb, Matični list Nikica Nadramija.
- ²⁸ – , „Čitulja“, *Narodna svijest*, 31 (1940.), 3.
- ²⁹ IVAN VIGJEN, „Jelena Dorotka Hoffmann (1876. – 1965.) – tragom zaboravljene kubističke slikarice“, *Peristil*, 50 (2007.), 285.
- ³⁰ IVANKA MITROVIĆ-KOSOR, *Ninula: jedna priča u stihovima i u deset djelova: posvećeno Danici*, Dubrovnik, 1931.; I. MITROVIĆ-KOSOR,

Jedna priča u stihovima prevedena sa originala 1940 godine, original izdan u 1931. godini u Dubrovniku, ilustracije Ivanka Mitrović-Kosor, Dubrovnik, 1940.

- ³¹ – , „Umjetnost Ivanke Mitrović-Kosor“, *Narodna svijest*, 23 (1938.), 2.
- ³² DANILO ČOVIĆ, „U Dubrovniku je otvoren umjetnički paviljon“, *Slobodna Dalmacija*, 275 (1945.), 5.
- ³³ – , „Izložba u vili ‘Tamarix’“, *Dubrovački vjesnik*, 189 (1954.), 2.
- ³⁴ – , „Zemaljska slikarica“, *Crvena Hrvatska*, 58 (1909.), 2.
- ³⁵ L. M., „Slikarska izložba u salonu Weiss, F. Salvendi – K. Zirmer“, *Dubrovački list*, 27 (1925.), 2; – , „Izložba“, *Narodna svijest*, 25 (1925.), 4.
- ³⁶ – , „Izložba caklinskih radnja“, *Hrvatska riječ*, 37 (1926.), 4.
- ³⁷ – , „Starinski triptihon u Sustjepanu, (Rijeka Dubrovačka)“, *Narodna svijest*, 38 (1935.), 3.

³⁸ Arhiv za likovne umjetnosti, Kabinet za arhitekturu i urbanizam, HAZU, Zagreb, Turković Gustav Greta.

³⁹ – , „Dubrovnik u engleskom romanu“, *Jadranski dnevnik*, 68 (1936.), 4.

⁴⁰ SANJA ŽAJA VRBICA, *Likovna kritika i izložbe u Dubrovniku 1876. – 1978.*, magistarski rad, Dubrovnik, 1999., 17–20, 40–42.

⁴¹ NEVENKA BEZIĆ, *Likovne izložbe Splita 1885. – 1845.*, Split, 62, 10–36.

⁴² SANJA ŽAJA VRBICA, „Flora Jakšić – slikarica i čuvarica lapadske uvale“, u: *Florin dom: Flora Jakšić i uloga njezina atelijera*, ur. Ivan Viđen, Dubrovnik, 2023., 77, 78.

Quiet Voices: Dubrovnik Female Painters in the Second Half of the 19th Century and the First Half of the 20th Century

SANJA ŽAJA VRBICA

The earliest records of the activities of modern female painters from Dubrovnik appear in the local press at the end of the 19th century. Until 1945, we can track the activities of numerous female painters. They belonged to various artistic orientations, mostly conservative in nature, while a smaller number were associated with more contemporary and avant-garde artistic movements. Some female painters operated independently, yet frequently participated in artistic collectives such as the Club of Women Artists, where four painters from Dubrovnik were involved. Exhibitions of female painters were scarce during this period, comprising a smaller proportion of the total number of exhibitions, and only a very small number of their solo exhibitions were held in

Dubrovnik, primarily initiated by the painters themselves in private spaces. The discourse among female painters during this period encompassed exhibitions featuring both local and Viennese and German painters, frequently connected through mutual acquaintances or shared artistic circles. Local female artists were most commonly exhibited in group exhibitions, where handicrafts were also presented. This practice was socially encouraged and promoted through the educational system, reflecting the traditional role of women in household and family maintenance, with these activities considered more appropriate than engaging in sports.

Slike barunice Vere Nikolić Podrinske u fundusu Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu

IVANA RONČEVIĆ ELEZOVIĆ

Prethodno priopćenje
NACIONALNI MUZEJ MODERNE UMJETNOSTI
ANDRIJE HEBRANGA 1, 10000 ZAGREB
ivana.roncevic@nmmu.hr
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.07>

Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu posjeduje sedam slika Vere Nikolić Podrinske solidne likovne kvalitete. U radu se predstavlja, interpretira i kontekstualizira slikarska ostavština Vere Nikolić Podrinske u fundusu tog muzeja, s osvrtom na historiografiju i u vezi s dokumentacijom o umjetnici iz Arhiva za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Ključne riječi: Vera Nikolić Podrinska, Leo Junek, André Lhote, Nacionalni muzej moderne umjetnosti

UVOD

Vera Nikolić Podrinska (8. 11. 1886. – 28. 3. 1972.) osebujna je pojava u korpusu modernoga hrvatskog slikarstva u prvoj polovici i sredinom 20. stoljeća. Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu posjeduje njezinih sedam slika solidne likovne kvalitete. Riječ je o slikama: *Dječak s kapom*, 1917. (MG-1218); *Seljakinja*, 1927. (MG-1219); *Klepač* (MG-3003); *Djevojčice u travi*, 1958. (MG-3004); *Zagrebačka gora* (MG-3005); *Stari kesten*, 1960. (MG-3006) i *Gornje Prekrižje*, 1937. (MG-3022). U radu ih se, na temelju dokumentacije iz Arhiva za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti i historiografskog pregleda, predstavlja, interpretira i kontekstualizira unutar umjetničina opusa i suvremenih likovnih gibanja.

ŽIVOTOPIS BARUNICE VERE NIKOLIĆ PODRINSKE

Na početku razmatranja umjetničkog djelovanja barunice Vere Nikolić Podrinske vrijedi se osvrnuti na slikovit i dobro pogođen uvodni opis baruničina lika Matka Peića: „Kadar kao u filmu snimljenom po knjizi Turgenjeva, Čehova ili Bunjina! Otvaraju se vrata mog kabineta na Akademiji likovnih umjetnosti. Čvrstim korakom, sigurno pruženom rukom i još sigurnije – uz osmeh – uperenim okom, ulazi neobična dama sedamdesetih godina. Kabanicom i čizmama bila je stari Tolstoj, a frizurom i obrvama mladi Gogolj. (...) Nadmoćno, elegantno i mirno prešutjela je u rukovanju da je barunica. Nije rekla ni: Vera. Samo: Slikarica Nikolić.“¹

Ističući u svojem tekstu baruničinu mušku energiju učestalim usporedbama s muškim pisci-

ma, detaljima poput njezina odabira muške košulje, opisima njezine čvrste konstitucije i karaktera te aluzijama na lov u literarnim opisima njezine pojave i tvrdnjom da je djevojački baruničin lik na staroj fotografiji „među svim našim likovnim umjetnicama najviše nalikovao George Sand“,² Peić istodobno prepoznaje u njoj širu sliku, personifikaciju jednoga minuloga vremena: „Znao sam da predamnom ne sjedi samo barunica Vera Nikolić Podrinska i naša slikarica, nego da je predamnom i zadnji predstavnik jednog originalnog svijeta koji su u Europi zaustavili u svoje knjige i slike Proust, J. E. Blanche, Th. Mann i Kokoschka, Manzoni i Boldini, a kod nas u svoje poetske kronike *Pod starim krovovima* i *Propali dvori* spasili Gjalski i Leskovar, a u svoje portrete strica Lace i grofa Normanna pohranili Miroslav Kraljević i Vladimir Becić. No, isto tako znao sam da mi je tu subesjednik ženska, likovna parafraza onog ope-retnog *Baruna Ciganina*, da mi je sugovornica jedno vrlo bizarno društveno i umjetničko biće, žena koja je u istoj osobi, u isto vrijeme barunica i vinogradarica.“³

Uistinu, u jednoj od dviju verzija kratkih baruničinih autobiografskih zapisa koji se čuvaju u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU, prema svemu sudeći pisanoj nakon završetka Drugoga svjetskog rata, sama Vera Nikolić u rubrici ‘zaposlenje’ navodi: „Akad. slikarica (osim toga radim u vinogradu)“ te niže ponavlja: „Radim u vinogradu na Pantovčaku 203, Zagreb“ i još dodaje: „Imam sobu 3x4 m, Pantovčak 203.“⁴ Ti naizgled duhoviti baruničini komentari svjedoče o aristokratskoj neopterećenosti i ležernosti.

Barunica je cijelog života putovala posjećujući plemstvo po Europi i Americi. Uz to, 1930. godine otputovala je u sjevernu Afriku, što je u ono vrijeme, kao dio tradicije još od 19. stoljeća, bilo osobito u modi kao dio ture egzotičnim, orijentalnim krajevima.⁵ Zanimanje za egzotično i daleko Vera Nikolić potvrdit će i putovanjem u Aziju 1952. godine, što je rezultiralo putopisom s ilustracijama *Od Zagreba do Bangkoka*, izdanim 1955. godine u Zagrebu, a 1957. u Ljubljani. Upravo putovanja i dodatno, iako diskontinuirano, obrazovanje u životu plemkinja koje su djelovale na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće ističe i Žarka Vujić u katalogu izložbe *Hrvatske slikarice plemkinje iz Zbirke dr. Josipa Kovačića* 2002. godine, posebice pritom izdvajajući izradu fotografskih albuma Vere Nikolić koji ih dokumentiraju i vizualiziraju.⁶ Plemićko podrijetlo i pripadnost imućnoj obitelji⁷ omogućili su Veri Nikolić kvalitetno obrazovanje, putovanja, poznavanje jezika⁸ te su joj ponudili šire vidike, otvorili jednu drugu perspektivu oslobođenu skučenosti periferije i definirali je kao osobu kozmopolitskih karakteristika. Prema vlastitu pisanju, i u zrelih je godinama „pratila umjetničku literaturu i studirala povijest umjetnosti“.⁹

Vera Nikolić Podrinska pripada trećoj i najvećoj skupini umjetnica rođenih 80-ih i 90-ih godina 19. st., prema periodizaciji Žarke Vujić, koje su dočekali „promijenjeni društveni i kulturološki odnosi“, okarakterizirani postupnom emancipacijom obrazovanja i donekle statusa.¹⁰ Prve privatne slikarske poduke, počevši s 1900. godinom, Vera Nikolić primila je kod Otona Ivekovića (1869. – 1939.). Kao njegova učenica prvi put i izlaže u Zagrebu 1901. godine.¹¹ Obrazovanje nastavlja u Višoj školi za umjetnost i umjetni obrt u Ilici 85 (danas Akademiji likovne umjetnosti) od 1910. do 1914. godine, kada „sudjeluje na svim đačkim izložbama“.¹² Upravo osnutak Akademije u Zagrebu, kako to primjećuje Žarka Vujić, znači „pravi novum u odnosu na stvaralačke okolnosti ranijih dviju generacija umjetnica“.¹³ Naime, već je u prvoj njezinoj generaciji upisano pet umjetnica, četvrtina upisne kvote, bez razlike u programu u odnosu prema muškim kolegama. U tome smislu Zagreb prednjači pred većim europskim središtima, primjerice Bečom i Münchenom, koji status umjetnica na akademijama izjednačavaju tek netom nakon Prvoga svjetskog rata.¹⁴ Uz to, djela umjetnica plemkinja izložena su već na *Hrvatskom salonu* 1898. godine u povodu otvorenja Umjetničkog paviljona uz bok kolegama umjetnicama, iako nižih cijena od njihovih.¹⁵ Unatoč tome, zastupljenost umjetnica na skupnim izložbama idućih će godina ipak ostati niska, što će rezultirati osnivanjem Kluba likovnih umjetnica 1927. godine, čije su pokretačice bile Nasta Rojc (1883. – 1964.) i Lina Virant Crnić (1879. – 1949.).¹⁶

Godine 1915. i 1916. Vera Nikolić nastavlja studij privatno u Beču, gdje se „naročito bavi kopiranjem starih majstora“.¹⁷ Prvu samostalnu izložbu održala je u zagrebačkom salonu Ullrich 1917. godine,¹⁸ kada ju je, prema pisanju Ivanke Reberski, Tomislav Krizman (1882. – 1955.) pozvao na *Proljetni salon*.¹⁹ Od 1920. godine izlaže kao redoviti član udruženja Lada.²⁰ Između dvaju svjetskih ratova djelovala je kao mecena mladim umjetnicama, a osobito je bila zaslužna za uspon Lea Juneka (1899. – 1993.), kojega često spominje u autobiografskom zapisu predanom Arhivu za likovne umjetnosti HAZU 1956. godine.²¹ Uz osobnu intelektualnu znatiželju, nije nevažno spomenuti i stalešku značajku prema kojoj je bilo uobičajeno da se plemkinje bave umjetnošću prakticirajući je s jedne strane, a s druge da u njoj djeluju kao pokroviteljice.²² Uostalom, bavljenje dobrotvornim radom ulazilo je u važan djelokrug njihove djelatnosti.²³

O širini shvaćanja, intelektualnoj i umjetničkoj znatiželji Vere Nikolić svjedoči njezina potreba za traganjem za novim, dopunjena istodobnim izučavanjem europske slikarske tradicije. Učenje o prošlom i traganje za novim izrazom i suvremenosti ovdje se doimaju shvaćenima u svojoj komplementarno-

sti. Tako sama umjetnica u autobiografskim zapisima ističe važnost kopiranja starih majstora, primjerice u Beču ili Louvreu, pridajući tom činu toliku važnost da opetovano opisuje svoja kopiranja po europskim muzejima, prilično precizno navodeći koje su kopije ostale u njezinu vlasništvu te naznačujući da je dio prodan u inozemstvo.²⁴ Istodobno, „tražeći kontakt sa suvremenim i novim umjetnicima“ nakon Prvoga svjetskog rata, Vera Nikolić „dolazi u dodir s našim mlađim umjetnicima i tako uspostavlja jedan radni i intelektualni kontakt s njima“.²⁵ U krugu umjetnika Sige Summerekera (1897. – 1983.), Vinka Grdana (1900. – 1980.) i Kamila Tompe (1903. – 1989.), posebno izdvaja Lea Juneka s kojim intenzivno surađuje i pomaže mu tijekom života te kojega i posjećuje u Parizu. Vera Nikolić također odlazi u Pariz na daljnje školovanje te ondje 1926. i 1927. godine studira u školi Andréa Lhotea (1885. – 1962.), gdje će dobiti poticaj okrenuti se kubističkim odcijima u slikarstvu.²⁶ Grgo Gamulin i Ivanka Reberski uz to navode i podatak da je netom prije školovanja kod Lhotea, sredinom 20-ih godina prošlog stoljeća, slikarica polazila Akademiju Julian te poduku kod „prof. Cambona u Berck-plage“.²⁷

Kao svojevrsno međašno razdoblje, Vera Nikolić izdvaja godine svoje bolesti, 1930. i 1931. U vremenu koje je prethodilo toj razdjelnici ističe svoj „neprekidni rad na stvaranju slikarskog izraza s temom života i rada našeg seljaka“, iz čega se može iščitati bliskost svjetonazoru skupine Zemlja koja također djeluje tih godina.²⁸ Uostalom, Junek je njihov član. Nakon oporavka od bolesti, to desetljeće u životu Vere Nikolić obilježili su kontakti s Junekom, ponovno putovanje u Pariz 1937. godine te „rado-vi čisto slikarskog karaktera“ uz održano zanimanje za tematiku „života seljaka“, koji su izloženi samostalno u zagrebačkoj galeriji Ullrich 1939. godine.²⁹ Vrijedno je također napomenuti da je od 1938. godine Vera Nikolić članica Kluba likovnih umjetnica te 1939. godine izlaže s njima.³⁰ Od 1947. pak redovita je članica Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske, na čijim izložbama također sudjeluje. Nakon 1951. godine počinje se baviti ilustracijom, a kruna tog dijela njezine djelatnosti spomenuti je putopis *Od Zagreba do Bangkoka*.³¹ U kulturološkom smislu, tijekom toga vremena Vera Nikolić prilagodit će se promijenjenim okolnostima zbog dvaju, kako ih je nazvala Žarka Vujić, „obračuna s plemstvom“ nakon Prvoga i Drugoga svjetskog rata,³² očuvati kreativnu snagu umjetničkog izričaja i intelektualnu znatiželju do samoga kraja i potvrditi plemenitašku narav oporučnom darovnicom svojih četiriju slika zagrebačkoj Modernoj galeriji, današnjem Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti.³³

VERA NIKOLIĆ PODRINSKA U HISTORIOGRAFIJI

Vezano za vrijeme oko 1910. godine, kada Vera Nikolić boravi u zagrebačkoj Višoj školi za umjetnost i umjetni obrt, Olga Maruševski primijetila je: „(...) u političkom i kulturnom pluralizmu moderne s elitnim i populističkim strujama, javljaju se i regionalne diferencijacije između tzv. banovinskih i dalmatinskih umjetnika, oživljuje i stoljetna nacionalna romantika u polarizaciji ideoloških stajališta hrvatstva i jugoslavenstva. Vrhunac je izložba u Zagrebu 1910. s provokativnim naslovom *Nejunačkom vremenu u prikos* (...)“.³⁴ U obrazovnom smislu, na zagrebačkoj Akademiji prisutna je „tendencija stvaranja nacionalnog izraza, teme koju je historizam projicirao i u strukturu moderne umjetnosti na prijelomu stoljeća“.³⁵ Nakon Prvoga svjetskog rata, kao dio potrebe Vere Nikolić u vezi s traganjem za novim, slijedili su spomenuti kontakti s mladim umjetnicima: Sigom Summerekrom, Vinkom Grdanom i Kamilom Tompom, a osobito Leom Junekom, kao i umjetničini važni pariški boravci tijekom usavršavanja kod Andréa Lhotea. Kritika ističe stilska kretanja Vere Nikolić – od početnog realizma preko postimpresionizma do varijante postkubizma kao posljedice pariškog dodira s Lhoteovim slikarstvom.

Vladimir Maleković svrstava Veru Nikolić, zajedno sa Savom Šumanovićem (1896. – 1942.), Otonom Postružnikom (1900. – 1978.), Sergijem Glumcem (1903. – 1964.), Stojanom Aralicom (1883. – 1980.) i Sonjom Kovačić Tajčević (1894. – 1968.), u smjer *lotizma* (1920. – 1934.) u sklopu II. perioda (1919. – 1934.), razdoblja u kojem bilježimo poveznice hrvatskog slikarstva s kubizmom.³⁶ Primijetivši da „kubizam u Hrvatskoj nije bio škola, ali su se neki od naših ‘kubista’ školovali u njegovim ‘strahovito školskim školama’“, od kojih većina na Lhoteovoj *Académie*, Maleković ističe važnost Andréa Lhotea čija je „pedagogija različito djelovala na formiranje njegovih učenika“.³⁷ U domaćoj umjetnosti zasnovan na interpretaciji Paula Cézannea (1839. – 1906.) naših Minhenovaca (osobito Miroslava Kraljevića /1885. – 1913./), Maleković ističe hibridne karakteristike specifičnih i osebujnih interpretacija kubizma u individualnim sintezama hrvatske periferne sredine, koje ponekad daju originalne sinteze.³⁸ Pri tome je dodatna značajka takve hrvatske tradicije sezanimizma i osebujnih prerada kubističkog naslijeđa njegov paralelizam s ekspresionističkim doticajima, koje osobito nakon 1921. godine zamjenjuje europsko jačanje tendencije neoklasicizma koja u svojoj težnji klasičnom redu i jasnoći forme na izvjestan način postaje komplementarna (post)kubističkim teorijama.

Lovorka Magaš Bilandžić upozorava na brojnost i složenost terminologije u definiranju kubizma i

njegovih „varijanti“ u hrvatskoj literaturi,³⁹ kao i na suprotstavljena viđenja i razumijevanja Lhoteova slikarstva (varijante kubizma) u Hrvatskoj između, primjerice, njegova pozitivna odjeka u slikarstvu Save Šumanovića i Sonje Kovačić Tajčević na jednoj strani i oštre kritike *zemljaša* na drugoj.⁴⁰ Bit će zanimljivo vidjeti gdje je tu smještena Vera Nikolić Podrinska s obzirom na njezinu pripadnost Lhoteovoj školi odnosno naklonost Juneku te temama i motivima iz života seljaka posvjedočenoj u autobiografskim zapisima koje možemo protumačiti bliskima *zemljaškom* krugu. Popularizaciji Lhoteova pristupa slikarstvu u Hrvatskoj znatno je pridonijela izložba Save Šumanovića održana u studenom 2021. godine u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu te njegovi tekstovi iz prve polovice 20-ih godina prošlog stoljeća.⁴¹ Lhoteovo poimanje da umjetnik treba tražiti nadahnuće i u avangardi i u tradiciji⁴² naizgled dobro ocrtava narav Vere Nikolić Podrinske kroz sraz njezina aristokratskog podrijetla i naslijeđa te potrebe da sudjeluje u novim strujanjima druženjem s mladim umjetnicima, ali i članstvom u aktualnim umjetničkim udruženjima kao što su, primjerice, Lada ili poslije Klub likovnih umjetnica. Lovorka Magaš Bilandžić upozorila je da su vjerojatno Lhoteova otvoreno proklamirana sklonost poštovanju tradicije i njegova uputa o potrebi proučavanja starih majstora rezultirale marginalizacijom uloge toga važnog umjetnika te se takva interpretacija Lhoteova naslijeđa u novijoj kritici redefinira.⁴³ Uloga koju je u slikarskom obrazovanju Vere Nikolić Podrinske imalo kopiranje starih majstora po europskim i svjetskim galerijama već je nekoliko puta istaknuta u tekstu, što je važna podudarnost i poveznica s Lhoteovom metodikom slikarske poduke. Lhoteovo poimanje slikarstva kao „aktivnog eklekticism“, u kojemu je trend *povratka redu* 20-ih godina prošlog stoljeća shvaćen i kao povratak slikarskoj disciplini koja ujedno teži inventivnoj stilizaciji i geometrijskom sažimanju,⁴⁴ naizgled ocrtava razumijevanje slikarstva Vere Nikolić. Konačni cilj Lhoteove umjetničke strategije jest analitički i promišljen pristup organizaciji površine slike u istraživanju oblika i svjetla nasuprot koncepcijama narativnosti i iluzije treće dimenzije.⁴⁵ Boraveći u Lhoteovoj školi, Vera Nikolić Podrinska prošla je poduku iz standardnih akademskih tema (kao što su akt, mrtva priroda ili kompozicija u pejzažu) u (post)kubističkom idiomu razlomljenih, monumentalnih formi slijedeći „Lhoteov princip izražajnog potencijala suprotstavljanja ravnih i zakrivljenih linija“.⁴⁶ Lovorka Magaš Bilandžić pri tome upozorava na kratkotrajnost primjene „kubističkog jezika (...) u sintezi oblika i njegova kubističkog iscrtavanja aktova i portreta“ u opusu Vere Nikolić, podcrtavajući općeniti hibridni karakter (post)kubističkih interpretacija u hrvatskom slikarstvu.⁴⁷ Ne manje važno, nameće se i pitanje obrazovanja umjetnica na Lhoteovoj akademiji, koje

nije prošlo bez svojevrsnog otpora pojedinih muških studenata.⁴⁸

Unutar korpusa realizma dvadesetih, Ivanka Reberski referira se na Veru Nikolić Podrinsku u okvirima odjeka „klasične odmjerivosti francuske umjetnosti“.⁴⁹ Navodeći „utjecaj pariških iskustava, posebno postkubističke lektire A. Lhotea“, ipak posebno ističe „prvotne pobude (...) iz neposredne domaće okoline, iz koje je (Vera Nikolić, op. a.) crpila motive, a to su teme iz života i rada naših seljaka“.⁵⁰ Problematizirajući i u ovom tekstu prije istaknutu dvojnost poveznica Lhote – skupina Zemlja, slijedeći Gamulina⁵¹ Ivanka Reberski zaključuje: „Istovjetna nastojanja i bliskost našim slikarima ‘problematičarima’ Leom Junekom, Kamilom Tompom i Đurom Tiljkom, možda su je čak i presudnije doveli do stanovite stilske redukcije i do modernosti izraza, a ta će modernost ostati do kraja bitna značajka njezina slikarskog rukopisa.“⁵²

Pišući o Klubu likovnih umjetnica, koji je bio, „naravno, i sklonište (često i sklonište osrednjosti), ali i ‘poligon’ za određena manevriranja“, Grgo Gamulin primijetio je: „Nasta Rojc odvajala se od secesije vrlo dinamično. Najradikalnije je to uspijevalo Veri Nikolić, koja je pokušala preuzeti jedan od modernijih izraza, i sve su to pojave koje treba pažljivije istražiti (...)“.⁵³ Kako je rečeno, „stanovitu modernost“ njezina slikarstva Gamulin ponajprije pripisuje vezama Vere Nikolić s domaćim umjetnicima „problematičarima“.⁵⁴ „Odlučnim (...) za njen razvoj“, Gamulin označava pariški boravak s Junekom 1937. godine, kada se u njezinu slikarstvu „Leo Junek sluti ne samo u koloritu, nego i u stanovitom magičnom dojmu koji proizlazi iz neobičnih kromatskih odnosa. Tonaliteti su ipak zagašeni i sumorni“.⁵⁵ Prikazima krajolika švicarskih gradića: *St. Briac* i *Predgrađe*, obama iz 1939./1940., nastavlja Gamulin, „naš krajolik četvrtog desetljeća dobiva nov momenat, dosad nepoznat“.⁵⁶ „Postjunekovsko doba“, primjećuje Gamulin, označeno je svijetlim slikama „s treperavim obojenim zračenjem“.⁵⁷ Nakon puta u Aziju 1951. i 1952. godine, Vera Nikolić slika „u već osvojenom stilu svijetlih kvadratičnih mrlja“ te se „jasno zapaža sve odlučnije apstrahiranje motiva“, koje Gamulin razumije kao „lijepe primjere našeg nastavljenog neokubizma“, kroz koji se čini da je „tek poslije rata Vera Nikolić na svoj način shvatila i ostvarila poduku André Lhotea“.⁵⁸ Gamulin za razdoblje slikaričina opusa koje se otvara s prvim poratnim godinama predlaže sintagmu „impresionističkog neokubizma“, smatrajući ga osobito vrijednim među probranim „sretnim trenucima“ koje „treba tražiti od slučaja do slučaja“ unutar korpusa neokubističkog naslijeđa hrvatske umjetnosti.⁵⁹

U predgovoru slikaričine retrospektive u zagrebačkome Muzeju za umjetnost i obrt iz 1971. godine, Radoslav Putar ističe presudnu važnost doticaja

s Junekom za njezin opus te efemernost Lhoteova utjecaja. Putar također spominje ekspresionističku tangentu u slikarstvu Vere Nikolić i ističe visoku likovnu kvalitetu njezina stvaralaštva.⁶⁰ Iste zaključke ponavlja u povodu izložbe u Karlovcu godinu poslije.⁶¹ Važnost Lea Juneka za slikarstvo Vere Nikolić, kao i koloplet francuskih poveznica za vrijeme njezina pariškog boravka: od Lhotea do Henrija Matissea (1869. – 1954.) i Raoula Dufyja (1877. – 1953.), nekoliko godina prije ističe i Josip Depolo.⁶²

PRIMJERI SLIKARSTVA BARUNICE VERE NIKOLIĆ PODRINSKE U ZBIRCI NACIONALNOG MUZEJA MODERNE UMJETNOSTI

U zbirci Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti (dalje NMMU) u Zagrebu pohranjeno je sedam slika barunice Vere Nikolić Podrinske u rasponu od njezinih umjetničkih početaka 1917. do kasnog razdoblja 1960. godine, sve rađene u tehnici ulja na platnu. U muzejskoj dokumentaciji pronalazimo podatke o nabavi slika *Klepač*, *Djevojčice u travi*, *Zagrebačka gora* i *Stari kesten* darovnicom same umjetnice prema ostavinskoj raspravi iz 1972. godine.⁶³ U katalogu autoričine prve samostalne izložbe u salonu Ullrich iz 1917. godine pronalazimo podatak o izlaganju slike *Mali Zagorac* pod rednim brojem 3, označenom kao dostupnim za prodaju.⁶⁴

Iskra Iveljić upozorila je na „tradicionalno shvaćanje radova plemkinja kao rezultata plemenite dokolice“ tijekom kraja Austro-Ugarske Monarhije, kada se održava prva izložba Vere Nikolić.⁶⁵ Uoči izložbe raspravljalo se „smije li jedna velikašica prodavati svoja djela“, a cijelu situaciju umjetnica je razriješila odlukom o doniranju prihoda u dobrotvorne svrhe.⁶⁶

U periodici, uz izvještaje o toj izložbi, stoje i podatci o odluci predsjedništva Hrvatskog društva umjetnosti da za Modernu galeriju u Zagrebu (današnji NMMU) kupi dva rada: *Malog Zagorca* i *Savsku ravnicu*.⁶⁷ Dok u fundusu NMMU-a ne pronalazimo djelo koje bi opisom i datacijom odgovaralo slici *Savska ravnica*, *Dječak s kapom* iz 1917. godine mogao bi biti upravo slika *Mali Zagorac* s prve umjetničine samostalne izložbe. Pregledom umjetnina također nailazimo na dragocjene dokumentarne podatke. Na poledini slike *Stari kesten* postoji naljepnica i pečat Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske (dalje ULUH) s podatkom o izlaganju na Izložbi ULUH-a u čast Dana Republike 1967. godine. Na poledinama *Dječaka s kapom* i *Seljakinje* stoji pisana bilješka D. U. (Društvo umjetnosti, op.a.) s numeracijama 159 i 160. U starim inventarnim knjigama Moderne galerije pronalazimo podatak o ulasku slike *Seljakinja* u muzejsku zbirku 1934. godine.⁶⁸ Slike *Gornje Prekrižje* i *Djevojčice u travi* uz baruničino ime na poledina-

ma nose zapise adresa: Gajeva 4, Pantovčak i Nikole Tesle, a prva spomenuta slika, uz stari inventarni broj (129 1/129), nosi i procjenu na 3000 nd. Također, stare inventarne knjige NMMU-a donose nam korisne podatke o nabavi slike *Gornje Prekrižje* za njegov fundus. Uz ponovljenu procjenu vrijednosti od 3000 dinara, pronalazimo podatke o otkupu slike s izložbe u Muzeju za umjetnost i obrt, održane 1971. godine, kao dara Republičkog fonda raspodjelom u 1973. (5. 3. 1973.) za 1971. i 1972. godinu.⁶⁹

Žarka Vujić u predgovoru kataloga izložbe *Hrvatske slikarice plemkinje* analizira njihovo stvaralaštvo prema uobičajenim i tipičnim temama te skupine umjetnica na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće: studije, podvrste mrtve prirode s motivikom cvijeća, krajolika, portreta bliskih osoba i autoportreta kao posljedice traženja nadahnuća u ambijentu vlastita doma, religioznih i poetsko-simboličkih tema.⁷⁰ Većinu spomenutih tema pronalazimo i u slikarstvu Vere Nikolić Podrinske. U njezinu opusu Žarka Vujić pri tome apostrofira slikaričin *Autoportret* iz 1933. godine te niz prikaza seljaka, seljanki, vincilira i radnika, kao i slikaričina uprizorenja pejzaža oko vlastite vile na Prekrižju (posebno ističući slikaričino istodobno „predano bavljenje gospodarstvom“ u vinogradu kao svojevrsno čuvanje obiteljske tradicije).⁷¹ U prikazanim prizorima s mnogobrojnih baruničinih putovanja, uz uobičajene zavičajne krajolike, tijekom 50-ih i 60-ih godina prošlog stoljeća „obim apstrahiranja“ već je toliko izražen da ga Žarka Vujić promatra kao prijelaznu etapu prema tematskim odabirima sljedeće generacije umjetnica podrijetlom plemkinja.⁷²

Rano djelo *Dječak s kapom* iz 1917., godine autoričine prve samostalne izložbe u salonu Ullrich, (sl. 1) prikazuje stojeći lik dječaka u tri-četvrt profilu, do visine bokova. Ležerna poza s rukom u

Sl. 1.
Vera Nikolić Podrinska,
Dječak s kapom,
1917., MG-1218,
Nacionalni muzej
moderne umjetnosti,
Zagreb, foto: Goran
Vranić.



džepu, sportska kapa, nehajno prebačena smeđa jakna preko jednog ramena te jednostavna, sirotinjska odjeća otkrivaju da vjerojatno pripada radničkom sloju. Vera Nikolić odabirom te teme daje naslutiti svoju sklonost društvenom angažmanu koju će posvjedočiti i kasniji slikarski motivi te veze s mladim umjetnicima vezanima za skupinu Zemlja. Iako je riječ o ranom radu, iz njega iščitavamo već školovanu ruku Vere Nikolić koja je do tada prošla osnovnu Ivekovićevu poduku te stekla obrazovanje na zagrebačkoj Akademiji od 1910. do 1914. godine. Postura tijela, materičnost slikanih tekstila, modelacija volumena sjenama komplementarnih tonova dani su uvjerljivo. Moguća sklonost zemljaškom svjetonazoru pripremljena je spomenutim obrazovanjem u Višoj školi za umjetnost i umjetni obrt, gdje se baš u to doba njegovalo nastojanje na stvaranju nacionalnog izraza.⁷³ Takav pristup na Akademiji medulićevskog vremena možemo shvatiti i kao moguću bazu za sklonost Vere Nikolić kasnijoj ideologiji zemljaša te temama iz života puka i narodnih tipova lišenim tradicije anegdotalne i narativne komponente dopadljive motivike ranijih razdoblja. Usporedba s drugim njezinim djelima iz toga vremena, poput: *Rus Vasilij i Studija klepača*,⁷⁴ obama iz 1917. i u kolekciji Zbirke Kovačić, otkriva sličan realistički pristup portretu u prevladavajućim smeđim tonovima s naglašenom i dobro pogođenom psihološkom karakterizacijom lika te prizvuku socijalnog angažmana u odabiru likova iz slojeva radništva i seljaka.⁷⁵ Pristup pejzažu iz toga vremena također otkriva vješt, realistički pristup u *plein airu* svježih, pastelnih, ponešto hladnih tonova i sumarnog pristupa široko sagledanog krajolika iz ptičje perspektive kao na slici *Rasinja* iz 1917. (Zbirka Kovačić).

Sljedeća slika u kolekciji NMMU-a, *Seljakinja* iz 1927. (sl. 2), nastala je u godini pariškog školovanja kod Lhotea. Ona, međutim, ne otkriva učiteljev utjecaj, nego prije poveznice s umjetničkim izrazom i htijenjima dvije godine poslije osnovane skupine Zemlja, kako u odabiru teme tako i u načinu njezina prikaza. Riječ je, naime, o monumentaliziranom prikazu krupne starije seljanke u težačkoj nošnji. Prikazana je iz gornjeg rakursa u krupnom planu posjednute poze s od rada ogrubjelim, krupnim rukama sklopljenim u krilu. Nema ni traga lhoteovskom rastakanju forme, naprotiv ona je prenaplašeno solidna. Naturalizam prikaza, hotimično pribjegavanje 'naivnim' formama i oblikovanju brueghelovskog tipa te sumorno lice starice oborena pogleda kao anonimne predstavnice cijeloga staleža uspješno pridonose oblikovanju društvene poruke te poticanju intelektualnog i emotivnog angažmana promatrača na način protagonista Zemlje. Osobito je dojmjljiva strategija inteligentnog kontrastiranja krupnih crvenih i bijelih površina narodne nošnje na sumornoj i bezlično sivo-smeđoj pozadini slike, kojom Vera Ni-

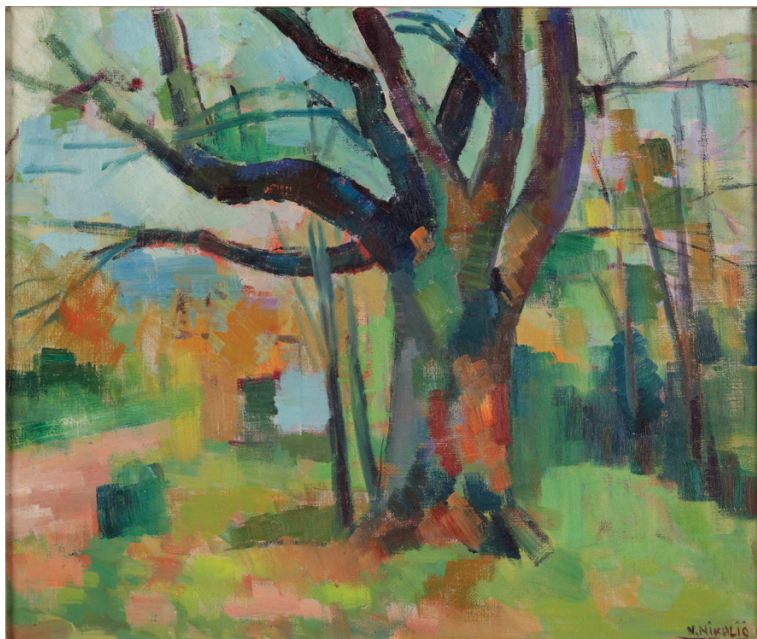


Sl. 2.
Vera Nikolić
Podrinska, *Seljakinja*,
1927., MG-1219,
Nacionalni muzej
moderne umjetnosti,
Zagreb, foto: Goran
Vranić.

kolić maksimalno potencira učinak ciljanih poruka. U usporedbi s drugim slikama iz toga vremena, *Seljakinja* u NMMU-u stilski se doima kao poprilično izdvojen primjer, usporediv eventualno brueghelovskim oblikovanjem s nedatiranim portretom *Seljanka*, reproduciranim u povodu umjetničine izložbe u salonu Ullrich tijekom proljeća 1939. godine.⁷⁶ Također je donekle oblikovno i stilski usporediva s *Vincelirrom Mikom* iz 1929. i Zbirke Kovačić. U glavnini preostalih djela iz toga razdoblja iščitavamo drukčiji dvojak pristup. Prvi je jasna poveznica s Lhoteovim slikarstvom u neokubističkom, prizmatičnom oblikovanju forme, kao na slikama: *Glava djevojke s bijelim rupcem* iz 1926. ili *Akt kod Lhotea* iz 1927. (objema iz Zbirke Kovačić) te *Akt* iz 1927. (iz zagrebačkog Muzeja su-

Sl. 3.
Vera Nikolić
Podrinska, *Gornje
Prekrižje*, 1937.,
MG-3022, Nacionalni
muzej moderne
umjetnosti, Zagreb,
foto: Goran Vranić.





Sl. 4.
Vera Nikolić
Podrinska, *Stari
kesten*, 1960., MG-
3006, Nacionalni
muzej moderne
umjetnosti, Zagreb,
foto: Goran Vranić.

Sl. 5.
Vera Nikolić Podrinska,
Zagrebačka gora, s.a.,
MG-3005, Nacionalni
muzej moderne
umjetnosti, Zagreb,
foto: Goran Vranić.

vremene umjetnosti). Drugi je pak iznenađujući modernistički, koloristički pristup stiliziranog prikaza na visokoj likovnoj razini poput *Allyette de Larenty* iz 1929. ili *Marabuto* iz 1928., koje su također u Zbirci Kovačić.

Na slici *Gornje Prekrižje* (1937., NMMU) (sl. 3), iz vremena nakon cezure bolovanja 1930. i 1931. godine, čini se da uz natruhe pastelne *lhoteovske* kristalichnosti iščitavamo čak izrazitiji utjecaj široko sagledanog pejzaža sjeverozapadne Hrvatske s povišena očista, geometriziranog krivudavim međama i brjegovima Ljube Babića (1890. – 1974.) i Zlatka Šulentića (1893. – 1971.), o kojemu piše i Grgo Gamulin uz odabrane slike iz 1936. godine.⁷⁷ U tom je smislu *Gornje Prekrižje* Vere Nikolić usporedivo, primjerice, s Babićevim *Proletnim pejzažem* (*Šestine*) iz 1933. ili *Zagorskim pejzažem* (*Novembar*) iz 1937.,

odnosno Šulentićevim slikama *Savska okolica – rano proljeće* iz 1942. ili *Oštrc* iz 1937. (sve u fundusu NMMU-a). Ne možemo, međutim, ne uočiti izvjesnu podudarnost u načinu komponiranja i sagledavanja širokog pejzaža / vedute, uporabi svježeg kolorita i sitnom iscrtavanju odabranih detalja i kontura na slikama Lea Juneka iz istog vremena, primjerice: *Baragge* (*Brana na Seini*) iz 1936./1937. ili čak izrazitije *Pejzaž* (*Sannois*) iz 1937., u zbirci NMMU-a. Slikarski način *Gornjeg Prekrižja* u izvjesnoj je mjeri usporediv s onim *Motiva iz Engleske* iz 1936. u Zbirci Kovačić. U usporedbi, *Put na Prekrižju* iz 1937. ili *Kod spomenika na Prekrižju* iz 1939. iz iste Zbirke istaknutije su, međutim, koloristički razvedeni.⁷⁸

Slike *Stari kesten* iz 1960. godine (sl. 4)⁷⁹ i nedatirana *Zagrebačka gora* (sl. 5), koja naizgled pripada sličnom razdoblju, obje u zbirci NMMU-a, zorno ilustriraju Gamulinovo značenje posebno za Veru Nikolić skovana termina „impresionističkog neokubizma“.⁸⁰ On potvrđuje već apsolvirane zaključke domaće historiografije o hibridnoj naravi individualnih i osebnih interpretacija, prerada i sinteza dominantnih europskih umjetničkih smjerova u izričaju hrvatskih umjetnika. Riječ je, naime, o slikarstvu svijetlim bojama koje sugerira intenzivno, dnevno osvjetljenje i transformira impresionističke mrlje i točke u vidno kvadratične, pastozne poteze kistom, dajući naslutiti (post)kubistički, analitički pristup rastvorenoj formi. Na *Zagrebačkoj gori* osobito je osjetna prije citirana *junekovska* poveznica ostvarena kroz „stanoviti magični dojam koji proizlazi iz neobičnih kromatskih odnosa“, o kojoj piše Gamulin.⁸¹ Objе navedene slike pripadaju „postjunekovskom dobu“, prema Gamulinovoj periodizaciji.⁸² Neizbježno je, međutim, primijetiti njihovu upućenost na Junekove slike poput *Na Seini* iz 1935., *Crtača* iz 1940. ili *Rodilišta na Port-Royalu* iz 1940., da navedemo samo neke od njih. Iako lišene Junekove nadrealističke tangente o kojoj piše Igor Zidić,⁸³ kao i u probranim primjerima slobodnije apstrahiranosti, te slike Vere Nikolić specifičnim tretmanom slikarskog stila, tehnike i naglaska na izražajnosti kolorističke komponente te specifičnog istraživanja njezina maksimalnog potencijala neupitno upućuju na poveznice sa slikarstvom Lea Juneka u rasponu od zagasitijih do pastelno svijetlih tonaliteta.

Posljednje dvije slike u zbirci NMMU-a, *Djevojčice u travi* iz 1958. godine (sl. 6) i nedatirani *Klepač* (sl. 7), svjedoče o talentu, usvojenoj slikarskoj vještini i sklonosti izražajnom i jarkom kolorizmu vidljivih, energičnih, pastoznih, dužih i kraćih poteza kistom. Apstrahiranost i stilizacija forme ovdje su iznimno istaknuti te potvrđuju pripadnost Vere Nikolić modernističkoj tradiciji 20. stoljeća. Klepač je, inače, bio, prema njezinu svjedočenju, „najglavnija tema“ u povodu prve izložbe u salonu Ullrich 1917. godine,⁸⁴ a sudeći prema katalogu izložbe u

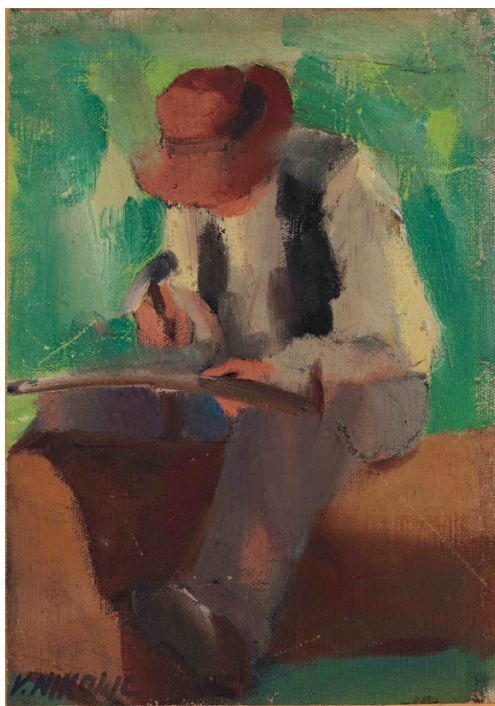


Sl. 6.
Vera Nikolić
Podrinska, *Djevojčice
u travi*, 1958., MG-
3004, Nacionalni
muzej moderne
umjetnosti, Zagreb,
foto: Goran Vranić.

zagrebačkome Muzeju za umjetnost i obrt iz 1971. godine, Vera Nikolić vraćala se toj temi do kraja karijere.⁸⁵

ZAKLJUČAK

Ovdje predstavljen dio slikarske ostavštine barunice Vere Nikolić Podrinske u fondusu zagrebačkoga Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti, u usporedbi s autoričnim slikama u drugim srodnim zbirka, pruža uvid u bogat opus koji iznenađuje likovnom kvalitetom. Vera Nikolić na svojem je umjetničkom putu prošla mijene: od početnog realizma / plenerizma preko naznaka dodira s ekspresionizmom i sporadično jugendstilom te *lhoteovskoga* postkubističkog načina do osebujne inačice svojevrsnoga kubističkog konstruiranja slike naglašenom bojom i kvadratičnom *pennellatom*. Pri tome je nezostavna sastavnica njezina umjetničkog izričaja, koju također treba istaknuti, bliskost idejama skupine Zemlja, osobito potencirana prijateljevanjem s Leom Junekom i osjetna u njezinim prikazima radnika i seljaka. U tom se smislu najnedvosmislenija povezanost s tom umjetničkom porukom iščitava u djelu *Seljakinja* (1927.) iz Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti. Za razliku od glavnine ostalih djela iz toga razdoblja, koja ili jasno upućuju na Lhoteov (post)kubizam ili idu u smjeru modernističkog ko-



Sl. 7.
Vera Nikolić
Podrinska, *Klepač*,
s.a., MG-3003,
Nacionalni muzej
moderne umjetnosti,
Zagreb, foto: Goran
Vranić.

lorizma stiliziranih formi, *Seljakinja* se oblikovno i tematski veže za tipičan likovni izričaj *zemljaša* i na taj način upozorava na dodatni smjer tumačenja slikaričina likovno vrijednog i višeslojnog opusa.

Bilješke

- ¹ „Došla je, objašnjava mi, zahvaliti da sam je (bilo je to pred tridesetak godina) *en passant* spomenuo u jednom spisu o našim slikaricama. Kad sam joj pomogao skinuti kabanicu i ponudio da izvoli sjesti, ona je gestom u kojoj je bilo istovremeno i ceremonijalnosti i vagabondstva, odložila na moj otmoran boje šumske mahovine šubaru veću od tri, četiri žive kune i torbu krupniju od dva jazavčara. Sad se vidjelo da ima više mušku košulju, nego žensku bluzu. (...) U sekundi pretvorivši kažiprst u kuburu iz kakve je ciljala ona J. E. Tomičeva nimitizirana grafica Patačić, reče mi barunica Nikolić: 'Ja Vam ne dolazim u vizitu iz grada Zagreba, nego iz sela Prekrižje. Ne iz Ilice, s asfalta, nego iz vinograda, iz blata. Ne od gospodina i gospođe, nego od kopača i beračica!“, Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (dalje ARLIKUM HAZU), MATKO PEIĆ, *Vera Nikolić – barunica slikarica. U povodu 100. godišnjice rođenja slikarice 1886. – 1972.*, strojopis, 1986., u: Dosje Vera Nikolić Podrinska, 1–2. Zahvaljujem kolegicama Jasenki Ferber Bogdan i dr. sc. Dariji Alujević na pomoći pri istraživanju arhivskog materijala ARLIKUM HAZU.
- ² Peić ističe umjetničkin „intenzitet permanentnog kontakta s prirodom, dijeljenjem svoga bića sa seljacima, biljkama i životinjama, ali i s blagodatima civilizacije, kulture i aristokratizma“, ARLIKUM HAZU, MATKO PEIĆ, *Vera Nikolić...* (bilj. 1), 5.
- ³ ARLIKUM HAZU, MATKO PEIĆ, *Vera Nikolić...* (bilj. 1), 2.
- ⁴ Svoju vinogradarsku djelatnost Vera Nikolić ističe još dva puta dalje u tekstu, ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Nikolić Vladimira Vera, akad. slikarica*, strojopis, sredina 20. st., u: Dosje Vera Nikolić Podrinska, 1–2.
- ⁵ ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Nikolić Vladimira Vera...* (bilj. 4), 1.
- ⁶ ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III ili pokušaj suvremenog promišljanja o djelovanju slikarica, osobito onih iz redova plemstva, u Hrvatskoj u 19. i 20. st.“, katalog izložbe *Hrvatske slikarice plemkinje iz Zbirke dr. Josipa Kovačića*, Gradski muzej Križevci – Art magazin Kontura, Zagreb, 2002., 5–30, 16, 27.
- ⁷ Vera barunica Nikolić Podrinska bila je kći podbana Hrvatske i velikog župana Modruško-riječke županije dr. Vladimira Nikolića Podrinskog (1853. – 1933.) i Elle barunice Scotti (1861. – 1945.) (iz obitelji papinskog plemstva). Obitelj Nikolić podrijetlom je iz Podrinja u Bosni, a u Zagreb se doselila sredinom 18. stoljeća. Tijekom 19. stoljeća Nikola Nikolić (1793. – 1868.) djelovao je kao upravitelj zagrebačke pošte i posjednik dobra u Rakovu Potoku, a do kraja Drugoga svjetskog rata zagrebačka Teslina ulica nosila je njegovo ime. Nikolinih potomcima: Vasiliju Nikoliću (1821. – 1892.) i djeci Vladimiru, Olgi (oko 1857. – 1929.) i Elizabeti (1855. – 1928.) kralj Franjo Josip I. dodijelio je 1883. godine ugarsko plemstvo, a sljedeće je godine prezimenu Nikolić dodan pridjevnik Podrinski te je Vasilije upisan u album plemstva Zagrebačke županije. U Hrvatskom državnom arhivu (dalje HDA) čuva se fond obitelji Nikolić, čije je gradivo onamo pohranio Vladimir Nikolić 1917. godine. Fond sadržava izvorne grbovnice kojima je Vasiliju Nikoliću dodijeljeno plemstvo 1883. te 1914. barunat, zatim neovjerovljeni plemićki listovi Save Nikolića i Jeronima Milardovića, diploma počasnoga građanina Petrovaradina dodijeljena Vladimiru Nikoliću te razni spisi, čestitke i novinski izresci vezani za Vasilija Nikolića. HDA, 1. fond / HR-HDA-863 Obitelj Nikolić; vidi i: http://arhinet.arhiv.hr/details.aspx?ItemId=1_4780 (pregledano 16. studenog 2022.), http://arhinet.arhiv.hr/details.aspx?ItemId=3_12250 (pregledano 16. studenog 2022.); Maja Pajnić, načelnica Odsjeka za starije i vojno arhivsko gradivo, Odjel za zaštitu i obradu arhivskoga gradiva, Odsjek za starije i vojno arhivsko gradivo, KLASA: 611-03/22-30/319, URBROJ:565-08/2-22-2, Zagreb, 6. prosinca 2022., PREDMET: Obitelj Nikolić, plemstvo – odgovor na upit Ivane Rončević Elezović, NMMU.
- ⁸ Uz hrvatski, Vera Nikolić znala je njemački, francuski i engleski jezik. ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Nikolić Vladimira Vera...* (bilj. 4), 1.
- ⁹ ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Nikolić Vladimira Vera...* (bilj. 4), 1.
- ¹⁰ U tu skupinu spadaju još i umjetnice: Milka Bedeković (1883. – 1977.), Vjera Bojničić-Zamola (1883. – 1963.), Zoe Borelli Vranski-Alačević (1888. – 1980.), Elizabeta Drašković (1881. – 1961.), Ivka Orešković (1887. – 1969.), Greta (Margareta) Turković, rođ. Pexidr-Srića (1896. – 1980.), Zdenka Ostović Pexidr-Srića (1886. – 1972.), Alma Sova Pichler von Tennenberg (1894. – 1985.), Sonja Kovačić-Tajčević (1894. – 1968.). ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III...“ (bilj. 6), 15–16.
- ¹¹ ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska, akad. slikarica, Pantovčak 203, Zagreb*, strojopis, 2. veljače 1956. dobiveno od autorice, u: Dosje Vera Nikolić Podrinska, 1.
- ¹² ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska...* (bilj. 11), 1.
- ¹³ ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III...“ (bilj. 6), 16.
- ¹⁴ ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III...“ (bilj. 6), 16.

- 15 ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III...“ (bilj. 6), 15.
- 16 ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III...“ (bilj. 6), 18; „*Klub likovnih umjetnica*, prvo udruženje likovnih umjetnica na južnoslavenskome prostoru. Osnovan je 1927. u Zagrebu po uzoru na londonski *Ženski međunarodni umjetnički klub* (*Women's International Art Club*). Uz pokretačice Nastu Rojc i Linu Crnčić-Virant, istaknute članice bile su Zdenka Ostović-Pexidr Srića, Cata Dujšin-Ribar, Mila Wod, Vjera Bojničić, Mary Stiborsky, Zenaida Bandur, Lucie Kučera-Buchmeister, Leopoldina Auer-Schmidt, Mira Mayr-Marochino, Danica Peklić-Peyer. *Klub* je imao važnu ulogu u emancipaciji umjetnica u okviru prvoga vala feminizma 1928–40. Održao je 11 izložbi (Zagreb, Ljubljana, Sušak, Osijek, Dubrovnik), sudjelovao na putujućoj izložbi *Male ženske Antante* (1938) i organizirao izložbu Käthe Kollwitz u Zagrebu 1936. Izložbe su potaknule javnu raspravu o umjetničkom stvaralaštvu žena (...) Djelatnost *Kluba* zamire 1942., a službeno je rasformiran 1946. kada su članice stupile u Udruženje likovnih umjetnika Hrvatske.“, *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, mrežno izdanje, www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=71166 (pregledano 16. studenog 2022.).
- 17 U Beč se 1918. godine ponovno vraća kopirati stare majstore. ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska, akad. slikarica, Pantovčak 203, Zagreb*, strojopis, 2. veljače 1956. dobiveno od autorice, u: *Dosje Vera Nikolić Podrinska*, 1; GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, Zagreb, 1987., 348.
- 18 ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska...* (bilj. 11), 1.
- 19 IVANKA REBERSKI, *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu. Magično-klasično-objektivno*, Zagreb, 1997., 244.
- 20 ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska...* (bilj. 11), 1.
- 21 ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska...* (bilj. 11).
- 22 ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III...“ (bilj. 6), 11.
- 23 „No, možda je najizraženiji primjer djelatnog suosjećanja Vera Nikolić Podrinska, koja je napokon, do kraja života posjedovala dovoljno financijskih sredstava za to. Lista onih koje je pomagala tijekom života – od svojih kolega slikara Juneka i Grdana, preko ruskih ratnih zarobljenika u I. svj. Ratu i onih američkih u II. pa do niza svojih bližih i daljih rođaka i napokon i ostarjele kolegice S. Tajčević – Kovačić, preduga je za jedan ljudski život tijekom kojeg se još aktivno bavilo slikanjem.“ ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III...“ (bilj. 6), 9.
- 24 ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska...* (bilj. 11); ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Nikolić Vladimira Vera...* (bilj. 4).
- 25 ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska...* (bilj. 11).
- 26 Odmah uz podatak o pohađanju te škole u slikaričnoj autobiografiji stoji rečenica: „Kopiram i u Louvre.“, što samo dodatno svjedoči o njezinu shvaćanju komplementarnosti i međuprožimajućeg odnosa tradicije i suvremenosti. ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska...* (bilj. 11).
- 27 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, Zagreb, 1987., 348–349; IVANKA REBERSKI, *Realizmi dvadesetih...* (bilj. 19), 244.
- 28 ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska...* (bilj. 11).
- 29 ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska...* (bilj. 11).
- 30 ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska...* (bilj. 11).
- 31 ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Vera Nikolić Podrinska...* (bilj. 11), 2.
- 32 „(...) Onima koji su dotada nešto od dobara sačuvali, sve se oduzima, članovi obitelji gotovo obvezatno se kao potencijalni neprijatelji naroda zatvaraju, a potom slijedi oduzimanje imovine. Sve je to prošla i slikarica V. Nikolić kojoj su oduzeli ne samo bogate posjede i vinnograd na Prekrižju, već i za neznatan novac otkupili i glasoviti posjed i vilu na Prekrižju, srušili je i na tom prostoru podigli predsjedničku rezidenciju.“ ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III...“ (bilj. 6), 9–10.
- 33 Muzejska dokumentacija NMMU, Inventar fundusa Moderne galerije, Knjiga I (inv. br.: 1–3043), 1–284.
- 34 OLGA MARUŠEVSKI, „Viša škola za umjetnost i umjetni obrt – medij vremena“, *Peristil*, 42/43 (1999./2000.), 115–132, 116.
- 35 OLGA MARUŠEVSKI, „Viša škola za umjetnost...“ (bilj. 34), 115.
- 36 Maleković predlaže podjelu na dva razdoblja. Pri tome, prvo razdoblje (1912. – 1934.) dijeli: na elaboraciju iskustava *sezanimza* (Miroslav Kraljević, rani radovi Zlatka Šulentića, Vilka Gecana, Milivoja Uzelca, Marina Tartaglia i Marijana Trepšea) te na prva pojedinačna usvajanja radikalnih kubističkih i futurističkih metoda (Vinko Foretić, Marino Tartaglia). U drugo razdoblje (1919. – 1934.) svrstava: kubističko-ekspresionističku sintezu, *kubokonstruktivizam* unutar *Proletnog salona* 1920. – 1928. (Gecan, Uzelac, Trepšea, Vladimir Varlaj, Tartaglia, Jerolim Miše, Vladimir Becić, Đuro Tiljak, Kamilo Ružička), spomenuti *lotizam*, zatim *konstruktivizam* (zenitističko razdoblje Josipa Seissela 1922. – 1924.) te konačno neoklasicizam (Ivo Režek, Šumanović, Uzelac, Omer Mujadžić). VLADIMIR MALEKOVIĆ, *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*, katalog izložbe, (ur.) Lea Ukrainčik, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1981., 16.
- 37 „Šumanović pod njenim utjecajem doseže najvišu točku apstrakcije predmeta i konceptualizacije slike. Postružniku je cerebralnost Lhoteve postkubističke metode bila neprikladna za utemeljenje umjetnosti prožete emocijama. Sergije Glumac shvaća doktrinu, ali je nastoji prilagoditi svojoj umjetničkoj individualnosti. Aralici, Paraću i Kaštelančiću Lhoteov intelektualizam i voluntarizam nije mogao zamijeniti čari lirске i kolorističke impresije. Drugi, vezani prethodnim školovanjem, a opterećeni i likovnom baštinom zavičajne sredine, ili su ubrzo napustili lotovske poučke, ili ih prisposobili ličnim slikarskim manirama. U Lhoteovoj akademiji najdulje je boravila Sonja Kovačić-Tajčević koja će se potvrditi kao najdosljedniji naš lotist.“ VLADIMIR MALEKOVIĆ, *Kubizam i hrvatsko slikarstvo* (bilj. 36), 18.
- 38 Maleković upozorava na to da se u Hrvatskoj „kubizam pojavljuje kao zbiljska mogućnost da se u slikarstvo uvede ‘nova disciplina’“. Njegova teorija, međutim, bit će „u hrvatskom slikarstvu drugog i trećeg desetljeća primijenjena kao *diferencijalna estetika*“, koju karakterizira „sporadično ‘intuitivno usvajanje stila’“ i „prihvaćanje kubizma u vidu njegove subjektivne ‘pretvorbe’“, u kojoj su hrvatski umjetnici bili „pioniri vlastitih varijanata unutar datosti europskih stilova“ ostvarujući „osobne sinteze“. VLADIMIR MALEKOVIĆ, *Kubizam i hrvatsko slikarstvo* (bilj. 36), 7.
- 39 „In Croatian art historiography, Cubism and its ‘variants’ were defined in different terms. Šimić wrote about constructive painting while Protić stressed the distinction between Cubism and Post-Cubism. Maleković uses terms Cuboconstructivism and Lhotism, Gamulin mentions Cubo.Expressionism, Marcituš uses the term Academic Cubism while Reberski points to complex terminological questions.“ LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Académie André Lhote and Croatian Painting between the two World Wars“, *French Artistic Culture and Central-East European Modern Art*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Tamara Bjažić Klarin, Zagreb, 2017., 86–97, 88.
- 40 LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Académie André Lhote and Croatian Painting...“ (bilj. 39), 87–88.
- 41 Ta je izložba odjeknula također među pripadnicima *Proletnog salona*. LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Académie André Lhote and Croatian Painting...“ (bilj. 39), 88–89.
- 42 LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Académie André Lhote and Croatian Painting...“ (bilj. 39), 89–90, 92–94, 96–97.
- 43 Paradoksalno, sam Lothe nije imao formalno umjetničko obrazovanje. LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Académie André Lhote and Croatian Painting...“ (bilj. 39), 91, 93; Lovorka Magaš Bilandžić

- također je upozorila na pogrešno imenovanje Lhoteove škole u hrvatskoj kritici: „The Académie André Lhote was founded on 30th March, 1925 and located in the centre of the Montparnasse, in a vast hangar at the inner courtyard of 18, Rue d'Odessa. It was one of many private schools ('free academies'), which contributed to the myth of this Parisian arrondissement and its status as a multi-national centre. (...) In Croatian art historical bibliography Lhote's Academy was incorrectly named Académie Rue d'Odessa.“ LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Académie André Lhote and Croatian Painting...“ (bilj. 39), 91–92.
- 44 LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Académie André Lhote and Croatian Painting...“ (bilj. 39), 94–95.
- 45 LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Académie André Lhote and Croatian Painting...“ (bilj. 39), 94–95.
- 46 LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Académie André Lhote and Croatian Painting...“ (bilj. 39), 95.
- 47 LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Académie André Lhote and Croatian Painting...“ (bilj. 39), 97.
- 48 „Although Šumanović tried to persuade her not to go to the Académie André Lhote because 'Cubist movement in painting is not for women', Kovačić Tajčević nevertheless joined Lhote's school and over the next few decades built a close relationship with her teacher and his wife.“ LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Académie André Lhote and Croatian Painting...“ (bilj. 39), 96.
- 49 „Kako su za pojavu realističkih tendencija na našoj likovnoj sceni veze s Parizom bile osobito važne, zbog usporedbi nije naodmet još jednom apostrofirati neke od temeljnih osobina francuskog slikarstva jer se upravo po tome 'nova francuska umjetnost' bitno razlikuje od 'nove njemačke umjetnosti'. (...) Ali duh francuskog neorealizma bitno se razlikovao od germanskoga s urođenim smislom za klasični red i odmjerenost. Tom duhu bila je neprihvatljiva svaka pretjerana gesta, groteskna izražajnost, neduhovita satira ili grubost, 'ta himera njemačke umjetnosti toga doba'. I doista 'Poussin nije uzalud tamo živio'. Usred kaosa i himera Pariz je na najprirodniji način spasio 'klasični identitet' – ljepotu forme i prirodnog sadržaja.“ IVANKA REBERSKI, *Realizmi dvadesetih...* (bilj. 19), 23–24.
- 50 IVANKA REBERSKI, *Realizmi dvadesetih...* (19), 244.
- 51 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća...* (bilj. 17), 347.
- 52 IVANKA REBERSKI, *Realizmi dvadesetih...* (bilj. 19), 244.
- 53 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća...* (bilj. 17), 327.
- 54 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća...* (bilj. 17), 347.
- 55 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća...* (bilj. 17), 349–350.
- 56 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća...* (bilj. 17), 350.
- 57 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća...* (bilj. 17), 350.
- 58 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća...* (bilj. 17), 351.
- 59 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća...* (bilj. 17), 351, 360.
- 60 RADOSLAV PUTAR, *Vera Nikolić. Retrospektivna izložba*, katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1971.
- 61 RADOSLAV PUTAR, *Izložba slika. Vera Nikolić*, katalog izložbe, Kulturni centar „Zorin dom“, Karlovac, 1972.
- 62 „Pariski boravak Vere Nikolić nije značio za slikaricu samo prihvaćanje Lhotovih pedagoških metoda, već i direktno oslonac na tada žive uzore na Matisseovu čistu boju, Dufyjev 'prvi nalet' itd. Tih godina Leo Junek nije bio slikarici samo likovni mentor već i direktan primjer.“ JOSIP DEPOLO, „Na čvrstim principima suvremene umjetnosti“, *Vjesnik*, 7092 (14. 11. 1966.), 4.
- 63 Muzejska dokumentacija NMMU, Digitalna baza podataka M+ / Modulor, Kataloške jedinice: Vera Nikolić Podrinska, *Klepač*, MG-3003 i *Zagrebačka gora*, MG-3005. Uz te se četiri slike u rubrici *Ušla u zbirku*, nakon informacije o ostavinskoj raspravi iz 1972. godine, na-
vode još podatci o dokumentu pod br. 5/9/1 od 16. 3. 1973. godine. U rubriku *Opaska* naveden je datum upisa u Inventarnu knjigu 6. 2. 1973., Muzejska dokumentacija NMMU, Inventar fundusa Moderne galerije, Knjiga I (inv. br.: 1–3043), 1–284.
- 64 ARLIKUM HAZU, *Kolektivna izložba Vere barunice Nikolić*, 22. 10. – 5. 11. 1917., Salon Ullrich, Ilica 64.
- 65 ISKRA IVELJIĆ, „Od plemenite dokolice do profesije. Žene i umjetnost u Bansknoj Hrvatskoj 19. stoljeća“, *Historijski zbornik*, 71 (1), (2018.), 7–44, 14.
- 66 ISKRA IVELJIĆ, „Od plemenite dokolice do profesije...“ (bilj. 65), 14.
- 67 F. P., *Izložba Vere barunice Nikolić*, u: *Narodne novine*, 243 (23. 10. 1917.), 3.
- 68 Muzejska dokumentacija NMMU, Inventar fundusa Moderne galerije, Knjiga I (inv. br.: 1–3043), 1–284.
- 69 Muzejska dokumentacija NMMU, Inventar fundusa Moderne galerije, Knjiga I (inv. br.: 1–3043), 1–284.
- 70 ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III...“ (bilj. 6), 19–29.
- 71 ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III...“ (bilj. 6), 22–26.
- 72 ŽARKA VUJIĆ, „Umjetnost i žena III...“ (bilj. 6), 28.
- 73 OLGA MARUŠEVSKI, „Viša škola za umjetnost...“ (bilj. 34), 115.
- 74 Motiv klepača bio je, prema pisanju same Vere Nikolić, osnovna tema na njezinoj izložbi u salonu Ullrich 1917. godine te je moguće da je ovdje riječ o djelu iz te serije. Vidi: ARLIKUM HAZU, *VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, Nikolić Vladimira Vera...* (bilj. 4). U katalogu izložbe iz 1917. godine pronalazimo uistinu iznimnu zastupljenost teme klepača, uz ostale portrete narodnih tipova, prikaze krajolika iz Zagreba i okolice, primorja (Kraljevica) i s europskih putovanja (Austrija, Francuska...) te pokoji animalistički i *genre* prizor (primjerice *Berba*). *Rus Vasilij* navodi se također u katalogu izložaka s oznakom da nije za prodaju. ARLIKUM HAZU, *Kolektivna izložba Vere barunice Nikolić...* (bilj. 64.).
- 75 Prati se li daljnju stilsku 'evoluciju' prikaza dječaka iz radničke klase, uočavamo postupno kretanje prema neokubističkoj 'prizmatičnosti' forme, čak i prije samoga pohađanja Lhoteove Akademije, preko prijelaznog djela *Profil dječaka s kapom*, 1921. (gdje se ta tendencija tek sluti u oštrijem oblikovanju smeđih sjena) do neokubistički jasnije oblikovanog s prizvucima ekspresionizma *Dječak u zelenom kaputu*, oko 1925., obje slike iz Zbirke Kovačić. Krajnji ishod tog puta predstavlja *Dječak sa zelenom kapom* iz 1943. (Zbirka Kovačić), gdje je modernistički sumaran i stiliziran pristup kombiniran s kolorističkom prizmatičnošću forme.
- 76 -ić., *Izložba slika Vere Nikolić-Podrinske*, u: *Novosti*, 71 (12. 3. 1939.), 12.
- 77 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća...* (bilj. 17), 349.
- 78 Stilski je put razvoja slikarstva pejzaža Vere Nikolić do toga vremena vrlo raznolik i pokriva pristupe od prije navedenog realizma i plenerizma (*More s dvije jedrilice*, oko 1901., *More*, 1909., *Rasinja*, 1917.), preko ekspresionizma izražajnih sjena na način Babićevih *Krajolika* iz 1918. ili *Golgote* iz 1917. kao na slici *Predvečerje na Prekrižju*, oko 1925., do naznaka jugendstilskog oblikovanja (*Stari vinograd*, 1925.; *Šumski put*, 1930.). Sve navedene slike Vere Nikolić pohranjene su u Zbirci Kovačić.
- 79 U Zbirci Kovačić dvije su stilski, tematski i vremenski srodne slike: *Kesten* iz 1961. i *U parku* iz 1964.
- 80 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća...* (bilj. 17), 351.
- 81 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća...* (bilj. 17), 350.
- 82 Pri tome se posebno misli na razdoblje koje je slijedilo nakon, prema Gamulinu, iznimno važnog susreta Vere Nikolić i Juneka u Parizu 1937. godine. GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća...* (bilj. 17), 350.
- 83 Vidi: IGOR ZIDIĆ, „Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo“, *Granica i obrano. Studije i ogledi o hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća*, (ur.) Tonko Ma-

roević, Zagreb, 1996. [1967.], 55–188; IGOR ZIDIĆ, „Nadrealizam i hrvatska likovna umjetnost (Naknadne bilješke)“, *Granica i obostrano. Studije i ogledi o hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća*, (ur.) Tonko Maroević, Zagreb, 1996. [1972.], 189–202.

⁸⁴ ARLIKUM HAZU, VERA NIKOLIĆ PODRINSKA, *Nikolić Vladimira Vera...* (bilj. 4).

⁸⁵ U katalogu slikaričine retrospektivne izložbe iz 1971., čiji predgovor potpisuje Radoslav Putar, navode se prikazi klepača iz 1939. i 1946. godine. Vidi: *Vera Nikolić. Retrospektivna izložba*, katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1971.

Paintings by Baroness Vera Nikolić Podrinska in the Holdings of the National Museum of Modern Art in Zagreb

IVANA RONČEVIĆ ELEZOVIĆ

After attending the private painting school of Oton Iveković (1869 – 1939) from 1900, Barunica Vera Nikolić Podrinska (1886 – 1972) studied painting in Zagreb from 1910 to 1914, then in Vienna in 1915/16 and finally in Paris from 1926 to 1928, where she spent a year at the Academie Julian and visited the studio of André Lhote (1885 – 1962). The chapter presents, interprets and contextualises seven paintings by Nikolić Podrinska in the holdings of the National Museum of Modern Art in Zagreb, with reference to the documentation on the artist found in the archives. These quality paintings are *Boy with a Hat*, 1917 (MG-1218); *Peasant Woman*, 1927 (MG-1219); *Blacksmith* (MG-3003); *Girls on the Grass*, 1958 (MG-3004); *Zagrebačka gora* (MG-3005); *Old chestnut tree*, 1960 (MG-3006); *Gornje Prekrižje*, 1937 (MG-3022). In the context of the author's paintings in other related collections, these works provide an important insight into a rich and interesting oeuvre, surprising for its artistic quality.

Nikolić's artistic development can be traced from an initial en plein-air realism, through signs of contact with Expressionism and, sporadically, Jugendstil, to Lhote's post-cubist style and a distinctive version of a cubist pictorial construction with pronounced colour and square brushstrokes. An indispensable component of her artistic expression, which should also be emphasised, was her closeness to the ideas of the Zemlja group, especially strengthened by her friendship with Leo Junek and visible in her depictions of workers and peasants. In this sense, the painting *Peasant Women*, 1927, in the National Museum of Modern Art, is the clearest link to this artistic message. Unlike the majority of other works from this period, which either clearly refer to Lhote's (post-)cubism or to the modernist colourism of stylised forms, *Peasant Woman*, in its form and theme, refers to the typical artistic expression of the members of the Zemlja group, thus pointing to an additional direction of interpretation of the painter's artistically valuable and multi-dimensional work.

Ruža Klein Meštrović kao izlagačica i organizatorica izložbi od 1911. do 1930. godine

SABINA KAŠTELANČIĆ

Pregledni rad
SAMOSTALNA ISTRAŽIVAČICA
ZAGREB

skastelancic@mioc.hr

<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.08>

Radi boljeg poznavanja Ruže Klein Meštrović (1883. – 1942.) kao kiparice, slikarice i dekorativne umjetnice, u tekstu se predstavlja njezino sudjelovanje na izložbama od 1911. do 1930. godine, i to u prepisci s Ivanom Meštrovićem i obiteljskim prijateljima, uglavnom iz arhive obitelji Kaštelančić, u napisima iz tadašnjega domaćeg i stranog tiska te navodima iz stručnih publikacija.

Ključne riječi: Ruža Meštrović, Ivan Meštrović, izložbe, kiparica, slikarica, primijenjene umjetnosti

UVOD

Ružu Klein Meštrović (1883. – 1942.), unatoč izložbi Dajane Vlasisavljević *Ruža Klein Meštrović: nepoznata umjetnica*, postavljenoj u Studiju Moderne galerije „Josip Račić“ u Zagrebu 2009. godine te prikazanoj 2012. i 2015. godine u Posavskome muzeju Brežice i Sinagogi Maribor,¹ kao i člancima o njezinu radu,² zainteresirana javnost, pa donekle i ona stručna, i dalje slabije poznaje kao kiparicu, slikaricu i dekorativnu umjetnicu. Poznatiya je kao prva supruga Ivana Meštrovića, kako je godina predstavljana, pri čemu je isticana njezina društvena uloga u afirmaciji Meštrovića kao umjetnika.³

Ovdje je upoznajemo u prepisci s Ivanom Meštrovićem i prijateljima, uglavnom iz arhive obitelji Kaštelančić.⁴ Tako se saznaje mišljenje Ivana Meštrovića o Ružinu umjetničkom radu i njezino stajalište

o vlastitim radovima, kao i o umjetničnu izlaganju na poznatim međunarodnim izložbama poput one u Rimu 1911., Torinu 1913. te Parizu 1925. godine. O organizaciji zajedničkih izložbi radova Ivana (u Ružinu vlasništvu) i Ruže Meštrović u Južnoj Americi 1928. te Španjolskoj 1929. i 1930. godine izvještava onodobni tamošnji tisak uz kritičke osvrtne, a o planovima izlaganja i putovanjima iznova svjedoče pisma.

ESPOSIZIONE DI ROMA 1911. GODINE

Od dvadeset i šest izlagača u paviljonu Kraljevine Srbije na *Međunarodnoj izložbi* u Rimu 1911., samo su tri izlagačice prikazale svoje radove: slikarice Nadežda Petrović i Zoe Borelli te Ruža Meštrović. Ružin je izložak bio bista Milana Ševića, znanca Meštrovićevih, jednoga od organizatora izložbe u srpskom

paviljonu.⁵ Rimska izložba popraćena je mnogim napisima u domovini; neki od njih spominju i Ružu Meštrović, kao, primjerice, onaj iz „spljetskoga“ *Juga*,⁶ koji donosi i tlocrt paviljona prema kojemu se, prateći tekst, zorno može zamisliti raspored kiparskih i slikarskih djela. Nepotpisani autor piše: „Ali uz to imade Meštrović još 40 drugih plastika (dakle on sam ukupno 83), njegova supruga 1, Rosandić 10, Djoka Jovanović 11.“

A. G. Matoš, britka jezika, u svojem osvrtu na izložbu baš i ne pozdravlja Ružino sudjelovanje: „Meštrović, da što više briljira, okružio se samim mediokritetima i svojim potrkusama. I njegova žena je u Rimu izlagala, a njegova bedinerica će, nadamo se, također doći na red.“⁷ Ruža, međutim, tijekom ljeta 1911. raspoloženo piše prijateljici, kumi i spisateljici Adeli Milčini u Zagreb o svojem debiju: „Svi koji znaju moju izloženu bistu Ševića misle da sam vajarica već 5 – 6 godina i ne vjeruju kad im istinu kažem – i to mi strašno šmahljuje!“⁸

U *Srpskom književnom glasniku* o izložbi piše prijatelj Meštrovićevih, Dimitrije Mitrinović, zanimljiv i kontroverzan pjesnik, filozof, povjesničar umjetnosti, koji će uskoro, objavljujući u *The New Age*, postati vrlo poznat u Londonu. Njegovo mišljenje otkriva navod o sudjelovanju Ruže Meštrović na izložbi u Rimu: „Gđa Ruža Meštrović donela je svoj obol našoj Izložbi: portret jedan, jednu glavu u kamenu. Gđa je, odmah se vidi, sa G. Rosandićem išla u istu školu. Skulpturalno shvatanje skulpture sa tehnikom koja izlazi iz toga shvatanja odlikuje taj portret, koji osim svoje skulpturne vrednosti ima dovoljno karaktera da bi imao i umetničku vrednost. Samo, ovakav kakav je, portret nije morao biti izložen, jer mu je umetnička vrednost nepotpuna: on je u kamenu nedorađen i ima da bude dovršen.“⁹ Ružina je bista, dakle, prema Mitrinovićevu mišljenju, još nedovršena, „nepotpuna“, a Ružu i Tomu Rosandića smatra Meštrovićevim učenicima, što oni svakako i jesu.

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE FEMMINILE DI BELLE ARTI U TORINU 1913. GODINE

Ruža je portretirala Dimitrija Mitrinovića najvjerojatnije 1912. godine. U arhivi obitelji Kaštelančić sačuvane su fotografije njezinih kiparskih radova, od kojih su neki izlagani na *Međunarodnoj izložbi likovnih umjetnica* u Torinu 1913.¹⁰ Među izlošcima bio je i Ružin portret prijateljice Marije Seljan Procinkiević, koji je izradila u Dmišu tijekom ljeta 1911. godine. U arhivi u Atelijeru Meštrović čuva se i fotografija toga portreta u glini, na čijoj je poledini Marija Seljan napisala: „Ruža Meštrović pravila kip, i Ivan isto malo ispravljao. Marija Seljan.“¹¹

Dana 27. studenog 1911. Ruža piše „Madame Mici Prozinkiević“ razglednicu iz Rima, koju šalje u

Dmiš: „Draga Micika! [...] Tvoja busta je tekar sada u Brandis stigla, dakle do Božića neće nikako biti gotova što mi je žao. Nam je lepo i dobro, samo nam tvoja ruka fali, a i glava, kaže Ivan. Grli te tvoja Ruža.“ Bista je, dakle, poslana u Brindisi i treba se dati izliti u bronci, što će potrajati do Božića, a iz pisma iz Rima, dana 18. siječnja 1912., saznaje se kako je odljev već kod svojega modela: „Drago mi je da ti se bista sviđa [...]“

Godine 1913., prije otvorenja *Međunarodne izložbe likovnih umjetnica* u Torinu, Ruža moli Mariju da joj posudi bistu: „Sada da te nešto zamolim. Ja treba da izložim prvoga maja u Torinu pa hoću i tvoju glavu, zato te molim da odmah čim dobiješ ovo pismo daš zapakirati tvoju glavu zajedno sa onim komadom mramora na kojem stoji bronza pa da šalješ na ovu adresu, Comitato esecutivo per la esposizione d'arte femminile internazionale (sez Serbia) Torino. Svi troškovi platit će se onde [...]“¹²

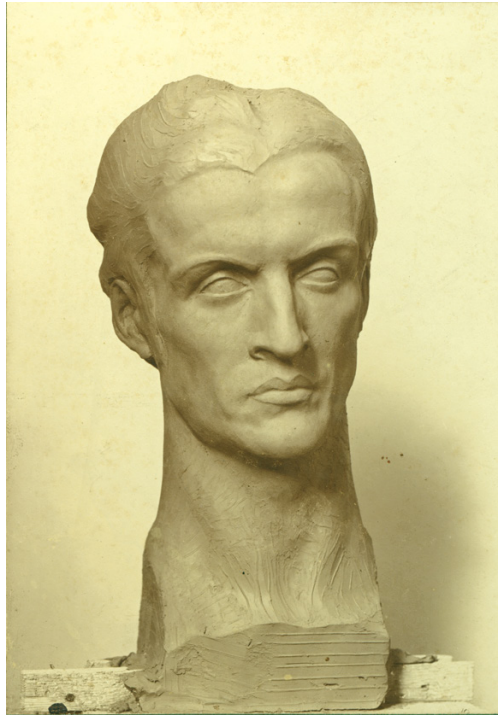
Na *Međunarodnoj izložbi likovnih umjetnica* Ruža Meštrović, uz prijateljčinu bistu, izložila je portret dr. Vice Iljadice (sl. 1), koji je izradila iste godine. Bistu svojega osnivača i zaslužnoga šibenskog odvojenika danas u svojim prostorijama čuvaju članovi Pjevačkoga društva „Kolo“ u Šibeniku.¹³ Društvu ju je 1969. godine, u povodu 70. obljetnice „Kola“, poklonila Vicina udovica Milka Iljadica.¹⁴



Sl. 1.
Ruža Meštrović, *Vice Iljadica*, 1913., snimio Krešimir Grubić, Pjevačko društvo „Kolo“, Šibenik.

Kako možemo pročitati u lokalnoj vijesti u *Naprednjaku*, „Iz mjesta“,¹⁵ Ivan Meštrović tijekom ljeta 1913. odmarao se u Otavicama zajedno sa suprugom i radio na česmi za Terazije, koja će ipak ostati neostvarena. U sljedećem odlomku, naslovljenom „Bista Dr. V. Iljadice“, autor teksta hvali rad Ruže Meštrović, a pritom se očituje i njegovo veliko po-

Sl. 2.
Ruža Meštrović,
Jerolim Miše,
oko 1913., arhiva
obitelji Kaštelančić.



Sl. 3.
Ruža Meštrović,
La Fanciulla,
1913.,
arhiva obitelji
Kaštelančić.



Sl. 4.
Ruža Meštrović,
*Vezena slika u
okviru*, oko 1916.,
arhiva obitelji
Kaštelančić.

štovanje prema Vici Iljadici: „Bista Dr. V. Iljadice, što ju je napravila odlična naša umjetnica gospođa Ruža Meštrović, supruga glasovitog našeg kipara Ivana Meštrovića te darovala Dr. Iljadici, djelo je umjetničko savršenom tehnikom i ekspresijom. Solidna gradnja bronzana, sa izrazitim gvozdenim mišicama lica, sa jakim jabučicama i obrvama stisnutim u nabore žestoke i ponosite, sa izrazitim crtama oko usana i očiju, iz kojih izbija nešto prkosita i smjela, ali i dobra te uopće one solidne i jake konture vrata i glave prave dojam klasične biste kakvog rimskog tribuna.

Ova bista, koja se sada nalazi u Šibeniku kod Dr. V. Iljadice, bila je nedavno izložena u Rimu na izložbi secesije te na izložbi u Turinu. O njoj je odlični srpski kritičar J. Dučić pisao, da je u Turinu bila 'najbolje skulptorsko delo'.“

Dvije biste Ruže Meštrović, vjerojatno iz 1910. ili 1911. godine, čuvaju se u Galeriji Meštrović u Splitu, a vlasništvo su nasljednika Ivana Meštrovića: ona spisatelja Ive Čipike¹⁶ i slikara Jerolima Miše (sl. 2).¹⁷ Uz još jedan portret mlade djevojke *La Fanciulla* (sl. 3), Ruža je 1913. u Rimu izradila i bistu Stane Mihajlović. Teta Stana, kako su je od milja zvali Ruža i Ivan poslije u svojim pismima, majka je njihova prijatelja Ljubomira Mihajlovića, poslanika Kraljevine Srbije u Rimu tijekom Prvoga svjetskog rata.

XVII. PROLJETNI SALON U ZAGREBU 1923. GODINE

Podatak o prvom Ružinu radu u polju primijenjenih umjetnosti pronalazi se u pismu Ivana Meštrovića supruzi¹⁸ od 15. kolovoza 1922.; on odgovara na njezino pismo od 8. kolovoza u kojemu mu je bila poslala fotografiju kutije koju mu je namijenila kao rođendanski dar. Ivana najviše veseli činjenica da Ruža nalazi „[...] kakog zadovoljstva, kake sreće [...]“ u radu. Upućuje joj i riječi pohvale i zadovoljstva: „[...] koliko iz fotografije mogu prosuditi prilično težak posao, tolika je moja radost vidjeti otvorena vrata tvojim osjećajima koji su te mučili i tražili da se u nešto vidljivo pretvore [...]“

Ruža Meštrović sudjelovala je na *Proljetnom salonu* sa sedam radova dekorativne umjetnosti. To su kataloški brojevi od 174 do 180: četiri *Kutije*, *Krst*, *Vezena slika sa plastičnim okvirom*, bez dodatna naslova i *Bogorodica sa anđjelom*, *vezena slika sa plastičnim okvirom*. Vezena slika s likom žene u krajoliku čuva se u arhivi obitelji Kaštelančić, kao i fotografija (sl. 4) vezene slike smještene u okvir, također Ružin rad, danas u Nacionalnome muzeju moderne umjetnosti.



Radovi dobivaju pohvalu onodobne kritike, primjerice u *Vijencu*: „Umjetno – obrtne stvari Ruže Meštrović su upravo odlične i odaju jedan veliki umjetnički ukus i znanje.“¹⁹

EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS
DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES
U PARIZU 1925. GODINE

U Parizu Ruža Meštrović izlaže pod pseudonimom Radka Sagara,²⁰ čime je dulje vrijeme također ostala „nepoznata umjetnica“: „Ja još uvijek nisam odlučila izložiti u P. [Parizu]. Jedan od glavnih razloga je taj što mislim da su stvari još odviše diletantske. Premalo znam.“²¹

Iako Ruža u pismu Ivanu Meštroviću, tada već tijekom postupka njihove službene rastave, izražava dvojbu o izlaganju, ona na pariškoj izložbi sudjeluje s dvanaest radova dekorativne umjetnosti, drvenih kutija s ukrasnim iskucavanim kositrom i bakrom (sl. 5) te bakrenim tanjurima i pladnjevima (sl. 6). U predgovoru kataloga Gabriel Millet upravo njezine radove ističe kao posebno kvalitetne riječima da njezin cizelirani bakar podsjeća na antičke vaze: „[...] dok nas gospođa Radka Sagara svojim graviranim (cizeliranim) bakrom ponekad potakne da zamislimo antičke vaze.“²² Kao istaknuti bizantolog, Gabriel Millet vrlo je dobro poznao lokalne jugoslavenske uvjete i prije stvaranja Kraljevine SHS te je relevantan njegov osvrt i prepoznavanje jasne konceptijske podjele izloženih radova na dominantno narodno stvaralaštvo i umjetnike bliske suvremenim europskim tokovima.

Prije budućega zajedničkog izlaganja Ruže i Ivana Meštrovića u Južnoj Americi, a nakon zatvaranja pariške izložbe, Meštrović je Ruži predložio sudjelovanje na izložbi *XV. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* (1. travnja – 31. listopada 1926.) te joj 17. siječnja 1926. godine u pismu navodi: „[...] Pišem Pici da bi i ti mogla izložiti i neka za svu ekspediciju stvari u Zagrebu stupi s tobom u

vezu.“²³ Potiče je i da prikaže svoje radove zajedno s ostalim jugoslavenskim umjetnicima u Philadelphiji na izložbi *The Sesqui-Centennial International Exposition*, održanoj od lipnja do prosinca 1926. godine, čime potvrđuje svoje povoljno mišljenje o izvrsnosti Ružinih radova: „Ako ti na vreme stigneš kući i dobiješ svoje stvari pošalji 3 – 4 za koje je najmanja opasnost da će se pokvariti i neka to Becić nadoda na njih njihovu listu koju će mi poslati.“²⁴ Ruža Meštrović nije sudjelovala na tim izložbama.

LA EXPOSICION MESTROVIC U BUENOS
AIRESU U SVIBNJU 1928. I U MONTEVIDEU
U SRPNJU 1928. GODINE U ORGANIZACIJI
RUŽE MEŠTROVIĆ

„Radim daleko od buke i svijeta i ako usred sredine najbučnijeg grada. Izgleda paradoksalno, no najvećim djelom istina izgleda nevjerojatna. Živim u samoći u uvjerenju da je to jedini način da čovjek dođe do svoje riječi. Kad bih vam znala i mogla o radu da vam pričam i o svemu što sam u radu doživjela, osjetila i proživjela, mogla bih možda mnogo da vam kažem. No nadam se da ćete prilikom mog povratka imati prilike da pročitate iz mojih radova barem nešto od svega toga“²⁵, piše Ruža obiteljskom prijatelju Milanu Ćurčinu²⁶ o svojem radu tijekom boravka u Buenos Airesu, kojim je, kako se čini, vrlo zadovoljna, kao i mirom koji je ondje pronašla.

Ivan Meštrović također je podupire u radu uz nekoliko iskrenih kritičkih primjedbi i savjeta: „Primio sam onu novinu gdje su tvoje stvari reproducirane. Bio sam ugodno iznenađen sa crtežima. Oni su daleko od toga da bi bili anatomske blizu tačnosti ali imaju osjećaja i ukusa. 'Dolorosa' mi se najmanje sviđa, ali je pokušaj da nešto riješavaš više od linealnog crteža. Samo nastavi i radi što više. Pazi da sve neizlažeš, osobito u Londonu.“²⁷

Nakon što je u svibnju organizirala zajedničku izložbu u Asociación Amigos del Arte, na kojoj izlaže



Sl. 5.
Ruža Meštrović,
Kutija za čaj,
1925., arhiva obitelji
Kaštelančić.

Sl. 6.
Ruža Meštrović,
Bakreni pladanj,
1924., arhiva obitelji
Kaštelančić.

svojih sedamnaest crteža, gitaru s intarzijama i deset djela umjetničkog obrta u drvu i metalu uz Meštrovićeva djela u svojem vlasništvu, izložba se prikazuje i u Montevideu, u Casi del Arte. Urugvajski tisak donosi najavu, vijesti, osvrtne i fotografije izložbe.²⁸ Nakon izreska iz časopisa *El Dia* od 5. srpnja 1928., iz arhive obitelji Kaštelančić, uz najavu izložbe i superlative Meštrovićevoj umjetnosti, „[...] snažna umjetnička osobnost koja se ističe izrazitom originalnošću“²⁹ te kipar, „[...] snažna umjetnička temperamenta, koji je u stanju izazvati intenzivne osjećaje čiste ljepote“,³⁰ neimenovani autor članka

osvrtima na izložbu Meštrović u Casi del Arte te sudačnim susretima s domaćinima, moglo bi se reći da se Ruža iskazala kao vrlo dobra organizatorica izložbe.

EXPOSICION MESTROVIC U GALERIAS LAYETANAS U BARCELONI U PROSINCU 1929. GODINE I U VALENCIJI, U SALI ABAD, U VELJAČI 1930. GODINE

Još jedna slična zajednička izložba u organizaciji Ruže Meštrović, *Exposicion Mestrovic*, održana je u Galerias Layetanas u Barceloni u prosincu 1929.

Sl. 7.
Otvorenje izložbe *Exposicion Mestrovic* u Galerias Layetanas u Barceloni 18. prosinca 1929., Ruža Meštrović treća s lijeve, arhiva obitelji Kaštelančić.



Sl. 8.
Ruža Meštrović, autoportret, MGP-445, fotograf: Goran Vranić.

navodi da će i Ruža Meštrović izložiti svoje zanimljive crteže i dekorativne radove u metalu „[...] istinske vrijednosti“.³¹ Uz članak je priložena i fotografija Meštrovićeva portreta Ruže iz Londona, iz 1915. godine, kojom ona prenosi svoje pozdrave domaćim novinarima: „Madame Mestrovic, con sus más vivos homenajes a la prensa uruguaya.“³²

Drugi naslovi označavaju osvrtne na izložbu i razgovore s Ružom Meštrović o umjetnosti Ivana Meštrovića i njezinu umjetničkom radu. Časopisi *La Mañana* i *El Diario* objavljuju fotografije s otvorenja 6. srpnja, dok *Imparcial* već 7. srpnja, a *Il Ideal*, *El Plata* te *Diario del Plata* 8. srpnja 1928. donose vijest o otvorenju u Casi del Arte, a zatim 19. srpnja izvještavaju i sa svečanosti u čast Ruži Meštrović, „En Honor de Ruza Mestrovic – la festa de la ‘Union Yugo-eslava’“.

Ruža u salonu izlaže petnaest crteža, deset radova dekorativne umjetnosti u metalu te gitaru s intarzijama. Sudeći prema mnogim vrlo pohvalnim



godine (sl. 7); u španjolskom tisku također je popraćena pohvalama, kao, primjerice, u članku Germána Gomeza de la Mate u *Cronici*, „Arte Y Artistas“.³³ Autor ističe čuvene Meštrovićeve radove, osobito nakon dodijeljenih priznanja za „[...] el mausoleo de la familia Racic de Cavtat“, odnosno Grand Prixa za kapelu Gospe od Anđelā u Cavtatu na izložbi u Parizu 1925. godine i upravo osvojene medalje na *Exposición Internacional de Barcelona*. Germán Gomez de la Mata hvali i crteže i pastele Ruže Meštrović, nazivajući je Meštrovićevom učenicom (*discípula*) te nazire u njima Meštrovićev utjecaj, no i potvrđuje njezin osobni stil, koji je izgradila „[...] na tragu učitelja“. U osvrtu na cijeloj stranici *Cronice*, tamnosmeđa otiska, besprijekorno su reproducirani Meštrovićevi izlošci *Anđeo s frulom*, *Magdalena / Magdalena pod križem* i *Anđeo Gabrijel* te pastel *Sv. Franjo* Ruže Meštrović.³⁴

Ruža Meštrović tijekom tridesetih godina pokušavala je organizirati još neke slične zajedničke izložbe u Madridu, Londonu i New Yorku, no uglavnom ju je u njihovu ostvarenju spriječila teška bolest. Umrla je 10. veljače 1942. u Zagrebu tijekom sve zlokobnijih događaja Drugoga svjetskog rata.

Njezini kiparski radovi, radovi dekorativne umjetnosti te ulja, pasteli i crteži čuvaju se danas u galerijama i muzejima (Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Gliptoteka HAZU, Muzej grada Zagreba, Galerija Meštrović, Split i Gradski muzej Varaždin) zahvaljujući darovnici koju su kao posljednju želju pokojnice 1946. godine ostvarile njezine nasljednice, nećakinje Elizabeta Kaštelančić i Johanna Josephu. Djela Ivana Meštrovića u vlasništvu Ruže Meštrović predali su, prema pokojničinoj želji, na čuvanje HAZU-u, a namijenjena su auli buduće nove palače Akademije likovnih umjetnosti.

Može se, dakle, zaključiti da su radovi Ruže Meštrović u dobrim rukama struke i obitelji te kako su, zahvaljujući spomenutim izložbama autorice Dajane Vlaisavljević u Zagrebu, Mariboru i Brežicama, bili iznova prikazani današnjoj javnosti (sl. 8). Boljem upoznavanju života i rada Ruže Meštrović umnogome je pridonijela i mogućnost izlaganja na simpozijima i skupovima.³⁵ Autorica je vrlo zahvalna na pozivima organizatora i prihvaćanju članaka.

Bilješke

- ¹ DAJANA VLAISAVLJEVIĆ, *Ruža Klein Meštrović: nepoznata umjetnica*, katalog izložbe, Moderna galerija, Zagreb, 2009.
- ² SABINA KAŠTELANČIĆ, „Važnost suradnje vlasnika obiteljskih arhiva i muzejskih ustanova na primjeru obiteljske arhive Ruže Klein Meštrović“, *Informatica museologica*, 49 (2018.), 168–171; ARIJANA KOPRČINA, SABINA KAŠTELANČIĆ, „Ruža (Klein) Meštrović kao Radka Sagara na Exposition internationale des arts décoratifs et industrieles modernes – Paris 1925 / Međunarodnoj izložbi dekorativnih i industrijskih umjetnosti u Parizu 1925. godine – prilog istraživanju Art décoa u Hrvatskoj“, *Kontura*, 142–143 (prosinac 2018.), 109–120. Tijekom rada na uređivanju ovog Zbornika objavljen je i rad DARIJE ALUJEVIĆ, „Školovanje, emancipacija i afirmacija prvih hrvatskih kiparica krajem 19. i početkom 20. stoljeća“, u: *Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj. Protagonisti, radovi, konteksti*, ur. Dalibor Prančević, Filozofski fakultet u Splitu, 2021., 112–135.
- ³ Usp. DALIBOR PRANČEVIĆ, „Between Art Nouveau and the Avant-Garde. The Personal (Ego) Network of Ivan Meštrović and the Map of Critical Reception of His Work during the 1910s“, u: *Modern and Contemporary Artists' Networks. An Inquiry into Digital History of Art and Architecture*, ur. Ljiljana Kolešnik i Sanja Horvatinčić, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2018., 38–62. Odnos Ruže i Ivana Meštrovića s aspekta umjetničkog istraživanja problematizirala je izložba Anite Kontrec u Atelijeru Meštrović 2010. godine koju je pratio katalog s tekstovima DANICE PLAZIBAT, ANITE KONTREC i DALIBORA PRANČEVIĆA, *Nevidljiva Ruža*, Muzeji Ivana Meštrovića, 2010.
- ⁴ Usp. SABINA KAŠTELANČIĆ, *Ruža Meštrović and Ivan Meštrović, Artists and Friends. Letters, 1903 – 1942*, Lambert Academic Publishing, 2019. i hrvatsko izdanje SABINA KAŠTELANČIĆ, *Ruža Meštrović i Ivan Meštrović: Pisma umjetnice i umjetnika (1903. – 1942.)*, Leykam international, 2023.
- ⁵ Portret g. Ševića, kat. br. 211, Busto del sig. Š.
- ⁶ „Rimska izložba i hrvatski umjetnici“, *Jug, Spljet*, travanj 1911., br. 4, god. I, 104.
- ⁷ ANTUN GUSTAV MATOŠ, „Kšeftovi“, *Kritika: Meštrović u Srpskom paviljonu u Rimu. Navod preuzet iz DUŠKO KEČKEMET, Život Ivana Meštrovića, 1883. – 1962. – 2002.*, Školska knjiga, Zagreb, 2009., sv. II, 227.
- ⁸ Navod preuzet iz DUŠKO KEČKEMET, *Život Ivana Meštrovića* (bilj. 6), 220.
- ⁹ DIMITRIJE MITRINOVIĆ, „Umetnički pregled: Srbi i Hrvati na Međunarodnoj umetničkoj izložbi u Rimu“, *Srpski književni glasnik*, 1911., sv. 9, 717–727, sv. 10, 802–808 i sv. 11, 884–888. O Ružinu sudjelovanju – navod u cijelosti, 806.
- ¹⁰ *Esposizione internazionale femminile di Belle arti*, Torino, u *Palazzo stabile del Valentino*, 22. svibnja do 30. lipnja 1913.
- ¹¹ Pisma se čuvaju u mapi označenoj imenom „Marija Seljan“ u Arhivu Atelijera Meštrović, AMZ – 110.
- ¹² Pismo Mariji Seljan u Zadar nema nadnevk.
- ¹³ IVO LIVAKOVIĆ, *Poznati Šibenčani, Šibenski biografski leksikon*, Gradska knjižnica Juraj Šižgorić, Šibenik, 2003., 212, 213. Slijedom bilješke Vesne Barbić u Atelijeru Meštrović, na koju je ljubazno upozorila Ljiljana Čerina, autorica je u veljači 2016. godine kontaktirala s tadašnjim predsjednikom Pjevačkoga društva „Kolo“ Krešimirom Grubićem, koji je potvrdio da je bista Vice Iljadice u njihovim prostorijama i ljubazno poslao nekoliko fotografija.
- ¹⁴ IVO LIVAKOVIĆ, *Kolo, ponos Šibenika*, Šibenik, 1976., 51. Izdavač RKUD Kolo, Šibenik.
- ¹⁵ 1. kolovoza 1913., br. 27, Šibenik, 3, Digitalizirana građa šibenske knjižnice Juraj Šižgorić, <http://212.92.192.228/#Naprednjak> http://212.92.192.228/digitalizacija/novine/naprednjak_1913_27.pdf (pregledano 13. ožujka 2018.).
- ¹⁶ Zanimljivo je da su Ivu Čipiku (1869. – 1923.) portretirali i Branislav Dešković, također 1910.; djelo je danas u Gliptoteci HAZU u Zagrebu, i Vladimir Becić. Becićev portret Ive Cippica iz 1917. godine bio je izložen na retrospektivi u Klovićevim dvorima od prosinca 2018. do ožujka 2019., inače je u Galeriji umjetnina u Splitu.
- ¹⁷ Mladi Jerolim Miše portretira i Ružu. Bista Jerolima Miše, rad Ruže Meštrović, bila je izložena na izložbi *Jerolim Miše, od buntovnika do barda*, autorice Ane Šeparović, u Modernoj galeriji, sada Nacionalnome muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu, od 8. prosinca 2020. do 31. siječnja 2021. te u Galeriji umjetnina u Splitu od 11. veljače do 31. ožujka 2021. Usp. ANA ŠEPAROVIĆ, *Jerolim Miše, od buntovnika do barda*, katalog izložbe, Moderna galerija, Zagreb, 2021.
- ¹⁸ Na pismu iz obiteljske arhive Kaštelančić nadnevak je 15. kolovoza 1922., Ivanov rođendan. Odgovara Ruži na pismo od 8. kolovoza.
- ¹⁹ *Vijenac*, knj. 2, br. 1, 1923.
- ²⁰ Više u ARIJANA KOPRČINA, SABINA KAŠTELANČIĆ, *Ruža (Klein) Meštrović kao Radka Sagara...* (bilj. 1).

- ²¹ Iz Ružina pisma Ivanu iz Zagreba u New York 5. travnja 1925., arhiva obitelji Kaštelančić.
- ²² *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Section Serbe-Croate-Slovéne. Paris, 1925.
- ²³ Vittorio Pica (1864. – 1930.), talijanski spisatelj i likovni kritičar, izbornik izložbe XV. Bijenala i prijatelj Ruže i Ivana još iz rimskih dana.
- ²⁴ Ivan Ruži iz New Yorka u Monte Carlo 3. travnja 1926., arhiva obitelji Kaštelančić.
- ²⁵ Ruža Meštrović Milanu Ćurčinu iz Buenos Airesa u Zagreb, NSK u Zagrebu, Zbirka rukopisa i starih knjiga 829/1479, *Meštrović, Ruža, Pisma Milanu Ćurčinu 1926. – 29.* R 7450 b.
- ²⁶ Milan Ćurčin (1880. – 1960.), germanist, književnik i urednik, od velike je pomoći Ivanu i Ruži Meštrović, osobito tijekom Prvoga svjetskog rata i Meštrovićeve izložbe u Victoria & Albert Museumu u Londonu ljeti 1915. godine.
- ²⁷ Ivan u pismu Ruži iz Chicaga u Buenos Aires, travanj 1928., arhiva obitelji Kaštelančić. Spomenuta planirana izložba u Londonu nije ostvarena.
- ²⁸ To su novine i časopisi: *La Razón, Imparcial, El Plata, El Diario, Il Ideal, El Día, El País, La Mañana i Diario del Plata*. Zahvaljujem Maji Šeparović Palada iz Galerije Ivana Meštrovića na uvidu u popis naslova iz urugvajskog tiska.
- ²⁹ „[...] una vigorosa personalidad artistica con perfiles netamente originales.“ Svi navodi u prijevodu autorice.
- ³⁰ „[...] un fuerte temperamento artistico, capacitado para provocar intensas emociones de belleza pura“
- ³¹ „[...] de valor hechos“
- ³² „Madame Meštrović uz svoje najiskrenije izraze poštovanja urugvajskom tisku.“
- ³³ Izresci iz španjolskog tiska čuvaju se u arhivi obitelji Kaštelančić.
- ³⁴ Arhiva obitelji Kaštelančić.
- ³⁵ Simpozij „Fotografska baština u muzejima“, Muzejski dokumentacijski centar, 25. i 26. listopada 2017.; Konferencija „Egypt and Austria, Egypt and the Orient. The Current Research“, od 17. do 22. rujna 1918. i izložba „Egipat u Hrvatskoj. Hrvatska fascinacija starim Egiptom“, 20. rujna 2018.; Konferencija „Crosulpture“, Split, 4. i 5. listopada 2018.; ASTENE Conference, od 12. do 15. lipnja 2019. u New Yorku, Ujedinjeno Kraljevstvo.

Ruža Klein Meštrović as Exhibiting Artist and Organiser of Exhibitions From 1911 to 1930

SABINA KAŠTELANČIĆ

Ruža Klein Meštrović (1883. – 1942.), although her work has been presented at recent exhibitions in Zagreb, Brežice and Maribor and discussed in academic and popular publications, is still less known as a sculptor, painter and applied artist than as the first wife of Ivan Meštrović. In order to shed more light on her work, this article, based on correspondence with Ivan Meštrović and friends, mostly from the Kaštelančić family archive, describes Ruža Meštrović's participation

in famous exhibitions such as L'Esposizione Internazionale D'Arte in Rome in 1911, L'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti in Turin in 1913 and L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris in 1925. It also discusses her organisation of joint exhibitions of works by Ivan Meštrović in her possession and her own work in South America in 1928 and in Spain in 1929 and 1930, through private letters and critical reviews in the local press.

„Žena sigurno nema velike snage za ogromne kreativne koncepcije“: Ljubo Babić, umjetnice i kanon

ANA ŠEPAROVIĆ

Izvorni znanstveni rad
LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA
FRANKOPANSKA 26
10000 ZAGREB
anaseparovic@gmail.com
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.09>

Ljubo Babić, istaknuti hrvatski povjesničar umjetnosti, autor prve kanonske knjige o hrvatskoj modernoj umjetnosti, autor je i najmizoginijeg teksta o ženama u umjetnosti ikada objavljenoga na stranicama hrvatskih tiskovina. U ovom se radu analiziraju njegovi tekstovi kako bi se istražila veza između Babićeve oštre kritike umjetničkoga stvaralaštva žena i njihove marginalizacije u kanonu. U prvom dijelu analizira se Babićev feministički ton u predgovoru Intimne izložbe Proljetnoga salona iz 1916., gdje zagovara umjetnički rad žena kao dio društveno progresivnog pokreta. Zatim se razmatraju njegove kritike, u kojima umjetnicama, prvenstveno članicama Kluba likovnih umjetnica, osporava sposobnost umjetničke kreacije i ograničava ih na područje primijenjene umjetnosti. Naposljetku, analiziraju se njegovi pregledi hrvatske moderne umjetnosti u kojima su umjetnice gotovo u potpunosti prešućene.

Ključne riječi: Ljubo Babić, antifeminizam, Intimna izložba Proljetnog salona, Klub likovnih umjetnica, likovne umjetnice, povijesno-umjetnički kanon

UVOD

Prateći i razmatrajući hrvatsku modernu umjetnost, Ljubo Babić nekoliko se puta izjašnjavao o likovnom stvaralaštvu umjetnica, i to u raznim žanrovima – od predgovora u katalozima, likovnim kritikama i esejima, preko povijesno-umjetničkih rasprava, sinteza i pregleda, sve do memoara. U tim tekstovima on nastupa u različitim ulogama: kao društveni aktivist, kulturni kroničar, likovni kritičar i povjesničar umjetnosti te, ovisno o ulozi, mišljenja stajališta: od zagovaranja (predgovor katalogu *Intimne izložbe*), preko obeshrabrivanja (u likovnim kritikama), do gotovo potpunog ignoriranja umjetničkog stvaralaštva žena (u povijesno-umjetničkim raspravama). Budući da je riječ o jednome od najutjecajnijih hrvatskih povjesničara umjetnosti, čija je kanonska knjiga *Umjetnost kod Hrvata* (koja je pak

izrasla na njegovoj međuratnoj likovno-kritičkoj praksi) temelj i današnje povijesti hrvatske umjetnosti 19. i prve polovice 20. stoljeća, njezina narativa i sustava vrednovanja, u ovom će se tekstu analizirati i kritički vrednovati njegov diskurs na korpusu teksto-va o stvaralaštvu umjetnica.

Iako nije nepoznato kakva su stajališta o umjetničkom stvaralaštvu žena bila uvriježena kada se početkom stoljeća oblikovao Babićev umjetnički habitus, neka od njih ovom prigodom vrijedi spomenuti. Sjećajući se svojega prvoga slikarskog naukovanja u privatnoj školi kod Crnčića i Čikoša, Babić je o svojim kolegicama pisao s naglašenim sarkazmom: „Tamo su gospodarile frajle slikarice. Razmetale su se bojama, znanjem i mudrošću, a ja sam kao regrut-novajlija čučao u kutu i čudio se. Duskora sam se prestao čuditi.“¹ Nadalje, Franz von Stuck, u čijoj je klasi Babić studirao na Münchenskoj Akade-

miji, svojim je studenticama znao reći: „Štafelaj nije šparhet, paleta nije rajngla i kist nije žlica za gris!“² U svojim memoarima Babić skreće pozornost na opći interes intelektualnih krugova toga vremena za pitanja društvenog položaja žena: „Novinari i kozmijski kulturtregeri (...) duboko su raspredali problem ženstva, koji je na ustima i u duhovima sviju bio neprestano prezentan. (...) Problematika seksusa postajala je neuravnotežen ispad erotomana. (...) Svaki je treći student nosio pod pazuhom Weiningerera. (...) Panseksualizam i panerotika bile su parole tih Übermenscha, tih genija i tih luđaka.“³ Možemo zaključiti da i samog Babića u tom okruženju zaokupljaju takve teme te zasigurno i sam čita Otta Weiningerera i njegovu „bibliju mizoginije“ *Spol i karakter*.⁴ Iz njegovih riječi o kabaretskoj pjevačici i recitatorici Maryji Delvard odjekuje tada uobičajena građanska mizoginija: „Tako je ječao grobni drhtavi i antipatično promukli glas Marije Delward. Duboko muklo dolazili su guturali iz sfingoidne njezine lubanje – upravo funebralno. I svaki je secesionist u tom antipatičnom Delwardinom licu morao automatski pronaći privlačnost tajne. U crnom baršunu crtao ju je na bakar i hrvatski grafičar Krizman. On je tu nastranu karikaturu ženstva shvatio ozbiljno, i tako je uspjelo ostvariti ono, što je ona, ta ‘demonška’ M. Delward, predstavljala, a ne ono, što je ona zapravo bila.“⁵ Umjesto same umjetničke izvedbe, u Babićevu je dojmu neosporivo prevladala njezina pojavnost (dubok glas, androgin stas i dr.) koja je odstupala od femininih stereotipa. Gordana Bosanac takvu vrstu antifeminizma naziva estetičkim antifeminizmom, koji karakterizira smještanje žena isključivo u prostor estetskih vrijednosti, odnosno ljepote. Iz njega proizlaze pojmovi „žena je ukras svijeta“, „žena mora ostati žena“ i „ljepši spol“ te shvaćanje da se ženama može tolerirati pamet i uspjeh, ali samo ako zadrže svoju ljepotu i ženstvenost. Riječ je o ideji koja čini temelj prisiljavanja žena na tjelesnu i estetsku disciplinu s pomoću anonimnoga patrijarhalnog nadzora te osobito pogađa žene i one čija pojavnost odstupa od ideala mladosti, ženstvenosti i ljepote, vodeći u različite negativne stereotipizacije, predrasude i diskriminacije (*ageism* tj. „dobizam“, *lookism* i dr.).⁶

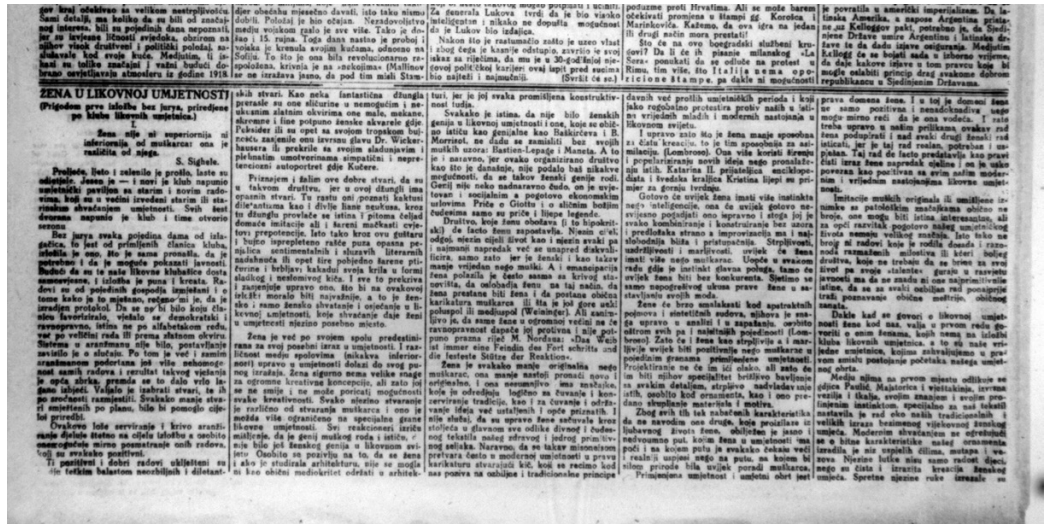
LJUBO BABIĆ KAO DRUŠTVENI AKTIVIST INTIMNA IZLOŽBA PROLJETNOGA SALONA 1916.

Ubrzo nakon povratka sa studija, Babić se pridružuje „duhu vremena“ i prvi put javno istupa u vezi s umjetničkim djelovanjem žena – on, naime, sudjeluje u organizaciji prve skupne izložbe umjetnica na hrvatskome području. Riječ je o *Intimnoj izložbi*, održanoj 1916. kao drugoj u nizu izložbi Proljetnoga salona, na kojoj su prvi put zajedno izlagale

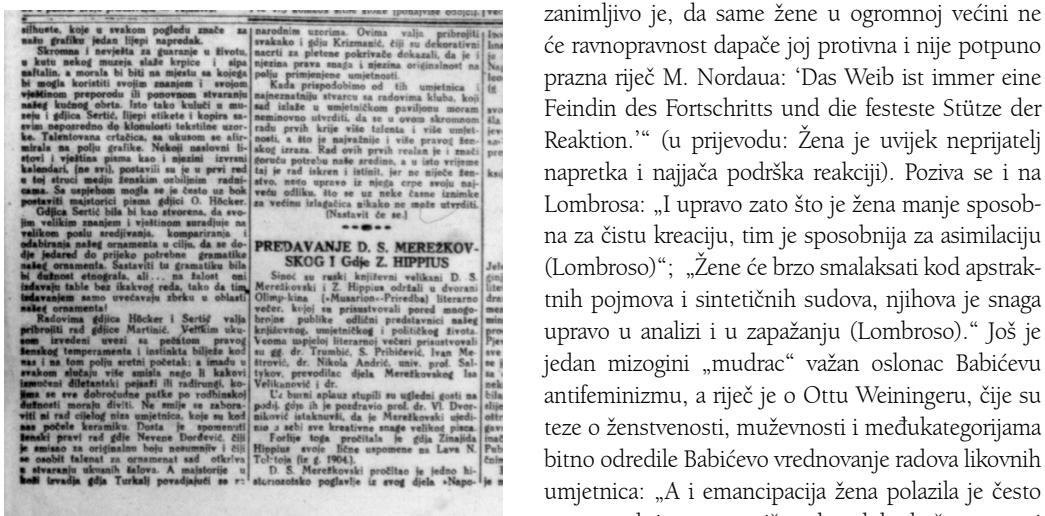
dvije umjetnice – kiparica Iva Simonović i slikarica Zdenka Pexidr-Sieger.⁷ Prema svemu sudeći, Babić je autor predgovora u katalogu te izložbe,⁸ koji Ljiljana Kolešnik ističe kao prvo javno izjednačavanje muškog i ženskog doprinosa nacionalnoj umjetnosti 20. stoljeća.⁹ U njemu stoji kako je ta izložba proizašla iz ideje Proljetnoga salona da radi na udruživanju „naših najboljih mlađih muških i ženskih radnika“ i na stvaranju „naše umjetničke kulture za koju su, pored muževa, neophodne i žene“. Nadalje, ističe se da je ta izložba posvećena „umjetnosti dviju žena koje se, po svom shvaćanju, s pravom ubrajaju među rijetke žene kojima je umjetničko djelovanje postalo jedna životna zadaća“ te da „ova izložba jasno govori kako naša suvremena žena nikako ne zaostaje za ženama kulturnoga zapada“. Kako bi se potvrdila vrijednost njihova rada, a i objasnilo zašto su baš te dvije umjetnice odabrane kao one koje će imati povlasticu izlagati na drugoj izložbi Proljetnoga salona, napominje se da je „u izloženim radovima došla priroda žene do jakoga umjetničkoga izražaja“.¹⁰ Prema klasifikaciji antifeminizma Gordane Bosanac, riječ je o bazičnom antifeminizmu, koji se odnosi na fenomen neodvojivosti spola od pojave i tijela od uloge, u njemu je prešutno na snazi „argument prirode“, a najčešće je uperen upravo prema ženama koje imaju neko javno vidljivo postignuće. On je u podlozi svakog svodenja žena na spol i sposobnost rađanja te binarnih opozicija u razumijevanju razlika između muškaraca i žena. I dok muškarcima imaju pravo na individualnost te su uvriježeno nositelji misaonosti, duhovnosti i osjećaja za pravdu, zbog čega su predodređeni za dominaciju i djelovanje u javnoj sferi, smatra se da žene imaju tipična „ženska svojstva“, definirane su unutar vlastita spola, tjelesnosti, instinkta i nagona, što ih smješta u privatnu sferu, iz čega pak proizlazi njihov inferiorni položaj u društvu.¹¹

Upravo na takvom shvaćanju temelji se svrstavanje umjetnosti žena pod „ženski stereotip“, koji podrazumijeva prepuštanje onoga područja koje je zbog maskulinizirane konstrukcije same umjetnosti manje cijenjeno, a to je umjetnost u kojoj bi se odražavala „priroda“ žene. U praksi to znači više vrednovanje onih djela umjetnica u kojima se prepoznaju značajke koje se unutar patrijarhalnoga modela smatraju poželjnim ženskim osobinama: skromno, čedno, fino, nježno, intimno, osjećajno, nježno itd. Takvi atributi, kako je napomenula Ljiljana Kolešnik, zapravo se usredotočuju na pojam slabo, nasuprot pojmu snažno, kojim se najčešće određuju dometi prividno aspolne, a zapravo muške, „visoke“ umjetnosti.¹² Ipak, unatoč isticanju „ženskoga stereotipa“, uzimajući u obzir tadašnju sveopću društvenu nevidljivost žena, tu inicijativu i ovaj tekst moramo promatrati i tumačiti kao ozbiljan feministički zagovor.

Sl. 1.
Obzor 69, 1928, 279,
str. 2.



Sl. 2.
Obzor 69, 1928,
279, str. 3.



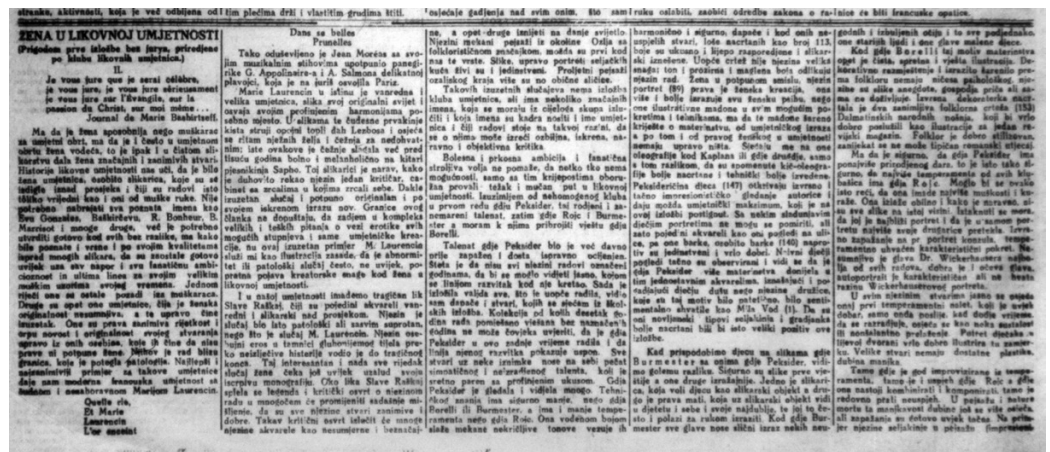
BABIĆ KAO LIKOVNI KRITIČAR: KLUB LIKOVNIH UMJETNICA

Međutim, kako se u međuratnom razdoblju hrvatske umjetnice samoorganiziraju u umjetničko udruženje – Klub likovnih umjetnica,¹³ njihov prvi zajednički nastup – izložba održana 1928. u Zagrebu – bio je povod za Babićev neukusan napad u prikazu izložbe pod nazivom „Žena u likovnoj umjetnosti“, objavljenom u *Obzoru*.¹⁴ U tom članku, vjerojatno najmizoginijem tekstu dosad objavljenom na stranicama hrvatskih tiskovina, Babić pseudoznanstvenim pristupom obrazlaže idejnu podlogu svojega antifeminizma pokušavajući argumentirati tezu da žene nisu sposobne za visoku umjetnost. Pritom „znanstveno“ pokriva pribavlja priklanjajući se autorima, uglavnom psihijatrima koji u svojem radu slijede postavke biološkog determinizma – ponajprije Cesareu Lombrosu i njegovim sljedbenicima poput Scipija Sighelea i Maxa Nordaua. Tako na samom početku teksta, na mjestu epigrafa, stoji misao S. Sighelea: „Žena nije ni superiornija ni inferiornija od muškarca: ona je različita od njega.“¹⁵ Nadalje: „Ali

zanimljivo je, da same žene u ogromnoj većini ne će ravnopravnost dapače joj protivna i nije potpuno prazna riječ M. Nordaua: ‘Das Weib ist immer eine Feindin des Fortschritts und die festeste Stütze der Reaktion.’“ (u prijevodu: Žena je uvijek neprijatelj napretka i najjača podrška reakciji). Poziva se i na Lombrosa: „I upravo zato što je žena manje sposobna za čistu kreaciju, tim je sposobnija za asimilaciju (Lombroso)“; „Žene će brzo smalaksati kod apstraktnih pojmova i sintetičnih sudova, njihova je snaga upravo u analizi i u zapažanju (Lombroso)“. Još je jedan mizogini „mudrac“ važan oslonac Babićevu antifeminizmu, a riječ je o Ottu Weiningeru, čije su teze o ženstvenosti, muževnosti i međukategorijama bitno odredile Babićevu vrednovanje radova likovnih umjetnica: „A i emancipacija žena polazila je često sasama sa krivog stanovišta, da oslobađa ženu na taj način, da žena prestane biti žena i da postane obična karikatura muškarca ili šta je još gore neki poluspol ili međuspol (Weininger).“

„Svakako je istina, da nije bilo ženskih genija u likovnoj umjetnosti“

Pri zastupanju teze da žene ne mogu biti vrhunske umjetnice Babić je nedvosmislen i slijedi logiku bazičnog antifeminizma: „Svakako je istina, da nije bilo ženskih genija u likovnoj umjetnosti.“ Taj je citat u skladu s tvrdnjom Griselde Pollock da je kreativnost „prisvojena kao ideološka komponenta muškosti, dok je ženskost konstruirana kao muški, dakle i, umjetnikov negativ.“¹⁶ Jasenka Kodrnja objasnila je mitsko podrijetlo ograničavanja ulaska žena u visoku, reprezentivnu kulturu i umjetnost. „Budući da je žena manje sposobna za čistu kreaciju, tim je sposobnija za asimilaciju (Lombroso)“; „Žene će brzo smalaksati kod apstraktnih pojmova i sintetičnih sudova, njihova je snaga upravo u analizi i u zapažanju (Lombroso)“. Još je jedan mizogini „mudrac“ važan oslonac Babićevu antifeminizmu, a riječ je o Ottu Weiningeru, čije su teze o ženstvenosti, muževnosti i međukategorijama bitno odredile Babićevu vrednovanje radova likovnih umjetnica: „A i emancipacija žena polazila je često sasama sa krivog stanovišta, da oslobađa ženu na taj način, da žena prestane biti žena i da postane obična karikatura muškarca ili šta je još gore neki poluspol ili međuspol (Weininger).“



Sl. 3. Obzor 69, 1928, 284, str. 2.

Pri navođenju najistaknutijih umjetnica u povijesti umjetnosti, Babić vidi dvije mogućnosti – ili je u njihovoj umjetničkoj formaciji presudnu ulogu imao muški učitelj (odnosno uzor) ili patologija. „One, koje se obično ističu kao genijalke kao Baškircčeva i B. Morrisot, ne daju se zamisliti bez svojih muških uzora: Bastien-Lepage i Maneta.“ To i poocčava: „Historija likovne umjetnosti nas uči, da je bilo žena umjetnica, osobito slikarica, koje su se izdigle iznad prosjeka“, međutim, one su „zaostajale gotovo uvijek uza sav napor i svu fantastičnu ambicioznost in ultima linea za svojim velikim muškim uzorima svojeg vremena. Jednom riječi one su ostale pozadi iza muškaraca“. Zbog toga Babić nerijetko pretjerano ističe utjecaj muških učitelja, pa tako pišući o Boženi Ružić Vilhar mnogo više prostora posvećuje njezinu učitelju Beciću nego značajkama njezina izraza te omalovažava njezin rad inzistiranjem na usporedbi s Becićevim: „Da ne postoji Becić, njegove slike i njegov način onda bi bile slike gdje Ružić upravo kolosalne. (...) A ovako kad postoji Becić i njegove slike moraju se Ružićkine slike doimati kao vrlo dobro odigrane na glasoviru note, koje je skladao Vl. Becić. Gotovo neugodno djeluje da gđa Ružić preuzimlje upravo ropski Becićev rukopis. A kako ona nema naravno one slikarske sadržine, koja je značajna za Becićev rad, to preostaje kod nje samo obična preuzeta, a po tom i prazna manira.“¹⁸

Drugo moguće objašnjenje ženske genijalnosti, prema Babićevu mišljenju, slijedi „logiku“ da žena ne može biti umjetnički genij, a ako jest – s njezinim „ženstvom“ nešto nije u redu. Na tragu Weiningerovih ideja, ističe da u slučaju iznimnih ženskih umjetničkih osobnosti zapravo ne može biti riječ o „pravim“ ženama, nego njihovu veličinu smatra posljedicom onoga što se u to vrijeme smatralo specifičnom ženskom patologijom: „Druge su opet one umjetnice, čija je ženska originalnost nesumnjiva, a te upravo čine izuzetak. One su prava zanimljiva rijetkost i crpu novost i originalnost svojeg stvaranja upravo iz onih osobina, koje ih čine da nisu prave ni potpune žene. Njihov je rad blizu granica, koje je



Sl. 4. Obzor 69, 1928, 284, str. 3.

potegla patologija.“ Riječ je konkretno o lezbijstvu i hysteriji, pa kao primjere navodi Marie Laurencin, u čijim slikama „struji opojni topli dah Lezbosa“, i Slavu Raškaj, čiji je, prema Babićevu mišljenju, „slučaj bio isto patološki“: „Njezin osebujni eros u tamnici gluhonijemog tijela preko neizlječive hysterije vodio je do tragičnog konca.“

Pišući o Slavi Raškaj, Ljubo Babić neukusno iznosi precizne opise njezinih psihopatoloških stanja („depresija“, „teška melankolija“, „bjesnilo“), inzistirajući na njezinoj nesreći i patnji („žensko bijedno i gluhonijemo biće“, „gluhonijema patnica“, „patničko tijelo“) čiju podlogu pronalazi u „osebujurom erosu“ ili „obrisima sasvim romantičnog erotskog zanosa“. ¹⁹ Budući da gotovo polovicu teksta posvećenog njezinoj retrospektivnoj izložbi zauzimaju minuciozni opisi aspekata njezine duševne bolesti, može se zaključiti da inzistirajući na njezinoj psihičkoj nestabilnosti nastoji dokazati da žene samo u iznimnim situacijama mogu biti velike umjetnice; on dopušta da je žena genijalna samo ako je iznimka: „U toj svijesti živio je demon i remetio osjećajne bistrine, divljao je tamo nagon, pustošila olujna strast i stvarala sred samoće vjetrometinu pomrećajca. (...) Tjelesna nemogućnost čuti ljudskog glasa

niti se tim glasom služiti, ne moći se izraziti. (...) Da, samo osjećati gorčinu i okus suza, što teku u samoći, osjećati opipom mekoću latica (...) i u svojoj nemoći saopćiti se drugom čovjeku – biti sam (...) biti uz to proklet, biti čovjek ili žena, na kojoj je prokletstvo čežnje neutažive za onim, što se nikad ne može dohvatiti – biti umjetnik ili umjetnica, a to je zaista u punom svom značenju gluhoonijama Slava Raškaj i bila.“²⁰ Također, ne propušta njezine psihološke probleme povezati s nekim oblikom prenaplašene ili čak nastrane seksualnosti, spominjući „osebnijni eros“ ili „obrisa sasvim romantičnog erotskog zanosa“. Jasno je da se takvim priznanjem genijalnosti ne stvara odmak od patrijarhalne matrice, nego da se ona, štoviše, učvršćuje; uspješne umjetnice proglašava se iznimkama koje svojom „patologijom“ nadilaze ograničenja vlastita spola. Time se potvrđuje patrijarhalna vizura razumijevanja ženskoga stvaralaštva, pri čemu kreativnost i dalje ostaje čvrsto u području maskuliniteta.

„Žena je već po svojem spolu predestinirana za svoj posebni izraz u umjetnosti“

Ipak, Babić hvali radove rijetkih umjetnica, ali samo uz uvjet da one u svojem pristupu umjetnosti izražavaju ono što se tada smatralo femininim značajkama i u čijim djelima prepoznaje „ženske“ kvalitete, poput finoće, nježnosti i sl., koje potpadaju pod kategoriju „ženskog stereotipa“. Već je Griselda Pollock upozorila da u povijesti umjetnosti kreativna osobnost umjetnica nikada nije bila kanonizirana ni slavljena, a rijetke pohvale bile su svedene na голу činjenicu spola:²¹ „Ako je ženama dozvoljeno govoriti, sve o čemu mogu govoriti je (njihov) spol.“²² Babić to i izrijekom kaže: „Žena je već po svojem spolu predestinirana za svoj posebni izraz u umjetnosti. I različitost među spolovima (...) upravo u umjetnosti dolazi do svog punog izražaja.“

Da bi djela ženskih umjetnica bila proglašena kvalitetnima, odnosno da bi nosila „ženska“ obilježja, ona, prema Babićevu mišljenju, moraju biti manjih (skromnijih) dimenzija, izrađena u manje cijenjenim (i manje unosnim) tehnikama, poput akvarela i pastela, tuša i sl., te moraju prikazivati tada niže vrednovane motive poput cvijeća i pejzaža. Pretencioznije motive i djela velikih formata Babić u slučaju ženskih umjetnica naziva „sličurinama“ i „umotvorinama“, dok s druge strane hvali „sličice“, „male mekane skromne i fine potpuno ženske akvarele“ te „simpatični i nepretenciozni autoportret“ Lucije Kučera-Buhmeister: „Njezina je relativno najbolja i najsimpatičnija stvar autoportret, ne pretenciozan, skroman i tehnički dobro riješen.“ Također, na slikama čiji su autori žene više cijeni nježniji i tonski zasnovan kolorit: „Konvencionalno shvaćanje naravno ima i gđa Auer Schmidt, pa ipak od tih šest stvari po-

stoji jedna sličica sasvim fino i korektno ugođena u smeđem tako da tuče one druge slikarije razbarušene i navodno moderne u drečućem ultramarinu ili opet one slike sa valovima od sadre ili opet one jadne šarene kaktuse u svim nijansama.“²³ Kad se divi Zdenki Pexidr, kaže: „Žena u potpunom smislu, njezin portret (...) prava je ženska kreacija, ona više i bolje izražuje svu žensku psihu, nego one ilustrativne madone u svim mogućim pokretima i tehnikama.“ Tako hvali pejzaže „lirskog ugođaja“ i „ženskog osjećanja“ Naste Rojc i njezinu sliku *Sljeme* jer „na tom platnu ima u svakom slučaju više osjećanja i to onog ženskog, nego što to ima ona neugodna stilizacija Piete“, a kritizira je kada stupi na „muško“ područje: „Gdje ona nastoji kombinirati i komponirati, tamo je redovno prati neuspjeh.“ Djela s temom majčinstva Babić procjenjuje uzimajući u obzir činjenicu je li slikarica i sama majka ili nije, pri čemu vrednovanje uvijek ide u korist majki, a djela onih slikarica koje nisu majke proglašava ilustracijom: „Jedno je slikarica koja voli djecu kao slikarski objekt a drugo je prava mati, koja uz slikarski objekt vidi u djetetu i sebe i svoje najdublje, te joj to često i polazi za rukom izraziti.“²⁴

„Primijenjena umjetnost i umjetni obrt jest prava domena žene“

Među umjetnicama samo je nekoliko iznimaka koje je Babić uključio u okvire visoke umjetnosti (jasno, uz ograničenja dimenzija, tehnike i stupnja ambicioznosti tematike), a svima ostalima deklarativno i izrijekom preporučuje bavljenje primijenjenom umjetnošću: „U svakom je slučaju takvo bavljenje umjetnim obrtom i korisnije i simpatičnije, nego to je ono nemoguće slikanje, što smo imali zgrade vidjeti na nedavnoj ženskoj izložbi. Samo je po sebi jasno da je pametnije i ljepše stručno satkati skladni ćilim ili ukusnu korisnu tkaninu ili načiniti lijep keramički pribor nego slikati nekakva diletantska platna, koja se hoće silom kapriciozno nametnuti kao slike.“²⁵ Takvo stajalište ovjerava nabranjem visokih dometa koje su neke uvažene slikarice postigle u primijenjenoj umjetnosti (ornament na šalovima Nevenke Đorđević i nacрте za pletene pokrivače Anke Krizmanić), istovremeno im slikarstvo u potpunosti prešućujući.²⁶ Ne treba posebno isticati da se u to vrijeme primijenjena umjetnost razumijevala kao manje vrijedna od „visoke“ te je donosila daleko slabiji ugled i niže honorare.

Ideja da su pučka i primijenjena umjetnost „žensko“, a individualna monumentalna visoka umjetnost „muško“ područje, u Babićevu je likovno-kritičkom opusu rezultirala jednim uistinu bizarnim slučajem. Naime, pišući prilično afirmativni prikaz spomenika Stjepanu Radiću umjetnice Mile Wod, namijenjenoga petrinjskome trgu i izloženoga u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu (riječ je o prvo-

me javnom spomeniku jedne kiparice na našim prostorima),²⁷ Babić ni na jednom mjestu ne navodi tko je autor djela. Pokušat ćemo ovdje navesti moguće razloge za takav, na prvi pogled, neobjašnjiv postupak. Naime, uspjeli monumentalni spomenik koji je izradila ženska ruka nikako se ne uklapa u Babićev sustav kritičkog vrednovanja – potkopava njegovu ideju o ženskoj umjetničkoj i kreativnoj inferiornosti, kao i tezu da najviši oblici visoke umjetnosti (slikarstvo velikog formata u ulju i monumentalna skulptura) nikako ne mogu biti djelo žene. Kako se toj umjetnici nije mogao pripisati nikakav oblik „patologije“ kojim bi je svrstao među iznimke, nego je bila prema tradicionalnom shvaćanju „prava žena i majka“, Babić pribjegava svojevrsnoj argumentacijskoj „gimnastici“. On posvećuje dobar dio članka raspravi o razlici između umjetnosti koja nastaje u gradu i umjetnosti koja nastaje na selu, i to kako bi taj konkretni slučaj mogao uklopiti u svoj izgrađeni sustav kriterija i vrednovanja. Objasnjava da u gradu nastaje visoka umjetnost u kojoj je važno autorovo individualno shvaćanje, pa je samim tim i autor bitan, dok na selu, „po diktatu sredine“, nastaje pučka umjetnost, koja odražava kolektivni identitet, zbog čega je autor sporedan. Iz toga proizlazi apsurdna teza da je spomenik Stjepanu Radiću – inače autorski rad konkretne umjetnice Mile Wod – djelo pučke umjetnosti: „takav jedan kip je posvećen i izdignut osjećajem cijelog jednog kolektiva, u ovom slučaju ljubavlju našeg seljaštva“, a „sam tvorac bronce nije glavan, on je sporedan“.²⁸ Budući da je iz teksta vidljivo da taj spomenik odgovara njegovu senzibilitetu i smatra ga uspjelim, bilo je potrebno postaviti ga izvan kanona kako ne bi doveo u pitanje vlastiti sustav vrednovanja. Zbog toga Babić inzistira na tome da pri njegovu vrednovanju kriteriji procjene budu niži, ističući da djela pučke umjetnosti „nemaju gotovo ni najprimitivnijih uslova, da budu u gradskom, u akademskom smislu tretirani kao plastični sklad“, odnosno da bi njih „strog kritičar odbacio“. Ističe da je taj spomenik posvetila velika ljubav, volja i sjećanje cijelog kolektiva i da pred tom ljubavi „padaju sve kritike, prestaju sve zamjerke ili možda nabranjanja dobrih ili loših strana toga kipa“ te da „prema toj ljubavi postavljati estetske kriterije, značilo bi u neku ruku dozivati cesto-redarstvene propise“.²⁹

Moguće je da je Babić, na osnovi ideje da je većina pučke umjetnosti zapravo djelo ženskih ruku (tepiši, čipka, odjeća...), odlučio to djelo jedne konkretne umjetnice proglasiti narodnom umjetnošću. Takvoj argumentaciji vjerojatno je pridonio i angažman Mile Wod na području primijenjene umjetnosti: ona je tih 20-ih godina prošlog stoljeća djelovala u Petrinji i bavila se uglavnom primijenjenom umjetnošću (podučavala lončarstvo u učiteljskoj školi i bila povezana s petrinjskom Ženskom udrugom za promicanje kućne tekstilne industrije Zlate Lopašić).³⁰

Jednostavnom logikom: s obzirom na to da spomenik koji je izradila žena ne može biti odraz individualnosti autora (jer su žene predestinirane za umjetni obrt i primijenjenu umjetnost, gdje individualnost autora nije važna), predstavlja ga kao odraz kolektivne svijesti cijeloga puka. Slijedeći Babićevu logiku, jednako kako je svejedno koja je konkretna seljakinja napravila određenu npr. čipku, tako je i svejedno koja je konkretna umjetnica napravila taj spomenik – on nije i ne može biti individualno umjetničko djelo jer pravo na individualnost ima samo muškarac.³¹ Sve u svemu, riječ je o iznimno mizoginoj i antifeminističkoj instrumentalizaciji teze o anonimnoj pučkoj i individualnoj gradskoj umjetnosti, koju je Babić stvorio i razradio isključivo kako bi obezvrijedio ženski individualni umjetnički doprinos.³²

BABIĆ KAO POVJESNIČAR UMJETNOSTI: UMJETNICE I KANON

Otprilike baš u vrijeme kada nastaje njegov najmizoginiji tekst „Žena u likovnoj umjetnosti“, Babić se počinje baviti historizacijom hrvatske moderne umjetnosti: piše prve sinteze i upisuje studij povijesti umjetnosti na Filozofskome fakultetu u Zagrebu, kojega završava 1932. Može se reći da u povijesno-umjetničkim pregledima dosljedno primjenjuje svoje uvjerenje da žene ne mogu biti prvoklasne umjetnice. U prvome sinteznom tekstu pod nazivom „Pioniri našega slikarstva“, objavljenom 1928. godine, spominje radove samo dviju žena, „i to gđe Krizmanić, čiji su neki pejzaži simpatično u boji sagrađeni. Svakako su suptilniji, ma da još sasvim impresionistički, mekani i izvrsni neki akvareli gđe Pexidr Ostojić“.³³ Epiteti kojima opisuje djela tih dviju umjetnica – suptilno, simpatično, mekano – naglašeno su obojeni „ženskim stereotipom“. U drugome sinteznom članku, objavljenom sljedeće godine i nazvanom „Hrvatski slikari od impresionizma do danas“, spominje pak samo Anku Krizmanić te joj posvećuje jednu rečenicu.³⁴

Posebnu pozornost vrijedi posvetiti njegovoj knjizi *Umjetnost kod Hrvata* iz 1943. godine, koja je utemeljiteljsko djelo za hrvatsku povijest moderne umjetnosti odnosno baza za kanon koji i danas vrijedi, a dobar se dio ocjena u toj knjizi do danas uzima kao pravortijek. Razmatrajući umjetnost 19. stoljeća, Babić grupira umjetnice u poglavlju posvećenom diletantizmu. Uz muške samouke svećenike (Marka Badovinca koji „zabavlja se režući u drvo“, Stjepana Marjanovića koji „kopira i prepravlja (...) englezke gravure“ te Pavla Štoosa, „vještog diletanta“), navodi i nekoliko umjetnica koje su stekle umjetničko obrazovanje, pa možemo zaključiti kako različito razumijeva diletantizam ovisno o spolu umjetnika. Dok diletantizam u slučaju muškaraca odnosno umjetnika podrazumijeva nedostatak umjetničkog obrazovanja,

u slučaju žena odnosno umjetnica označava osobu koja je umjetnički obrazovana te se neprofesionalno (u slobodno vrijeme) bavi umjetnošću. Tako Babićeva definicija diletantizma glasi: „Za svoju zabavu i rasonodu bave se umjetnošću ljudi, koji su zaposleni ili drugim poslovima ili koji nemaju nikakva posla; potonji je slučaj kod diletantica.“ U Babićevim kritikama može se uočiti prijezir prema diletantizmu, lijepljenje te etikete muškarcima odnosno umjetnicima koji su bili istinski amateri (bili su likovno neobrazovani i imali su svoje građanske profesije)³⁵ i gotovo svim ženama odnosno umjetnicama koje su imale pravo formalno umjetničko obrazovanje. Kao diletantice spominje Anku Marović, Karolinu Mihanović, Franjicu Daubači Brlić, Anu Novak i Mariju Stürmer rođ. Bedeković objašnjavajući: „Naravno da u to doba upravo cvate diletantizam u tako zvanom boljem društvu; slikanje je nužni dio odgoja dobro odgojene plemkinje.“³⁶ Mogućnost umjetničkoga obrazovanja i stvaralaštva za žene tada je podrazumijevala višak slobodnoga vremena, dakle dokolicu, i bilo je povlastica bogatoga sloja društva, no „pravi“ su se umjetnici prema tome odnosili kao prema hobbiju – s prijezirom. Jasenka Kodrnja u svojoj je analizi društvenih fenomena usmjerenih na obeshrabrivanje bavljenja umjetnošću kod žena istaknula: „Uobičajena slika (stereotip) uspješnoga profesionalnoga neovisnoga umjetnika veže se uz muškarca, a slika (stereotip) amatera uz ženu.“³⁷ Linda Nochlin napominje da je u priručnicima o pravilima dobrog ponašanja u 19. stoljeću uspostavljena slika umjetnice izgrađena na upornom naglašavanju „skromnog, vještog, samoponižavajućeg amaterizma kao ‘odgovarajućeg dostignuća’ dobro odgojene mlade žene, koja prirodno želi posvetiti većinu svojeg vremena dobrobiti drugih – obitelji i mužu“. Takva slika umjetnice otežala je odnosno onemogućila povoljnu recepciju njihovih dostignuća: „Ovakav stav preobražava ozbiljnu predanost u isprazno ispunjavanje slobodnog vremena ili radnu terapiju. (...) I danas, kao i u 19. stoljeću, amaterizam i nedostatak potpune predanosti, jednako kao i snobizam ili naglasak na ženi koja ima umjetničke ‘hobije’, hrani prezir uspješnog, stručno angažiranog muškarca koji se bavi ‘pravim’ poslovima i može, djelomično opravdano, ukazati na nedostatak ozbiljnosti u bavljenju umjetnošću svoje žene.“³⁸

Razmatrajući umjetnost na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, Babić spominje samo dvije umjetnice – Slavu Raškaj i Nastu Rojc. Izbor baš tih dviju umjetnica nije slučajan: obje se izdvajaju svojom specifičnom – onda razumijevanom – ženskom patologijom; Slava Raškaj psihičkom nestabilnošću, odnosno „histerijom“, a Nasta Rojc lezbijstvom. U slučaju Slave Raškaj, uz inzistiranje na preciznom opisu patološkog stanja i pretjerano isticanje životne patnje, Babić prenaglašava važnost muškog učitelja: „Jer je u isti-

nu Čikoševa zasluga, da je taj čudnovati i posebni talenat uopće došao na svijetlo. (...) To je prva naša nadarenost tog perioda, koju nosi žensko bijedno biće.“ U navođenju obilježja njezina djela istaknut je „ženski stereotip“, pa su epiteti koje spominje: fino, nevješto, profinjeno, mekano, ugodeno, intimno. Zasigurno je i njezina sklonost akvarelu, kao skromnijoj i jeftinijoj tehnici, imala ulogu u Babićevu prihvaćanju te umjetnice u kanon. Kao iznimka nametnula se i Nasta Rojc, koja se, otvoreno živeći svoj lezbijiski identitet, uklapala u Weiningerovu maksimu da žene mogu biti genijalne samo ako nisu prave žene. Zbog toga Babić ne propušta spomenuti „da su kritike pohvalne o njenom radu spominjale gotovo uvijek da joj je rad ‘muževan’“. Vrlo suzdržano i vrijednosno neutralno ističe kako se primarno bavila portretima te da „po svome slikarskom shvaćanju pripada (...) kao i njezine starije i mlađe drugarice, organizirane u klubu hrvatskih umjetnica, u krug prve zagrebačke škole“.³⁹

Do kraja knjige samo još na jednome mjestu spominje umjetnice: „Od mnogih i premnogih se slikarica ističu svojom darovitošću Nevenka Tomašević, Tompa-Ehrlich i Ružić-Vilhar, a od kiparica Ksenija Kantoci, kraj velikog broja likovnih radnica, koje se bave primijenjenim vještinama.“⁴⁰ Ne samo da izrijekom spominje da ih je „mnogo i premnogo“, nego i grupiranje ženskih slikarica na jednome mjestu jasno očituje nevoljkost da njihovo djelovanje uklopi u opći tijek naše umjetnosti, već ga „getoizira“ izdvajajući ga kao neki poseban fenomen, uz to posebno ističući da se mnoge likovne radnice bave primijenjenom umjetnošću.

ZAKLJUČAK

U objašnjenju tako oprečnog tretiranja iste pojave, ženske kreativnosti – od potpore i zagovora na izložbi 1916., preko grube osude u kritici tijekom međuraća, sve do prešućivanja u povijesti umjetnosti – treba imati na umu Babićev društveni položaj u hijerarhiji moći u danom trenutku. Kako bi se objasnio njegov prvotni feministički istup u vezi s *Intimnom izložbom* Proljetnoga salona 1916., potrebno je skrenuti pozornost na društveno-politički kontekst. Babić je u to vrijeme dio skupine mladih umjetnika koji se nastoje nametnuti na likovnoj sceni – odbijaju izlagati sa „starima“, što rezultira raskolom i osnivanjem Proljetnoga salona. Svojom jugoslavenskom političkom orijentacijom nastavljaju djelovanje Društva Medulic te se na taj način i politički suprotstavljaju „starima“.⁴¹ Iako politička stajališta, za razliku od nekih drugih članova poput Jerolima Miše, nije izražavao u svojim tekstovima, Babićeva djela iz toga vremena – slike s južnoslavenskim mitološkim narativima (*Ženidba Kraljevića Marka*, 1910.; *Udovice i Mati*, 1912.) – potvrđuju pripadnost južnoslavenskoj

političkoj opciji. Kako još nekolicina pripadnika iste političko-likovne skupine, poput Miše i Strajnića,⁴² zastupa likovnu i društvenu aktivnost žena (jasno, uz određene uvjete i samo ako ne ugrožavaju pozicije muškaraca), može se pretpostaviti da je dio njihova političkog angažmana bilo širenje jugoslavenske ideje i na ženski dio populacije. Također, mladi su se svojim istupom nedvojbeno nastojali pokazati ne samo likovno i politički nego i društveno progresivnima te se na taj način istaknuti u javnoj percepciji – odvojiti od starijih kako bi se svojom naprednošću, buntom nametnuli na likovnoj sceni. U tom smislu može se zaključiti da su oni borbu za veću vidljivost žena u društvu instrumentalizirali za svoju korist.

Sljedeći Babićev istup u vezi sa ženskim umjetničkim djelovanjem dogodio se desetak godina poslije, u potpuno novoj konstelaciji moći. Umjetnice više za izlaganje ne trebaju muško pokroviteljstvo, nego se samoorganiziraju u Klub likovnih umjetnica i hrabro stupaju na likovnu scenu. Da se promijenio odnos snaga pokazat će mizogine odnosno antifeminističke reakcije na izložbe Kluba, i to upravo onih kritičara koji se i sami bave slikarstvom. Babić je tada u drukčijoj životnoj situaciji – više nije mladi umjetnik koji se bori za svoje mjesto na likovnoj sceni, nego je afirmirani slikar, dio kulturnog i umjetničkog establišmenta (profesor na ALU-u, a uskoro će postati i član JAZU-a), pa hrabri nastup hrvatskih umjetnica potresa polje kulturne proizvodnje – može se s velikom sigurnošću reći da on u njima vidi konkurenciju. Budući da i drugi slikari na sličan način obezvrjeđuju izložbe Kluba – primjerice Miše i Hegedušić – te se njihove kritike ističu mizoginijom u moru neutralnih i afirmativnih kritika, nameće se zaključak da naši uvaženi umjetnici pri iznošenju stajališta o drugim umjetnicima čine neku vrstu interesne skupine te da njihov antifeminizam nije isključivo odraz nekoga općega patrijarhalnoga duha vremena, nego je i konkretno motiviran bojazni zbog gubitka muških povlastica na likovnoj sceni. Kako žene prodiru na likovnu scenu, dotadašnji nositelji moći, strahujući za vlastite povlastice, žestoko i, može se reći, „prljavo“ obezvrjeđuju njihov rad, nastojeći ih s margine, gdje su se pojavile, vratiti u sjenu. Kritiku stvaralaštva žena uputili su uvaženi umjetnici i profesori (budući akademici), dakle oni na najvišim pozicijama institucionalne moći, i to kako bi primarno eliminirali konkurenciju, odnosno obranili vlastite povlastice. Ovdje vrijedi citirati Idu Ograjšek Gorenjak: „Glasna, probuđena i propitivna ženskost neminovno je budila anksioznost naoko normativne, stabilne muškosti koja se odražavala u naglašenoj pojavi mizoginije i podcrtavanju granice između ženskosti i muškosti.“⁴³ Na kritiku kao moć-

no oružje za obranu ideoloških interesa onih na dominantnim pozicijama, a protiv onih koji žele zauzeti njihovo mjesto, upozorio je Pierre Bourdieu. Pri pojavi nove snage u kulturnome polju, u ovom slučaju skupine umjetnica, Babić svojim kritikama zapravo zagovara *status quo* u smislu zadržavanja dominacije muškaraca na umjetničkom polju.⁴⁴

Treći pak obrat označila je Babićeva knjiga *Umjetnost kod Hrvata*, u kojoj ignorira, ispušta, marginalizira, briše umjetnice iz povijesti umjetnosti. Zauzimanjem naoko „neutralne“, univerzalne pozicije, jednostavno je prešutio postojanje umjetnica, odnosno propustio je istaknuti njihovu važnost. Današnji pravorijek unutar povijesno-umjetničkoga kanona svojim je četirima knjigama o hrvatskom slikarstvu i kiparstvu 19. i 20. stoljeća dao Grgo Gamulin, koji je znatno povećao broj umjetnica o kojima se govori u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Iako je posebna poglavlja posvetio pojedinim ženama, kao i Klubu likovnih umjetnica, istraživačka nedostatnost i izrazita sažetost članaka o umjetnicama rezultat su tadašnje razine istraženosti pojedinih opusa. Međutim, njegove interpretacije opterećene su isticanjem feminosti kao posebne kvalitete opusa umjetnica,⁴⁵ čestim odricanjem kvalitete opusa i djela umjetnica unatoč očiglednoj slaboj razini istraženosti, odnosno sumnjičavošću prema mogućim vrijednostima, čak i u slučaju buduće bolje istraženosti, te prenaplašavanjem važnosti muških učitelja.⁴⁶ Nerijetko u njegovim riječima odjekuju misli Ljube Babića, primjerice u razmatranju opusa Slave Raškaj,⁴⁷ a Gamulin ocjenjuje Klub likovnih umjetnica sintagmom „veličina skromnih“ te ga tumači kao nepovoljan okvir djelovanja („rezervat žena-umjetnica“),⁴⁸ izrijeком ga smještajući na „rub umjetničkog obzorja“. ⁴⁹ Iako su mu knjige objavljene između 1987. i 1995., od Grge Gamulina, koji je tada bio u sedamdesetim i osamdesetim godinama, odmak od modernističkog pristupa i priklon tada već u svijetu aktualnim feminističkim čitanjima bilo bi preuzetno očekivati, a prema Ljiljani Kolečnik njegovo je djelo bilo „anakrono i prije objavljivanja“. Prema njezinu istraživanju, u dvama svescima posvećenima hrvatskom slikarstvu 20. stoljeća omjer obuhvaćenih umjetnica bio je 13,6 % naprama 86,4 % umjetnika, a samo je 5,7 % knjižnog prostora bilo posvećeno ženama.⁵⁰ To se na prvu može činiti malo, no neosporivo je da je Gamulin u kanon, točnije na njegovu marginu, uključio znatan broj žena, a na nama je ne samo da nastavimo na tom tragu, proširujući broj istraženih opusa, nego i da kritičkim čitanjem dosadašnjih interpretacija i otvaranjem novih pogleda ispravimo povijesnu nepravdu prema ženskom doprinosu u likovnim umjetnostima.

Bilješke

- ¹ LJUBO BABIĆ, *Između dva svijeta*, Zagreb, 1955., 14.
- ² MATKO PEIĆ, „Tragična samoća Ljube Babića“, *15 dana*, 1–2, 18 (1975.), 14–15.
- ³ LJUBO BABIĆ, *Između dva svijeta* (bilj. 1), 23–25.
- ⁴ Vrijednu raspravu o toj knjizi „preponoj govora mržnje prema ženama i Židovima“ vidi u: GORDANA BOSANAC, „Otto Weininger – paradigma primitivne mizoginije ili o ludilu erotičke mržnje“, *Visoko čelo. Ogljed o humanističkim perspektivama feminizma*, Zagreb, 2010., 397–423.
- ⁵ LJUBO BABIĆ, *Između dva svijeta* (bilj. 1), 23.
- ⁶ GORDANA BOSANAC, *Visoko čelo* (bilj. 4), 75–79.
- ⁷ Više o *Intimnoj izložbi* te antifeminističkim, ali i feminističkim iskazima koji su pratili njezinu recepciju vidi u: ANA ŠEPAROVIĆ, „Pojava antifeminizma u hrvatskoj likovnoj kritici: recepcija Intimne izložbe Proljetnoga salona 1916.“, *Život umjetnosti*, 103 (2018.), 26–45; ANA ŠEPAROVIĆ, „Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica“, *Ars Adriatica*, 8 (2018.), 197–200.
- ⁸ Prema: PETAR PRELOG, „Proljetni salon 1916.–1928.“, *Proljetni salon*, katalog izložbe, ur. R. Vuković, Zagreb, 2007., 11; PETAR PRELOG, „Ljubo Babić i Proljetni salon“, *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, zbornik radova znanstvenog simpozija, ur. L. Jirsak i P. Prelog, Zagreb, 2013., 18–19.
- ⁹ LJILJANA KOLEŠNIK, „Likovne umjetnice“, u: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, ur. J. Kodrnja, Zagreb, 2006., 237.
- ¹⁰ *Hrvatski proljetni salon. Intimna izložba*, katalog izložbe, Zagreb, 1916.
- ¹¹ Više u: GORDANA BOSANAC, *Visoko čelo* (bilj. 4), 64–75. O patrijarhalno utemeljenim predodžbama koje funkcioniraju prema principu binarnih opozicija: muško – žensko, jako – slabo, kultura – priroda itd. usporedi s: PIERRE BOURDIEU, *Vladavina muškaraca*, Podgorica, 2001., 14–34; JOAN WALLACH SCOTT, „The Problem of Invisibility“, *Retrieving Women's History*, ed. J. Kleinberg, Oxford, New York, Hamburg, Pariz, 1988., 28–29.
- ¹² LJILJANA KOLEŠNIK, „Postoji li feministička povijest umjetnosti“, *Treća*, 1 (1998.), 110.
- ¹³ Više o Klubu u: DARIJA ALUJEVIĆ i DUNJA NEKIĆ, „Women's Art Club and Women's Group Exhibitions in Zagreb from 1928 until 1940“, *Artl@s Bulletin*, 1, 8 (2019.), 167–182.
- ¹⁴ O tom tekstu u: ANA ŠEPAROVIĆ, „Muški feminizam nasuprot antifeminizma: tri studije muških 'velikana' o ženskom umjetničkom stvaralaštvu“, *Posebna soba. Žensko nasljeđe: roba, spektakl ili muzej za sve?*, zbornik radova znanstvenoga skupa Marija Jurić Zagorka – život, djelo, nasljeđe, ur. L. Dujić, M. Grdešić, R. Jambrešić Kirin, A. Dremel, S. Prlenda, Zagreb, 2021., 105–114.
- ¹⁵ Ako nije navedeno drukčije, svi su citati u ovom poglavlju iz: LJUBO BABIĆ, „Žena u likovnoj umjetnosti“, *Obzor*, 279, 69 (1928.), 2–3; 284, 69 (1928.), 2–3.
- ¹⁶ GRISELDA POLLOCK, „(Feministička) socijalna povijest umjetnosti“, *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, prir. Lj. Kolešnik, Zagreb, 2005., 253.
- ¹⁷ JASENKA KODRNJA, „Pristup temi“, u: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, ur. J. Kodrnja, Zagreb, 2006., 19.
- ¹⁸ LJUBO BABIĆ, „Izložba Kluba likovnih umjetnica“, *Obzor*, 238, 76 (1935.), 1.
- ¹⁹ LJUBO BABIĆ, „Tridesetogodišnjica smrti Slave Raškaj“, *Hrvatski dnevnik*, 54, 1 (1936.), 11.
- ²⁰ LJUBO BABIĆ, „Izložba Slave Raškaj“, *Globus*, 154, 4 (1957.), 5.
- ²¹ GRISELDA POLLOCK, *Vision and Difference*, London, New York, 2008., 118.
- ²² GRISELDA POLLOCK, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, New York, 1999., 25.
- ²³ LJUBO BABIĆ, „Izložba Kluba...“ (bilj. 18).
- ²⁴ LJUBO BABIĆ, „Izložba Kluba...“ (bilj. 18).
- ²⁵ LJUBO BABIĆ, „Stela Skopal i Heda Kras“, *Obzor*, 270, 76 (1935.), 2.
- ²⁶ U članku „Žena u likovnoj umjetnosti“ iz 1928.
- ²⁷ Više o spomeniku i njegovoj sudbini vidi u: DARIJA ALUJEVIĆ, „Sudbina petrinjskog spomenika Stjepanu Radiću kiparice Mile Wod od 1929. do 1999.“, *Problem spomenika: spomenik danas, zbornik radova, Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 32–35 (2012.–2015.), 63–77.
- ²⁸ LJUBO BABIĆ, „O spomenicima“, *Obzor*, 237, 70 (1929.), 2. Pretiskano u: *Ljubo Babić. Dokumenti, vrijeme, galerije*, ur. L. Jirsak, Zagreb, 2011., 169–170.
- ²⁹ LJUBO BABIĆ, „O spomenicima...“ (bilj. 28).
- ³⁰ Prema: DARIJA ALUJEVIĆ, *Život i djelo kiparice Mile Wod*, disertacija, Zagreb, 2020., 123–136.
- ³¹ Svoju kanonsku knjigu *Umjetnost kod Hrvata* Babić počinje uspostavljanjem jednakosti između individualnosti i umjetničke kreacije: „Po

- svojem nastojanju umjetnost je (...) bitni izraz pojedinog čovjeka, pojedine individualnosti.“ LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, 1943., 5. Ista formulacija sadržana je i u prošlom izdanju knjige: LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*, Zagreb, 1934., 5.
- ³² Potvrdu za to pronalazimo u Babićevoj pohvalnoj ocjeni knjižne opreme Anke Martinić i usporedbi s pučkom umjetnošću: „Njezin izbor materijala i izvedba često imaju draž i originalnost koju nalazimo kod primitivnih radova u koži hrvatskih seljaka.“ LJUBO BABIĆ, „Jugoslavische Einbandkunst“, *Jahrbuch der Einbandkunst*, Leipzig, 1931., 128–131. Prema: LIBUŠE JIRSAK, „Iz ostavštine Ljube Babića: albumi izložbi 1930.–1939.“, *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, zbornik radova znanstvenog simpozija, ur. L. Jirsak i P. Prelog, Zagreb, 2013., 78.
- ³³ LJUBO BABIĆ, „Pioniri našeg slikarstva“, *Svijet*, 22, knj. 6, 3 (1928.), 564.
- ³⁴ LJUBO BABIĆ, „Hrvatski slikari od impresionizma do danas“, *Hrvatsko kolo*, 10 (1929.), 188–189.
- ³⁵ Više o Babićevu neskrivenom prijelazu prema likovnom amaterizmu u: ANA ŠEPAROVIĆ, „‘Tko nije kolorista, nije slikar’: Grupa trojice kao građansko-elitistička opcija hrvatske likovne scene tridesetih godina 20. vijeka“, *Arhitektura i vizuelne umjetnosti u Jugoslavenskom kontekstu: 1918. – 1941.*, ur. A. Kadijević i A. Ilijevski, Beograd, 2021., 283–284.
- ³⁶ LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata* (bilj. 31), 42.
- ³⁷ JASENKA KODRNJA, *Nimfe, muze, eurinome: društveni položaj umjetnica u Hrvatskoj*, Zagreb, 2001., 40.
- ³⁸ LINDA NOCHLIN, „Zašto nije bilo velikih umjetnica“, *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, prir. Lj. Kolešnik, Zagreb, 1999., 16–18.
- ³⁹ LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata* (bilj. 31), 149–150.
- ⁴⁰ LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata* (bilj. 31), 236.
- ⁴¹ Prva izložba Proljetnog salona izrasla iz raskola zbog izložbe *Hrvatski umjetnici za hrvatske junake, nemoćne i ranjenike*, koja se trebala održati u Osijeku 1916. Razlozi razilaženja, uz likovne, bili su politički jer su mladi umjetnici „nedvojbeno bili pobornici koncepta integralnog jugoslovenstva, dok su stariji imali drugačije stavove koji su vrlo vjerojatno podrazumijevali očuvanje Monarhije“. Prema: PETAR PRELOG, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb, 2018., 148.
- ⁴² JEROLIM MIŠE, „Naš društveni saobraćaj“, *Zastava*, 20, 1 (1914.), 2; KOSTA STRAJNIĆ, *Umjetnost i žena*, Zagreb, 1916.
- ⁴³ IDA OGRAJŠEK GORENJAK, *Opasne iluzije: rodni stereotipi u međuratnoj Jugoslaviji*, Zagreb, 2014., 267.
- ⁴⁴ PIERRE BOURDIEU, *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993., 94–95.
- ⁴⁵ Ako hvali neka obilježja slikarstva umjetnica, ona u pravilu imaju predznak ženstvenosti, ženskosti odnosno femininosti (Anka Krizmanić, Nevenka Đorđević, Marta Ehrlich i dr.).
- ⁴⁶ Primjerice, pri tumačenju djela Cate Dužšin Ribar, Božene Vilhar i dr.
- ⁴⁷ „Bila je nježno i traumatizirano žensko biće! (...) u Ozlju (...) je provela svoje osamljeno i tužno djetinjstvo. (...) Prvi znakovi bolesti već su se bili javili: manija samoće. (...) Nije, dakle, izdržala svoju životnu osamljenost.“ GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, Zagreb, 1995., 129, 137.
- ⁴⁸ GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, sv. 1, Zagreb, 1997., 332.
- ⁴⁹ Poglavlje o Klubu likovnih umjetnica počinje ovim riječima: „Svako umjetničko obzorje ima svoje rubove. Preko njih, ono se proteže u vremenu i prostoru, a tokovi se prelijevaju i stvaraju enklave, zatvorene krugove: amatera, naivne umjetnosti, mnogih područja umjetnog obrta.“ Dalje nastavlja: „Bilo je to, naravno, i sklonište (često i sklonište osrednjosti), ali i ‘poligon’ za određena manevriranja: nisu se uzalud izložbe ovih naših žena-umjetnica održavale pod pokroviteljstvom ‘Njezina veličanstva Kraljice Marije’. Znanstvena će kritika, naravno, upravititi svoju pažnju isključivo na vrijednosti koje se (eventualno) pojavljuju. Ono što se sada može sagledati, nije mnogo.“ GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo...* (bilj. 48), 327.
- ⁵⁰ Prema: LJILJANA KOLEŠNIK, „Likovne umjetnice“, u: *Rodno/spolno...* (bilj. 9), 240.

„It is evident that woman lacks the capacity to conceptualise and execute creative ideas on a grand scale.“ Ljubo Babić, Female Artists and Canon

ANA ŠEPAROVIĆ

Ljubo Babić, one of the most influential Croatian art historians and author of the first canonical book on the history of Croatian modern art, is also the author of what is arguably the most misogynistic text about women in art ever published in Croatian newspapers. This fact prompted an analysis of Babić's texts dealing with female artists, with the aim of establishing a connection between his harsh criticism of women's artistic creativity and the marginalisation of female artists in the canon. In this study, Babić's texts are grouped according to the role he assumes. The introduction to the Intimate Exhibition of the Spring Salon of 1916 is analysed, where Babić advocates for women's artistic work in an almost feminist manner, reflecting his attempt to present himself as part of a younger generation acting both artistically and socially progressively. Subsequently, his art critiques are analysed, in which he denies women the capacity for artistic creation and confines them to the domain of applied arts, linked to the emergence of Croatian

female artists' self-organisation in the Club of Women Artists, which he perceives as a threat to the existing power dynamics. Babić draws on authors with misogynistic views such as Lombroso and Weininger, presenting pseudo-scientific arguments that women are not suited for high art, cannot be artistic geniuses, and that they should engage in applied arts, interpreting their works through a „female stereotype“. He considers extraordinary female artists as exceptions, attributing specific pathologies to them that were then understood to be typical of women: in the case of Slava Raškaj, psychological instability, or „hysteria“, and Nasta Rojc, lesbianism. In the case of Mila Wod, as she fits traditional criteria of a „proper woman and mother“, he conceals her authorship of the monument to Stjepan Radić, dismissing it as a „collective work“. Finally, Babić's reviews of Croatian modern art are analysed, where female artists are almost completely ignored.

Prilog: ŽENA U LIKOVNOJ UMJETNOSTI*

(PRIGODOM PRVE IZLOŽBE BEZ JURYA, PRIREĐENE PO KLUBU LIKOVNIH UMJETNICA.)

I.

Žena nije ni superiornija ni inferiornija od muškarca: ona je različita od njega.

S. Sighele

Proljeće, ljeto i zelenilo je prošlo, laste su odletjele. Jesen je — i novi je klub napunio umjetnički paviljon sa starim i novim radovima, koji su u većini izvedeni starim ili starinskim shvaćanjem umjetnosti. Svih šest dvorana napunio je klub i time otvorio sezonu.

Bez jurya svaka pojedina dama od izlagačica, to jest od primljenih članica kluba, izložila je ono što je sama pronašla da je potrebno i da je moguće pokazati javnosti. Budući da su te naše likovne klubašice dosta samosvjesne, i izložba je puna i krcata. Radovi su od pojedinih gospođa izmiješani, i o tome kako je to miješano, rečeno mi je da je izrađen protokol. Da se ne bi bilo koju članicu favoriziralo, vješalo se demokratski i ravnopravno, istina ne po alfabetskom redu, već po veličini rada ili prema zlatnom okviru. Sistema u aranžmanu nije bilo, postavljanje zavisilo je o slučaju. Po tom je već i samim aranžmanom podcrtana još više nehomogenost samih radova i rezultat takvog vješanja je opća zbrka, premda se to dalo vrlo lagano izbjeći. Valjalo je izabrati stvari, te ih po srodnosti razmjestiti. Svakako manje stvari smještenih po planu, bilo bi pomoglo cijeloj priredbi.

Ovakovo loše serviranje i krivo aranžiranje djeluje štetno na cijelu izložbu, a osobito onemogućuje mirno posmatranje onih radova koji su svakako pozitivni.

Ti pozitivni i dobri radovi uklješteni su među teškim balastom neozbiljnih i diletantskih stvari. Kao neka fantastična džungla prerasle su one sličurine u nemogućim i neukusnim zlatnim okvirima one male, mekane, skromne i fine, potpuno ženske akvarele gdje Pexidr ili su opet sa svojom tropskom bujnošću zasjenile onu izvrsnu glavu Dr. Wickerhausera ili prekrile sa svojim sladunjavim i plehnatim umotvorinama simpatični i nepretenciozni autoportret gdje Kučere.

Priznajem i žalim ove dobre stvari da su u takvom društvu, jer u ovoj džungli ima opasnih stvari. Tu rastu oni poznati kaktusi diletantizma, kao i divlje lijane neukusa, kroz tu džunglu provlače se, istina, i pitoma čeljad domaće imitacije, ali i šareni mačkasti cvjetovi prepotencije. Isto tako kroz ovu guštaru i bujno isprepletenu rašće puza opasna penjalica sentimentalnih i sluzavih literarnih nadahnuća ili opet šire pobjedno šarene ptičurine i brbljavi kakadui svoja krila u formi slatkog i neslomivog kiča. I sve to prekriva i zasjenjuje upravo ono, što bi na ovakovoj izložbi moralo biti najvažnije, a to je žensko i samo žensko shvaćanje i osjećanje u likovnoj umjetnosti, koje shvaćanje daje ženi u umjetnosti njezino posebno mjesto.

Žena je već po svojem spolu predestinirana za svoj posebni izraz u umjetnosti. I različnost među spolovima (nikakva inferiornost) upravo u umjetnosti dolazi do svog punog izražaja. Žena sigurno nema velike snage za ogromne kreativne koncepcije, ali zato joj se ne smije i ne može poricati mogućnost svake kreativnosti. Svako njezino stvaranje je različno od stvaranja muškarca i ono je možda više ograničeno na specijal-

ne grane likovne umjetnosti. Svi reakcionari izriču mišljenje da je genij muškog roda i ističu da nije bilo još ženskog genija u likovnom svijetu. Osobito se pozivlju na to da se žena, i ako je studirala arhitekturu, nije mogla ni kao obični mediokritet održati u arhitekturi, jer joj je svaka promišljena konstruktivnost tuđa.

Svakako je istina da nije bilo ženskih genija u likovnoj umjetnosti, i one koje se obično ističu kao genijalne kao Baškircева i B. Morisot, ne dadu se zamisliti bez svojih muških uzora: Bastien-Lepage i Maneta. A to je i naravno, jer ovako organizirano društvo kao što je današnje, nije podalo baš nikakve mogućnosti da se takav ženski genije rodi. Genij nije neko nadnaravno čudo, on je uvjetovan i socijalnim, a pogotovo ekonomskim uslovima. Priče o Giottu i o sličnim božjim čudesima samo su priče i lijepe legende.

Društvo koje ženu obožava (i to hipokritski) de facto ženu zapostavlja. Njezin cijeli odgoj, njezin cijeli život, kao i njezin svaki, pa i najmanji napredak već se unaprijed diskvalificira, samo zato jer je ženski i kao takav manje vrijedan nego muški. A i emancipacija žena polazila je često sasama sa krivog stanovišta, da oslobađa ženu na taj način da žena prestane biti žena i da postane obična karikatura muškarca ili, što je još gore, neki poluspol ili međuspol (Weininger). Ali zanimljivo je da same žene u ogromnoj većini ne će ravnopravnost, dapače joj protivna i nije potpuno prazna riječ M. Nordaua: »Das Weib ist immer eine Feindin des Fortschritts und die festeste Stütze der Reaktion«.¹

Žena je svakako manje originalna nego muškarac, ona manje nastoji pronaći novo i originalno i ona nesumnjivo ima značajke, koje ju određuju logično za čuvanje i konzerviranje tradicije, kao i za čuvanje i održavanje ideja već ustaljenih i opće priznatih. I nije slučaj, da su upravo žene sačuvalе kroz stoljeća u glavnom sve odlike divnog i čudesnog tekstila našeg zdravog i jedrog primitivnog seljaka. Naravno, da se takav misonéisme pretvara često u modernoj umjetnosti u pravu karikaturu stvarajući kič, koji se recimo kod nas poziva na ozbiljne i tradicionalne principe davnih već prošlih umjetničkih perioda i koji jako rogobatno protestira protiv naših u istinu vrijednih mladih i modernih nastojanja u likovnom svijetu.

I upravo zato što je žena manje sposobna za čistu kreaciju, to je tim sposobnija za asimilaciju (Lombroso). Ona više koristi širenju i populariziranju novih ideja nego pronalaženju istih. Katarina II. prijateljica enciklopedista i švedska kraljica Kristina, lijepi su primjer za gornju tvrdnju.

Gotovo će uvijek žena imati više instinkta nego inteligencije, ona će uvijek gotovo nesvjesno pogadati ono ispravno, i stoga joj je svako kombiniranje i konstruiranje bez uzora i predložaka strano, a improvizacija, ma i najslobodnija, bliža i pristupačnija. Strpljivosti, uzdržljivosti i marljivosti uvijek će žena imati više nego muškarac. Uopće u svakom

radu gdje je instinkt glavna poluga, tamo će uvijek žena biti bez konkurenta. Sjetimo se samo nepogrešivog ukusa prave žene u sastavljanju svojih moda.

Žene će brzo smalaksati kod apstraktnih pojmova i sintetičnih sudova, njihova je snaga upravo u analizi i u zapažanju, osobito oštrom, svih pa i najsitnijih pojedinosti (Lombroso). Zato će i žene kao strpljivije, a i marljivije, uvijek biti pozitivnije nego muškarac u pojedinim granama primijenjene umjetnosti. Projektiranje ne će im ići olako, ali zato će im biti njihov specijalitet brižljivo bavljenje sa svakim detaljem, strpljivo nadvladavanje istih, osobito kod ornamenta, kao i ono predano skupljanje materijala i motiva.

Zbog svih tih tek nabačenih karakteristika, da ne navodim one druge, koje proizlaze iz ljubavnog života žene, obilježen je jasno i nedvoumno put, kojim žena u umjetnosti ima poći i na kojem putu je svakako čekaju veći i realniji uspjesi, nego na putu na kojem bi silom prirode bila uvijek pozadi muškarca.

Primijenjena umjetnost i umjetni obrt jest prava domena žene. I u toj je domeni žena ne samo pozitivna i nenadoknadiiva, nego mogu mirno reći da je ona vodeća. I zato treba upravo u našim prilikama ovakav rad žena podupirati i nad svaki drugi ženski rad isticati, jer je taj rad realan, potreban i uspješan. Taj rad de facto predstavlja, kao pravi čisti izraz žene, napredak cjeline i on je usko povezan kao pozitivan sa svim našim modernim i vrijednim nastojanjima likovne umjetnosti.

Imitacije muških originala ili umišljene iznimke sa patološkim značajkama obično ne broje, one mogu biti istina interesantne, ali za opći razvitak pogotovo našeg umjetničkog života nemaju velikog značaja. Isto tako ne broje ni radovi koje je rodila dosada i rasonoda razmaženih milostiva ili kćeri boljeg društva, koje ne trebaju da se brinu za svoj život pa svoje »talente« guraju u rasvjetu javnosti, ma da ne znadu ni one najprimitivnije istine, da se za svaki ozbiljan rad ponajprije traži poznavanje obične meštrije, običnog zanata.

Dakle kad se govori o likovnoj umjetnosti žene kod nas, valja u prvom redu govoriti o onim ženama kojih nema na izložbi kluba likovnih umjetnica, a to su naše vrijedne umjetnice, kojima zahvaljujemo u pravom smislu postojanje početaka našega umjetnog obrta.

Među njima na prvom mjestu odlikuje se gđica Paulić.² Majstorica i vještakinja, izvrsna vezilja i tkalja, svojim znanjem i svojim profinjnim instinktom, specijalno za naš tekstil nastavila je rad oko naših tradicionalnih i velikih izraza bezimenog vjekovnog ženskog umijeća. Modernim shvaćanjem ne ogrešujući se o bitne karakteristike našeg ornamenta izradila je niz uspješnih čilima, mutapa i vezova. Njezine lutke nisu samo radost djeci, nego su čista i izrazita kreacija ženskog umijeća. Spretno njezine ruke izrezale su silhuetu, koje u svakom pogledu znače za našu grafiku jedan lijepi napredak. Skromna i nevjesta za guranje u životu, u kutu nekog muzeja slaže krpice i sipa naftalin, a morala bi biti na mjestu sa kojega bi mogla koristiti svojim znanjem i svojom vještinom preporodu ili ponovnom stvaranju našeg kućnog obrta.

Isto tako kuluči u muzeju i gđica Sertić,³ lijepi etikete i kopira sa svim neposredno do klonulosti tekstilne uzorke. Talentovana crtačica, sa ukusom se afirmirala na polju grafike. Nekoje naslovni listovi i vještina pisma, kao i njezini izvrsni kalendari (ne svi), postavili su je u prvi red u toj struci među ženskim ozbiljnim radnicama. Sa uspjehom mogla se je često uz bok postaviti majstorici pisma gđici O. Höcker.⁴ Gđica Sertić bila bi kao stvorena da svojim velikim znanjem i vještinom surađuje na velikom poslu sređivanja, kompariranja i odabiranja našeg ornamenta, u cilju da se dođe jedared do prijeko potrebne gramatike našeg ornamenta. Sastaviti tu gramatiku bila bi dužnost etnografa ali... na žalost oni

izdavaju table bez ikakvog reda, tako da tim izdavanjem samo uvećavaju zbrku u oblasti našeg ornamenta!

Radovima gđica Höcker i Sertić valja pribrojiti rad gđice Martinić.⁵ Velikom ukusom izvedeni uvezi sa pečatom pravog ženskog temperamenta i instinkta, bilježe kod nas i na tom polju sretni početak; a imadu u svakom slučaju više smisla nego li kakovi izmučeni diletantski pejzaži ili radirunzi, kojima se sve dobroćudne patke po rodbinskoj dužnosti moraju diviti. Ne smije se zaboraviti ni rad cijelog niza umjetnica, koje su kod nas počele keramiku. Dosta je spomenuti ženski pravi rad gđe Nevenke Đorđević,⁶ čiji je smisao za originalnu boju nesumnjiv i čiji se osobit talenat za ornamenat sad otkriva u stvaranju ukusnih šalova. A majstorije u koži izvađa gđa Turkalj⁷ povađajući se za narodnim uzorima. Ovima valja pribrojiti svakako i gđu Krizmanić,⁸ čiji su dekorativni nacrti za pletene pokrivače dokazali, da je i njezina prava snaga i njezina originalnost na polju primijenjene umjetnosti.

Kada prisposobimo od tih umjetnica i najneznatniju stvarcu sa radovima kluba, koji sad izlaže u umjetničkom paviljonu moram neminovno utvrditi, da se u ovom skromnom radu prvih krije više talenta i više umjetnosti, a što je najvažnije i više pravog ženskog izraza. Rad ovih prvih realan je i znači goruću potrebu naše sredine, a u isto vrijeme taj je rad iskren i istinit, jer ne niječe ženstvo, nego upravo iz njega crpe svoju najveću odliku, što se uz neke časne iznimke za većinu izlagačica nikako ne može utvrditi.

II.

Je vous jure que je serai célèbre,
je vous jure, je vous jure sérieusement
je vous jure sur l'Évangile, sur la
passion du Christ, sur moi même...⁹
Journal de Marie Bashkirtseff.

Ma da je žena sposobnija nego muškarac za umjetnički obrt, ma da je često u umjetnom obrtu žena vodeća, to je ipak i u čistom slikarstvu dala žena značajnih i zanimljivih stvari. Historija likovne umjetnosti nas uči da je bilo žena umjetnica, osobito slikarica, koje su se izdigle iznad prosjeka i čiji su radovi isto toliko vrijedni kao i oni od muške ruke. Nije potrebno nabrajati sva poznata imena kao Evu Gonzalès, Baškircevu, R. Bonheur, B. Morisot i mnoge druge, već je potrebno utvrditi gotovo kod svih bez razlike, ma kako bile poznate i vrsne i po svojim kvalitetama ispred mnogih slikara, da su zaostale gotovo uvijek uza sav napor i svu fanatičnu ambicioznost in ultima linea za svojim velikim muškim uzorima svojeg vremena. Jednom riječi one su ostale pozadi iza muškaraca.

Druge su opet one umjetnice, čija je ženska originalnost nesumnjiva, a te upravo čine izuzetak. One su prava zanimljiva rijetkost, i crpu novost i originalnost svojeg stvaranja upravo iz onih osobina koje ih čine da nisu prave ni potpune žene. Njihov je rad blizu granica koje je potegla patologija. Najljepši i najzanimljiviji primjer za takove umjetnice daje nam moderna francuska umjetnost sa čudnom i nezaboravnom Marijom Laurencin.

Qu'elle rie
Et Marie
Laurencin
L'or enceint
Dans ses belles
Prunelles¹⁰

Tako oduševljeno je Jean Moréas sa svojim muzikalnim stihovima upotpunio panegirike G. Apollinaire-a i A. Salmona delikatnoj plavojci, koja je na juriš osvojila Pariz.

Marie Laurencin u istinu je vanredna i velika umjetnica, slika svoj originalni svijet i osvaja svojim profinjenim harmonijama posebno mjesto. U slikama te čudesne prvakinje kista struji opojni topli dah Lezbosa i osjeća se ritam nježnih želja i čežnja za nedohvatnim; iste ovakove je čežnje slagala već pred tisuću godina bolno i melanholično na kitari pjesnikinja Sappho. Toj slikarici je narav, kako je duhovito rekao njezin jedan kritičar, cabinet sa zrcalima u kojima zrcali sebe. Dakle izuzetan slučaj i potpuno originalan i po svojem iskrenom izrazu nov. Granice ovog članka ne dopuštaju da zađem u kompleks velikih i teških pitanja o vezi erotike svih mogućih stupnjeva i same umjetničke kreacije, nu ovaj izuzetan primjer M. Laurencin služi mi kao ilustracija zasade, da je abnormalitet ili patološki slučaj često, ne uvijek, popratna pojava kreatorске snage kod žena u likovnoj umjetnosti.

I u našoj umjetnosti imademo tragičan lik Slave Raškaj,¹¹ čiji su pojedini akvareli vanredni i slikarski nad prosjekom. Njezin je slučaj bio isto patološki, ali sasvim suprotan nego što je slučaj M. Laurencin. Njezin osebujni eros u tamnici gluhoonijemog tijela, preko neizlječive hysterije vodio je do tragičnog konca. Taj interesantan i nada sve rijedak slučaj žene čeka još uvijek uzalud svoju iscrpivu monografiju. Oko lika Slave Raškaj splela se legenda i kritički osvrt o njezinom radu u mnogočem će promijeniti sadašnje mišljenje, da su sve njezine stvari zanimljive i dobre. Takav kritički osvrt izlučit će mnoge njezine akvarele kao nesumjerne i beznačajne, a opet druge iznijeti na danje svjetlo. Njezini mekani pejzaži iz okoline Ožlja sa folklorističkom značajkom možda su prvi kod nas te vrste. Slike, upravo portreti, seljačkih kuća živi su i jedinstveni. Proletni pejzaži ozaljskog kraja više su no obične sličice.

Takovih izuzetnih slučajeva nema izložba kluba umjetnica, ali ima nekoliko značajnih imena, koja se moraju iz cijeloga skupa izlučiti, i koja imena su kadra nositi i ime umjetnica, i čiji radovi stoje na takvoj razini da se o njima može izreći ozbiljna, iskrena, naravno, i objektivna kritika. Bolesna i prkosna ambicija i fanatična strpljiva volja ne pomaže da netko tko nema mogućnosti, samo sa tim krijepostima oboružan, provali težak i mučan put u likovnoj umjetnosti. Izuzimljem od nehomogenog kluba u prvom redu gđu Pexidr, taj rođeni i zanemareni talenat, zatim gđe Rojc i Buchmeister, a moram k njima pribrojiti vještu gđu Borelli.

Talenat gđe Pexidr¹² bio je već davno prije zapažen i dosta ispravno ocijenjen. Šteta je da nisu svi njezini radovi označeni godinama, da bi se moglo vidjeti jasno, kojom se linijom razvitak kod nje kretao. Sada je izložila valjda sve što je uopće radila, vidio sam dapače i stvari kojih se sjećam iz školskih izložba. Kolekcija od kojih desetak godina rada, pomiješano vješana bez naznačenih godina rada, ne može čovjeka uvjeriti da je gđa Pexidr u ovo zadnje vrijeme radila i da linija njenog razvitka pokazuje uspon. Sve stvari, uz neke iznimke, nose na sebi pečat simpatičnog i neizrađenog talenta, koji je sretno paren sa profinjenim ukusom. Gđa Pexidr je gledala i vidjela mnogo. Tehničkog znanja ima sigurno manje, nego gđa Borelli ili Buchmeister, a ima i manje temperamenta nego gđa Rojc. Ona vodenom bojom slaže mekane nekričljive tonove, vezuje ih harmonično i sigurno, dapače i kod onih neuspjelih stvari, loše nacrtanih kao broj 113, boje su ukusno i lijepo raspoređene i slikarski iznešene. Uopće crteži njezina velika snaga: ton i prozirna i maglena boja odlikuju njezin rad. Žena u potpunom smislu, njezin portret (89) prava je ženska kreacija, ona više i bolje izražuje svu žensku psihu, nego one ilustrativne madone u svim mogućim pokretima i tehnikama, ma da te madone šareno kriješte o materinstvu, od umjetničkog izraza, a po

tom i od pravog ženskog u umjetnosti, nemaju upravo ništa. Sjećaju me na one oleografije kod Kaplana ili gdje drugdje, samo s tom razlikom, da su spomenute kič-oleografije bolje nacrtane i tehnički bolje izvedene. Pexidričina djeca (147) otkrivaju izvrsno i tačno impresionističko gledanje autorice i daju možda umjetnički maksimum, koji je na ovoj izložbi postignut. Sa nekim sladunjavim dječjim portretima ne mogu se pomiriti, ali zato pojedini akvareli, kao oni pogledi na ulice, pa one barke, osobito barke (140), naprotiv su jedinstveni i vrlo dobri. Naivni dječji pogledi tačno su observirani i vidi se da je gđa Pexidr više materinstva donijela u tim jednostavnim akvarelima, iznašajući i pogađajući dječju dušu, nego njezine družice, koje su taj motiv bilo patetično, bilo sentimentalno, shvatile kao Mila Wod (1). Da su oni novljanski tipovi seljakinja i građanki bolje nacrtani bili bi isto veliki pozitiv ove izložbe.

Kad prisposodobimo djecu na slikama gđe Buchmeister¹³ sa onima gđe Pexidr, vidimo golemu razliku. Sigurno su slike prve vještije, a one druge izražajnije. Jedno je slikarica koja voli djecu kao slikarski objekt, a drugo je prava mati, koja uz slikarski objekt vidi u djetetu i sebe i svoje najdublje, te joj to često i polazi za rukom izraziti. Kod gđe Buchmeister sve glave nose slični izraz nekih neugodnih i izbuljenih očiju, i to sve podjednako, one starijih ljudi, i one glave malene djece.

Kod gđe Borelli,¹⁴ taj motiv materinstva opet je čista, spretna i vješta ilustracija. Dekorativno razmještenje i izrazito šarenilo prema folkloru nemaju ničega psihološkog, njezine su slike anegdote, gospođa priča ali sama ne doživljuje. Izvrsna dekoraterka, nacrtala je dva zanimljiva folklorna crteža (153) dalmatinskih narodnih nošnja, koji bi vrlo dobro poslužili kao ilustracije za jedan revijski magazin. Folklor je dobro stilizovan, zanimekat se ne može tipičan romanski utjecaj.

Ma da je sigurno, da gđa Pexidr ima ponajviše prirodnenog dara, to je isto tako sigurno, da najviše temperamenta od svih klubašica ima gđa Rojc.¹⁵ Moglo bi se isto ovako reći, da ona imade najviše muškosti i kuraže. Ona izlaže obilno i kako je naravno, nisu sve slike na istoj visini. Istaknuti se mora, da joj je najbliži portret i da je u samom portretu najviše svoje drugarice pretekla. Izvrsno zapažanje na pr. portret konzula, temperamentno uhvaćen karakteristični pokret. Nesumnjivo je glava Dr. Wickerhausera najbolja od svih radova, dobra je i očeva glava, autoportrait je karakterističan, ali ne hvata razinu Wickerhauserovog portreta. U svim njezinim stvarima jasno se osjeća onaj prvi temperamentni nalet, koji je uvijek dobar, samo onda poslije, kad dođe vrijeme, da se razrađuje, osjeća se kao neka sustalost ili nonšalantno prelaženje. Portret dječaka u lijevoj dvorani vrlo dobro ilustrira tu zamjerku. Velike stvari nemaju dostatne plastike, dubina manjka. Tamo gdje je god improvizirano iz temperamenta, tamo je i uspjeh gđe Rojc, a gdje ona nastoji kombinirati i komponirati, tamo je redovno prati neuspjeh. U pejzažu i nature mortu ta manjkavost dubine još se više osjeća, ali zapažanja su gotovo uvijek tačna. Na primjer, njezine seljakinje u pejzažu (impresionističkom) bačene sasma dekorativno, uza sve svoje pogreške imadu karakteristični stav, zapažena je ispravno ona neka, da tako kažem uštogljenost, što je tako karakteristična za seljaka. Ta mogućnost izvrsnog zapažanja jasno se vidi iz njezinih zanimljivih pisma iz Engleske. Neke su karakteristične sitnice vrlo dobro uočene i duhovito iznesene. A budući, da sam kavalir ne mogu ocijeniti broj 3,¹⁶ a isto tako ni broj 161,¹⁷ samo moram savjetovati, da bi ona ljepota iz triptihona u istinu trebala pomoć kabalističnih šesterca i trokuta, da joj se lijevo oko namjesti u pravu os, jer jadna ljepota sa ružama gleda na krivo.

Najkorektnija i najviše škole ima gđa Buchmeister, ali se zato ne može pohvaliti sa najboljim ukusom. Karakteristični portret gosp. Kučere upropašten je neukusnim šarenilom poza Grkovića i raspored plošni-

ne je izvrstan ali... Njezina je relativno najbolja i najsimpatičnija stvar autoportret, ne pretenciozan, skroman i tehnički dobro riješen, što se ne može za one druge njezine šarene pejsaže reći.

Ono sve drugo što sam vidio, srećom sam zaboravio, zapamtio još broj 180. gđe Mayr-Marochino.¹⁸ Da sam to sve drugo zaboravio kriva je gđica Onslow, jer je izložila boje, kakvih još uopće nisam vidio. Lattice u svim nijansama od crvenila do blijedog četruna!

Svaki dan srećom gledam tu veliku umjetnost i taj veliki i duboki osjećaj za cvijet. Nagledavam se iza mojih skromnih i jadnih geranija potajno u tu svečanost boja. Bokovi ruža, složeni ukusom i poredani brižljivosti žene, rastu, rastu kao čuda, i fantastični bouqueti nastaju, a borderi primitivnog cvijeća zatvaraju taj magijski krug u kojem cvatu i drhću lattice u bojama, kakvih nije još paleta ni najvećeg umjetnika rodila!

I naravno da sam ushićen, ono sve ostalo zaboravio, ali izlazeći udarila mi u oči neka plahta gđe Wod¹⁹ gdje jedan ženski nesumjerni akt, u pozi Rosenkavaliera, kićeno sa dva prsta drži ruku. Morao sam na žalost i pročitati da pod tom ružom piše ovo: »Prolaznost svega tiha i vječna je opomena da samo ljubimo«. I tako je ta duboka misao gđe Wod pobrkala u meni cijelo oduševljenje i sjećanje na one ljepote cvijeća i ruža, na ona čuda ženske ruke, i ja sam se opet osjetio u izložbi kluba likovnih umjetnica i melanholično sam u sebi citirao: »Kak karoši, kak svježi bili rozi«.

Lj. B.

Ljubo Babić (Lj. B.): Žena u likovnoj umjetnosti. Obzor, 69/1928., br. 279 (16. X), str 2–3; br. 284 (21. X), str. 2–3.

Bilješke

- * Tekst priredila Ana Šeparović. Za OCR hvala Irini Starčević Stančić.
- ¹ Žena je uvijek neprijatelj napretka i najjači oslonac reakcije.
- ² Tereza Paulić, folkloristica (Osijek, 2. VIII. 1887 – Zagreb, 31. VII. 1971). Studirala u Pragu i Beču, radila kao kustosica Etnografskoga muzeja u Zagrebu.
- ³ Zdenka Sertić, slikarica (Sv. Ivan Zelina, 16. I. 1899 – Zagreb, 17. XII. 1986). Studirala na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Radila u Etnografskom muzeju u Zagrebu.
- ⁴ Olga Höcker, dizajnerica pisma (Varaždin, 13. III. 1882 – Zagreb, 8. XI. 1967). Studirala opremu knjiga na Akademiji za primijenjenu umjetnost u Münchenu, a paleografiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radila kao nastavnica na Akademiji likovnih umjetnosti.
- ⁵ Anka Martinić, slikarica (Bakar, 17. VII. 1887 – Zagreb, 6. V. 1959). Završila Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Radila kao crtačica na Medicinskom fakultetu u Zagrebu.
- ⁶ Nevenka Đorđević-Tomašević, slikarica i keramičarka (Nagyszentmiklós, 20. V. 1899 – Zagreb, 4. VII. 1975). Studirala na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu.
- ⁷ Zdenka Turkalj, slikarica (Osijek, 16. VII. 1897 – Zagreb, 15. V. 1986).
- ⁸ Anka Krizmanić, slikarica i grafičarka (Omišje kraj Svetog Ivana Zeline, 10. III. 1896 – Zagreb, 2. XI. 1987). Završila Umjetničko-obrtnu školu u Dresdenu. Neko je vrijeme radila kao crtačica na Medicinskom fakultetu u Zagrebu.
- ⁹ Kunem ti se da ću biti slavna, kunem se, ozbiljno kunem, kunem se na Evanđelje, na muku Kristovu, na sebe...
- ¹⁰ Nasmija se i lijepe zjenice Marie Laurencin zasjaše zlatom. Za prijevod hvala Snježani Galoić i Andrei Grgić.
- ¹¹ Slava Raškaj, slikarica (Ozalj, 2. I. 1877 – Stenjevec, 29. III. 1906). Školovala se u Zavodu za gluhoonijeme u Beču i bila učenica Bele Čikoš-Sesije.
- ¹² Zdenka Ostović-Pexidr Srića, slikarica i scenografkinja (Novi Vinodolski, 5. VII. 1886 – Zagreb, 30. V. 1972). Pohađala Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu, potom u Münchenu.
- ¹³ Lucie Kučera-Buchmeister, slikarica (Dorpat, 16. X. 1890 – Pariz, 26. VIII. 1930). Studirala slikarstvo na likovnim akademijama u Rigi i Petrogradu. U ovom članku Babić ju nedosljedno vodi, ponegdje kao gđu Kučera, a drugdje kao gđu Buchmeister.
- ¹⁴ Zoe Borelli Vranski-Alačević, slikarica (Zadar, 15. IV. 1888 – Firenca, 9. V. 1980). Slikarstvo je učila u privatnoj školi Bele Čikoša Sesije i Menci Clementa Crnčića, zatim na ženskoj umjetničkoj školi u Beču i na Akademiji u Rimu.
- ¹⁵ Nasta Rojc, slikarica (Bjelovar, 6. XI. 1883 – Zagreb, 6. XI. 1964). Studirala slikarstvo na ženskoj umjetničkoj školi u Beču te u Münchenu na ženskoj akademiji (Heinrich Knirr, Angelo Jank) i u privatnoj školi Moritza Heymanna.
- ¹⁶ Riječ je o slici *Naše doba*.
- ¹⁷ Riječ je o triptihu *Rad, Ljepota i Mudrost*.
- ¹⁸ Mira Mayr-Marochino, slikarica (Zagreb, 26. XI. 1897 – Zagreb 2. VI. 1976). Slikarstvo učila kod Menci Clementa Crnčića te pohađala Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu.
- ¹⁹ Mila Wod, kiparica (Budimpešta, 18. XI. 1888 – Zagreb, 18. X. 1968). Diplomirala na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Radila kao nastavnica u Petrinji, Karlovcu i Zagrebu.

Fani Politeo Vučković u *Ženi danas*

DRAGAN ČIHORIĆ

Prethodno priopćenje
UNIVERZITET U ISTOČNOM SARAJEVU,
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI U TREBINJU,
STEPE STEPANOVIĆA BB, 89101 TREBINJE,
dragan.cihoric@alutb.ues.rs.ba
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.10>

U radu se analiziraju odabrani tekstovi marksističke povjesničarke umjetnosti Fani Politeo Vučković (1911. – 1942.) koja je između 1935. i 1939. u idejno suglasje dovela svoj pogled na suvremenu likovnu umjetnost i elemente nove, objedinjavajuće, narodnofrontovske politike. U tekstovima objavljenim u beogradskom časopisu Žena danas (1935. – 1940.), vješto manipulirajući parametrima ranog modernizma, u tom je smislu analizirala karijere Suzanne Valadon i Berthe Morisot. Promjene nakon pada Druge Španjolske republike, u proljeće 1939., izmijenit će interesni profil Žene danas. Akcenat će se vratiti na klasu, sada u formi naroda, što će se odraziti i na stajalište Fani Politeo Vučković. Sukladno tome, beogradska izložba Ljubice Cuce Sokić i primjer realizma Diega Velazqueza poslužiće kao dobro birani primjeri.

Ključne riječi: *Žena danas*, Fani Politeo, marksizam, impresionizam, narod

UVOD

Povjesničarka umjetnosti Fani Politeo Vučković (1911. – 1942.) predstavlja osobit problem u povijesnim pregledima međuratne srpske koliko i jugoslavenske likovne kritike.¹ Rođena u Splitu, školovanjem i karijerom vezana je za Beograd, gdje je 1936. diplomirala na Filozofskom fakultetu (Grupa za istoriju umetnosti) i 1941. dočekala njemačku okupaciju. Ostajući u ilegali sa svojim suprugom, ljevičarskim kompozitorom Vojislavom Vučkovićem, za koga se udala 1937., uhapšena je u prosincu 1942. i podvrgnuta mučenju u Specijalnoj policiji te je umrla od posljedica torture.²

Aktivna tokom druge polovine tridesetih, vlastiti intelektualni, a otud i kritičarski profil saobrazila je s političkim očekivanjima tada ilegalne Komunističke partije Jugoslavije. Agilna marksistica, tekstovima

prisutna u beogradskim i sarajevskim časopisima (*Nedeljne informativne novine – NIN*, *Život i rad*, *Prehled*), uporišnu je točku našla u gledištu koje je rezolutno odbacivalo sve ono što u političkom smislu nije bilo svojstveno revolucionarnoj anticipaciji društvenih tokova. Upravo iz te političke perspektive, ovdje se analiziraju njezini odabrani tekstovi objavljeni između 1935. i 1939. godine, s posebnim naglaskom na one koji se bave umjetnicama, prepoznajući da je programski karakter njenog javnog nastupa bio naslonjen na opća mjesta aktualne sovjetske kritike koja proizlaze iz analize Katerine Clark.³

STIL UMJESTO ŽIVOTA

Osvrt iz 1935. na beogradsku sedmu *Prolećnu izložbu* model je višeslojne negacije koju je prakticirala Fani Politeo.⁴ Označivši je kao društveno irele-

vantan događaj, u njoj je prepoznala trg i pometnju koja je uobičajeno karakterizirala mjesta namijenjena razmjeni dobara, ekonomskim finesama i neobuzdanoj potrebi za dobitkom. Asocijativno se vezavši za pojam bazara, kritičarka je sveprisutno šarenilo promatrala kao posljedicu tematske dezorijentiranosti i svrhovitog podređivanja interesima financijske moći. „Slikari znaju da rade za bazar, za pijacu, za trg. Oni se dakle slažu ne može bolje biti sa svojim mušterijama. Samo ni jedni ni drugi neće taj posao nazvati trgovinom i u toliko i jedni i drugi obmanjuju.“⁵

Društveno neodgovorni, blazirani i vrijednošću spušteni u ravan bjelodanog kiča, prisutni umjetnici zastupali su tematski paradoks. „Polazeći sa takve platforme slikari ne slikaju stvarnost onakvom kakva je – u pokretu, već se zadovoljavaju konstatacijama, idealizacijama fragmenata odvojenih od svoje celine – mrtvom (zaustavljenom) prirodom.“⁶ Odnosno, uznički potpadaju pod formalizirajuće predispozicije pariškog modernizma. „Oni su izgubili kriterium živoga u prirodi. Kora uvelog lista i ljuska otkinute banane za njih koloristički predstavljaju isto što i koža ženskog akta.“⁷ Deklasirani financijskim zahtjevom gospode, odabrali su stil umjesto života i modu umjesto tematskog sučeljenja s činjenicama elementarnog preživljavanja. „Na ogromnim usevnim platoima naše zemlje ne seju se meksikanske kortenzije, ne rastu banane niti narandže već ječam i proja. A i njih jedva da je dosta. Veliki broj osiromašenih i izgladnelih očekuje od proleća posao, hleb, život. Mnogi spas od smrti.“⁸ Što god da su akteri na beogradskoj izložbi činili, na platnima ili ispred njih, bili su živi preslik građanskog poimanja stvarnosti. „Ljudi na njihovim slikama nisu živa bića već lutke, marioneti, porcelan zamotan u krpe.“⁹ Svaka od citiranih negacija našla je svoje mjesto u osvrtu Fani Politeo, predstavljajući je eksplicitnom zastupnicom tvrde linije tadašnje socrealističke kritike. Odbaciti zapad i njegove sastavnice činilo je mjeru ranim tridesetima, obilježenim radikalizmom ideološkog sruza sa svim oblicima sociofašističke prisutnosti. Nijanse u odnosima bile su nezamislive i svako posezanje u njihovom smjeru smatrano je tipskom herezom. Ipak, opća kretanja nije bilo moguće kontrolirati.

Dolazak nacista na vlast u Berlinu i opće snažnije fašističkog bloka učinili su idejno tijesnim teze proklamirane krajem dvadesetih, sve do toga da je sredinom četvrtog desetljeća bilo moguće neka od proskribiranih stajališta abolirati i uključiti u dogmatske pretpostavke sovjetskog ideološkog mehanizma. Sedmi kongres Komunističke internacionale (srpanj/tujan 1935.) idejno je sumirao promjenu, odbacujući hermetiziranu parolu „klasa na klasu“ u ime potrebe širokog antifašističkog okupljanja.¹⁰ Da bi tako koncipirani slijed dobio na snazi, bilo je neophodno podijeliti alate i tehnologiju s onom drugom stranom, zapadnom i građanskom, sve do razi-

ne umjetničkog jezika. Kako to primjećuje Katerina Clark, svijet sovjetske revolucionarne imaginacije nakon rujna 1935. značajno je proširen i topografskim ishodištem pomjeren na zapad.

Prateći osnovnu struju, moskovska *Pravda* objavila je 27. siječnja 1936. dvije primjedbe ključnih političkih figura (Josifa Visarionoviča Staljina, Andreja Aleksandroviča Ždanova i Sergeja Mironoviča Kirova) koje su kritički upozoravale na neprihvatljivost sovjetskog iskustvenog separiranja. Dijalektički hod lokalne revolucije nije započeo u listopadu 1917., kako je predviđao novi nacrt *Povijesti Sovjetskog Saveza*. Iskustvo građanske revolucije 1789., ništa manje i sve ono što je pratilo Parišku komunu 1871., činilo je rekvizitarij tehničkih argumenata na koje će se osloniti i Lenjin, osobno, u ključnim događajima 1917. U širem kulturnom smislu razmotreno, uspostavljena je jedinstvena emancipatorska trajektorija kojoj je na pročelju stajao primjer intelektualne prakse Denisa Diderota i uopće sve ono sa zapada, a što se dalo saobraziti s realizmom i kompleksnom povijesnom naracijom.

HEKTOROVIĆI KAO TRAŽENI TIP

Fani Politeo kretala se u bliskoj sukladnosti s narodnofrontovskim opredjeljenjima, nastupivši nakon *NIN*-a u konzervativnoj beogradskoj *Narodnoj odbrani* dvodijelnim tekstom o hvarskom 16. stoljeću, Starigradu i Petru Hektoroviću kao plemićkoj, a opet idealnoj povijesnoj projekciji na suvremeni ideološki momenat.¹¹ Distanciran od mletačkog Hvara, što je u suvremenim tumačenjima prefiguriralo otklon od fašističke Italije, Petar je pjevao o Starigradu, u narodu i o narodu. „Dok su se ostali plemići posle pučke bune još više odvojili od pučana i sa prezrenjem se ophodili s njima, Petar im se sasvim približio. Iako veoma obrazovan, on je uvijek ostao u prvom redu narodski čovjek i kao takav drugačije gledao na društvene odnose. Vidimo ga u *Ribanju* kako se drugarski odnosi prema ribarima i ni u jednom trenutku se ne ističe kao njihov gospodar i vlastelin.“¹²

Empatija kultiviranog aristokrate i njegova etnička svijest reprezentirale su idejne silnice kojima je Fani Politeo obuhvaćala aktualnu namjeru političkog marksizma. Povijesno dobro kodirana, hvarska epizoda ne samo da je poslužila povezivanju povijesne s trenutkom realno postojeće stvarnosti nego je, oduzimajući odlučujuću vrijednost klasnoj pozadini, u plošno strukturiranu cjelinu objedinila lokalizirani svijet kulturnog suosjećanja. Onoga koje je interno usklađivano na primjerima vlastitog antifašizma, nadklasno toleriranja i ozbiljne emancipiranosti.

Osmotrimo li tvrdnju Karla Schlogela da je opću psihologiju sovjetskog trenutka destabilizirala trauma ostajanja samim pred fašizmom, onda cijeli narodnofrontovski pothvat, viđen iz moskovskog kuta i

vođen logikom prevladavanja primarnog straha, stoji kao negacija okomice u društvenim gibanjima.¹³ Nečega što bi bilo označavano edipalnom projekcijom generacijske smjene inherentne građanskoj društvenoj strukturi. Fašističke tridesete individualitet takve okomice nadomjestile su rasnom predispozicijom i općom predestinacijom vremena i prostora, u kojoj su stranu gubitnika istovremeno zapremali i zapad i Sovjetska Rusija. Nova je plošnost o kojoj Schlogel piše, kakvu se prepoznaje i kod Fani Politeo, trebala biti poluga promjene pravca agresivne fašističke mehanike. Ili, kako je to ljeto 1936. potvrdilo, Španjolska je poprimila značenje simbola, mjesta na kojem se i oko kojega se okupljao progresivan svijet, sljedstveno negirajući opće osjećanje sovjetske, i ne samo sovjetske klaustrofobije.¹⁴

ŽENA I DRUŠTVO

Spušteno u ravan mjesnih okolnosti, primjedbe Fani Politeo iz *Narodne odbrane* hranile su se mrvicama sovjetskog straha i namjere da ga se nadvlada. Bilo je potrebno sve institucijski objediniti, a takva je zadaća dospjela u ruke uredništvu beogradskog časopisa *Žena danas* (sl. 1). Glasilo Omladinske sekcije Ženskog pokreta, *Žena danas* promovirala je narodnofrontovsku ideju u okolnostima apsolutne zabrane Komunističke partije i općeg antisovjetskog stava kojega su predano prakticirale sve dotadašnje vlade Kraljevine SHS/Jugoslavije.¹⁵ Žene su stajale u središtu uvodnog, a po svojstvima programskog teksta. Pažljivo konstruirana, elaboracija ključnih značajki novog feminizma uvrstila je termine koji su do tada vladali evropskim liberalnim rječnikom. Demokratija i mir bili su u oštroj oporbi fašističkoj agresiji, što je s apsolutnom točnošću određivalo poziciju femini-

stičkog stajališta. „Fašistička ideologija osniva se na tome da ženu smatra drugorazrednim bićem koje nije sposobno za javne poslove, prema tome mora da se vrati domaćem ognjištu. (...) Danas u Nemačkoj žena treba da posluži kao mašina za rađanje, da bude dosta vojnika za ratoborne planove fašizma.“¹⁶ Agresivna koliko i konzervativna, fašistička politika duboko je pogađala sve procese ženinog emancipiranja, što je odluku da njeni problemi u drugi plan potisnu pitanja klasnosti činilo razumljivom.

Žena, žrtva desničarske ideologije, istovremeno je funkcionirala i kao spojnica s iskustvom demokratskog i pacifističkog zapada. „Nasuprot tome vidimo demokratske zemlje kao što je Francuska. U borbi za očuvanje demokratije žene su nastupile ravnopravno sa muškarcima, osvojile su sebi sva prava, i danas ih vidimo na najvišim položajima državne uprave.“¹⁷ Francuska je bila model, predvođena vladom Narodne fronte i kabinetom Leona Bluma.¹⁸ Za uredništvo *Žene danas* bila je to vrijedna činjenica jer je na simbolički izrazitom mjestu postavljena brana fašističkoj rasnoj politici. Kombinirajući nacionalno i klasno, francuska je Narodna fronta ponudila željeni model.

Beogradski ženski lakoatletski miting 1936. poslužio je svrsi ranog ideološkog komutiranja (sl. 2). Umjesto rasne koliko i edipalno postulirane Olimpijade u Berlinu, na kojoj je spremnost naročitih tijela mjerena pripravnosću za rat, tu je atletika poprimila drugačije obličje. „Sport nikako ne treba da bude borba za rekorde, sredstvo za merenje snage... Njegova snaga baš leži u tome što se pomoću njega razvija drugarski duh među takmičarima ne samo jedne zemlje već celog sveta.“¹⁹ Bila je to gornja granica ljevičarskog idealiziranja. Boljševizirana Komunistička partija Jugoslavije, a s njom i uredništvo časopisa,

Sl. 1. Naslovna stranica prvog broja *Žene danas*, listopad 1936.

Sl. 2. Prilog o lakoatletskom mitingu, listopad 1936.



u mješavini antifašističke tolerancije i socijalne mimikrije, namještali su dalekosežne posljedice kontakta s građanskim svijetom. Izuzmemo li reportaže o Španjolskom građanskom ratu, koje su se u svijest čitateljica usjecale eksplicitnom protufašističkom porukom, kritike i osvrti na šire postavljene kulturne teme posjedovali su dobro uređene propozicije.²⁰

Kratke priče objavljene u prva dva broja, karakterom dokumentarističke, nisu napustile klasnu shemu ljevičarskog javnog nastupa. I mada je negativni subjekat anonimnog pisma manuelne radnice reprezentiran fizionomijom i porijeklom kao muškarac i besprizomo militarizirani industrijalac, naglasak je ipak ostavljen na nepravdi karakterističnoj za gospodarske činjenice građanskog društva.²¹ Gramatika socijalno definiranog realizma ostajala je ključno mjerilo, čineći se i tu i uopće u *Ženi danas* neizbježnim stilskim okvirom za većinu drugih priloga. Tako i za prateće crteže koje je izradila mlada beogradska slikarica Ljubica Cuca Sokić (1914. – 2009.), ali i za fino modularani intergeneracijski razgovor umjetnica, u kojem je onim starijima, Beti Vukanović (1872. – 1972.) i Jelisaveti Petrović (1896. – 1960.), bilo dozvoljeno da umjetnost percipiraju kao lijepu disciplinu i napor izmješten izvan društvenih okvira.²² „Mogu da me zainteresuju i ljudi ali najveće mi je zadovoljstvo kad se nađem u prirodi. Kao oslobođenje od onog što pritiska, od grube stvarnosti. Svakom čoveku se nameće stvarnost zato umetnik beži od toga. Patnje, nepravda, smrt su uvek pred nama te umetnik ne treba da se bavi njima.“²³

Razlike između generacija bile su očigledne i jasno podcrtane. Dok je fotografska reprodukcija ateljea Bete Vukanović sličila dobro ugođenoj intimnosti kakvog građanskog salona, opis radnog prostora mlade Šane Lukić (1913. – 1984.) nudio je drugačiji ambijent: velika prazna soba zidova razigranih karikaturama njenih prijateljica i prijatelja. Rapidna pred stvarnošću i njezinim posljedicama, Šana Lukić bila je ono što je od generacijske smjene i očekivano. „Pošto se oslobodila vekovnog jarma crkve i nekolicine feudalnih gospodara, umjetnost postaje svakim danom sve više neophodna potreba širih narodnih slojeva, njihov tumač današnje stvarnosti i vodič ka boljoj budućnosti. Smešno deluju fraze o kakvoj slobodi u umetničkom stvaranju danas kada, formalno nezavisan, život umetnika ipak zavisi od ljubitelja umetnosti. (...) Sve to njihovo slobodno stvaranje pretvara se u slikanje za novac i bežanje od stvarnih problema, a kada kažemo da hoćemo da budemo objektivni tumač stvarnosti bar kažemo istinu.“²⁴ Ono u što će se pretvoriti narodnofrontovska inicijativa, poglavito tokom 1937. (niz likvidacija na potezu od Španjolske do Sovjetskog Saveza), negdje stoji kao potvrda o praktičkoj nemogućnosti plošno konstruirane pedagogije, što ipak nije spriječilo *Ženu danas* u njenoj osnovnoj inicijativi.

Fani Politeo Vučković suradnju s tim časopisom započela je u veljači 1938. kritičkim prikazom beogradske izložbe umjetnica Male ženske antante.²⁵ Ozbiljna pred zadatkom i njegovim idejnim pozadom, pohvalila je tehničku spremnost čehoslovačkih slikarica i opću težnju koja je u retrospektivnom presjeku srpskih umjetnica govorila o njihovoj visokoj svijesti pred prošlim oslobodilačkim zadacima, što je odista i bilo u ravni narodnofrontovskog kombiniranja klasnog i nacionalnog. Ipak, Vera Čohadžić (1910. – 2003.), najmlađa među njima, bila je i najbolja. „(O)na se ne iživljava u mrtvim prirodama, već traži sižee koji će istaći ono što je u živoj prirodi izraz savremene dinamike.“²⁶

FRANCUSKA NA DVA NAČINA

Fani Politeo Vučković potom je u lipnju 1938. u istome časopisu objavila povijesni osvrt na djelo francuske slikarice Suzanne Valadon (1865. – 1938.).²⁷ Držeći osnovni kurs časopisa, Politeo Vučković ono klasno obzirmo je uplela u dominantno rodnu strukturu, što će tiskanoj cjelini priskrbiti značajku ozbiljne kritike patrijarhalnog modela. Prikaz je svjedočio o odbijanju da se Suzanne Valadon prizna status u potpunosti realizirane umjetnice, o čemu su odlučivali oni koji su u Francuskoj posjedovali društvenu moć na ozbiljnoj razini. „Pri tome se obično kao merilo za ocenjivanje talenta, ali ujedno i kao merilo za potcenjivanje, uzima njen tzv. ‘muški stil’. Manje konzervativni kritičari smatraju Sizanu velikom ukoliko je dostigla ‘mušku’ umetnost, dok je oni konzervativniji upravo zbog takve umetnosti smatraju neoriginalnom.“²⁸

Oni manje sigurni u etabliranost rodničkih relacija pariske scene, poput Edgara Degasa, opservirali su je kao strano i uopće opasno biće. „S vremena na vreme u mojoj trpezariji gledam vaš crtež u crvenoj olovci koji tu stalno visi; i neprestano ponavljam: ‘ova đavolica bila je genijalan crtač’.“²⁹ „Đavolica“ nije samo i jedino označavala mizoginijsku distancu ekskluzivističkog autoriteta. Takva je oznaka upućivala i na jedan drugačiji detalj, biografski i transgresivan, a o njemu je Fani Politeo Vučković ozbiljno povelala računa. Bili su to siromaštvo porijekla i činjenice odrastanja na cirkuskom trapezu. Logika vladajućeg diskursa bila je neumoljiva: ako bi Valadon bila u stanju da dosegne vrh, onda bi sva moć i sva kompleksnost edipalne pretpostavke muškog uspinjanja bila obezvređena.

Naravno, na stranice *Žene danas* nije vodilo samo pisanje o ženskim problemima. Bilo je potrebno priključiti i elemente klasno producirane stvarnosti, a ona se nalazila u samoj tematskoj jezgri Valadonina djela. „U ateljeu Dega-a ona je upoznala tajne impresionističke tehnike, ali se ujedno upoznala i sa delima ranijih naturalista. Iz tih izvora formirao

se njen specifični slikarski jezik koji ima zajedničkih tačaka sa impresionizmom, ekspresionizmom na pomolu, naturalizmom – ali u osnovi ostaje realizam i pretstavlja produženje svetlih tradicija Domje-a i Kurbe-a.³⁰

Stilske komponente ranog modernizma svrhovito su korištene za doseganje tematskih zahtjeva. Forma je bila data i njoj je bilo potrebno prići iz najbolje društvene namjere i ostrim okom realiste. Dokumentarno, onako kako je to u djelu Suzanne Valadon prepoznala Fani Politeo Vučković. „Preterano gojazna, deformisana ili mršava tela njenih kupačica, domaćica, pralja i prostitutki, govore o njihovom poreklu, isto kao što nam portre Sizane Valadon bez ulepšavanja govori o jednoj ženi kojoj je sav taj mali svet sa njenih platna bio srodan i prisnan.“³¹

Klasne okolnosti definirale su kulturne odnose i svako obličje (gospodarsko ili tjelesno) stajalo je kao svjedodžba o osnovnom funkcioniranju društvene baze. Zaključak je preciznosti odraza dodao i onu žensku stranu, osmotrenu odozdo, iz najnižih slojeva klasne neravnopravnosti. „Ta srodnost, ta saživlost sa modelima, njihov izbor i istinitost kojom ih je prenosila na platna – to je ono što čini velikim delo Sizane Valadon, to je ono zbog čega je njena umetnost nazvana ‘muškom’ umetnošću, ono zbog čega kritičari njeno stvaranje hoće da otmu današnjim generacijama žena slikara kao nešto što im po svom dometu, značaju i talentu ne pripada.“³² Implicirano je, sljedom logike klasne inferiornosti, da su oni koji su posjedovali moć odluke, a tako i u slučaju procjene umjetničkog djela, bili neizbježno traumatizirani muškarcima te da je, inercijom rukovođena, likovna kritika zapadnog svijeta reprezentirala važnu polugu u općem prihvatanju mizoginije u njenoj društveno zamaskiranoj organičnosti.

U središtu teksta o Berthe Morisot (1841. – 1895.) stajala je ista os kritike i mizoginije. Tiskan u dvobroju rujan/listopad 1938., združio je, a sve uz posrednu pomoć nedovoljno emancipirane kritike, dvije generacijski i temperamentom različite umjetnice. Fani Politeo Vučković preuzela je riječi Alberta Wolfa, kritičara *Le Figaroa* o drugoj izložbi impresionista 1876.: „Ulicu Peletje prati nesreća... Kod Diran Riela-a otvorena je izložba koja bi trebalo da bude slikarska. Nezaštićeni posetilac ulazi, a pred njegovim očima pruža se okrutan prizor. Pet ili šest ortaka – među kojima i jedna žena ugovorili su tu sastanak da bi izložili svoja dela.“³³ Namjera Fani Politeo Vučković mogla je biti višeznačna. S jedne strane ukazivala je na moralnu i svaku drugu regresiju građanske svijesti jer je kritičar iz 1876., za razliku od onih koji su pratili Suzanne Valadon, usprkos svemu i usprkos rodno ocrtanoj ogradi, prihvatilo Berthe Morisot kao mogućeg „ortaka“, a opet takva je odluka samo odrazila klasnu stratifikaciju u kojoj je neko poput Suzanne Valadon bez mnogo premišljanja odbaci-

van. Privilegirana porijeklom, Berthe Morisot nije u analizi Fani Politeo Vučković zavrijedila pažnju zbog njenog angažmana ili socijalne empatije. „Ona je voljela da slika nežne, mlade devojkice na obali mora ili u sunčanim parkovima, lirske pejzaže i fine, prozirne akvarele – onakve kakve ih je mogla videti u najužem krugu svoje okoline kroz izrazito lirski temperamenat.“³⁴ Mada odvojena od društvene stvarnosti, Berthe je u očima povjesničarke umjetnosti imala posebnu kvalitetu.

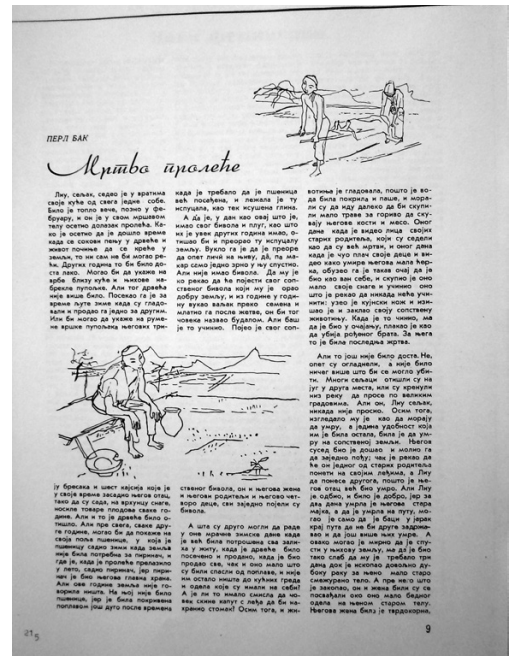
„Koliko impresionizam uopšte – kao i impresionizam Berte Morizo – bio ravnodušan prema društvenim problemima, ma koliko po svojim socijalnim osnovama bio građanska tekovina, vraćajući umetnost prirodi on je doprineo formalnom usavršavanju umetnosti i obogatio izražajna sredstva njenih savremenih realističkih pravaca. U tome treba tražiti naprednost impresionizma, slikarstva Berte Morizo.“³⁵

Ili, kako je Fani Politeo Vučković i sama uočila, bez Morisot ne bi bilo ni Valadon, približivši se takvom opaskom lijevom krilu marksističke ortodoksije. Impresionizam je reprezentirao neophodno sredstvo čijim bi izostankom bila ukočena svaka pretpostavka buduće dijalektike. Bila je to, u razmjerima ondašnje ljevičarske ideologije, najviša točka razumijevanja i tolerancije za koju je Fani Politeo Vučković bila sposobna.

POVRATAK U NAROD

Proljeće 1939. promijenit će opće okolnosti iz korijena. Pad Druge Španjolske republike – nagoviješten sukcesivnom frankističkom okupacijom Katalonije i Madrida – praktički je obezvrijedio potrebu nadklasnog okupljanja diljem Europe. Za budući su-

Sl. 3.
Pearl Buck,
„Mrtvo proleće“,
travanj 1939.



kob protiv fašističkih sila Kominternu je bila prinuđena hitno stvoriti drugačije aranžmane ili se vratiti starima, klasno i oslobodilački zaoštrenima.

Žena danas odgovorila je glasovima odozdo. Onaj kineski interpretirala je Pearl Buck (1892. – 1973.) pričom o suši, gladi i neumitnoj propasti sitnog seljačkog gazdinstva (sl. 3). Nasumce izvučene riječi protagoniste Lijua, iskrene pred čovjekom i životinjom, opkoljavale su ga u njegovom svijetu, usamljenog i bespomoćnog kakav je oduvijek i bio.³⁶ Prateći tok njegovog ružičanjanja, sve do trenutka u kojem kolje čak i vlastitog bivola, Pearl Buck ispivala je tekst koji se neizbježno saobražavao s općom melanholijom u koju je zapala marksistička ljevica. Narodna fronta njihova je posljednja žrtva za prinijeti, a sada je sve stajalo položeno na suhu zemlju osnovne ideologije.

U takvom je političkom kontekstu – u ožujku 1939. – Fani Politeo Vučković bila sučeljena s beogradskom izložbom Ljubice Cuce Sokić. Bilo je neophodno akcentirati njenu likovnu kvalitetu, a da je način na koji ju je stekla ne diskredituje ili ideološki obesnaži:

„Gotovo za svako njeno platno mogao bi se potražiti uzor među francuskim ili onim stranim slikarima koje je imala prilike da vidi za vreme svojih studija u inostranstvu. Ugledajući se na njih, C. Sokić nije nekritično preuzimala sve, već je umela da oseti i iskoristi ono najsadržajnije u njihovim delima.“³⁷

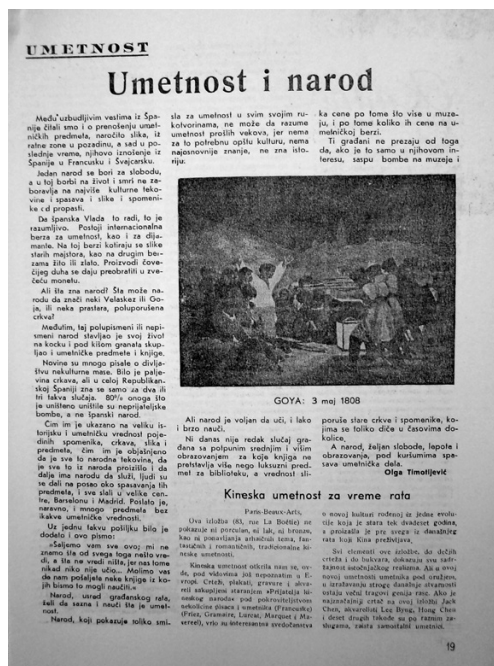
Bila je to dostojna zaštita ponuđena umjetnici koja je na stranicama *Žene danas* crtački pratila ideološki istančane motive. Da bi cjelina dobila na čvrstini, bilo je neophodno odabrati i reprezentativan rad i na njegovu primjeru zatvoriti idejnu strukturu. Fani Politeo Vučković poigrala se tematskim implikacijama, usklađujući trenutačna osjećanja uredništva s općim motrištem marksističke ljevice. Moskva nije više identificirala Pariz kao mjesto antifašističkog okupljanja, kako je to bio slučaj tokom 1936., implicirajući povratak njegovih aktualnih kulturnih postavica pod gramatičke označitelje dekadence i buržuskog formalizma. Otud je jedna gradska kuća, od objekta nastalog dugotrajnim klasicističkim i uopće empirijskim kultiviranjem, sada postala izraz navedene dekadence.

„Umjetnica je imala ovde da savlada vrlo teške formalne i kolorističke probleme, ali se kod toga nije zadržala samo na njima. (...) Sva monotonija, usamljenost i teskobna hladnoća najamne kućerine zrači sa platna 'Crvena kuća' kroz sive akorde boja.“³⁸

Kritičarka je bojenu intenzivnost crvenog građevnog materijala smirila do razine sivih akorda, pozivajući se na razlog postojanja same kuće. Prepoznata kao dio kapitalističkog gospodarstva, tematski je

odgovarala potrebi časopisa da se u datom trenutku separira od građanskih naplavina i uopće kulturnih posezanja karakterističnih za narodnofrontovsku toleranciju. Kreacijski akt vraćen je u klasne okvire i hermetiziran oko volje i spremnosti za učenje. Užasnuta pred stvarnošću fašističkog razaranja Španjolske republike, Olga Timotijević potražila je utjehu u središtu rekompilirane pedagogije (sl. 4).

„Narod, koji pokazuje toliko smisla za umetnost u svim svojim rukotvorinama, ne može da razume umetnost prošlih vekova, jer nema za to potrebnu opštu kulturu, nema najosnovnije znanje, ne zna istoriju. Ali narod je voljan da uči, i lako i brzo nauči.“³⁹



Sl. 4. Olga Timotijević, „Umetnost i narod“, ožujak 1939.

Sučelice nekada jedinstvenoj Narodnoj fronti stajala je istrajna praznina ignorancije i finansijskog interesa. Oni koji sve čitaju kroz tržište i cijenu, a to su za Olgu Timotijević sada bili unificirani građani, u svojim su konačnim manifestiranjima bili *falangisti* i ništa više od toga. „Ti građani ne prezaju od toga da, ako je to samo u njihovom interesu, saspu bombe na muzeje i poruše stare crkve i spomenike, kojima se toliko diče u časovima dokolice.“⁴⁰ Analognu je pojavu u sovjetskoj stvarnosti Katerina Clark definirala terminom sublimnosti, kojom se reprezentiralo heroizaciju upravo sovjetskog čovjeka. Sada je taj čovjek, precizno klasno identificiran, ovladavajući unutrašnjim granicama svog iskustva ovladao i grančnim elementima ideološki konstruiranog svijeta.⁴¹

ZEMLJA I HRVATSKI SELJAK NA NJOJ

Za suradnice *Žene danas* beskrajni potencijal otvarao se pogledom unutra, u klasu vezanu za zemlju i iskustvo potlačenih. Takva je pretpostavka

koicidirala s aktualnom reboljševizacijom KPJ-a, a dijelove tog napora moguće je osmotriti u posljednjim tekstovima Fani Politeo Vučković. Beogradska izložba hrvatskih seljaka slikara poslužila joj je da bi pogled okrenula ka zemlji i unutrašnjim sposobnostima klase koja od nje živi.⁴² U smjeru dokumentarizirajuće svijesti i volje za učenjem koja ih je i dovela pred veliko, a opet dragocjeno umjetničko iskušanje.

„Zbog toga na izvanredno smeo kolorit ovih umetnika ne smijemo gledati kao na eksperiment ili manir, kao na svesnu slikarsku spekulaciju, zato što je on izraz jednog određenog iskrenog doživljavanja koje za sada od njih ne može na drugi način da bude izraženo. Takav kolorit pre svega je uslovljen razvojnim stupnjem ovih talentovanih samouka na kojemu oni neće i ne žele da ostanu, što su i sami ovom izložbom dokazali.“⁴³

U smislu emancipiranja Fani Politeo Vučković povukla je neprelaznu crtu odvajanja od organicističkog razumijevanja naroda i narodne volje, što su bila već opća mjesta desničarskog idejnog prosede. I kao što je klasno definirani španjolski narod u tekstu Olge Timotijević ulazio u radni dijalog s tradicijom, tako su i hrvatski seljaci-umjetnici bili sučeljeni s potrebom učenja i sljedstvenog snaženja klasne svijesti, ali sada bez potpore kultiviranih Hektorovića. Klasa je bila za sebe, drugačije nije ni bilo moguće.

Svjedočeći o takvim okolnostima, Fani Politeo Vučković u listopadu 1939. godine denuncira cinizam zapada reflektiran činjenicom ženevske izložbe djela iz kolekcije madridskog muzeja Prado, i to pod osobnim pokroviteljstvom fašističkog generala Franca.⁴⁴ Gnušajući se pred navedenim, kritičarka je oštro zasjekla kroz španjolsko društveno tkivo, do u detalj secirajući njegovu potrebu za umjetnošću.

„Stvaranje El Greka, Velaskeza i Goje pada upravo u vreme najreakcionarnijih španskih režima. (...) Ali, snaga njihovog zapažanja i neutoljiva težnja za istinom, razbila je, svesno ili nesvesno, diktate vladajućeg ukusa i konvencije koje su im bile nametnute.“⁴⁵

U takav idejni kut postavljena, umjetnost je imala snagu da korodira klasnu strukturu i da se monomaniji vladajuće dogme suprotstavi istinom i objektivnošću percepcije. I to je bila poruka španjolskim koliko i hrvatskim seljacima-umjetnicima: u učenju i traganju za sitnim detaljima duboko urojenim u prošla stoljeća stajala je ozbiljna politička

svijest i ne manje ozbiljna revolucionarna nakana. Diego Velazquez je, slikajući porodicu Filipa IV., posvjedočio tome u prilog.

„Kruti i beživotni ceremonijal španskog dvora poslužio je Velaskezu kao podesno sredstvo da izrazi sukob između sveta kraljeva i infantkinja sputanih beživotnom etikacijom i sveta dvorskih zabavljača, lakrdijaša i luda, koji su živa optužba te etikacije i tog ceremonijala. Dok je one prve Velaskez prikazao kao beskrvne lutke, drugim je udahnuo snažne čovečanske osećaje. Predmet ove Velaskezove slike ne čine ni infantkinje ni lude uzete ponaosob, već baš taj odnos u kome ih Velaskez prikazuje.“⁴⁶

Ili, dodajmo na mjestu Fani Politeo Vučković, vitalnost porobljene klase tek će da ubere plodove istine kojoj je, Velazquezovim posredstvom, sama svjedočila.

ZAKLJUČAK

Promatrane iz kuta uredništva *Žene danas*, ništa manje i same Fani Politeo Vučković, tridesete su se godine činile prijelomne u općim odnosima moći i ideologija, i svaki je doprinos marksističkoj ideji bio dragocjen. Pored toga, uz svu bezobzornost posljedica i često jedva prikrivene implikacije, narodnofrontovska platforma reprezentirala je vrijednu stavku u općem toku ženske emancipacije. I mada promovirani rodni principi nisu bili hermetizirani, stojeći u neizbježnom suglasju s klasnim natruhama marksističke ideologije, teme i naglasci određenih priloga emitirali su vrlo poseban tip idejne gipkosti. Fani Politeo Vučković u tome je smislu prilozima o Suzanne Valadon i Berthe Morisot dosegla gornju i vjerojatno najvišu granicu standarda *Žene danas*.⁴⁷

Vrijednost novofrontovske pozicije u strukturi uređivačke prakse časopisa pokazat će se u kratkom periodu po njegovoj zabrani. U teškim godinama svjetskog rata i unutarnjih sukoba, Fani Politeo Vučković restaljinizirala je svoj pristup, nastupajući *ad hominem*, u potpunoj negaciji modernističkog nasljeđa i bilo kakvog individualno koncipiranog umjetničkog stava. Usmjerena nasuprot zapadnom skupu vrijednosti – antigradanska, antimodernistička i antiformalistička – takva je kritika pretpostavljala promjenu u baznoj strukturi društvenih odnosa, nikako ne i njen zaborav ili relativiziranje jezikom likovnog rada.

Bilješke

- ¹ Vrijedno je napomenuti da je 2022., dok je ovaj tekst bio u postupku objave, objavljen rad VIDE KNEŽEVIĆ „Fani Politeo Vučković u časopisu *Žena danas*: feminističke intervencije u likovnoj kritici i istoriji umetnosti“, zbornik radova *Časopis Žena danas (1936. – 1940.): prosvjećivanje za revoluciju*, ur. S. Barać, Beograd, 2022., 433–446, koji tekstovima Fani Politeo Vučković prilazi s drugačijih metodoloških pozicija.
- ² VLADIMIR ROZIĆ, *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918. – 1941.)*, Beograd, 1983., 399.
- ³ KATERINA CLARK, *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture 1931 – 1941*, Cambridge, 2011.
- ⁴ FANI POLITEO, „VII. prolećna izložba“, *NIN*, 6 (1935.), 7.
- ⁵ FANI POLITEO, „VII. prolećna...“ (bilj. 4), 7.
- ⁶ FANI POLITEO, „VII. prolećna...“ (bilj. 4), 7.
- ⁷ FANI POLITEO, „VII. prolećna...“ (bilj. 4), 7.
- ⁸ FANI POLITEO, „VII. prolećna...“ (bilj. 4), 7.
- ⁹ FANI POLITEO, „VII. prolećna...“ (bilj. 4), 7.
- ¹⁰ U zaključku kongresa formulirana je teza o Narodnoj fronti, mehanizmu nadklasnog i nadideološkog okupljanja svih antifašističkih snaga. O razlozima i sovjetskom idejnom kutu vidjeti u: KATERINA CLARK, *Moscow...* (bilj. 3), 169–209.
- ¹¹ FANI POLITEO, „Hektorovići i odnosi pučanstva i plemstva (1.)“, *Narodna odbrana*, 34 (1935.), 550–551; FANI POLITEO, „Hektorovići i odnosi pučanstva i plemstva (2.)“, *Narodna odbrana*, 35 – 36 (1935.), 582.
- ¹² FANI POLITEO, „Hektorovići (1.)...“ (bilj. 11), 551.
- ¹³ KARL SCHLOGEL, *Moscow, 1937*, Cambridge, 2012, 95–108.
- ¹⁴ KARL SCHLOGEL, „*Moscow...*“ (bilj. 13), 98.
- ¹⁵ *Žena danas* tiskana je u nizu od 29 brojeva, od listopada 1936. do rujna 1940., da bi zapljenom broja za studeni 1940. bila stavljena izvan zakona. Uredničku zadaću sukcesivno su obnašale Radmila Dimitrijević, Olga Timotijević, Mira Vučković i Ljerka Babić. Procijenjeni tiraž kretao se između tri i pet tisuća primjeraka. JOVANKA KEČMAN, *Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918. – 1941.*, Beograd, 1978., 361–362.
- ¹⁶ ANONIM., „Нови феминизам“, *Жена данас*, 1 (1936.), 4.
- ¹⁷ ANONIM., „Нови...“ (bilj. 16), 4.
- ¹⁸ Bila je to posljedica koalicijske pobjede stranaka centra i lijevog centra (socijalisti, komunisti i radikali) na općim izborima u svibnju 1936.
- ¹⁹ ANONIM., „Женски лакоатлетски митинг“, *Жена данас*, 1 (1936.), 21.
- ²⁰ Fotografije iz Španjolske poticale su iz radne kolekcije Mihaila Koljцова, dopisnika moskovske *Pravde*. Владимир ДЕДИЈЕР, „Репортажа из Шпаније“, *Жена данас*, 3 (1937.), 2–4.
- ²¹ АНОНИМ., „Пут ка слободи. Једна мануелна радница пише“, *Жена данас*, 1 (1936.), 7.
- ²² „Pralja“ i „Prodavačice cveća“, zanemarene u povijesnim pregledima posvećenim djelu Ljubice Cuce Sokić, narodnofrontovske su ne toliko po lapidarnosti izraza ili izabranoj temi, koliko po nadklasnom komuniciranju umjetnice i pretpostavljenih čitateljica.
- ²³ U pitanju je tvrdnja Jelisavete Petrović. АНОНИМ., „Сликарке говоре“, *Жена данас*, 5 – 6 (1937.), 14.
- ²⁴ Ono što je reproducirano kao pratnja izjave Šane Lukić sličilo je već navedenim karikaturama, ali sva je devijacija ponuđene slike „Na žuru“ porijeklom uvezana za životne običaje i ispraznu mondenost djevojačka građanskog staleža. АНОНИМ., „Сликарке...“ (bilj. 23), 16–17.
- ²⁵ Mala ženska antanta organizirala je putujuću izložbu jugoslavenskih, čehoslovačkih i rumunjskih umjetnica koja je trajala jednu godinu, izlažući njihova slikarska i kiparska djela te arhitektonske modele i nacрте, i to s početkom u Beogradu (20. siječnja 1938.), a završetkom u Bratislavi (26. veljače 1939.). IDA OGRAJŠEK GORENJAK, MARIJANA KARDUM, „Mala ženska antanta (1923. – 1939.): mali savez s velikim ambicijama“, *Historijski zbornik*, 1 (2019.), 131–132.
- ²⁶ Фани ПОЛИТЕО, „Изложба жена уметница Мале Антанте“, *Жена данас*, 10 (1938.), 20.
- ²⁷ Фани ПОЛИТЕО, „Једна француска сликарка. Сузан Валадон“, *Жена данас*, 14 (1938.), 21.
- ²⁸ Фани ПОЛИТЕО, „Једна француска...“ (bilj. 27), 21.
- ²⁹ Фани ПОЛИТЕО, „Једна француска...“ (bilj. 27), 21.
- ³⁰ Фани ПОЛИТЕО, „Једна француска...“ (bilj. 27), 21.
- ³¹ Фани ПОЛИТЕО, „Једна француска...“ (bilj. 27), 21.
- ³² Фани ПОЛИТЕО, „Једна француска...“ (bilj. 27), 21.
- ³³ Фани ПОЛИТЕО, „Берт Моризо“, *Жена данас*, 16 (1938.), 22.
- ³⁴ Фани ПОЛИТЕО, „Берт...“ (bilj. 33), 22.

- ³⁵ Фани ПОЛИТЕО, „Берт...“ (bilj. 33), 22.
- ³⁶ Перл БАК, „Мртво пролеће“, *Жена данас*, 21 (1939.), 9.
- ³⁷ FANI POLITEO, „Izložba Cuce Sokić“, *Жена данас*, 20 (1939.), 20.
- ³⁸ FANI POLITEO, „Izložba...“ (bilj. 37), 20.
- ³⁹ OLGA TIMOTIJEVIĆ, „Umetnost i narod“, *Жена данас*, 20 (1939.), 19.
- ⁴⁰ OLGA TIMOTIJEVIĆ, „Umetnost...“ (bilj. 39), 20.
- ⁴¹ KATERINA CLARK, *Moscow...* (bilj. 3), 291.
- ⁴² Izložba hrvatskih seljaka slikara, održana u Velikoj dvorani Pravnog fakulteta u Beogradu, od 19. do 27. veljače 1939.
- ⁴³ FANI POLITEO, „Izložba hrvatskih seljaka slikara“, *Жена данас*, 20 (1939.), 20.
- ⁴⁴ Nakon što je republikanska vlada odlučila da pred nadirućim fašistima prebaci evakuirana umjetnička djela iz madridskog muzeja Prado u Francusku (veljača 1939.), odlukom francuske vlade cijela je kolekcija predata Švajcarskoj kao garantu neutralnosti i njenog očuvanja. Već tada ugovorena izložba bit će otvorena u Ženevi (lipanj 1939.), ali sada pod izmjenjenim političkim okolnostima i pod osobnim pokroviteljstvom generala Franca.
- ⁴⁵ FANI POLITEO, „Izgnana umetnost. Prado u Ženevi“, *Жена данас*, 25 (1939.), 13.
- ⁴⁶ FANI POLITEO, „Izgnana umetnost...“ (bilj. 45), 13.
- ⁴⁷ FANI POLITEO-VUČKOVIĆ, „Kolorizam na raskrsnici. Povodom ‘Razmišljanja o umetnosti’ od M. Milunovića“, *Pregled*, 206 (1941.), 123–125.

Fani Politeo Vučković in Žena danas (Women Today) Magazine

DRAGAN ČIHORIĆ

Fani Politeo Vučković (Split, 1911 – Belgrade 1942) graduated from the Faculty of Philosophy in Belgrade in 1936 and commenced her engagement with the public sphere with the publication of articles in a few specialist magazines, including *Nedeljne informativne novine* (NIN), *Život i rad* and *Pregled*. A committed Marxist, Fani Politeo Vučković published a review of the Belgrade VII Spring Exhibition in the NIN. She accused artists of organising the exhibition space thematically and economically in line with the expectations of an average bazaar. During the 1930s, Politeo Vučković wrote several texts for the Belgrade magazine *Žena danas* (Women Today, 1936 – 1940), which promoted anti-fascism and the general positions of the then-banned Communist Party of Yugoslavia. She was engaged in the covert power struggle in the sense of the People's Front, an informal coalition of all European anti-fascist forces established at the 1935 VII Congress of the Comintern. In June 1938, Politeo Vučković evaluated the work of Suzanne Valadon, challenging the conventional definition of „male art“. In September 1938, she offered a contrasting perspective on Berthe Morisot. Given the intertwined relationship between Morisot's origins and career and the ideological world of the bourgeoisie, Fani Politeo Vučković regarded

her as an exemplary model of technical progress. Her impressionism represented a potential avenue for future realist movements.

Perhaps the most significant contribution by Politeo Vučković was the March 1939 article dedicated to the critical review of the exhibition of Ljubica Cuca Sokić in Belgrade. It also reflected a different viewpoint from the previous ones influenced by the People's Front. Following the collapse of the Second Spanish Republic, the editorial policy of *Žena danas* returned to the class issue. The feminine was superseded by the collective, with the people regarded as the bearer of cultural consciousness.

In her final contribution to *Žena danas* in October 1939, Fani Politeo Vučković discussed the Geneva exhibition of the works from the Prado Museum, with particular reference to Velázquez's painting „Las Meninas“, which she regarded as an exemplar of realism and impeccable social engagement. Consequently, an analysis of Fani Politeo Vučković's approach to female artists must be conducted in the context of the evolving political landscape of the 1930s Soviet criticism, while also acknowledging its intrinsic intellectual value.

Ženska simbolika u grafici Ankice Oprešnik

ANA RAKIĆ

Prethodno priopćenje
GALERIJA LIKOVNE UMETNOSTI
POKLON ZBIRKA RAJKA MAMUZIĆA
VASE STAJIĆA 1, NOVI SAD
anarakicns@gmail.com

<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.11>

Umetničkim stvaralaštvom u različitim grafičkim tehnikama, Ankica Oprešnik (1919. – 2005.) pružila je značajan doprinos najnaprednijim umetničkim težnjama u domenu tog medija. Ta autorica jedna je od prvih, ako ne i prva, umetnica koja se naporedo sa svojom osnovnom likovnom vokacijom, slikarstvom, tokom većeg dela umetničke karijere temeljno i s uspehom posvetila grafici – do tada u Jugoslaviji malo zastupljenoj i prvashodno „muškoj“ umetničkoj tehnici. Prihvatanje boje kao novog sredstva kreativnog oblikovanja, istraživanja u domenu aktuelnih grafičkih tehnika drvoreza i linoreza, kao i svojevrsan simbolički vizuelni kod u okviru kog je ostvarila prepoznatljiv izraz, proistekao je iz autorkinog pogleda na svet i ličnih životnih iskustava. Ankica Oprešnik je bila uključena u jugoslovensku selekciju Venecijanskog bijenala 1954. godine.

Ključne reči: jugoslovenska grafika, posleratna umetnost, simbol, trojstvo, status žene

ANKICA OPREŠNIK – RAĐANJE UMETNIČKE POETIKE

Likovno stvaralaštvo Ankice Oprešnik počinje da se uobličava u godinama neposredno pre Drugog svetskog rata, a njegov se razvoj nastavio tokom čitave druge polovine 20. veka. Autorikine preokupacije obuhvataju nekoliko likovnih pristupa, među kojima su primarni slikarstvo i grafika, koji se razvijaju kao dva paralelna, donekle autonomna toka rada i umetničke emancipacije. Premda je Ankica Oprešnik svoj likovni izraz s uspehom primenila, i u različitim fazama fokusirala, i na tehnike tapiserije i akvarela, ta autorica ostaje jedna od retkih umetnica posleratne jugoslovenske likovne scene koja se posvetila grafici u znatnoj meri te je rad u toj tehnici, pored značajnog slikarskog opusa, važna okosnica njenog umetničkog stvaralaštva.

Rođena je u Vitezu pokraj Travnika 1919. godine, ali okolnosti su je najpre odvele u Beograd, a posle je životno odredište pronašla u Novom Sadu. Svog odrastanja tokom prvih dvanaest godina života na viteškom „Oprešnikovom brdu“ umetnica se seća kao idiličnog, a u domu njene sestre bilo je „stecište pesnika, književnika, glumaca, prijatelja umetnosti uopšte“.¹ Umetničko školovanje počela je u beogradskoj slikarskoj školi Mladena Josića, a nastavila u osvit Drugog svetskog rata upisom na Akademiju likovnih umetnosti. Nakon oslobođenja nastavlja akademsko školovanje – u drugoj polovini pete decenije slikarske je pouke dobila od profesora Marka Čelebonovića, Nedeljka Gvozdrenovića i Mila Milunovića. Osnovne studije slikarstva završila je 1947. godine, nakon čega je počela postdiplomske studije u klasi Ivana Tabakovića, u trajanju od dve godine. Pred kraj pete decenije Ankica Oprešnik odlučuje da

sa suprugom i kolegom slikarom, Novosađaninom Milanom Kercom, pređe u Novi Sad i nastavi život i rad u novoj sredini.² Tamo se priključila krugu umetnika kome su pripadali Milivoj Nikolajević, Boško Petrović, Jožef Ač, Milan Kečić, Nikola Graovac; na novosadskoj likovnoj sceni veoma brzo izdvojila se njena svojevrsna poetika i likovni izraz.³ Svoja platna prvi je put predstavila publici na izložbi u Galeriji Matice srpske u Novom Sadu 1951. godine, a zatim i u Subotici.⁴ Iste godine počinje pedagoški rad kao profesorica u Školi za primenjene umetnosti u Novom Sadu, u kojoj će provesti dvadeset i četiri godine.

Na slikarskom planu, umetnica krajem četrdesetih godina počinje razvoj samosvojnog izraza koji se kreće u koordinatama intimizma, poetskog realizma i lirskog ekspresionizma. U temama kao što su portret, mrtva priroda ili pejzaž, slikarka gradi oblike konstruktivnom linijom, a motive podređuje procesu geometrizacije, zadržavajući sočan kolorit i poetski štimung. Jednostavnost komponovanja i upotreba linije i bojene plohe ukazuju na slikarkino interesovanje za probleme moderne likovnosti, a istovremeno udaljavaju njeno slikarstvo lirskog tonaliteta s praga dekorativnosti. Motivi su uklopljeni u dvodimenzionalni prostor, plošnu pozadinu; u njoj je organizovan repertoar poetičkih oznaka sa simboličkim potencijalom: – te simbole slikarka kombinuje, varira ili rekontekstualizuje stvarajući specifičan opus koji reflektuje njen intimni doživljaj prirode.⁵ Nakon 1956. godine Ankica Oprešnik postepeno napušta ekspresionizam i okreće se geometrijskoj figuraciji, asocijativnom izrazu, ali i sopstvenoj, individualnoj ideji ekspresije i definisanja forme. Autorka mahom prikazuje mrtvu prirodu i pastoralne teme u koje nepobitno utkiva svoj lirski, pomalo melanholičan, ali uzdržani doživljaj.

GRAFIKA ANKICE OPREŠNIK – AFIRMACIJA GRAFIKE KAO VESNIK PROMENA

Još tokom školovanja autorka se upoznala s grafičarskom tehnikom – najpre na časovima kod profesora Mihaila S. Petrova, koji je u njenim sećanjima ostao kao jedan od dragih profesora: „On mi je već u prvoj godini, ne samo dao osnove o grafici, već i stvorio ljubav prema grafičkom slikarstvu. Osposobio je čitavu jednu generaciju grafičara – osnivača Grafičkog kolektiva...“⁶ Iako tada nije postala svesna značaja koji će grafika poprimiti u njenom budućem radu, izvesno je da je upravo od tog profesora primila znanje o jednostavnosti komponovanja i zanatskoj preciznosti: „Profesora Petrova smo cenili svi. Plenio nas je svojom neposrednošću, životnim i slikarskim iskustvom.“⁷ Među najranijim su grafikama one iz ratnog perioda: tada nastaju ekspresionističke kompozicije socijalno obojene tematike, poput listova

Drvodred i *Devojčice* (1942.), u kojima se uočavaju građenje kompozicije jakim kontrastima svetlo-tamnog i komponovanje kontrastnim površinama, koje omogućava visoka štampa (drvodred i linorez). Pod utiskom strahota tek završenog rata, a svakako i pod uticajem aktuelne grafičke prakse prisutne u umetnosti NOB-a, krajem studija nastaju portreti logoraša (jedan od njih nosi simbolički naziv *1942*) ili zabrađenih žena otvrdlog izraza lica, realistički prikazani jednostavnim linijskim crtežom, u tehnici bakropisa.

Pojačano interesovanje umetnice za grafiku otkriva se nakon 1950. godine, kada dolazi do liberalizacije u umetnosti i uspostavljanja kontinuiteta s predratnim umetničkim nasleđem. Autorka stvara u krugu slikara prve posleratne generacije u Vojvodini, podneblju u kome su se – posle strahota rata i okupacije, a zatim nametnutih ideoloških konvencija tokom perioda socrealizma – u ranim godinama šeste decenije osetili prvi znaci mogućnosti slobodnog umetničkog izražavanja i utro put kreiranju savremenih oblika nove modernosti. Posebno je to bio slučaj u grafici, koja tada dobija karakteristike autonomne umetničke grane, bez direktnih uticaja slikarske poetike. Trend grafike, shvaćene kao „paradigma populizma i kao prvi oblik pop(ularne) kulture kroz suprotstavljanje ‘visokoj kulturi’“⁸, oblikovan u prvom posleratnom razdoblju, u narednom periodu biće zamenjen konceptom promovisanja novih umetničkih ideja, posredstvom tog medija koji je manje od slikarstva izložen nadzoru ideološke dogme. Grafika u tom periodu gubi pomalo omalovažavajuću karakteristiku „laiciziranja umetničkog“⁹ i privid manje vrednosti zbog mogućnosti tehničke reproduktivnosti, koja je čini dostupnom široj publici. Zahvaljujući tome, a istovremeno i prilici da kombinovanjem različitih tehnoloških procesa ostvari visok nivo likovnosti, grafika je mogla da zadovolji potrebu šireg auditorijuma za originalnim umetničkim delom. „Odgovarajući toj potrebi, grafika se u jednom trenutku skoro poistovećuje sa slikom, preuzima format i druge premise pa i njeno osnovno izražajno sredstvo – boju.“¹⁰

Ubrzo pošto je grupa beogradskih grafičara, na čelu s Dragoslavom Stojanovićem Sipom, osnovala Grafički kolektiv (1949.), Ankica Oprešnik priključuje se radu te institucije: njene grafike izlagane su samostalno 1956. i 1967. godine u Galeriji Grafičkog kolektiva, a u okviru grupnih izložbi nastupala je skoro trideset puta od 1952. do 1974. godine. Prva samostalna izložba grafike usledila je 1956. godine u Novom Sadu i Beogradu. Njena izlagačka aktivnost nastavila se i samostalnim nastupima i učešćima u selekcijama izložbi Udruženja likovnih umetnika Vojvodine, Međunarodnih grafičkih izložbi u Ljubljani, zagrebačkih smotri jugoslovenske grafike, Oktobarskog salona u Beogradu i mnogim drugim,¹¹ kao i

velikim brojem samostalnih i grupnih predstavljanja u inostranstvu.¹² Tokom stvaralačkog veka Ankice Oprešnik gotovo da nije bilo značajnog kritičarskog imena u Jugoslaviji koje nije iskazalo vrednosni sud o njenim izlaganim radovima. U narednim decenijama ta će umetnica nastaviti da razvija grafički izraz uporedo sa slikarskim, a mogućnosti te tehnike iskoristit će kako bi ostvarila sav potencijal svog likovnog jezika i umetničkih sposobnosti.

ŽENSKA SIMBOLIKA U RADOVIMA ANKICE OPREŠNIK: VIZUELNI POKAZATELJI ŽENSKOG PRINCIPA

Period interesovanja za ženske teme i motive u grafici Ankice Oprešnik podudara se s periodom sprovođenja društvenih reformi u posleratnoj socijalističkoj državi, u okviru kojih su, osnivanjem Antifašističkog fronta žena 1942., a od 1953. godine i Saveza ženskih društava Jugoslavije, otvorena pitanja statusa žene u društvu. Odlukama donesenim od 1945. do 1961. godine žene u posleratnoj Jugoslaviji stekle su ravnopravnost, pravo glasa, pravo na zaposlenje, omogućeno im je opismenjavanje, kulturno uzdizanje i pomoć za brigu o deci. Ipak, svođenjem jugoslovenskog socijalizma na umerenu ideologiju, nekompletnim ispunjenjem petogodišnjeg plana i uvođenjem samoupravljanja „smekšane“ su i relativizovane brojne uvedene „revolucionarne“ tekovine novog društva. „Identitet žene kao majke ipak je ostao osnovni identitet jugoslovenske žene, a odmah nakon njega je dolazio identitet žene radnice.“¹³ Otuda mogućnost zaposlenja žene i njeno angažovanje u pokretu industrijalizacije nisu značili i stvarnu ravnopravnost na planu njenog statusa majke i supruge: „Gotovo sav teret domaćinstva i brige o deci leži na zaposlenoj ženi.“¹⁴

Izbor ženskih motiva u grafici Ankice Oprešnik donekle reflektuje raznorodnost njenih iskustava, ali i iskustava žena uopšte, u okviru socijalističkog društva posleratne Jugoslavije. Autorkin dijapazon ženskih tema uključuje prikaze žena u nošnji u tradicionalnom ambijentu s jedne, i emancipovane građanke u dokolici s druge strane – što implicira na različita okruženja u kome se formirao njen umetnički izraz u različitim fazama rada. Između ta dva pola, repertoar ženskih motiva u grafici Ankice Oprešnik pokriva simboličke i imaginarne predstave žene, njihove uloge i prostore koje zauzimaju. Ženske teme i motivi nosioci su kompozicionih i tehnoloških inovacija koje donosi autorkino interesovanje za grafiku u boji – realizovanu u okviru klasičnih tehnika drvoreza i linoreza – i zauzimaju relevantnu poziciju u njenom grafičarskom radu.

„U vreme kada sam se ja opredelila za slikarstvo već je postojao znatan broj žena, priznatih slikara.“¹⁵ U periodu sveopšte afirmacije grafike u ju-

goslovenskoj umetnosti primetno je prisustvo većeg broja autorki koje su se posvetile toj praksi, kao što su Ksenija Divjak, Majda Kurnik, Živka Pajić, Mirjana Mihać. Ipak, na Prvoj saveznoj izložbi grafike u Beogradu 1954. godine učestvuju samo dve žene – Ankica Oprešnik i Mirjana Mihać.¹⁶ Iste godine Oprešnikova je bila jedna od tri žene među umetnicima uključenim u jugoslovensku selekciju XXVII. Bijenala u Veneciji.¹⁷ Ujedno, ona ostaje skoro usamljen primer umetnice koja se u narednom periodu posvetila istraživanjima u sferi vizuelnih i poetičkih mogućnosti te, pretežno „muške“, likovne tehnike, na taj način privsavajući je i doprinoseći njenom likovnom razvoju i u okvirima lirske apstrakcije i pretežno „ženske“ tematike.

Autorka u katalogu prve samostalne izložbe 1956. godine u Novom Sadu objavljuje napis koji tumači njen lični doživljaj sveta kao podtekst umetničkog stvaranja: „Na ulici je žena. Sama. Preteška je tuga ženskog srca. Lakša je ako se podeli sa jednom, sa dve, ili sa svim ženama sveta. Pogled se zaustavi na crnim prugama prikovanim za belinu crkvenog zida. Korak se spotakne o njihove bledunjave zenice, o osmeh, tih, nesamopouzdan. Na putu ili stolu ostao je zaboravljen cvet, možda delić nečije divne ludorije.“¹⁸ Interesovanje za žensku simboliku u stvaralaštvu te autorke pojavljuje se još u ranim grafičkim listovima, a zastupljeno je tokom šeste decenije, nakon čega umetnica primetno i odlučno napušta figuralni iskaz. Ženska simbolika u grafici Ankice Oprešnik mogla bi se posmatrati kroz pet povezanih i umreženih, ali ipak odvojenih celina: žena u tradicionalnom ambijentu, žena i porodica, žena kao univerzalni simbol, žena na razmeđu između tradicionalnog i modernog i žena-maskota u imaginarnom prostoru.

PREDSTAVLJANJE TIPA – ŽENA U TRADICIONALNOM AMBIJENTU

U ranoj fazi rada Ankice Oprešnik u grafici, već nakon 1947. godine, počinje tok tematskog interesovanja koji će postupno voditi umetnicu ka, u odnosu na dotadašnje shvatanje, izmenjenom, drugačije definisanom i autentičnijem likovnom izrazu. Uz uvođenje teme žene u tradicionalnoj ulozi, većinom vezane za podneblje travničkog kraja u kome je odrasla, Ankica Oprešnik savlađuje građenje samosvojne kompozicione šeme i koncipiranje elemenata modernističke grafike.

Taj segment rada najavljen je linorezima na temu *Bosanki* (koje uporedo i slika), portretnih ili figuralnih kompozicija žena u narodnoj nošnji travničkog kraja. Ostvarenjem *Bosanka II* (1947.) autorka najavljuje kompozicioni element frontalnosti, simetrije i monumentalnosti koji posle razrađuje, a plošna bojena polja ukazuju na dalji razvoj u domenu grafi-



ke u boji. Hroničarsku dimenziju, kao i semantičku informaciju, Anka Oprešnik nudi prikazivanjem tipa „žene iz naroda“. Iako prisutna u međuratnom periodu, predstava žene sa sela, univerzalnog kostimiranog lika poteklog iz ruralnih delova zemlje obeleženog folklorim elementima kao personifikacija „Drugosti“¹⁹, predstavlja „očigledan doživljaj balkanskog identiteta u kolebanju između 'jevropejstva' i 'orijentalne različitosti'“.²⁰ U posleratnom vremenu, te slike u službi dočaravanja autentičnog ruralnog življa mogu biti zanimljiva akademska vežba mlade umetnice, ali takođe mogu nositi predznak sociološke tipologizacije obavezne za ideološki prigodan sadržaj.

Zavičajna tematika koja nastaje u narednim godinama postaviće osnovni predstavjački okvir njenog grafičkog lista – realistične teme koje evociraju ličnosti i građevine travničkog podneblja. Veduta *Travnika* (1953.) stilizovano prikazuje zbijeni skup građanskih kuća, crkava i džamija, a isti motiv biva potisnut u drugi plan u grafici *Travničke bogomoljke* (1953., sl. 1). Prednjim planom potonjeg grafičkog lista, koji uvodi – za aktuelnu fazu uobičajen – izraženi vertikalizam, dominiraju tri izdužene ženske figure. Simbolička uloga koju autorka dodeljuje tim trima figurama služi kao ključ za prikazivanje intimnog sveta ženskih prostora, sveta porodičnih i narodnih rituala vezanih za dom, porodicu, religijske ili svetovne običaje jednog kraja.²¹ Autorka ne insistira na detaljima koji bi nedvosmisleno ukazali na određenu veroispovest ili na posebnu aktivnost žena „bogomoljki“, fokusirajući se na univerzalnu likovnu poruku: poetički razvoj tih grafika kreće se od ritualnih prizora žena ka metaforičko-simboličnom odno-

su prema figuri, dok će univerzalnost njenog iskaza ostati konstanta i u daljem radu. Ipak, stiče se utisak da je u grafikama ovog perioda žena predstavljena u određenim, retko fleksibilnim okvirima „ženskih prostora“ ili sistemski predodređenih sudbina. Skup zabrađenih žena pred tamnim, zjapećim otvorom crkve u listu *Žene pred kapelom* (1954.) prikazuje rustično vidljive tragove dleta i naglašenu ornamentiku u svetlo-tamnom kontrastu linorezne ploče: arhaičnom stilizacijom izduženih figura i pretećom atmosferom – na koju sluti jato crnih ptica koje se obrušava ka krovu građevine – autorka nagoveštava surovost i poetičnost ženske svakodnevice u ruralnom podneblju datog perioda.

ŽENA I PORODICA – DETINJSTVO KAO ŽIVOTNI PODSTICAJ

Treći jugoslovenski posleratni nastup na Venecijanskom bijenalu 1954. godine donosi promene u konceptu postavke: izlagački okvir obuhvatio je trideset i jednog grafičara s ukupno 227 grafičkih radova različitih generacijskih pripadnosti.²² Značaj ženske teme u dotadašnjem opusu Ankice Oprešnik ističe se izborom kojim se ona predstavlja na jugoslovenskoj postavci Bijenala: tom prilikom ona izlaže tradicionalne teme u kojima kombinuje floralne motive sa ženskim figurama (*Devojčice, Travnik*, 1953.).²³ Nežnost i tananost u listu *Devojčice i čičak* (1954., sl. 2) dočaravaju idilu gradskog života u sadejstvu s prirodom koja okružuje urbanu celinu, a dinamika linija i bojenih oblika (kao i tamne pozadine) ima ulogu protivteže lirske rasplinutosti. Taj zavičajni ciklus, prožet autobiografskim evokacijama, ubrzo će se pretočiti u preinačenu porodičnu tematiku, ovog puta potpomognut sintezom kompo-



Sl. 1.
Travničke bogomoljke,
1953.
drvorez, 35,5 x 21 cm
(49,5 x 35 cm)
sign.: dole, levo, ćir.:
1953 (drvorez);
dole, sredina, ćir.:
Travničke bogomoljke;
dole, desno, ćir.:
AOprešnik 3/15
inv. br. 190, 533
vl. Grafički kolektiv,
Beograd

Sl. 2.
Devojčice i čičak,
1954.
drvorez, 18,8 x 24,2
cm (35 x 50 cm)
sign.: na otisku, levo,
ćir.: DEVOJČICE I
ČIČAK – 1954 – NOVI
SAD – OPREŠNIK
dole, levo, lat.: ot.
aut.;
dole, sredina, lat.:
Devojčice i čičak;
dole, desno, lat.:
Oprešnik 954
inv. br. 3Г-777
vl. Muzej grada
Novog Sada, Novi
Sad

Sl. 3.
Majka, 1956.
 linorez, 50,6 x
 26,2 cm (61,7 x
 33,6 cm)
 sign.: na otisku,
 gore, desno, lat.:
OPREŠNIK 1956;
 dole, levo: 3/20;
 dole, sredina, ćir.:
Majka;
 dole, desno, lat.:
Oprešnik A 956
 inv. br. TMC/Y
 1324
 vl. Galerija Matice
 srske, Novi Sad

zicionih elemenata i izrazitije stilizacije forme. Tako će simbolika tradicionalnog i uzdržana seta „zavičajnih“ tema postepeno ustupiti mesto metaforama porodičnog života koji nudi trenutke nade, spokojsva i mira. Umesto predgovora u katalogizima svojih izložbi, autorka je često objavljivala poetične crtice ili autobiografske poeme koje otkrivaju njenu nežnu, lirsku prirodu – u njima je neretko pisala o svojim roditeljima i opisivala radosna sećanja ne samo na svoju porodicu već i na prirodu kraja u kome je odrasla, a koja joj je pružala inspiraciju i utočište:

„Čovek raste polako. I biljke polako rastu.
 Čovek je stvorio zakone sebi i svojoj
 okolini, i te iste zakone menja ćudljivo i brzo
 postavljajući nove norme ljudskim
 vrednostima i lepoti.
 Biljke nemaju svoje zakone osim onih koje su
 im propisali
 priroda i ljudi.
 Ja imam divne roditelje. Oni su bili prvi koji su
 mi skrenuli
 pogled na kratak, ali organizovan
 i smišljen korak mrava.
 Pokazali su mi bubu, neveštu i malu kako upada
 u lukavu
 paukovu zamku. Govorili su mi,
 da čak i svaka biljka ima
 svoju fizionomiju, i da svako drvo grana svoje
 grane
 sopstvenom snagom i umešnošću...“²⁴

Pritajena drama koja boji unutrašnji svet ličnih doživljaja, uspomena i snova Ankice Oprešnik, izražen kroz artikulaciju složenog simboličkog repertoara, ne mora, ali može da ukaže na istu onu emotivnost s kojom se umetnica izražava u svojoj poeziji. Nenametljiva po prirodi, ona je živela kroz svoj pedagoški i kreativni rad, a o sebi govorila kroz poetske tekstove i svoju umetnost.

Ženska simbolika u njoj se grafici druge polovine pedesetih posmatra kroz paradigmu majčinstva, koja se nastavlja u porodično-autobiografsku celinu (*Majka, Porodica u gradu*, 1956.). Ovdje je vidljiva naglašenija stilizacija ljudskih figura, koje su toliko pojednostavljene da u potpunosti gube volumen i bivaju svedene na svoje osnovno metaforičko značenje. U grafici *Majka* (sl. 3), do nivoa siluete redukovana figura majke, koja svojom veličinom obuhvata dve umanjene dečije siluete, izjednačava se s površinski realizovanim ornamentom naslona stolice. Na taj je način kompozicija objedinjena u jedinstven vizuelni sklop s novim metaforičkim efektom. Postojanje dvaju planova (plošno rešenih motiva i pozadine) ne pruža iluzionističku sliku dubine prostora – u irealnom sivilu pozadine bez perspektive motivi su svedeni na nivo ornamenta. Ekspresionistički izdužene



figure ne predstavljaju porodicu kao skup personalizovanih ličnosti, već kao univerzalnu ćeliju društva u kojoj vladaju poznati i uobičajeni normativi. Ti su normativi obično rigidni i, kao i obavezujuća pozicija žene u ulozi majke i supruge, shvataju se kao nepromenljivi i neupitni. „Kada se bavimo pojmom materinstva, nemamo posla sa biološkom datošću, još manje sa suštinom, već sa složenim skupom predstava koje se nameću kao stvarnost – skupom predstava prilagođenih potrebama određenog društvenog poretka koji okružuje život žene.“²⁵ U datom listu pojavljuju se neki od trajnih orijentiranih elemenata grafike Ankice Oprešnik: linearni crtež, plošnost planova i uzdržani, tanani dramatični odnosi koje gradi dvobojnim polaritetima i unošenjem akcenata intenzivne crvene, zelene ili zlatne boje.

„Žene umetnice su uvek radile [...] prema 'izvornoj' podeli rada: žene rađaju decu; muškarci stvaraju umetnost. Sublimiranje materinskog, odnosno primarnog narcizma, oduvek je bio neophodan preduslov za umetnička dostignuća. Istorijski gledano, predstavljanje majčinstva je bilo u rukama muških umetnika ili autora.“²⁶ U tom smislu, kao pripadnica manjinskog pola na umetničkoj, a pogotovo grafičarskoj sceni, Ankica Oprešnik bila je izuzetak od pravila, što dodatno upućuje na značaj inkorpor-

racije ženske poetike u njeno delo. Poistovećivanje s grafikom *Majka*, kao inicijalni podsticaj da se sagleda status majke, naročito u posleratnom socijalističkom društvu, ne umanjuje činjenica da umetnica nije imala potomstvo. Njena predstava majke koja grli svoju decu upućuje na ideju univerzalne sveprisutnosti majke i majčinstva, ali specifična likovna obrada pravi otklon od idealizovanog, mitskog bića kakav se često pronalazi u istorijskim primerima portreta majki u delima slikara muškog pola.

ŽENE I MAČKA – ŽENA KAO UNIVERZALNI SIMBOL

„Ankica je, možda, kao nijedna slikarka iz kruga mojih prijatelja, bila posvećena [...] dvema velikim temama: ženama i prirodi uopšte...”²⁷ Godine 1954. nastaje grafika *Žene i mačka* (sl. 4), što predstavlja



trenutak kada autorka napušta ekspresionističku poetiku i daje primat poetskoj stilizaciji, koja će ostati dominantna u njenoj grafici šeste i sedme decenije. Neodređena, jarkocrvena pozadina izdiferencirana je samo siluetama senki ženskih figura i prošarana belim pticama dugih kljunova. U prednjem planu tri žene stoje okupljene oko stola s mačkom. Dve ženske figure, uredno začesljane crne kose drže se za ruke, a jedna od njih drži cvet. Iako prikazivanje mačke počinje još u staroegipatskoj kulturi i umetnosti, gde joj se dodeljuju pozitivne osobine, ona se tokom istorije zanemaruje, posebno u srednjem veku, kada mačka

postaje simbol jeresi, nečastivog, kao i mračnih sila povezanih s veštičarenjem. U psihoanalizi mačka je često korišćena da dočara i mračni aspekt ljudske psihe, a dualitet njene prirode (predator ili umiljata životinja – oličenje dobra ili zla) pojavljivaće se kao literarni simbol.²⁸ Kombinacija skladno uklopljenih ženskih prilika i mačke u grafici *Žene i mačka* mogla bi se tumačiti kao metafora doma kojem se uvek vraćamo – baš kao što mačka, simbol odomaćene životinje, uvek pronalazi put do kuće. Svestranost i slojevitost simbolike mačke u umetnosti i književnim delima transponovana je u grafički list koji tu slojevitost usvaja, što može pružiti paralelu koja je poslužila kao osnov da se naslovnica italijanskog izdanja romana *Prokleta avlija* Iva Andrića iz 1962. godine ilustruje grafikom Ankice Oprešnik, odnosno figurom mačke iz njenog grafičkog lista *Kompozicija III* (1956.).²⁹ Višeznačnost i dualnost svetova kod Oprešnikove ne mora biti istovetna kao kod Andrića, ali nešto od slojevitosti njene poetike saobražava se s načinom na koji pisac svoja dela naslovljava: „...avlija – pojam koji u sebe sabere odmah i orijentalnu ambijentaciju, i dekorativan mizanscen, i tanku patinu vremena, i izuzetnost, i poprište, i vašar, i grad u gradu, i sve ono tajanstveno što svaka tačna a iznenadna metafora ponese u sebi i zbog čega se i pravi...”³⁰

Inkorporiranje simbolike broja tri prisutno je već u grafici *Travničke bogomoljke* (sl. 1), gde je kompoziciono rešen položaj figura sličan uobičajenoj predstavi *Mironosica na grobu Hristovom* – dok simbol trojstva dobija hrišćansku konotaciju. Ovde se trojnost može tumačiti i kao tri dela jedne celine (početak, sredina i kraj) ili trojna priroda čovekova (telo, um i duša). U delu *Devojčice i čičak* (sl. 2) trijada se pojavljuje u kontekstu prikazivanja harmonije Prirode i Boginja kao scenografije za Parisov sud. U listu *Žene i mačka* tri žene u crnim haljinama stoje poput parki (Mojri), boginja-sudaja koje određuju čovekovu sudbinu: *Klotu* (koja ispreda nit ljudskog života), *Lahesu* (koja meri) i *Atropu* (koja preseca životnu nit).³¹ Vertikalizam te kompozicione strukture i simbolika crne i crvene boje biva varirana u grafikama sličnog prosedea (*Večernje raspoloženje*, 1956.). U odnosu na grafike iz zavičajnog opusa, Ankica Oprešnik i posle zadržava izduženu vertikalnu figure koja predstavlja stub kompozicionog rešenja. Novi kontekst definiše sliku – s obzirom da likovi ženskih figura nemaju portretni karakter, već su svedeni na oznaku, simbol – poetika je uzvišenija, a motivi predstavljaju deo modernističkog likovnog rešenja. Posredstvom oduzimanja identiteta i ličnih karakteristika predočava se ženski princip koji ima sudbinsku, vanvremensku konotaciju.

Sl. 4.
Žene i mačka, 1954.
linorez, 48,2 x 33 cm
(50 x 39 cm)
sign.: na otisku,
gore, sredina, lat.:
**OPREŠNIK A. NOVI
SAD 1954 ŽENE I
MAČKA;**
dole, levo, ćir.: **ot.**
aut-2;
dole, sredina, ćir.:
Žene i mačka;
dole, desno, ćir.: **954**
– **Oprešnik A**
inv. br. ГМC/Y 1327
vl. Galerija Matice
srpske, Novi Sad

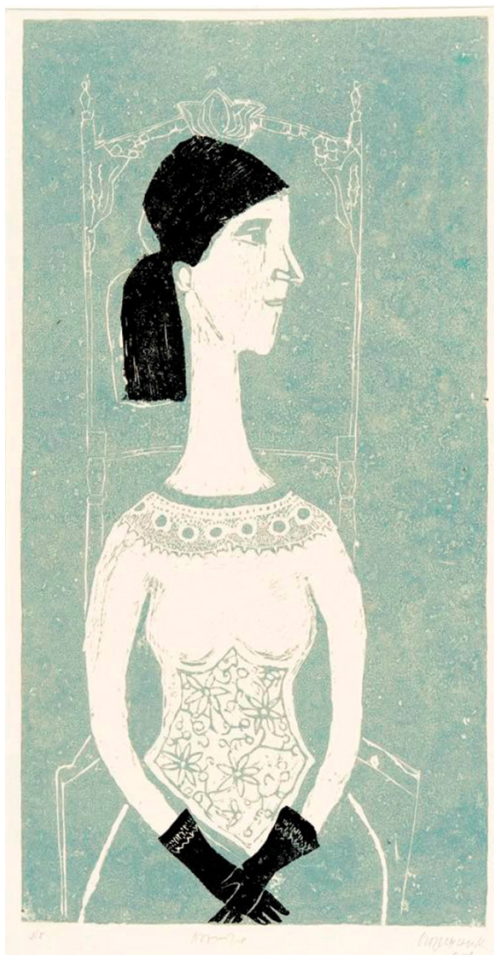
ŽENA NA RAZMEĐI IZMEĐU
TRADICIONALNOG I MODERNOG

„Ako se mlada, moderna žena u jugoslovenskoj prestonici i drugim gradskim sredinama nije mnogo (ili uopšte nije) razlikovala od svojih vršnjakinja iz velikih evropskih centara, ona je, ipak, bila onaj manjinski deo ženske populacije, čiju su većinu i dalje sačinjavale žene na gradskim periferijama i još više one na selu, ukalupljene čvrsto u svoje tradicionalne, višestruke porodične i društvene uloge majke, domaćice, jeftine radne snage u radionicama, u kući, na njivi, u radu sa stokom, daleko od svake modernosti privilegovane gradske žene.“³²

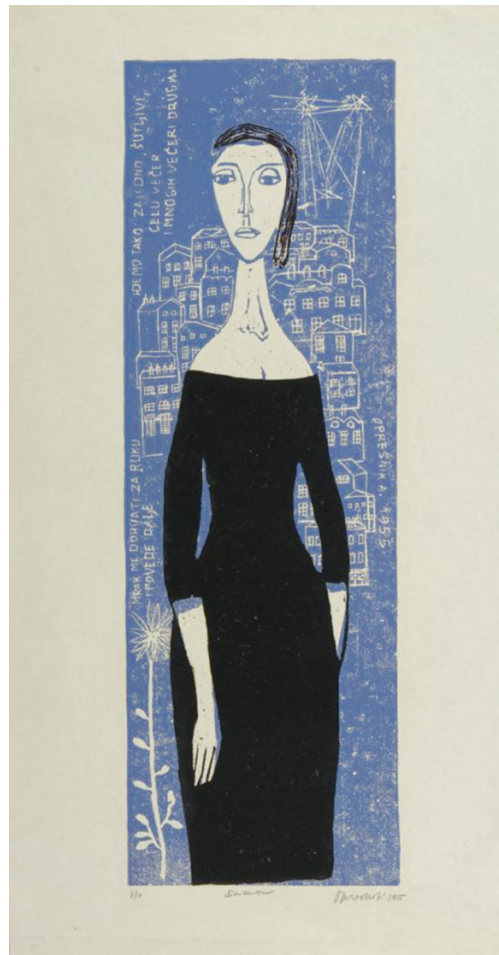
S obzirom na selekciju grafika Ankice Oprešnik koje februara 1954. godine ulaze u izbor dela za izložbu u jugoslovenskom paviljonu Venecijanskog bijenala,³³ a koje se ubrajaju u „zavičajnu“ poetiku sa ženskim motivima, ono što njen dalji grafičarski rad donosi tokom iste godine ukazuje na otklon u odnosu na dotadašnji izraz. U grafici *Žene i mačka* (1954., sl. 4) vidljiv je iskorak ne samo u poetici, koloritu i likovnim elementima koje koristi već i u odnosu na sam tip predstavljanja „manjinskog dela ženske populacije“ socijalističke Jugoslavije. Uočava se kontrast na relaciji tradicionalno – moderno, izražen konsekvantno u temi, a najneposrednije u odeći

predstavljenih ženskih figura. Pod uticajem putovanja – u Veneciju? – i upliva zapadnih uticaja, slikarka evidentno napušta tematski krug travničkog zavičaja i u okviru ženskog prosedea prikazuje urbanu, modernu ženu. Pritom, napuštajući predodžbu tradicionalno shvaćene žene i njene uloge, Ankica Oprešnik zaobilazi prikazivanje socijalističkog stereotipa radnice-udarnice i počinje da predstavlja „lepo“ i „damski“ obučene žene u njihovim novim ulogama aktivnih članica društva. „Bivše partizanke i supruge rukovodilaca, posle kratke poratne spartanski skromne, funkcionalne i neupadljive modne faze, brzo su prešle na praćenje evropskih i svetskih modnih trendova.“³⁴ Žene u njenim grafikama postaju vidljive u javnom prostoru, one učešćem u životu grada ispunjavaju svoje slobodno vreme. Implementirajući prečišćen kolorit, slikarka u monohromatsku dvodimenzionalnu pozadinu smešta ženu u ukrojenoj haljini s vezenom kragnom, pokupljene i začesljane kose, s vezenim damskim rukavicama (*Portret*, 1954., sl. 5). Pri tome ona, putem delikatnih likovnih elemenata i sukobljavanjem površina, kreira njoj svojstvenu uzdržanu, svečanu, „ženstvenu“ atmosferu. Gradski ambijent tankim je grebanjem drvorezne ploče prikazan kao splet uskih ulica s visokim zdanjima, stilizovan tako da u uskom grafičkom listu ne

Sl. 5.
Portret, 1954.
linorez, 50,5 x 26 cm (55
x 28 cm)
sign.: dole, levo: 3/5
dole, sredina, ćir.:
Portret;
dole, desno, ćir.:
Oprešnik 954
inv. br. 529, 280
vl. Grafički kolektiv,
Beograd



Sl. 6.
Sama, 1955.
dole levo 3/10, Oprešnik
1955 (ćirilicom)
linorez, 52 x 17 cm (62
x 34 cm)
sign.: na otisku, levo,
lat.: *Mrak me uhvati za
ruku i povede dalje,
Idemo tako zajedno,
šutljivi, celu večer i
mnogih večeri drugih;*
na otisku, desno, lat.:
Oprešnik A. 1955;
dole, levo: 3/10;
dole, sredina, lat.: *Sama*;
dole, desno, ćir.:
Oprešnik 1955
inv. br. 368, 536
vl. Grafički kolektiv,
Beograd

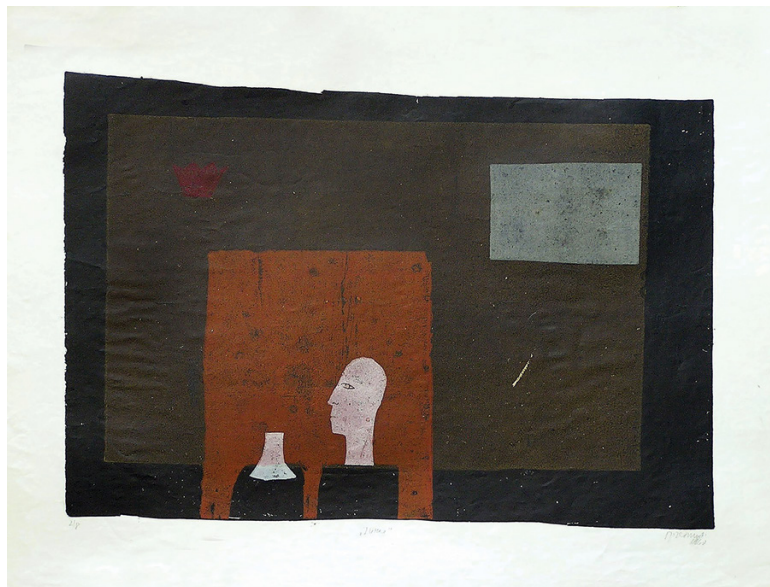




izgleda strogo i užurbano, već poetično i bezbrižno (Sama, 1955., sl. 6). Urbana celina nije odvojena od prirode, na koju asocira usamljen cvet u uglu kompozicije. Žene s pundama mogu se u likovnom svetu Ankice Oprešnik odmarati između seoskih poslova ili nadgledati svoj posed u prigradskom gazdinstvu (Sa sena, 1955., sl. 7). Dokumentovanjem realnosti dokolice uz elemente poetične nadgradnje i promovisanjem žene u javnosti, naspram one koju je do tada prikazivala jedino u okviru privatnosti doma, autorka bitno proširuje kontekst predstavljanja žene i njenih „prostora“.

ŽENA-MASKOTA U IMAGINARNOM PROSTORU

„Grafikama *Majka*, *Žena i dete*, *Bela žena* (1956.), najavljen je ciklus melanholičnih prizora, u stvari, nedefiniranih prostora enterijera naseljenih imaginarnim portretima.“³⁵ Radi se o jedinom toku u celokupnom opusu Ankice Oprešnik u kome se još pojavljuje ljudska figura i lik. Autorka ne donosi likove s namerom da predstavi nečiji izgled, već oni dobijaju mesto u njenom sistemu znakova između-nog značenja. To su po pravilu ženske figure, krajnje pojednostavljene obeležja, svetlog lica, vrata i ruku, koje svojom prozračnošću asociraju na kakve utvare. Sve te osobine, kao i potpuno odsustvo crta lica, daju tim figurama karakter specifičnih portreta-metafora, s obeležjima usamljenosti, sete i melanholije.



Autorka u tim kompozicijama kombinuje raznovrsne fragmente i simbole iz različitih tematskih celina koje nastaju gotovo istovremeno, nakon 1956. godine – sinteza kompozicionih elemenata, asocijativni prizori uslovnog „pejzaža“, apstrahovani prostori kompozicija s „u crtanim“ simbolima geometrizovanih motiva biljaka ili životinja. Ovdje se slični elementi pojavljuju u vidu svojevrstne lične, sintetičke rekapitulacije. Struktura grafičkog lista izrazito je površinska – naime, prostor je u horizontalno postavljenom formatu organizovan sukobljavanjem dva ravnopravna plana značenja: iz tmine nedefinirane pozadine iskrsavaju, kao na svetlost pozornice, kuli-se kojima nam autorka predočava imaginarne aktere nekog dešavanja iz sna. U tom statičnom aranžmanu pojavljuju se rekviziti – ptica, krug, svećnjak – čije značenje vezujemo za neku drugačiju stvarnost. U slučaju grafike *Lutke* (1960., sl. 8), bela ženska glava kompozicionim rasporedom svedena je na nivo rekvizita. Atmosfera koja se na taj način uspostavlja smešta pomenuta dela „na granicu realnog i imaginarnog, stvarnog i glume. Gluma podseća na igru automatskih lutaka, koje kod čoveka uvek izaziva izvesnu setu, jer ta vešto izrađena bića, toliko slična čoveku i životinjama, nisu ipak živa materija, pa su i njihove nežnosti tako ograničene.“³⁶ Preklapanjem bojenih površina sugerise se postojanje treće dimenzije, ali ovog puta pretežno kao sredstva koje će pojačati uznemirujući kontrapunkt između izolovane, marionetske figure i „slike u slici“ koja teži apstrakciji.

ZAKLJUČAK

Figuralni izraz u grafici ženske tematike definiše umetničku putanju rane faze stvaralaštva Ankice Oprešnik, na kojoj ona od studentkinje slikarstva, koja stidljivo zalazi u grafički eksperiment, postaje

Sl. 7.
Sa sena, 1955.
dole levo aut.ot.,
naziv, *Oprešnik A. 955* (ćirilicom)
linorez, 41,5 x 29 cm
(56 x 33 cm)
sign.: dole, levo, ćir.:
ot. aut.;
dole, sredina, ćir.: *Sa sena*;
dole, desno, ćir.:
Oprešnik A. 955
inv. br. 537
vl. Grafički kolektiv,
Beograd

Sl. 8.
Lutke, 1960.
grafika u boji, 59,8 x
83,8 cm
sign.: dole, levo: *2/8*
dole, sredina, lat.:
Lutke;
dole, desno, lat.:
Oprešnik A. 1960.
inv. br. 146
vl. Savremena galerija
umetničke kolonije
Ečka, Zrenjanin

afirmisana predstavnicu novog grafičarskog talasa jugoslovenske scene. Već u samom preludijumskom periodu umetnica suvereno vlada tehnološko-tehničkim tajnama tog zanata, koji će razviti u okviru svoje figuralne poetike. U prvoj deceniji samostalnog umetničkog rada opusom dominira ženska simbolika u okviru modernistički shvaćene grafičke kompozicije. U okviru nekoliko tematsko-poetičkih celina autorka razrađuje svoj izraz, prikazujući žensko viđenje sveta u okviru tekovina modernizma posleratne Jugoslavije. Ženska tematika i motivi predstavljaju glavnu okosnicu rada do njene prve samostalne izložbe grafike, 1956. godine. U ekspresivno realizovanim prikazima zavičajnih motiva u tom razdoblju, autorka kroz profilaciju svoje autonomne poetike, u dvodimenzionalno definisanom prostoru kompozicije i stilizovanim oblicima, podvlači atmosferu nadahnutu ličnim doživljajem. Period nakon 1954. godine u okviru ženske retorike donosi zaokret ka prečišćenom izrazu, smelijoj upotrebi boje, otklonu od tradicionalističkog i upliva mitološkog i/ili religioznog podteksta. Deceniju figurativnosti Ankica Oprešnik zaokružuje simbolikom u kojoj je žena samo povod za istraživanje novog diskursa prikazivanja neživih, dalekih odjeka ženskih likova, lutkolikih glava koje se „okamenjuju u neživost u trenutku kada ih dodirne oko posmatrača, te su još tople od nekadašnjeg života, iako su već postale dekoracija“.³⁷

Napuštanjem ustaljene realizacije tradicionalnih tema i figuralnih motiva te upotrebom apstraktnih likovnih elemenata u korpusu stilizovanih, geometrizovanih formi, Ankica Oprešnik otpočinje potragu za samosvojnim grafičkim izrazom, oslobođenim od komparativne analogije sa slikarstvom. U daljim fazama njena stvaralaštva, izuzev figuralnog izraza, prepoznatljive osobenosti grafičkog kreda ostaće

plošnost kompozicije, stilizovane forme, kao i subjektivni doživljaj realizovane teme (*Male radosti*, 1959., *Veče u polju*, 1960.).³⁸ Razvoj osnovnog asocijativno-simboličkog koncepta grafike zaokružuje se krajem šeste decenije, a reprezentativni izbor grafičkih listova autorka prikazan je na samostalnim izložbama pod nazivom *Obične teme* u Zagrebu 1961. i u Novom Sadu i Zrenjaninu 1962. godine. Tema kojoj se, tokom šezdesetih, autorka redovno obraća je pejzaž, u svom novom ruhu izraženog linearizma, čiji asocijativni karakter teži apstrakciji (*Arhitektonika bilja*, 1967.). Uobličavajući paralelni tok u sintezu kako prepoznatljivih simboličkih sklopova tako i apstraktnih, neutralnih formi, autorka u drugoj polovini sedme decenije gradi poetiku plošne fasade fantastičnih zdanja, koja sugerišu različite vrste raspoloženja (*Nepotrebna predrasuda*, 1967.).

U periodu zenitnog grafičarskog stvaralaštva – od druge polovine šeste decenije do početka sedamdesetih godina – Ankica Oprešnik formira izražajni jezik koji, iako samosvojne poetike i drugačijih finalnih rezultata, u rasplinutosti, likovnosti i kolorizmu parira njenom slikarstvu ili mu se približava. Procesom putem kojeg ona strukturise kompoziciju virtuosnim kolorističkim slojevima koji se promaljuju jedni ispod drugih, umetnica kreira likovno i tehnički jedinstveno ostvarenje koje obiluje prefinjenim unutrašnjim ritmovima. Autorkino prihvatanje boje kao novog sredstva kreativnog oblikovanja, istraživanja u domenu aktuelnih grafičkih tehnika drvoreza i linoreza, kao i svojevrstan simbolički vizuelni kod u okviru kog je ostvarila prepoznatljiv likovni jezik, značenjski zasnovan na autentičnom razvoju i problematizaciji „ženskog principa“, učinili su da Ankica Oprešnik zauzme poziciju jedne od najznačajnijih predstavnicu jugoslovenske grafike 20. veka.

Bilješke

- ¹ LJUBISAV ANDRIĆ, „Ankica Oprešnik: Svet bilja“, *Novosadski razgovori*, knj. I, Irig, 1987., 112.
- ² LJILJANA IVANOVIĆ, *Milan Kerac*, katalog izložbe, Novi Sad, 1975.
- ³ MILOŠ ARSIĆ, *Slikarstvo u Vojvodini 1955. – 1972.*, katalog izložbe, Novi Sad, 1989.
- ⁴ „Sa izložbe Milana Kerca i Ankice Oprešnik“, *Slobodna Vojvodina*, Novi Sad, 14. 6. 1951.; MIHAJLO DEJANOVIĆ, „Izložba slika novosadskih slikara u Subotici“, *Hrvatska riječ*, Subotica, 1. 5. 1952.
- ⁵ MILOŠ ARSIĆ, *Ankica Oprešnik: Slike i grafike (1945. – 1998.)*, katalog izložbe, Novi Sad, 1999.
- ⁶ BOŽO MAJSTOROVIĆ, „Neuništivi zakoni prirode“, *Rad*, Beograd, 1. 1. 1981.
- ⁷ LJUBISAV ANDRIĆ, „Ankica Oprešnik...“ (bilj. 1), 114.
- ⁸ LIDIJA MERENIK, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945. – 1968.*, Beograd, 2001., 25.
- ⁹ LIDIJA MERENIK, *Ideološki modeli...* (bilj. 9), 25.
- ¹⁰ MARIJA PUŠIĆ, „Predgovor“, *Jugoslavenska grafika 20. veka*, katalog izložbe, ur. Miodrag B. Protić, Beograd, 1965., bez paginacije.
- ¹¹ Bila je redovni učesnik godišnjih smotri zagrebačkog Kabineta grafike JAZU od 1960. do 1982. godine te trećeg Međunarodnog grafičkog bijenala u Ljubljani 1959. godine. Od 1954. godine redovno učestvuje u radu umetničkih kolonija, od kojih su najznačajnije one u Senti, Ečki i Bačkoj Topoli, vidi: ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, *Venecijanski bijenale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895. – 1988.*, Zagreb, 1988.; BELA DURANCI, *50 godina umetničkih kolonija u Vojvodini*, Subotica, 2003.
- ¹² Kada je reč o inostranim izložbama, Ankica Oprešnik izlagala je u Amsterdamu, Hagu, Delftu, Arbonu, Sofiji, Lionu, Pekingu, Meksiko Siti, Oslu, Keptaunu, Krakovu, Aleksandriji, Luganu, Kairu, Tokiju, Sinsinatiju, Rimu, Haifi, Briselu, Atini, Rio de Žaneiru, Beču, Berlinu, Ženevi, Havani, Melburnu, Nju Delhiju, Kasisu, Vašingtonu, Pragu, Tunisu, Madridu, Čikagu. Detaljan opis samostalnih i grupnih izložbi vidi u: MILOŠ ARSIĆ, *Ankica Oprešnik...* (bilj. 5).
- ¹³ BOJANA ĐOKANOVIĆ, IVANA DRAČO, ZLATAN DELIĆ, „Žene u socijalizmu – od ubrzane emancipacije do ubrzane repatrijarhalizacije“, *Zabilježene: Žene i javni život Bosne i Hercegovine u 20. vijeku*, ur. E. Bošnjak i S. Gavrić, Sarajevo, 2014., 104–176, 172, 173.
- ¹⁴ NEDA BOŽINOVIĆ, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX. i XX. veku*, Beograd, 1996., 180.
- ¹⁵ LJUBISAV ANDRIĆ, „Ankica Oprešnik...“ (bilj. 1), 112.
- ¹⁶ MARIJA PUŠIĆ, *Bogatstva vizuelne stvarnosti: Studije i kritike*, Beograd, 1995.
- ¹⁷ ANA EREŠ, *Jugoslavija na Venecijanskom bijenalu (1938. – 1990.): Kulturne politike i politike izložbe*, Novi Sad, 2020.
- ¹⁸ ANKICA OPREŠNIK, „Predgovor“, *Oprešnik Ankica*, katalog izložbe, Novi Sad, 1956., bez paginacije.
- ¹⁹ JASMINA ČUBRILO, *Zora Petrović*, Beograd, 2011., 94.
- ²⁰ SIMONA ČUPIĆ, *Teme i ideje modernog – srpsko slikarstvo 1900. – 1941.*, Novi Sad, 2008., 28; citat prema: VESNA GOLDSVORTI, *Izmišljanje Ruritanije. Imperijalizam mašte*, Beograd, 2005., 2.
- ²¹ SIMONA ČUPIĆ, „Spaces of Femininity, Gender and Ideological Boundaries: Serbian Painting 1900 – 1941“, *Serbian Studies, Journal of the North American Society for Serbian Studies*, 25 1, Washington, 2011., 81–101.
- ²² ANA EREŠ, *Jugoslavija na...* (bilj. 20), 128; ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, *Venecijanski bijenale...* (bilj. 22), 32–33, 127.
- ²³ <https://asac.labiennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=421542&tc=f> (pregledano 15. decembra 2022.).
- ²⁴ ANKICA OPREŠNIK, „Čovek raste polako“, *Ankica Oprešnik: Grafika*, katalog izložbe, Beograd, 1967., bez paginacije. U jednom od kataloga izložbi Oprešnikova se priseća: „Detinjstvo sam izrastala u zagrljaju mojih divnih, mudrih roditelja, okružena brojnomo porodicom, sestrama i braćom, kojima su preci svima odreda podarili sklonost prema umetnostima – muzici, boji, reči“, u: ANKICA OPREŠNIK, „Umesto uobičajenog predgovora“, *Ankica Oprešnik i Milan Kerac: Akvareli i grafike*, Bačka Palanka, 1994., bez paginacije.
- ²⁵ JO ANNA ISAAK, „Mothers of Invention“, *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, New York, London, 1996., 140 [prev. aut.].
- ²⁶ JO ANNA ISAAK, „Mothers...“ (bilj. 25), 140 [prev. aut.].
- ²⁷ FLORIKA ŠTEFAN, „Ankica i Milan“, *Blago u mojoj duši*, Novi Sad, 1997., 203.
- ²⁸ MILICA STANKOVIĆ, „Otherness in the World of Gothic Fiction: The Symbolic Potential of Edgar Allan Poe's The Black Cat“, *Mačke: Eko(po)etika u književnosti, jeziku i umetnosti, zbornik radova XV. međunarodnog naučnog skupa „Srpski jezik, književnost, umetnost“*, ur. N. Bubanja, D. Bošković i M. Kovačević, Kragujevac, 2021., 107–118.

- ²⁹ IVO ANDRIĆ, *Il cortile maledetto*, Milano, 1962.
- ³⁰ BORISLAV MIHAJLOVIĆ, „Čitajući Prokletu avliju“, predgovor romanu Iva Andrića *Prokleta avlija*, Beograd, 1960.
- ³¹ ROBERT GREVS, *Grčki mitovi*, Beograd, 1990., 46, 179; MIHAI I. SPARIOSU, *God of Many Names: Play, Poetry and Power in Hellenic Thought from Homer*, Durham, 1991., 76.
- ³² MARKO POPOVIĆ, MIROSLAV TIMOTIJEVIĆ, MILAN RISTOVIĆ, *Istorija privatnog života u Srba*, Beograd, 2011., 508.
- ³³ Izbor se zasnivao na radovima koji su bili predstavljeni početkom 1954. godine na Prvoj izložbi jugoslovenske grafike u Beogradu i Izložbi hrvatske grafike u Zagrebu, vidi: ANA EREŠ, *Jugoslavija na...* (bilj. 20), 128, prema: „Odabrani radovi jugoslovenskih grafičara za Bijenale u Veneciji“, *Politika*, Beograd, 6. 2. 1954.
- ³⁴ MARKO POPOVIĆ, MIROSLAV TIMOTIJEVIĆ, MILAN RISTOVIĆ, *Istorija...* (bilj. 32), 509.
- ³⁵ MILOŠ ARSIĆ, *Ankica Oprešnik...* (bilj. 5), 42.
- ³⁶ ZORAN KRŽIŠNIK, *Savremena jugoslovenska grafika*, Beograd, 1963., VIII.
- ³⁷ ZORAN KRŽIŠNIK, *Savremena...* (bilj. 36), VIII.
- ³⁸ ANA JOVANOVIĆ, *Simbolizacija intimnog – Grafike Ankice Oprešnik*, katalog izložbe, ur. L. Marković, Novi Sad, 2012.

Female Symbolism in Ankica Oprešnik's Prints

ANA RAKIĆ

Ankica Oprešnik (1919 – 2005) was a female artist who was born in Bosnia and active in Belgrade and Novi Sad. She began practicing printmaking in the years following Second World War and continued experimenting with graphic media throughout her primary career as a painter for the next several decades. Her work became highly influential, as she is considered one of the most significant printmakers in Yugoslavia. Her explorations in these two media developed as two separate and almost autonomous poetics.

Oprešnik's interest in female themes and motives in printmaking runs parallel with the reforms in the new socialist Yugoslavian state and the considerable changes of the female status in society. Her oeuvre contains five interconnected but separate themes: woman in traditional setting,

woman and family, woman as universal symbol, woman between tradition and modernity, and woman as mascot in an imaginary space. Within these thematic domains, during the first decade of her independent work, Oprešnik created works that represented the female experience of modernist tendencies in post-war Yugoslavia. In 1954, with the work Women and a Cat, she abandoned expressionism and folkloric elements of her early prints for a poetic stylisation of a universal female experience. This ultimately led to her more mature, almost abstract work characterised by an intense colour scheme. Oprešnik's printwork was widely recognised for its quality and was prominently featured in the 1954 Venice Biennale Yugoslav pavilion.

Žene iza kamere – školovanje, djelovanje i doprinos profesionalnih fotografkinja, fotoamaterki i fotoreporterki u Hrvatskoj između dvaju svjetskih ratova

LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ

Izvorni znanstveni rad
SVEUČILIŠTE U ZAGREBU, FILOZOFSKI FAKULTET
IVANA LUČIĆA 3, ZAGREB
lmagas@ffzg.unizg.hr
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.12>

U tekstu se razmatraju modaliteti školovanja, djelovanja, položaja i uloge fotografkinja u Hrvatskoj tijekom međuratnog razdoblja. Na temelju arhivskog i periodičkog istraživanja donosi se niz novih podataka o radu profesionalnih i amaterskih fotografkinja te prisutnosti žena u okviru fotografske struke i scene, a koja je bila znatno veća nego što je do sada poznato. Povijest fotografskog medija u Hrvatskoj sagledava se iz ženskog rakursa, a posebna pozornost posvećuje se rekonstruiranju položaja i uloge žena u djelovanju fotografskih ateliera, analizi njihove percepcije u javnosti i prisutnosti na izložbenim manifestacijama te evidentiranju angažmana nepoznatih i danas zaboravljenih fotografkinja.

Ključne riječi: fotografija, žene, profesionalne fotografkinje, fotoamaterke, fotoreporterke, fotografski atelieri, međuratno razdoblje, Antonija Kulčar Prut Tonka

Povijest hrvatske fotografije u mnogim je segmentima fragmentarno obrađena, a djelovanje i doprinosi niza fotografkinja aktivnih do Drugoga svjetskog rata još su uvijek nedovoljno istraženi i interpretirani.¹ Razlozi su višestruki – od manje vidljivosti fotografkinja te činjenice da su žene u razmatranom razdoblju zbog otežane dostupnosti obrazovanja i uvjetovanosti ispunjavanja očekivanih uloga supruge, majke i domaćice teže ulazile u javnu sferu do općenito slabe ili tek djelomične sačuvanosti fotografija iz 19. i prve polovice 20. stoljeća i nedovoljne istraženosti arhivskih izvora, a što posljedično otežava identifikaciju i rekonstrukciju ženskog udjela u domeni fotografije. Unatoč ograničenjima s kojima su se susretale i činjenici da je u kanon hrvatske fotografije do 1945. upisan tek manji broj fotografkinja, već i djelomičan uvid u arhivsku građu pokazuje da je udio žena koje su bile aktivne u fotografskoj

struci bio znatno veći nego što je do sada poznato. U pregledima povijesti hrvatske fotografije i razvoja medija u većim gradskim sredinama spominju se fotografkinje o kojima se uglavnom vrlo malo ili gotovo ništa ne zna² te tek predstoje opširnija istraživanja arhivskih izvora i tiskovina posvećena rekonstrukciji individualnih doprinosa.³

Do većeg interesa za istraživanje rada fotografkinja u Hrvatskoj i definiranja pojedinačnih autorskih opusa došlo je u protekla dva desetljeća,⁴ analogno istodobnim kretanjima na međunarodnoj sceni gdje se sve više pozornosti počelo posvećivati rekonstrukciji, interpretaciji i valorizaciji zaboravljenih majstorica fotografije, posebice profesionalnih fotografkinja,⁵ ali i fotoamaterki i fotoreporterki.⁶ U tekstu se na temelju arhivskog i periodičkog istraživanja razmatraju modaliteti školovanja, djelovanja, položaja i uloge fotografkinja tijekom međuratnih godina, a o čemu se

do sada u povijesti hrvatske fotografije nije opširnije pisalo.⁷ Donose se brojni novi podatci o različitim aspektima djelovanja i prisutnosti žena u fotografskoj struci i na sceni, objedinjuju se, ispravljaju i dopunjuju dosadašnja saznanja o poznatim autoricama, ali i evidentira niz do sada nepoznatih ili slabo poznatih fotografinja, odnosno povijest fotografskog medija u Hrvatskoj sagleđava se iz *ženskog* rakursa i kroz djelovanje profesionalnih fotografinja, fotoamaterki i fotoreporterki koje su obilježile fotografiju od 1918. do Drugoga svjetskog rata te objektivom zabilježile vrijeme u kojem su stvarale (sl.1).



FOTOGRAFIJA KAO ODABIR –
PROFESIONALNA FOTOGRAFINJA,
FOTOAMATERKA ILI FOTOREPORTERKA

Pitanje položaja fotografije te njezina *osciliranja* između obrta i umjetnosti obilježilo je povijest medija od 1839. te utjecalo na mnoge aspekte – od uloge i važnosti fotografije do sudjelovanja žena u tom području. Znatna pozornost posvećivala se raspravi o odnosu fotografije i slikarstva, odnosno razmatranju umjetničkog potencijala medija s jedne strane te njegove dokumentarne vrijednosti i primijenjena karaktera s druge strane. Fotografija je dugo smatrana obrtom i trebala je *izboriti* status relevantnoga umjetničkog medija, a to je posredno utjecalo i na ulazak žena u domenu fotografije. Kao i u slučaju umjetničkog obrta, stjecanje znanja i bavljenje tom djelatnošću ženama je bilo dostupnije od prakticiranja visoke umjetnosti poput slikarstva i kiparstva, a rad u struci osiguravao je egzistenciju. Vlasnici fotografskih ateliera dugo su smatrani ponajprije obrtnicima

bez većih umjetničkih pretenzija koji se fotografijom koriste kao sredstvom vizualnog dokumentiranja građanske klase sklone samoreprezentaciji te svoj ugledan i unosan posao nerijetko podređuju zahtjevima naručitelja. Istodobno, istraživanje medija i njegovih umjetničkih potencijala događalo se primarno u sklopu pasioniranog djelovanja fotoamaterki koji su, neopterećeni lukrativnošću fotografskog posla, prepoznali izražajne mogućnosti fotografije te eksperimentirali sa slikom zabilježenom svjetlošću. Pomaci na planu tehničkog usavršavanja fotografske aparature i uvođenje malih, prijenosnih aparata s filmom te općenito pojednostavnjivanje i pojeftinjenje postupka nastanka fotografija imali su znatne reperkusije i utjecali su na dostupnost i demokratičnost medija. Nadilaženje prijašnjih ograničenja uvjetovanih veličinom kamera i dužinom ekspozicije, uvođenje bakrotiska u proizvodnji tiskovina i posvećivanje sve veće pozornosti vizualnom izvještavanju o različitim političkim, društvenim i kulturnim događajima u međuratnom su razdoblju utjecali na profiliranje profesije fotoreportera.

O prvim ženama koje su na tlu Hrvatske u 19. stoljeću prakticirale fotografiju saznaje se iz tiskovina. U Zagrebu su djelovale došljakinje, sestre Barbara i Terezija Lentsch, koje su u dvama navratima (1857. i 1858.) fotografirale građanstvo, a 1880-ih je nekoliko žena vodilo vlastite (Ana Gomboš, Ana Krottmayer) ili obiteljske fotografske ateliere poput, primjerice, Sofije Hering ili Marije Kellemen koja je 1890. preuzela posao nakon smrti supruga Ferde.⁸ I u ostalim sredinama diljem Hrvatske poput, primjerice, Zadra povremeno su djelovale žene koje su se profesionalno bavile fotografijom – od putujuće fotografinje Emanuele Schlenkrich, koja je kao „bravissima daguerotipista“ boravila u gradu 1853.,⁹ do Vicenze Milić, koja je stekla praksu u atelieru oca Tomasa (Tommasa) Burata te do 1921. u istom prostoru vodila obrt pod očevim imenom.¹⁰ Do 1918. pojedine fotografinje ostvarile su zamjetan doprinos u domeni studijske fotografije poput, primjerice, Cecilije Wollner (1878. – 1942.), koja je od 1899. vodila uspješan atelier u Požegi, ili Marije Mare Bogdanović (1883. – 1954.), buduće supruge kipara Tome Rosandića, koja je nakon završetka školovanja na Lehr-und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Gravüre u Münchenu 1909. pokrenula vlastiti atelier u Zagrebu.¹¹

U Hrvatskoj se rano javljaju i fotoamaterke te je u Rijeci „među prvim amaterima šezdesetih godina zabilježeno ime Marie de Meichsner“ (1820. – 1865.) od koje je sačuvano nekoliko portreta veličine posjetnice,¹² a koja „snima poput profesionalaca“. ¹³ Amaterski su se fotografijom uglavnom bavile pripadnice plemićkih i viših društvenih krugova koje su mogle kupiti fotografsku opremu ili su u obitelji imale pasionirane fotoamate, poput slikarice Julije

Sl. 1.
Duro Janeković,
*Fotografinja –
Sokolski slet*, 1934.,
Muzej za umjetnost i
obrt, Zagreb.

Erdödy ud. Drašković (1847. – 1901.).¹⁴ Pojedine amaterke, kao Celestine Perrin ud. Prochaska (1875. – 1967.), koja je prvi fotografski aparat najvjerojatnije iz „hobističkih razloga“ nabavila oko 1905.,¹⁵ desetljećima su dokumentirale svakidašnjicu snimajući članove obitelji i neposredno okružje pružajući time uvid u privatnu sferu i kulturu stanovanja u prvim desetljećima 20. stoljeća.

Do veće afirmacije i emancipacije žena u dominantno muškoj profesiji došlo je u međuratnom razdoblju. O fenomenu ženskih fotografskih ateliera pisalo se na stranicama tiskovina, a profesionalne fotografkinje poput Antonije Vajde, ud. Kulčar i Prut (1887. – 1971.), poznatije kao Tonka, postale su kroničarke društvenog, kulturnog i političkog života te su povremeno surađivale s dnevnim tiskom i mondenim časopisima (*Svijet*, *Kulisa*, *Cinema*, *Comedia* itd.). Bauhausovka Ivana Tomljenović ud. Meller (1906. – 1988.), Anita (Anna) Antoniazzo (de) Bocchina (1907. – 2003.) i Erna Bayer ud. Gozze (1911. – 2013.) eksperimentirale su s mogućnostima medija te su znatno pridonijele avangardnoj fotografiji, novoj viziji i novoj objektivnosti. Žene su se u međuratnim godinama aktivno uključile i u djelovanje amaterskih fotosekcija i fotoklubova te su izlagale na domaćim i međunarodnim manifestacijama. Neke fotoamaterke, poput sopranistice Julije Grill-Dabac (1903. – 1968.) ili književnice Pavice Hrazdirc (1895. – 1975.), u polje fotografije ušle su uz svoje već afirmirane supruge fotografe, a pojedine autorice s fotografskom naobrazbom, kao Elvira Kohn (1914. – 2003.), platformu djelovanja pronašle su u reportažnoj fotografiji.

UPOZNAVANJE S MEDIJEM I INSTITUCIONALNO ŠKOLOVANJE FOTOGRAFKINJA

Tijekom međuratnih godina žene zainteresirane za fotografiju – bilo da im je bila odabrana profesija, polje ostvarenja umjetničkih ambicija eksperimentiranjem s medijem i istraživanjem mogućnosti fotografske slike, sredstvo bilježenja događaja i vremena u kojemu su živjele ili jednostavno hobi – stjecale su

znanja o kamerama i negativima te postupcima i kanonima snimanja, razvijanja, obrade i manipuliranja fotografijom na različite formalne i neformalne načine. Amateri i amaterke medij su najčešće upoznivali u sklopu fotografskih sekcija planinarskih udruženja te u fotoklubovima koji su redovito organizirali tečajeve za pojedince i pojedinke zainteresirane za fotografiju. Do obnove klupskog udruživanja fotoamatera početkom 1930-ih, u promociji „fotosporta“ posebice je bila agilna Fotosekcija Hrvatskoga planinarskog društva koja je organizirala tečajeve i predavanja te izdavala „časopis za prijatelje fotografije“ *Fotografski vjesnik* koji je donosio vijesti, reprodukcije fotografija te mnoge tekstove o različitim aspektima medija – od tehničkih uputa o mogućnostima i načinima snimanja, razvijanja i obrade snimaka do modaliteta fotografiranja pojedinih motiva ili razmatranja uloge fotografije.¹⁶ Fotoklub Zagreb tijekom 1930-ih redovito je organizirao „fototečaj za početnike i naprednije“ te amatere upoznao s mnogobrojnim temama vezanima za fotografiju.¹⁷

Važnu ulogu u dodatnoj edukaciji fotoamatera, ali i profesionalnih fotografa, imale su i stručne publikacije koje su pisali vrsni majstori poput fotoamatera matematičara Jurja Božičevića (*Uputa u fotografiju*, 1909., 1927.) i kemičara Svetozara Varićaka (*Počela fotografije*, 1917.) ili profesionalnog fotografa Ljudevita Griesbacha (*Uputa u fotografiju i cjenik*, 1932.), koji su svoja opsežna teorijska i praktična znanja tako posredovali novim generacijama.¹⁸ Važno mjesto imali su i prijevodi stranih priručnika, poput „foto knjige“ *Savjeti amater fotografu* ing. Alexandera Niklitscheka koja je objavljena 1933. u izdanju *Foto Revije* (sl. 2). Tijekom međuratnih godina članci o širokom dijapazonu tema povezanih s fotografijom, a koje su bile podjednako zanimljive i korisne i amaterima i profesionalnim fotografima, te obavijesti o događajima, izložbama, natjecanjima, novim publikacijama i stilskim tendencijama na lokalnoj i međunarodnoj fotografskoj sceni redovito su objavljivani u stručnoj periodici koja je izlazila diljem Kraljevine SHS / Jugoslavije (*Fotograf*, *Foto Revija*, *Fotoamater*, *Galerija*),¹⁹ ali i u mondenim magazinima poput *Kulise*.²⁰ Rijetke članke u stručnom tisku potpisivale su žene, poput buduće članice Fotokluba Zagreb Ivke Katušić i Grete Hrstić koje su surađivale s *Foto Revijom*.²¹

Za razliku od neformalnih oblika upoznavanja medija na tečajevima pri fotoklubovima i u fotosekcijama planinarskih društava, djevojke i žene koje su u fotografiji vidjele potencijalnu profesiju mogle su stručnu spremu, znanje i iskustvo steći najčešće na dva načina – u atelierima profesionalnih fotografa u Hrvatskoj i inozemstvu ili u institucijama specijaliziranim za fotografiju, poput Lehr-und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Gravüre u Münchenu, te školama koje su nu-

Sl. 2.
Radovan Tommaseo, Naslovnica knjige *Uputa u fotografiju* Jurja Božičevića, 1927. / Naslovnica knjige *Uputa u fotografiju i cjenik* Ljudevita Griesbacha, 1932. / Peter Kocjančič, Naslovnica knjige *Savjeti amater fotografu* Alexandera Niklitscheka, 1933.



dile usavršavanje iz fotografskog medija, poput k. k. Graphische Lehr-und Versuchsanstalt u Beču ili Bauhausa u Dessauu.

Fotografkinje koje su odrastale u obiteljima u kojima su se očevi ili braća profesionalno bavili fotografijom upoznavale su zanat od najranijeg djetinjstva i stjecale praktično iskustvo u sklopu obiteljskoga fotografskog ateliera poput, primjerice, već spomenute Vicenze Milić u Zadru ili članica obitelji Varnai i Beissmann u Osijeku.²²

U vrijeme kada su mogućnosti školovanja žena bile ograničene, pripadnice nježnijeg spola velikim su dijelom bile obrazovane u ženskim stručnim školama ili licejima,²³ a neke su nastavljale školovanje na umjetničkim akademijama, pri čemu je njihov put često bio uvjetovan društvenim statusom i sredinom iz koje su potjecale, a što se može vidjeti i u različitim životnim i profesionalnim putanjama istaknutih hrvatskih fotografkinja. Varaždinka Antonija Kulčar Prut, kći stražara i podvornika Ivana Vajde, nadišla je uvjetovanosti radničke sredine u kojoj je odrasla te njezino obrazovanje u mnogim aspektima odražava „uobičajenu putanju pripadnica sitnoga građanstva koje su, za razliku od djevojaka iz višeg građanskog sloja, umjesto ženskih liceja pohađale stručne škole u kojima su stjecale izobrazbu u domaćinskim poslovima ili pojedinim obrtima“.²⁴ Tonka je nakon Niže pučke škole u varaždinskoj Stručnoj školi pohađala „tečajeve“ za rubeninu i haljine (1901. – 1903.), a osnove fotografskog zanata i praksu stjecala je u atelierima istaknutih profesionalnih fotografa Rudolfa Mosingera i budućeg supruga Artura Kulčara. Godine 1912. dobila je diplomu na 10. Meisterkurs für Photographen na spomenutom uvaženom zavodu u Münchenu, a tijekom međuratnih godina kontinuirano se usavršavala u istaknutim atelierima u Beču, Berlinu i Pragu.²⁵ S druge strane, Ivana Tomljenović Meller rođena je u obitelji odvjetnika i bana Tomislava Tomljenovića i odrasla je u visokim krugovima premreženima s društvenom, kulturnom i političkom elitom bliskom kraljevskoj obitelji Karađorđević. Njezin školski put obilježen je pohađanjem institucija u Zagrebu (Kraljevska ženska realna gimnazija, Kraljevska akademija za umjetnost i umjetni obrt), Beču (*Werkstätte für Metallarbeiten* Josefa Hoffmanna na Kunstgewerbeschule) i Dessauu gdje je u akad. god. 1929./1930. u Bauhausu fotografska znanja stjecala na Odjelu fotografije koji je vodio istaknuti fotograf Walter Peterhans i u sklopu kojega se njegovao eksperimentalni i avangardni pristup mediju.²⁶ Zanimljiv je i primjer Erne Gozze Bayer čiji je otac bio sudac i koja je živjela na relaciji Dubrovnik – Beč. Nakon gimnazije u Dubrovniku i potaknuta željom da sudjeluje u arheološkim ekspedicijama kao fotografkinja, 1920-ih odlučila je upisati Graphische Lehr-und Versuchsanstalt u Beču, istaknutu školu koja je polaznike pripremala za buduće otvaranje ateliera

te ih educirala i u knjigovodstvu, kemijskim procesima i sl.²⁷

Dok su škole i atelieri nudili praktično i operativno iskustvo te upoznavanje i usavršavanje zanata, uvid u nove tendencije na planu razvoja fotografije kao umjetničkog medija osiguravali su stručni i umjetnički časopisi i knjige dostupni u knjižarama, ali i izložbe koje su organizirane u galerijskim prostorima i u okviru gospodarskih manifestacija, a čija je svrha bila zainteresirati širu javnost za fotografiju. Posebno važno mjesto imala je *Međunarodna fotografska izložba* održana 1930. u sklopu Proletnoga Zagrebačkog zbora koja je, uz dionice posvećene jugoslavenskoj profesionalnoj i amaterskoj fotografiji, predstavila glasovitu putujuću izložbu Deutscher Werkbunda *Film und Foto* (FiFo) koja je nakon premijere u Stuttgartu (1929.) diljem Europe i svijeta „promovirala ‘modernu fotografiju’ i naznačila novi smjer u tumačenju i promociji fotografskog medija“, a imala je znatan utjecaj i na fotografiju u Kraljevini Jugoslaviji.²⁸

FOTOGRAFIJA KAO PROFESIJA – UDIO ŽENA I VLASNIČKA STRUKTURA FOTOGRAFSKIH ATELIERA

Žene su tijekom međuratnih godina bile suočene s mnogim izazovima i borbama – za pravo glasa na općinskoj, gradskoj i državnoj razini, bolji položaj u društvu, nadilaženje tradicionalno ukorijenjenih stereotipa i predrasuda o ženskoj (ne)sposobnosti itd.²⁹ Ratno iskustvo i sudjelovanje žena u javnoj sferi tijekom rata, modernizacijski procesi i demokratizacija društva te propisi i zakoni koji su nominalno isticali načelo društvene i rodne ravnopravnosti utjecali su i na postupno modificiranje odnosa prema ženama, iako se njihovo mjesto i dalje primarno poistovjećivalo s privatnom sferom i područjem doma (supruga, majka) te stereotipnim konstrukcijama i doživljavanjem ženske prirode ponajprije kao emotivne i intuitivne. Nakon Prvoga svjetskog rata ženska uloga u društvenim okvirima postaje vidljivija, ali promjene koje su se dogodile jesu površinske, a „izazivanje muške pozicije u društvu i pokušaje ulaska žena u strukture moći sankcioniralo [se], ismijavalo i ograničavalo“ te „žene u Jugoslaviji više nisu označene kao ‘inferiorne’ i ‘nesposobne’, ali su i dalje drugotne i marginalne“.³⁰

U odnosu prema drugim strukama, broj žena koje su se profesionalno bavile fotografijom nikako nije zanemariv te su mnoge mlade djevojke u fotografskom zanatu vidjele priliku za osamostaljivanje i emancipaciju na tržištu rada. Fotografija je općenito bila popularno zanimanje jer je nudila „čitav niz najrazličitijih mogućnosti uposlenja“ i bila široko primjenjiva – od portreta i krajolika do korištenja u umjetnosti, industriji, obrtu, sportu, reklami, znanosti

i istraživanju – a budućem je naučniku ili naučnici omogućavala da se, ovisno o afinitetima i sposobnostima, opredijeli i specijalizira za određeni „ogranak fotografije“.³¹ Na stranicama časopisa *Fotograf*, službenoga glasila Saveza fotografa Kraljevine Jugoslavije, pisalo se o stupnjevima obrazovanja i održavanju digniteta struke te potrebi usavršavanja profesionalnih fotografa u eri neloyalne konkurencije „knipersa“, fotoamatera i „nadri-fotografa“ te fotokabina (fotomatona) koje su bez ljudske intervencije i za malu naknadu brzo izrađivale fotografije za dokumente. Isticalo se da budući naučnik treba imati „osim školske izobrazbe, koja treba da je temeljita, i dobre manire u društvenom saobraćaju. On mora posjedovati umjetnički ukus, dobar dar shvaćanja i stanovitu inteligenciju. Osim toga su bezuvjetne pretpostavke smisao za čistoću i red, savjesnost u radu i osobita marljivost. Također je potrebna stanovita ručna vještina i dar za crtanje“ te dobro zdravstveno stanje i odličan vid, koji je posebice važan za tu profesiju.³² Naučnici su trebali dobiti temeljitu naobrazbu i dobro upoznati fotografiju kako bi odabrali jednu ili nekoliko specijalizacija, a nakon tri su godine pred povjerenstvom polagali ispit za fotografskog pomoćnika ili pomoćnicu. Slijedile su godine rada u kojima se učvršćivalo naučeno, stjecalo samostalno iskustvo i usavršavalo uz stručnu literaturu, a ako se željelo otvoriti vlastiti atelier, trebalo je položiti majstorski ispit i dobiti majstorsku titulu.³³

Fotografiju su najčešće prakticirale žene koje su uz očeve, braću, muževe ili rođake radile u obiteljskim fotografskim atelierima čije se dnevno funkcioniranje uvelike oslanjalo upravo na ženski rad i angažman koji se nerijetko svodio na anonimni i uslužni dio posla – od dočekivanja klijenata do asistiranja i retuširanja. Dok je stanovit broj žena radio kao fotografska pomoćnica, one ambicioznije i probitačnije u fotografskom su poslu pronašle nišu koja im je, uz stjecanje neovisnosti, omogućila sudjelovanje u javnoj sferi kojom su dominirali muškarci. Na primjeru Zagreba, ali i ostalih sredina, vidljivo je da je u Hrvatskoj između dvaju svjetskih ratova djelovao niz atelieru u vlasništvu fotografkinja, ali rijetke su vlasnice tih obrtnih radnji imale temeljito obrazovanje stečeno u inozemnim atelierima i zavodima i(li) umjetničke ambicije, a nisu agilnije niti sudjelovale na fotografskoj sceni i u strukovnim udruženjima, poput Antonije Kulčar Prut, što je u konačnici rezultiralo njihovom manjom vidljivošću ili nevidljivošću. Iako ih je većina vjerojatno ostajala na razini zanatske korektnosti i u vođenju atelieru ponajprije vidjela modalitet zadovoljavanja tržišta i klijentele koja je naručivala snimke za osobne dokumente ili pojedinačne i skupne portrete kao uspomenu na važne događaje u životu (rođenje, vjenčanje, pričesti ili obljete), nije isključeno da će se budućim pronalaskom zagubljenih fotografija i zaboravljenih

obiteljskih ostavština razotkriti još poneki zanimljivi opus i autorski doprinos, posebice u kontekstu profesionalne fotografije koja je zbog svojega obrtničkog predznaka dugo bila izvan rakursa povjesničara fotografije.

Novija istraživanja pokazala su da se iza pojedinih uspješnih lokalnih studija kriju fotografkinje, poput već spomenutoga požeškog Ateliera Wollner koji je 1899. otvorila Cecilija Wollner, a koji je nakon njezine udaje za fotografa Julija Davidsona od 1906. nastavio djelovati pod već uhodanim imenom Wollner i uz dodatak inicijala supružnika i obiteljskog prezimena (J. & C. Davidson).³⁴ Obitelj se 1913. preselila u Split gdje je Julije Davidson prije Prvoga svjetskog rata vodio Atelier Zita, a 1920-ih Atelier Rembrandt.³⁵ Je li i u kojem omjeru Cecilija Davidson nakon preseljenja surađivala sa suprugom tek treba istražiti,³⁶ a iz ondašnjih tiskovina vidljivo je da je sredinom 1930-ih djelovala pod vlastitim imenom i oglase usmjeravala prema fotoamaterima.³⁷

Uvid u arhivsku građu pokazuje da je diljem Hrvatske udio žena aktivnih u fotografskoj struci bio znatno veći nego što je danas poznato te velik broj atelieru ili podružnica koje su vodile žene nije ni spomenut u povijesti hrvatske fotografije. Primjerice, u Zagrebu su tijekom 1920-ih fotografske atelieru otvorile Emilija Lasman (Atelier Croatia), Ada Mohorovičić, Emilija Gazibara, Zagrepčanka rumunjske nacionalnosti Olga Cobilovici, Marija Grič, Greta Donegani i mnoge druge.³⁸ Pojedine su profesionalne fotografkinje tijekom međuratnih godina bile aktivne u različitim dijelovima Kraljevine SHS / Jugoslavije poput, primjerice, Hedde Klemse, rođene u Požegi 1909., koja je u jesen 1939. u Ilici 125 u Zagrebu otvorila podružnicu svojega sarajevskog atelieru Foto Heda (Hedda),³⁹ a čiji je rad privremeno prekinula nedugo nakon proglašenja Nezavisne Države Hrvatske.⁴⁰ Također, nije bilo poznato ni da je „fotograf“ Piroška Ernesta Bošnjak u Omišu 1932. pokrenula fotografski obrt koji je prestao s radom 1935.⁴¹ Riječ je o kćeri jednoga od pionira filma na ovim prostorima, somborskog redatelja i snimatelja Ernesta Bošnjaka, a koja se fotografijom nastavila baviti u Somboru.⁴²

Podatci iz arhivskih institucija, odnosno načini upisa i vođenja fotografskih atelieru kao pravnih subjekata, upućuju na različit položaj žena u sklopu (obiteljskoga) fotografskog posla. Najčešće su kao vlasnici bili navođeni muškarci, osim u rijetkim slučajevima poput splitske fotografske radnje Foto Sonja čiji su suvlasnici i suosnivači bili Violeta i Ante Omero.⁴³ S obzirom na vlasničku strukturu te odnos muških i ženskih pripadnika obitelji, atelieru u vlasništvu i suvlasništvu žena mogu se podijeliti u sljedeće kategorije:⁴⁴

1. novopokrenuti atelieru – atelieru koje su osnovala i vodile žene

2. naslijeđeni ili kupljeni atelieri – atelieri u kojima se mijenja vlasništvo te ženske članice obitelji nasljeđuju posao od umirovljenih ili umrlih muških članova (oca, supruga, brata, rođaka) ili vlasništvo prelazi u ruke treće osobe, pri čemu se zadržava ili mijenja naziv ateliera:

a) atelieri koji zadržavaju ime prijašnjeg vlasnika radi održavanja kontinuiteta i isticanja tradicije fotografskog obrta. Primjerice, Anka (Ana) Šantak iz zagorskog mjesta Mače vodila je u Zagrebu od 1936., u bivšem prostoru istaknutog fotografa Arnolda Braunera u Frankopanskoj ulici 11, radnju pod imenom „Fotoatelier Braunera“ naslj. Šantak Anka⁴⁵

b) atelieri koji mijenjaju ime.

3. atelieri kojima zajedno upravljaju muški i ženski članovi obitelji te supruge aktivno sudjeluju u poslovanju, a u nazivu ateliera upotrebljava se neutralno ime, ime jednog od članova bračnog para ili inicijali obaju supružnika.

Nakon umirovljenja ili smrti vlasnika često su upravo žene – supruge, kćeri, sestre ili unuke – preuzimale dobro uhodani obiteljski posao te nastavljale voditi popularne studije koji su imali istaknuto mjesto u gradskom životu, a takvih je primjera bilo diljem Hrvatske. Splitsku portretnu fotografiju 19. i ranog 20. stoljeća obilježio je fotograf Marko Josip (Giuseppe) Goldstein,⁴⁶ kojega su naslijedile članice obitelji koje su vodile popularni splitski atelier Slavija.⁴⁷ U obrtnim registrima spominju se Alice Goldstein i Violetta Lewy Goldstein koje su od 1916. vodile fotografski obrt u Tvrdomejovoj ulici 4 (danas Adamovoj ulici)⁴⁸ i poslije Šubićevoj ulici 1.⁴⁹ U Osijeku je nakon smrti fotografa Franje Svirčevića njegov „svjetlopisni zavod I. reda“, kako se oglašavao na pozadinama fotografija, pod muževim imenom 1936. nastavila voditi udovica Barica Svirčević.⁵⁰

ŽENSKI FOTOGRAFSKI ATELIERI – OD MODALITETA DJELOVANJA DO JAVNE PERCEPCIJE I POLOŽAJA FOTOGRAFKINJA

O poduzetničkom karakteru fotografinja svjedoče njihovi poslovni potezi – od ulaganja kapitala u gradnju, iznajmljivanje ili kupnju poslovnog prostora, njegovo uređenje, nabavu fotografske opreme i popratnog inventara potrebnog za pokretanje, funkcioniranje i osuvremenjivanje ateliera do investiranja u oglašavanje vlastite djelatnosti te proširivanje posla otvaranjem podružnica u drugim većim središtima (Foto Hedda) ili odmaralištima i centrima zdravstvenog turizma poput Rogaške Slatine (Foto Tonka).

Posebno mjesto u sklopu fotografske djelatnosti fotografa imao je odabir lokacije atelieru u središtu grada ili u blizini kolodvora te su i fotografinje za otvaranje svojih obrta još od 1880-ih nerijetko birale frekventne zone poput zagrebačke Gajeve ili Radićeve ulice,⁵¹ odnosno adrese i prostore koji su



Sl. 3. Članak „Žena – umjetnik fotograf“ s fotografijama prvog Tonkina atelieru, objavljen u *Ženski list*, 12 (1929.), 28.

već poznati javnosti. Primjerice, Tonka je prvi atelier (sl. 3) otvorila 1917. blizu željezničkog kolodvora, u bivšem atelieru Vlahe Bukovca (nekad Trg Franje Josipa, danas Trg kralja Tomislava 18), u kojemu su fotografske studije prije nje imali Marija Bogdanović i Artur Kulčar (Foto Olga),⁵² a gdje je jedno vrijeme bila i Narodna čitaonica.⁵³ Uslijed proširivanja posla opet je izabrala uhodani prostor koji je šira javnost poistovjećivala s fotografskom djelatnošću te je 1932. otkupila bivši atelier Rudolfa Mosingera u Ilici 8. Oba atelieru slijedila su „tradiciju bogato uređenih građanskih salona i reprezentativnih fotografskih studija s početka 20. stoljeća te [su] odražavali društveni status vlasnice“.⁵⁴

Profesionalne su fotografinje, poput svojih kolega, shvaćale važnost uspješne reklame te su se još od 19. stoljeća koristile oglasima poput, primjerice, spomenute „fotografistice“ Cecilije Wollner, koja je u oglasnom dijelu *Glasnika županije požeške* 1899. višestruko oglašavala pokretanje svojeg namjenski građenog „fotografičkog atelieru“: „Nisam se žacala nikakvih troškova, pa sam podigla zatvoreni atelier, gdje mogu kod svakoga vremena i liepog i kišovitog snimati najbolje slike.“ Pri tome je isticala da može uz pristupačne cijene provesti „naručbe svake ruke i prema svim zahtjevima“.⁵⁵ Uz oglase objavljene u dnevnom i periodičkom tisku, fotografinje su i na pozadinama svojih fotografija *carte de visite* i kabinet formata ili, primjerice, memorandumu isticale širinu djelatnosti te raspon postupaka i motiva koje su, poput Tonke, izrađivale u svojem „svjetloslikarsko-umjetničkom zavodu“ koji je nudio fotografije svih veličina, planotipije, akvarele i reprodukcije prema izvornim fotografijama do naravne veličine.⁵⁶

Sl. 4.
Naslovnica s prikazom Tonke tijekom snimanja, objavljena u: *Svijet*, knj. 11, 9 (1931.), 233.

Oglasi objavljeni u tiskovinama varirali su od popularnih agitacijskih parola koje su naglasak stavljale na kvalitetu proizvoda (Foto Slavija)⁵⁷ do obavijesti o promjeni adrese studija ili informacija o prodaji razglednica s likovima glumaca u ondašnjim knjižarama (Foto Tonka).⁵⁸ U stručnim časopisima redovito su tiskani i oglasi za posao koje su objavljivali atelieri ili fotografski pomoćnici i pomoćnice koji su nudili ili tražili zaposlenje te isticali svoje prednosti („vješta retuširanju i ostalim fotografskim poslovima“).⁵⁹

Tijekom međuratnih godina o ženskim fotografskim atelierima pisalo se na stranicama tiska i prigodnih publikacija, pri čemu su se uloga i položaj žena tematizirali „u okvirima tradicionalnog određenja ženskoga identiteta koji se poistovjećuje s osjećajnim i intuitivnim“.⁶⁰ U predgovoru albumu Tonkinih fotografija književnik Milutin Cihlar Nehajev posebnu je pozornost posvetio odnosu slikarstva i fotografije te ulozi portreta. Zaključio je kako „moderni fotograf mora dakle biti psiholog“ koji, uz vanjštinu, zahvaća i karakter, prikazuje „našu duševnost“ i „tipnu oznaku ličnosti“, ali s ukusom i odmjerenošću. Pri tome je isticao i da „ženski atelieri zaslužuju pažnju“ s obzirom na to da „fotografirani portret predstavlja uvijek nešto intimno, domaće, pa zato i zalazi u domenu onoga, što je oduvijek bilo ‘vječno žensko“.⁶¹ O predodređenosti žena za fotografski medij pisalo se i na stranicama *Ženskog lista* „za modu, zabavu i kućanstvo“ pa se tako u članku „Žena – umjetnik fotograf“ isticalo kako „za dobru fotografiju nije dosta dobar fotografski aparat“, nego fotograf treba biti esteta i umjetnik, „istančana i profinjena ukusa, da dušom osjeti ono što je lijepo i da to primi u svoj aparat te izradi“. Napominjalo se kako „baš zato što taj posao iziskuje nježnost i osjetljivost, žene su kao stvorene, da svojim nježnim rukama, osjećajnom dušom i jako razvijenim smislom za sve što je lijepo rade taj posao“, a to potvrđuju i mnogi atelieri koje na visokoj razini vode žene, poput Dore Kallmus (Madame d’Ora) u Parizu, Edith Barakovich u Beču ili Tonke u Zagrebu, te da „ono što iz tih ateljea dolazi prave su umjetnine“.⁶²

Iako su mnoge profesionalne fotografkinje koje su djelovale u Hrvatskoj ostale nevidljive i bez većih doprinosa razvoju medija, primjer Antonije Kulčar Prut pokazuje da su vrsne predstavnice profesije, neovisno o spolu, bile cijenjene i uvažavane unutar struke, ali i širih društvenih i kulturnih krugova. Tonka je bila uspješna umjetnica s titulom kraljevske dvorske fotografkinje koja nije procjenjivana iz rodne perspektive, nego je uvažavana kao vrhunska profesionalka, a u široj javnosti bila je prepoznatljiva i kao svojevrsni fotografski *celebrity*. Tonkino ime bilo je sinonim za kvalitetnu fotografiju, a o njoj i njezinu atelieru te umijeću portretiranja 1920-ih diljem Kraljevine SHS / Jugoslavije objavljeno je nekoliko članaka – od već spomenutog teksta „Žena – umjetnik



fotograf“ u *Ženskom listu* do natpisa u beogradskom časopisu *Reč i slika* u kojemu se razmatrala razlika između zanatlije i fotografa umjetnika pri čemu se isticalo da umjetnik, poput Tonke, treba dobro poznavati struku, ali i „imati smisla za psihološki eksperimenat koji vrši, snimanjem“.⁶³ O njezinu položaju unutar fotografskih krugova i javnosti mnogo govori činjenica da su na snimkama objavljenima u časopisu *Svijet*, u povodu održavanja Kongresa fotografa SHS u Zagrebu 1927., imenom identificirana i potpisana samo dva fotografa – predsjednik Saveza fotografskih udruženja Kraljevine SHS Dušan M. Živojinović i Tonka.⁶⁴ Nadalje, jedna od rijetkih naslovnica *Svijeta* (1931.) posvećena činu fotografiranja tijekom cijelog razdoblja izlaženja toga mondenog časopisa (1926. – 1936.) prikazivala je upravo Tonku kako skrivena iza fotoaparata pod jakom rasvjetom snima mondeni par, sudionike karnevalske zabave (sl. 4).⁶⁵ O njezinoj recepciji i statusu svjedoči i tekst u *Kulisi* (1932.) objavljen u povodu svečanog otvorenja atelieru u Ilici 8, na kojemu se „skupilo birano zagrebačko društvo sa suprugom gradonačelnika profesora Krbeka na čelu“. Isticalo se kako „danas se može reći bez pretjerivanja, da je Atelier Tonka najpoznatiji ne samo u Zagrebu, nego i u cijeloj državi“, hvalilo se „velegradsko“ uređenje studija te vlasnici poželio uspjeh „u ovoj eri fotoamaterstva“.⁶⁶

FOTOAMATERKE U FOKUSU

Uloga i položaj fotoamaterki aktivnih prije 1945. nisu do sada bili temeljitije razmatrani u povijesti hrvatske fotografije te tek slijedi rekonstrukcija individualnih doprinosa. Skupoća i glomaznost fotografske opreme utjecali su na skroman broj

žena koje su se amaterski bavile fotografijom te su velike kamere sa staklenim pločama mogle nabaviti uglavnom samo pripadnice viših društvenih krugova i plemstva, poput dviju slikarica – već spomenute grofice Julije Erdödy Drašković krajem 19. stoljeća te barunice Vere Nikolić Podrinske (1886. – 1972.) koja je u seriji fotografija s vojnim zarobljenicima, ranjenicima i drugim motivima prikazala „normalnost građanskog života u pozadini“ uoči Velikog rata i tijekom njega.⁶⁷ Pojedinin amaterkama fotografija je postala i sredstvo zarađivanja za život kao, primjerice, već spomenutoj pripadnici građanskih krugova Celestine Prochaska koja je, dok joj je suprug bio na fronti, snimala sugrađane kako bi prehranila obitelj.⁶⁸ Tijekom školovanja u Beču prije Prvoga svjetskog rata s fotografskim se medijem u Wiener Amateur-Photographen-Klubu upoznala još jedna slikarica – Nasta Rojc – koja će u međuratnim godinama često koristiti fotografiju kao pripremu za realizaciju ili dokumentaciju svojih slikarskih djela, a kojoj je otac preporučio da izuči „fotografiranje kao zvanje, kojim ću moći zaslužiti dovoljno za život, a isto ću moći i slikati“.⁶⁹

Dostupnost kamera i pojeftinjenje postupka, promoviranje „fotosporta“ kao popularnog hobija namijenjenog širokim masama te buđenje zanimanja za snimanje u sklopu fotosekcija i fotoklubova u kojima su se mogli upoznati različiti aspekti fotografske umjetnosti posredno su utjecali i na povećanje broja žena koje su se bavile fotografijom. U fotosekcijama Hrvatskoga planinarskog društva bile su aktivne i žene poput, primjerice, članice podružnice Mosor – Split Nede Valdevid koja je sudjelovala na *Foto-amaterskoj izložbi* održanoj 1931. na Sušaku i u Splitu. Izložba je imala važnu ulogu za „propagandu prirodnih ljepota naše domovine“ i trebala je „pobuditi također interes za fotografiju, koja je postala jaki faktor u današnjoj našoj civilizaciji“.⁷⁰ Iako je prisutnost fotoamaterki u okviru fotoamaterskog pokreta bila minimalna, kao što je vidljivo iz broja autorica koje su bile zastupljene na domaćim i međunarodnim fotografskim izložbama između dvaju svjetskih ratova, zanimljivo je da su izlagale već na *Prvoj izložbi amaterskih fotografija „Fotokluba Zagreb“* koja je u travnju 1932. održana u Salonu umjetnina Ede Ulriha (Ullricha) u Ilici 40. Među 43 izlagača bile su Milka Bastaić, Marula Manč, Stanka Šplait i Štefica Bermanec, a predstavile su se uglavnom jednom fotografijom i motivima nastalima na putovanjima.⁷¹ Danas se o tim potpuno zaboravljenim autoricama gotovo ništa ne zna te se tek iz fragmentarnih podataka može posredno saznati nešto o njihovim aktivnostima.⁷² Marula Manč, uz Elzu Sambunjak iz Beograda, bila je jedina izlagačica iz Kraljevine Jugoslavije na *I. sveslavenskoj izložbi umjetničke fotografije* održanoj 1935. u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu,⁷³ a izlagala je i na *IV. međunarodnoj izložbi*

umjetničke fotografije (1936.).⁷⁴ Iz onodobnog tiska saznaje se da je bila aktivna planinarka i članica Alpinističke sekcije Hrvatskoga planinarskog društva, a fotografijom se koristila i kako bi dokumentirala svoje planinarske pothvate. Šest fotografija koje su ilustrirale njezin članak o osvajanju austrijskih Istočnih Alpi i bile objavljene 1936. u časopisu *Hrvatski planinar* upućuje na istančan osjećaj za kompoziciju i bilježenje prirodnih ljepota.⁷⁵

Tijekom 1930-ih fotografski medij privlačio je mnoge žene te ih se u razdoblju od osam godina (1932. – 1939.) gotovo pedesetak učlanilo u Fotoklub Zagreb: 1932. Aleksandra Braunbeck, Tona Jaklić, Ida Misenstadte, Nada Mondecar, Gabriela Paspas i Zlata Poljanić, 1933. Zora Haberfeld, Lidija Herzog, Ivka Katušić, Smilja Kranjc, Jolanda Kraševac, Danica Milošević, Nada Pleše, Mira Sacs i Paula Supek, 1934. Olga Bornstein, Blanka Ivanac, Ana Ivković, Eugenija Kostić, Ivka Leitner, Bela Schön, Branka Schwebel i Viorta Vurteš, 1935. Lujza Devide, Vera Parac i Vera Vlašić, 1936. Ivka Biškupović, Irena Blašković, Marica Gyketa, Olga Maričić, Olga Prelinger, Nevenka Šandrk, Ljubica Topolnik i Sida Valić, 1937. Božena Adamović, Lia Debevec, Lidija Fuchs, Slavka Hirš i Margareta Komzak, 1938. Trude Freund, Nada Kesterčanek, Dinka Kovačević i Elizabet Zacharias, 1939. Erna Arlavi, Julija Grill-Dabac, Ruža Tomljenović i Draga Zobel.⁷⁶ O angažmanu većine članica ne zna se gotovo ništa, a tek je manji broj sudjelovao na izložbama poput, primjerice, Margarete Komzak, Julije Grill-Dabac, Nade Kesterčanek i Lujze Devide.

Danas tek rijetke poznate izlagane ili u onodobnim katalozima i časopisima objavljene fotografije članica međuratnih amaterskih fotoklubova i fotosekcija pružaju djelomičan uvid u njihov rad. Margareta Komzak (1883. – ?) bila je jedina žena među 39 izlagača zagrebačkog Fotokluba na *VI. međunarodnoj*

Sl. 5.
Margareta Komzak, *Ulična slika iz Hrvatskog Primorja* / Margareta Komzak, *Seoska slika iz Hrvatskog Primorja*, objavljeno u: August Frajtić, *Hrvatska / Zemlja ljepote*, Wien, 1944.



izložbi umjetničke fotografije (1938.),⁷⁷ a fotografijom se bavio i njezin sin Alfred koji je uz majku izlagao na VII. međunarodnoj izložbi umjetničke fotografije (1939.).⁷⁸ Godine 1944. bila je jedina žena među odabranim autorima fotoklubova iz Zagreba, Karlovca i Osijeka čije su fotografije u boji objavljene u raskošnoj propagandnoj monografiji *Hrvatska / Zemlja ljepote*, a njezine su snimke ljudi i ambijenata prenosile autohtonu atmosferu Hrvatskog primorja (sl. 5).⁷⁹ Sopranistica Julija Grill-Dabac od 1935. radila je na Radiju Zagreb i bila honorarna članica Zagrebačkog kazališta te nastupala u klasičnim i suvremenim operetama.⁸⁰ Od 1939. aktivirala se u Fotoklubu Zagreb te poput supruga Toše Dabca fotografirala narodne tipove s posebnim naglaskom na studiji karaktera. Ljudi su bili predmetom fotografskog interesa i književnice Pavice Hrazdire koja je snimala uz supruga Otokara Hrazdiru, pasioniranoga fotografa, pokretača stručne revije *Galerija* te osnivača fotosekcije i skijaške sekcije u zagorskom Ivancu.⁸¹

Tijekom 1930-ih na riječkoj fotografskoj sceni bile su aktivne autorice koje su djelovale s obaju obala Rječine – u talijanskoj Rijeci (Fiume) i jugoslavenskom Sušaku – a čiji su radovi predstavljeni na I. međugradskoj izložbi umjetničke fotografije Sušak – Fiume (1940.). Dok su avangardni fotografski eksperimenti i doprinos slikarice Anite Antoniazza Bocchina valorizirani,⁸² ostale autorice zastupljene na izložbi u fiumanskoj (Anita Cullotti, Margherita Cullotti, Maria Persich, Elena Saraceni i Maria Vlassich) i sušačkoj dionici (Mira Banić) danas su u potpunosti zaboravljene. Zanimljivo je da su u katalogu izložbe objavljene čak dvije fotografije Elene Saraceni (sl. 6) koje pokazuju njezin interes za suvremene tendencije i prikaz mondene *nove žene* koja je zahvaćena iz naglašenoga donjeg rakursa ispred dramatičnog neba u trenutku tjelesne aktivnosti (*Igre na slobodnom*) ili prepuštanja uživanju na pramcu broda na pučini (*Morski vjetrovi*).⁸³

Sl. 6.
Elena Saraceni,
Igre na slobodnom
/ Elena Saraceni,
Morski vjetrovi,
objavljeno
u: *Katalog I.*
međugradske
izložbe umjetničke
fotografije Sušak
– Fiume, Sušak,
1940.

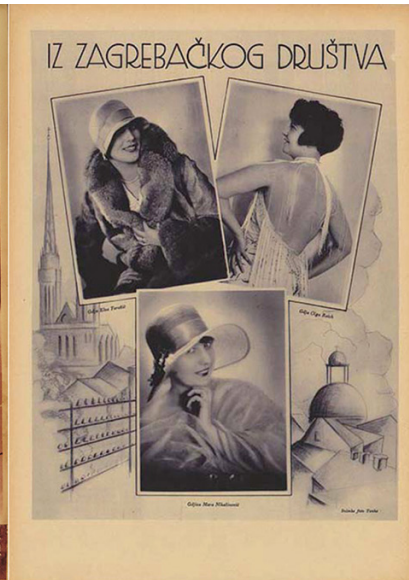


KANONI I STILSKE TENDENCIJE 1920-IH I 1930-IH – OD PORTRETA, DRUŠTVENE KRONIKE I FOTOREPORTAŽE DO „MODERNE STVARNOSTI“ I EKSPERIMENTATA S MEDIJEM

Snimanje studijskih portreta ispred neutralnih ili oslikanih pozadina, s popratnim mobilijarom i rekvizitima ili bez njih, imalo je ključno mjesto u djelatnosti profesionalnih fotografa i fotografkinja. Tijekom međuratnih godina portretima se posvećivala znatna pozornost u tisku, posebice u kontekstu ženskog doprinosa, o čemu je već bilo riječi. Zahvaljujući mondenim časopisima (*Svijet*, *Kulisa*, *Cinema*), u kojima su objavljivane fotografije istaknutih ateliera iz Beča, Berlina i Pariza, te diseminaciji popularnih razglednica s prikazima filmskih zvijezda, Tonka i ostale fotografkinje iz različitih dijelova Kraljevine SHS / Jugoslavije dobro su poznavale aktualne tendencije i kanone snimanja u atelierskoj (komercijalnoj) fotografiji. Dijapazon pristupa koje su primjenjivali strani i domaći atelieri – od piktorijalističke estetike do glamurizacije svakidašnjice pod utjecajem hollywoodskih produkcija – odražavao se u načinima kadriranja, impostaciji i osvjetljenju modela te naknadnoj obradi fotografija.

Mnoge fotografije, ilustracije i reklame objavljivane 1920-ih i 1930-ih na naslovnicama i stranicama popularnih ilustriranih časopisa poput *Svijeta* promovirale su lik moderne, samosvjesne *nove žene* koja aktivno sudjeluje u svim aspektima života – bavi se sportom, vozi automobil, slijedi modne trendove, nosi bubikopf frizuru, posjećuje mondene zabave te utjelovljuje nespupani duh *ludih dvadesetih* i modificirane rodne odnose nakon Prvoga svjetskog rata. Emancipirane autorice poput Antonije Kulčar Prut, Ivane Tomljenović Meller ili Erne Gozze Bayer svojim su profesionalnim angažmanom zauzimale aktivnu poziciju prije, a često i poslije udaje. Financijsku neovisnost u dominantno muškoj javnoj sferi osiguravale su kao fotografkinje i vlasnice fotografskog ateliera (Tonka) ili „butige“ unikatnog nakita i modnih dodataka (Erna Bayer)⁸⁴ te dizajnerice (Ivana Tomljenović). Kod pojedinih fotografkinja poput Tonke moment *osnaživanja* žena vidljiv je i u snimljenim fotografijama – u insceniranim pozama portretiranih glumica zagrebačkoga Narodnog kazališta (npr. Vike Podgorske, Vere Misite) ili mladih anonimnih dama koje su utjelovlживale lik *nove žene*, suvremene *femme fatale* koja svojim stavom, izazivačkom pozom i cjelokupnim izgledom zauzima i demonstrira aktivnu poziciju (sl. 7).

Iako su pojedinačni i skupni atelijerski portreti bili dominantna forma u okviru djelovanja profesionalnih fotografa (i fotografkinja), važno mjesto bilo je posvećeno i snimanju arhitekture, gradskih veduta i panorama te različitih političkih, društvenih



Sl. 7.
Antonija Kulčar Prut (Tonka), *Gđa Penić*, objavljeno u: *Cinema*, 13 (1930.), 1. / Antonija Kulčar Prut (Tonka), *Iz zagrebačkog društva*, objavljeno u: *Cinema*, 15 (1932.), 18.

i kulturnih događaja, zabava i pogreba, vizualnom dokumentiranju izložbenih postava i umjetničkih djela te reklamnoj, modnoj, kazališnoj, plesnoj i akt fotografiji. Uz Tonku, sa zagrebačkim Narodnim kazalištem surađivala je i danas zaboravljena Ančica Bischitz koja je u drugoj polovici 1930-ih povremeno snimala predstave nacionalne kazališne kuće,⁸⁵ a pojedine su joj portretne fotografije objavljene i u časopisu *Svijet*.⁸⁶

Između dvaju svjetskih ratova časopisi *Svijet*, *Žena i svet*, *Jadranska straža*, *Kulisa* i drugi često su objavljivali kvalitetno otisnute reportažne fotografije amatera i profesionalnih fotografa koje su dokumentirale različite političke, društvene, kulturne i sportske događaje (sl. 8), a među kojima su bile i snimke fotografskih ateliera kojima su upravljale žene poput, primjerice, zagrebačkog studija Foto Tonka, splitskog Slavija ili ateliera Olympia u kojemu su nakon smrti Petra Ruljančića posao nastavili njegova djeca Petar i Zlata Ruljančić.⁸⁷ O različitim aspektima reportažne fotografije te obilježjima uspješnog fotoreportera koji treba „imati dar žurnalističkog opažanja, snažanja u svim mogućim i nemogućim situacijama brzo i bez oklijevanja“ često se pisalo na stranicama stručnog tiska,⁸⁸ a znatan doprinos u toj domeni tijekom 1930-ih i Drugoga svjetskog rata ostvarila je fotografinja Elvira Kohn. Djetinjstvo je provela u Vinkovcima gdje je završila osnovnu i srednju školu, izučila fotografski zanat u atelieru Petra Seilera i upoznala osnove profesionalnog bavljenja fotografijom i kanone snimanja studijske fotografije te se već od mladosti zainteresirala za medij i željela postati fotoreporterka.⁸⁹ Od 1932. živjela je u Dubrovniku i zaposlila se u fotostudiju Jadran Mihe Ercegovića te intenzivnije počela fotoreporterski djelovati snimajući društvene, političke, kulturne i vjerske događaje u gradu i okolici,⁹⁰ a u kojima se „razaznaje definiran i prepoznatljiv stil“ te dijagonalne kompozicije i gornji

rakursi bliski suvremenoj njemačkoj fotografiji.⁹¹

Niz fotografinja ostvario je znatan doprinos u domeni avangardne fotografije i „moderne stvarnosti“, kako su tijekom međuratnih godina u stručnom tisku nazivali suvremene tendencije i nove modalitete snimanja. Autorice poput već spomenutih Erme Gozze Bayer, Ivane Tomljenović Meller, Anite Antoniazza Bocchina i drugih autorica riječkoga kruga u lokalnom su kontekstu manipulirale medijem i načinima kreiranja fotografske slike na tragu nove objektivnosti i nove vizije. Pri tome su primjenjivale širok dijapazon avangardnih pristupa i postupaka – od eksperimenata s fotogramima i višestrukim ekspozicijama (Anita Antoniazza Bocchina), gornjim i donjim rakursima, dinamičnim kompozicijama i dijagonalnim usmjerenjima, detaljima, kadriranjem i krupnim planovima koji pridonose očudivanju zbilje (Erna Gozze Bayer) do fotomontaže ili priklona socijalno angažiranoj fotografiji (Ivana Tomljenović Meller).

Sl. 8.
Đuro Janeković, *Fotografinja – Sokolski slet*, 1934., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb.



ŽENE NA FOTOGRAFSKOJ SCENI – OD PRISTUPANJA UDRUŽENJIMA DO IZLAGANJA

Tijekom međuratnih godina žene su bile u pozadini događaja na fotografskoj sceni te (uz iznimku Tonke) u staleškim udruženjima profesionalnih fotografa i klubovima fotoamatera, unatoč prisutnosti, imale su uglavnom marginalno mjesto. O tome svjedoči njihovo sudjelovanje na izložbenim manifestacijama i u inicijativama udruženja i klubova poput, primjerice, malog broja žena prisutnih na fotografskim izložbama amatera od 1933. do 1940.: Slavka Hirš (prisutna na četiri izložbe od 1933. do 1937.), Margareta Komzak (šest izložbi od 1938. do 1940.), Julija Grill-Dabac (pet izložbi 1939. i 1940.) i Nada Kesterčanek (pet izložbi 1939. i 1940.).⁹²

Zahvaljujući inicijativama lokalnih fotosekcija i fotoklubova, tijekom 1920-ih i 1930-ih fotografske izložbe održavale su se diljem Hrvatske (Split, Ivanec, Sušak, Osijek), ali najviše ih je održano u Zagrebu, i to na nekoliko lokacija – od gospodarske manifestacije Zagrebački zbor do privatnih i javnih izložbenih prostora (Salon Ullrich, Umjetnički paviljon). U prostorima privatne galerije Antuna i Ede Ullricha povremeno se i prigodno izlagala i fotografija:⁹³ Tonka je 1925. izložila tridesetak fotografija s Umjetničke redute u Narodnom kazalištu,⁹⁴ 1932. održana je već spomenuta *Prva izložba amaterske fotografije „Fotokluba Zagreb“*, a u listopadu 1934. organiziran je *Jesenski salon umjetničke fotografije* na kojemu su među 50 autora izlagale samo tri autorice: Ančica Bischitz, Slavka Hirš i Marula Manč.⁹⁵ U Umjetničkom su paviljonu 1930-ih redovito organizirane međunarodne izložbe umjetničke fotografije na kojima su izlagale i rijetke žene iz Kraljevine Jugoslavije i drugih zemalja, poput već spomenutih Marule Manč, Margarete Komzak, Julije Grill-Dabac i drugih.

Prostori Zagrebačkog zbora bili su poprištem izložaba planinarske fotografije te *Međunarodne fotografske izložbe* na kojoj je 1930. gostovao *Film und Foto*, a Zagrepčani i gosti imali su mogućnost vidjeti fotografije istaknutih suvremenih autorica iz različitih dijelova svijeta poput Berenice Abbott, Imogen Cunningham, Florence Henri, Hannah Höch, Germaine Krull, Lucie Moholy-Nagy i mnogih drugih.⁹⁶ Na *Međunarodnoj fotografskoj izložbi* Tonka je bila jedina fotografkinja među 30 izlagača iz Kraljevine Jugoslavije koji su bili uključeni u sekciju „domaći fotografi – profesionali“⁹⁷ te je nagrađena zlatnom medaljom, a njezini izloženi i nagrađeni radovi objavljeni su u časopisima *Fotograf* i *Cinema*.⁹⁸

O istaknutom položaju Antonije Kulčar Prut u profesionalnim krugovima mnogo govori i činjenica da je bila jedini fotograf čije su snimke izložene u Paviljonu Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca na

slavnoj *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* u Parizu 1925., a što se u *Zagrebačkom ilustrovanom listu* isticalo kao „dokaz, da je to najbolji naš fotografski atelier u domovini“.⁹⁹ Zanimljivo je i da je Tonka bila među rijetkim profesionalnim fotografima koji su bili otvoreni za iskušavanje noviteta u struci. Primjerice, samo nekoliko mjeseci nakon što je u bečkoj Staatsoperi uvedena nova kamera s kraćom ekspozicijom, koja omogućuje snimanje fotografija tijekom kazališne izvedbe, Tonka je iskušavala novi aparat na sceni zagrebačkoga Narodnog kazališta,¹⁰⁰ a fotograf Đuro Griesbach u svojim je memoarima zabilježio da je upravo ona bila „najsklonija eksperimentu“ te voljna istraživati mogućnosti novih filmova.¹⁰¹ Tonka je tijekom 1920-ih bila aktivno uključena u inicijative profesionalnih fotografa koje su trebale pridonijeti promicanju njihova interesa i položaja te umrežavanju. Godine 1927. bila je među desetak žena koje su sudjelovale na već spomenutom Prvom zemaljskom kongresu fotografa u Zagrebu.¹⁰² U ožujku 1929. sudjelovala je u osnivanju Kamere, „zadruga fotografskih obrtnika sa sjedištem u Zagrebu“, koja se trebala baviti „kupovanjem i prodajom sveukupnog fotografskog materijala i potrepština“, a čijim je članom mogao postati „svaki legalni fotografski obrtnik, koji stalno boravi u ovoj državi i to bez obzira na spol, ako je samostalan i može na sebe preuzimati obveze“.¹⁰³ O uključivosti i odnosu prema ženama svjedoči i činjenica da je Tonka bila suosnivačica i vlasnica udjela,¹⁰⁴ a uz muške kolege Rudolfa Firšta, Ivana Jakoplića, Ivu Škorjanca i Martina Gasparidesa (Gašparidesa) izabrana je i za članicu ravnateljstva.¹⁰⁵

Tijekom međuratnih godina uvode se zakonske legislative koje su načelno trebale osigurati društvenu i rodnu ravnopravnost. Unatoč tome što su žene i dalje bile isključene iz izbornog procesa i struktura moći, postupno se povećava njihova vidljivost, sudjelovanje u javnom životu i zauzimanje aktivne pozicije koja nadilazi isključivo tradicionalne uloge supruge, majke i domaćice. Broj žena aktivnih u fotografskoj struci i na fotografskoj sceni povećava se te je znatno veći nego što je do sada bilo poznato – fotografski zanat bio je popularan odabir zaposlenja, mnoge žene bile su vlasnice fotografskih ateliera, a predstavnice drugih struka u amaterskom su bavljenju fotografijom vidjele područje vlastita kreativnog istraživanja i izražavanja. Pojedine autorice aktivne 1920-ih i 1930-ih obilježile su povijest fotografskog medija u Hrvatskoj u cjelini te ostvarile znatan autorski doprinos koji nadilazi rodna određenja i podjele na *žensku* i *mušku* umjetnost. Atelier Tonka Antonije Kulčar Prut već je tada bio prepoznat kao najpoznatiji fotografski studio u Kraljevini SHS / Jugoslaviji,

a neke od najavangardnijih iskoraka u domeni istraživanja mogućnosti fotografskog medija ostvarile su upravo žene – Anita Antoniazio Bocchina sa svojim višestrukim ekspozicijama i fotogramima te Ivana Tomljenović Meller s danas zagubljenom angažiranim fotomontažom koja je iskorištena za naslovnicu knjige *Diktatur in Jugoslawien – Dokumente Tatsachen* i koja je bila oštra kritika onodobne političke situacije.¹⁰⁶ Iako su ženski položaj obilježavala mnoga društvena i ekonomska ograničenja, limitirane mogućnosti i uvjeti školovanja te promjena životnih okolnosti nakon udaje i ostvarivanja majčinstva, žene su u domeni fotografije pronašle nišu koja im

je omogućavala stjecanje ekonomske neovisnosti i ostvarivanje umjetničkih ambicija. Unatoč tome što je zbog spomenutih okolnosti djelovanje žena bilo otežano u usporedbi s muškim predstavnicima struke (profesionalnim fotografima) ili amaterske scene (amaterskim fotografima), njihov je doprinos itekako važan, a spomenute poznate i zaboravljene fotografkinje aktivne u Hrvatskoj između dvaju svjetskih ratova nerijetko su upravo vlastitim primjerom utjeleljavale koncept *nove žene*, odnosno angažmanom i pristupom pridonijele osnaživanju ženskog položaja i sporom, ali postupnom redefiniranju (i modificiranju) rodni uloga.

Bilješke

- 1 Iznimka su rijetke retrospektivne izložbe posvećene Ivani Tomljenović Meller (Muzej grada Zagreba) i Antoniji Kulčar Prut (Galerija Klovićevi dvori) koje su popraćene opsežnim monografskim publikacijama: LEILA MEHULIĆ, *Ivana Tomljenović Meller. Zagrepčanka na Bauhausu*, Zagreb, 2010.; LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, *Foto Tonka – Tajne ateliera društvene kroničarke*, Zagreb, 2015. U beogradskoj Galeriji ARTGET predstavljen je opus Marije Bogdanović Rosandić iz Rume koja je prvim dijelom stvaralaštva vezana za Zagreb: MILENA MARJANOVIĆ, *Marija Mara Rosandić, Prva dama srpske fotografije*, Beograd, 2019.
- 2 Primjerice, u knjizi *Arte Miracolosa. Stoljeće fotografije u Rijeci* objavljen je prilog s popisom 366 fotografa i ateliera u kojemu je navedeno oko 30 fotografkinja koje su djelovale u Rijeci do 1945. i o kojima se donose dostupni (i za sada vrlo fragmentarni) podatci. NENAD LABUS, „Biografski podaci o riječkim i sušačkim fotografima do 1945. godine“, *Arte Miracolosa. Stoljeće fotografije u Rijeci*, ur. E. Dubrović, Rijeka, 1995., 303–314. Na kapitalnoj izložbi *Fotografija u Hrvatskoj 1848–1951.*, održanoj u zagrebačkome Muzeju za umjetnost i obrt 1994., izložena su djela osam fotografkinja (od 216 odabranih fotografa i ateliera): Anite Antoniazio, Julije Erdödy Drašković, Julije Grill-Dabac, Pavice Hrazdire, Margarete Komzak, Antonije Kulčar, Slavke Pavić i Ivane Tomljenović. „Biografije i katalog“, *Fotografija u Hrvatskoj: 1848–1951*, ur. V. Maleković, Zagreb, 1994., 423–454.
- 3 Do sada je to učinjeno za zadarsku fotografiju te je Abdulah Seferović na temelju arhivske građe i tiska rekonstruirao ulogu Anne Feldmann (1843. – ?), Gulije Hitzelhammer (1852. – ?), Vicenze Milić (1869. – ?), Emanuele Schlenkrich te Marije Nastro i Elizabete Sakić, fotografkinja aktivnih između dvaju svjetskih ratova. ABDULAH SEFEROVIĆ, *Photographia Iadertina: od dagerotipije do digitalne slike*, Zagreb, 2009.
- 4 U knjizi Branke Hlevnjak uz kratki i fragmentarni povijesni prikaz naglasak je bio na doprinosu fotografkinja nakon 1945., a od ranijih autorica zasebnim su poglavljima zastupljene Tonka, Ivana Tomljenović Meller, Dora Maar i Elvira Kohn. BRANKA HLEVNJAK, *Fotografkinje. Prilozi povijesti hrvatske fotografije 1870–2000.*, Zagreb, 2005. Uz već spomenute veće retrospektive organizirane su i izložbe o Elviri Kohn (autorica Rhea Ivanuš, Galerija Židovske općine, Zagreb, 1997.), Erni Gozze Bayer (autorica Marija Tonković, Galerija Otok, Dubrovnik, 2001.) i Celestini Prochaska (autorica Jadranka Kruljac Sever, Centar za kulturu Čazma, 2010.).
- 5 Primjerice, skupna izložba *Vienna's Shooting Girls – Jüdische Fotografinnen aus Wien* u bečkome Židovskom muzeju (2012./2013.) ili pojedinačna predstavljanja profesionalnih fotografkinja Friede Riess (Berlin, 2008.), Trude Fleischmann (Beč, 2011.) i dr.
- 6 Od knjiga (NAOMI ROSENBLUM, *A History of Women Photographers*, Paris, London, New York, 1994.) do izložaba koje su predstavile profesionalne fotografkinje, fotoamaterke i fotoreporterke, primjerice *Qui a peur des femmes photographes? 1839 à 1945* (Musée d'Orsay, Pariz, 2015./2016.) ili novije *The New Woman Behind the Camera* (Metropolitan Museum of Art, New York, 2021.; National Gallery of Art, Washington, 2021./2022.).
- 7 Pojedini aspekti teme naznačeni su u: LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, *Foto Tonka...* (bilj. 1).
- 8 Prva ih spominje: NADA GRČEVIĆ, *Fotografija devetnaestog stoljeća u Hrvatskoj*, Zagreb, 1981., 29, 114, 121. Više o njima vidi u: HRVOJE GRŽINA, *Sunčani kip. Povijest fotografije u Zagrebu 1839. – 1900.*, Zagreb, 2022., 51–52, 171–172.
- 9 ABDULAH SEFEROVIĆ, *Photographia Iadertina...* (bilj. 3), 15–16, 81.
- 10 Opširnije vidi u: Isto, 96–99.
- 11 MIROSLAV ALEKSANDRIĆ, *Fotografi i fotografski ateljeji u Srbiji (1860 – 1918)*, Beograd, 2012., 182.
- 12 ERVIN DUBROVIĆ, „Čudotvorno umijeće“, *Arte Miracolosa. Stoljeće fotografije u Rijeci*, ur. E. Dubrović, Rijeka, 1995., 36.
- 13 ERVIN DUBROVIĆ, „Povijest riječkih fotografa“, *Arte Miracolosa. Stoljeće fotografije u Rijeci*, ur. E. Dubrović, Rijeka, 1995., 93. Vidi i: NENAD LABUS, „Biografski podaci...“ (bilj. 2), 310. Navodi se da je vjerojatno bila u rodu s amaterom Arturom de Meichsnerom.
- 14 Fotografijom su se bavili njezina braća Stjepan i Rudolf Erdödy te sin Karlo Drašković. Više o obiteljskom kontekstu vidi u: MARIJA TONKOVIĆ, *Juraj i Karlo Drašković kao fotografi*, Zagreb, 1985.
- 15 ANTUN GOLUBIĆ, „Celestine Prochaska“, *Celestine Prochaska – Prva čazmanska fotografkinja*, Čazma, 2016., 5.
- 16 Primjerice, već u prvom broju objavljen je tekst urednika Svetožara Varičaka „Što treba početnik da zna“ i pretisak predavanja Ervina Köröskenyja „O postanku i razvitku fotografije“, a u uvodniku časopisa jasno se isticalo da je riječ o stručnome mjesečniku „za podizanje, promicanje i usavršavanje umjetničko-obrtne i amaterske fotografije“. UREDNIŠTVO, „Proljeće se budil“, *Fotografski vijesnik* (sic!), 1 (1926.), 2.
- 17 Primjerice, 1933. u sklopu fototečaja održana su predavanja posvećena snimanju, razvijanju negativa, korekciji negativa, kopiranju i pove-

- ćavanju, popravljanju i kaširanju fotografija. FRANJO ERNST [Tajnik E.], „Društvene vijesti – Fotoklub Zagreb“, *Foto Revija*, 2 (1933.), 18.
- 18 Od 1929. Aleksandar Šafranski u Srbiji je objavio niz izdanja posvećenih fotografiji: *Osnovi fotografije* (1929.), *Kako treba fotografisati* (1934.), *Opšta uputstva za fotografiju* (1935.), *Leicografija, nova era u fotografiji* i *Prvo poznanstvo sa aparatom – leicografija* (1938.).
- 19 Više o časopisima i fotografskoj kritici vidi u: LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Desetletje pluralizmov: fotografija v Kraljevini Jugoslaviji“, *Na robu: vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941*, ur. M. Jenko, B. Žerovc, Ljubljana, 2019., 320–367; ANA ŠEPAROVIC, „Early Writings on Photography in Croatia: Main Aspects of the Discourse about the ‘New Daughter of the Sun in the Circle of Muses’“, *Studia ethnologica Croatica*, 34 (2022.), 137–166.
- 20 U *Kulisi* je od 1927. do 1934. istaknuti fotograf Franjo Mosinger uređivao rubriku posvećenu fotografiji, pisao o mnogim temama i poticao amatere. Više vidi u: MARIJA TONKOVIĆ, *Franjo Mosinger*, Zagreb, 2002.
- 21 IVKA KATUŠIĆ, „Snimanje životinja“, *Foto Revija*, 5 (1932.), 6–8; GRETA HRISTIĆ, „Portretiranje malom kamerom“, *Foto Revija*, 4 (1934.), 72–73.
- 22 Primjerice, sve troje djece istaknutog fotografa Luje Varnaja – Šarlota ud. Singer (1906. – 1944.), Anuška (1912. – 1944.) i Pavao – izučilo je fotografski zanat i radilo u očevu atelieru, kao i petero djece Andrije Beissmanna – Konrad, Andrija, Pavo, Elizabeta i Ana. Podatci prema: VESNA BURIĆ, „Osječka fotografija“, *Fotografija u Hrvatskoj 1848.–1951. & Osječka fotografija*, Osijek, 1996., 37, 40–41.
- 23 Više o obrazovanju žena do 1918. vidi u: DINKO ŽUPAN, *Mentalni korzet: spolna politika obrazovanja žena u Banskoj Hrvatskoj (1868–1918)*, Osijek, Slavonski Brod, 2013.
- 24 LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, *Foto Tonka...* (bilj. 1), 7.
- 25 Opširnije vidi u: Isto, 7–9.
- 26 Više vidi u: LEILA MEHULIĆ, *Ivana Tomljenović Meller...* (bilj. 1), 30–44.
- 27 Autorica je o okolnostima školovanja govorila u epizodi HRT-ova serijala *Fotografija u Hrvatskoj*. „Erna Gozde Bayer“, *Fotografija u Hrvatskoj*, ur. A. M. Habjan, Zagreb, 2010. (tekst: Marija Tonković). Više o autorici vidi i u: MARIJA TONKOVIĆ, „Fotografija u Dubrovniku“, *Dubrovački svjetlopis. Fotografija u Dubrovniku, 1848–2001*, Dubrovnik, 2001., bez pag.
- 28 LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Izložba Deutscher Werkbunda Film und Foto na zagrebačkoj Međunarodnoj fotografskoj izložbi i hrvatska fotografija početkom 1930-ih“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 34 (2010.), 189. O izložbi i njezinu utjecaju vidi i u: LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Desetletje pluralizmov...“ (bilj. 19), 321–322, 325–327.
- 29 Više o tome i općenito o položaju žena u međuratnom razdoblju vidi u: IDA OGRAJSEK GORENJAK, *Opasne iluzije. Rodni stereotipi u međuratnoj Jugoslaviji*, Zagreb, 2014.
- 30 Isto, 112.
- 31 „Učenje fotografije radi znanja“, *Fotograf*, 10 (1931.), 3.
- 32 Isto, 3.
- 33 Isto, 4.
- 34 IVANA DOMANOVIĆ, „Korak ispred vremena, Atelier Wollner“, *Korak ispred vremena: Atelier Wollner (1899.–1934.)*, Požega, 2019., 8.
- 35 BORIS MARINGER, „Atelier Wollner“, *Korak ispred vremena: Atelier Wollner (1899.–1934.)*, Požega, 2019., 27–30. Vidi i: DUŠKO KEČKEMET, *Fotografija u Splitu 1859. – 1990.*, Split, 2004., 65–66, 91.
- 36 Kečkemet navodi da je atelier naslijedila i vodila „samo kao trgovinu fotopotrepštinama“. DUŠKO KEČKEMET, *Fotografija u Splitu...* (bilj. 35), 91.
- 37 „FOTO AMATERI uvijek najsvježije rolifilmove, ploče, papir kod najstarije foto-radnje C. DAVIDSON _ SPLIT Dioklecijanova obala 6.“ Oglas „FOTO AMATERI“, *Jadranski dnevnik*, 144 (22. 6. 1935.), 7.
- 38 Podatci na temelju uvida u arhivsku građu pohranjenu u Državnom arhivu u Zagrebu, Fond 10. Gradsko poglavarstvo Zagreb, Obrtni odsjek.
- 39 Državni arhiv u Zagrebu, Fond 10. Gradsko poglavarstvo Zagreb (dalje: HR-DAZG-10), Obrtni odsjek, Dosje Obrt II-358/1939. Klemsa Heda (dalje: OO-358/1939.), Ovlašćenje Gradskog poglavarstva u Zagrebu, Zagreb, 26. 9. 1939.
- 40 HR-DAZG-10, OO-358/1939., Odluka o privremenoj obustavi poslovanja, Zagreb, 12. 5. 1941.
- 41 Državni arhiv u Splitu, Fond 91. Trgovačko-obrtnička komora – Split 1841–1944. (dalje: HR-DAST-91), serija 2. Evidencije obrtnih radnja, A–Z, knjiga 136. Split – Zanatlijski obrti. Pod godišnjim tekućim brojem 333. zavedena je „fotograf“ Ernesta Bošnjak Piroška koja je 22. studenoga 1932. pokrenula „obrtnište“ u Omišu na adresi Šetaliste kralja Aleksandra br. 3.
- 42 MILAN STEPANOVIĆ, „Fotografi i fotografije starog Sombora“, <https://www.ravnoplov.rs/fotografi-i-fotografije-starog-sombora/> (pregledano 3. srpnja 2023.). Stepanović navodi Pirošku Bošnjak među profesionalnim fotografima koji su u Somboru djelovali prije Drugoga svjetskog rata ili neposredno nakon rata.
- 43 HR-DAST, Fond 17. Kotarska oblast Split (Sresko načelstvo Split) (1919. – 1941.), knjiga 1.10. Registar radnja II (1935. – 1944.). Pod rednim brojem 24 iz 1938. upisana je fotografska radnja „Foto Sonja“ u vlasništvu Violete i Ante Omero sa sjedištem na Poljani Grgura Ninskog br. 8/1 (datum 24. svibnja 1938., ovlaštenje br. 14716/38.).
- 44 Tipologija je napravljena na temelju uvida u arhivsku građu nekoliko arhivskih institucija diljem Hrvatske, a uzimajući u obzir različite modalitete evidentiranja i vođenja fotografskih atelieru u registrima i dokumentaciji javnopravnih tijela.
- 45 HR-DAZG-10, Obrtni odsjek, Dosje 14964-1962. Šantak Ana, Ovlašćenje br. 2485-III-1936., Zagreb, 11. 1. 1936.
- 46 Više o njemu vidi u: DUŠKO KEČKEMET, „Stari splitski fotografi“, *Mogućnosti*, 5–6 (1990.), 613–616.
- 47 Kečkemet navodi da je studio vodio najvjerojatnije do smrti 1923., „zanimljivo kći (?) Mary Lewy Goldstein pod imenom ‘Foto atelier Slavija’; konačno unuka Violeta Lewy Goldstein, pod istim nazivom, otprilike do 1930.“, ali to nije točno. DUŠKO KEČKEMET, *Fotografija u Splitu...* (bilj. 35), 91.
- 48 HR-DAST-91, serija 8. Opći spisi, 1841. – 1944., kutija 429. Urudžbeni spisi 1916., Spis 1691, Obrtni list Gosp. GOLDSTEIN ALICE, Split, 14. 12. 1916.; Isto, Obrtni list Gospodja LEWY VIOLETTA, Split, 14. 12. 1916. Može se pretpostaviti da je Alice bila Goldsteinova kći s obzirom na to da fotograf Luciano Morpurgo u tekstu autobiografske knjige *Quando ero fanciullo...*, koji je u prijevodu tiskan u Kečkemetovu članku, spominje Goldsteinovu djecu: Esteru, Telemaka, Olgu i Alisu koja je „posljednja rođena“. Prijevod vidi u: DUŠKO KEČKEMET, „Stari splitski...“ (bilj. 46), 616.
- 49 HR-DAST-91, serija 2. Evidencije obrtnih radnja, A–Z, knjiga 136. Split – Zanatlijski obrti. Prekriženo je ime Alice i navedeno Lewy Violetta Goldstein uz novu adresu i opasku „obnovljen 10/6 1927 Br. 13.944“ (u sklopu revidiranih obrta 1932.).
- 50 Državni arhiv u Osijeku, Fond 10-29-50. Gradsko poglavarstvo – Osijek, Dosje 31639/1944. Svirčević, Prijava Svirčević udova Barica (br. 58200–1936.), Osijek, 17. 12. 1936.
- 51 Primjerice, atelieri koje su vodile Ana Gomboš i Sofija Hering bili su u Gajevoj, a Ana Krottmayer radila je u Radićevoj ulici 33. HRVOJE GRŽINA, *Sunčani kip...* (bilj. 8), 172.
- 52 LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, *Foto Tonka...* (bilj. 1), 8–9, 14.
- 53 „Žena – umjetnik fotograf“, *Ženski list*, 12 (1929.), 28.
- 54 Više o uređenju Tonkinih atelieru vidi u: LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, *Foto Tonka...* (bilj. 1), 14.
- 55 Oglas „Fotografski atelier u Županijskoj ulici br. 20“, *Glasnik županije požeške*, 50, 1899., [5].

- ⁵⁶ Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb, Muzejsko-kazališna zbirka, Dosje Tonka, Memorandum Ateliera Tonka, Zagreb, 7. 4. 1921.
- ⁵⁷ Oglas „I to je dobro da se znade da samo u ateljeu ‘SLAVIJE’ dobijete dobre fotografije.“, *Novo doba*, 101 (30. 4. 1925.), 7.
- ⁵⁸ „Umjetničko-fotografski atelier Tonka nalazi se sada na adresi Zagreb, Ilica 8“, *Kulisa*, 25 (1932.), 15; Oglas „Atelier Tonka rasprodaje dopisnice-fotografije glumaca u knjižari Z. i V. Vasića“, *Cinema*, 4 (1930.), 17.
- ⁵⁹ Oglas „Fotografska pomoćnica“, *Fotograf*, 10 (1930.), 12.
- ⁶⁰ LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, *Foto Tonka...* (bilj. 1), 14.
- ⁶¹ MILUTIN CIHLAR NEHAJEV, „Riječ i uvoda“, *Moderna fotografija atelier „Tonka“ Zagreb*, Zagreb, 1924., bez pag.
- ⁶² „Žena – umjetnik...“ (bilj. 53), 28.
- ⁶³ J., „Tonka Vajda i njezin atelje“, *Reč i slika*, (1. 6. 1926.), 167.
- ⁶⁴ „Kongres fotografa SHS u Zagrebu 14. VIII. (sic!)“, *Svijet*, knj. 4, 5 (1927.), 114.
- ⁶⁵ U broju je objavljeno i niz njezinih fotografija kostimiranih sudionika „elitne redute Rideamus“. „Elitna reduta Rideamus 17. II. u Zagrebu“, *Svijet*, knj. 11, 9 (1931.), 243, 256.
- ⁶⁶ „Tonka na novome mjestu“, *Kulisa*, 26 (1932.), 3.
- ⁶⁷ BRANKA HLEVNJAK, RHEA IVANUŠ, *Hrvatska antiratna fotografija: Prvi svjetski, Drugi svjetski i Domovinski rat*, Zagreb, 2008., 45.
- ⁶⁸ ANTUN GOLUBIĆ, „Celestine Prochaska“ (bilj. 15), 6.
- ⁶⁹ DUNJA NEKIĆ, „Negativi na staklu Naste Rojc – osobni arhiv umjetnika kao pomoć pri kronološkoj obradi opusa“, *Peristil*, 55 (2012.), 131–132.
- ⁷⁰ Od 514 izloženih fotografija Valdevid je imala samo jednu (*U buku Krke*). *Foto-amaterska izložba*, Sušak, 1931., bez pag.
- ⁷¹ Milka Bastaić izložila je fotografiju *Budimpešta u noći*, Marula Manč Joy, Paris i Gand, Stanka Šplait Lutke, a Štefica Bermanec Luka u Veneciji. *Katalog snimaka Prve izložbe amaterskih fotografija „Fotokluba Zagreb“*, Zagreb, 1932., 3, 9, 11, 13.
- ⁷² Upravo se zbog toga ti rijetki i neobjavljeni podatci i navode u ovom tekstu.
- ⁷³ Izložila je fotografiju *Jugovina. I. sveslavenska izložba umjetničke fotografije*, Zagreb, 1935., bez pag.
- ⁷⁴ Izložila je fotografiju *Pred olujom. Katalog IV. međunarodne izložbe umjetničke fotografije*, Zagreb, 1936., bez pag.
- ⁷⁵ MARULA MANČ, „Okolo Grossglocknera“, *Hrvatski planinar*, 11 (1936.), 335–342.
- ⁷⁶ Navedeno prema prilogu „Registar članova kluba: U vremenu od 1931. do 2008. (prema godini učlanjenja)“ objavljenom u: VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb, 1892.–2007. Stotinu i petnaest godina uspjeha, tradicije i kontinuiteta (Prilozi za povjesnicu)*, 2. izd., Zagreb, 2009., 247–276.
- ⁷⁷ Izložila je jednu fotografiju („klorbromsrebreno povećanje“) *Pejzaž. Katalog VI. međunarodne izložbe umjetničke fotografije*, Zagreb, 1938., bez pag.
- ⁷⁸ *Katalog VII. međunarodne izložbe umjetničke fotografije*, Zagreb, 1939., bez pag. Podatci o rođenju i obiteljskim vezama: HR-DAZG, Fond 24. Gradsko poglavarstvo Zagreb, Upravno-gospodarski odjel, Opskrbni odsjek, br. 81045. Potrošačka prijavnica za kućanstva i samce – samice – Margareta Komzák, Zagreb, 17. 2. 1941.
- ⁷⁹ AUGUST FRAJTIĆ, *Hrvatska / Zemlja ljepote*, Wien, 1944. Riječ je o fotografijama *Ulična slika iz Hrvatskog Primorja* i *Seoska slika iz Hrvatskog Primorja*.
- ⁸⁰ IVONA AJANOVIĆ-MALINAR [I. Ac.], „GRILL-DABAC, Julija“, *Hrvatski biografski leksikon: Gn–H*, Zagreb, 2002., 203.
- ⁸¹ EDUARD KUŠEN, „Ivanečki fotografi i fotografske manifestacije“, *Fotografija u Hrvatskoj: 1848–1951*, ur. V. Maleković, Zagreb, 1994., 320.
- ⁸² Fotografijom se počela baviti nakon povratka sa studija u Veneciji 1933., a posebno se zanimala za nove tendencije i prvi put izlagala fotografiju 1934. ERVIN DUBROVIĆ, *Na kraju stoljeća: Likovne, kulturnološke i političke teme*, Rijeka, 1996., 101–104.
- ⁸³ *Katalog I. međugradske izložbe umjetničke fotografije Sušak – Fiume*, Sušak, 1940., bez pag. S jednom reproduciranom fotografijom zastupljene su i Anita Antoniazio (*Dvostruki snimak*) i Mira Banić (*Slatka luča*).
- ⁸⁴ Trgovinu pod nazivom Erna Bayer s predmetima koje je sama kreirala otvorila je na dubrovačkom Stradunu nakon povratka iz Beča i prije udaje za pravnika Nikšu Gozzea. Podatci prema: „Erna Gozze Bayer“ (bilj. 27).
- ⁸⁵ LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, *Foto Tonka...* (bilj. 1), 24.
- ⁸⁶ *Svijet*, knj. 17, 14 (1934.), 285.
- ⁸⁷ Više o splitskoj reportažnoj fotografiji vidi u: SANDI BULIMBAŠIĆ, LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Politički, kulturni i društveni život međuratnog Splita kroz objektiv profesionalnih fotografa“, *Split i Vladan Desnica 1918. – 1945. Zbornik radova s Desničinih susreta 2015.*, ur. D. Roksandić, I. Cvijović Javorina, Zagreb, 2016., 21–60.
- ⁸⁸ LJUBO VIDMAJER, „Reportaža“, *Foto Revija*, 3 (1934.), 45. Vidi i: VLADIMIR HORVAT, „Fotoamater u službi novinskog reportera“, *Foto Revija*, 8 (1935.), 149–151.
- ⁸⁹ „Elvira Kohn“, <https://www.centropa.org/en/biography/elvira-kohn> (pregledano 12. travnja 2023.).
- ⁹⁰ Isto.
- ⁹¹ MARIJA TONKOVIĆ, *Židovi fotografi*, Zagreb, 2004., 30. Tonković navodi snimke za stranačku skupštinu Hrvatske seljačke stranke održanu u Dubrovniku u listopadu 1936.
- ⁹² Podatci su preuzeti od Mladena Grčevića koji je sastavio popis izlagača na 25 fotografskih izložaba amatera održanih od 1891. do 1940. u različitim gradovima (Zagreb, Split, Ivanec, Sušak, Osijek, Ljubljana, Beograd, Daruvar), s time da je uključio samo autore koji su sudjelovali na najmanje dvjema izložbama. MLADEN GRČEVIĆ, *Umjetnička fotografija u Hrvatskoj 1890–1940: Fenomen zagrebačke škole. Reprint originalnog rukopisa iz 1965.*, Zagreb, 1997., 208–216.
- ⁹³ Tri spomenute fotografske izložbe nisu zabilježene u Ullrichovoj Knjizi izložaba pohranjenoj u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU.
- ⁹⁴ „Izložba fotografija sa Umjetničke redute“, *Comoedia*, 32 (1925.), 30–31.
- ⁹⁵ Podatci o izložbi 1934. preuzeti su od: VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba...* (bilj. 76), 67. Lozić u knjizi ne spominje sudjelovanje žena na *Prvoj izložbi amaterskih fotografija „Fotokluba Zagreb“*.
- ⁹⁶ *Službeni katalog, Zagrebački zbor*, 5. – 14. 4. 1930., Zagreb, 1930., 48–55. U katalogu su navedene i druge autorice: Marianne Brandt, Irene Bayer, Aenne Biermann, Sestre Leistikow, Aenne Mosbacher, Alice Nerlinger, Cami Stone, Hedda Wälther, Gabriele Freifrau von Schrenck-Notzing, Trude Fleischmann, Trude Geiringer i Dora Horowitz, Grete Kolliner.
- ⁹⁷ Isto, 55–56.
- ⁹⁸ „Uz naše slike“, *Fotograf*, 11 (1930.), 1–2; „Fotografska izložba na Zagrebačkom zboru“, *Cinema*, 9 (1930.), 9.
- ⁹⁹ „Pariška dekorativna izložba“, *Zagrebački ilustrovani list*, 32 (1925.), 651.
- ¹⁰⁰ FLORIJAN, „Fotografija scene: Novi putevi u sceno-fotografiji“, *Comoedia*, 11 (1924.), 10.
- ¹⁰¹ GJURO GRIESBACH, *Tragom Indijanca*, Zagreb, 1998., 82.
- ¹⁰² U *Fotografu* je objavljena fotografija s potpisom „Prvi zemaljski kongres fotografa u Zagrebu 14. Julia 1927.“ koja prikazuje 80-ak sudionika kongresa među kojima je i deset žena. *Fotograf*, 1 (1928.), 8.
- ¹⁰³ „Pravila. ‘Kamera’ Zadruga fotografskih obrtnika u Zagrebu“, *Fotograf*, 5 (1929.), 3.

- ¹⁰⁴ Posjedovala je 20 od 263 poslovnih dijela. „Svim kolegama na znanje! Osnutak nabavljачke zadruge fotografskih obrtnika sa sjedištem u Zagrebu (*sic!*)“, *Fotograf*, 5 (1929.), 1.
- ¹⁰⁵ Isto, 3.
- ¹⁰⁶ Riječ je o važom primjeru fotomontaže u onodobnoj jugoslavenskoj produkciji. Više vidi u: LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, „Dese-

tletje pluralizmov...“ (bilj. 19), 333–335. Više o fotokolažu koji je Werner Eggert iskoristio za oblikovanje naslovnice knjige *Diktatur in Jugoslawien – Dokumente Tatsachen* (1930.) vidi u: DARKO ŠIMIČIĆ, „Ivana Tomljenović“, *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, ur. J. Vinterhalter, Zagreb, 2015., 264–265.

Women Behind the Camera - Education, Activities, and Contributions of Professional Female Photographers, Photo Amateurs, and Photojournalists in Croatia Between the Two World Wars

LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ

The text provides a comprehensive analysis of the modalities of education, activities, and the position of female photographers in Croatia during the interwar period. Based on archival and periodical research, it offers a series of new insights regarding the work of professional and amateur female photographers, as well as the presence of women within the photographic profession and scene. The history of the photography in Croatia is examined from a female perspective, with particular attention paid to reconstructing the role of women in the operation of photographic studios, analysing their perception in the public eye and their presence at exhibitions, and documenting the activity of unknown and now forgotten female photographers.

The photographic craft was a popular choice of employment and facilitated emancipation in the labour market. A significant number of women were employed in family studios or were (co-)owners of newly established, inherited, or purchased photographic ateliers. Meanwhile, representatives of other professions saw amateur photography as an area for their own creative expression. The acquisition of knowledge about the medium of photography was achieved through various formal

and informal means. Professional female photographers paid particular attention to the choice of studio location and its advertising, and female photographic studios were written about in interwar periodicals. With the availability of cameras, an increasing number of women began engaging in amateur photography, joining photo clubs and participating in exhibitions. In the 1930s, approximately 50 women joined the Zagreb Photo Club. The text also examines the contribution of women to the canons and stylistic tendencies of the 1920s and 1930s. This includes portraits and social chronicles documented by professional female photographers and photojournalists, as well as avant-garde experiments with the medium by female photo amateurs.

Despite numerous social and economic limitations and the challenges they faced in comparison to their male counterparts in the profession and amateur scene, certain female photographers, such as Antonija Kulčar Prut Tonka, Ivana Tomljenović Meller, and others, exemplified the concept of the New Woman through their own actions and contributed to the development of the medium and the empowerment of women's positions, thus gradually modifying gender roles.

Aktivnosti žena u sklopu fotoklubova i njihova recepcija u tisku – prilog poznavanju ženske fotografije u Hrvatskoj između 1950-ih i 1970-ih

SANDRA KRIŽIĆ ROBAN

Izvorni znanstveni rad
INSTITUT ZA POVIJEST UMJETNOSTI
ZAGREB
skrizic@ipu.hr
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.13>

U članku se govori o sudjelovanju žena u fotografskim klubovima te recepciji njihova stvaralaštva u tisku između 50-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća.¹ Uz rijetka sudjelovanja na skupnim i samostalnim izložbama 50-ih godina te godišnjim izložbama fotografkinja koje se 60-ih održavaju u Splitu, glavnina je zbivanja iz 70-ih – razdoblja u kojem, u promatranom kontekstu, rijetko nastaju društveno angažirani, kritički prikazi svakidašnjice. Uz Fotoklub Split, u središtu je pozornosti Fotoklub Zagreb, u sklopu kojeg je 1973. osnovana Ženska sekcija – jedina skupina fotografkinja okupljenih zbog nezadovoljstva vlastitim položajem u primarno muškom okruženju. Razmotrit će se i Savezna izložba ženske fotografije koja se od 1975. održava u Beogradu.

Ključne riječi: ženska fotografija, Fotoklub Split, Ženska sekcija Fotokluba Zagreb, Savezna izložba ženske fotografije, 1950-e –1970-e, feministička kritika, kritička recepcija, samoarhiviranje

UVOD

Ženski je fotografski pogled izazovan i ponekad subverzivan, a način na koji gledaju nije u sigurnoj zoni komfora, kako se to često smatra. Nastojeći rasvijetliti okolnosti razvoja ženske fotografije u Hrvatskoj, ovaj članak zasnovan je na istraživanju njihova stjecanja znanja o fotografiji, primarno zahvaljujući sudjelovanju u fotografskim klubovima, te recepciji njihova fotografskog angažmana u tiskanim medijima. Iako se u vrijeme kad stupaju na scenu nije govorilo o feminističkim perspektivama, tendencije u području kritike i teorije fotografije promijenile su se u proteklih nekoliko desetljeća, što je pridonijelo tome da pojedine aspekte njihova rada promotrimo upravo iz takve, kritičke perspektive.

Prema mišljenju teoretičarki fotografije Liz Heron i Val Williams, u prvoj polovici 20. stoljeća foto-

grafija nije popraćena stalnom ni primjerenom kritičkom pozornošću, pri čemu su radovi žena uglavnom ostali u domeni privatnosti, rijetko su predstavljani u medijima (objavom u časopisima ili sudjelovanjem na izložbama) preko kojih su mogli zadobiti publicitet.² Jesu li stoga fotografkinje imale mogućnost na bilo koji način pridonijeti napredovanju i promjeni općeg stajališta prema fotografiji kao umjetničkome mediju? To pitanje nije specifično samo za naše područje, nego se može postaviti i na drugim stranama svijeta. Tako Julia Tedroff, razmatrajući sudjelovanje žena u stručnom i javnom tisku u Švedskoj, spominje individualne radove koji nastaju bez posebne narudžbe, ponekad isključivo iz osobne umjetničke potrebe autorice.³ Takvi pojedinačni radovi jedini su kontekst u kojem žene postižu priznanje, čiji veći dio nikad neće doći do gledatelja. Zbog toga se ovo istraživanje može usmjeriti samo na radove prikazane u

javnosti, a pojedinačna će saznanja o onome što je nestalo ili je uništeno i čemu se u ovom trenutku ne može ući u trag trajno obilježiti bavljenje ovom tematikom.⁴

Je li ženski pogled uistinu bitno različit od muškog i je li moguće o „drugosti” i „različitosti” žena promišljati izvan standardne perspektive „zadapnjačkih očiju kao [jedine moguće, op. a.] optike za svijet”?⁵ Američka feministička kritičarka i teoretičarka fotografije Claire Raymond upućuje na važnost „drukčijeg gledanja”, i to ne u smislu inzistiranja na normativnim vrijednostima fotografske estetike, nego usvajanjem pojmova kao što je „periferni vid” ili promjenom shvaćanja termina *osjetljivo* (*sensible*). Taj termin, koji se u domaćoj publicistici često povezuje s radovima žena, uz ostalo označava ono što je razborito i pametno, ali podrazumijeva se i kao zamjetljivo, a što je primjenjivo u kontekstu ženske fotografije.⁶ Na tragu tako postavljena teorijskog diskursa, ovaj članak posvećen je aktivnostima fotografinja u poslijeratnom razdoblju, ponajprije njihovu djelovanju u sklopu fotoklubova kao glavnih promotora vještine i znanja o fotografiji. Zbog specifičnosti teme, u središtu su pozornosti Fotoklub Split i Fotoklub Zagreb, uz ostalo i zbog činjenice da je u sklopu djelatnosti zagrebačkog kluba 1973. godine osnovana Ženska sekcija – jedina takva skupina nastala zbog određenog nezadovoljstva položajem fotografinja u primarno muškom okruženju. Ipak, splitski klub prednjači te već 1962. godine počinje organizirati izložbe fotografija žena Jugoslavije, s čime prestaje početkom 70-ih godina prošlog stoljeća.⁷

FOTOKLUBOVI – MJESTA ZNANJA I RAZVITKA

I u nacionalnom i u međunarodnom okruženju ne može se zanemariti činjenica do koje su mjere fotoklubovi tijekom povijesti funkcionirali kao mjesta koja su usmjeravala i poticala djelatnost mnogih zainteresiranih članova. Složene okolnosti koje su prevladavale u tom području prepoznat će svatko tko pokuša razdvojiti amatersku od profesionalne fotografske scene, pri čemu u raspravu treba uvesti i umjetničku fotografiju, koja dakako nastaje i u amaterskom i u profesionalnom okruženju.⁸ Pa i najstariji fotoklub na našim područjima, onaj zagrebački, osnovan 1894. godine, ponovno će se konstituirati nakon Prvoga svjetskog rata (1922.) s „jedinim ciljem da propagira i unapređuje umjetničku fotografiju”.⁹ Ne bez razloga, pojedini će teoretičari i povjesničari fotografije na raznim stranama svijeta, poput Done Schwartz, na primjer, ustvrditi da u suvremenoj praksi i umjetnički fotografi i članovi fotografskih klubova posjeduju nesumnjivu vještinu u postupanju s medijem, i jedni i drugi stvarajući, kako kaže,

„kompetentne slike”. Prema njezinu mišljenju, amaterske slike ponekad izgledaju kao umjetničke fotografije, a povremeno umjetničke slike nalikuju na rad stvoren u okruženju fotokluba, pri čemu se svaka skupina odriče članova one druge, njihove fotografske aktivnosti, filozofije i stvaralaštva: „Kroz ispitivanje tih razlika naglašava se društvena konstrukcija simboličke prakse koja likovnu umjetnost razlikuje od amaterske fotografije.”¹⁰ Iako možda iz današnje perspektive zvuči tradicionalno, njezino razmišljanje o aktivnostima skupine ljudi koji na simboličkoj razini dijele umjetničke sklonosti pokazuje do koje je mjere vizualna forma neodvojivo povezana s društvenom matricom unutar koje se događa proizvodnja fotografske slike.

Na tragu toga spomenimo da se u poslijeratnoj Jugoslaviji početkom 50-ih godina prošlog stoljeća reformiraju (i) institucije u kulturi, pri čemu jačaju strukovna udruženja, pa tako i fotoklubovi kao dio Saveza foto i kino amatera.¹¹ Oni djeluju pod okriljem krovne organizacije – Narodne tehnike Jugoslavije, među ostalim i zbog svijesti o potrebi razvoja tehničke kulture unutar koje se fotografija u to doba najčešće razmatrala, ali i „uloge i značaja fotografske propagande”, pri čemu će nakon formativnog razdoblja ubrzo nastati potreba za organizacijom izložbi i „snažnija afirmacija fotografije kao posebne umjetničke grane”.¹² Uz proizvodnju slika, fotoklubovi djelovali su i u području „proizvodnje znanja”, a njihovi ugledniji i iskusniji članovi nerijetko su surađivali u stručnim časopisima u kojima su javnosti plasirali svoja razmišljanja i estetska (ali i druga) stajališta. Krhke veze između profesionalnih fotografa, kao i onih koji su se dokazali i stekli status majstora (u ranijim razdobljima ponajprije sudjelovanjem u što većem broju izložbi), te amaterske scene vidljive su u gotovo svim stručnim časopisima koji se pojavljuju na našim područjima. I dok su prednje stranice tiskanih izdanja bile posvećene stručnim temama, stražnje su nerijetko bile otvorene amaterima koji su imali mogućnost objaviti svoje radove ili zatražiti odgovore na pitanja koja su ih zanimala.

Podatci o ženama koje su, osobito u ranijim razdobljima, bile aktivne u hrvatskim fotoklubovima većinom su oskudni, a iznimka su Fotoklub Split i Fotoklub Zagreb. Zahvaljujući dvjema povjesnicama posvećenima najstarijem fotografskom udruženju u Hrvatskoj, imamo priliku doznati o najranijim sudjelovanjima žena na skupnim fotografskim izložbama i drugim aktivnostima u kojima se spominje njihova participacija.¹³ Na sličan je način i splitski Fotoklub obrađen u dvjema publikacijama, uz izdvojene podatke o izložbama i drugim aktivnostima žena.¹⁴ Da bismo osvijestili važnost uspostave splitske izložbe fotografinja, s kojom klub počinje 1962., i zagrebačke sekcije osnovane 1973. godine, potrebno je osvrnuti se na povijest u kojoj su podatci o fo-

tografinjama rijetki, a vizualna građa danas uglavnom teže dostupna. Pregledom stručnih časopisa objavljenih u međuratno doba uviđa se da su žene u njima objavljivale rijetko, češće funkcionirajući tek kao nužni „dodatak” u reklamama ili da su doslovno svedene na objekte (redovito) muškog pogleda.¹⁵ U tom razdoblju pojavljuju se pojedina imena, poput Ančice Bischitz, Slavke Hirš, zatim Blanke Ivanac i Grete Šurine, čiji su radovi objavljeni 1926. i 1927. u *Fotografskom vjesniku*. Osobito je bila aktivna Marula Manč, čije snimke, koliko možemo zaključiti iz malobrojnih primjera koji su danas dostupni, pripadaju području tzv. planinarske fotografije¹⁶ (sl. 1). Ta strastvena planinarka odlazila je na izlete kao članica Alpinističke sekcije, nakon čega je objavljivala članke s preciznim opisima prijedehih ruta popraćene fotografijama.¹⁷ O njima je teško donijeti sud, ponajprije zato što je riječ o lošim, „zmatim” otiscima malog formata u časopisu. No njezino ime pojavljuje se nekoliko puta, što svjedoči da je svojedobno bila aktivna članica Fotokluba Zagreb.¹⁸ Uz nju, i Gemma Prister bila je članica Hrvatskoga planinarskog društva, a 1933. godine nagrađena je za fotografiju „Češeri”.¹⁹ Uz časopise, članovi fotosekcije Hrvatskoga planinarskog društva svoje radove pokazivali su i u ormarićima postavljenima „na istaknutim tačkama grada Zagreba [...] što se pokazalo kao dobro sredstvo propagande”.²⁰

Na širem području bivše Jugoslavije žene „ulaže” u fotografiju kasno i ne bez problema, pa su tako malobrojne autorice obilježile prvu polovicu 20. stoljeća i u Hrvatskoj. Situacija nakon Drugoga svjetskog rata nije isprva rezultirala brojnijim sudjelovanjem žena na izložbama, a što su, uz objave u

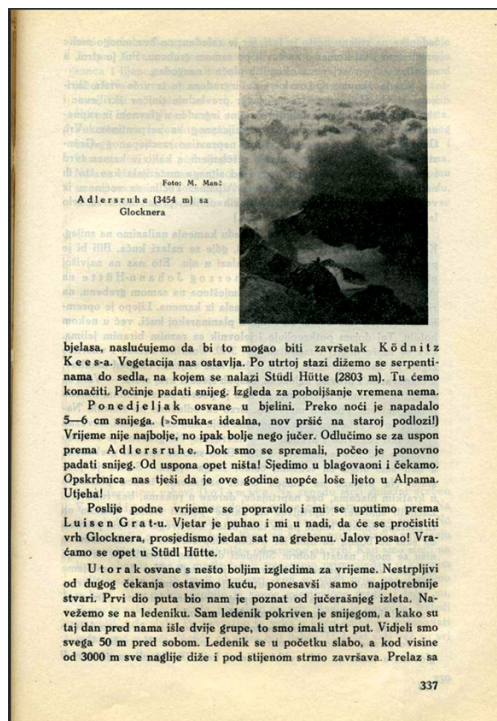
časopisima, jedini tragovi njihovih fotografskih aktivnosti. Ipak, okolnosti se mijenjaju, ponajprije zahvaljujući osnutku Odjela za fotografiju u Školi za primijenenu umjetnost u Zagrebu, ali i intenziviranju klupske atmosfere u sklopu koje je više sudionica dobilo osnovna znanja. Pojava Zlate Laure Mizner te Slavke Pavić 50-ih godina prošlog stoljeća pridonijet će sve češćem sudjelovanju žena na fotografskoj sceni. Od tih godina, sudeći prema zapisima vezanima za aktivnosti Fotokluba Zagreb, ponovno će se uspostaviti stvaralački kontinuitet te poticati izlaganje. U Fotoklubu Split potkraj 50-ih godina navedeno je svega šest članica, a u sljedećem će desetljeću situacija biti malo bolja.²¹

POSILIJERATNE IZLAGAČKE AKTIVNOSTI U SPLITU I ZAGREBU

U poslijeratnom političkom diskursu umjetničku fotografiju, koja se razvija ponajprije zahvaljujući radu fotoklubova aktivnih i prije Drugoga svjetskog rata, nerijetko se naziva buržoaskom, dekadentnom i formalističkom, osobito u prvih nekoliko poratnih godina.²² Nakon 1950. uspostavlja se izložbeni režim umjetničke fotografije, a sve češće priređuju se i međunarodne izložbe koje znatno utječu na fotografsko stvaralaštvo. I dok će se u stručnim časopisima još naići na „programatske” tekstove koji određuju kako bi zbijanja na planu kulture – a time i fotografije – trebala izgledati, situacija će se ipak razvijati ponajprije zahvaljujući umjetničkim, a ne političkim prohtjevima. O mnogim ranim događajima nemamo sačuvanu opsežniju dokumentaciju, koja je često svedena na popis radova te uglavnom lišena ilustracija u katalozima. Ipak, podatci o sudjelovanjima pojedinih autorica na skupnim izložbama i nagrade koje su im dodijeljene rasvijetlit će barem djelomično tu situaciju.

Od 1950. godine vraćaju se „klasične likovne tendencije u izlagačkoj fotografiji”, što znači prevlast klupske amaterske fotografije, čiji su se umjetnički dosezi utvrđivali prema nikad do kraja razjašnjenim kriterijima.²³ Iako osnovne odlike takozvane klupske fotografije nisu strogo utvrđene, ponajprije je riječ o specifičnoj estetici koja preferira poznatu tematiku, uravnotežene kompozicije i istaknutu slikovitost crno-bijelih prizora. Utjecaji su stizali s raznih strana, preko odabranih stručnih časopisa, ali i gostovanja međunarodnih fotografa na izložbama, kao i preko fotografskih studija čiji su vlasnici nerijetko zastupali proizvođače fotoaparata i druge fotografske opreme. Dominacija amaterske fotografije obilježila je nekoliko poslijeratnih desetljeća i, iako je većina skupnih izložbi održana u muzejskim i galerijskim prostorima, nije bilo znatnije institucionalne potpore, pri čemu je kritika fotografije u promatranom kontekstu rijetka.

Sl. 1.
Marula Manč, „Okno
Grossglocknera”,
Hrvatski planinar,
11/1936.



Među ranim izložbama na kojima je sudjelovala Slavka Pavić, redom u organizaciji nekoliko fotoklubova, 1951. godine spominju se *Ljepote planina* u Galeriji Likum u Zagrebu, u sklopu koje je njezina fotografija „Zavrtnica” dobila najviše glasova publike, a što doznajemo iz podatka o anketnim listićima podijeljenima publici.²⁴ Planinarski savezi i dalje su bili važni promotori planinarske fotografije, kao što je to bilo i u razdoblju između dvaju svjetskih ratova. Slavka Pavić sudjelovala je i na izložbi u povodu tridesete obljetnice Fotokluba Zagreb 1959. godine. Tom prigodom proglašena je fotoamaterom 1. klase (zajedno s Georgom Srkuljem, Egonom Šenbaumom i Vladom Solaričekom). Za bolje poznavanje tadašnje klupske scene zanimljiv je i podatak o istodobnom održavanju izbora za „miss fotografije”, na kojem je sudjelovalo dvanaest kandidatkinja, procijenjenih na temelju njihove fotogeničnosti.²⁵ Slavka Pavić sudjelovala je i na 5. izložbi fotografija Fotokluba Zagreb, održanoj 1971. u Muzeju grada Zagreba. Izložba nije, prema riječima tajnika kluba Vladka Lozića, „imala namjere ući u povijest, već samo fiksirati i dokumentirati jedan trenutak, prikazati nadahnuće i izraziti ljubav i zahvalnost našem gradu”.²⁶ Zanimljiva je jer je u predgovoru kataloga Slobodan Tadić bio kritičan u odnosu prema odabiru autora te osobito dodijeljene nagrade, dok je „Konjanike” Slavke Pavić ocijenio kao rafiniran rad osvrćući se i na kompoziciju i estetiku uhvaćena trenutka. Usporedbom njegovih kritičkih opaski s prikazima objavljenima u dnevnom tisku, ali i dijelu stručnih publikacija, vidljiv je raskorak u primjeni kritičkog aparata s jedne strane te nedostatka znanja i površnih opaski koje se zadržavaju na formalnim opisima motiva s druge.²⁷

Među rijetkim je ženama koje u to doba izlažu i Zlata Laura Mizner, koja 1953. godine sudjeluje na nekoliko skupnih izložbi i priređuje samostalnu izložbu u Salonu Fotokluba Zagreb, ponajviše jer se brzo razvija i „ulazi u redove istaknutih fotografa”.²⁸ I dok njezin opus većinom karakteriziraju estetizirane snimke istaknute atmosfere, uz poneki eksperiment s višestrukim ekspozicijama i solarizacijom, u povijesti hrvatske fotografije ostat će zapamćena kao prva žena koja je predavala fotografiju, isprva u Grafičkoj školi te zatim u novoosnovanoj Školi primijenjene umjetnosti u Zagrebu, a napisala je i skriptu o retušu u fotografiji.²⁹ Tu poziciju osigurala je majstorskim ispitom iz fotografije koji je položila u Obrtnoj školi. Promatrana u kontekstu subjektivne fotografije, u kojoj se vjera u modernizam predstavlja kroz individualni – subjektivni iskaz, Zlata Mizner ipak u velikoj mjeri ostaje vjerna senzibilnome dokumentarnom pristupu i temama koje su bliske estetici izložbe *The Family of Man*. Njezin heterogen, „eklektičan” karakter radova kritički je komentirao Putar, koji je istaknuo da je izbor „motiva obuhvatio turističke impresije, pomodni i sentimentalni portret, a nisu izo-

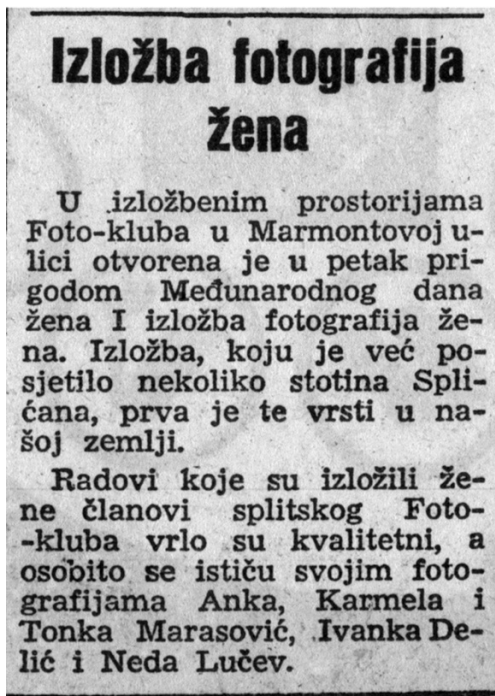
stali ni poznati recepti: nizovi čamaca u vodi, djeca u igri na pijesku, imitacija leptira na bijelom perju, glava na prozoru itd. Ali, mada Mizner nije mogla pokazati jasni samostalni profil svog fotografskog umijeća, u nekoliko je izoliranih primjera ipak bilo znakova relativno svježih zapažanja; nekoliko je kompozicija bilo živih, a u nekim je radovima tinjala iskrena vatra uzbuđenja”.³⁰ Utjecaj Zlate Mizler na razvoj ženske fotografije ne može se utvrditi, uz ostalo jer je u Školi primijenjene umjetnosti provela tek nekoliko godina nakon čega je 1964. otišla u Rijeku. Zanimljivo je da je jedna od rijetkih fotografinja koja je i pisala o fotografiji, a nekoliko njezinih članaka objavljeno je u časopisima *Naša fotografija* i *Fotorevija*.

U splitskom Fotoklubu od 1958. osobito su zanimljive sestre Karmela i Anka Marasović (sl. 2). Njihov fotografski rad može se promatrati u odnosu prema generacijskim, pa i rodnim razlikama u kritičkom pristupu. I dok Duško Kečkemet spominje kako je Karmela ujedno bila „dugogodišnja domaćica Fotokluba ‘Split’, obavljajući to zaduženje s naročitom ljubavlju”, istraživanja Sandi Bulimbašić i Ane Žanko usmjerit će pozornost na specifičnost njihove estetike i niz podataka koji će rasvijetliti tadašnje okolnosti na fotografskoj sceni.³¹ Jedan dio njihova stvaralaštva blizak je dokumentarizmu svakidašnjice, a specifični rakursi snimanja, grafizam te sklonost izgradnji kompozicije uporabom geometrijskih elemenata (osobito primjetna u Ankinim snimkama) istaknut će njihovo stvaralaštvo u odnosu prema ostalim sudionicama na sceni. Obje su sestre sudjelovale na *Izložbi članica Fotokluba Zagreb* 1976. godine, a tom je prigodom autor koncepcije Đuro Griesbach zapisao da njihovi radovi, kao uostalom ni oni Ljiljane Sundać iz Rijeke, Elizabete Černe iz Splita i Nevenke Ferić, ne prate razvoj zagrebačkih autorica te se kao „nasumce izabrani heterogeni eksponati ne uklapaju u koncepciju ove izložbe”.³²

Sl. 2.
Anka Marasović,
„Krovovi”, bez
datacije, ©
Fotoklub Split.



Sl. 3.
„Izložba fotografija
žena”, *Slobodna
Dalmacija*, 10. 3.
1962., 8.



Izložbe fotografija žena koje je Fotoklub Split priređivao od 1962. do 1971. godine, uz prekid između 1966. i 1969., zabilježene su kratkim prikazima u *Slobodnoj Dalmaciji*³³ (sl. 3). Organizirane su u povodu 8. marta, što je tradicija koju će u 70-im godinama preuzeti i Fotoklub Zagreb, pri čemu su državni praznici često nominalno navođeni kao povodi održavanja mnogih drugih manifestacija u kulturi. Iako kratki, prikazi odaju da je, na primjer, prvu izložbu u prvih nekoliko dana posjetilo nekoliko stotina Splićana te da su „radovi koje su izložile

žene članovi [...] vrlo kvalitetni”.³⁴ Spomenuta kao prva takve vrste u zemlji, treća će izložba, održana 1964., ugostiti članice drugih fotoklubova iz Jugoslavije. Bila je žirirana te, iako su sve izlagačice prihvaćene, „četrvtina prispjelih radova tokom žiriranja je otpala”.³⁵ U novinskom članku piše: „Kao obično na izložbama žena, primjećuje se nježnija, ‘mekša’ tematika, s dosta fotosa djece, igre, izletišta i slično.” Uz navode pojedinih karakteristika splitskih autorica, spominje se da lokalni fotoklub posebnu brigu posvećuje aktivnosti svojih članica.

ŽENSKA SEKCIJA FOTOKLUBA ZAGREB

Prema svjedočanstvima nekoliko fotografkinja okupljenih u Žensku sekciju, okruženje zagrebačkog fotokluba bilo je važno za razvoj ženske fotografije³⁶ (sl. 4). Iako su u pregledu klupskih događaja Vladka Lozića 70-e godine prošlog stoljeća označene kao vrijeme slabljenja zajedništva i „kolektivnog stila”, pri čemu „svaki autor nastupa sa svojim pogledima na fotografiju”,³⁷ upravo se tada, na prijedlog predsjednika zagrebačkog kluba Đure Griesbacha i uz zagovaranje Slavke Pavić, osniva Ženska sekcija. Prva izložba održana je 1973. godine u Galeriji umjetničke fotografije GUF u Zagrebu, o čijoj sudbini i razlozima prekida djelovanja još nisu pronađeni zapisi. Nakon toga, ta godišnja manifestacija, čije se otvorenje također u većini slučajeva povezuje s 8. martom, priređuje se u Muzeju grada Zagreba, a posljednja zajednička izložba održana je 1988. godine.

Članice su na godišnjim izložbama Ženske sekcije Fotokluba Zagreb predstavljale uglavnom one radove za koje su same procijenile da su dovoljno

Sl. 4.
Milan Pavić, Otvorenje
prve izložbe Ženske
sekcije Fotokluba
Zagreb, Galerija
umjetničke fotografije,
1973., © Slavka
Pavić & Muzej grada
Zagreba.



dobri, a uvidom u dokumentaciju zamjećuje se da se dijelom radilo o portretima, pejzažima, snimkama djece te ponekad urbanim scenama. Među autoricama koje se pojavljuju na ranim izložbama jesu Nela Barišić, Marija Braut, Nada Ditjo, Daniela Lušin, Jasenka Odić, Slavka Pavić, Jadranka Pekić, Ivančica Privora, Vlasta Šinka i Erika Šmider, a na prvoj izložbi pridružile su im se i Laura Mizner te Zlata Vucelić.³⁸ Ta će „ženska postava” uz manje izmjene biti jezgra koja će nastaviti izlagati, a potpora i pozivi koje su upućivale drugim fotografinjama rezultirat će stalnim porastom zanimanja za sudjelovanje na godišnjim izložbama. U pojedinim godinama sudjelovat će i Nada Orel, Milica Borojević, Sanja Pilić, Višnja Serdar te druge autorice.

Večernji list bio je medijski pokrovitelj izložbi Ženske sekcije Fotokluba Zagreb, no i druge novine donosile su prikaze. Zanimljivo je vidjeti na koji su način njihova djela komentirana, ali i kako ih se tretiralo postavom na stranici i u odnosu prema drugim sadržajima. Među komentarima čitamo da su žene same i nezaštićene, one su majke koje se skrbe za djecu koja odrastaju u siromaštvu i teškim uvjetima. Iako uz fotografije na izložbama nisu postojali opisi koji bi objasnili okolnosti ili motivaciju snimanja, autori tekstova nerijetko su preuzeli ulogu tumača, a sami opisi upućuju na njihove literarne pretenzije i način razumijevanja žene ne samo u fotografiji nego u društvu općenito. Tako Josip Škunca u povodu prve izložbe bilježi posebnost fotografija upravo po tome što su ih – snimile žene: „Žena, bar iz muškog kuta gledanja, nosi u sebi ‘ono vječno žensko’, što se uglavnom ne da definirati, ali o čemu se voli raspravljati. Bit će da su žene svjesne svoje tajne, samo što je ljubomorno čuvaju, a umjetnice među njima jedine su koje će odati iskricu u času umjetničke istine.”³⁹ Autorovi komentari uz nekoliko fotografija koje ilustriraju tekst slična su tona te upućuju na tadašnji domet pisanja o fotografiji. „Kuriozitet žene koja snima ženu” nerijetko je u središtu pozornosti novinara, ali i drugih sudionika koji su žene s fotografskim aparatima promatrali podloživo. I dok čitamo do koje se mjere forsira prepoznavanje ženstvenosti u snimkama autorica, s druge strane stječe se dojam kao da njihov kritički pogled na stanje stvari koje ih je okruživalo nije naišao na zanimanje, pa ni razumijevanje. Sudeći prema sačuvanim uvodnim govorima s otvorenja izložbi, situacija nije bila bitno drukčija od one u medijima. Andrija Orlić 1978. godine na otvorenju šeste izložbe Ženske sekcije u Muzeju grada Zagreba također spominje žensku ljepotu, nježnost i osjećajnost, no ipak dodaje da „njihovi radovi daju prikaz raznolikosti sadržaja i izražavanja, individualnu umjetničku narav, sposobnost i osjećaj za ljepotu, koji njima kao ženama svakako ne nedostaje”.

Društvene kritike iskazane u dokumentarnim fotografijama ne pronalazimo često, no spomenimo

da je već na prvoj izložbi 1973. godine Marija Braut izložila portret dvoje djece u posve devastiranom i zapuštenom okruženju, stisnute uz ugao kuće s koje se slijeva voda kroz nedovršenu oluk. Neuređen pločnik, oljušteno pročelje i cesta od nabijene zemlje prizor je koji govori o stvarnosti različitoj od proklamirane modernizacije kao jednog od važnih postignuća poslijeratne obnove. Ista izložba u *Večernjem listu* popraćena je drukčijim odabirom ilustracija, bez ijednoga kritičkog prikaza društvene stvarnosti, a radovi su tek proglašeni zanimljivima.⁴⁰ Stručni časopisi donose kvalitetnije osvrtne, a uz osnovne podatke o svakoj od autorica nastoje se prenijeti temeljne značajke njihovih radova.⁴¹ Pojedini autori prikaza ipak nastoje razlučiti razlike između ženske i muške fotografije, ako nikako drukčije onda naslovom, podnaslovom ili pitanjem upućenim umjetnicama.

Druga izložba održana je 1974. godine u Muzeju grada Zagreba, koji će postati domaćin te manifestacije u idućem razdoblju (sl. 5). U živopisnim fotografijama koje pokazuju atmosferu za vrijeme postava izložbe, zamijetit će se kako autorice gotovo sve rade same, od bojenja izložbenih panoa do njihova prenošenja i montaže – ženska solidarnost na djelu. Radovi su uglavnom većeg formata od onog što se tradicionalno smatralo standardom fotokluba, grupirani prema autoricama, bez pokušaja da se iz izloženog materijala posloži bilo kakav „kurirani” odabir. Posebnost su bile velike fotografije plesača u prirodnoj veličini Ivančice Privore, koje je izložila na tri strane prizmatična volumena, kao neku vrstu hibridne fotografske skulpture.⁴²

Početak sedamdesetih prikaze u novinama i stručnim časopisima rijetko su pisale žene. Jedna je od njih Mila Savić, suradnica *Foto kino revije* iz Beograda, koja navodi određene probleme na koje su žene s kamerom nailazile: nepovjerenje pa i pod-

Sl. 5.
Prizor s pripreme druge izložbe Ženske sekcije Fotokluba Zagreb, Muzej grada Zagreba, 1974., © Slavka Pavić & Muzej grada Zagreba.



smješljivost sredine, zbog čega dio autorica ostaje u domeni pejzaža i portreta, odabirući mimna mjesta na kojima im nitko ne smeta u radu.⁴³ Svoj je prikaz temeljila na razgovorima koje je vodila, pri čemu ni ona ne odolijeva određenim „etiketama” kojima je opisala pojedine fotografinje. Kritički vokabular iznimno je sužen, piše se uglavnom o motivima i osnovnim htijenjima snimateljica, upućujući na „iskrenu, jednostavnu i čistu” – reproduktivnu umjetnost. Ipak, Mila Savić primjećuje da svaka od autorica posjeduje svoj stil i individualnost, što je vidljivo iz odabranih ilustracija objavljenih u tisku.

Iako su većinom izlagale recentnu produkciju, čiji su odabir međusobno komentirale, krajem 70-ih godina prošlog stoljeća pojavljuju se izložbe inicirane određenom temom. Tako će šesta izložba održana

1978., ponovno u Muzeju grada Zagreba, biti zamišljena kao „ilustracija jedne pjesme”, a radovi su, sudeći prema komentaru, bili neujednačeni.⁴⁴ Zanimljivo je doznati da su pojedine fotografinje doista bile nadahnute poezijom (Jasenka Odić-Jendrašić „Apstraktnom slikom” Dubravka Horvatića, Nada Ditjo „Poukom” Dušana Radovića). Hanzlovsky tvrdi da skupinu čine autorice od kojih svaka ima svoju osobnost; poneke od njih upućuju na ekološku svijest (Nada Orel), a temom se ističe Milica Borojević koja je snimila seriju s duševnim bolesnicima u Lobar-gradu tijekom kućnog karnevala. Ta autorica, inače školovana u području književnosti i kinematografije, vjerojatno je poznavala rad Diane Arbus s početka 70-ih – znamenitu seriju kostimirane zabave snimljenu u domu za osobe s Downovim sindromom. Hanzlovsky spominje groteskni izgled likova na Miličinim fotografijama, upućujući na zemljaško i Hegedušičevo podrijetlo, što je pak logična asocijacija u lokalnom kontekstu.

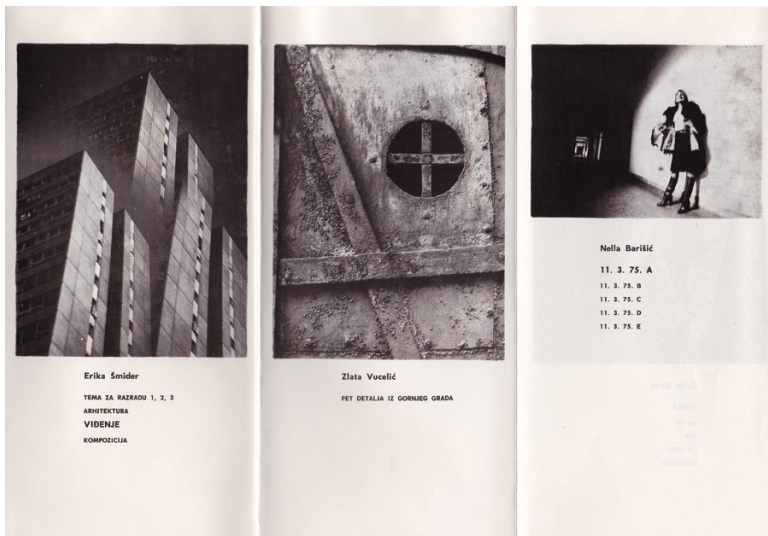
Akt je bio rijedak, a među najzapaženije spada serija Ivančice Privore iz 1976. godine „Autoakt 1 – 6” (sl. 6). Zabilježene pokrete i geste možemo tumačiti kao svojevrsni performans za kameru, pri čemu stvaralačko htijenje transcendirira kroz kretnje tijela.⁴⁵ Prva serija autorskih otisaka jedinstvena je i zbog intervencija tijekom razvijanja. Naime, Ivančica Privora laganim je pomacima papira postigla dodatne neostrine, pri čemu i ti naknadni postupci proizlazili iz njezina zanimanja za pokret, a ne želje da fiksira snimljeno. Odrasla uz roditelje koji su propagirali nudizam i potaknuta svakidašnjim crtanjem akta na Akademiji, umjetnica je u to doba bila zainteresirana za kretanje tijela i njegove transformacije. Na tragu toga nastaje „Niz 1” – serija s multipliciranim aktom trudne žene, u kojem zgušnjavanjem kompozicije i koncentriranjem na središnji motiv trudničkog trbuha progovara o tradicionalnom i moćnom identifikacijskom označitelju ženske uloge.

Unatoč tome što govorimo o izložbama održanima u načelno liberalnim 70-im godinama, nema kritičkih prikaza koji bi svjedočili o političkim, društvenim i drugim zbivanjima koja su u to doba bila pojačana, pa čak i sudbonosna (sl. 7). Tek će 1979. godine Ženska sekcija održati tematsku izložbu *Ono što volim i ono što ne volim u Zagrebu*, na kojoj je nekoliko fotografija otpada i zapuštenoga grada poslužilo kao komentar neposredne okoline. Jedan dio izloženih fotografija oslikava uobičajenu gradsku sceneriju, no ipak Erika Šmider zabilježila je rub naselja gdje se gomila otpad i dominiraju odbačene kamionske gume. Nada Ditjo na nekom je dječjem igralištu snimila odbačenu kadu prljava ruba koji markira ustajalu vodu kao mjeru koja određuje to posve otuđeno mjesto. Slavka Pavić usredotočila se na starije dijelove grada, tada oronulu i zapuštenu Tkalčićevu ulicu u kojoj uz jedno gotovo posve uništeno pročelje stoji bijeli

Sl. 6.
Đuro Griesbach,
„IV. izložba
fotografija članica
Foto-kluba
Zagreb”, Foto kino
revija, 5–6, 1976.,
© Slavka Pavić
& Muzej grada
Zagreba.



Sl. 7.
Detalj deplijana
izložbe Ženske
sekcije održane
1975. u Muzeju
grada Zagreba,
© Slavka Pavić
& Muzej grada
Zagreba.



automobil otvorena prtljažnika i podignute haube. Ispod podvozja, nesvjestan zanimanja fotografkinje, muškarac otklanja nastali kvar.

SAVEZNA IZLOŽBA ŽENSKE FOTOGRAFIJE

Redakcija lista *Politika Bazar* i Foto-savez Jugoslavije 1975. godine raspisuju natječaj radi organiziranja *Prve jugoslavenske izložbe fotografija – Žene snimaju*, koja će se održavati sve do prve polovice 80-ih.⁴⁶ Poticaj je došao od beogradskog fotoreportera i urednika fotografije u *Politici Bazar* Srbe Vranića. I ta je izložba bila povezana s proslavom 8. marta, pri čemu je prva izložba održana pod pokroviteljstvom Jovanke Broz. Uvjete sudjelovanja pronalazimo na letku, u kojem piše da pravo sudjelovanja imaju „isključivo žene – fotografi, bilo da se fotografijom bave amaterski ili profesionalno”. Kao i u slučaju zagrebačkih izložbi, autorice su mogle poslati najviše deset fotografija, crno-bijelih ili u boji, a formati su bili u rasponu od 18 x 24 do 50 x 60 cm. Povećanja su mogla biti napravljena i mimo volje i znanja autorica, ovisno od okolnosti postava, a tema je bila slobodna.

Prva izložba održana je u Salonu fotografije u Beogradu, a žiri je odlučivao o nagradama i priznanjima. Sudeći prema podatcima iz stručnog tiska, organizatori nisu bili sigurni u odaziv i kvalitetu radova, no kako su se mogle prijaviti fotografkinje bez obzira na to jesu li djelovale samostalno ili kao članice nekog kluba, na kraju je prijavljeno oko 740 radova mnogih znanih i posve nepoznatih autorica.⁴⁷ Sudeći prema ilustriranom dodatku *Politici Bazar*, brojnost prijavljenih autorica išla je nauštrb kvaliteti, no ipak bila je to osobita prigoda da se javnost upozna s fotografskim stvaralaštvom žena. Velik broj portreta, osobito djece, i niz intimističkih scena govore o uobičajenom poimanju onoga što je fotoaparatom moguće izreći, a otkloni od toga bili su rijetki, koliko se može suditi prema dostupnoj dokumentaciji. Tom je prigodom izloženo nekoliko radova nastalih tijekom Drugoga svjetskog rata – Elvira Kohn iz Zagreba i Đurđa Koren iz Rijeke te dvije fotografkinje iz Beograda – Dobrila Stefanović i Milka Vujanović – svojim su istodobno racionalnim i emocionalnim fotografskim angažmanom zabilježile pojedine zapažene scene, koje će tek poslije biti podvrgnute kritičkoj evaluaciji.

Treća jugoslavenska izložba fotografije – Žene snimaju ponovno je bila popraćena kritikom Milanke Šaponje, koja spominje da je bila osjetno bolja od prošlih dviju. Uz navođenje svih nagrada, pri čemu je Slavka Pavić nagrađena Brončanom plaketom Foto-saveza Jugoslavije za kolekciju, a Zlata Vucelić Zlatnom plaketom istog saveza, Milanka Šaponja kritički se izjašnjava o portretima pjesnika koje je izložila Zlata Vucelić, od koje „smo više očekivali” i koja je, prema kritičarkinu mišljenju, ostala nedorečena

te nesposobna na primjeren način predstaviti duhovni život pjesnikinje.⁴⁸

Ta se manifestacija nastavlja i u prvoj polovici osamdesetih, uz zamjetno zanimanje autorica za sudjelovanje, pa će tako 1983. godine na žiriranje pristići 519 radova, od čega je odabrano 155, te 482 dijapozitiva (odabrana su 72). Iako uvid u katalog ne može pružiti cjelovitu ni relevantnu sliku stanja, ipak se zamjećuje prevlast intimističkih scena, pejzaža, a kao tradicionalni dodatak spomenimo i natječaj za najljepši dječji osmijeh, koji je raspisao časopis *Politika Bazar*. Fotografije djece zatim su bile pridružene izložbi te dijelom uvrštene i u katalog te *Politikina* izdanja. Stotine pristiglih fotografija, redom amatera iz svih krajeva Jugoslavije, bile su posve nepotreban „dodatak” saveznoj izložbi, kojoj se na taj način nametao određen diskurs takozvanih „tipičnih ženskih tema”.

DVA POGLEDA?

Ako u središtu pozornosti zadržimo izložbu zagrebačke Ženske sekcije, tada ćemo primijetiti da je, unatoč stalnoj zastupljenosti žena u klubu i na izložbama, njihova recepcija u medijima i dalje plod ustaljenih tradicionalnih stajališta (sl. 8). Iako su za svoje izložbe od medijskih pokrovitelja, kakav je bio *Večernji list*, ponekad na raspolaganje dobile „duplericu”, kombinacija ostalih priloga na stranicama svjedoči o dominaciji patrijarhalnih stajališta u javnim medijima te nepostojanju kritičkog diskursa koji bi potaknuo ozbiljniju raspravu o specifičnoj problematici (ili njezinu nedostatku) koju su fotografkinje interpretirale. Na izvjestan način ni same autorice ni osobe zadužene za njihovu promociju nisu se snalazile s nekima od temeljnih pitanja, koja se na svjetloskom planu tih godina već ozbiljno razmatraju.

Postoji li doista razlika između ženske i muške fotografije? Još se ne može jednoznačno odgovori-

Sl. 8.
Duplerica medijskog pokrovitelja izložbi Ženske sekcije, *Večernji list*, 1976., © Slavka Pavić & Muzej grada Zagreba.



ti na to pitanje. Pitanje ženskog pogleda, pa čak i razlika između pojmova koje engleski jezik poznaje pod „women’s gaze” i „female gaze”, suočava nas i s (rodno uvjetovanom) sintagmom Michela Foucaulta o „podčinjenom znanju” i tek ćemo zahvaljujući kritičkom istraživanju sve više doznati o političkim, povijesnim i drugim okolnostima u kojima su umjetnice stvarale.⁴⁹ Na konzervativne, rodno obilježene komentare o aktivnostima fotografkinja nerijetko ćemo naići u člancima, a mnoge takve izjave kolega iz klubova pamte se i prepričavaju godinama. Do koje se mjere rodna osviještenost može pripisati ženama koje su se unutar klubova nastojale izboriti za svoja izlagačka i umjetnička prava? Razgovarajući s pojedinim članicama Fotokluba Zagreb, zaključila sam da su prevladale pojedine nesuglasice te da svoje radove nisu smatrale različitim od onih koje su snimili muškarci. Činjenica da su naša današnja stajališta oblikovana u drukčijim okolnostima te da vlastite (pa i feminističke) stavove zahvaljujemo, uz ostalo, razvoju feminističke kritike nerijetko odudara od onoga što su zastupale sudionice na fotografskoj sceni, aktivne u vrijeme osnutka i djelovanja Ženske sekcije. Mnogo toga što su snimale daleko je od „nježnog” pogleda i „meke ženske ruke”, epiteta koje su im pridijevali kako kolege u klubovima tako i novinari (sl. 9). Zanimljivo je da ćemo u dokumentaciji iz 1982. godine naići na komunikaciju o ženskoj izložbi u kojoj se potencijalnim izlagačicama u ime Fotokluba Zagreb obraća etnologinja Ivanka Vrtovac, koja u povodu desete obljetnice te manifestacije pridjev ženska stavlja pod navodnike (unatoč jubi-

lamom karakteru i provjerenu okviru): „Ujedno Vas lijepo molim da od 12. veljače na dalje jednog utorka ili petka dođete u prostorije Fotokluba Zagreb gdje ćemo svi zajedno porazgovarati o toj ‘ženskoj’ izložbi. Ne čini li vam se da je ova izložba lijepa prilika da pokažemo i dokažemo muškom članstvu našeg kluba da mi žene nismo naše fotografsko znanje i kreativnost skuhalo s krumpirima i oprale s pelenama?”⁵⁰

Pa čak i na izložbi kojom su članice zahvalile Đuri Griesbachu, koji ih je podupro u ključnom trenutku omogućivši osnutak Ženske sekcije, iskazana je određena dvojba o potrebi razlikovanja ženske i muške fotografije, dok usporedbe ženskog pisma u literaturi i ženskog prsta na okidaču danas potpuno sigurno ne bismo na takav način dovodili u vezu.⁵¹ U stajalištu da je „po tisućljetnom ustroju muškarcima dano da rješavaju univerzalne probleme...” zamjećuje se uvriježen tretman i podjela na ženske i muške teme, pri čemu je žene dopala „asocijativna” sfera, iz čega donekle možemo shvatiti okruženje u kojem su djelovale. Jesu li pritom imale neke veće aspiracije ili su kamerom htjele izraziti i nešto izvan „priručnih detalja” – ostaje upitno.

U razgovorima s nizom sudionica u zbivanjima o kojima je bila riječ, suočila sam se s problemima očuvanja i potencijalne institucionalizacije njihove fotografske ostavštine. Tek poneke od njih, poput Slavke Pavić ili Marije Braut, na primjer, doživjele su da je njihova hemerotečna i/ili fotografska ostavština primjereno uvedena u muzejske kolekcije.⁵² Većina drugih autorica samoinicijativno je prihvatila metodologiju samoarhiviranja, ponajprije jer tijekom umjetničkog djelovanja nisu naišle na zanimanje institucija koje bi se primjereno skrebile o njihovim ostavštinama. Dio njih tako je, prema vlastitu nahođenju, prikupljao hemerotečnu građu, poput Slavke Pavić ili Erike Šmider, koja je čak sama digitalizirala mnogu dokumentaciju. Na temelju toga potrebno je u raspravu uvesti pitanje arhiviranja i samoorganizacije kao modela stvaranja materijalnog i digitalnoga feminističkog arhiva, čemu (najčešće nesvjesno) pribjegavaju i pojedine od spomenutih autorica. Ti su postupci važni jer utječu na formaciju društva koje želi biti evidentirano i koje istraživačima stavlja na raspolaganje specifično organiziranu građu radi konceptualnog osmišljavanja najboljega mogućeg načina – idejnog i fizičkog – za daljnje postupanje i stvaranje raznovrsnih kolekcija.⁵³ Samoarhiviranje i samoorganizacija u promatranom kontekstu ovisi o osobama koje nemaju iskustvo u tim procesima, pri čemu uobičajene strukture moći, koje povezujemo sa stvaranjem tradicionalno zasnovanih arhiva, u novoj konstelaciji ovisi o različitim sustavima identifikacije. Upravo su zbog toga ti modeli arhiviranja izazov za istraživače.

Sl. 9.
Depljan izložbe
Ženske sekcije
Fotokluba Zagreb,
1980., © Slavka
Pavić & Muzej
grada Zagreba.



UMJESTO ZAKLJUČKA, NASTAVAK
ISTRAŽIVANJA

Ako se zapitamo što žene zapravo hoće postajemo svjesni do koje mjere razlikovanje spolova postavlja s jedne strane pitanje o žudnji, a s druge o nasilju, riječima Shoshane Felman.⁵⁴ Uzimajući kameru u ruke, žene to ne čine radi zabave i rano postaju svjesne prirode medija koji im je na raspolaganju. Pristupajući toj temi ne isključivo iz tradicionalnoga historiografskog rakursa nego i fragmentarno, iz perspektive znanstvenih i umjetničkih disciplina čijom se kombinacijom i interakcijom mogu interpretirati pojedine specifičnosti, otvara se složen diskurzivni prostor. Je li u tom kontekstu ženama predugo bio namijenjen uglavnom prostor njihove intime – ne može se jednoznačno zaključiti.

Zajednički kontekst stvaranja, razgovora o fotografiji i međusobnog pomaganja, kao važnih okolnosti suradnje članica Ženske sekcije Fotokluba Zagreb, pridonio je pojedinim pomacima o kojima svjedoči dostupna dokumentacija. I dok okolnosti okupljanja i zajedničkog djelovanja u zagrebačkom klubu možemo komentirati sa sudionicama tih zbivanja, o preciznijim saznanjima vezanima za nastojanja žena da aktivnije sudjeluju na fotografskom planu u Splitu nema toliko podataka. Problem se pojavljuje i u drugim sredinama u Hrvatskoj, u kojima nije dostupna dokumentacija koja bi pripomogla da se taj fenomen rasvijetli. Upravo zbog toga usmjereni smo na podatke dostupne u stručnom i dnevnom tisku te u pojedinim popularnim časopisima. Iako su oni nezamjenjivi izvori, mnogo toga što je o djelovanju žena između 50-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća objavljeno treba uzeti s određenom zadržskom. Ponajprije jer je opća razina pisanja o fotografiji nerijetko bila svedena na opće podatke i predrasude koje su u pojedinim autora prikaza prevladavale o žensko-m likovnom govoru, pa tako i onome fotografskom.

Sustavna analiza ženskog sudjelovanja u radu fotoklubova onemogućena je, uz ostalo, i zbog relativno skromnog broja sačuvanih djela. I splitski i zagrebački klub sačuvali su dio radova koji su bili izlagani na skupnim izložbama, a dokumentacija u katalozima, ako su oni postojali, nerijetko nema ilu-

stracija. Tijekom istraživanja doznalo se da je mnogo toga uništeno ili izgubljeno, iako ni ti podatci nisu lako provjerljivi. Mnogim djelima u ovom se trenutku ne može ući u trag kako bi se o pojedinačnim opusima mogli donijeti opsežniji zaključci. Uz to, pojedine autorice ne sjećaju se specifičnih okolnosti koje bi mogle pridonijeti boljem poznavanju opće klime na koju su u fotoklubovima naišle. Tek rijetka svjedočanstva, osobito ona Danijele Lušin, pridonose saznanjima o razlici koju su same primijetile, a koja je postojala između klupske atmosfere i razgovora koje su ondje vodile u usporedbi s onima na koje su naišle učlanjenjem u ULUPUH. Koliko se može zaključiti, bile su većinom prepuštene vlastitim estetskim prosudbama i odlukama, a klub im je pružio tek temeljna znanja o vladanju fotografskim aparatom. Tek će dolaskom u ULUPUH u razgovoru biti postavljena pitanja o njihovim umjetničkih htenjima, a koja su komentirali članovi komisije pri primanju novih članova u to udruženje. Takve okolnosti, kao i nemogućnost formalnoga umjetničkog obrazovanja u području fotografije, obilježiti će najveći dio promatrane scene.

Poslijeratni feministički val, koji na međunarodnom planu počinje 50-ih godina prošlog stoljeća, u nacionalnom kontekstu pojavljuje se krajem 70-ih, iz čega zaključujemo da su klišezirane norme ponašanja te marginalizacija žena i dalje bili stvarnost u kojoj su se autorice oblikovale i djelovale. Zbog toga ne iznenađuje relativno tradicionalna scena fotoklubova, dok će fotografije daleko slobodnije istraživati umjetnice aktivne i u drugim medijima. Radikalni zaokret zbiva se u 80-ima, kad se fotografija medijski promovira i počinje pojačana izložbena djelatnost u nekoliko galerija, kao i važan utjecaj koji su u području fotografije ostvarili tjednici poput *Poleta*, *Studentskog lista* i ostalih tiskanih medija. U to doba slabi utjecaj fotoklubova, što će u konačnici rezultirati shvaćanjem fotografije kao moćnoga dokumentarističko-umjetničkog alata, pri čemu žene prestaju biti „marginalni sudionici” te se odmiču od tradicionalnih vrijednosnih hijerarhija.⁵⁵ Zahvaljujući tim promjenama, njihovu povijest prestaje se gledati kao nerelevantnu i nepovijesnu.

Bilješke

- ¹ Rad je financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2019-04-1772.
- ² LIZ HERON, VAL WILLIAMS (ur.), *Illuminations. Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*, 1996., XI–XII.
- ³ JULIA TEDROFF, „Women Photographers in the Swedish Professional and Public Press 1930 – 2000. An Analytical Inventory”, *Women Photographers – European Experience*, LENA JOHANNESSON, GUNILLA KNAPE (ur.), Gothenburg, 2004., 206–255.
- ⁴ Na primjer, osobna ostavština sestara Anke i Karnele Marasović bačena je nakon njihove smrti, a zahvaljujući Fotoklubu Split sačuvan je samo dio njihovih radova koje su izlagale na skupnim izložbama. Zahvaljujem Ani Žanko na tom podatku.
- ⁵ LIZ HERON, VAL WILLIAMS, *Illuminations...* (bilj. 1), XIII.
- ⁶ CLAIRE RAYMOND, *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, 2017., 8–9.
- ⁷ SANDI BULIMBAŠIĆ, „Fotoklub Split pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća”, *Fotomonografija Fotokluba Split*, ZRINKA BULJEVIĆ, ANTE VERZOTTI (ur.), Split, 2004., 29–39; ANA ŽANKO, *110 godina Fotokluba Split. Velika retrospektiva*, Split, 2021.
- ⁸ Za tu važnu raspravu, kojoj je potrebno posvetiti zasebno istraživanje, vidi više u: MARIJA TONKOVIĆ, „Dominacija umjetničkog htijenja nad fotoaparatom”, *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe, ur. A. Medić, Z. Maković, Zagreb, 2007., 133–184; VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb 1892. – 2007. Stotinu i petnaest godina uspjeha, tradicije i kontinuiteta (prilozi za povjesnicu)*, Zagreb, 2009.; MARIJA TONKOVIĆ, „Fotografija tridesetih godina”, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975.*, ur. Ljiljana Kolešnik, Petar Prelog, Zagreb, 2012., 186–219 (mrežno izdanje); LANA LOVRENČIĆ, „Tošo Dabac unutar okvira: Reportaže s obale”, *Tošo Dabac unutar okvira: reportaže s obale*, katalog izložbe, ur. M. Benažić, L. Lovrenčić, Zagreb, 2016., 6–18; ANA ŠEPAROVIĆ, „Early Writings on Photography in Croatia: Main Aspects of the Discourse about the ‘New Daughter of the Sun in the Circle of Muses’”, *Studia ethnologica Croatica*, Vol. 34 No. 1, 2022., 136–166.
- ⁹ MLADEN GRČEVIĆ, *Umjetnička fotografija u Hrvatskoj 1891. – 1940. Fenomen Zagrebačke škole*, Zagreb, 1965. (reprint 1977.), 84.
- ¹⁰ DONA SCHWARTZ, „Camera Clubs and Fine Art Photography: The Social Construction of an Elite Code”, *Journal of Contemporary Ethnography*, 15: 165 (1986.), 166.
- ¹¹ LANA LOVRENČIĆ, „Tošo Dabac unutar okvira: Reportaže s obale”, *Tošo Dabac unutar okvira: reportaže s obale*, katalog izložbe, ur. M. Benažić, L. Lovrenčić, Zagreb, 2016., 7.
- ¹² LANA LOVRENČIĆ, „Tošo Dabac unutar okvira...” (bilj. 11), 7.
- ¹³ VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb 1892. – 2007. Stotinu i petnaest godina uspjeha, tradicije i kontinuiteta (prilozi za povjesnicu)*, Zagreb, 2009.; VLADKO LOZIĆ, *Fotoamaterski pokret u Hrvatskoj (prilozi za povjesnicu)*, Zagreb, 2003.
- ¹⁴ ZRINKA BULJEVIĆ, ANTE VERZOTTI (ur.), *Fotomonografija Fotokluba Split*, Split, 2004.; ANA ŽANKO, *110 godina Fotokluba Split. Velika retrospektiva*, Split, 2021.
- ¹⁵ SANDRA KRIŽIĆ ROBAN, „Who’s Looking at Me? Who am I/are We Looking at?”, *Studia ethnologica Croatica*, 34 (2022.), 167–190.
- ¹⁶ VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb...* (bilj. 13), 67.
- ¹⁷ MARULA MANČ, „Oko Grossglocknera”, *Hrvatski planinar*, 11 (1936.), 335–342, <https://www.hps.hr/hp-arhiva/193611.pdf> (pregledano 17. prosinca 2022.).
- ¹⁸ Tri fotografije bile su joj izložene na *Prvoj izložbi amaterskih fotografija Fotokluba Zagreb 1932. godine*, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&rid=11801> (pregledano 19. prosinca 2022.), a s jednim radom sudjelovala je na *Prvoj sveslavenskoj izložbi umjetničke fotografije u Zagrebu 1935.*, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&rid=11686> (pregledano 19. prosinca 2022.). Izvor: Arhiv za likovne umjetnosti, Zagreb.
- ¹⁹ Zahvaljujem Ani Šeparović na podatku.
- ²⁰ MLADEN GRČEVIĆ, *Umjetnička fotografija...* (bilj. 9), 74.
- ²¹ ANA ŽANKO, *110 godina...* (bilj. 7), 35.
- ²² VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb...* (bilj. 13), 38.
- ²³ „U Klubu vlada snažan duh zajedništva. Za natjecanje u Kupu jugoslavenske fotografije, u oba slučaja, u Klubu se mjesecima slaže najbolja kolekcija. Fotografije se slažu po podu i svi imaju jednako pravo glasovanja o kvaliteti razmatranih radova.” VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb...* (bilj. 13), 37, 49.
- ²⁴ P. C., „Dodijeljene su nagrade za najbolje radove izložene na izložbi ‘Ljepote planina’”, *Narodni list*, 24. 11. 1956., 4. Zahvaljujući Slavki Pavić omogućen mi je uvid u hemerotečnu građu koju je prikupila tijekom karijere, a koja je digitalizirana pri održavanju njezine samostalne izložbe u Muzeju grada Zagreba 2014. godine. Uz Slavku Pavić,

- zahvaljujem i Dajani Batinić iz Odjela dokumentacije te Ivi Kranjec iz Zbirke fotografije spomenutog Muzeja na susretljivosti. Podatke o ranim izložbama donosi i Iva Prosoli u predgovoru kataloga samostalne izložbe. IVA PROSOLI, „Umjetnica života”, *Slavka Pavić. Fotografije*, Zagreb, 2014., 11.
- ²⁵ K. PETROKOV, „Trideset godina fotokluba ‘Zagreb’”, *Narodni list*, 3. 3. 1959., 5.
- ²⁶ JOSIP ŠKUNCA, „Premoć tradicionalne fotografije”, *Vjesnik*, 24. 5. 1971.
- ²⁷ SLOBODAN TADIĆ, „Riječ, dvije”, *Foto kino revija*, 9. 9. 1971., 20. Predgovor iz kataloga reprintiran je uz uvodnu opasku pod nadnaslovom „Oko ‘kritike naivnog uma’”, a na temelju pisama čitatelja koji su se očitovali o polemičkom članku Branka Jerneića o toj izložbi, objavljenom u prošlom broju.
- ²⁸ VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb...* (bilj. 13), 41.
- ²⁹ Sudeći prema sačuvanoj ostavštini, teško je zaključiti zbog čega se njezin opus navodi kao prilog feminističkoj povijesti umjetnosti, osim zbog činjenice da je bila prva članica Fotokluba Zagreb koja je održala samostalnu izložbu. DUBRAVKA OSREČKI JAKELIĆ, „Zlata Mizner: dva desetljeća fotografije”, *Zlata Laura Mizner. Fotografije*, Zagreb, 2007., 2. An., „Predstavljamo vam naše fotoumetnike: Laura-Zlata Mizner kandidat majstor umetničke fotografije”, *Fotorevija*, 7–8 / 1955., 12–13.
- ³⁰ RADOSLAV PUTAR, „Mala likovna kronika”, *Čovjek i prostor*, 70/1958., 7.
- ³¹ DUŠKO KEČKEMET, *Fotografija u Splitu 1859. – 1990.*, Split, 2004., 174–175.
- ³² <https://www.mgz.hr/hr/izlozbe/povremene-izlozbe/izlozba-%C4%8Dlanica-fotokluba-zagreb,345.html> (pregledano 2. studenog 2022.).
- ³³ Zahvaljujem Ani Žanko na ustupanju digitaliziranih članaka iz *Slobodne Dalmacije*.
- ³⁴ An., „Izložba fotografija žena”, *Slobodna Dalmacija*, 10. 3. 1962., 8.
- ³⁵ F. L., „Solidan prosjek”, *Slobodna Dalmacija*, 14. 3. 1964.
- ³⁶ S nekoliko članica vodila sam više puta razgovore 2019. i 2020. godine, čiji je dio objavljen, a na temelju kojih su se doznale mnoge pojedinosti koje prije nisu bile izrečene u javnosti. Razgovori sa Slavkom Pavić, Ivančicom Privora-Kurtela, Danijelom Lušin, Erikom Šmider i Jadrankom Fatur: <https://croatian-photography.com/dialogue/>.
- ³⁷ VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb...* (bilj. 13), 57.
- ³⁸ Višnja Crmolatac Serdar snimala je za potrebe Instituta za povijest umjetnosti kao jedina žena među muškim kolegama.
- ³⁹ JOSIP ŠKUNCA, „Žena snima ženu”, *Nedjeljni Vjesnik*, 11. – 12. 3. 1973., 5.
- ⁴⁰ An., „Devet autorica izlaže u povodu Osmog marta”, *Večernji list*, 10. – 11. 3. 1973., 12, 33.
- ⁴¹ VLADIMIR JAKOLIĆ, „Izložba žena foto-umjetnika”, *Foto kino revija*, 4/1973., 10–14.
- ⁴² Prema riječima autorice, izrađene su uz tehničku pomoć Mitje Koman, <https://croatian-photography.com/dialogue/malo-sam-prerano-odustala-razgovor-s-ivancicom-privorom-kurtelom/> (pregledano 1. listopada 2022.).
- ⁴³ MILA SAVIĆ, „Žena s kamerom”, *Politika Bazar*, 11. 3. 1974., 10–11.
- ⁴⁴ MLADEN HANZLOVSKY, „11 žena”, *Oko*, 165, 13. 7. 1978.
- ⁴⁵ SANDRA KRIŽIĆ ROBAN, „Minor Photography? Women Photographers in Yugoslavia, Pre- and Post-WWII”, *Photography and Culture*, 13 (2020.), 299–321. <https://croatian-photography.com/dialogue/malo-sam-prerano-odustala-razgovor-s-ivancicom-privorom-kurtelom/> (pregledano 1. listopada 2022.).
- ⁴⁶ Podatci iz letka kojim *Politika Bazar* i Foto-savez Jugoslavije raspisuju poziv za *1. jugoslavensku izložbu Žene snimaju*. Letak je vjerojatno objavljen početkom godine jer je rok za predaju radova bio 20. 2. 1975. Iz dokumentacije Slavke Pavić pohranjene u Muzeju grada Zagreba. O Saveznoj izložbi doznaje se i iz članaka objavljenih u povodu otvorenja: MILA SAVIĆ, „Radoznala kamera”, *Politika Bazar*, 8. 3. 1975., 4–5; An., „Žene snimaju”, *Politika Bazar*, 22. 3. 1975., 4–5.
- ⁴⁷ MILANKA ŠAPONJA, „Žene snimaju”, *Foto kino revija*, 5–6, lipanj 1975., 7–12.
- ⁴⁸ MILANKA ŠAPONJA, „Žene snimaju. Treća jugoslovenska izložba fotografije”, *Foto kino revija*, 3–4, ožujak – travanj 1977., 8–9.
- ⁴⁹ Termin Michela Foucaulta. CLAIRE RAYMOND, *Women Photographers...* (bilj. 6), 13.
- ⁵⁰ Poziv na sudjelovanje na izložbi Ženske sekcije upućen 26. 1. 1982. Iz dokumentacije Slavke Pavić pohranjene u Muzeju grada Zagreba.
- ⁵¹ MARIJA TONKOVIĆ, „Bez naslova”, katalog izložbe fotografija članica Fotokluba Zagreb „Gospodinu Đuri Griesbachu na dar”, Galerija Spot Fotokluba Zagreb, 24. 10. – 7. 11. 1996.
- ⁵² Dokumentacija Slavke Pavić pohranjena je u Muzeju grada Zagreba, a velik je dio fotografske ostavštine Marije Braut u Muzeju za umjetnost i obrt.
- ⁵³ Za nastavak rasprave vidi: JENNA ASHTON, „Feminist Archiving [a manifesto continued]: Skilling for Activism and Organising”, *Archives and New Modes of Feminist Research*, ur. Maryanne Dever, 2020., 126–149.
- ⁵⁴ SHOSHANA FELMAN, *What Does a Woman Want?*, Baltimore & London, 1993.
- ⁵⁵ LYDIA SKLEVICKY, „Konji, žene, ratovi, itd.: Problem utemeljenja historije žena u Jugoslaviji”, *Konji, žene, ratovi*, ur. Dunja Rihtman Auguštin, Zagreb, 1996., 13.

Women's Activities in Photo Clubs and Their Reception in the Press – A Contribution to the Knowledge of Women's Photography in Croatia Between the 1950s and 1970s

SANDRA KRIŽIĆ ROBAN

The participation of women in the Croatian photographic scene intensified after the Second World War, when they acquired their knowledge mainly in photographic clubs, while the reception of their work is primarily available in the form of presentations in specialist magazines and the daily press. The photographic creativity of women defines the so-called self-initiated works, and in the research it was possible to take into account only those works that were shown in public, while the search for what has disappeared or been destroyed and is currently untraceable will permanently mark the topic.

The focus is on the Split Photo Club, which began organising exhibitions of women's photography in Yugoslavia as early as 1962, and on the Zagreb Photo Club, where the women's section was founded in 1973 – the only such group to have come together as a result of dissatisfaction with their position in a predominantly male environment. In addition to the activities of these clubs, the Federal Women's Photography Exhibition, which has been held in Belgrade since 1975, contributed to the affirmation of women's photography in the territory of Yugoslavia.

Throughout history, photographic clubs have functioned as places that have guided and stimulated the activities of many interested members, and the activities of a group of people who share artistic tendencies on a symbolic level indicate the extent to which the visual form is inextricably linked to the social matrix within which the production of the photographic image takes place. In the years following the Second World War, data on women's activities is scarce, with only a few names appearing and, due to the unavailability of their works, it is not possible to give a relevant opinion on what they recorded. The documentation of the exhibitions held at the time was often reduced to a list of works, usually without illustrations in catalogues. However, data on the participation of individual authors in group exhibitions, as well as the awards they received, will at least partially shed light on this situation, which we are addressing from a contemporary critical and feminist perspective.

Začetnica modne kritike u Hrvatskoj – Magda Weltrusky

KATARINA NINA SIMONČIĆ

Izvorni znanstveni rad
SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
PRILAZ BARUNA FILIPOVIĆA 28A
10000 ZAGREB, HRVATSKA
nina.simoncic@tlf.unizg.hr
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.14>

Magda Weltrusky, diplomirana povjesničarka umjetnosti, 1959. godine zapošljava se kao novinarka u zagrebačkome modnom časopisu Svijet. Njegovom urednicom postaje 1964. godine i promiče taj modni magazin u predvodnika avangardnih tendencija. Uz praćenje modnih zbivanja, analizirala je i „čistu“ likovnu umjetnost. Svojim kritičkim te istraživačkim pristupom pridonijela je ponajprije postavljanju temelja modne kritike i razumijevanju ondašnjih suvremenih modnih praksi u Hrvatskoj. U radu se povijesno-deduktivnom metodom donose podatci o djelovanju Magde Weltrusky od 1959. do 1970. godine. Na temelju analize modnih priloga i članaka, upućuje se na njezin doprinos u uspostavljanju modnog vokabulara, modne kritike i istraživačkog novinarstva usredotočenog na hrvatsku konfekcijsku i tekstilnu industriju.

Ključne riječi: Magda Weltrusky, modna kritika, modni vokabular, šezdesete, Svijet, Hrvatska

UVOD

Magda Weltrusky (1930.-2009.) postavila je temelje modne kritike u Hrvatskoj 60-ih godina prošlog stoljeća. Tada se Hrvatska, jedna od Republika Jugoslavije, našla u specifičnoj situaciji. Imala je socijalističko uređenje, ali bila je izložena jakim zapadnim potrošačkim utjecajima i navikama, kako ističe Igor Duda.¹ Žene se poticalo da se u izgradnji socijalističkog društva odijevanjem izjednače s muškarcima, pa je modni tisak 50-ih godina promovirao jednostavnu, udobnu, praktičnu i funkcionalnu odjeću. Modni individualizam nije bio prihvaćen jer nije pridonosio socijalističkom napretku i općem dobru.² No sve snažniji zamah domaće tekstilne industrije i potreba za njezinim međunarodnim predstavljanjem rezultirali su artikulacijom analognih zapadnih obrazaca modnog izvještavanja i kritike. U tome je prednjačio modni tisak *Svijet*

(1952.), namijenjen ponajprije ženskoj publici. Bila je to ujedno prva tiskovina te vrste u ondašnjoj poslijeratnoj Jugoslaviji te predvodnica avangardnih tendencija.³ Izlazio je dva puta na mjesec te, uz smjernice iz Pariza, Londona i Italije, donosio kratke osvrtne vezane za europske kreatore, modne revije, ali i sovjetsku modu. Glavna urednica magazina *Svijet: moda, kozmetika, kazalište, film, roman* od 1952. do 1963. godine bila je Smilja Dončević. Godine 1963. časopis pod nazivom *Svijet jugoslavenska ženska revija* uređuje Mira Gumhalter.⁴ Redakcija *Svijeta* nekoliko je puta mijenjala adresu svojeg središta. Najprije je bila smještena na zagrebačkoj adresi, u Masarykovej 28, 1962. godine preselila se u Frankopansku 12-I, a 1968. godine na Trg bratstva i jedinstva 6, danas Trg Petra Preradovića ili Cvjetni trg.

Magda Weltrusky, diplomirana povjesničarka umjetnosti, 1959. godine postala je dio novinarskog

tima *Svijeta*, a 1964. godine modna urednica. Njezin opus posvećen modnoj kritici vrlo je opsežan, pa ćemo se u pregledu njezinih modnih recenzija i istraživanja u časopisu *Svijet* usredotočiti na razdoblje od 1959. do 1970. godine, kada pridonosi stvaranju čvrstih temelja hrvatske modne kritike. Zbog uvriježene prakse nepotpisanog autorstva same je začetke otežano pratiti, što će se promijeniti 1964. godine. Uz Magdu Weltrusky, o modi povremeno izvještavaju Neda Vrbanić,⁵ Frane Barbieri,⁶ M. Srđić⁷ i Felika Lederer,⁸ a osvrte na modne revije u svijetu donosi Jozica di Nola. Od 1966. godine povećava se broj modnih novinara *Svijeta*. Uz modne revije, bilježimo priloge sociološko-odjevnih domaćih istraživanja. Uz spomenute novinare, modna zbivanja prate Pero Zlatar, Ivo Lajtman, Melita Singer, Reza Zelmanović, Zdenko Hirschler, Čedo Komljenović, Mira Gumhalter i Višnja Ogrizović. No prije nego što se posvetimo modnoj kritici Magde Weltrusky, potrebno je naznačiti povijesni tijek ustroja modnog vokabulara i njegova razvoja.

USPOSTAVLJANJE MODNOG VOKABULARA I MODNE KRITIKE

Peter McNeil i Sanda Miller navode da se vjerodostojna modna kritika ne smije temeljiti samo na mišljenju recenzenta, nego da se ona sastoji od triju temeljnih faza: opisa ili deskripcije, tumačenja ili interpretacije te ocjenjivanja ili evaluacije (sl. 1).⁹ Ključna kategorija faze opisivanja jest ukus (engl. *taste*, franc. *goût*), ističu McNeil i Miller. Naime, ta estetska sastavnica osobito je cijenjena u prosvjetiteljstvu,¹⁰ kada postaje okosnica živih umjetničko-društvenih rasprava.¹¹ O uzajamnosti umjetnosti i ukusa, analizirajući djela izložena na Pariškom salonu, za godišnji almanah *Književna, filozofska i kritička korespondencija* (1753.) izvještava njemački novinar Friedrich Melchior, barun von Grimm. Umjetničkom kritikom pridružuje mu se i francuski filozof Denis Diderot, uspostavljajući



metodološki i estetski vokabular zasnovan na analizi četiriju likovnih odrednica: kompozicije, linije, boje i ekspresije.¹² Upravo će se na njima temeljiti modna kritika 20. stoljeća. Naime, već krajem 18., a osobito tijekom 19. stoljeća, termin „ukus“ smatrao se vrlo primjerenim izrazom i u većini modnih časopisa.¹³ Diderotov pionirski kritički pristup poboljšao je francuski pjesnik Charles Baudelaire, koji u eseju *Slikar modernog života* (1863.), za pariški časopis *Le Figaro*, upotrebljava izraz „šarm“, tako čest u njegovoj poeziji, kao opisnu odrednicu mode. „Sve mode su šarmantne“, navodi Baudelaire.¹⁴ Esej se zbog toga u povijesnim presjecima modne kritike smatra prvim doprinosom kritičko-modnog vokabulara te ujedno novim literarnim načinom opisivanja odjevnih izraza, iz kojeg je izostavljen potrošački aspekt, a istaknuta pjesnička tj. poetska interpretacija.¹⁵ Sredinom 19. stoljeća ustrojene su modne kuće, reportaže u pariškim i engleskim modnim časopisima deskriptivna su karaktera, a naglasak je na tehnološkim inovacijama. Vrednovanje odjevnih kompozicija i kolekcija terminološki se određuje sljedećim izrazima: „briljantna“, „šarmantna“, „graciozna“, „elegantna“, „glamurozna“, „jedinstvena“, „lukusuzna“ i „dobar ukus“ (franc. *de bon ton*). Oni će se zadržati sve do 40-ih godina prošlog stoljeća i biti osobito prisutni u opisima pariških modnih arbitara: Wortha, Lanvina, Patoua, Lelonga. Dolaskom inovativnog Cristobala Balenciage i subverzivne Else Schiaparelli modno evaluacijski vokabular proširuje se izrazima „mladolikost“ i „duboka originalnost“.¹⁶ Snažan zaokret u modnom izvještavanju, koji je ujedinio tekstualne opise i slikovne impresije, prožet dozom ironije u nasljeđe modnoj kritici ostavila je Diana Vreeland (1903. – 1989.).¹⁷ Pišući za *Harpers Bazaar*, implementira „slikovni tekst“ kao važan medij slojevitih poruka, a naslovom *Zašto ne bi...?* ironičnim pobudama nastoji zaintrigirati čitateljice za modu i usput predložiti modnu kritiku.¹⁸ Koncept temeljen na oživljavanju čitateljeve mašte bio je analogan nadrealističkim načelima, obuhvaćajući i kritičke modne osvrte na kolekcije. No ironija kao oblik metajezika radi isticanja kritike postat će ključna osobina profesionalnih modnih kritičara druge polovice 20. stoljeća, uz neizostavno primjereno obrazovanje, stručno usavršavanje, upućenost u estetske, društvene, kulturne, gospodarske i povijesne složenosti mode te uključenost u suvremene tijekove.¹⁹ Upravo te odlike krasile su 60-ih godina začetnicu modne kritike u Hrvatskoj, Magdu Weltrusky. Naime, u prvoj polovici 20. stoljeća modna hrvatska reportaža još nije ustrojena. Modni tisak prevodi osvrte i smjernice modnih trendova iz vodećih časopisa modnih metropola, a domaće informacije svedene su na kratku bilješku o „predivnoj odjeći“ određene javne osobe. No vrlo

Sl. 1.
Anegdota – modni savjet. *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 12 (1964.), 23.

razvijeno literarno kritičko stajalište prema modi kao društvenom fenomenu prisutno je među hrvatskim autorima, zagovornicama zaštite tradicijskoga odjevnog identiteta te „autohtonoga“ odjevnog izraza, protkanog elementima etnobaštine. U časopisu *Svijet: moda, kozmetika, kazalište, film, roman* od 1959. godine tekstualni modni prilozi vrlo su kratki, svedeni na osnovno informiranje te popraćeni povećim brojem modnih fotografija. Početkom 60-ih godina modni vokabular *Svijeta* obuhvaća izraze „jednostavno“, „elegantno“, „praktično“, „klasično“, „šarmanтно“, „decentno“, a 1966. godine proširio se i na „moderno“, „novo“, „svjež“, „nezamjenjivo“. Modni produkti definiraju se kao „modeli“, „varijacije“, „linije“, „kolekcije“ i „ansambl“. ²⁰ Prve sustavne modno-analitičke doprinose u Hrvatskoj ostvaruju školovani povjesničari umjetnosti. Uz Magdu Weltrusky, potrebno je istaknuti doprinose povjesničarke umjetnosti Vere Horvat Pintarić. Za časopis *Telegram* izvještava i o modnim izložbama, upozoravajući na produkcijske i prezentacijske srodnosti umjetnosti i mode. Tako recenzirajući izložbu *Moda, stile e costume*, održanu u Torinu 1961. godine, modno odjevne artefakte naziva „složenim modnim dokumentima“, odrazima „zanimljivih socioloških i estetskih profila pojedinih epoha“. ²¹ I dok se Vera Horvat Pintarić u modno-odjevnim analizama ponajprije posvetila avangardnim izrazima, ²² hrvatska modna kreatorica Žuži Jelinek (1920. – 2016.) napisala je prvu modnu knjigu *Tajna dobro odjevene žene: pravila privlačnosti i dobrog ukusa* (1961.). Povijesnim pregledom modnih razdoblja definira značenje „dobrog ukusa“ i ističe ga kao ključnog u poimanju suvremenih trendova. Zaključuje i da je obrazovanje u području modne estetike nužno svim budućim kreatorima i onima koji izvještavaju o modi. ²³

Republika Hrvatska u sastavu Jugoslavije već tijekom 50-ih godina bilježi nagli razvoj tekstilne industrije, ²⁴ usredotočen ponajprije na gospodarski napredak, a manje na zadovoljavanje estetskih načela. Zbog toga se početkom 60-ih pojavljuju prvi veći problemi. Na problem „ukusa“ 1961. godine, na simpoziju *Savjetovanju o odijevanju* u Beogradu, upozorava Tomislav Pavišić, predstavnik Trgovinske komore Hrvatske. ²⁵ Među ostalim upućuje na izostanak „novih načina“ prezentacija, ali i selekcije modne produkcije ²⁶ jer je svrha predstavljanja na međunarodnim sajmovima (Beograd, Ljubljana, Zagreb, u rujnu *jesenski* i travnju *proljetni*) evaluacija produkcije i izgrađivanja ukusa potrošača. ²⁷ Na sajmovima se u tu namjenu održavaju modne revije, uvode se nagrade „Zlatna košuta“ (1960.) u Beogradu ²⁸ te „Svjetlana“ (1964.) u Zagrebu, ²⁹ zatim se priređuju predavanja o suvremenim kretanjima u dizajnu ³⁰ te o ulozi modnog tiska u promociji domaćeg „zapostavljenog“ tržišta nauštrb glorifikacije stranih trendova. ³¹ Magda Weltrusky posjećivala je domaće

i strane sajmove te modne revije, čitateljima pružala literarno slikovite osvrtne na najnovije modne događaje, a svojim je argumentiranim kriterijima postala ključan medijski akter afirmacije kvalitetnih načela izvještavanja i modnog oblikovanja. Upućivala je na njegove tehnološko-izvedbene i odjevno-likovne odlike, promatrajući odnose odjevnog i tekstilnog dizajna, upozoravala na važnost primjerenosti odjevne kompozicije funkciji i svrsi modela, ali i sezoni. U sljedećim poglavljima, usredotočujući se na njezin doprinos kao predvodnice hrvatske modne kritike u redakciji *Svijet*, posvetit ćemo se fazi njezina kritičkog i analitičkog izvještavanja te fazi modnog obrazovanja čitateljica i promociji mladih modnih kreatora.

POČETCI MODNIH IZVJEŠTAVANJA MAGDE WELTRUSKY

Pedesetih godina dvadesetog stoljeća domaći su modni arbitri krojački saloni koji šivaju prema mjeri. Odjeća se još prekraja, a konfekcijski kupljen asortiman u kućnoj se radinosti prilagođava nositelju. *Svijet*, pod uredništvom Smilje Dončević te posebice zahvaljujući likovnoj obradi Aleksandra (Saše) Smeca, predvodnik je novoga modnog izvještavanja prema uzoru na pariški *Vogue* i američki *Harper's Bazaar*. Anonimni modni osvrti sa sajmova počinju opisom kolekcije, navodeći broj modela, tip odjeće (suknja, haljina, bluza, kostimi, kaputi „lagano“, „toplo“, ...), sezoni i namjenu za koju su oblikovani („za ljeto“, „za zimu“, „za more“, „za mlade“, „za najmlađe“, „većernja“, „sportska“, „poslovna“, „za kišu“). Obuhvaćaju i naziv sirovine, vrstu materijala („pletivo“, „tkanina“), značajku materijala („vuneno“, „svileno“), karakter boje („šareni uzorci“), krojne specifičnosti („plisiranje“, „impregnacija“, „ogrtac velikog ovratnika“), a sveukupnu valorizaciju određuju izrazi „ukusno i praktično“, „šik“, „moderno“, „lijepo“, „novo“, „najmaštovitije“, „ženstveno“, „elegantno“, „jednostavno“, „cijenom pristupačno“. ³² Od 1960. godine *Svijet* počinje uz modne fotografije navoditi nazive modnih časopisa iz kojih preuzima slikovne materijale, ali i imena modnih kreatora prikazanih modela. Magda Weltrusky u uvodniku *Svijeta* prvi se put spominje u jedanaestom broju 1961. godine. Tako se navodi da je „M. Weltrusky“ zadužena za „likovnu obradu“ magazina, nakon Saše Smeca, i na toj će funkciji u impresumu ostati sve do 1962. godine (četvrti broj). U tom razdoblju promijenio se izgled naslovnice, a likovna obrada priloga donekle je zadržala prepoznatljiv rukopis Saše Smeca. Ipak, uređenje je malo suzdržanije, svedeno na igru dviju kontrastnih boja, a povijesno-umjetnički senzibilitet Magde Weltrusky očituje se u broju dvanaest i smještaju modela splitske dizajnerice Marice Krivić između stiliziranih dorskih stupova. Modeli domaćih dizajnerica još se ne recenziraju, nego se, nalik

na svjetske modne časopise, predočavaju slikom, tj. fotografijom, uz izdvojene riječi poput „jednostavno, elegantno i novo“,³³ a čitateljice se naslovom *Odaberi* potiče na izbor predloženih modela.³⁴ Od petog broja *Svijeta* iz 1962. godine, u impresumu navodi se samo glavna urednica Smilja Dončević. Edicija se dimenzijama povećala, promijenila izgled naslovnice i paletu unutrašnjih ukrasnih boja te se sadržajno proširila na upute za domaćinstvo, savjete za žene, recepte i novele. U esejističkom zanosu novog usmjerenja revije *Svijet*, Magda Weltrusky uz potpis „M. W.“ objavljuje prilog *Za tri sata polazi moj vlak*, s uputama kako spremiti putnu torbu multifunkcionalnog i praktičnoga odjevnog asortimana.³⁵ U sljedećem broju pod punim imenom i prezimenom donosi uvid u tradiciju izrade paške čipke, piše seriju natuknica iz povijesti mode (*Mala historija mode*), a u sedamnaestom broju *Svijeta* 1963. godine prvi put potpisuje recenziju revije talijanske visoke mode predstavljene u Dubrovniku.³⁶ Opis počinje definicijom visoke mode, u čiji kontekst stavlja specifičnosti talijanskoga modnog izraza, zatim brojčano definira modele, tumači krojne specifičnosti talijanskih modnih kuća Sarli, Balestra, Tite Rossi i Litricio te vrednuje njihov potencijal konzumacije na domaćem tržištu. No, usporedo s modnim osvrtima, Magda Weltrusky od 1963. godine bavi se i antimodnim fenomenima. Istražuje ulogu radnih kuta,³⁷ razmatra umjetnost oslikavanja tekstila,³⁸ piše likovno-umjetničke recenzije izložbi te vodi razgovore s predstavnicima javnog života, uključujući likovne, glazbene, plesne, kazališne i filmske umjetnike, voditelje, sportaše i manekenke.³⁹

FAZA KRITIČKOG IZVJEŠTAVANJA MAGDE WELTRUSKY

Faza modno-kritičkog izvještavanja Magde Weltrusky, u kojoj prosuđuje nedostatke domaće odjevne produkcije, počinje pod glavnom urednicom Mirom Gumhalter, preciznije od petnaestog broja *Svijeta* iz 1963. godine. Recenzije joj počinju odjevno-formalnom analizom kolekcija iz kojih je jasna njezina povijesno-umjetnička podloga. Daljnjom analizom tehnoloških i produkcijskih značajki odjevnog asortimana Magda Weltrusky pokazuje dobro poznavanje razlika modnog i umjetničkog izraza, zbog čega su njezine recenzije posebice vrijedne pri valorizaciji modne produkcije. Kao nedostatak ističe problem nepoznavanja pojma „stilizacije cjelokupnog izgleda“, upozorava na nesklad odjevnog i tekstilnog dizajna te modnih dodataka. No, vrlo kritično stajalište nije prisutno samo u razradi, nego ga naznačuje i naslovima, poput *Uz proljetni međunarodni zagrebački velesajam: Iznenadjenja – ovakva i onakva*⁴⁰ ili *I tkanine i ukusi u znaku – sintetike*.⁴¹ Osobito napominje da domaći proizvođači konfekcijskih linija zanemaruju

suvremene trendove i potrebe potrošača, zatim ističe neuvažavanje predstavljanja po sezonama, problem dosljednog kopiranja modnih pariških i talijanskih trendova, koji ne odgovaraju potrebama „naše sredine“, a uz to smanjuju mogućnost razvijanja vlastita modnog rukopisa. Upozorava na prevelik broj nagrada bez jasno naznačenih kriterija selekcije i stručne komisije.⁴² S dozom ironije posebice se osvrće na probleme predstavljanja asortimana na međunarodnim sajmovima: „...i ove je godine pistom prodefiliralo mnoštvo konfekcijskih modela bilo je stvarno divnih ostvarenja ali i takvih koji su bili bez kvalitete i ljepote. Ovdje se osjeća potreba strože selekcije i potreba za solidnijim i stručnim rukovodiocem revije, koji zna da je nedopustivo na pistu dovesti manekenku u večernjoj haljini (uostalom sumnjive ljepote) s već potpuno dotrajanim „balerinkama“ na nogama ili dopustiti da svi muški manekeni odreda demonstriraju modele u vlastitim starim, ponekad i iznošenim cipelama. Da nije bilo takvih sitnica koje ruše ozbiljnost jedne takve priredbe, mnogo manje bi se osjećao uspješan start mađarskih, njemačkih i čeških manekena. Jer njihovi modeli nisu bili ništa kvalitetniji od naših, ali su bili popraćeni svim onim odjevnim dodacima koje kompletiraju jedan model, uzdižući ga na razini kreacije.“⁴³ Svojim recenzijama i argumentiranim kritikama ističe nužnost profesionalnijeg pristupa predstavljanju asortimana te njihove kvalitetnije selekcije radi međunarodne prepoznatljivosti. No razlog za navedene nedostatke, posebice izostanak „elegancije“ i „šarma“ modnih linija, pronalazi u izostanku znanja iz područja modnog dizajna i marketinga.

Kako bi se pridonijelo implementiranju načela funkcionalnosti, ekonomičnosti u proizvodnji i „osvještavanju proizvođača o važnosti estetskih normi“, 1964. godine Magda Weltrusky, koja je imeno-

Sl. 2.
Modna urednica *Svijeta* Magda Weltrusky predaje „Svjetlanu“ direktoru „Nade Dimić“ Mirku Živkoviću, 1964.



vana modnom urednicom *Svijeta*, s glavnom urednicom Mirom Gumhalter pokreće modnu nagradu „Svjetlana“ (sl. 2). Nagradu je dodjeljivala stručna komisija za vrijeme *Zagrebačkog velesajma*,⁴⁴ a prve se godine birao najbolji konfekcijski model za poslovnu ženu. Model je trebao imati „jednostavan i originalan kroj, biti elegantan, praktičan i sposoban da uz izvjesne manje izmjene ili uz dodatak nekih detalja – posluži u više različitim prilikama. Obavezno izrađen solidno i korektno od domaće tkanine i namijenjen domaćem tržištu“.⁴⁵ Pri tome je redakcija, uz vlastite zahtjeve, kriterije temeljila i na smjernicama čitateljica koje su potraživale moderne multifunkcionalne odjevne predmete. Modnu nagradu „Svjetlana“ prve godine primio je model Nade Dimić, za „ozbiljnu eleganciju koja počiva na ukusnom i umjerenom detalju (satenski prošiveni ovratnici i dugmeta, svijetli prošivi na tamnoj pozadini) i zaista ovu malu kolekciju estetski, stilski i praktični izdvaja iz grupe ostalih modela revije“, kako je u pismenom obrazloženju argumentirala Magda Weltrusky (sl. 3).⁴⁶

Sl. 3.
Nagrađeni model
„Nade Dimić“,
poslijepodneva
haljina od
tamnoplavoga
vunenog prediva s
ukrasom od satena,
1964.



NOVE MODNE RUBRIKE, ISTRAŽIVAČKO MODNO NOVINARSTVO TE UTVRĐIVANJE PROBLEMA

Od 1967. godine u inozemstvo se može putovati bez vize. Iako pod komunističkim zastorom, ozračje je bilo liberalnije prema zapadnim utjecajima. Trst i „Ponte Rosso“ postaju simbol zapadnoga modnog tržišta,⁴⁷ na kojem je dostupan do tada nedostižan asortiman (traperice Rifle, Rile, Levis, Strauss, dolčevite, šušakvci i najlonke), a koji se u Hrvatskoj, kako navodi modni tisak *Svijet*, kupuje „ispod ruku“.⁴⁸ U skladu s novim ozračjem koje mu je prethodilo, od 1966. godine zamjećujemo i konceptualne promjene priloga i vizualnog identiteta *Svijeta*. Naslovnica ima novi grafički i fotografski pečat, povećava se broj modnih priloga i uputa (*Krojite sami, Učinite sami... , Svaki model može biti vaš* s jasnim uputama za izradu). Magda Weltrusky uvodi rubrike *Moda, vi i mi* te *Vaše kreacije*. Prvom temom nastoji savjetima stilski i modno educirati čitateljice, a drugom temom želi valorizirati još neafirmiranu profesiju modnog dizajnera. U seriji članaka *Moda na našim ulicama* posvećenih modnom identitetu gradova (Dubrovnik, Smederevo, Tuzla, Samobor, Delnice, Ljubljana...) bavi se istraživačkim novinarstvom dajući prednost u odijevanju domaćim trendovima, preispitujući ponudu domaćeg tržišta te puteve asimilacije i konzumacije modnih noviteta. Posvećuje se i predstavljanju uspješnih modnih dizajnera s prostora bivše Jugoslavije (Ingrid Begović, Boža Košak, o kojoj izvještava pariški *Elle* i londonski *Vogue* koji djeluje u Rimu). Magda Weltrusky još jasnije određuje estetske probleme neukusa širega domaćeg asortimana (odjeća, rublje, obuća, tekstil) koji proizlazi iz nestručnosti i neobrazovanosti – i proizvođača i potrošača. U recenziji predstavljenoga odjevnog asortimana na *Zagrebačkome međunarodnom velesajmu* 1966. godine znakovito zaključuje: „...veliki paviljon prehrambenih proizvoda za široku potrošnju potvrđuje nešto što je već davno prije poznato: da je, naime, Jugoslaven više gurman nego dandy... Uspoređujući Prehrambenu i Tekstilnu industriju, stiče se dojam da su Jugoslaveni pristaše poslovice kako odijelo ne čini čovjeka.“⁴⁹

Sljedeće, 1967. godine, izvještavajući s *Proletnog velesajma*, pod naslovom *Tko je kriv, pitanje je sad* oštru kritiku završava pozitivnim osvrtom na četverodnevnu modnu reviju predstavnika Odjevnog zanatstva grada Zagreba kao svijetlu točku ponovnog uspostavljanja Zagreba kao modnog središta: „...predstavljeni su fini, elegantni i jednostavni modeli kroz koje se osjećao dah modernog, profiliranog kroz jedno klasično gledanje na modu. (...) Nemoguće je govoriti o pojedinim kreacijama, jer bi se moralo spomenuti svako pojedinu ali se može govoriti o jednom općenitom

tonu i rafiniranosti, koja je ovdje vladala suvereno nenametljivo. Kreacije Terke Tončić, Žuži Jelinek, Tilde Stepinski, Josipa Salme ili Gizele Šiljak, grubo su bile narušene samo nekoliko puta. Da budemo precizni: svaki put kada se na pisti pojavila kreacija Rikarda Gumzeja! Ta agresivna ekscentričnost svrha je sama sebi i kao takva neprihvatljiva i ružna. Vrtoglavi dekoltei posvađani s mjerom i dobrim ukusom – na leđima koja nisu dovoljno lijepa da bi bila tako rastrošno prikazivana!...⁵⁰

Uzastopan vrlo kritički presjek modne produkcije potaknuo je Magdu Weltrusky 1967. godine na opsežno istraživanje pod naslovom *Postoji li Jugoslavenska moda?*. Ono je obuhvatilo mišljenje modnih kreatora, zatim potrošača (Zagreb i Varaždin) te na kraju proizvođača, tj. predstavnika tekstilne i odjevne industrije. Svrha je bila sustavnom analizom prepoznati temeljne probleme hrvatske modne produkcije te nastojati uspostaviti međukomunikacijsku platformu s preciznim mjerama za njihovo rješavanje.⁵¹ Hrvatske modne kreatore zastupale su Tilda Stepinski (krojačica), Žuži Jelinek (krojačica), Jasna Novak (kostimografinja), Vjera Ivanković (kostimografinja), Vesna Emer (kreatorica „Standard konfekcije“), Regina Juriša (kreatorica „Nade Dimić“) te slovenska kreatorica za Angoru Marta Hrovatin. Kada je riječ o afirmaciji „domaćega“ modnog rukopisa na stranom tržištu, složile su se da ona trenutačno ne postoji, a da bi se razvila, trebalo bi posegnuti za tradicijskom kulturom tako da, primjerice, polazišta tekstilnih uzoraka budu linije, boje, a ne motivi. Regina Juriša upozorila je da su za afirmaciju „jugoslavenske“ mode odgovorni domaći mediji, koji bi trebali izvještavati i promovirati domaće dizajnere, a Tilda Stepinski istaknula je kako bi ih trebalo više uključivati i u proces domaće odjevne i tekstilne industrije. Žuži Jelinek, u vezi s artikulacijom autohtonog rukopisa, napomenula je da je nužna profesionalizacija domaćih i međunarodnih modnih revija. Kao važan problem u nastajanju i razvoju domaćeg dizajna istaknule su ulogu predstavnika robnih kuća i trgovačkih putnika koji naručuju „standardan“ asortiman, temeljen na prošlim uspješnim sezonama, a proizvođači (industrija) ne žele preuzeti rizičnu ulogu arbitra novih modnih trendova. Prijedlog da se u Hrvatskoj ipak proizvode male „probne“ serije (do njih 300) modnih noviteta nije bio uspješan zbog neisplativosti.⁵² Nadalje, domaća industrija, s obzirom na to da je usredotočena na što bolji inozemni plasman artikala, u proizvodnji veću pozornost posvećuje usavršavanju izrade odjeće za izvoz, nego za domaće tržište.⁵³ Potrošači su pak domaćem asortimanu zamjerali sljedeće: ne poštuju se rokovi ni sezone, nema brojeva, a na tržištu je nekvalitetan (estetski i sirovinski) izbor tkanina. Na modnim revijama i sajmovima može se vidjeti odjeća za izvoz, no u Hrvatskoj ona nije bila dostupna po-

trošačima. Zatim su istaknule da je ponuda muške konfekcije daleko bolja od ženske. Kao dobru praksu poslovanja navele su Varteksove besplatne servise za popravak odjeće prema principu „popravak na licu mjesta“. Zbog poslovanja i otkupljivanja isključivo uspješnih odjevnih predmeta iz prošle sezone, njihova masovna proizvodnja rezultira jednoličnim izgledom potrošača, tj. uniformiranošću, pa se potrošači radije oslanjaju na modne krojače. I potrošači kao važan uzrok problemima ističu neobrazovanost trgovaca koji prema svojem nahodanju diktiraju tržišni asortiman.⁵⁴ Nadalje, potrošači savjetuju proizvodnju „nedovršenih“ konfekcijskih proizvoda koji bi se u trgovinama mogli „dorađivati prema mjerama potrošača“, zatim povećanje konfekcijskih brojeva i međubrojeva, krojačke servise u prodavaonicama te specijalizirane trgovine gotovih artikala.⁵⁵ Od svih pozvanih predstavnika industrije,⁵⁶ istraživanju Magde Weltrusky odazvali su se samo predstavnici zagrebačke konfekcije Vesna, koji zaključuju da nedostaje analiza tržišta i bolja povezanost potrošača i proizvođača kako bi proizvodna konfekcija uspješno preuzela ulogu kreiranja trendova, a ne proizvodila ono „što je sigurno i isplativo za tržište“. Nakon provedene analize svih sudionika modnog procesa, Magda Weltrusky ironično je u posljednjem naslovu u istraživanju zaključila: *Sve je u redu: konfekcija je loša!*. Priznala je kako je očekivala da će istraživanja poduprijeti proizvođači i trgovačke mreže, koji su glavni izvor estetskih problema produkcije zbog usredotočenosti na proizvodnju „isplativije“ robe te da ne preostaje drugo nego „da i dalje pomažemo razvitak inozemne konfekcije“.⁵⁷

MODNA KRITIKA U SLUŽBI MODNE EDUKACIJE POTROŠAČA, PROIZVOĐAČA I VALORIZACIJE DOMAĆEG RUKOPISA

Nakon kritičkog izvještavanja te opsežnog istraživanja i utvrđivanja problema, krajem 60-ih godina Magda Weltrusky usmjerava se na edukaciju čitateljica te snažniju promociju mladih kreatora amatera, objavljujući njihove crteže u seriji priloga pod nazivom *Predstavljamo naše mlade kreatore amatere*⁵⁸ te pokrećući natječaje za izbor najboljih mladih kreatora, nacionalnih predstavnika na međunarodnim natjecanjima u svijetu (London, Helsinki).⁵⁹ Posebno velik doprinos pruža 1968. godine kada, recenzirajući ljubljanski modni sajam, pod naslovom *Improvizatori nemaju šanse* daje jasne smjernice i kriterije za ocjenjivanje modne produkcije. Evaluacija bi trebala obuhvatiti „poduzetnost“, marketinšku orijentiranost proizvoda na strano tržište, zatim „osjećaj za inovativnost“, poput papirnatah haljina industrije Zelenike iz Zeline, „visoku kvalitetu obrade“, „estetiku“ i „modnu prezentaciju ili reviju“.⁶⁰ Na tim čimbenicima trebao bi ubuduće počivati koncept modnog oblikovanja i njegovog vrednovanja tj. modne kritike.

ZAKLJUČAK

Presjekom istraživanja i modnih recenzija Magde Weltrusky iz 60-ih godina u časopisu *Svijet* istaknuli smo doprinose koji je dala temeljima hrvatske modne kritike. Oblikovala je koncept modne kritike, temeljeći je na metodologiji umjetničke kritike prožete pristupom modnog recenziranja Diane Vreelend obojenog ironijom. Autorica je nekoliko desetaka vrlo opširnih te argumentiranih modno-kritičkih recenzija tijekom 60-ih godina prošlog stoljeća, kada i sustavno istražuje modno tržište radi upućivanja na probleme. Promovirala je načela „dobre“ estetike modne produkcije, afirmirala profesiju modnog dizajnera, predstavljala domaću odjevnu produkciju u svrhu ustoličenja „izvornoga“ modnog rukopisa te savjetima nastojala educirati čitateljice.

Povjesničarka umjetnosti Magda Weltrusky za časopis *Svijet* izvještavala je i o likovnim izložbama, a metodu likovne analize primijenila je na modnim kolekcijama, počevši od formalno odjevnih značajki odnosa odjevnog oplošja, boja i tekstura dopunjujući ih kritičkim osvrtom na estetiku, kvalitetu tkanine, vrsnoću sirovine i složenost tehnike tkanja (pletanja), specifičnosti kroja (ušitci, nabori, vrsta ovratnika, orukavlja, kosi rez...) i načina predstavljanja. Svoja saznanja temeljila je na proučavanju pariških trendova, koje je izučavala u mnogobrojnim stručnim posjetima. Bio je to inovativan način modnog izvještavanja s modnih revija i sajмова, temeljen na komparaciji, kritici i istraživanju, koji je potpuno odstupao od dotadašnjih kratkih modnih osvrta, s navedenim izlagačima i nepotkrijepljenim pohvalama ženske ili muške kolekcije. U vrijeme kada Magda Weltrusky stvara modni vokabular, Roland Barthes 1967. objavljuje djelo *Système de la mode* (Modni

sustav) upozoravajući da se moda sve više ostvaruje reprezentacijom u narativnom i pisanom obliku. U tim analognim povijesnim okolnostima, Magda Weltrusky pridonosi sve većoj implementaciji slikovnog teksta u medijskom prostoru modnog časopisa. Nažalost, njezin pristup kritičkog izvještavanja početkom 70-ih godina prošlog stoljeća u časopisu *Svijet* neće se nastaviti. Djelomično će ga pretkraj 80-ih u *Večernjem listu* oživjeti Ana Lendvaj te Đurđa Milanović izvještavajući o modi u informativno-političkim tjednicima *Danas*, *Start* i uređujući modni časopis *Svijet* od 1986. godine. Zbog toga je Magda Weltrusky od 1959. do 1970. godine, u kontekstu jugoslavenskoga prostornog okvira, jedinstvena predstavница (ženskoga) modnog novinarstva i modne kritike.

Danas modna kritika u Hrvatskoj na smjernicama Magde Weltrusky više ne postoji. Razlozi su složeni. Političko-društvena transformacija 90-ih godina i posljedice rata utjecale su na gašenje domaćih modnih publikacija. Uz to, izumiranje tekstilne industrije, otežan položaj modnih ateljea te izostanak modnih prezentacijskih platformi selektivnog karaktera podređenog stranim i domaćim dobavljačima pretvaraju preostali modni tisak u promotivni medij novih vrijednosti, u kojem je stručna valorizacija domaće mikro i makro modne proizvodnje od sekundarne važnosti. Izostankom hrvatskih istraživačko-analitičkih modnih časopisa izostala je kritička platforma evaluacije vrlo promjenjivih modnih fenomena i produkcije.⁶¹ Zbog toga ovim povijesnim osvrtom na začetke modne kritike hrvatske predvodnice Magde Weltrusky nastojimo aktualizirati te ponovno uspostaviti modno-kritički koncept suvremenih modnih analiza.

Bilješke

- ¹ IGOR DUDA, *U potrazi za blagostanjem. O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Zagreb, 2005., 6.
- ² KATARINA NINA SIMONČIĆ, „Modni dizajn i kriza“, *Dizajn i kriza, Design and crisis*, ur. I. Hošić, Sarajevo, 2019., 202–229.
- ³ ELENA CVETKOVA, „In memoriam Magda Weltrusky (1930. – 2009.)“, *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, 52, 1 (2009.), 206–207.
- ⁴ Od godine 1991. naziv *Svijet*, ženska revija, a od 1992. godine *Svijet*, ženski tjednik.
- ⁵ NEDA VRBANIĆ, „Ovaj put nije riječ o notama“, *Svijet: moda, kozmetika, kazalište, film, roman*, ur. S. Dončević, 14 (1963.), 32–33.
- ⁶ FRANE BARBIERI, „Moskovski modni Bum“, *Svijet: moda, kozmetika, kazalište, film, roman*, ur. S. Dončević, 14 (1963.), 8–9.
- ⁷ M. SRDIĆ, „Splitski Dior“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 2 (1964.).
- ⁸ FELIKA LEDERED, „Modni vjetrić s Istoka“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 24 (1964.).
- ⁹ PETER MCNEIL, SANDA MILLER, *Fashion Writing and Criticism*, London, 2014., 4.
- ¹⁰ DAVID HUME, *Of the Standard of Taste*, 1757., https://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL.html?chapter_num=28#book-reader (pregledano 15. prosinca 2022.).
- ¹¹ Francuski modni magazin *Le Journal de la mode et du Gout*, 1760.
- ¹² JAKOB HEINRICH MEISTER, FRIEDRICH MELCHIOR GRIMM, DENIS DIDEROT, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne, depuis 1770 jusqu'en 1782. Tome 3 / , par le baron de Grimm et par Diderot*, Pariz, 1812., <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63386966.r=Correspondence%20litteraire%2C%20philosophique%20et%20critique?rk=42918;4> (pregledano 15. prosinca 2022.).
- ¹³ PETER MCNEIL, SANDA MILLER, *Fashion Writing...*, 5.
- ¹⁴ CHARLES BAUDELAIRE, „Peintre de la vie moderne“, *Le Figaro*, 1863.; CHARLES BAUDELAIRE, „The Painter of Modern Life“, *Vestoj – The Platform for Critical Thinking on Fashion*, 1863., <http://vestoj.com/in-praise-of-cosmetics/> (pregledano 15. prosinca 2022.).
- ¹⁵ PETER MCNEIL, SANDA MILLER, *Fashion Writing...*, 5.
- ¹⁶ PETER MCNEIL, SANDA MILLER, *Fashion Writing...*, 123–124.
- ¹⁷ Osobito je bio aktualan pristup publikacije *The language of fashion* teoretičara Rolanda Barthesa 1967. godine, u kojem Barthes uspoređuje „pisani tekst“ sa „slikovnim tekstom“ kao popularnijim formatom modnih magazina i modnih izvještavanja. Prema tom obrascu, modna novinarka Diana Vreeland piše za američki modni magazin *Harpers Bazaar* od 1936. godine intenzivno surađujući s fotografima Martinom Munkacsijem i Louise Dahl-Wolfe te grafičkim dizajnerom Alexeyem Brodovitchem. Suradnja se nastavlja i tijekom njezina uredništva u američkome modnom magazinu *Vogue* od 1963. do 1971. godine.
- ¹⁸ Zašto ne isperete plavu kosu svog djeteta šampanjcem kako bi zadržala zlatni odsjaj, kao što to čine u Francuskoj?, Zašto ne naručite Schiaparellijev celofanski remen sa svojim imenom i brojem telefona?, PETER MCNEIL, SANDA MILLER, *Fashion Writing...*, 104.
- ¹⁹ PETER MCNEIL, SANDA MILLER, *Fashion Writing...*, 6.
- ²⁰ NEPOZNATI AUTOR, „Moda koja ne diktira nego predlaže. Moda jesen – zima 69 – 70“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 19 (1969.), 21–44.
- ²¹ VERA HORVAT PINTARIĆ, „Moda stil i navike“, *Telegram*, 71 (1961.), 8.
- ²² VERA HORVAT PINTARIĆ, *Antimoda*, Zagreb, 1971.
- ²³ ŽUŽI JELINEK, *Tajna dobro odjevene žene: pravila privlačnosti i dobro ukusa*, Zagreb, 1961.
- ²⁴ Od hrvatskih poduzeća svojom proizvodnjom i prezentacijom posebno su se isticali *Varteks – Varaždin*, *VIS – Varaždin*, *Kamensko – Zagreb*, *DTR – Zagreb*, *Vesna – Zagreb*, *Nada Dimić – Zagreb*, *Naprijed – Zagreb*, *Zora – Zagreb*, *Zis, Nik – Zagreb*, *Ponos – Zagreb*, *Kotka – Krapina*, *Rio – Rijeka*, *Desa – Osijek*, *Osječka tkaonica svile – Osijek*, *Pionirka – Imotski*, *Velebit – Karlovac*, *Goričanka – Velika Gorica*, *Jadrana – Zagreb*, trikotaža *Galeb – Omiš*, *Međimurska trikotaža Čakovec*, trikotaža *Mara – Osijek*, *Slavonija – Osijek*, *Ukus – Virovitica*, *Astra*. P. PRVANOVA, „Domaća tvornica rublja d.d. Zagreb (1914. – 1994.)“, *Tekstil*, 43, 11 (1994.), 614–621.
- ²⁵ ANDREJ KOMAN, „Savjetovanje o odijevanju“, *Tekstil, Savezni časopis za tekstilnu proizvodnju i trgovinu, Savez inženjera i tehničara NR Hrvatska*, Zagreb, 1 – 2, 10 (1961.), 589–591.
- ²⁶ Arhitekti i teoretičari poput Vere Horvat Pintarić angažiraju se za uređenje interijera.
- ²⁷ ANDREJ KOMAN, „Moda u svet – VIII. međunarodni sajam odevanja u Beogradu“, *Tekstil, Savezni časopis za tekstilnu proizvodnju i trgovinu, Savez inženjera i tehničara NR Hrvatska*, Zagreb, 1 – 12, 15 (1967.), 1153.

- 28 ANDREJ KOMAN, „Zlatne košute“ na sajmu „moda u svetu“, *Tekstil, Savezni časopis za tekstilnu proizvodnju i trgovinu, Savez inženjera i tehničara NR Hrvatska*, Zagreb, 1 – 12, 11 (1962.), 1021.
- 29 Autor ženske statue „Svjetlana“, rad je kipara Ćire Mihanovića.
- 30 NEPOZNATI AUTOR, „Estetika u proizvodnji tekstila i u odijevanju“, *Tekstil, Savezni časopis za tekstilnu proizvodnju i trgovinu, Savez inženjera i tehničara NR Hrvatska*, Zagreb, 1 – 12, 15 (1966.), 815.
- 31 ANDREJ KOMAN, „IV. Međunarodni sajam odevanja u Beogradu“, *Tekstil, Savezni časopis za tekstilnu proizvodnju i trgovinu, Savez inženjera i tehničara NR Hrvatska*, Zagreb, 1 – 12, 12 (1963.), 1006–1009.
- 32 *Svijet: moda, kozmetika, kazalište, film, roman*, ur. S. Dončević, 3 (1959.).
- 33 *Svijet: moda, kozmetika, kazalište, film, roman*, ur. S. Dončević, 1 (1962.).
- 34 *Svijet: moda, kozmetika, kazalište, film, roman*, ur. S. Dončević, 12 (1961.).
- 35 *Svijet: moda, kozmetika, kazalište, film, roman*, ur. S. Dončević, 7 (1963.).
- 36 MAGDA WELTRUSKY, „Visoka talijanska moda u Dubrovniku“, *Svijet: moda, kozmetika, kazalište, film, roman*, ur. S. Dončević, 11 (1963.), 7.
- 37 MAGDA WELTRUSKY, „Kuta ili radna odjeća“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 19 (1964.), 8–9.
- 38 MAGDA WELTRUSKY, „Meditacija na svili“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 18 (1964.), 12–13.
- 39 Od 1963. do (uključujući) 1970. godine objavila je razgovore sa sljedećim pojedincima iz javnoga umjetničkog života: Jagoda Buić, Cata Dujšin-Ribar, Marija Ujević, Kostjo Angeli-Radovani, Ivan Hetrich, Anca Zubović, Marijana Radev, Miroslav Čangalović, Mirka Klarić, Biserka Cvejić, Pavica Gvozdić, Zvonko Špišić, Ljiljana Dulović, Stevo Žigan, Ružica Sokić, Vice Vukov, Radmila Karaklajić, Antun Nalis, Jovanka Bjegojević, Maruškom Šinković, Relja Bašić, Bojan Kodrić, Božena Ruk-Fočić, Anton Martij, Majda Radić, Pero Kvrđić, Soja Jovanović, Petron Slovenki, Vjekoslav Jutto, Đurđica Fočić, Višnja Korbar, vokalno-instrumentalni sastav *Grupa 220*, Vesna Butorac, Ervin Štecl, Helga Vlahović, Ivan Serdar, Đimi Stanić, Nives Kavurić-Kurtović, Melita Poljanec, Dragutin Dobričanin, Lada Kos, Žarko Dančo, Milan Grgić, Mišo Kovač, Ico Voljevic, Boris Janković, Mija Oremović, Gordana Bonetti, Breda Kalef, Milka Bedeković, Josipa Lisac, Ana Karić, Ljupka Dimitrovski, Milan Lentić, Irena Uhl, Neda Spasojević, Pavlov Vujsić, Radojka Šverko, Ruža Pospiš-Baldani, Antun Janković, Milka Stojanović, Dragutin Bahun, Nedeljko Dragić, Antun Vrdoljak, Nada Subotić, Ljiljana Budičin-Manestar, Uglješ Kojadionović, Vlado Štefančić, Daniel Marušić, Mojca Platner, Jasenko Galin, Ksenija Jovanović, Zora Korać, Duško Lokin, Krunoslav Cigoj, Drago Bernardić, Jelena Lovretić, Radmila Bakočević.
- 40 MAGDA WELTRUSKY, „Uz proljetni međunarodni zagrebački velesajam: Iznenadjenja – ovakva i onakva“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 9 (1964.), 8–9.
- 41 MAGDA WELTRUSKY, „I tkanine i ukusi u znaku – sintetičke“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 21 (1964.), 8–9.
- 42 MAGDA WELTRUSKY, „Vitrina sa 235 trofeja, Ljubljanski sajam „MODA 1964“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 3 (1964.), 8–9.
- 43 MAGDA WELTRUSKY, „Konfekcija i sve ostalo – IV. međunarodni sajam odijevanja ‘Moda u svetu’“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 15 (1963.), 8–11.
- 44 MAGDA WELTRUSKY, „Nagrada koja čeka ime“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 17 (1964.).
- 45 MAGDA WELTRUSKY, „Nagrada koje čeka ime“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 17 (1964.).
- 46 MAGDA WELTRUSKY, „Statua „Svijeta“ Modelu Nade Dimić“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 18 (1964.), 8–9.
- 47 IGOR DUDA, *U potrazi za blagostanjem. O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Zagreb, 2005., 70.
- 48 *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 3 (1966.), 47.
- 49 MAGDA WELTRUSKY, „Velesajamski tekstilni koktel“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 19 (1966.), 8–9. Modna revija obrtnika Zagreba održana je nakon pet godina stanke u Matici hrvatskih obrtnika. Tijekom četiri dana prezentacija je trajala po dva sata u danu.
- 50 MAGDA WELTRUSKY, „Tko je kriv, pitanje je sad... Zagrebački međunarodni proljetni velesajam“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 9 (1967.), 4–5.
- 51 MAGDA WELTRUSKY, „Postoji li Jugoslavenska moda?“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 13 (1967.), 8–9; MAGDA WELTRUSKY, „Postoji li Jugoslavenska moda? – Riječ imaju potrošači“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 14 (1967.), 14–15; MAGDA WELTRUSKY, „Sve je u redu: Konfekcija je loša“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 15 (1967.), 34–35.
- 52 Potrebno je između 800 i 1000 komada.
- 53 *Astra* (obuća), čiji je asortiman bio kvalitetniji za strano nego za domaće tržište. *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 9 (1967.), 4–5.
- 54 MAGDA WELTRUSKY, „Riječ imaju potrošači“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 14 (1967.), 14–15.
- 55 MAGDA WELTRUSKY, „Riječ imaju potrošači“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 14 (1967.), 14–15.
- 56 Pozvani su bili sljedeći proizvođači: Kluz, Be-Ko, Škofja Loka, Standard Konfekcija, Nada Dimić, Vesna, Bosa Miličević, Rašica, Angora, Novitet itd. MAGDA WELTRUSKY, „Sve je u redu: Konfekcija je loša“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 15 (1967.), 34–35.
- 57 MAGDA WELTRUSKY, „Sve je u redu: Konfekcija je loša“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 15 (1967.), 35.
- 58 Mladi modni kreatori: Ivo Čamagajevac, Svetlana Pavlović, Slobodanka Ivančević, Vera Markaš, Adina Kostić, Drago Cvitković, Milena Kos, Dejan Ećimović, Dubravka Kuhner, Katica Ujević, Zdenka Šutija, Gordana Petrović.
- 59 NEPOZNATI AUTOR, „Pozivamo vas na London 68!“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 17 (1967.), 2; MAGDA WELTRUSKY, „Čitaoci! Vi odlučujete tko će u Helsinku“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 24 (1968.), 6–7.
- 60 MAGDA WELTRUSKY, „Improvizatori nemaju šanse. 143. ljubljanski modni sajam ‘Moda 68’“, *Svijet jugoslavenska ženska revija*, ur. M. Gumhalter, 3 (1968.), 4–5.
- 61 PETER MCNEIL, SANDA MILLER, *Fashion Writing...*, 3.

Founder of Fashion Criticism in Croatia – Magda Weltrusky

KATARINA NINA SIMONČIĆ

The beginnings of fashion criticism in Croatia were laid down by Magda Weltrusky (1930-2009) in the 1960s, at a time when Croatia, as one of the republics of socialist Yugoslavia, was in a special situation. It had a socialist system but was also exposed to strong Western consumer influences and habits. Weltrusky, a trained art historian, joined the Zagreb-based fashion magazine *Svijet* in 1959 and became its Fashion Editor in 1964. Her work on fashion criticism is extensive, so the present analysis, based on the positivist and deductive approach, focuses on her texts published between 1959 and 1970.

Weltrusky reported on art exhibitions for the magazine and implemented visual analysis on fashion collections. She analysed the formal characteristics of the relationship between the garment, colour, and texture, and provided a critical review of aesthetics, fabric quality, raw materials, weaving techniques, cut specificity, and presentation methods. Her findings are based on a study of Parisian trends, which she observed during her professional visits.

The fashion reporting method she used was innovative, involving comparison, criticism, and research. This approach deviated from previous short fashion reviews that relied on unsubstantiated commendations of male or female collections. In 1967, Weltrusky conducted a comprehensive study titled *Is there Yugoslav fashion?* The initial stage of the research involved gathering the opinions and attitudes of fashion designers, followed by consumers in Zagreb and Varaždin, and finally manufacturers, specifically representatives of the textile and clothing industry. The aim of the systematic analysis was to identify the fundamental issues facing Croatian fashion production and establish a communication platform with precise measures to address them. Regrettably, her reporting approach in the early 1970s for *Svijet* magazine will not be sustained.

Thus, Magda Weltrusky's contribution from 1959 to 1970 stands as a unique example of fashion journalism and criticism within the Yugoslav context.

Povjesničarka umjetnosti Ana Deanović i njezin doprinos povijesti fortifikacijske arhitekture i fortifikacijskoga nazivlja*

KARLA PAPEŠ

Prethodno priopćenje
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA E BENI CULTURALI
UNIVERSITA' CA' FOSCARI
VENEZIA
karla.papes1@gmail.com
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.15>

Nedostatak istraživanja o nazivlju fortifikacijske arhitekture očituje se u neujednačenoj uporabi terminologije u stručnim tekstovima. Potreba za usustavljanjem hrvatskog nazivlja prisutna je u povijesti umjetnosti i arhitekture te zahtijeva dodatno istraživanje. Ana Deanović (1919. – 1989.), povjesničarka umjetnosti i konzervatorica, posvetila se istraživanju fortifikacijske arhitekture na području Hrvatske. U svojim radovima isticala je djelatnost poznatih arhitekata i vojnih inženjera, poput Michelozza Michelozzija, Michelea Sanmichelija te Jurja Dalmatinca, ali i manje poznatih, kao što je Bernardin iz Parme. Razvoj fortifikacija i umjetnosti ratovanja pratila je od kraja 15. stoljeća, s posebnim naglaskom na 16. stoljeće. Ana Deanović zagovarala je uključivanje fortifikacija u Hrvatskoj u europska fortifikacijska rješenja ranoga novog vijeka i objavila je rad „Glosar naziva u upotrebi srednjovjekovnog i renesansnog vojnog graditeljstva u Hrvatskoj“, pokušavajući uspostaviti povijesne nazive. Uz to, autorica je mnogobrojnih znanstvenih radova, enciklopedijskih članaka te scenarija i tekstova za filmove.

Ključne riječi: Ana Deanović, fortifikacijska arhitektura, vojno graditeljstvo, glosar, nazivlje

UVOD – ISTRAŽIVAČKI RAD ANE DEANOVIĆ

Ana Deanović* (Zagreb, 11. 9. 1919. – Ljubljana, 9. 10. 1989.), rođena Bogdanović,¹ diplomirala je povijest umjetnosti i kulture 1942. godine² na Filozofskome fakultetu u Zagrebu, gdje je 1957. doktorirala teoriju i povijest umjetnosti obranivši disertaciju „Kapela biskupa Stjepana II.“.³ Usavršavala se u konzervaciji, restauraciji i dokumentaciji zidnoga slikarstva i mozaika u Ljubljani (1948.), Parizu⁴ (1955.), Raveni (1955.), Riminiju (1955.) i Veneciji⁵ (1963.).⁶

Od 1943. do 1961. radila je u Konzervatorskome zavodu u Zagrebu. Nakon dolaska u Zavod sudjelovala je u iskapanjima u Samoboru i Susedgradu. Tijekom 1945. popisivala je ratnu štetu na spomenicima i sastavljala elaborate o njihovu stanju, osobito

o onima u Hrvatskome primorju, južnoj Dalmaciji, Hrvatskome zagorju, Križevcima i otoku Krku.⁷ Od 1949. do 1953. vodila je konzervatorsko-restauratorske radove na zidnim slikama u kapeli sv. Stjepana u Zagrebu.⁸ Također je izvan Zavoda sudjelovala u obnovi crkve sv. Sofije u Ohridu, organizirala i vodila radove na Eufrazijevoj bazilici u Poreču i radila na otkrivanju i konzervaciji fresaka u crkvi sv. Krševana u Zadru. U Zavodu je 1949. osnovala Odsjek za propagandu spomenika, na kojemu je radila do njegova ukinuća 1951. godine. Pritom je priredila dva promidžbena Tjedna zaštite spomenika kulture Narodne Republike Hrvatske, ujedno i prvi takav događaj u Federativnoj Narodnoj Republici Jugoslaviji, a postavljala je i izložbe, izlagala u različitim institucijama, pisala stručne članke i snimala filmove o kulturnoj baštini.⁹

Godine 1962. zaposlila se kao znanstvena suradnica u Institutu za likovne umjetnosti Jugo-

slavenske akademije znanosti i umjetnosti. Nakon dolaska u restauratorsku radionicu Instituta organizirala je analizu Carpacciova poliptiha u Zadru novim metodama koje su se tada razrađivale u Sjedinjenim Američkim Državama. Riječ je o prvome takvom pokušaju u Europi, koji je i izložila na sastanku Međunarodnoga savjeta za muzeje (ICOM) 1963. godine. Već je 1964. napredovala u višu znanstvenu suradnicu i znanstvenu savjetnicu u Kabinetu za arhitekturu i urbanizam, čija je voditeljica postala 1979. godine, a suradnica Akademije 1975. godine. Nakon prelaska u Kabinet osobito je počela proučavati fortifikacije obalnoga područja današnje Hrvatske.¹⁰

Ana Deanović bila je i vanjska suradnica Instituta za povijest umjetnosti i arheologiju Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, članica Francuskoga arheološkog društva, Znanstvenoga savjeta Međunarodnoga instituta za burgove (IBI) i Međunarodnoga instituta za restauriranje povijesnih i umjetničkih djela (IIC). Četrdeset se godina njezina istraživačkog rada temeljilo na komparativnoj analizi, a objavila je niz radova o različitim temama iz povijesti umjetnosti, arhitekture i konzervacije na materinskom i drugim jezicima. U najranijim je tekstovima tijekom rada u Konzervatorskome zavodu najviše pisala o zaštiti spomenika i zidnome slikarstvu. Nakon prelaska u Akademiju objavljivala je radove o drvorezbarstvu, iluminacijama, arhitekturi Ivana Meštrovića, zagrebačkome Maksimiru, dubrovačkim perivojima i parkovima dvoraca Hrvatskoga zagorja. Atribuirala je i valorizirala minijature kodeksa Rolandina Metropolitanske knjižnice u Zagrebu i izradila elaborat o slikarskim tehnikama slavenskih naroda sa Sovjetskim odborom ICOM-a. Od šezdesetih je godina do kraja života najviše pisala o fortifikacijama, vojnim arhitektima, nazivlju fortifikacijske arhitekture na materinskom i stranim jezicima koji su se rabili na teritoriju današnje Hrvatske i izradila je popis utvrđenih gradova u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji s topografskim kartama.¹¹

ANA DEANOVIĆ U KONTEKSTU ISTRAŽIVANJA FORTIFIKACIJSKE ARHITEKTURE

U povijesno-umjetničkome su kontekstu druge polovine 20. stoljeća važna su istraživanja fortifikacijske arhitekture u Hrvatskoj provodile upravo povjesničarke umjetnosti i arhitekture Ana Deanović i Srebrenka (Sena) Sekulić-Gvozdanović. Pritom se Sekulić-Gvozdanović posvetila istraživanju *crkava-tvrđava i utvrđenih samostana*.¹² No istraživanja fortifikacijske arhitekture Ane Deanović bila su usmjerenija na „poznatija imena i spomenike” te njihovo uključivanje u red važnijih europskih fortifikacijskih rješenja ranoga novog vijeka. Pritom se posebice usre-

dotočila na kontekst vremena i prostora, upućujući na važnost podneblja, dostupnost materijala i političku situaciju.¹³ Koristila se sintagmama „hrvatski prostor”, „hrvatske granice” i „regionalni obrambeni plan Hrvatske” (*die regionalen Pläne der Befestigung der kroatischen Grenzen, regionale Verteidigungspläne in Kroatien, der regionale Festungsplan*)¹⁴ koje su podrazumijevale teritorij i Hrvatsko-Ugarskoga Kraljevstva, koje je od 1527. bilo pod habsburškom krunom, i Dubrovačke Republike i Mletačke Republike. Na taj je način istodobno valorizirala najvažnije fortifikacije koje su nastajale tijekom triju stoljeća pod različitim vlastima, ali u kontekstu obrane protiv istoga neprijatelja – Osmanskoga Carstva. Pritom se posebice oslanjala na terenski rad zahvaljujući iskustvu koje je stekla radeći kao konzervatorica. Njezini se tekstovi o fortifikacijskoj arhitekturi odlikuju lakoćom izraza i vještinom opisivanja spomenika. Osobito su je zanimale etape gradnje spomenika i jadranski opusi istaknutijih vojnih arhitekata: Michelozza Michelozzija¹⁵ i Jurja Dalmatinca u Dubrovniku,¹⁶ radionica obitelji Sanmicheli¹⁷ u Zadru i tvrđava sv. Nikole u Šibeniku.¹⁸ No nije zanemarivala ni zasluge manje poznatih imena poput Bernardina iz Parme u Dubrovniku ranih 60-ih godina 15. stoljeća.¹⁹



S druge strane, tradicija istraživanja „poznatijih imena i spomenika” nametnula se Ani Deanović kao pristup koji se može pratiti još od Vasarijevih *Vita*,²⁰ koje uostalom i sama citira u svojim tekstovima o Michelemu i Giangiolamu. Vasarijev su biografski model nastavili i u 18. stoljeću Bartolomeo Dal Pozzo,²¹ Tommaso Temanza²² i Francesco Milizia.²³ Dvadesetih je godina 19. stoljeća objavljeno monografsko djelo o Micheleovim sakralnim i vojnim građevinama čiji su autori Francesco Ronzani i Gerolamo Lucio-lli.²⁴ Međutim drugu je polovinu 19. stoljeća na teritoriju današnje Hrvatske obilježilo izdavanje monumentalnih djela, poput prve bibliografije nacionalne

Sl. 1.
Tvrđava sv. Nikole u
Šibeniku, fotografirala
Karla Papeš 9. 7.
2021.

povijesti umjetnosti *Slovník umjetníků jugoslavenků* koju je Ivan Kukuljević Sakcinski objavio 1858. godine. Njegova su istraživanja, posebice arhivske građe, uputila na mnoge dotad nepoznate umjetnike. Sakcinski je bio jedan od najvećih pobornika sabiranja kao metode čija je svrha bila utemeljiti kritičko obrađivanje sabranoga materijala, tj. uspostaviti početni kapital historiografskoga znanja koji se utemeljio na povijesnim izvorima.²⁵ No zabilježena su i dvojica majstora iz obitelji Sanmicheli – „Mihaljo San Michele”²⁶ i „Ivan Jerolim San Michele”.²⁷ Kukuljević je bio zaslužan za poticanje jednoga od najvažnijih historiografskih nizova s ovih prostora *Monumenta spectantia historiam Slavorum Meridionalium* (MSHSM),²⁸ u kojemu su Simeon Ljubić i Grga Novak između 1876. i 1977. objavili izvješća venecijanskih diplomata o istočnome Jadranu *Commissiones et relationes Venetae I – VIII* (CRV).²⁹ Izvješća omogućuju praćenje razvojnih stupnjeva fortifikacija istočnoga Jadrana, npr. Giangiolamov izvještaj o tvrđavi sv. Nikole u Šibeniku.³⁰

Sedamdesetih je godina 19. stoljeća Antonio Bertoldi objavio knjigu o Micheleovoj službi u *Serenissimi*,³¹ a projekt zadarskih gradskih zidina propitivao se i u tekstovima o zadarskoj povijesti³² u kojima je većina autora zaključila da je Giangiolamo izvodio radove prema Micheleovim nacrtima, za razliku od spomenutih Del Pozza i Temanze koji su prednost dali Giangiolamu. Ljubo Karaman uputio je na ulogu dvojice Sanmichelija u knjizi *Umjetnost u Dalmaciji – XV i XVI. vijek*.³³ Uoči početka Drugoga svjetskog rata Eric Langenskiöld objavio je monografiju veronskoga arhitekta na engleskome jeziku.³⁴ Uz to što su od kraja 19. stoljeća do početka Drugoga svjetskog rata nastala mnogobrojna djela važna za proučavanje istočnojadranskih fortifikacija, izišli su i tekstovi o plemićkim gradovima kontinentalne Hrvatske čiji su autori Radoslav Lopašić,³⁵ Emilij Laszowski³⁶ i Gjuro Szabo.³⁷

Potrebno je istaknuti da je tijekom Drugoga svjetskog rata počela karijera Ane Deanović te je zbog sudjelovanja u obnovi spomenika, osobito nakon završetka rata, sigurno morala doći u kontakt s mnogim znanstvenicima i stručnjacima. Lukša Beritić, autor nekoliko djela o fortifikacijama Dubrovačke Republike,³⁸ objavio je 1955. monumentalnu monografiju *Utvrdjenja grada Dubrovnika*. U obliku je parafraziranih prijevoda kronološki izložio rukopisnu građu o odlukama dubrovačkih vijeća o gradnji i inventarima fortifikacija iz današnjega Državnog arhiva u Dubrovniku (DAD).³⁹ Ana Deanović višestruko je citirala Beritića i pozivala se na arhivsku građu iz DAD-a. Ovdje je potrebno napomenuti da ni u „Prilog Michelozza...”, koji je bio originalno objavljen 1980.,⁴⁰ ni u „Predziđe dubrovačke Minčete...” nije spomenula rad Harriet McNeal Caplow iz 1972. u kojemu je američka povjesničarka umjetnosti objavila transkripcije građe iz DAD-a o firentinskome umjetniku.⁴¹ Šezdesetih je godina u Veroni održana izložba o Micheleu Sanmicheliju, a Piero Gazzola ponovno se dotaknuo pitanja autorstva Kopnenih vrata u Zadru atribuirajući ih Micheleu,⁴² kao što su to prije njega učinili Langenskiöld i određen broj ostalih navedenih autora. Ana Deanović objavila je 1968. na talijanskome jeziku⁴³ prvi od svojih važnijih tekstova o fortifikacijskoj arhitekturi, upravo o dvojici Sanmichelija. Godine 1977. objavila je na francuskome jeziku rad⁴⁴ o povijesnoj uporabi fortifikacijskih naziva, koji je nakon dopune objavila kao „Glosar...” 1978. na hrvatskome jeziku.⁴⁵ Tekst o Bernardinu iz Parme izišao je 1979. na talijanskome jeziku, a 1980. objavila je najviše tekstova, i to o Michelozzu na talijanskome i hrvatskome jeziku,⁴⁶ Jurju Dalmatincu,⁴⁷ tipovima izoliranih utvrda na francuskome jeziku⁴⁸ i natuknicu „Utvrde” u Enciklopediji hrvatske povijesti i kulture.⁴⁹ Njezini tekstovi o Michelozzu propituju mogućnost pojave prvih kazamata u fortifikacijskoj arhitekturi upravo na njegovu projektu Minčete, ali i njegovu vještinu i eksperimentiranje pri projektiranju novoga tipa fortifikacija koje su istodobno mogle odolijevati i hladnome i vatrenome oružju. Michelozzo je predstavljen kao rani stručnjak fortifikacijske arhitekture čija su rješenja prethodila onima koja je predlagao Francesco di Giorgio Martini.⁵⁰ Na francuskome je 1986. objavila rad o vratima primorskih gradova Dalmacije i Istre u 14. stoljeću,⁵¹ dok se temi dvojica Sanmicheli vratila 1988.⁵² i u svom posljednjem radu „Dalmazia fortificata” 1991. godine.⁵³ Istodobno su 80-ih godina u Italiji izišla i djela Ennija Concine, Pietra Marchesija i Lionela Puppija koji su se bavili mletačkim fortifikacijskim sustavom⁵⁴ i Sanmichelijima.⁵⁵ No upravo su tekstovi Ane Deanović o veronskome dvojcu utjecali na iduću generaciju istraživača i daljnje propitivanje Giangiolamova udjela u zadarskome projektu.⁵⁶ Ona se zbog koncepcije, proporcija i detalja dekora zadarskih Ko-

Sl. 2.
Kopnena vrata u Zadru, fotografirala Karla Papeš 5. 3. 2022.



pnenih vrata zauzimala za njihovu atribuciju Giangiolamu. Također je upozoravala na njegovu važnu ulogu u cjelokupnome projektu zadarskoga jugoistočnog poteza gradskih zidina, točnije rasporeda sa središnjim bastionom Ponton u središtu i njegova oblikovanja, zaključivši da se udaljavanjem od Micheleovih zamisli izdvojio kao pripadnik nove ere⁵⁷ koji je „svojim nesimetričnim, ali funkcionalnim sklanjanjem vrata uz bok bastiona nagovijestio već barokni način utvrđivanja”.⁵⁸ No istraživanja Filippa Tosa⁵⁹ uputila su na gotovo poduzetnička promišljanja Michelea i njegova rođaka Paola, Giangiolamova oca, te postojanje radionice obitelji Sanmicheli. To su ubrzo istaknuli i hrvatski povjesničari umjetnosti.⁶⁰ Tosov komparativni pristup Micheleovim projektima i upozoravanje na njegov crtež zadarskih Kopnenih vrata iz firentinske Galerije Uffizi, a koji je bio naslovljen na Paola, dokazali su isključivo Micheleovo autorstvo zadarskih Kopnenih vrata.⁶¹

Ana Deanović bila je pionirka u pokušaju usustavljanja hrvatskoga stručnog nazivlja fortifikacijske arhitekture, a to pitanje, sudeći prema količini materijala u Arhivu Ane Deanović⁶² koji se čuva u Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu,⁶³ postalo je jedno od glavnih područja njezina istraživačkog rada. Naime, upravo se nedostatak provedenih i objavljenih istraživanja o nazivlju fortifikacijske arhitekture očitovao u neujednačenoj uporabi naziva u stručnim i znanstvenim tekstovima. Nerijetko su u tekstovima o fortifikacijskoj arhitekturi, a osobito u monografskim izdanjima, autori donosili popise manje poznatih naziva, no nedostaju istraživački radovi u kojima bi se sustavno pristupilo fortifikacijskome nazivlju.⁶⁴ Zato su istraživanja Ane Deanović o nazivima kojima se imenuju fortifikacije i njihovi arhitektonski dijelovi temelj za istraživanje te vrste, a njezino je djelo „Glosar naziva u upotrebi srednjovjekovnog i renesansnog vojnog graditeljstva u Hrvatskoj” ključna studija u hrvatskoj povijesti umjetnosti.

Zbog toga se važnost i inovativnost istraživanja povijesti fortifikacijske arhitekture Ane Deanović mogu sažeti na trima razinama: uvid u fortifikacijsku arhitekturu na teritoriju Republike Hrvatske, točnije ujedineni prikaz i obalnoga i kontinentalnoga područja od antike do suvremenosti; odnos ranonovovjekovne fortifikacijske arhitekture na teritoriju Hrvatske i njezina europskog konteksta; pionirska istraživanja hrvatskoga fortifikacijskog nazivlja.



„GLOSAR NAZIVA” ANE DEANOVIĆ

„Glosar” Ane Deanović prvi je jezični korpus stručnoga fortifikacijskog nazivlja nastao na temelju popisa naziva koji su se upotrebljavali u literaturi i povijesnim dokumentima, osobito iz 19. i s početka 20. stoljeća, ali i u prijevodima starijih djela, arhivskim zapisima i statutima. Sadržava više od tristo naziva na grčkobizantskom, latinskom, talijanskom, njemačkom i francuskom jeziku te inačicama hrvatskoga jezika. Potonje je Ana Deanović odijelila kao: starocrkveni oblik, dalmatoromanski oblik i ostatak, dalmatoromanski i istroromanski oblik, istroromanski ostatak, praslavensko podrijetlo oblika, talijanizam, turcizam arapskoga podrijetla i turcizam arapsko-perzijskoga podrijetla.⁶⁵ Također je izdvojila pojavnost naziva u kontinentalnome i/ili obalnome dijelu Hrvatske.

Ana Deanović u prvome je odlomku navela da je možda suviše popisivati nazive koji su se bilježili ponajprije na stranim jezicima pri istraživanju fortifikacijske arhitekture na teritoriju Hrvatske. No iznošenjem istraživačkih problema uputila je izričitu i valjanu kritiku u vezi s nepažljivom i diskontinuiranom uporabom fortifikacijskih naziva te se pozvala na njihovo buduće skladnije služenje. Istaknula je da je posebnost naziva na stranim jezicima, osobito na Sredozemlju, rezultat spleta različitih kultura, ali i snažnoga utjecaja domaće sredine. Štoviše, utvrdila je da je takozvano vojno graditeljstvo „vezano više od svih drugih vrsta u svom razvoju uz obličje tla – nužno se usmjerilo iskustvima zemalja sa sličnim geomorfološkim prilikama”⁶⁶ te definirano mediteranskim i kontinentalnim kulturnim nasljeđem koje se suprotstavljalo i isprepletalo na povijesnome prostoru Hrvatske.⁶⁷ Deanović je pratila navedeni povijesni prostor kao „jedinstveno gradilište“ fortifikacija, mjesto na kojemu se „sažimlju najznačajnija dosti-

Sl. 3.
Pogled na sjevernu stranu dubrovačkih gradskih zidina, fotografirala Karla Papeš 15. 9. 2021.

Sl. 4.
Ana Deanović,
Utvrđeno naselje
i plemićki grad,
„Glosar”, *Utvrdne i
perivoji...*, 85.

			STOLJEĆE							
			10	11	12	13	14	15	16	17
UTVRĐENO NASELJE I PLEMIČKI GRAD										
KASTRON	gb	utvrđeno naselje plemena	-	-						
Castrum	l	utvrđeno naselje		-	-	△	△	△	△	△
castrum	l	feudalni grad			△	△	△	△	△	△
castrum	l	utvrđena rezidencija				-	-			
castrum	l	utvrđena rezidencija unutar utvrđena naselja				-	-		△	
castrum	l	tvrđava					△	-		
castrum	l	utvrđeni samostan				△	△	△		
KASTELLON	gb	manje utvrđeno naselje plemena	-	-						
castellum	l	utvrđeno naselje		-	△	△	△	△	△	-
castello	t	utvrđeno naselje						-	-	-
castellum	l	feudalni grad		-	-	-	-	-	△	△
castello	t	feudalni grad						-	-	△
kostel	h _{idr}	feudalni grad				△	△			
castel	nj	feudalni grad						△	△	
château	f	feudalni grad							△	
castellum	l	utvrđena rezidencija					△	△	△	△
castello	t	utvrđena rezidencija						-	-	-
kaštel	h _t	utvrđena rezidencija						△	△	△
ARX	l	utvrđeno naselje						△	△	
arx	l	feudalni grad					△	△	△	△
arx	l	utvrđena rezidencija							△	△
GRAD	h _{psv}	utvrđeno naselje					△	△	△	△
grad	h _{psv}	feudalni grad					△	△	△	△
ROCCA	l	feudalni grad								-

gnuća obrane svog vremena prilagođena ratnim navikama svojih neprijatelja” iako „ne odaju doduše raskoš sličnih građevina ni na Mediteranu ni u srednjoj Europi”, ali Hrvatska se „pomalo pretvarala u pravo međunarodno radilište”.⁶⁸ To vrijedi za razdoblje od 15. stoljeća kao odgovor na dolazak Osmanlija. Donekle generaliziranim i gotovo idealiziranim opisom istraživana teritorija, ne udaljavajući se previše od teme te upozoravajući na preokret koji su donijela osmanska osvajanja, ponavljala je važnost „predziđa kršćanstva” i „borbe za opstanak” na „ovoj našoj kr-

vavoj pozornici”,⁶⁹ na što je itekako upozoravala i na međunarodnim izlaganjima. Pritom višestruko ponavljanje važnosti istraživana prostora gotovo kao da je trebalo opravdati studiju naziva iz različitih jezika, pritom nastojeći što više uputiti na pripadnost europskome kontekstu. Konačno, napomenula je da glosar kao putokaz u daljnjim istraživanjima može pridonijeti upoznavanju bogatstva izraza i upozoriti na raznolikosti značenja.

Ana Deanović pokušala je usustaviti nazivlje fortifikacijske arhitekture temeljeći se na tipološkim

Sl. 5.
Ana Deanović,
Načini i pojedinosti
renesansnoga vojnog
graditeljstva u obrani
vatrenim oružjem, III
Bastioni, „Glosar”,
Utvrdne i perivoji..., 94.

Glosar naziva u upotrebi srednjovjekovnog i renesansnog vojnog graditeljstva u Hrvatskoj

			STOLJEĆE			
			14	15	16	17
BALUARDO	t	bastion		-	-	-
sperone	t	šilj bastiona				-
fianchi	t	bočne strane uz šilj bastiona			-	-
orecchioni	t	ušice bastiona (između kurtine i bastiona)			-	-
PIAZZA	t	platforma bastiona			-	-
cavaliere	t	kavalir, povišeno branište iznad platforme bastiona			-	-
spalte	t	unutrašnji zidovi bastiona koji se spajaju sa kurtinom			-	
terrapieno	t	zemljani nasip uz bastion			-	-
terrapien	t	zatrpani donji dijelovi srednjovjekovnih tornjeva radi zaštite od vatrene oružja		-	-	-
pontone	t	najveći bastion u sistemu bastionskih zidina			-	-
mezzaluna	t	mali polumjesečasti bastion unutar opkopa bastionskih zidina			-	
tenaglia	t	oblik bastiona: dvostruki bastion s dva šiljka			-	

odrednicama. Najstariji su nazivi, ujedno i opći leksemi, podijeljeni u kategorije „Utvrdeno naselje i plemićki grad”, „Građevine bitne u obrani grada” i „Zasebne utvrde različitih namjena” prije podjele na dvije velike kategorije ratovanja hladnim i vatrenim oružjem. Navedene kategorije sadržavaju nekoliko potkategorija koje se djelomično preklapaju, npr. „Zaštita okoliša – Predziđa”, „Zaštita okoliša – Opkopi”, „Zidine – Pojednosti braništa”.⁷⁰ Uz svaki naziv slijedi odrednica prostora, vremena i jezika uporabe. Posebno su bile izučavane inačice grčkobizantskih riječi *kastron* i *kastellon* te njihove hrvatske izvedenice, temeljito su se opisali podrijetlo, širenje i prostorno-vremenske razlike uporabe i značenja pojedinih naziva, osobito *castrum*, *castellum*, *arx*, *burg*. Osvrćući se na *burg*, zaključila je da je termin u stručnu terminologiju uveden kako bi se *feudalni grad* razlikovao od *naselja*, zanemariši slavensku riječ *grad* koja je, kao i *castrum*, značila i ‘utvrđeno naselje’ i ‘feudalni grad’.⁷¹ Dotaknula se i istoznačnica upotrijebljenih u kontinentalnoj i obalnoj Hrvatskoj (*moenia* i *mura*, *propugnaculum* i *barbakan*) te kroatizma *toranj* (latinski *turris*) koji je potisnula *kula*, balkanski turcizam arapskoga podrijetla.⁷² No iako su u bibliografiji koja slijedi nakon glosara vrijedni izvori povijesnih naziva, uvodnome tekstu prije glosara nedostaje jasan metodološki okvir. S obzirom na to da je riječ o prvome istraživanju povijesnih fortifikacijskih naziva kojemu je priložen kraći uvodni tekst, a autorica nije jezikoslovka, postojanje preciznijih podataka o izvorima pojedinih naziva i o razlozima odabira istoznačnica uvelike bi olakšalo razumijevanje i buduća istraživanja. Na primjer, ni iz teksta ni iz glosara nije jasno kako je Ana Deanović odabrala pojedine istoznačnice, npr. za izvedenice naziva *kastron* i *kastellon* rabi ‘utvrđeno naselje’, ‘feudalni grad’, ‘utvrđena rezidencija’. Navela je da bizantski car Konstantin Porfirogenet nazivima *castrum* i *castellum* označava prva utvrđena plemenska naselja uz obalu današnje Hrvatske. Zatim je pokušala opisati kronološki i prostorni razvoj njihovih izvedenica u svega nekoliko rečenica.⁷³ Međutim nije jasno u kojim su točno tekstovima i u kojemu kontekstu upotrijebljeni navedeni primjeri. Uputila je na stoljeća u kojima su navodno pojedini nazivi ušli u uporabu s određenim značenjem, no ponovno bez preciznijih podataka. Jedino je pri opisu turcizama spomenula naziv *tabija* kojim se Gjuro Szabo i neki drugi koriste umjesto *rondela* i *bastion*.⁷⁴ Od njegovih se djela u bibliografiji navodi knjiga *Sredovječni gradovi u Hrvatskoj i Slavoniji* iz 1920. godine. Uz Konstantina Porfirogeneta,⁷⁵ to su jedine referencije u tekstu.

No Ana Deanović u uvodu je donijela i pojedine prilično opće zaključke, poput: „Pored ovih dvaju oblika [*castrum* i *castellum*] nema na tlu Hrvatske riječi *burg* osim u svom mlađem, a tada već prenesenom značenju: *burgus* kao podgrađe ili predgrađe utvr-

đenih naselja čak prelazi u udomaćenu riječ *burak*, uvijek s istim značenjem podgrađa...]”,⁷⁶ ali ide i dalje te zaključuje: „Uz *castrum* kao utvrđeno naselje javlja se predgrađe *burgus*. Značenje feudalnoga grada, kao što je ima oblik *pirg* u srpskom, nema riječ *burgus* ni na obalnom području ni u kontinentalnom dijelu Hrvatske. Možda smo stoga s nepravom unižili termin *burg* u našu stručnu terminologiju u želji da razlikujemo feudalni grad od naselja, zanemariši upravo našu slavensku riječ *grad*: ona je poput *castruma* značila i utvrđeno naselje i feudalni grad.”⁷⁷ Navedena kritika Ane Deanović ne može biti prihvaćena pri istraživanju povijesnih fortifikacijskih naziva jer ne donosi točne referencije, nego isključivo osobno stajalište autorice prema rezultatima istraživanja koji nisu jasno prikazani. Nazivi *burg*, *burgus* i *burak* ne postoje u glosaru. Pitanje je koju je građu ili dijelove građe iskoristila kao izvor(e), a koju kao stručnu literaturu te koliko je zapravo potvrđenih naziva potrebno da bi se iznio takav zaključak. Gdje se i kada *burgus* javlja kao ‘predgrađe’ ili ‘podgrađe’? Otkada se može pratiti uporaba naziva *burg* u stručnoj terminologiji? I, konačno, što označava *stručna terminologija* u tekstu koji upućuje upravo na probleme njezina povijesnoga razvoja, usustavljiivanja i praktički – nepostojanja? Autorica je predstavila istraživačke probleme, no nije ih definirala.

Donijela je još važnije podatke bez referencija: „U toku ratova s Turcima ove stare nazive istisnut će riječ *kula*, balkanski turcizam arapskog podrijetla, a za manje objekte riječ *čardak*, balkanski turcizam perzijsko-arapskog podrijetla. Ovaj posljednji ostaje osobito vezan uz kontinentalnu Hrvatsku, unose ga u njemački, talijanski i kasnije francuski jezik strani inženjeri koji su ovdje zaposleni na gradnji utvrda.”⁷⁸ Da je navedeni iskaz precizno objašnjen, mogao bi biti jedan od argumenata za autoričine teze o važnosti istraživanoga prostora u europskome kontekstu i to na primjeru nazivlja fortifikacijske arhitekture. Koji su to strani inženjeri koje je spomenula? Na koji su način unijeli *čardak* u druge jezike? Nadovezujući se na ulogu vojnih inženjera u širenju vojnoga nazivlja, postoji još jedan sličan primjer u tekstu: „Dolazak stranih inženjera vezan je uz gradnju utvrda namijenjenih obrani vatrenim oružjem, pa se s tim u vezi javljaju novi nazivi: njihovi su nosioci vojni stručnjaci.”⁷⁹ te: „Neki od tih termina vrlo su rani po svom postanku, što dokazuje veliku ažurnost naših branitelja.”⁸⁰ Ti su zaključci vrlo logični i vrlo vjerojatno točni, no teško dokazivi jer ni u glosaru ni u tekstu Ana Deanović nije navela na koje se stručnjake pozvala ona ili na koje se stručnjake pozvala literatura. Također nije objasnila na koji su način vojni stručnjaci nositelji novih naziva. Poziva li se na neke određene tekstove ili? Upozorila je na važnost jezika, to jest stručnoga nazivlja, u ažurnosti – branitelja, ali nije spomenula sveobuhvatni razvoj nove vojne

Sl. 6.
Ana Deanović,
Građevine bitne
u obrani grada,
„Glosar”, *Utvrdne i
perivoji...*, 86.

CISTERNA	l	cisterna	–	–	△	–	–
cisterna	t	cisterna				–	–
ysterna	h _e	cisterna	–				
gusterna	h _{ir}	cisterna	–	–	–	–	–
žusterna	h _{ir}	cisterna	–	–			
čatrnja	h	cisterna				–	–
četrna	h	cisterna					–
SPONIA	l	cisterna				–	
PUTEUS	l	bunar	–	△			
puč	h	bunar	–	–	–	–	–

znanosti o kojoj neprestano pišu vojni stručnjaci, i to mahom nakon 15. stoljeća, a osobito tijekom 16. i 17. stoljeća u vojnim traktatima.⁸¹

Pretkraj je iznijela još jedan upitan zaključak: „U organiziranoj vojsci termini fortifikacija postaju stručni izrazi uskoga kruga stručnjaka, a ne više sadržaj rasprava gradskih vijećnika i patricija.”⁸² Koja građa može potvrditi takav zaključak s obzirom na to da je država naručitelj fortifikacija i time to jest uvijek sadržaj rasprava, inventarnih popisa, troškovnika itd.? Štoviše, uzme li se kao primjer Mletačka Republika, koja je od 16. stoljeća općenito povećala broj državnih tijela, pa tako i onih koja se bave pitanjima fortifikacija,⁸³ te je samim time nastao veći broj tekstova i rasprava stručnjaka i mjerodavnih tijela o gradnji, obnovi i opskrbi fortifikacija vojskom, oružjem, materijalom i ostalim potrepštinama.⁸⁴ Riječ je o vrlo važnim podacima koji su potrebni za dokazivanje hipoteza Ane Deanović. Bez njih „Glosar”, koliko god bio vrijedno djelo za hrvatsku povijest umjetnosti i hrvatsko nazivlje – ostaje pokušaj.

PREMA NOVIJIM ISTRAŽIVANJIMA NAZIVA U POVIJESTI UMJETNOSTI I SRODNIM DISCIPLINAMA

Pitanja o usustavljanju naziva fortifikacijske arhitekture, ali i vojnih te mnogobrojnih stručnih naziva koji se rabe u povijesti umjetnosti i srodnim područjima znanstvenoga interesa bila su tema mnogih radova hrvatskih istraživača. Pritom su za ovu temu važni radovi koji se izravno dotiču teritorija Hrvatske, osobito istočnoga Jadrana, zatim nazivi koji su upotrijebljeni u povijesti umjetnosti, konzervaciji i arhitekturi te metodološki pristup istraživanju naziva u povijesnim rječnicima, s obzirom na to da je riječ o uobičajenoj metodi istraživanja hrvatskoga nazivlja. Uostalom, korpus koji je Ana Deanović prikupila iz povijesnih izvora omogućuje potvrdu tih naziva u leksikografskim i specijaliziranim djelima vojne tematike, kao što su traktati, kako bi se uputilo na mogući širi kontekst njihove uporabe.

Tijekom rada u Arhivu Ane Deanović pronađen je strojopis o arhitektonskoj i urbanističkoj terminologiji autora Ivana Martinčića. Prvo poglavlje (i jedino pronađeno) sastoji se od dvanaest potpoglavlja

koja predstavljaju principe obrade za terminološki rječnik. Autor je istaknuo važnost preciznoga citiranja pri uporabi određenih naziva i predložio je da planirani rječnik bude višejezičan zbog veza hrvatskoga s ostalim jezicima koji su se rabili na području Hrvatske.⁸⁵

Godine 1984., ubrzo nakon objavljenoga istraživanja fortifikacijskih naziva Ane Deanović, Marina Marasović-Alujević objavila je rad „Romanizmi u graditeljskoj terminologiji u Dalmaciji” u kojemu je sažela svoj magistarski rad, no bez priloženih izvora i rječnika. Iako se nije usredotočila na fortifikacijsku arhitekturu, donijela je važan korpus općih naziva. Uz to, usmjerila se na područje istočnoga Jadrana i odnose s rimskom kulturom tijekom stoljeća. Uz svaki je naziv navedena pripadajuća hrvatska definicija, godina i izvor u kojemu je bio potvrđen.⁸⁶ Milan Kruhek pisao je 1995. u prvim poglavljima knjige *Krajiške utvrde Hrvatskog Kraljevstva* o problemima fortifikacijskoga nazivlja. Napomenuo je da u hrvatskoj povijesnoj literaturi ne postoji uvijek naziv za pojedine graditeljske oblike te da su mnogi posuđeni iz stranih jezika. Upozorio je i na problem siromaštva izvornoga hrvatskog nazivlja zbog prisutnosti stranih vojnih inženjera na hrvatskome tlu.⁸⁷ Barbara Štebih provela je studiju o vojnim nazivima u odabranome rječniku 2000.,⁸⁸ kao i Mile Mamić 2007. godine.⁸⁹ Andrej Žmegač istaknuo je u knjizi *Bastioni jadranske Hrvatske* problem složenosti naziva fortifikacijske arhitekture i obrazložio uporabu pojedinih.⁹⁰ Neujednačeno korištenje nazivima pri klasifikaciji građevina i njihovih dijelova tema je kojom se bavio Drago Miletić u zasebnome poglavlju svoje knjige o plemićkim gradovima kontinentalne Hrvatske iz 2012. godine.⁹¹ Zorislav Horvat bavio se nazivom *burg* u uvodnome poglavlju knjige *Burgologija* iz 2014. i propitao je postojanje višeznačnica u hrvatskome jeziku.⁹² Lucijana Leoni 2015. istaknula je važnost terminoloških studija i pokušala utvrditi prisutnost nazivlja konzervacije i restauracije umjetnina u odabranim suvremenim izdanjima hrvatske leksikografije te je procijenila stručnost i relevantnost definicija unutar struke ocjenjujući prikladnost odabranih unosa.⁹³ Frano Stojić istražio je 2017. vojne nazive kojima se koristio i zapisao ih preporoditelj Matija Antun Relković.⁹⁴ Godine 2019. Karla Papeš

ispitala je u svojem diplomskom radu probleme nesustavne uporabe naziva fortifikacijske arhitekture i provela istraživanje korpusa, koji se pretežito temeljio na nazivima koje je popisala Ana Deanović, u dvadeset trima hrvatskim dvojezičnim i višejezičnim rječnicima.⁹⁵ Treba napomenuti da je od 2018. do 2019. trajao projekt Hrvatske zaklade za znanost Ane Šverko i njezina tima „Pojmovnik klasične arhitekture” (KLAS). Riječ je o hrvatsko-engleskome pojmovniku⁹⁶ koji je dio projekta „Izgradnja hrvatskoga strukovnog nazivlja”.⁹⁷ Dalibor Vrgoč donio je 2020. u doktorskoj disertaciji važna otkrića o vojnim nazivima hrvatskoga jezika⁹⁸ i iste je godine u suautorstvu s Bernardinom Petrović objavio rad o istraživanju vojnoga nazivlja metodom usporedbe u odabranim rječnicima.⁹⁹ Godine 2020. Neda Borić istražila je nazive arhitekture i urbanizma u hrvatskim znanstvenim časopisima.¹⁰⁰ Nazivljem fortifikacijske arhitekture bavila se i Martina Matijaško.¹⁰¹

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

U ovome se radu uputilo na inovativne pristupe istraživanju povijesti fortifikacijske arhitekture kojemu je pridonijela Ana Deanović. Riječ je o užoj specijalnosti koja se bavi izučavanjem povijesti vojske, vojnih stručnjaka, arhitekata i inženjera do povjesničara fortifikacijske arhitekture. Zbog toga je važno što je povjesničarka umjetnosti i konzervatorica Ana Deanović prva znatnije pridonijela području fortifikacij-

skoga nazivlja na hrvatskome tlu stvarajući osnovu za daljnja istraživanja, posebice hrvatskoga nazivlja. Njezino je zauzimanje u drugoj polovini 20. stoljeća za smještaj ranonovovjekovne fortifikacijske arhitekture na teritoriju Hrvatske u europski kontekst zanimljivo i političko i kulturološko pitanje, osobito zbog velikoga broja sačuvanih tekstova s međunarodnih izlaganja na engleskom, njemačkom, talijanskom i najviše francuskom jeziku, u kojima je predstavljala područje Hrvatske kao jedno od središta arhitektonskih zbivanja u ranome novom vijeku. Kako bi osigurala navedeni status fortifikacijske arhitekture na teritoriju Hrvatske u svjetskoj povijesti arhitekture i umjetnosti, u svojim se radovima zauzimala za ujednačenu zastupljenost i obalnoga i kontinentalnoga područja od antike do vremena njezinih istraživanja. Spomenuta se istraživanja isprepleću u njezinim rukopisnim i strojopisnim bilješkama o nazivima fortifikacija u kojima je ujedinila povijesni prostor Hrvatske koristeći se jezikom, to jest stručnim nazivima. Iako u njezinim studijama izostaje zanimanje za vojnu traktatistiku u europskome kontekstu, osim pukoga spominjanja Martinija i Bonaiuta Lorinija, Ana Deanović proširila je horizonte proučavanja fortifikacijske arhitekture tijekom ranonovovjekovne „utrke naoružanja vatrenim oružjem” na podijeljenoj teritoriju Hrvatske koji su obilježile neprestane ratne opasnosti.

Bilješke

- * Ovaj je članak nastao u sklopu projekta koji je financiran u okviru programa Europske unije za istraživanje i inovacije Obzor 2020 (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult). // This article is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult).
- ¹ IPU-ADO-AAD 30. „Materijali sa [sic!] kongresa”; IPU-ADO-AAD 39. „Predavanja“.
- ² VINKO ZLAMALIK, „Ana Deanović (1919. – 1989.)”, *Ljetopis JAZU*, 93 (1989.), 391–392.
- ³ JOSIP STOŠIĆ, „Predgovor”, *Biskupska kapela sv. Stjepana Prvomučenika u Zagrebu – spomenik slikarstva XIV stoljeća*, ur. J. Stošić, Zagreb, 1995., 10; BRANIMIR RAŠPICA, „Nekoliko projekata restauriranja zidnih slika i djelovanje Ane Deanović”, *Portal*, 2 (2011.), 20, bilj. 1.
- ⁴ Musée des Monuments Français, Pariz, Francuska.
- ⁵ Fondazione Giorgio Cini, Venecija, Italija.
- ⁶ VINKO ZLAMALIK, „Ana Deanović...” (bilj. 2), 391; Usporedi s biografijama novih članova Akademije „Ana Deanović”, *Ljetopis JAZU* (1975.), 493–497.
- ⁷ „Ana Deanović”, *Ljetopis JAZU* (1975.), 493.
- ⁸ BRANIMIR RAŠPICA, „Nekoliko projekata”, 14, 20.
- ⁹ „Ana Deanović”, *Ljetopis JAZU* (1975.), 494.
- ¹⁰ „Ana Deanović”, *Ljetopis JAZU* (1975.), 495.
- ¹¹ VLADIMIRA TARTAGLIA-KELEMEN, „Deanović, Ana”, *Hrvatski biografski leksikon*, 1993., <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4417>> (pregledano 13. listopada 2021.). Usporedi „Ana Deanović”, *Ljetopis JAZU* (1975.), 495–496. Opširan popis radova Ane Deanović vidi u: *Utvrde i perivoji, Studije i monografije Instituta za povijest umjetnosti, knj. 21: Izabrana djela Ane Deanović II*, ur. A. Žmegač, Zagreb, 2001., 142–148.
- ¹² SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, *Crkve-tvrđave u Hrvatskoj*, Zagreb, 1994.; *Utvrdeni samostani na tlu Hrvatske*, Zagreb, 2007.; *Srednjovjekovni burgovi oko Save i Kupe*, ur. A. Žunić, Zagreb, 2018.
- ¹³ ANA DEANOVIĆ, „Utvrde”, *Enciklopedija hrvatske povijesti i kulture*, Zagreb, 1980., 708–711.
- ¹⁴ ANA DEANOVIĆ, „Die regionalen Pläne der Befestigung der kroatischen Grenzen durch die Jahrhunderte der Türkenkriege und die Bezeichnendsten Werke im 16., 17. und 18. Jahrhundert”, *Burgen und Schlösser*, 2 (1973.), 109–110.
- ¹⁵ ANA DEANOVIĆ, IVAN TENŠEK, „Predziđe dubrovačke Minčete u zamisli Michelozza”, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 21 (1980.), 302–312; ANA DEANOVIĆ, „Prilog Michelozza Michelozzija utvrđivanju Dubrovnika”, *Utvrde i perivoji...*, 53–67.
- ¹⁶ ANA DEANOVIĆ, „Juraj Matejev Dalmatinac – graditelj utvrda”, *Utvrde i perivoji...*, 69–77.
- ¹⁷ O radionici obitelji Sanmicheli usporedi: FILIPPO TOSO, „Porta San Martino a Legnago e Porta Nuova a Verona. Nuovi documenti sul Sanmicheli Architecto nella fabbrica militare”, *Annali di Architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 12 (2000.), 59–68; ANDREJ ŽMEGAČ, „Zadarske utvrde 16. stoljeća”, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27 (2003.), 107–118; PAUL DAVIES, DAVID HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano, 2004.; PAVUŠA VEŽIĆ, „Vrata Michelea Sanmichelija u Zadru”, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29 (2005.), 93–106; GIULIANA MAZZI, „Michele Sanmicheli, la cosiddetta scuola sanmicheliana e le difese della Repubblica”, *L'Architettura militare di Venezia in terraferma e in Adriatico fra XVI e XVII secolo*, ur. F. P. Fiore, Firenze, 2014., 119–142; LARIS BORIĆ, „Dujam Rudičić, Sanmichelijevi i Girolamo Cataneo”, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 39 (2015.), 41–54; ANA ŠVERKO, „Peripheral or Central? The Fortification Architecture of the Sanmichelis in Dalmatia”, *The Land between Two Seas, Leiden*, ur. A. A. Payne, 2022., 40–58, https://doi.org/10.1163/9789004515468_004; PAVUŠA VEŽIĆ, „Srednjovjekovni Varoš Sv. Martina i renesansne Ravnice u Zadru – treba li njihovo područje biti resurs za nove urbane programe”, *Ars Adriatica*, 12 (2022.), 149–158; ANDREJ ŽMEGAČ, „Sforza Pallavicino i Zadar”, *Ars Adriatica*, 12 (2022.), 59–70; LARIS BORIĆ, „I collaboratori dalmati dei Sanmicheli: la trasmissione dei modelli e il linguaggio classico del primo Cinquecento est-adriatico”, *Norme e modelli: Il rinascimento e l'Adriatico orientale*, ur. J. Gudelj, Rim, 2023., 65–93.
- ¹⁸ ANA DEANOVIĆ, „Prilog Sanmichelij” u utvrđivanju Dalmacije”, *Utvrde i perivoji...*, 23–37; ANA DEANOVIĆ, „Utvrdena Dalmacija: shvaćanje Michelea i Giana Girolama Sanmichelija”, *Utvrde i perivoji...*, 39–47.
- ¹⁹ ANA DEANOVIĆ, „Bernardin iz Parme u Dubrovniku”, *Utvrde i perivoji...*, 49–51.
- ²⁰ Giorgio Vasari, *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino. Secondo, et ultimo volume della terza parte*, Firenze, 1568.

- ²¹ BARTOLOMEO DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*, Verona, 1718.
- ²² TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fioriscono nel secolo decimosesto*, Venecija, 1778.
- ²³ FRANCESCO MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni I*, Bassano, 1785.
- ²⁴ FRANCESCO RONZANI i GEROLAMO LUCIOLLI, *Le fabbriche ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli*, Verona, 1823.
- ²⁵ IVANA MANCE, *Zèrcalo naroda. Ivan Kukuljević Sakcinski: povijest umjetnosti i politika*, Zagreb, 2012., 79.
- ²⁶ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovník umjetnikah jugoslavenkih*, Zagreb, 1858., 395.
- ²⁷ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovník...* (bilj. 26), 396.
- ²⁸ <https://knjiznica.hazu.hr/2020/11/27/casopis-grada-za-povijest-knjizevnosti-hrvatske-9/> (pregledano 28. prosinca 2022.); <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=214323> (pregledano 28. prosinca 2022.).
- ²⁹ SIMEON LJUBIĆ, ur., *CRV I (1433 – 1527)*, Zagreb, 1876.; SIMEON LJUBIĆ, ur., *CRV II (1525 – 1553)*, Zagreb, 1877.; SIMEON LJUBIĆ, ur., *CRV III (1553 – 1571)*, Zagreb, 1880.; GRGA NOVAK, ur., *CRV IV (1572 – 1590)*, Zagreb, 1964.; GRGA NOVAK, ur., *CRV V (1591 – 1600)*, Zagreb, 1966.; GRGA NOVAK, ur., *CRV VI (1588 – 1620)*, Zagreb, 1970.; GRGA NOVAK, ur., *CRV VII (1620 – 1671)*, Zagreb, 1972.; GRGA NOVAK, ur., *CRV VIII (1620 – 1680)*, Zagreb, 1977.
- ³⁰ SIMEON LJUBIĆ, ur., *CRV II...* (bilj. 29), 150–152. Objavljeno i u: ANDREJ ŽMEGAČ, *Bastioni jadranske Hrvatske*, Zagreb, 2009., 185.
- ³¹ ANTONIO BERTOLDI, *Michele Sanmicheli al servizio della Repubblica Veneta. Documenti tratti dal Regio Archivio generale di Venezia*, Verona, 1874.
- ³² THOMAS GRAHAM JACKSON, *Dalmazia, Quarnero and Istria I*, Oxford, 1887.; GIUSEPPE SABALICH, *Guida archeologica di Zara*, Zadar, 1897.; Vitaliano Brunelli, „Le opere fortificatorie e la compagnia degli Artiglieri del Comune di Zara“, *Rivista dalmatica*, 3, 1904.; CARLO CECHELLI, ur., *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Zara*, Rim, 1932.
- ³³ LJUBO KARAMAN, *Umjetnost u Dalmaciji – XV. i XVI. vijek*, Zagreb, 1933.
- ³⁴ ERIC LANGENSKIÖLD, *Michele Sanmicheli, the Architect of Verona, his Life and Work*, Uppsala, 1938.
- ³⁵ RADOSLAV LOPAŠIĆ, *Karlovac*, Zagreb, 1879.; RADOSLAV LOPAŠIĆ, *Spomenici hrvatske Krajine I – 3*, Zagreb, 1884. – 1889.; RADOSLAV LOPAŠIĆ, *Bihać i Bihaćka krajina*, Zagreb, 1890.; RADOSLAV LOPAŠIĆ, *Oko Kupe i Korane*, Zagreb, 1895.
- ³⁶ EMILIJ LASZOWSKI, *Hrvatske povjesne gradjevine*, Zagreb, 1902.; EMILIJ LASZOWSKI, *Povijest plem. općine Turropolja I*, Zagreb, 1910.
- ³⁷ GJURO SZABO, *Sredovječni gradovi u Hrvatskoj i Slavoniji*, Zagreb, 1920.; GJURO SZABO, „Drei Burgen um Agram“, *Der Burgwart*, 39 (1938.), 69–73.
- ³⁸ LUKŠA BERITIĆ, „Miho Hranjac projektant dubrovačkih tvrđava XVII. stoljeća“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 7 (1953.), 83–86; LUKŠA BERITIĆ, „Stonske utvrde“, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 3 (1954.), 297–354; LUKŠA BERITIĆ, „Stonske utvrde (II. dio)“, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 4 – 5 (1956.), 71–152; LUKŠA BERITIĆ, „Tvrđava Sokol u Konavlima“, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 10 – 11 (1966.), 103–134; LUKŠA BERITIĆ, „Utvrđenja i regionalni plan Cavtata“, *Anali*, 12 (1970.), 191–204.
- ³⁹ LUKŠA BERITIĆ, *Utvrđenja grada Dubrovnika*, Zagreb, 1955.
- ⁴⁰ ANA DEANOVIĆ, *Prilog Michelozza...* (bilj. 15), u izvornome obliku ANA DEANOVIĆ, „Contributo di Michelozzo Michelozzi alla fortificazione di Ragusa (Dubrovnik)“, *Studi castellani in onore di Piero Gazzola*, 2 (1980.), 275–290.
- ⁴¹ Vidi: HARRIET MCNEAL CAPLOW, „Michelozzo at Ragusa: New Documents and Revaluations“, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 31, 2 (1972.), 108–119. McNeal Caplow autorica je i monografije o Michelozzu, HARRIET MCNEAL CAPLOW, *Michelozzo*, New York, 1977.
- ⁴² PIERO GAZZOLA, *Michele Sanmicheli, architetto veronese del Cinquecento*, Venecija, 1960.
- ⁴³ ANA DEANOVIĆ, „Il contributo dei Sanmicheli alla fortificazione della Dalmazia“, *Castellum*, 7 (1968.), 37–56. Prevedeno ANA DEANOVIĆ, *Prilog Sanmichelijā...* (bilj. 18).
- ⁴⁴ ANA DEANOVIĆ, „La ville maritime (Adriatique) fortifiée – Le répertoire de termes présentant le système de sa défense au Moyen-âge“, *Bulletin IBI*, 33 (1977.), 37–43. Prijevod djela ANA DEANOVIĆ, „Utvrđeni grad na Jadranskom moru. Izbor termina koji pokazuju njegov obrambeni sustav u srednjemu vijeku“, *Utvrde i perivoji...*, 10–11.
- ⁴⁵ ANA DEANOVIĆ, „Glosar naziva u upotrebi srednjovjekovnog i renesansnog vojnog graditeljstva u Hrvatskoj“, *Rad JAZU*, 381 (1978.), 35–48.
- ⁴⁶ Vidi bilješku 15.
- ⁴⁷ ANA DEANOVIĆ, „Juraj Matejev Dalmatinac – graditelj utvrda“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3 – 6 (1982.), 101–107. Objavljeno u *Utvrde i perivoji...* (bilj. 16), 69–77.
- ⁴⁸ ANA DEANOVIĆ, „Les types des fortifications isolées dans la campagne de la côte Adriatique (Yougoslavie)“, *Bulletin IBI*, 35 (1980.), 207–218.
- ⁴⁹ ANA DEANOVIĆ, *Utvrde...* (bilj. 13).
- ⁵⁰ ANA DEANOVIĆ, „Prilog Michelozza...“ (bilj. 15), 64.
- ⁵¹ ANA DEANOVIĆ, „Les portes du XIV^e siècle des villes maritimes de Dalmatie et d'Istrie“, *Bulletin IBI*, 44 (1986.), 9–14.
- ⁵² ANA DEANOVIĆ, „Architetti veneti del Cinquecento impegnati nella fortificazione della costa dalmata“, *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, Milano, 1988., 125–134, fortificata: un concetto di Michele e Gian Girolamo Sanmicheli.
- ⁵³ ANA DEANOVIĆ, „Dalmazia fortificata: un concetto di Michele e Gian Girolamo Sanmicheli“, *Castelli e città fortificate. Storia recupero valorizzazione*, Udine, Trst, 1991., 27–36. Prijevod djela ANA DEANOVIĆ, „Utvrđena Dalmacija...“ (bilj. 18).
- ⁵⁴ ENNIO CONCINA, *La macchina territoriale – la progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Rim, 1983.; PIETRO MARCHESI, *Fortezze veneziane 1508 – 1797*, Milano, 1984. Ennio Concina također je 1988. objavio utjecajno djelo o nazivima gradnje koji su zabilježeni u venecijanskim izvorima od 15. do 18. stoljeća, ENNIO CONCINA, *Pietre, parole, storia. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane*, Venecija, 1988.
- ⁵⁵ LIONELO PUPPI, *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*, Rim, 1986.; PIETRO MARCHESI, „I forti sanmicheliani di Sant'Andrea a Venezia e San Nicolò a Sebenico“, *Atti e memorie della Società dalmata di storia patria*, 17 (1989.), 49–66.
- ⁵⁶ LIONEL PUPPI, Michele Sanmicheli, *Architetto di Verona*, Padova, 1971.; PIETRO MARCHESI, *Fortezze...* (bilj. 54); TOMISLAV RAUKAR, IVO PETRICIOLI, FRANJO ŠVELEC, ŠIME PERIČIĆ, *Zadar pod mletačkom upravom 1409. – 1797.*, Zadar, 1987.; KRUNO PRIJATELJ, „Sanmicheli e la Dalmazia“, *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, ur. H. Burns, C. L. Frommel, L. Puppi, Milano, 1995., 222–227.
- ⁵⁷ ANA DEANOVIĆ, „Prilog Sanmichelijā...“ (bilj. 18), 64.
- ⁵⁸ ANA DEANOVIĆ, „Prilog Sanmichelijā...“ (bilj. 18), 28.
- ⁵⁹ FILIPPO TOSO, „Porta...“ (bilj. 17).
- ⁶⁰ Usporedi bilj. 17.

- ⁶¹ FILIPPO TOSO, „Porta...“ (bilj. 17), 61; LARIS BORIĆ, „Dujam Ruđičić, Sanmichelijev...“ (bilj. 17), 42.
- ⁶² IPU-ADO-AAD. Arhiv Ane Deanović. Vlasništvo Instituta za povijest umjetnosti. Za fond je napravljen osnovni popis inventara koji je izradila Irena Šimić sa suradnicom Anom Marijom Sever, a pregled su počeli u svibnju 2008. Andrej Žmegač i Iva Cvitan. Napominje se da je Ana Deanović odvojila građu u cjeline koje prate razvojne stupnjeve njezina rada. Podatci su zabilježeni iz popisa inventara. Građivo Arhiva Ane Deanović pohranjeno je u dvanaest arhivskih kutija, devedeset sedam fascikala, tri fotografska albuma, a dio čini i donacija 495 knjiga. Arhiv je pohranjen s izvornom sistematizacijom (<https://www.ipu.hr/article/hr/909/arhiv-ana-deanovic>, pregledano 28. prosinca 2022.). Provedeno je preliminarno istraživanje arhivske građe. Od trideset četiri pregledana fascikla, izdvojen je trideset jedan kao važan za istraživanje fortifikacijske arhitekture na teritoriju Hrvatske. Nekoliko fascikala sadržava rukopise i/ili strojopise o nazivima fortifikacijske arhitekture, a pronađeni su i nacrti objavljenih tekstova o fortifikacijskome nazivlju. Potrebno je izdvojiti fascikl 25. „Dr. Ana Deanović, ostavština, pripreme za terminologiju” gdje su rukopisi u kojima je autorica povezivala fortifikacije i nazive koji se odnose na građevine ili njihov dio. Za pojedine je primjere točno navodila referencije o tome gdje su se rabili uz godinu i kraće bilješke. Za francuske nazive ne postoji mnogo podataka, a za latinske i talijanske nazive postoji mnoštvo tekstova s iscrpnim bilješkama. Međutim, za hrvatske nazive postoje svega dva kratka strojopisa. Nakon navedenih popisa naziva slijede deseci stranica rukopisnih tablica. Važno je da su u Arhivu točni kronološki podatci o uporabi određenih naziva, što zapravo predstavljaju oznake plus i minus uz broj stoljeća. Ana Deanović, dakle, bilježila je iz kojih je dokumenata i literature prikupila određene nazive. Fascikl 135. „A. Deanović, glosar naziva srednjovjekovnog i renesansnog vojnog graditeljstva u Hrvatskoj” zapravo su pripreme bilješke za „Glosar” slične strukture kao i u prošleme slučaju. U fasciklu 123. „Dr. Ana Deanović, kašteli, gradine, burgovi” također se bavi tipologijom i nazivljem fortifikacijske arhitekture. Postoji i nekoliko zapisa na ćirilici o Petrovaradinskoj tvrđavi. Slični su dokumenti i u fasciklima: 141. „Razvoj utvrda na našoj obali Jadrana”, 133. „Deanović. Utvrde – Katalog”, 146. „Dr. Ana Deanović, ostavština, burgovi dopisi” i 150. „Fortifikacije, arhitektura, burgovi, fortifikacije, pregled, autori, zaštita, tipologija”. Nadalje, u fasciklu 30. „Materijali sa [sic!] kongresa” prikupljeni su tekstovi s međunarodnih izlaganja. Ideja približavanja fortifikacijske arhitekture na teritoriju Hrvatske široj europskoj publici i upozoravanje na njezinu važnost u europskome kontekstu fortificiranja ranoga novog vijeka prepoznata u objavljenim člancima očito je imala mnogo širi utjecaj. Ana Deanović vrlo je vjerojatno smatrala da su navedene teme vrijedne međunarodne publike, osobito zbog utjecaja stranih jezika i pojavnosti višejezičnih naziva pri istraživanju fortifikacija na teritoriju Hrvatske. Npr., u Gentu je 1967. izlagala o komparativnim nazivima utvrda i burgova „La terminologie des châteaux-forts construits sur la ligne de l’antemurale christianitatis (du XVe au XVIIe siècle)”. Zanimljivo je da, kada piše o nazivima fortifikacijske arhitekture, ujedinjuje obalno i kontinentalno područje Hrvatske, što je i neovisno o nazivlju uvodila u svojim rielijim radovima pri spominjanju osmanskih ratova od 15. stoljeća (ANA DEANOVIĆ, „Utvrde...” (bilj. 13)). Izlaganje „Celebri architetti veneti nel ‘500 nell’opera di fortificazione della costa dalmata” održala je tijekom međunarodnoga seminara *L’architettura militare veneta del cinquecento* pri Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio u Vicenzi. Može se zaključiti da su stalni kontakt s građevinarima tijekom rada u Konzervatorskome zavodu i česta izlaganja na međunarodnim znanstvenim skupovima utjecali na istraživanja nazivlja fortifikacijske arhitekture. Zanimljivo je da Ana Deanović u svojim bilješkama uopće ne spominje ni vojne traktate ni traktatiste, osim sporadično tekst čiji je autor Miho Hranjac (rukopisni traktat iz 1617. na talijanskome jeziku, signatura Arhiv HAZU I. d-130. *Fortificazione della Città di Ragusa*; Ana Deanović zabilježila je Hranjca u ispisu njezina rada „Historičke gradine i tvrđave u Dalmaciji”, *Arhitektura* 109–110, 18–25 iz 1971. koji je pronađen u jednoj od neobilježenih kutija u njezinu Arhivu), iako u svojim objavljenim djelima spomi-
- nje novosti u razvoju fortifikacijske arhitekture i nova umijeća vojnih inženjera. U fasciklu 31. „Dalmacija, bastioni” detaljne su bilješke o vojnim inženjerima i prijepisi arhivske građe. Ostali listovi sadržavaju popise lokaliteta i njihovih fortifikacijskih tipova i elemenata. Najviše je zapisa o Zadru, Šibeniku, Splitu, Trogiru i Dubrovniku. U fasciklu 112. „Dubrovnik – Pile (1985.)” piše o problemu očuvanja drveća na Pilama, a uz to umetnut je ispis teksta Ivana Martinčića „Arhitektonsko i urbanističko nazivlje I. – o načelima obradbe za nazivoslovni rječnik” (IPU-ADO-AAD fascikl 112. „Dubrovnik – Pile (1985.)”; zasad nije pronađen podatak o njegovoj objavi.). U fasciklu 118. „Utvrde na Jadranu” pronađen je dokument u kojemu se navodi da je Ana Deanović 1974. željela pripremiti i prijaviti istraživački tim za projekt ili knjigu o višestoljetnom razvoju fortifikacija na Jadranu (točnije za Istru, Hrvatsko primorje i Dalmaciju) pod naslovom *Obrambeno graditeljstvo na Jadranu* (IPU-ADO-AAD fascikl 118. „Utvrde na Jadranu”). U drugome je pak riječ o prijavi na natječaj predradnje za publikaciju *Razvoj utvrđenja na našoj obali Jadrana*. Pronađeno je još nekoliko sličnih nesvrstanih dokumenata iz različitih godina u drugim fasciklima. Opširniji opisi fortifikacija, izvještaji o arheološkim istraživanjima, njihovu stanju i povijesnoj važnosti položaja, uz programe zabrane namjeravanih gradnji i prijedloge popravka, pronađeni su u fasciklima: 54. „Iz ostavštine dr. Ane Deanović, regionalno utvrđivanje jadranske obale”, 79. „Urbanističke koncepcije obala; dr. Ana Deanović, materijali”, 80. „Dubrovačke zidine, Minčeta” i 121. „Revelin”. Detaljne bilješke za članak o potkovi šibenske tvrđave sv. Nikole s referencijama iz literature pronađene su u fasciklu 82. „Šibenik, Nikola potkova”. Pregledane su i četiri nesvrstane kutije rukopisa. Od toga treba spomenuti tekst za „Glosar” iz „Kutija rukopisa 1”, mapu o fortifikacijskoj arhitekturi u „Kutija rukopisa 3” i tekstove o regionalnome utvrđivanju i stranome nazivlju fortifikacijske arhitekture u „Kutija rukopisa 4”.
- ⁶³ Zahvaljujem ravnateljici Instituta za povijest umjetnosti dr. sc. Katarini Horvat-Levaj na dopuštenome uvidu i korištenju navedenom građom. Zahvaljujem Ireni Šimić i Lini Šojat na ljubaznosti i pomoći tijekom rada u Arhivu.
- ⁶⁴ KARLA PAPEŠ, *Terminologija hrvatske fortifikacijske arhitekture* (diplomski rad), 2019., <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:786576>.
- ⁶⁵ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 38.
- ⁶⁶ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 35.
- ⁶⁷ LJUBO KARAMAN, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb, 1963.
- ⁶⁸ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 35.
- ⁶⁹ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 35.
- ⁷⁰ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 39–47.
- ⁷¹ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 36–37.
- ⁷² ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 36.
- ⁷³ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 36.
- ⁷⁴ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 36.
- ⁷⁵ U bibliografiji naveden je prijevod R. J. H. Jenkinsa *De administrando imperio* na engleski jezik iz 1949. godine.
- ⁷⁶ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 36.
- ⁷⁷ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 37.
- ⁷⁸ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 37.
- ⁷⁹ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 37.
- ⁸⁰ ANA DEANOVIĆ, „Glosar...” (bilj. 45), 37.
- ⁸¹ Usporedi traktate: Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*; Niccolò Tartaglia, *Nuova scientia*; Giovan Battista Bellucci, *Nuova invenzione di fabricare fortezze di varie forme*; Francesco de Marchi, *Della architettura militare*; Bonaiuto Lorini, *Delle fortificazioni libri cinque*; Girolamo Cataneo, *Dell’arte militare libri cinque*; Vincenzo Scamozzi, *Idea dell’architettura universale*; Francesco Tensini, *La fortificazione, guardia, difesa et espugnazione delle fortezze*; Pietro Paolo

- Floriani, *Difesa et offesa delle piazze*; Daniel Specklin, *Architectura von Vestungen*; Antoine De Ville, *Les fortifications du chevalier Antoine De Ville, contenant la manière de fortifier toute sorte de places tant reguliere-ment, qu'irreguliere-ment*; Adam Freytag (Freitag), *L'architecture militaire, ou la fortification nouvelle*; Matthias Dögen, *Architectura militaris moderna*.
- ⁸² ANA DEANOVIĆ, „Glosar...“ (bilj. 45), 37.
- ⁸³ JOHN RIGBY HALE, „The First Fifty Years of a Venetian Magistracy. The Provveditori alle Fortezze”, *Renaissance. Studies in honour of Hans Baron*, ur. A. Molho i J. A. Tedeschi, 1970., 501–529.
- ⁸⁴ KARLA PAPEŠ, „Fortification Inventories in the Early Modern eastern Adriatic as Research Tools”, *Defensive Architecture of the Mediterranean*, 13, ur. M. G. Bevilacqua i D. Ulivieri, 217–222.
- ⁸⁵ IVAN MARTINČIĆ, „Arhitektonsko i urbanističko nazivlje (I. – o načelima obradbe za nazivoslovni rječnik)”, IPU-ADO-AAD fascikl 112 „Dubrovnik – Pile (1985.)“, 1–29.
- ⁸⁶ MARINA MARASOVIĆ ALUJEVIĆ, „Romanizmi u graditeljskoj terminologiji u Dalmaciji”, *Čakavska rič* 1 – 2 (1984.), 55–103.
- ⁸⁷ MILAN KRUIHEK, *Krajiške utvrde i obrana Hrvatskog Kraljevstva tijekom 16. stoljeća*, Zagreb, 1995. Usporedi KARLA PAPEŠ, *Terminologija...* (bilj. 64), 4–5.
- ⁸⁸ BARBARA ŠTEBIH, „Vojni terminološki germanizmi u rječniku hrvatskoga kajkavskoga književnog jezika”, *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 26 (2000.), 245–260.
- ⁸⁹ MILE MAMIĆ, „Hrvatsko vojno nazivlje u rječniku Juridisch-politische Terminologie”, *Jezik*, 54/2 (2007.), 55–60.
- ⁹⁰ ANDREJ ŽMEGAČ, *Bastioni...* (bilj. 30), 9–17.
- ⁹¹ DRAGO MILETIĆ, *Plemićki gradovi kontinentalne Hrvatske*, Zagreb, 2012.
- ⁹² ZORISLAV HORVAT, *Burgologija*, Zagreb, 2014.
- ⁹³ LUCIJANA LEONI, „Terminologija konzerviranja i restauriranja predmeta kulturne baštine u suvremenoj hrvatskoj leksikografiji”, *Studia lexicographica*, 16 (2015.), 115–132.
- ⁹⁴ FRANO STOJIC, „Jezik hrvatskoga preporoditelja Relkovića i rječnik vojnih pojmova”, *Kroatologija*, 8 / 1 – 2 (2017.), 215–228.
- ⁹⁵ KARLA PAPEŠ, *Terminologija...* (bilj. 64).
- ⁹⁶ <https://www.ipu.hr/article/hr/663/hrvatski-pojmovnik-klasice-arhitekture> (pregledano 28. prosinca 2022.).
- ⁹⁷ <http://struna.ihjj.hr/> (pregledano 28. prosinca 2022.).
- ⁹⁸ DALIBOR VRGOČ, *Terminološki aspekti stvaranja hrvatskoga vojnoga nazivlja* (doktorska disertacija), Zagreb, 2021.
- ⁹⁹ DALIBOR VRGOČ, BERNARDINA PETROVIĆ, „Juxtaposing the Croatian military terminology of two groundbreaking 19th century dictionaries”, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, 13 (2020.), 65–92.
- ¹⁰⁰ NEDA BORIĆ, „Analiza tvorbenih načina u hrvatskome nazivlju arhitekture i urbanizma s osobitim osvrtom na značenje”, *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 46 (2020.), 29–48.
- ¹⁰¹ Martina Matijaško, „Pojmovnik utvrdnog graditeljstva s nazivljem na engleskom jeziku”, <https://darkoantolkovic.wordpress.com/2017/03/01/pojmovnik-utvrdnog-graditeljstva-s-nazivljem-na-engleskom-jeziku/> (pregledano 13. listopada 2021.).

Art Historian Ana Deanović and Her Contribution to the History of Fortification Architecture and Fortification Terminology

KARLA PAPEŠ

Art historian and conservator Ana Deanović (1919–1989) conducted significant research on fortification architecture in the historical-artistic context of the second half of the twentieth century. Although skilled in various aspects of her profession, as an experienced researcher, she focused on researching fortification architecture and publishing works on this subject, mainly from the 1970s. She was particularly interested in the developmental stages of monument construction and the renowned architects and military engineers involved in the territory of present-day Croatia, including Michelozzo Michelozzi, Juraj Dalmatinac, Michele and Giangirolamo Sanmicheli. She presented at international conferences, advocating and warning about the fortifications of the territory of Croatia that belonged to the innovative Early Modern European types of fortifications. Deanović attempted to systematise Croatian historical fortification terms in “Glosar naziva”. This work was a novelty in Croatian art history, where she compiled a corpus

of more than three hundred terms from several languages. The focus was systematically presenting the terms used in literature and historical documents. The glossary reveals that many terms were repeated due to their different meanings and were primarily listed in foreign languages. While previous scholars had noted terminological issues in Croatian art history, particularly in fortification architecture, Deanović was the first to conduct foundational research on the subject. Her research on the history of fortification architecture is significant and innovative on three levels. First, it provides insight into fortification architecture in the territory of Croatia, including both coastal and continental areas from antiquity to modern times. Second, it explores the relationship between early modern fortification architecture in Croatia and its European context. Finally, it represents pioneering research on Croatian fortification terminology.

Žena u arhitekturi *Sene Sekulić-Gvozdanović*: ženska povijest i teorija arhitekture u kontekstu hrvatskoga historiografskog narativa*

JASENKA GUDELJ

Izvorni znanstveni rad
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA E BENI CULTURALI
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI,
VENEZIA
jasenka.gudelj@unive.it
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.16>

Knjiga Žena u arhitekturi pojavila se 1998. godine u izdanju Udruženja hrvatskih arhitekata, no temelji se na nizu tekstova koje je Srebrenka Sekulić-Gvozdanović objavljivala još od sredine sedamdesetih i tijekom osamdesetih godina prošlog stoljeća. Ti su članci bili objavljeni u stručnim časopisima, poput časopisa UHA-e Čovjek i prostor, ali i ambicioznim izdanjima namijenjenim obrazovanoj ženskoj publici, poput Žene, „časopisa za znanstvena, društvena i kulturna pitanja o mjestu i ulozi žene i porodice u društvu“, u izdanju Saveza žena Hrvatske. Analiza navedenih tekstova, usredotočenih na problem aktivne uloge žena u polju arhitekture i ispisivanju povijesti profesije na globalnoj razini, omogućuje razmatranje njihova utjecaja na historiografski narativ i otvaranje novih istraživačkih pitanja u hrvatskome javnom i istraživačkom prostoru.

Ključne riječi: Sena Sekulić-Gvozdanović, *Žena u arhitekturi*, historiografija, ženska povijest arhitekture

UVOD

Knjiga *Žena u arhitekturi* Srebrenke (Sene) Sekulić-Gvozdanović (1916. – 2002.) tiskana je 1998. godine u izdanju Udruženja hrvatskih arhitekata kao sukus dugogodišnjih istraživanja autorice,¹ koja je tada već bila u devetom desetljeću profesionalno iznimno uspješna života.² (sl. 1) Osmišljeno kao svojevrсно izvođenje povijesnog dokaza o postojanju ženske kreativnosti vezane za arhitekturu, djelo i u svjetskim okvirima ostaje rijeđak pokušaj takva istraživanja u izvanredno široko postavljenom vremenskom i geografskom okviru.

Sena Sekulić-Gvozdanović svojim je radom na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu od prvih poratnih do kasnih osamdesetih godina prošlog stoljeća, pa i poslije, obilježila generacije studentica i studenata, ali i samu instituciju, čija je

prva dekanica u povijesti.³ Tome u prilog svjedoče i najnovija mapiranja arhitekture Hrvatske i druge Jugoslavije iz perspektive rodni studija.⁴ Njezino bavljenje ženskom stranom povijesti arhitekture teklo je usporedo s vrhuncem akademske karijere, pa se stoga otvara pitanje geneze, rezultata i odjeka *Žene u arhitekturi* u kontekstu historiografskog narativa i utjecaja na hrvatski javni i istraživački prostor. Ovdje se tom zadatku pristupa isključivo na temelju objavljenih tekstova i prikaza, na transverzali ženske povijesti, povijesti institucija i društva, povijesti arhitekture i feminističke kritike.

IZVORIŠTA ŽENE U ARHITEKTURI: KONTEKST I PUBLIKA

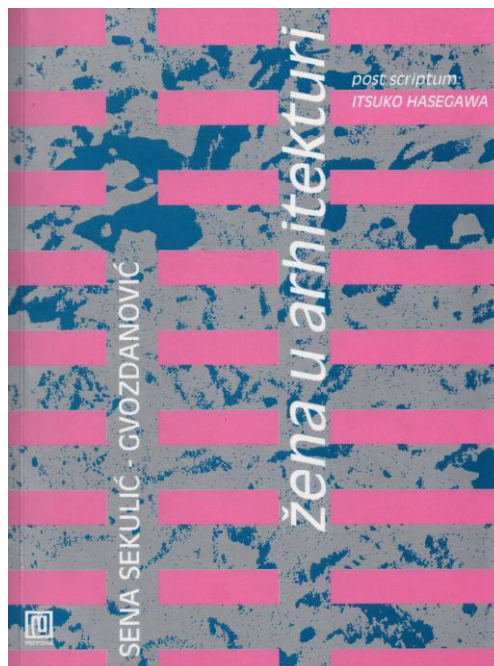
Knjiga tiskana 1998. godine temelji se na tekstovima koje je Sena Sekulić-Gvozdanović objavljiva-

la 1975. godine u arhitektonskom časopisu *Čovjek i prostor* te između 1983. i 1988. godine u znanstveno-popularnom časopisu *Žena* koji je izdavao Savez žena Hrvatske.⁵ Iako tematski povezani raspravama o aktivnoj ulozi žena u arhitekturi, ti su članci izvorno bili napisani za vrlo različitu publiku, a razmak od desetak godina, koliko ih dijeli, podudara se sa zenitom profesionalne karijere njihove autorice, ali i velikim pomacima u polju arhitekture te korjenitim društvenim i političkim promjenama.

Tako je u povodu „Godine žene“, koju su 1975. proglasili Ujedinjeni narodi, za stručnu publiku časopisa *Čovjek i prostor*, tada mjesečnika Saveza arhitekata Hrvatske, članica uredništva Sena Sekulić-Gvozdanović napisala seriju tekstova o aktivnoj ulozi žena u povijesti arhitekture koja je u nastavcima objavljivana od svibnja do prosinca.⁶ Ti kratki sočno pisani i bogato ilustrirani zapisi odnose se na Stari svijet i izvanoeuropske kulture, od mitskih i arheološki osvjedočenih utemeljiteljica gradova, palača, hramova i vrtova Starog istoka i Sredozemlja do uloge žena u oblikovanju prostora u sjevernoameričkim kulturama Tipi i Pueblo.

Već u prvom od tih tekstova Sena Sekulić-Gvozdanović iznosi temelje svojeg narativa: pišući u vrijeme kad je povijest arhitekture bila shvaćena kao kanonski niz velikih imena, ravnopravnost s muškarcima, koju predviđa tek u 21. stoljeću, značila bi dosezanje ideala „žene-arhitekta kao genijalnoga kreatora“.⁷ Iz povijesnoga gledišta staroga Sredozemlja, dokazati kreativnu sposobnost žena za Senu Sekulić-Gvozdanović značilo je ponajprije sastaviti historijski niz velikanki, pri čemu je, u nedostatku profesionalki predmodernog doba, iskorišten već priznati postupak pripisivanja određenih zasluga i za oblikovanje građevina vladarima i naručiteljima. Stoga se kao novi kanon predlažu vladarice i naručiteljice, od onih mitskih pa do onih osvjedočenih u povijesnim izvorima i arheološkim nalazima.

Nadalje, u tekstovima se obrađuju i pojedini transverzalni aspekti rodних odnosa i arhitektonске djelatnosti: tako su Semiramidini vrtovi prigoda za širi diskurs o povijesti pejzažne arhitekture na temelju teksta švicarske pejzažne arhitektice Verene Steiner (i Silvia Steinera, kojeg Sekulić-Gvozdanović ne spominje) iz 1956. godine,⁸ a analiza Hatšepsutina hrama izaziva opservacije o ženskoj sklonosti inovativnim praktičnim rješenjima i muškoj ljubomori na ženska postignuća. Rasprava o antičkoj Grčkoj, iako ističe mizoginost te kulture, pripisuje aktivnu ulogu u arhitektonskim ostvarenjima Periklovoj supruzi Aspaziji te izdvaja Artemiziju, graditeljicu Mauzoleja u Halikarnasu. Miroljubivi pak kretske matrijarhat očituje se u aglomeratskom, a ipak funkcionalno jasnom karakteru minojskih palača, za razliku od dorske simetrije, što omogućuje ocrtavanje suprotstavljenih ženskih i muških principa u oblikovanju

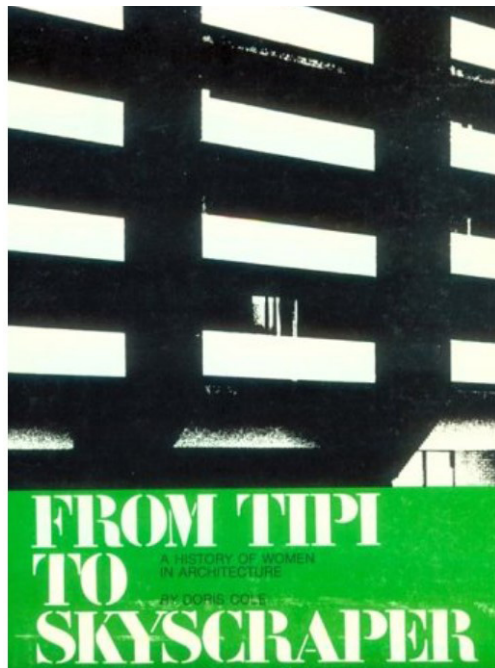


Sl. 1.
Sena Sekulić-Gvozdanović, *Žena u arhitekturi*, Zagreb, 1998., naslovnica (oblikovanje: Edita Schubert).

kao posljedicu društvenih rodnih asimetrija. Slična opreka očituje se i u tekstu o ravnopravnijoj etruskoj naprama arhitektonskoj kulturi antičkog Rima, koju se opisuje kao inženjersku, energičnu i stoga maskulinu. Ipak, sugerira se nešto bolji položaj i pristup obrazovanju rimskih žena u odnosu prema Grkinjama, a izdvojene su naručiteljice Sabina, supruga cara Hadrijana, koji je i sam smatran arhitektom, te Faustina Starija, supruga cara Anotonina Pija. Također, ističe se ženska uloga u oblikovanju privatnih interijera s naglašenim kjaroskuralnim efektima, ali i feminitnost formi kružnih Vestinih hramova. Ekskurs u pretkolonijalnu Ameriku opisuje arhitekturu kao žensku praksu sjedilačkih indijanskih plemena tzv. Pueblo kulture, ali i onih nomadskih u području Velikih ravnic. Završetkom „Godine žene“ serija je prekinuta, iako je Sena Sekulić-Gvozdanović i dalje bila članica uredništva ČiP-a i nastavila objavljivati tekstove o aktualnostima mahom iz područja povijesti arhitekture i zaštite graditeljskog nasljeđa.

Valja istaknuti kako su upravo rane sedamdesete godine vrijeme novog vala feminističkih istraživanja, osobito u anglofonom povijesti umjetnosti i arhitekture,⁹ a „Godina žene“ potakla je i izdavanje slavnog broja časopisa *Architectural Design* iz kolovoza 1975. godine, posvećenog britanskim arhitekticama, odnosno njihovu aktualnom shvaćanju profesije.¹⁰ U citiranim tekstovima Sena Sekulić-Gvozdanović ne osporiv je utjecaj knjige bostonske arhitektice Doris Cole (r. 1938.) *From Tipi to Skyscraper: A History of Women in Architecture*, prve studije o povijesti žena u američkoj arhitekturi koja je objavljena 1973. godine¹¹ (sl. 2). Upravo će inovativni socijalno-povijesni pristup ženskom sudjelovanju u američkoj arhitektonskoj kulturi, koji je Doris Cole razvila na

Sl. 2.
Doris Cole, *From
Tipi to Skyscraper: A
History of Women in
Architecture*, Boston,
1973., naslovnica.



tragu antropoloških istraživanja, biti od presudne važnosti za razmišljanja ponuđena stručnoj publici zagrebačkog ČiP-a. Naime, Sena Sekulić-Gvozdanović nije ih tek preuzela u tekstu o američkim Indijankama-graditeljicama, nastalom i na temelju knjige o Pueblo kulturi slavnoga američkog povjesničara arhitekture Vincenta Scullyja iz iste, 1975. godine,¹² nego ih je pokušala barem ponegdje primijeniti i na području Sredozemlja u starome vijeku. Napomenimo i da se Sena Sekulić-Gvozdanović aktivno bavila i prevoditeljstvom, a među djelima koja je prevela jest i iznimno popularno (ali i osporavano) *Porijeklo žene* velške antropologinje Elaine Morgan iz 1972., koje je u hrvatskom izdanju nakladničke kuće August Cesarec iz Zagreba izašlo 1978. godine.¹³

Stoga su zagrebački tekstovi hibridna karaktera: dok je s jedne strane primijenjen transverzalni antropološki pristup pri obradi kultura o kojima je malo pisanih dokaza, s druge se strane cilja prema povijesti velikih imena i stvaranju kanonskog niza važnih naručiteljica. Nastali na temelju velike erudicije i poznavanja povijesnih oblika arhitekture, čije su analize umetnute u dio biografija naručiteljica, ti zapisi ostaju odvojeni od lokalnog konteksta: primjerice, ne spominju se Salvia Postuma i Melia Aniana, dvije važne naručiteljice slavoluka na istočnome Jadranu, a nema ni referencija na arheološka i povijesna istraživanja suvremenica i suvremenika iz Hrvatske ili s područja tadašnje Jugoslavije.

Istaknimo i da je iste godine Sena Sekulić-Gvozdanović i doktorirala te postala prva redovita profesorica na zagrebačkome Arhitektonskom fakultetu. Time je i zanimljiviji njezin pokušaj historiziranja uloge žena u arhitekturi s položaja cijenjene profesorice povijesti arhitekture u jedinjoj obrazovnoj

ustanovi u ovome području u Hrvatskoj, na čije će čelo uskoro i doći.

Tri članka o profesionalnom djelovanju, školovanju i udrugama arhitektica, koja je Sena Sekulić-Gvozdanović napisala za rodno i profesionalno drukčije profiliranu publiku *Žene*, „časopisa za znanstvena, društvena i kulturna pitanja o mjestu i ulozi žene i porodice u društvu“, objavljena su osamdesetih godina kao svojevrsna izvješća s međunarodnih kongresa Međunarodne udruge arhitektica (Union Internationale des Femmes Architectes - UIFA), na kojima je Sena Sekulić-Gvozdanović aktivno sudjelovala.

Prvi, najopsežniji tekst nastao je u povodu kongresa u Parizu 1983. godine, kojim je obilježeno 20 godina UIFA-e, gdje su na pratećoj izložbi bili predstavljeni radovi čak 12 arhitektica iz Hrvatske.¹⁴ U njemu se Sena Sekulić-Gvozdanović koristi mnogo borbenijim rječnikom u odnosu prema testovima iz ČiP-a, izravno zahtijevajući profesionalnu ravnopravnost spolova, osobito u kontekstu timskog rada koji redovito potpisuju muškarci. Sažimajući povijesni pregled žena u arhitekturi, pri čemu je već obrađeni materijal iz ČiP-a obogaćen primjerima naručiteljica i arhitektica modernog i suvremenog doba, autorica u *Ženi* zatim ukratko prevodi članak o muškim i ženskim principima u arhitekturi iz 1981. godine njemačke arhitektice Margrit Kennedy (1939. – 2013.), jedne od viđenijih članica UIFA-e,¹⁵ koji u neku ruku kristalizira razmišljanja Sena Sekulić-Gvozdanović iz sedamdesetih godina. Tekst zaključuje razmatranjima o njihovoj primjeni na temelju istraživanja o odnosu korisnika i arhitekture francuskog arhitekta Pierrea Lefèvrea (r. 1941.).¹⁶ U jedinjoj bilješci u članku izneseni su i važni statistički podatci o školovanju i djelovanju zagrebačkih arhitektica, čime se prvi put u obraćanju hrvatskoj publici jasno iznose asimetrije lokalnih profesionalnih odnosa. Iste je godine Sena Sekulić-Gvozdanović bila i laureatkinja Nagrade za životno „Viktor Kovačić“ Udruženja hrvatskih arhitekata, i to kao tek druga žena kojoj je pripalo to važno strukovno priznanje u tada četvrtstoljetnoj povijesti nagrade.¹⁷

Drugi tekst, u povodu berlinskog kongresa UIFA-e 1984. godine, posvećen je školovanju arhitektica u SAD-u i Europi te njihovim doprinosima u području stambene arhitekture.¹⁸ Članak ilustrira i prateće izložbe, među kojima je gotovo uzgred spomenut uspješni izlagački projekt Sena Sekulić-Gvozdanović o ženskoj strani arhitektonske povijesti.¹⁹ Autoričino oduševljenje izazvala je izložba radova Zahe Hadid (1950. – 2016.), tada velike zvijezde u usponu. Članak se zaključuje poglavljem o njemačkim muzejima, posebice onome posvećenom filmskoj umjetnosti u Frankfurtu arhitektonskog para Margret Bofinger i supruga Helgea Bofingera, kojeg znakovito ne imenuje. Tu zagrebačka povjesničarka arhitekture iznosi i svoj dojam ostvarenja postmo-

derne, s oduševljenjem pišući o Jamesu Stirlingu i, nešto suzdržanije, o drugim (muškim) imenima koja ipak smatra svojevršnim epigonima.

Treći je pak tekst iz 1988. godine vrlo kratki osvrt na kongres UIFA-e održan u Washingtonu, s temom stanovanja, gdje se navodi da je Sena Sekulić-Gvozdanović pripala čast održati uvodno predavanje pod naslovom „Problemi stanovanja kroz povijest čovječanstva“.²⁰ Spomenuta je i izložba o arhitekticama u SAD-u te se apelira na osnivanje njihova jugoslavenskog udruženja, do čeg u konačnici nije došlo.

Tekstovima u *Ženi* Sena Sekulić-Gvozdanović predstavila se kao važna osobnost u međunarodnim relevantnim profesionalnim organizacijama, pri čemu je bila gotovo desetljeće starija od osnivačice udruge arhitektica, Solange d'Herbez de la Tour (r. 1924.). Prijemčivost za novost, radoznalost i eklektičnost interesa pokazane u tim tekstovima susreću se s osjetljivošću za žensko pitanje u arhitektonskoj profesiji, u dosluhu s interesima tada već bitno feminističkim smjerom časopisa za koji su nastale. Nadalje, za razliku od naglašenije ideoloških i nešto šire postavljenih geografskih obzora samog časopisa, u člancima Sena Sekulić-Gvozdanović izostaje zanimanje za druga socijalistička društva, iako su mnoge članice UIFA-e dolazile iz tog dijela svijeta, a i sama osnivačica odrasla je i profesionalno oblikovana u Rumunjskoj. U cijelome nizu važnih američkih i zapadnoeuropskih imena koja ističe, jedina je arhitektica istočnoga bloka Poljakinja Helena Syrkus, međunarodno potvrđena članstvom u Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) još od 1926. godine, čija će dopredsjednica za Istočnu Europu postati 1947. godine.²¹

Ipak, tekstovi su pozicionirani unutar društva u kojem je Sena Sekulić-Gvozdanović djelovala: izraziti interes za zapadni kulturni krug bilo obilježje kako zagrebačke škole arhitekture tako i opće naguće jugoslavenskog društva, pa i kroz prizmu tih okolnosti treba vidjeti profesionalne uzore i odabire u ovdje analiziranim tekstovima. Sudjelovanje hrvatskih arhitektica na opisanim međunarodnim kongresima shvaćeno je i kao potreba međunarodne promocije upravo ženske hrvatske komponente arhitektonske struke, uz jasno i borbeno prepoznavanje istih problema profesionalnih rodničkih odnosa na globalnoj razini. Kao što je to bio slučaj i u ostalim socijalističkim europskim društvima, gdje su arhitektice djelovale unutar sustava koji je bio ideološki iako ne i praktično programiran u smjeru rodne jednakosti,²² bavljene ženskom poviješću arhitekture u Hrvatskoj, iako jasno nadahnuto zbivanjima u anglofonu svijetu, došlo je iz službenih akademskih krugova. Riječ je o svojevršnoj povijesnoj ovjeri prava na sudjelovanje u profesiji s obzirom na obrazovanje i praktične sposobnosti, uz finu subverziju: primjeri-

ce, Sena Sekulić-Gvozdanović prešućuje neka imena arhitekata koji su radili u paru s arhitekticama čija se djela i imena spominju: tako izostaje ime Silvija Steinera, koji je zajedno s Verenom potpisao tekst o povijesti pejzažne arhitekture, zatim supruga Helene Syrkus, Szymona, pa i Helgea Bofingera, koji je zajedno sa suprugom Margret autor Muzeja filma u Frankfurtu.²³

Konačno, ako se usporede institucionalne povijesti, u Kanadi je prva dekanica nekoga arhitektonskog fakulteta postala 1977. godine Blanche Lemco van Ginkel (1923. – 2022.) na Sveučilištu u Torontu, a prva žena na toj dužnosti u SAD-u bila je 1980. godine Maria Rosaria Piomelli (r. 1937.) na sveučilištu City College of New York. U Italiji je 1981. godine kao prva dekanica izabrana Margherita De Simone (1932. – 1990.), i to na Sveučilištu u Palermu.²⁴ Iako se ovdje izneseni podatci nikako ne mogu uzeti kao reprezentativni, spomenimo i da cijeli niz uglednih arhitektonskih fakulteta do danas nije imao nijednu dekanicu, iako su žene već dugo prisutne i u studentskoj i u profesorskoj populaciji. Ostanemo li u susjedstvu, takav je slučaj, primjerice, s Arhitektonskim fakultetom u Beogradu ili pak Sveučilištem IUAV u Veneciji.²⁵ Iako su društvene okolnosti i povijest školovanja arhitektica u različitim zemljama bili bitno drukčiji, već ovim uistinu suženim presjekom lako je ustanoviti pionirsku ulogu koju je Srebrenka Sekulić-Gvozdanović imala u obrazovnome sustavu svoje sredine, ali i u mnogo širem kontekstu.

ŽENA U ARHITEKTURI, ZAGREB, 1998.

Tekstovi objavljeni od polovice sedamdesetih do kraja osamdesetih godina prošlog stoljeća pokazali su stalno zanimanje i evoluciju pristupa temi žene u arhitekturi Sena Sekulić-Gvozdanović. Konačno je, tijekom posljednje dekade toga vijeka, kada je i autorica već bila ušla u deveto desetljeće života, tiskana i knjiga koja, uz revidirane objavljene tekstove, sadržava njezino zaokruženo viđenje aktivne uloge žena u graditeljstvu od amazonki do rata u Hrvatskoj (sl. 3). Knjiga sadržava i predgovor cijenjene povjesničarke umjetnosti Olge Maruševski (1923. – 2008.) te poetični pogovor koji je napisala japanska arhitektica Itsuko Hasegawa (r. 1941.), a likovno ju je opremila Edita Schubert (1947. – 2001.). Popis literature, iako su u njemu izostavljeni neki od naslova spomenuti u tekstu, omogućuje barem djelomični uvid u širinu podloge prikupljena materijala.

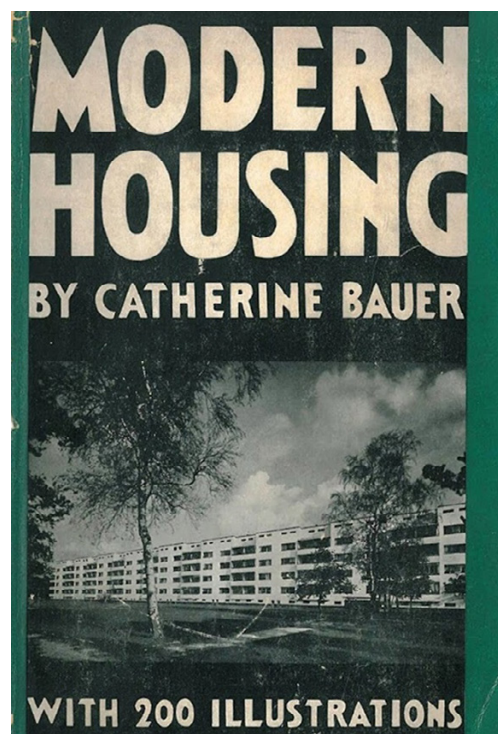
U izdanju su proširena poglavlja o starome vijeku, pa tako poglavlje o Hatšepsut uključuje i Feničanku Didonu, utemeljiteljicu Kartage, ali i Kleopatru, ponajprije zbog teorijske knjige o mjerama i pripisanog joj rješenja interijera njezina broda, zatim kraljicu od Sabe, graditeljicu Solomonova hrama, te učenu Hipatiju, za koju se doduše tek pretpostavlja

Sl. 3.
Sena Sekulić-
Gvozdanović, *Žena
u arhitekturi*, Zagreb,
1998., sadržaj.

Sl. 4.
Katharine Bauer
Wurster, *Modern
Housing*, Cambridge,
1934., naslovnica.

SADRŽAJ

PREDGOVOR	6
UVOD	8
1. AMAZONKE - GRADITELJICE SVOJIH GRADOVA	11
2. SEMIRAMIDINI VIŠEĆI VRTOVI	21
3. HATŠEPTSUT	33
4. IZVANEUROPSKE KULTURE	61
5. EGEJ I GRČKO KLASIČNO TLO	103
6. ETRURIJA I RIM	129
7. TRI VELIKE GRADITELJICE 4., 5., I 6. STOLJEĆA	166
8. OD TEODOLINDE DO ARMESINDIS - PREDROMANIKA	187
9. OD TEOFANE, MATILDE I URRAKE DO BLANKE ROMANIKA	201
10. OD ELEONORE AKVITANSKE DO IZABELE KASTILJSKE GOTIKA	225
11. ŽENE JEDNAKE NAOBRABZE KAO MUŠKARCI RENESANSA I MANIRIZAM	241
12. ŽENE REFORMIRAJU STAMBENU ARHITEKTURU BAROK I ROKOKO	265
13. NOVO DOBA	283
14. PROFESIONALNA IZOBRAZBA ARHITEKTICA	307
15. UIFA (MEĐUNARODNA UDRUGA ARHITEKTICA)	312
16. POGOVOR	318
BILJEŠKE	324
LITERATURA	332
POST SCRIPTUM - ITSUKO HASEGAWA	339



da se bavila graditeljstvom, no bila je blisko povezana s mitskom Aleksandrijskom knjižnicom. Već se u odabranim povijesnim ličnostima mogu prepoznati linije autoričina interesa, od urbanizma i pejsažnog oblikovanja do teorije koja se temelji na učenosti i mjeriteljstvu.²⁶ Poglavlje o izvaneuropskim kulturama odlikuje dvojakost pristupa, pri čemu je antropološki onaj primijenjen na već u ČiP-u obrađene sjevernoameričke te sada i na afričke kulture, dok je kanonski niz europskih vladarica-naručiteljica proširen na Kinu, Indiju i Japan. Posebno je opširno poglavlje posvećeno islamskim zemljama, od Umajada i Abasida, preko Španjolske, Egipta, Perzije do Indije, gdje su navedene mnoge sultanije i moćne udovice koje su dale izgraditi važne građevine. Sena Sekulić-Gvozdanović bila je osobito oduševljena tom religijom, za koju je smatrala da iz nje proizlaze najpravedniji društveni sustavi, dok su joj se dekoracije lišene ljudskog lika činile posebno „ženskim“.²⁷ Poglavlje o Kreti i Grčkoj temelji se na već citiranom tekstu iz ČiP-a, a istraživanje staroga Rima prošireno je novim caricama-graditeljicama, prema modelu prijašnjega teksta. Daljnja poglavlja također opisuju carice-graditeljce: Helenu, majku cara Konstantina, Galu Placidiju i Teodoru, ali i ostale kraljevske i carske supruge u stoljećima nakon nestanka Rimskog Carstva. Zatim slijede poglavlja prema uobičajenoj povijesno-umjetničkoj periodizaciji koja nastavlja nabranje vladarica-naručiteljica, od predromanike preko romanike do gotike, s naglaskom na žene kao nositeljice civilizacijskih (a time i arhitektonskih) tekovina udajom za barbarske vođe ili vladare zemalja čije su kulture smatrane zaostajlima. Slične se

ideje ponavljaju i u sljedećim poglavljima, uz tvrdnju da je u renesansi postojala rodna ravnopravnost na temelju naobrazbe, u čemu se također može prepoznati autoričin sustav vrijednosti. Ulogu žena u baroku i rokokou, uz nastavak naručiteljske aktivnosti mnogih vladarica, vidi u utjecaju koji su imale na povećanu udobnost stambene arhitekture, poput Catherine de Vivonne, markize de Rambouillet (1588. – 1665.), koju su njezini arhitekti poslušali jer je „arhitektima iz iskustva poznato da mogu puno naučiti od ukusa i individualnosti klijenata“.²⁸

Konačno, novo doba, koje obuhvaća razdoblje od 19. stoljeća do suvremenosti, počinje citatom o nevidljivosti ženskog rada tijekom povijesti Michelle Perrot iz knjige *Povijest žena Zapada*,²⁹ u suprotnosti s daljnjim tekstom u kojem se opisuje afirmacija profesionalnih arhitektica. Ustanovit će već na početku da su im polja djelovanja ipak bila sužena, pa je to ponajprije pisanje kritika te projektiranje interijera i stambene arhitekture, a ističe se blagotvorni utjecaj žena na profesiju, a time i na društvo u cjelini.

Tekst se temelji na citiranom članku iz časopisa *Žena* objavljenog 1983. godine,³⁰ a izdvojena su američka iskustva, pri čemu je posebice istaknuta uloga žena teoretičarki, poput Harriet Beecher Stowe (1811. – 1896.), Grete Grey (1880. – 1961.), Catherine Bauer Wurster (1905. – 1964.) (sl. 4) i mnogih drugih, ali i praktičarki poput Marthe McWhirter (1827. – 1904.) ili Julije Morgan (1872. – 1957.), pa sve do autoričinih suvremenica Denise Scott Brown (r. 1931.), „koja je smatrala da slava njena supruga šteti arhitektima njihova biroa“,³¹ i kritičarki i teoretičarki Louise Huxtable (1921. – 1913.) i Jane Jacobs

(1916. – 2006.). Nadalje, među europskim imenima sad se tek spominje arhitektica kasnobaroknog Rima Plautilla Bricci (1616. – 1705.), da bi zatim istaknula važnost urbanističkih teorija Adelheid Dohna-Poninske (1804. – 1878.). (sl. 5) Potom se ističu predstavnice sljedeće generacije sada profesionalno obrazovanih arhitektica, od Aino Marsio Aalto (1898. – 1949.) preko Lily Reich (1885. – 1947.) i Margarete Schütte-Lihotzky (1897. – 2000.) do Eileen Grey (1878. – 1976.) i Charlotte Perriand (1903. – 1999.). Pišući o vlastitim suvremenicama, Sena Sekulić-Gvozdanović ističe Solange d'Herbez de la Tour, osnivačicu UIFA-e i uspješnu arhitekticu, Alison Smithson (1928. – 1993.) i Jane Drew (1911. – 1996.) u Velikoj Britaniji, Iračanku Zahu Hadid (1950. – 2016.), Poljakinju Helenu Syrkus, mnoge Švicarke te Talijanku Geatanu Gae Aulenti (1927. – 2012.).

Poglavlje o profesionalnoj izobrazbi arhitektica također je prerađen prijašnji tekst koji mapira obrazovnu putanju arhitektica u SAD-u, Finskoj, Velikoj Britaniji, Švicarskoj, Italiji (Milanu) i Japanu. Za Hrvatsku se ponavljaju i proširuju podatci o studenticama i diplomanticama Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, koji jasno pokazuju stalni porast broja diplomiranih arhitektica, da bi 1995. godine dosegnuo natpolovičnu većinu.

Konačno, kao dugogodišnja članica UIFA-e, Sena Sekulić-Gvozdanović hrvatsku publiku upoznaje s djelovanjem Međunarodne udruge arhitektica, navodeći i kronologiju kongresa te opširnije opisujući onaj u Washingtonu 1988., na koji se svojedobno kratko osvrnula na stranicama *Žene*, no sada spominjući i kongres u Capetownu iz 1993. godine, gdje su hrvatske predstavnice Ljiljana Šepić i Sena Sekulić-Gvozdanović održale referate o ratnim razaranjima u Hrvatskoj.

U pogovoru će Sena Sekulić-Gvozdanović još jedanput navesti poteškoće istraživanja ženskog doprinosa arhitekturi, od prevage muških glasova u povijesti do manjka arhivske dokumentacije. Ističe stoga važnost Arhiva arhitektica (AWA) na Sveučilištu u Virginiji koji je osnovala Milka Bliznakov (1927. – 2010.) te poziva arhitectice na prikupljanje arhivske građe.

Nadalje, izriječkom podcrtava asimetriju profesionalnih odnosa i rodnih uloga u obiteljskom životu, no također predviđa da će upravo žene izvesti arhitekturu iz stilske slijepe ulice u kojoj se našla, i to u smjeru održive arhitekture prema željama investitora. Konačno, ponavlja prijevod „muških“ i „ženskih“ principa Margrit Kennedy u kojima je sadržana i kritika modernizma te poziva na njihovo uravnoteženje.

Popis literature sadržava stotinjak naslova, no Sekulić-Gvozdanović ih je tijekom godina zasigurno koristila mnogo više jer ovdje nisu uključena sva



Sl. 5.
Adelheid Dohna-Poninska, *Die Großstädte in ihrer Wohnungsnoth und die Grundlagen einer durchgreifenden Abhilfe*, Duncker & Humblot, Leipzig 1874., naslovnica.

djela koja se izravno spominju u tekstu. Mahom su citirane američke i britanske autorice i autori, uz mali udio njemačkih i francuskih izdanja, tiskanih od sredine 19. stoljeća do sredine devedesetih godina 20. stoljeća. Ističe se pritom inzistiranje na autoricama, osobito aktivnima kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina, u vrijeme tzv. drugog vala feminizma, poput arhitektica Doris Cole (r. 1938.) ili Susane Torre (r. 1944.) te povjesničarki Michelle Perrot (r. 1928.), Sarah Pomeroy (r. 1938.) i drugih. Mnogobrojni su i pregledi arhitekture pojedinih razdoblja i zemalja te djela o arheologiji, uređenju interijera i slično.

Jasno je da je Sena Sekulić-Gvozdanović napisala eklektičnu knjigu u kojoj su kompilirana transverzalna znanja arheologije, povijesti arhitekture, feminističke povijesti i antropologije. Takav je pristup zasigurno bio posljedica dugogodišnjega pedagoškog rada na fakultetu kojim je jedno vrijeme i upravljala, a na kojem je broj studentica sve više rastao. Nadalje, inzistiranje na „ženskoj strani“ arhitektonске teorije i kritike razumljivo je s pozicije profesorice upravo teorijskih predmeta, čija je erudicija bila neupitna, kao i ažurirani dosluh s anglosaksonskom literaturom. Iako se kolažiranje critica o utjecajnim ženama kroz prizmu mahom anglofone literature može iz današnje perspektive činiti teško prihvatljivim znanstvenim postupkom, a struktura djela, stil pisanja i znanstveni aparat ne odgovaraju trenutačnim standardima, valja odati priznanje tome pionirskom doprinosu povijesti profesije iz pera priznatoga ženskog vođe, što je sigurno bio veliki napor u smjeru normalizacije ženskog sudjelovanja u lokalnoj arhitektonskoj kulturi. Konačno, knjiga je objavljena u vrijeme demokratizacije hrvatskog društva u kojem su

feministički diskurs i općenito ženski doprinos bili prisutni, iako u sjeni ratnih zbivanja.³² Uvažavanje tog i ostalih doprinosa Sene Sekulić-Gvozdanović potvrđeno je i nagradom Vladimir Nazor za životno djelo koja joj je dodijeljena iste, 1998. godine.³³

ŽENSKA POVIJEST ARHITEKTURE I HRVATSKI HISTORIOGRAFSKI NARATIV

Žena u arhitekturi tiskana je u sklopu Biblioteke Psefizma, u kojoj je profesionalna udruga arhitekata Hrvatske između ostalog željela odati počast pionirima zagrebačke škole, pa su tako, primjerice, uključeni pretisci djela Stjepana Planića i Zdenka Stržića.³⁴ Stoga je već kontekst izdanja službeno upisivanje ženske povijesti u hrvatski historiografski narativ, iako pomalo prezrelim plodovima. Zanimljivo je zamijetiti da je najava djela u službenom časopisu udruge, ČiP-u, upućivala na uključenost u narativ i hrvatskih arhitektica,³⁵ iako ih se u samoj knjizi gotovo uopće ne spominje, navodeći im tek (i to poneka) imena u kontekstu predratnog školovanja na Tehničkom fakultetu te sudjelovanja na kongresima UIFA-e.

Dvojakost izravne recepcije *Žene u arhitekturi* moguće je iščitati iz recenzija objavljenih nakon knjige u časopisima namijenjenim profesionalnoj arhitektonskoj publici, poput ČiP-a i *Prostora*,³⁶ u usporedbi s onom u glasilu Centra za ženske studije, časopisu *Treća*.³⁷ Dok se kratki prikaz iz pera arhitectice Sonje Jurković usredotočuje na prividnu ravnopravnost u tehničkim zanimanjima, arhitekt i povjesničar arhitekture Boris Vučić Šneperger smatra da je riječ o „neznanoj povijesti“, no oboje autora zapravo prema knjizi nije (i teško da su mogli i biti s obzirom na bliski profesionalni odnos prema autorici) kritično. Tek povjesničarka umjetnosti Karmen Ratković, na pragu novog tisućljeća, za feministički orijentiranu publiku časopisa *Treća* kritički uočava postulate, methodske postupke i formalne i sadržajne prednosti i nedostatke knjige koju prepoznaje kao „strastveni eruditski pregled“ istodobno joj priznajući pionirsku ulogu.

Neobičan spoj profesionalnih feminističkih nastojanja, znanstvenih ambicija i eruditske razbarušenosti, prezreo za vrijeme u kojem se u konačnom obliku knjiga *Žena u arhitekturi* pojavila, te istodobno veliki profesionalni ugled koji je Sena Sekulić-Gvozdanović uživala, možda su prouzročili izostanak izravnog nastavka te istraživačke putanje i uz održavanje skupova u čast uvažene profesorice.³⁸ Osobito je to tako u istraživanjima starog, srednjeg i novog vijeka, pa je tako ženski utjecaj na arhitekturu hrvatskih povijesnih zemalja ostao tek dotaknut kao tema, iako su se tim razdobljima bavile i mnoge važne istraživačice. Nadalje, valja istaknuti da su određene intuicije Sene Sekulić-Gvozdanović prisutne i u suvremenome feminističkom diskursu u povijesti arhitekture, kao što su propitivanje izvora i okolnosti ženskog sudjelovanja u oblikovanju prostora i prije pojave profesionalnih arhitektica, istraživanja naručiteljica i žena kao korisnica građevina te dijagnoza suvremenih i povijesnih rodni i profesionalnih odnosa. Sva ta pitanja možda najrazgovjetnije ponovno postavlja američka povjesničarka arhitekture Despina Stratigakos 2016. godine,³⁹ a mnoge su i druge istraživačice koje neprestano pridonose toj toliko višeslojnoj temi.⁴⁰

Konačno, od drugog desetljeća 21. stoljeća, u već spomenutom kontekstu mapiranja hrvatske poslijeratne arhitektonske profesije, Sena Sekulić-Gvozdanović redovito se citira u valu najnovijeg bavljenja prvim arhitecticama iz orbite zagrebačke škole arhitekture, pri čemu se posebice ističe njezin liderski potencijal.⁴¹ Daljnja istraživanja osobnog arhiva, kako onog njegova dijela koji je u Muzeju arhitekture HAZU u Zagrebu tako i materijala koji je deponiran u Arhivu arhitectica (AWA) na Sveučilištu u Virginiji,⁴² te vremenski odmak koji će donijeti jasnije ocrtavanje konteksta u kojem je djelovala zasigurno će još bolje osvijetliti stvarnu ulogu i utjecaj ne samo Sene Sekulić-Gvozdanović nego i ostalih žena aktivnih u polju arhitekture i njezine povijesti u drugoj polovici 20. stoljeća.

Bilješke

- * Ovaj je članak nastao u sklopu projekta koji je financiran u okviru programa Europske unije za istraživanje i inovacije Obzor 2020 (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult). // This article is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult).
- ¹ SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, *Žena u arhitekturi, Tragom žene kreatora i žene teoretičara u povijesti arhitekture*, Zagreb, 1998.
- ² Za biografske podatke vidi *Arhitekti članovi Jugoslavenske akademije. 125 godina djelovanja Akademije 1866. – 1991.*, ur. D. Galić, Zagreb, 1991., 156–161; KARIN ŠERMAN, „Dekani i prodekani Tehničkog fakulteta, AGG fakulteta i Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu”, *Sveučilište u Zagrebu – Arhitektonski fakultet, 1919./1920. – 1999./2000.: osamdeset godina izobrazbe arhitekata u Hrvatskoj*, ur. M. Obad Šćitaroci, Zagreb, 2000., 36–38; *Hrvatski muzej arhitekture*, ur. A. Mutnjaković, Zagreb, 2018., 118–119; HELENA KNIFIĆ SCHAPS, *Prva dama hrvatske arhitekture: Sena Sekulić-Gvozdanović*, HAZU, Zagreb, 2022.
- ³ NIKOLA FILIPOVIĆ, KARIN ŠERMAN, „Katedra za teoriju i povijest arhitekture”, *Studij arhitekture – izbor studentskih radova 2001./2002.*, ur. V. Mikić, Zagreb, 2003., 47–51 (48–49); ŠERMAN (bilj. 2). Zahvaljujem gđi Sanji Kustić iz Ureda dekana Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu na dostavljenim dodatnim podatcima.
- ⁴ LIDIJA BUTKOVIĆ MIĆIN, *Ada Felice-Rošić i Nada Šilović: Ženski trag u arhitekturi Rijeke*, katalog izložbe, Muzej grada Rijeke, Rijeka, 2013.; MOJCA SMODE CVITANOVIĆ, MARINA SMOKVINA, ANDREJ UCHYTIL, „Dragica Crnković Očko. Afrički radovi hrvatske arhitekture”, *Prostor*, 24/1 (2016.), 90–101; MELITA ČAVLOVIĆ, MOJCA SMODE CVITANOVIĆ, „Pavilion V, Faculty of Architecture, Hildegard Auf Franić, Zagreb, Croatia, 1941 – Committed and inspiring academic”, *MoMoWo – 100 Works in 100 Years, European Women in Architecture and Design 1918 – 2018*, ur. A. M. Fernández García, C. Franchini, E. Garda, H. Seražin, Ljubljana, Torino, 2016., 144–145; ZRINKA BARIŠIĆ MARENIĆ, MARINA BERTINA, NEDA MRINJEK KLISKA, „Contribution to Research of Modern Architecture in Croatia (1969 – 1989)”, *Proceedings of the 3rd MoMoWo International Conference – Workshop*, ur. E. M. Garda, C. Franchini, Caterina; A. M. Fernández García, H. Seražin, 2018., Ljubljana, 70–82. Elektroničko izdanje: <https://iris.polito.it/retrieve/handle/11583/2787920/314478>; ZRINKA BARIŠIĆ MARENIĆ, MARINA BERTINA, NEDA MRINJEK KLISKA, „Contribution to Research of Architecture and Education in Croatia (1918 – 2018)”, *Women's Creativity since the Modern Movement (1918 – 2018): Toward a New Perception and Reception*, ur. H. Seražin, C. Franchini, E. Garda, Ljubljana, 2018., 35–49; THEODOSSIS IS-SALIAS, ANNA KATS, „Gender and the Production of Space in the Postwar Yugoslavia”, *Towards Concrete Utopia 1948 – 1980*, ur. M. Stierli, V. Kulčić, katalog izložbe, MoMa, New York, 2018., 96–103; MIA ROTH ČERINA, VERA GRIMMER, *Arhitektica Hildegard Auf Franić*, Zagreb, 2019.; ZRINKA BARIŠIĆ MARENIĆ, *Arhitektica Zoja Dumenčić*, Zagreb, 2020. LEA HORVAT, *Nepraktični savjeti za kuću i okućnicu: feministička čitanja ženske svakodnevice*, Zaprešić, 2020.
- ⁵ Časopis *Žena* izlazio je od 1957. do 1992. godine u izdanju Saveza žena Hrvatske kao nasljednik izdanja *Žena u borbi Antifašističke fronte žena* (AFŽ). Usp. MIRA KOLAR-DIMITRIJEVIĆ, Mira, „Žena u borbi 1943/45, Izd. Konferencije za društvenu aktivnost žena Hrvatske, časopisa „Žena“ i Instituta za historiju radničkog pokreta Hrvatske, Zagreb 1974, str. 522.” *Časopis za suvremenu povijest* 7/2 (1975.), 204–206; ZSÓFIA LÓRÁND, *Feministički izazov socijalističkoj državi u Jugoslaviji*, Zaprešić, 2020., 59. IDA OGRAJŠEK GORENJAK, „Ženska povijest na valovima feminizma” *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu* 54/1 (2022.), 165–200.
- ⁶ SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, „Tragom žene teoretičara i kreatora u povijesti arhitekture”, *Čovjek i prostor*, XXII (1975.): 1. Uvod, br. 266, str. 20–27; 2. Semiramidini viseći vrtovi, br. 267, str. 20–21; 3. Hatšepsut, br. 268, str. 19–22; 4. Novi svijet – Tipi i Pueblo, br. 270, str. 20–21; 5. Egeja i antičko grčko tlo, br. 271, str. 20–22; 6. Kreta, br. 272, str. 20–21; 7. Etrurija i Rim, br. 273, str. 20–21.
- ⁷ SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, „Tragom žene teoretičara i kreatora u povijesti arhitekture, Uvod”, *Čovjek i prostor*, XXII (1975.), br. 266, str. 20.
- ⁸ VERENA STEINER, SILVIO STEINER, „Gartengestaltung gestern und heute”, *Das Werk: Architektur und Kunst = L'oeuvre: architecture et art*, 43 (1956.), 8: Gärten und Landschaftsplanung, 248–251. Tekst je izostavljen na popisu literature u SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ (bilj. 1).
- ⁹ Usp. ANDREA J. MERRETT, INÉS TOSCANO, OLIVIER VALLE-RAND, „Reviews for the Special Collection on Architectural Historiography and Fourth Wave Feminism”, *Architectural Histories*, 8/1/25 (2020.), 1–7.
- ¹⁰ Ovaj broj iz kolovoza 1975. godine naveden je na popisu literature SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ (bilj. 1). O važnosti ovog milijokaza u osvještavanju stručnog mišljenja o položaju arhitektica v. EVA MARIA ALVAREZ ISIDRO, *Women in Architecture. 1975*, 2015. Dostupno na: <https://riunet.upv.es/handle/10251/63278>.

- ¹¹ DORIS COLE, *From Tipi to Skyscraper: A History of Women in Architecture*, Boston, 1973. Vidi i ANDREA J. MERRETT (bilj. 9).
- ¹² VINCENT SCULLY, *Pueblo: Mountain, Village, Dance*, New York, 1975. Djelo nije na popisu literature u SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ (bilj. 1).
- ¹³ Prvo eng. izdanje ELAINE MORGAN, *The Descent of Women*, sine loco: Stein & Day, 1972.; hrvatsko izdanje: *Porijeklo žene*, Zagreb, 1978.
- ¹⁴ SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, „Žena arhitekt danas, u prošlosti i u budućnosti“, *Žena*, 3 – 4 (1983.), 76–81. Tekst ne navodi imena ovih arhitektica, kao ni dokumentacija koju je u okviru ovog istraživanja bilo moguće konzultirati.
- ¹⁵ MARGRIT KENNEDY, „Toward a Rediscovery of Feminine Principles in Architecture and Planning“, *Women's Studies International Quarterly*, 4 (1981.), 75–81.
- ¹⁶ Lefèvre je do umirovljenja bio aktivni projektant i predavač na École nationale supérieure d'architecture de Paris la Villette, pionir participativne i održive arhitekture.
- ¹⁷ VLADIMIR BEDENKO, „Sena Sekulić-Gvozdanović – osebujna individualnost među velikanima arhitekture“, *Čovjek i prostor*, 394 (1986.), 6. Prva žena koja je dobila ovu nagradu bila je arhitektica Zoja Dumengjić 1979. godine.
- ¹⁸ SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, „Stručno školovanje žena-arhitektica“, *Žena*, 1 (1985.), 97–105.
- ¹⁹ Usp. Presentation at UIFA 7th Congress: Portraits of Women-Architects in the History of Mankind. Berlin, Germany, 1983, Box: 1, Folder: 6. Sena Sekulić-Gvozdanović Architectural Collection, Ms-1998-009. Special Collections and University Archives, Virginia Tech.
- ²⁰ SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, UIFA 88, *Žena*, 6 (1988.), 78–85.
- ²¹ MARCELA HANAČKOVÁ, *CIAM and the Cold War. Helena Syrkus between Modernism and Socialist Realism*, doktorski rad, ETH Zurich, 2019.
- ²² Usp. *Ideological Equals: Women Architects in Socialist Europe 1945–1989*, ur. M. Pepchinski, M. Simon, New York & Oxon, 2018.; *Women's Creativity since the Modern Movement (1918 – 2018)* (bilj. 4).
- ²³ Helge Bofinger (1940.-2018.) bio je protagonist njemačke arhitekture osamdesetih i devedesetih godina 20. stoljeća te profesor na Sveučilištu u Dortmundu. Za razliku od supruge Margret, posvećena mu je i stranica na njemačkoj Wikipediji https://de.wikipedia.org/wiki/Helge_Bofinger (pregledano 13. listopada 2023.).
- ²⁴ BARBARA MESSINA, „Women and Representation: Teaching of Drawing in the Italian Faculties of Architecture and Engineering“, *Women's Creativity since the Modern Movement (1918 – 2018). Toward a New Perception and Reception* (bilj. 4), 211–222.
- ²⁵ Zahvaljujem gđi Mirjani Ribić, rukovoditeljici biblioteke Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Beogradu, na ljubaznoj pomoći. Usp. *Декани Архитектонског факултета: 1948 – 2016, Београд*, 2016. Za IUAV usp. *Officina Iuav, 1925 – 1980. Saggi sulla scuola di architettura di Venezia*, ur. G. Zucconi, M. Carraro, Venezia, 2011.
- ²⁶ Usp. SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, „Sustavi povijesnih mjera: Uvod u istraživanje hrvatske metrologije I“, *Prostor*, 1 – 2 / 5 – 6 (1994.), 49–75. te nastavci u sljedećim brojevima istog časopisa.
- ²⁷ Usp. SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, *Islamski vrtovi i dvorovi*, Zagreb, Naklada Juričić, 2004.
- ²⁸ SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ (bilj. 1), 265.
- ²⁹ Usp. *Storia delle donne in Occidente*, ur. G. Duby, M. Perrot, Laterza, Bari, 1990, 5 vol., no Sena Sekulić-Gvozdanović u popisu literature navodi engleski prijevod *History of Women in the West* nepoznatog izdavača Laterne, a vjerojatno je riječ o izdanju Harvard University Pressa iz 1992. godine.
- ³⁰ SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ (bilj. 14)
- ³¹ SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ (bilj. 1), 287.
- ³² Usp. ZSÓFIA LÓRÁND (bilj. 5).
- ³³ ANDRE MOHOROVIČIĆ, „Životna orijentacija u korist arhitekture: dr. sc. Sena Sekulić-Gvozdanović, laureat nagrade Vladimir Nazor za životno djelo“, *Čovjek i prostor*, 530/531 (1998.), 19–20.
- ³⁴ STJEPAN PLANIĆ, *Problemi savremene arhitekture* (pretisak izvornika iz 1932.), Zagreb, 1996.; ZDENKO STRIŽIĆ, *O stanovanju: arhitektonsko projektiranje* (pretisak izvornika iz 1956.), Zagreb, 1997.
- ³⁵ *Čovjek i prostor*, 1997., 522–523, str. 4.
- ³⁶ SONJA JURKOVIĆ, „Arhitektura u ženi“, *Čovjek i prostor*, 528–529 (1998.), 55; BORIS VUČIĆ ŠNEPERGER, „Sena Sekulić-Gvozdanović, Žena u arhitekturi, Tragom žene kreatora i žene teoretičara u povijesti arhitekture“, *Prostor*, 6 (1998.), 107–108.
- ³⁷ Karmen Ratković, „Sena Sekulić-Gvozdanović, Žena u arhitekturi, Biblioteka Psefizma, Zagreb, 1998.“, *Treća*, 2000., 131–133.
- ³⁸ Na primjer, Memorijalni tjedan u povodu 100. obljetnice rođenja 2016. godine u organizaciji Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu u suradnji s Institutom za povijest umjetnosti, Društvom zagrebačke Klasične gimnazije i Družbom „Braća hrvatskog zmaja“ ili pak memorijal Dani Sene Sekulić-Gvozdanović u organizaciji Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske.
- ³⁹ DESPINA STRATIGAKOS, *Where are the women Architects?*, Princeton, Oxford, 2016.
- ⁴⁰ Usp., primjerice, *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*, ur. J. Rendell, B. Penner, I. Borden, London, 2000.; *Women Architects and Politics: Intersections between Gender, Power Structures and Architecture in the Long 20th Century*, ur. M. Pepchinski, C. Budde, Bielefeld, 2022., a valja istaknuti i projekte MoMoWo (<http://www.momowo.eu/>) i Women in Architecture (<https://womeninarchitecture1975.wordpress.com/>). Među mnogim novijim izložbama o arhitekticama mogu se izdvojiti *Frau Architekt. Over 100 years of women in architecture* (29. rujna 2017. – 8. ožujka 2018.), Deutsches Architekturmuseum (DAM), Frankfurt-am-Main i *BUONE NUOVE. donne in architettura* (16. prosinca 2021. – 23. listopada 2022.), MAXXI, Rim te *Women in Architecture* (13. svibnja – 23. listopada 2022.), Danish Architecture Center, Copenhagen.
- ⁴¹ Vidi bilj. 3.
- ⁴² <https://aspace.lib.vt.edu/agents/people/1380> (pregledano 10. svibnja 2023.).

Woman in Architecture by Sena Sekulić-Gvozdanović: Women's History and Theory of Architecture in the Context of Croatian Historiographic Narrative

JASENKA GUDELJ

The book *Woman in Architecture* by Srebrenka (Sena) Sekulić-Gvozdanović was published in 1998 by the Association of Croatian Architects as a kind of historical demonstration of the existence of female creativity in architecture, and even in the global context it remains a rare attempt of such research in an exceptionally wide temporal and geographical framework. The book had a very long gestation period, as it is based on a series of texts published in the mid-1970s and 1980s in a professional architectural journal, *Čovjek i prostor*, but also in a magazine intended for an educated female audience, *Žena* - journal for scientific, social and cultural issues of the place and role of women and families in society, published by the Croatian Women's Union. Moreover, Sekulić-Gvozdanović's work on the female side of the history of architecture coincided with the peak of her academic career, as she was one of the key educators in the history of architecture at the Faculty of Architecture of the University of Zagreb from the early post-war

years until the late 1980s, even becoming the first female dean. When the book was finally published in 1998, it became part of a series of books on the Croatian architectural canon of the second half of the 20th century.

Its long preparation and erudite style made the book, when it finally appeared, a somewhat outdated undertaking, but at the same time it should be recognised as pioneering for its subject and its transversal approach to issues such as the lack of historical sources, women's participation in the design of space before the emergence of professional (female) architects, research on female patrons and users of buildings, as well as the diagnosis of contemporary and historical gender and professional relations. Finally, the book and its author are part of mapping of the Croatian architectural sphere in the context of socialist Yugoslavia, given its impact on the historiographic narrative and influence on the Croatian public and academic domains.

XVII. DANI CVITA FISKOVIĆA

ŽENE U/O UMJETNOSTI

IMOTSKI

28. – 30. LISTOPADA 2021.

PROGRAM

28. listopada 2021. (četvrtak) - dolazak sudionica i sudionika u Imotski

15:00 sati - SVEČANO OTVARANJE SKUPA Pučko otvoreno učilište Imotski

Uvodna riječ: Ivan Budalić, gradonačelnik Grada Imotskog

15:30 – 16:30 (predsjedavajuća: Ana Munk)

Meri Kunčić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Žene darovateljice oltara u crkvama i hospitalima u kasnosrednjovjekovnim dalmatinskim komunama

Jasmina S. Ćirić, Filološko-umjetnički fakultet Sveučilišta u Kragujevcu

Žene u purpuru: portreti žena – ktitorica na poznosrednjovjekovnom Balkanu (13 – 14. stoljeće)

Ana Marinković, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu i Matko Matija Marušić

Mulieres, quando accedunt, in aliis morantur. Ženska mjesta u crkvenom prostoru prema dubrovačkim izvorima 15. i 16. stoljeća

R A S P R A V A

-stanka -

16:45 – 18.00 (predsjedavajući Predrag Marković)

Luka Boršić i Ivana Skuhala Karasman, Institut za filozofiju, Zagreb

Prva hrvatska filozofkinja Mara Gundulić Gučetić

Barbara Murovec, Kunsthistorisches Institut in Florenz

SAPIENS MULIER AEDIFICA DOMUM SUAM. Udovice kao naručiteljice u kasnom novom vijeku – pitanje specifične profane ikonografije u stropnom slikarstvu

Jasminka Najcer Sabljak, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku i Silvija Lučevnjak, Zavičajni muzej Našice

Žene u plemićkim zbirkama istočne Hrvatske – od slikarica do mecena i kolekcionarki

Iva Jazbec Tomaić, Akademija primijenjenih umjetnosti, Sveučilište u Rijeci

Uloga žena u svilarskoj industriji ranonovovjeka Europe

R A S P R A V A

-stanka -

18:15 – 19:30

Predstavljanje Zbornika XVI. Dana Cvita Fiskovića “Materijalnost umjetničkog djela”

Urednik: Predrag Marković

29. listopada 2018. (petak) – Pučko otvoreno učilište Imotski

9:30 - Riječ organizatora

9:45-10:45 (predsjedavajuća Ana Marinković)

Sanja Žaja Vrbica, Sveučilište u Dubrovniku

Tihi glasovi: dubrovačke slikarice u drugoj polovini 19. stoljeća i u prvoj polovini 20. stoljeća

Rozana Vojvoda, Umjetnička galerija Dubrovnik

Samo-reprezentacija i prikazivanje žena u radu dubrovačkih umjetnica

Ivana Rončević Elezović, Nacionalni muzej moderne umjetnosti

Barunica Vera Nikolić Podrinska u fundusu Nacionalnog muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb

R A S P R A V A

-stanka

11:00-12.00 (presjedavajuća: Marija Tonković)

Ivana Hanaček, Odjel za povijest umjetnosti, Sveučilište u Zadru

Ženska strana Zemlje

Sandra Križić Roban, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Ženska sekcija Foto kluba Zagreb – prilog poznavanju ženske fotografije u Hrvatskoj između 1950-ih i 1970-ih

Ana Dević

Politike sjećanja na ženski angažman iz perspektive suvremene umjetnosti

R A S P R A V A

-stanka za ručak

14:00 – 15.00 (predsjedavajuća: Jasenka Gudelj)

Dragan Čihorić, Akademija likovnih umjetnosti u Trebinju, Univerzitet u Istočnom Sarajevu

ROD I KLASA. Fani Politeo-Vučković u Ženi danas

Ana Šeparović, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

„Žena sigurno nema velike snage za ogromne kreativne koncepcije“: Ljubo Babić, umjetnice i kanon

Franka Babić, doktorandica, Sveučilište u Splitu

„Umjetnice na rubu zbivanja“: čitanje djela Grge Gamulina u ključu feminističke kritike

R A S P R A V A

stanka –

15.15– 16.15 (predsjedavajuća: Sandra Križić-Roban)

Ljerka Dulibić, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU

Pogled žena u zbirni fond Strossmayerove galerije u prvim desetljećima 20. stoljeća

Marija Tonković

Moćna gomilica Muzeja za umjetnost i obrt

Katarina Nina Simončič, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zagreb

Doprinos Magde Weltrusky (1930.-2009.) razvoju modne kritike u Hrvatskoj

R A S P R A V A

stanka –

16:30 – 17.45 (predsjedavajući: Igor Fisković)

Dejan Ristić, RU, Filmske novosti, Beograd i Rade Mrlješ, Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda

Zaboravljena graditeljka Beograda Jelisaveta Načić

Lidija Butković Mićin, Sveučilište u Zadru, Odjel za povijest umjetnosti

„Živjeti humanije“ - prilog za biografiju arhitektice Anamarije Semenčić

Tamara Bjažić Klarin, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Kritičarka u akciji – iskoraci Antoanete Pasinović u promišljanju i medijaciji arhitekture i urbanizma

Jasenka Gudelj, Sveučilište Ca' Foscari, Venecija

Žena u arhitekturi Sene Sekulić Gvozdanović: ženska povijest i teorija arhitekture u kontekstu hrvatskog historiografskog narativa

18.00 Predstavljanje postera nagrađenih studentskih radova iz područja povijesti umjetnosti 2019.-2021.

Dobitnici nagrade za najbolji diplomski rad Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske:

2018.

Marin Bolić (mentorica: prof. dr. sc. Nina Kudiš, Sveučilište u Rijeci)

Klara Čapalija (mentorica Ivana Čapeta Rakić, Sveučilište u Splitu)

Marko Pejić (mentori dr. sc. Duško Petrović i dr. sc. Višnja Bralić, Sveučilište u Zagrebu)

2019.

Mate Bareta (mentorica: dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić, Sveučilište u Splitu)

Filip Lovrić (mentor: dr. sc. Miljenko Jurković, Sveučilište u Zagrebu)

Kristian Volarić (mentorica: dr. sc. Nataša Lah, Sveučilište u Rijeci)

2020.

Ines Čaćinović (mentorica: dr. sc. Silva Kalčić, Sveučilište u Splitu)

Anja Radelić (mentori: dr. sc. Jasenka Gudelj, dr. sc. Franko Čorić, Sveučilište u Zagrebu)

Anja Tomljenović (mentor: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, Sveučilište u Zagrebu)

Nagrada rektora Sveučilišta u Zagrebu

2018./19. Anja Radelić (mentorica dr. sc. Jasenka Gudelj, izv. prof.)

Nagrada rektorice Sveučilišta u Zadru

2019. Sara Čović

2020. Dora Sesar

30. listopada 2021. (subota) Pučko otvoreno učilište Imotski

9:00 – 10:15 sati

POSTERI

Darija Alujević i Jasenka Ferber Bogdan, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb

Kiparica Antonija Tkalčić Košćević (1891. -1981.) – sva lica jedne umjetnice

Ana Rakić, Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad

Žene i mačka: ženska simbolika u grafici Ankice Oprešnik

Sabina Kaštelančić

Ruža Meštrović, Nepoznata umjetnica

Ivan Ferenčak, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU

Zlata Lubienski i njezina zbirka

Karla Papeš, doktorandica, Sveučilište Ca' Foscari, Venecija

Povjesničarka umjetnosti Ana Deanović i njezin doprinos povijesti fortifikacijske arhitekture

10:30-17:00

STRUČNI OBILAZAK Imotskog i imotske krajine – VODSTVO: Ivan Alduk

Zbornik Dana Cvita Fiskovića XVII.

ŽENE U/O UMJETNOSTI

Izdavač

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
FF press

Za izdavača

Domagoj Tončinić

Urednik serije

Igor Fisković

Urednik područja

Rajna Šošić Klindžić

Oblikovanje

Božica Kovačić
(Franjo Kiš)

Lektura

Ivana Đerke

Prijevod na engleski

Jasenska Gudelj

Prijelom

Ivanka Cokol

ISBN 978-953-379-119-7

Cijena: 30,00 € / 226,04 kn
ISBN 978-953-379-119-7



 **PF press**