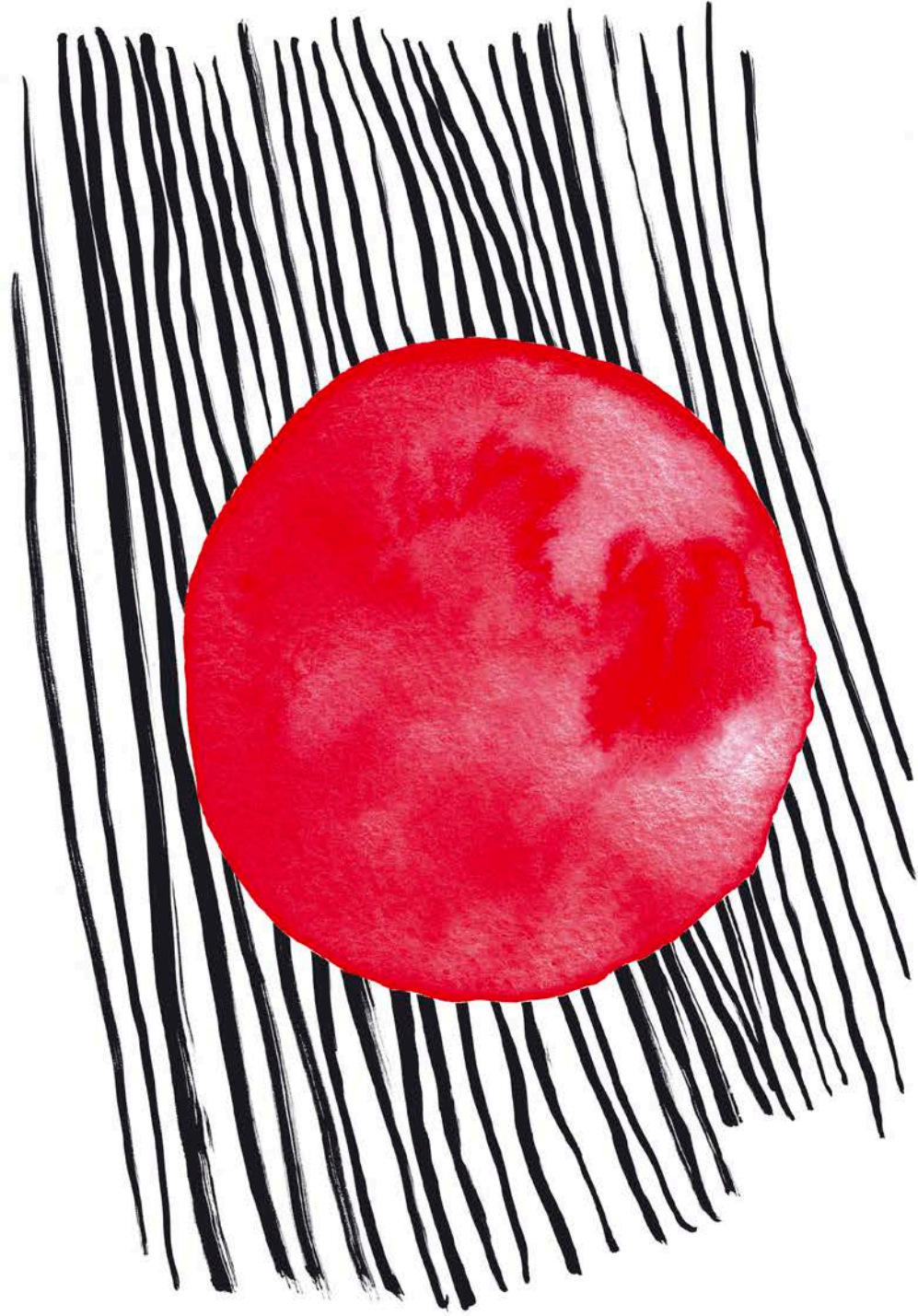


U SPLITU

JOURNAL OF THE ARTS
ACADEMY IN SPLIT

ZBORNIK



AKADEMIJE
UMJETNIČKE

3/2024

UDK: 001.101:7
ISSN 2975-5867

Journal
of the Arts
Academy
in Split

**Zbornik
Umjetničke
akademije
u Splitu**



IZDAVAČ / PUBLISHER

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija

ZA IZDAVAČA / FOR THE PUBLISHER

Miona Miliša

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD

Vito Balić, Umjetnička akademija u Splitu
Matko Botić, Umjetnička akademija u Splitu
Maja Džaja Krile, Umjetnička akademija u Splitu
Fatima Hadžić, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Bosna i Hercegovina
Daniela Matetić Poljak, Umjetnička akademija u Splitu
Miona Miliša, Umjetnička akademija u Splitu
Dunja Pivac, Umjetnička akademija u Splitu
Robert Potočnik, Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Slovenija
Corinne Rouse, Department of Art History and Archaeology
University of Aix-Marseille, CNRS, Centre Camille Jullian, Francuska
Žana Siminiati Violić, Umjetnička akademija u Splitu
Ivana Tomić Ferić, Umjetnička akademija u Splitu
Jelena Zanchi, Umjetnička akademija u Splitu

GLAVNA UREDNICA / EDITOR-IN-CHIEF

Ivana Tomić Ferić

TAJNICA / SECRETARY

Maja Džaja Krile

TEHNIČKA UREDNICA / FEATURES EDITOR

Žana Siminiati Violić

LEKTORI / LANGUAGE SUPERVISORS

Petra Božanić
Brian Daniel Willems

KOREKTOR / PROOF-READERS

Žana Siminiati Violić

DIZAJN KORICE I GRAFIČKO OBLIKOVANJE /

COVER DESIGN AND LAYOUT

Maja Glibota

ADRESA UREDNIŠTVA / EDITOR'S OFFICE ADDRESS

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
21000 Split
Hrvatska / Croatia
e-mail: zbornik@umas.hr

Časopis izlazi jednom godišnje
Journal of the Arts Academy in Split
appears once per year

UDK

Margita Mirčeta Zakarija,
Sveučilišna knjižnica u Splitu

TISAK / PRINTED BY

Dalmacija papir, Split 2025.

NAKLADA / COPIES

200

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANCI / RESEARCH PAPERS

Barbara GAJ RISTIĆ: *Intermedijalnost na primjeru animiranog filma Žarko, razmazit ćeš dite! (2024.) Veljka i Milivoja Popovića* **7**

Summary: Intermediality in the Animated Film *Žarko, You Will Spoil the Child!* (2024.) by Veljko and Milivoj Popović **19**

Krešimir BOSNIĆ: *Mozaici antičke Salone: istraživanja, dokumentacija i konzervatorske prakse prije Drugoga svjetskoga rata* **21**

Summary: Mosaics of Ancient Salona: Research, Documentation, and Conservation Practices before the Second World War **38**

Vlado ZRNIĆ: *Film i prostor nevidljivog (Metonimija filma)* **39**

Summary: Film and the Space of the Invisible (A Metonymy of Film) **51**

PREGLEDNI RADOVI / REVIEW PAPERS

Ivana PETRAVIĆ ZELIĆ: Pregled i sistematizacija dostupne građe o Juliju Skjavetiću **53**

Summary: A Review and Systematization of the Available Material on Julije Skjavetić **62**

Mirko JANKOV: *Glazbeno-povijesni putopis: orgulje u Dalmaciji od 15. do 18. stoljeća* **63**

Summary: A Music-Historical Itinerary: The Organ in Dalmatia from the Fifteenth to the Eighteenth Centuries **75**

UMJETNIČKO ISTRAŽIVANJE / ART-BASED RESEARCH

Tatjana DADIĆ DINULLOVIĆ: *Scenski dizajn kao samostalna umjetnička praksa* **77**

Summary: Scene Design as Independent Artistic Practice **83**

STRUČNI RADOVI / PROFESSIONAL PAPERS

Nataša ĐUROVIĆ, Daniela Korolija CRKVENJAKOV, Lidija MARTINOVIĆ: *Establishing a Methodology for Scientific Research in Conservation in Montenegro – An Initiative by the Faculty of Fine Arts in Cetinje and the University of Montenegro* **85**

Sadržaj: Uspostava metodologije konzervatorskih znanstvenih istraživanja u Crnoj Gori – inicijativa Fakulteta likovnih umjetnosti Cetinje i Univerziteta Crne Gore **93**

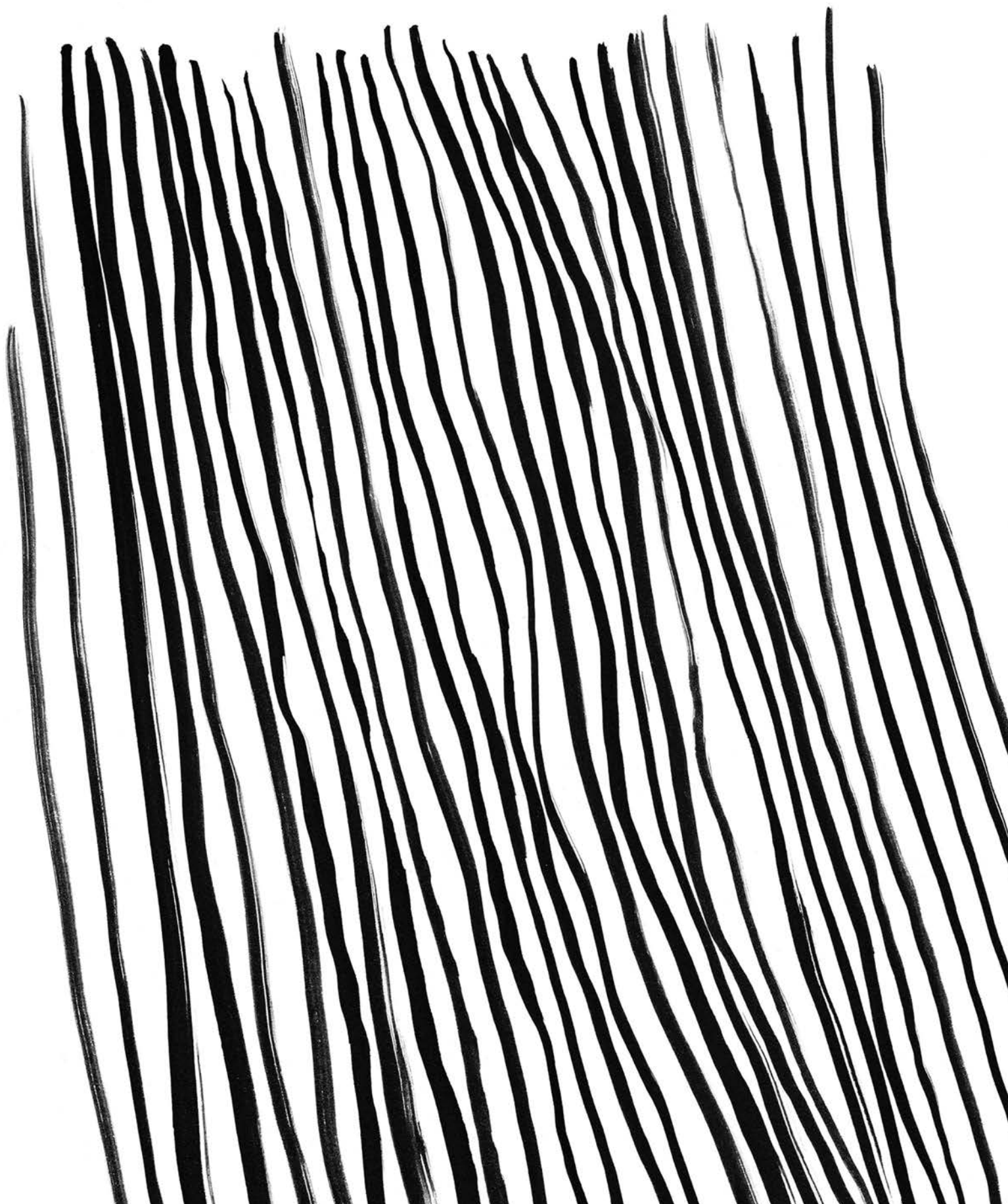
Sagita Mirjam SUNARA: *Kako učiniti intervju s umjetnicima vidljivima i dostupnima? Intervju s Nikolinom Kuzmić kao studija slučaja* **95**

Summary: How to Make Interviews with Artists Visible and Accessible? An Interview with Nikolina Kuzmić as a Case Study **123**

RECENZIJE, PRIKAZI I INFORMACIJE O PUBLIKACIJAMA / REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS

Maja MILOŠEVIĆ CARIĆ: *Naš zovit: višegodišnji ciklus istraživanja i dokumentiranja običaja Velikoga tjedna u mjestima procesije Za križen* **125**

Jelena ZANCHI: *Galerija CTRL+Z Odsjeka za dizajn vizualnih komunikacija Umjetničke akademije u Splitu* **135**



Intermedijalnost na primjeru animiranog filma *Žarko, razmazit ćeš dite!* (2024.) Veljka i Milivoja Popovića

Barbara Gaj Ristić

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
HR-21000 Split
bgaj@umas.hr

UDK 791.228:741](497.583)"202"
Izvorni znanstveni rad / Original Scientific Paper
Primljeno / Received: 4. 9. 2025.
Prihvaćeno / Accepted: 3. 10. 2025.

Sažetak

Ovaj rad donosi interpretaciju kratkometražnog animiranog filma *Žarko, razmazit ćeš dite!* (2024.) u kontekstu intermedijalnog suodnosa književnosti, ilustracije i animiranog filma. Film, u režiji Veljka i Milivoja Popovića, temelji se na književnom predlošku *U malu je uša đava* (2015.) akademske slikarice Tisje Kljaković Braić, čija je knjiga prethodno doživjela i kazališnu adaptaciju (2022.). Ilustracije koje je autorica izradila za potrebe procesa animacije poslužile su kao temeljni vizualni materijal za izgradnju estetskog i pripovjednog identiteta filma. Rad analizira i konceptualizira načine međusobnog utjecaja medija transponiranjem literarnog predloška u animirani film fokusirajući se na narativnu strukturu, karakterizaciju i vizualni stil. Također se razmatraju animacijske tehnike te integracija prepoznatljivog stila Kljaković Braić u autorski izričaj braće Popović s ciljem očuvanja autentičnosti izvornog djela i stvaranja novih značenjskih slojeva.

KLJUČNE RIJEČI: *animirani film, hrvatska animacija, intermedijalnost, Žarko, razmazit ćeš dite!, Veljko Popović, Milivoj Popović, Tisja Kljaković Braić*

Uvod

Intermedijalnošću i preplitanjem različitih medija koji međusobno djeluju i transformiraju jedni druge, u animiranom uratku *Žarko, razmazit ćeš dite!* vidljiva je konvergencija književnosti, vizualnih umjetnosti i filmskog medija. Time se stvara višeslojno umjetničko djelo koje se ne može adekvatno razumjeti, a da se ne analiziraju međusobni odnosi između tih medija. Adaptacija književnog teksta u animirani format zahtijeva više od puke translacije. Naime, ona podrazumijeva inovativni pristup u osmišljavanju i „oživljavanju“ izvornog materijala kroz prizmu drugog vizualnog medija, u ovom slučaju kratkometražnog animiranog filma. Ta transformacija uključuje pomake u narativnoj strategiji, komprimiranje sadržaja i drukčiji pristup vizualnoj reprezentaciji, razradi likova i načinu uključivanja publike u priču. Izvorni literarni predložak za film, knjiga *U malu je uša đava* Tisje Kljaković Braić, hibridna je forma autobiografije, nostalgična osvrt na i kulturne kronike, ukorijenjena u specifičnom regionalnom i jezičnom kontekstu Dalmacije. Nizom duhovitih i dirljivih anegdota autorica rekonstruirala atmosferu svojeg djetinjstva u Splitu tijekom 80-ih godina 20. stoljeća. Kulturna i emocionalna specifičnost predstavljaju središnji izazov pri adaptaciji, osobito kada je cilj sačuvati autentičnost autoričina glasa prilikom transliranja u medij animacije.

Split kao zajednička umjetnička, kulturna i društvena pozadina

Ono što povezuje braću Popović i Tisju Kljaković Braić jest zajednički umjetnički i kulturni kontekst te generacijska pripadnost, odnosno isti regionalni identitet i okružje. Rođeni u Splitu 1979. godine, dijele slična iskustva individualne i kolektivne memorije odrastanja krajem 70-ih i početkom 80-ih godina 20. stoljeća. Također, ono što ih spaja jest i Umjetnička akademija u Splitu: Veljko Popović ondje je započeo studij slikarstva, Milivoj Popović magistrirao kiparstvo, a Tisja Kljaković Braić diplomirala slikarstvo.¹

Unutar razdoblja koje naš istaknuti filmski teoretičar Hrvoje Turković naziva novim „zlatnim dobom“ hrvatske animacije² ili „renesanse hrvatske animacije“ nakon 2000. godine,

prema autorici Majcen Marinić,³ Veljko Popović afirmirao se kao istaknuti autor 3D animacije, a suradnjom sa Simonom Bogojevićem Narathom i osnivanjem studija *Lemonade 3d* s bratom Milivojem i Marinom Kovačićem⁴ (danas *Prime Render Studio*) izgradio je prepoznatljiv stil koji spaja računalnu animaciju s 2D detaljima postižući originalan vizualni stil između računalne animacije i izražajne spontanosti crteža.⁵ Braća Popović poznati su po produktivnosti, visokoj kvaliteti svojih filmova i prisutnosti na međunarodnoj sceni baveći se univerzalnim temama pri čemu je prepoznatljivo mediteransko naslijeđe.⁶ Unatoč međunarodnim suradnjama i uspjesima ostali su živjeti i raditi u Splitu obogaćujući lokalnu scenu, a od prvijenca *Ona koja mjeri* prisutni su na filmskim festivalima stalno razvijajući svoj stil i istražujući nove pristupe animaciji. Kljaković Braić priznata je splitska slikarica, ilustratorica, karikaturistica i spisateljica. Svoja je djela izlagala na brojnim samostalnim i skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu. Sve troje autora dijele slične prostorne imaginacije, oblike kulturne memorije i generacijski habitus, oblikovane zajedničkim iskustvima odrastanja. Ti elementi reflektiraju se i u njihovim umjetničkim praksama, koje svjedoče o nostalgičnom, ali kritički intoniranom pogledu na prostor i vrijeme zbivanja.

Književni predložak kao temelj adaptacije: *U malu je uša đava*

Godine 2015. objavljena je debitantska knjiga akademske slikarice Tisje Kljaković Braić pod naslovom *U malu je uša đava*, obogaćena autoričinom naslovnicom i ilustracijama. Autorica je domaćoj i inozemnoj publici otprije poznata po brojnim samostalnim izložbama i svojem prepoznatljivom likovnom izričaju. U međuvremenu je roman doživio pet izdanja, uključujući i ona proširena autoričinim ilustracijama, a objavljeno je i audioizdanje Zaklade *Čujem* 2018. godine.⁷ Osim spomenutoga djela, Kljaković Braić objavila je još tri knjige⁸ te ilustrirala naslovnice za djela nekoliko domaćih autora.

1 Veljko Popović započeo je svoju umjetničku edukaciju kao akademski slikar 1998. u Splitu da bi kasnije nastavio isti smjer na Akademiji likovnoj umjetnosti u Zagrebu, a Milivoj Popović nakon studija elektrotehnike magistrirao je na odsjeku kiparstva pri Umjetničkoj akademiji, gdje obojica rade kao profesori. Tisja Kljaković Braić diplomirala je slikarstvo na istoj instituciji 2003. u klasi Gorkog Žuvela.

2 Hrvoje TURKOVIĆ: Animirani film u Hrvatskoj: kronologija 1922–2015, *Hrvatski filmski ljetopis*, 90-91 (2017), 18.

3 Mihaela MAJECEN MARINIĆ: *Prema novoj animaciji, Povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Meandarmedia, 2014., 59, 81.

4 Barbara GAJ: Animacija nije samo zabava, *Razgovor s Veljkom Popovićem, Zarez*, 232 (2008), 8–9.

5 Veljko POPOVIĆ: *Svojim filmovima hodam između sna i jave*, 24. kolovoza 2012., razgovor je vodio Neven Ilak, *Atma*, <https://atma.hr/intervju-veljko-popovic-svojim-filmovima-hodam-između-sna-i-jave/> (pristup 12. 6. 2025.).

6 Dario DUNATOV: *Sve kreće od ideje, Razgovor s Milivojem i Veljkom Popovićem*, 22. srpnja 2021., *Vizkultura*, vizkultura.hr/intervju-milivoj-veljko-popovic/ (pristup 26. 3. 2025.).

7 Dunja VUSIO: *Vedra reminiscencija na djetinje dane*, 24. veljače 2022., *Vijenac*, 730 (2022), mrežno izdanje <https://www.matica.hr/vijenac/730/Vedra%20reminiscencija%20na%20djetinje%20dane/> (pristup 4. 7. 2025.).

8 Zbirke karikatura *Oni, Oni 2* i slikovnica *Pita moja mama imate li jedno jaje*.

Unatoč nastavku studija u Zagrebu Veljko Popović ostao je u kontaktu s kolegama s Umjetničke akademije u Splitu prateći njihov daljnji rad, pa tako i stvaralaštvo Kljaković Braić. U njezinu pristupu slikarstvu izražen je *storytelling*, odnosno narativnost i oslanjanje na anegdote iz života koje su se V. Popoviću činile kao dobar materijal za animirani film. Prvobitno mu se javila ideja da animira likove iz zbirke karikatura *Oni* (2018.), ali je zaključio da ti likovi bolje funkcioniraju u obliku krokija koji ostaje u granicama jednolinijskih situacijskih šala iz svakodnevnog života jednog bračnog para.



SLIKA 1. Poster animiranog filma Veljka i Milivoja Popovića *Žarko, razmazit ćeš ditek!*, 2024. (ustupili autori)

Tek u knjizi *U malu je uša đava* pronašao je ono što mu je nedostajalo: tekst, radnju, razradu likova i njihovih odnosa, dubinu i slojevitost priče. Pored toga što mu se sviđala likovnost Kljaković Braić, sada je postojao i literarni predložak prema kojem se mogao napraviti animirani film koji bi spojio slikarstvo i animaciju, pa je i autorica knjige entuzijastično prihvatila prijedlog za suradnju.⁹

Animacija braće Popović osvježavajuća je i suvremena, neopterećena naslijeđem zagrebačke animacijske tradicije. Iako su svjesni važnosti i estetike škole crtanog filma,



Slika 2. Naslovnica knjige Tisje Kljaković Braić *U malu je uša đava*, Fraktura, 2022., peto prošireno izdanje (izvor: Fraktura.hr <https://fraktura.hr/proizvod/u-malu-je-usa-dava-2/>)

njihova autorska poetika razvijala se izvan njezinih okvira pri čemu medij animacije postaje prostorom osobne interpretacije predložka koji otvara prostor za slobodu i osobni umjetnički izraz. Takav intermedijalni pristup, koji povezuje ilustraciju, animaciju i književni tekst, odlično funkcionira s prepoznatljivim stilom ilustracija Kljaković Braić, čiji crteži evociraju karikaturnu estetiku Saula Steinberga u vidu svedenih, duhovitih linija i slobodno oblikovane forme koje naglašavaju psihološka stanja likova više nego njihovu realističnu fizionomiju. Pritom je vizualna estetika animacije na tragu poznatog estonskog animatora Priita Pärna.

⁹ Prema osobnom razgovoru s Veljkom Popovićem, *Prime Render Studio*, Split, 16. svibnja 2025.

Suodnos slikarstva i animacije

Veljko Popović već je surađivao s likovnim umjetnicima ili crpio inspiraciju iz njihovih djela u filmovima *Moj put* i *Biciklisti*,¹⁰ no upravo se projekt s Kljaković Braić pokazao izuzetno uspješnim. Film je, osim brojnih priznanja, 2024. godine osvojio nagradu publike i žirija na našem najznačajnijem festivalu animiranog filma, *Animafestu*,¹¹ a na ovogodišnjoj ediciji prikazana je retrospektiva Veljka Popovića s devet autorskih filmova u sklopu programa *Majstori animacije*, što je potvrdilo njegov izniman doprinos hrvatskoj animaciji.¹² S obzirom na to da je i sam slikar, V. Popović svjesno upotrebljava „estetiku greške“ i u 3D animaciji kako bi očuvao vizualnu ekspresivnost i umjetničku slobodu, što suradnju s likovnim umjetnicima čini posebno poticajnom u kreativnom procesu stvaranja animiranih filmova. Bez obzira na medij, slikarstvo, crtež ili ilustraciju, uvijek se otvara prostor za individualan pristup animaciji. U tom procesu važno je zadržati spontanost i „grešku“ u potezu jer upravo to unosi životnost i razbija sterilnost.¹³ Primjerice, u filmu *Ona koja mjeri* (2008.) kombinirana je 2D i 3D računalna grafika s crtačkim, linearno skiciranim pristupom koji simulira umjetničku fakturu, pri čemu su efekti skice poput zadebljanja linija ostvareni digitalnim sredstvima dok pozadina sadrži jedva primjetne horizontalne linije svojstvene kartonskoj ljepenki.¹⁴ Slično tomu, *Žarko, razmazit ćeš dite!* upotrebljava teksturu slikarskog platna s pastoznim bijelim namazima kao podlogu u kadrovima, evocirajući senzibilitet karakterističan za radove Kljaković Braić.

Zbog slikarske vokacije autorice knjige Popovići nisu pristupili cijelom procesu onako kako bi inače pristupili izradi 2D animiranog filma kao kad rade s animatorima prema ustaljenim principima, poput izrade popisa modela likova (*en face*, profil, T poza), razrade scenografije i drugog, koji osiguravaju da iz kadra u kadar te iz scene u scene različiti animatori imaju isti pristup crtežu, liku, pozadinama itd. Smatrali su da bi ih to udaljilo od eksperimenta u koji su

se htjeli upustiti, a to je da sa slikaricom pokušaju raditi na filmu. Ona je prema zadanom scenariju tijekom duljega perioda izrade filma ilustrirala zadane kadrove s likovima u karakterističnim pozama, koji su potom animirani pa su iz kadra u kadar vidljive razlike u pristupu crtežu, pozadini i objektima, što je rezultiralo unikatnim izgledom filma.¹⁵

Dakle, autorica je ravnopravno sudjelovala u procesu pruživši svoj doprinos dizajnom likova i pozadina. Neopterećena pravilima i postupcima animacijske



Slika 3. Kadar iz animiranog filma *Žarko, razmazit ćeš dite!* (ustupili autori)

struke koji zahtijevaju dosljednost u kadriranju i postavljanju figura, odnosno likova i objekata, izradila je preko stotinjak slobodno izvedenih crteža – brzih, skicoznih, duhovitih, neposrednih i jednostavno koloriranih. Umjesto tehničke preciznosti ti crteži zadržavaju karakter njezine prepoznatljive autorske geste, bliske poetici karikaturne ilustracije, pri čemu emocionalna izražajnost likova nadilazi formalnu ujednačenost. Milivoj Popović ističe da upravo manje nekonzistentnosti i tzv. „greške“ poput promjena oblika predmeta i namještaja ili nedosljednosti u kompoziciji scenografije odražavaju slikaričinu umjetničku slobodu i pojačavaju dojam autentičnosti filma.¹⁶

10 Sa slikarom, dizajnerom i ilustratorom Svjetlanom Junakovićem režirao je kratki animirani film *Moj put* (2010.), a s Milivojem Popovićem režirao je i producirao animirani film *Biciklisti* (2018.) temeljen na figurama Vaska Lipovca za koji potpisuje i scenarij.

11 Marijana JAKOVLJEVIĆ: Hrvatski film dvostruki laureat, 34. Svjetski festival animiranog filma – Animafest Zagreb, 3. – 8. lipnja 2024.: Nagrađeni filmovi, Filmovi.hr, <https://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=3541> (pristup 14. 7. 2025.).

12 Majstori animacije, Veljko Popović: Retrospektiva, Animafest Zagreb, https://www.animafest.hr/hr/2025/program/veljko_popovic_retrospective/1 (pristup 12. 6. 2025.).

13 Prema osobnom razgovoru s Veljkom Popovićem, *Prime Render Studio*, Split, 16. svibnja 2025.

14 Barbara GAJ: Izmjerena civilizacija, *Kontura Art Magazin*, 2008., 97, 64–65.

15 Prema osobnom razgovoru s Milivojem i Veljkom Popovićem, *Prime Render Studio*, Split, 16. svibnja 2025.

16 *Ibid.*

Intermedijalnost — od knjige preko ilustracije do animacije

Prijelaz iz knjige u kazališnu predstavu, a potom u animirani film odražava evoluciju izvornog materijala u različitim medijskim formama. Kazališna adaptacija iz 2022. godine već je uvela izvedbene elemente, glas, gestu i živu interakciju, koji su reinterpretili narativnu strukturu knjige. Međutim, upravo animirani film ima veću stvaralačku slobodu transformirajući izvorni tekst u vizualan i kinetički jezik u kojem je sve moguće. U animaciji vrijeme i prostor postaju fleksibilni, a autor dobiva mogućnost vizualnog izražavanja unutarnjih stanja, pojačavanja gesta i manipuliranja ritmom pripovijedanja. Popovići su iskoristili te mogućnosti kako bi stvorili film koji zadržava emocionalnu jezgru knjige i ilustracije, ali razvija vlastiti prepoznatljiv vizualni i narativni izraz.

Intermedijalnost označava odnos između različitih medija, u ovom slučaju književnosti i drugih umjetničkih, ali i neumjetničkih medija i obrnuto. Za ovu prigodu vremenski umjetnički medij animiranog filma uzima materijale iz književnosti i uspostavlja intermedijalne odnose.¹⁷ Književnik i književni povjesničar Pavao Pavličić definira intermedijalnost kao „postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi; jedan od tih medija obično je umjetnički“. Mediji s kojima književnost može stvoriti uzajaman odnos, prema Pavličiću, jesu umjetnički ili neumjetnički. Također, umjetnički mediji iz kojih književnost preuzima materijale, postupke ili gotova značenja i obrnuto mogu biti prostorni i vremenski. Prostorni mediji pritom označuju slikarstvo, kiparstvo i arhitekturu, a oni vremenski film, glazbu, radio i televiziju. Isto vrijedi za situacije u kojima neki drugi medij preuzima dijelove književnosti. Dakle, intermedijalnost podrazumijeva sličnosti određenih elemenata iako je različitost medija očigledna,¹⁸ kao što je slučaj sa suodnosom knjige *U malu je uša đava* i animiranog filma *Žarko, razmazit ćeš dite!*, koje povezuju autoričine ilustracije i vizuali.

U kontekstu odnosa književnog teksta i vizualnih medija, teoretičarka Irina Rajewsky ističe da intermedijalne referencije podrazumijevaju prijelaz preko medijskih granica, čime se može stvoriti iluzija drugog medija. Tako se književni tekst može oblikovati kao da raspolaže filmskim alatima iako ih zapravo ne posjeduje. Naime, književni tekst

ne može doista rabiti filmske tehnike poput montaže, nego evocira vizualne ili filmske učinke. Na taj način književnost stvara dojam filma, glazbe ili slike pomoću vlastitih izražajnih sredstava kreirajući iluziju vizualne ili auditivne prisutnosti.¹⁹ Time se pokazuje kako književnost može unutar vlastitog medija, jezikom, referirati na drugi i tako brisati granicu između verbalnog i vizualnog izraza. Tisja Kljaković Braić svojim pripovjednim stilom i pratećim ilustracijama jasno nam je predočila likove i situacije specifičnim spojem teksta i slike međusobno se dopunjujući i stvarajući jedinstveni intermedijalni doživljaj, istodobno književni i vizualni, koji je potom pretočen u animirani film.

Premda se u medijima i tisku dosad poprilično pisalo o tematici animiranog filma, suradnji i književnom predlošku, nagradama i priznanjima u osvrtima, člancima i intervjuima, pristup animaciji dosad nije bio predmetom sustavne analize. Stoga se ovaj rad usmjerava i na taj segment nastojeći rasvijetliti specifičnosti animacijskog izraza i stvaralačke odluke autora u kontekstu adaptacije i intermedijalnog prijenosa.

Prema Veljku Popoviću, animirani film bliži je umjetničkom senzibilitetu Tisje Kljaković Braić nego predstava upravo zbog toga što je ona slikarica, a medij animacije spaja slike i tekst. Autorica razmišlja vizualno, slikarski te se u ilustracijama prisjeća svojih uspomena iz djetinjstva,²⁰ kao što je sama potvrdila, „prozna knjiga također je pisana slikarskim okom“.²¹

Animirani film *Žarko, razmazit ćeš dite!* sastoji se od osam kratkih priča/crtica: 1. *Kako je počelo*, 2. *Beba ćelavica*, 3. *Socijalizacija s djedom Žarkom*, 4. *Samo siročad bez bake i djeda ide u vrtić*, 5. *Moj muž Tito*, 6. *Komunističko-katolički bor*, 7. *Nova godina* i 8. *Moji anđeli čuvari*. Za razliku od knjige koja ima trideset i jedno poglavlje, tj. priču (uključujući *Kraj* i epilog *Moji anđeli čuvari*), film se zasniva na njih nekoliko, s tim da je velik naglasak stavljen na drugo poglavlje, *Socijalizacija s djedom Žarkom* (napisano dijalektom), koje je razdijeljeno na tri zasebna događaja ili priče (pod 2., 3. i 4.): kupnja lutke koju je djed Žarko poklonio unuci unatoč protivljenju Tisjine majke, odlasci Tisje i djeda u bar *Hajduk* i naposljetku njezino ispisivanje iz vrtića zahvaljujući

17 Pavao PAVLIČIĆ: Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogleđi, u: Zvonko Maković et al. (ur.): *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1988, 172–173, 181.

18 *Ibid.*, 170–171.

19 Irina O. RAJEWSKY, Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, *Intermedialités / Intermediality*, 6 (2005), 54–55 <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/> (pristup 7. 10. 2025.).

20 Prema osobnom razgovoru s Veljkom Popovićem, *Prime Render Studio*, Split, 16. svibnja 2025.

21 Tisja KLJAKOVIĆ BRAIĆ: *Emocija je pokretač i početak svega*, razgovor vodila Gea Vlahović, 25. veljače 2022., Moderna vremena; <https://mvinfo.hr/clanak/tisja-kljakovic-braic-emocija-je-pokretac-i-pocetak-svega> (pristup 4. 7. 2025.).

djedovoj upornosti. U tih trinaestak minuta²² prikazana je dirljiva priča o djedu i unuci na temelju nekoliko događaja. Također, proslava Božića i Nove godine, koji su u knjizi objedinjeni u jednu priču, na filmu su prikazani crticama *Komunističko-katolički bor* i *Nova godina*, čime zapravo završava prikaz Tisjina bezbrižnog djetinjstva.



Slika 4. Kadar iz animiranog filma *Žarko, razmazit ćeš dite!* (ustupili autori)

Za razliku od animiranog filma, redatelj i dramaturg Mario Kovač u kazališnoj je predstavi iz 2022. godine²³ tijekom nešto više od dva sata uspio prikazati više događaja²⁴ iako je i u dramskoj adaptaciji uvijek najteži zadatak što izostaviti. Vremenski je slijed uspio dočarati ne samo kronološkim izlaganjem događaja već dnevnim vijestima s radija i televizije, političkim izvještajima te zabavnim i sportskim programom.²⁵ U predstavi su kao glazbena pozadina korišteni poznati domaći i strani hitovi, a za animirani je film snimljena originalna glazba. Uspoređujući knjigu, predstavu i animirani film, Veljko Popović smatra da su u pitanju tri potpuno zasebna i unikatna umjetnička djela koja su povezana okosnicom iste priče, ali su izvan toga prilično različiti. Kao što svaka adaptacija književnog djela donosi drukčiji pristup, tako se razlikuju interpretacija braće Popovića u animiranom filmu te ona Marija Kovača u kazališnoj

predstavi. Zbog opsežnosti predložka nužno je selektirati sadržaj, pa redatelji „kroz vlastiti autorski pečat oblikuju priču prema mediju u kojem je prikazuju i donese odluku što ostaviti, a što izbaciti“.²⁶ Jednom kad se napravi ta selekcija, ostaje i pitanje na što će staviti veći naglasak. U autorskom pristupu dolazi do velikih izmjena izvornog materijala, pa animirani film i kazališna predstava ne konkuriraju jedan drugomu, već otvaraju prostor za različite interpretacije istog sadržaja. Popović se u scenariju fokusirao na univerzalne teme poput odnosa djeda i unuke, što se pokazalo ključnim za povezivanje i s međunarodnom publikom. Osim toga, naglasak je stavljen na društveni i geopolitički kontekst priče kako film ipak ne bi bio samo jedna „razglednica“ djetinjstva, nego da publici također pruži uvid u specifičnosti situacije i vremena u kojima se zbiva radnja.²⁷ S obzirom na to da i nefilmski i filmski mediji mogu izazivati identifikacijske predodžbe različitim sredstvima,²⁸ u knjizi čitamo opis prizora iz Tisjine naracije, a u filmu je naracija auditivna.

Film upotrebljava kromatsku, jednostavnu i prepoznatljivu vizualnu estetiku, nadahnutu crtežima i slikama Tisje Kljaković Braić. Likovi su prikazani stilizirano, s crtama lica i pokretima koji dodatno naglašavaju humor i toplinu priče. Boje su žive i vesele stvarajući opuštenu, gotovo nostalgичnu atmosferu dalmatinskog života. Karikaturalne, krokijevske razigrane figure naglašenih konturnih linija oblikuju stil koji spaja dječju percepciju svijeta s vremenskim odmakom zrele osobe naglašavajući subjektivnost pripovijedanja i unutrašnji doživljaj dinamike obiteljskih odnosa.

Uz tek diskretne kolorističke akcente akvarelom u pojedinim detaljima, koji služe za scensko naglašavanje, umjetnica je dosljedno oblikovala prepoznatljive karikaturalne likove malih glava i naglašene tjelesne konstitucije potvrđujući vlastiti autentični rukopis, temeljen na krajnje jednostavnom, ali iznimno sugestivnom situacijskom izrazu. Upravo tim likovnim minimalizmom uspijeva precizno uhvatiti bit humora i poetike svakodnevice s blažom ironijom kojom „savršeno pogađa u samu bit humora i poetike svakodnevice i plemenite fjake mediteranskog podneblja“.²⁹ Prema Midhatu Ajanoviću, animacija je, kao i svaka druga

22 Ukupno trajanje filma s najavnom i odjavnom špicom je 13'37".

23 Premijera je bila predviđena za prosinac 2021. godine, ali se održala 10. veljače 2022. godine. Vidjeti više o predstavi na mrežnoj stranici Hrvatsko narodno kazalište Split, Drama – Tisja Kljaković Braić: *U malu je uša dava* <https://www.hnk-split.hr/predstave/detalj/artmid/906/articleid/11620/u-malu-je-u%C5%A1a-%C4%91ava> (pristup 18. 5. 2025.).

24 Npr. odlazak na satove klavira, kupovinu automobila marke Yugo, popravak mašine *Ignis*, zgrade sa susjedom Ankom itd.

25 Npr. emitiranjem poznate američke televizijske serije *Dinastija*, zatim prijenosa sa sportskih i zabavnih događanja kao što su filmski festival u Cannesu 1985. godine, *Univerzijada* 1987. godine i *Eurovizija* 1989. godine u Lausannei, a potom i nagovještaja ratnih sukoba

26 Prema osobnom razgovoru s Veljkom Popovićem, *Prime Render Studio*, Split, 16. svibnja 2025.

27 *Ibid.*

28 Hrvoje TURKOVIĆ: Filmsko i nefilmsko, u: Hrvoje Turković, *Razumijevanje filma, ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2012, 98.

29 Paola ORLIĆ: *Žarko razmazit ćeš dite! / Otvorenje izložbe Tisje Kljaković Braić*, 5. lipnja 2024.; KIC, Kulturno informativni centar; <https://www.kic.hr/program/galerija-na-katu/zarko-razmazit-ces-dite-otvorenje-izlozbe-tisje-kljakovic-braic/> (pristup 3. 7. 2025.).

umjetnost, konzervirala dominantne poruke, ideje, uvjerenja i nastojanja koja su bila specifična za određeno vrijeme i prostor.³⁰ U kontekstu sjevernoeuropskog humora u ani-



Slika 5. Kadar iz animiranog filma *Žarko, razmazit ćeš dite!* (ustupili autori)

maciji i karikaturi, Ajanović pojašnjava da je takva vrsta humora proizvela tipičan karakter „mali narodski čovjek koji se stalno šali“ i nema mnogo poštovanja prema drugima kao ni iluzija o samom sebi. Unatoč životnim nedaćama šaljivac svoje viceve, često sarkastične, pravi i na vlastiti račun. Čak su i u zemljama socijalističkog bloka izlazili brojni humoristični listovi uz državnu potporu i blagoslov dok nisu javno dovodili u pitanje važeću doktrinu, ali je bilo poželjno kritizirati konkurentski ideološki blok.³¹ Vidljive su natruhe tog koncepta humora u knjizi i animiranom filmu u likovima djeda, koji smatra da je primjerice *Coca-cola* „američko govno“, ili majke, koja ipak pristaje na kompromis pa pod „katolički bor“ stavlja figure Djeda Mraza i pingvina dok se mala Tisja divi drugu Titu prihvaćajući djedovu ideologiju, ali istovremeno šaljivo ironizira njegovu sliku iz starije faze usporedbom s „debelim Elvisom“, koju mogu razumjeti svi ljudi bez obzira na kulturološke, vremenske ili geografske razlike.

Autentičnost kao poveznica knjige i animiranog filma – stvarni likovi i istinite anegdote

Okosnica animiranog filma sadrži dva aspekta. S jedne je strane jedinstvena i autentična situacija života u Splitu 80-ih godina 20. stoljeća (dualnost ili suživot svjetonazora

komunizma i kršćanstva), a s druge odnos djeda i unuke unutar tih okolnosti i drugih obiteljskih odnosa. Autorica u književnom predlošku nije osobito naglašavala temu rata sve do samoga kraja knjige. S druge strane, braća Popović smatrali su kako upravo uvođenje tog motiva pridonosi slojevitosti narativa te film snažnije povezuje sa stvarnošću. Nisu htjeli potpuno izostaviti spominjanje rata, pa su u nekoliko scena integrirali snimke vijesti i nadolazeće ratne sukobe, a da to ne bude prenaplašeno. Prikaz posljednjeg prijeratnog dočeka Nove godine funkcionira simbolički kao posljednji trenutak mira prije početka raspada Jugoslavije i rata koji se u očima djeteta dogodio preko noći i pokazao tranziciju iz bezbrižnog djetinjstva. Pripovijedanje biva zaočruženo pričom odrasle Tisje o tome kako su baka i djed umrli, ali su zauvijek prisutni u njezinu sjećanju.

Ta ozbiljna dimenzija filma prvenstveno je bila usmjerena odrasloj publici, a dječja je publika u priči prepoznala emocionalan odnos između djeda i unuke ne iščitavajući pritom ratni kontekst. Također, nisu htjeli „brisati“ određene pojedinosti iz knjige kao što su naklonost prema komunizmu, primjerice da se mala Tisja htjela udati za Tita, ili antikapitalističke izjave i stavovi njezina djeda koje se pojavljuju u scenariju, kao ni nazive, natpise i reklame iz vremena u kojemu se radnja događa.³² Činjenica što braća Popović imaju odriježene ruke prilikom stvaranja animiranih filmova, daje im određenu slobodu da mogu preispitivati tabue i pogovarati o nekim provokativnom temama jer su u pitanju umjetnički, a ne komercijalni projekti.

Govorni jezik u filmu jest dalmatinski lokalni idiom, konkretno splitski i solinski, pun lokalizama i tipičnih izraza, ali i drugih narječja ovisno o podrijetlu likova, kao i nekih riječi i izraza koje su mješavina tadašnjeg hrvatsko-srpskog jezika koji se upotrebljavao u tadašnjoj Jugoslaviji u tisku i na televiziji, što filmu daje autentičnost i šarm. Također, neki su od likova u knjizi i filmu s otoka Visa, neki iz

32 Popović je istaknuo kako su im pojedini gledatelji spočitali to što su stavili reklamu za piće Pipi (asocijacija na dječje tepanje kad moraju mokriti, kao i žuta boja samog pića), a ne primjerice Oranginu ili Fantu, ali je upravo ta televizijska reklama obilježila spomenuto razdoblje u Splitu, a i šire. Još jedan primjer jest i dječji vrtić na Marjanu, koji je 90-ih godina 20. stoljeća preimenovan u Tamarin, a u animiranom filmu nosi nekadašnje ime Palmira Piplović, prije negoli se u stvarnosti ispravila nepravda i u srpnju prošle godine vratilo spomenutom vrtiću ime ove splitske junakinje i pripadnice anti-fašističkog pokreta otpora. Autori nisu bili spremni na kompromise. Njihova je intencija izazvati kontroverze i razmišljanja, čime nastoje biti socijalno angažirani u svojim filmskim uradcima. Neki od neformalnih pitanja koje su dobili od pojedinaca jest i to zašto Tisja na kraju filma spominje kratko rat i govori da ne želi pričati o ružnim stvarima, kad bi se rat trebao spominjati kako buduće generacije ne bi ponovile greške starijih generacija, ali to su subjektivni stavovi i odluke autora. Prema osobnom razgovoru s Veljkom Popovićem, *Prime Render Studio*, Split, 16. svibnja 2025.

30 Midhat AJANOVIĆ: *Animacija i realizam*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2004, 34.

31 *Ibid.*, 119, 129



Slika 6. Kadar iz animiranog filma *Žarko, razmazit ćeš dite!*

(ustupili autori)

Dalmatinske zagore ili drugih republika nekadašnje države, u kojoj je glavna junakinja odrastala. Glasove su dali: Issa Braić, Nenad Srdelić, Tatjana Jovanović, Andrea Mladinić, Veljko Popović i Tisja Kljaković Braić.³³ Rečenice su kratke, slikovite i pune emocija, kao što je to u stvarnim svakodnevnim razgovorima splitskog područja. Time film dodatno približava gledatelju duh sredine i vremena u kojima se radnja odvija. Animirani film, za razliku od kazališne predstave, naglašava tadašnju predratnu situaciju, spominjanje predsjednika Tita i ne bježi od izjava kao što su „Coca-cola je američko govno!“ zadržavajući stil i duh pripovijedanja u kojem su priče napisane.

Braća Popović dovršili su animaciju filma prije javnog izvođenja kazališne predstave *U malu je uša đava*, no u postprodukcijskoj fazi angažirali su pojedine glumce iz predstave za sinkronizaciju glasova likova. U skladu s tim, autori su koncipirali film imajući na umu tri publike: lokalnu (splitsku, odnosno dalmatinsku), nacionalnu (hrvatsku) te međunarodnu publiku.³⁴ Takav pristup upućuje na svjesnu artikulaciju kulturno specifičnih kodova, pri čemu se domaćoj publici omogućuje aktivacija prethodnog znanja i iskustva, a međunarodnoj se publici nudi univerzalniji narativni okvir. Najveći im je izazov bila upravo splitsko-dalmatinska publika jer nisu htjeli kompromitirati izvornost tekstualnog materijala, tj. knjige koju je lokalna publika jako dobro poznavala, kao i ostatak Hrvatske. Reinterpretacija i transponiranje u drugi medij koji vremenski traje jako kratko u odnosu na razdoblje opisano u knjizi, a i kazališna je predstava ostvarila velik uspjeh te se unaprijed

mного očekivalo od dramske adaptacije. Materijal je sam po sebi bio izvrstan, ljudi su ga prihvatili i razumjeli, što je s jedne strane stvorilo dodatni pritisak na animatore, a s druge ih je strane potaknulo na adaptiranje jer je književni predložak već bio uspješan. Autori su smatrali da ako animirani film ne doživi uspjeh, to neće biti zbog tematike, naglaske, odnosno izvornog materijala koji je „fantastičan i živ“, nego zbog toga nisu što u procesu animacije može bitno ne uspiju autentično prenijeti duh književnog predloška. Nasreću, „izrodila se ljubav“ publike prema animaciji i autora prema izvornom materijalu.³⁵ Dakle, postojalo je određeno očekivanje domaće publike, tzv. „vidokrug očekivanja“, kako ga je nazvao Hans Robert Jauss, prema kojem nijedno djelo u trenutku nastanka nije u potpunosti novo djelo, nego ga publika doživljava kroz prizmu prethodnih znanja i djela koje je „konzumirala“,³⁶ posebno kada je riječ ljubiteljima knjige. Sama je autorica dala glas odrasloj Tisji na kraju filma oživjevši riječi zapisane na kraju knjige *U malu je uša đava*, gdje zahvaljuje djedu i baki (*Moji anđeli čuvari*) te nagovještava rat, ali i zašto ne želi pisati o njemu (*Kraj*): „Evo, iščućala sam iz svog djetinjstva sve lipe i smišne momente s didom i bakom, a ovima grubima neću dat mesta. Neka se zaborave. S dolaskom rata i odlaskom naše prve suside Komšinice Vuke završilo je i moje djetinjstvo. (...) Uglavnom, neću taj dio pretvorit u vezanicu jer nije bila. Rat i ono posli rata okinili su komad života svima mojima. Eto, tu staje i počima nešto sasvim drugo.“³⁷

Realistična animacija — film o djetetu koji nije dječji film

Premda likovni izraz i stilska gesta ilustracija upućuju na karikaturnu stilizaciju s reduciranim formama likova i prostora, autorska odluka u animaciji bila je svjesno odustajanje od vizualnih gegova i nerealističnih pokreta. Takav pristup omogućuje zadržavanje izražajne autentičnosti i emocionalne uvjerljivosti, što je od osobite važnosti zbog činjenice da film tematizira stvarne događaje i osobe. U tom kontekstu, skicozni je crtež manje sredstvo humora, a više alat interpretacije i dokumentarne sugestije. Prema Veljku Popoviću, treba imati na umu da je ovo film o djetetu, a ne film za djecu. Namjera autora nije bila animirati pokret likova koji neobično hodaju ili lete kao što

33 Premda na službenim mrežnim stranicama HAVC-a i *Bonobostudija* stoji da je među glasovima Snježana Sinovčić Šiškov, glas bake Nevenke Kljaković na kraju je ipak dala Tatjana Jovanović prema odluci redatelja i produce nata. Vidjeti mrežnu stranicu Hrvatski audiovizualni centar, *Žarko, razmazit ćeš dite!* <https://havc.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/zarko-razmazit-ces-dite> (pristup 16. 5. 2025.).

34 Prema osobnom razgovoru s Milivojem i Veljkom Popovićem, *Prime Render Studio*, Split, 16. svibnja 2025.

35 *Ibid.*

36 Hans Robert JAUSS: *Estetika recepcije: izbor studija*, Beograd: Nolit, 1978, 61.

37 Tisja KLJAKOVIĆ BRAIĆ: *U malu je uša đava*, Zagreb: Fraktura, 2020, 183–184 (peto prošireno izdanje s originalnim ilustracijama).

je to slučaj s dječjim animiranim filmovima, već učiniti kretnje što stvarnijima, za što su upotrebljavali kretanje stvarnih ljudi iz članova tima,³⁸ uz poneke izuzetke, te je uglavnom primijenjena kontinuirana animacija pokreta.³⁹ Braća Popović kategorizirali su ovaj kratkometražni film kao *dokumentarno-animirani film* jer su uključeni stvarni likovi i istinite anegdote, crtice iz života obitelji Kljaković u jednoj od stambenih zgrada nekadašnje Aljinovićeve, a danas Rendićeve ulice splitske četvrti Spinut. Integrirane su stare obiteljske fotografije, onodobne knjige, ilustracije iz novina i časopisa, televizijske reklame, snimke vijesti te jedan igrani dio koji je snimljen u stilu novogodišnjih programa.⁴⁰ Autoričina kći Issa posudila je glas „malenoj“ Tisji, koja u cijelom filmu preuzima ulogu naratorice pripovijedajući u prvom licu, čime se dodatno naglašava autentičnost i osobna perspektiva priče, kakva je prisutna i u knjizi. Prema želji Veljka Popovića, razlog zbog kojeg nije htio angažirati profesionalnu glumicu koja bi glasovno utjelovila lik djevojčice, upravo je radi autentičnosti koju donosi dijete slične dobi izgovarajući tekst prirodno i neopterećeno glumačkim tehnikama.⁴¹

U dječjim filmovima animacija je pojednostavljena i razigranija, proporcije se likova mijenjaju, a pokreti su izvan fizičke stvarnosti i gravitacije. Problem je bio naći animatore koji neće napraviti reduciranu animaciju, već realistično prikazati pokrete likova koji imaju iskustva u takvoj animaciji i mogu razumjeti senzibilitet i likovnost ilustracija. U početku su morali ponovo raditi animacije koje su im poslali francuski animatori, koji su filmu pristupili kao dječjem filmu, pa im je u tome najviše pomogla animatorica Noemi Ribić, koja primarno upotrebljava 2D animaciju, nadahnutu estonskom i norveškom školom.

Prema Veljku Popoviću, ilustracije za ovu priču nisu dječje ilustracije, iako nose dječju tematiku, jer imaju svoju likovnost i nijansiranost, pa se teško mogu svrstati u milje dječjeg

likovnog izričaja.⁴² Premda je u listopadu 2024. godine prikazan na 13. međunarodnom festivalu dječjeg filma KIKI i dobio nagradu dječjeg žirija, nije prvobitno zamišljen kao film za djecu. Međutim, braći Popović bilo je iznimno drago što su osvojili i nagradu dječjeg žirija u konkurenciji dvadeset filmova iz sedamnaest zemalja jer im je to potvrdilo da je njihov film transgeneracijski, tj. razumljiv i blizak publici različitih uzrasta.⁴³

Kanadski filmski teoretičar Marcel Jean problematizira nemoć tradicionalne tipologije i ističe kako animacija može biti izrazito dokumentarna upravo zahvaljujući svojoj artifičnosti jer omogućuje prikaz unutarnjih stanja i subjektivnosti koje kamera ne može zabilježiti brišući tako granicu između „živog“ i „crtanog“. Film *Žarko, razmazit ćeš dite!* stoga se, iako je računalno animiran i temeljen na ručno crtanim vizualima, s pravom može smatrati animirano-dokumentarnim jer se oslanja na stvarne događaje, likove te intimne priče i u kojem se pretapaju audiozapisi, fotografije, kao i kratki igrani dio koji simulira televizijski program.

Suradnja s francuskim umjetnicima

Premda su film djelomično subvencionirali Hrvatski audiovizualni centar, Grad Split i Grad Zagreb, nedostajao je velik dio financija zbog čega je prošlo mnogo vremena dok su im odobrena sredstva francuskih partnera. Konačni uradak nastao je kao produkt međunarodne koprodukcije za koju su zaslužni *Prime Render Studio, Bagan films, 3D2D* Animatori i ostali suradnici.⁴⁴ Zbog nedostatka gotovo više od polovine potrebnih sredstava za realizaciju filma, braća Popović više od godinu dana intenzivno su tražila dodatna financijska sredstva. Ta je okolnost znatno usporila produkcijski proces, koji je u konačnici trajao gotovo tri godine.⁴⁵ Autori su već imali prethodna uspješna i dugogodišnja

38 Primjerice za ulogu i kretnje policajca koji kuca na vrata susjeda, animaciju pokreta bazirali su na temelju kretanja animatora Milivoja Popovića i sl. Prema osobnom razgovoru s Milivojem i Veljkom Popovićem, *Prime Render Studio*, Split, 16. svibnja 2025.

39 U filmu su vidljive kontinuirana i djelomična animacija pokreta; likovi u pojedinim prizorima zadržavaju statični položaj gornjeg ili donjeg dijela tijela dok se ruke i/ili noge pomjeraju, a u nekim je scenama prisutno treperenje ili repetitivnost pokreta. Vidjeti više o animaciji pokreta u: Hrvoje TURKOVIĆ: Tipovi animacije, u: Hrvoje Turković, *Razumijevanje filma, ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2012, 162-163

40 U igranom dijelu novogodišnjeg programa možemo vidjeti da je jedan od glumaca-amatera i Igor Braić, slikaričin suprug, inače inženjer brodske elektronike, što je dalo poseban pečat filmu, u koji je uključena posredno i neposredno cijela autoričina obitelj.

41 Prema osobnom razgovoru s Veljkom Popovićem, *Prime Render Studio*, Split, 16. svibnja 2025.

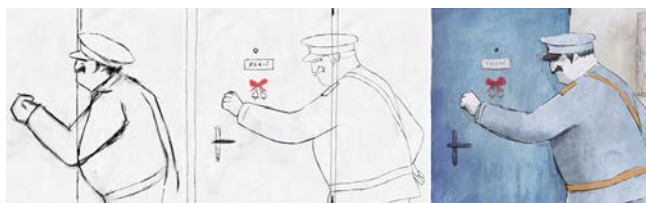
42 *Ibid.*

43 U obrazloženju je dječjeg žirija, između ostalog, pisalo: „Bilo nam je posebno zanimljivo gledati priče o staroj državi Jugoslaviji o kojoj slušamo od naših roditelja, ali iz očiju malog djeteta. Film na humorističan način prikazuje Tisjino djetinjstvo, ali i djetinjstva mnogih generacija, sve do ozbiljne teme rata. Iz filma možemo usporediti sličnosti i različitosti prošlosti i sadašnjosti. Ovaj kratkometražni film odnosi pobjedu zbog emocija, specifičnog humora i animacije, a u nekim detaljima svi možemo naći poveznicu i sa svojim djetinjstvom.“ *Žarko, razmazit ćeš dite pobjednik 13. KIKI festivala*, Hrvatski audiovizualni centar.

<https://havic.hr/infocentar/novosti/zarko-razmazit-ces-dite-pobjednik-13-kiki-festivala> (pristup 19. 5. 2025.).

44 Vidjeti impresum i objavnu špicu filma na kojoj su navedeni svi suradnici.

45 Prema osobnom razgovoru s Veljkom i Milivojem Popovićem, *Prime Render Studio*, Split, 16. svibnja 2025.



Slika 7. Progresija scene iz kratkog videozapisa o snimanju filma *Žarko, razmazit ćeš dite!* (ustupili autori)

iskustva u suradnji s francuskim produkcijskim studijima.⁴⁶ K tomu, Francuska je poznata po snažnoj tradiciji animacije, uz relativno veliku institucionalnu potporu filmskoj produkciji i nekoliko nezavisnih škola animacije. Zahvaljujući regionalnim i specijaliziranim fondovima, poput onih za glazbu, ostvarena je suradnja s francuskim umjetnicima, čime je dodatno obogaćen međunarodni karakter projekta.

Velik izazov pojavio se u procesu prevođenja filma na francuski jezik. Zbog koprodukcijske suradnje s francuskim partnerima izrađene su dvije inačice filma: izvorna hrvatska inačica, snimljena na lokalnom govoru s engleskim podnaslovima, te francuska inačica, koja je temeljena na prijevodu s engleskoga jezika. Iako je u svakom prijevodu neminovan gubitak određene jezične autentičnosti, autori su prevoditeljima naglasili važnost očuvanja izražajne specifičnosti potičući ih da u francuskom prijevodu upotrebljavaju fraze, dijalekt ili sleng koji su u duhu izvornoga izraza, ali ujedno razumljivi i bliski frankofonskoj publici. Francuski naslov bitno se razlikuje od hrvatskog, odnosno engleskog naslova filma i glasi *Pas de poupée pour Tisja* (u slobodnom prijevodu *Nema lutke za Tisju*), koji stavlja naglasak na to kako djed Žarko nije mogao zamisliti da njegova unuka ima djetinjstvo bez igračke kao metaforu za uskraćenost bezbrižne igre, a ne razmaženost. Usto, simbol lutke ili „bebe čelavice“ razumljiv je gotovo svim generacijama publike na globalnoj razini.

Originalnu glazbu za animirani film skladao je Olivier Milton, francuski skladatelj i glazbenik, koji se posebno specijalizirao za filmsku i televizijsku glazbu. Glazbena podloga sastoji se od šest numera koje su glazbenici odsvirali uživo u studiju.⁴⁷ Dakle, u cijelom procesu izrade i postpro-

dukcije sudjelovali su brojni domaći i strani umjetnici kako bi se vizija autora pretočila u kratkometražni animirani film. U kontekstu intermedijalnosti filma *Žarko, razmazit ćeš dite!*, temeljena na priči i vizualima Tisje Kljaković Braić, prirodno se otvara pitanje autorstva. Popović ističe da animacija počiva na suradničkom procesu te mu je važniji zajednički kreativni doprinos od stroge definicije autorske uloge. Kako sam ističe, može ga se nazivati autorom, redateljem, animatorom ili producentom – za njega to nije ključno.⁴⁸ Dakle, za razliku od tradicionalne ideje jedinstvenog



Slika 8. Kadar iz animiranog filma *Žarko, razmazit ćeš dite!* (ustupili autori)

autora, animacija se često temelji na suradničkom procesu u kojem se autorska odgovornost i kreativni doprinos dijele među više sudionika. U animaciji svaki je film rezultat kolaborativnog truda, odnosno timskog rada. Za razliku od igranog filma, gdje se termin *autor* gotovo i ne upotrebljava, već se preciznije diferenciraju uloge redatelja, producenta, snimatelja i drugih članova tima, animirani film često zadržava snažniji koncept „autorskog“ izričaja iako i on u svojoj biti proizlazi iz zajedničkog stvaralačkog napora. Ipak, Veljko i Milivoj Popović vodili su cijeli tim i koordinirali čitav proces oživljavanja, odnosno animiranja likova i produciranja filma te i inače preferiraju surađivati s drugim profesionalcima, podjednako u animaciji i na području glazbe.

Domaća i međunarodna recepcija filma

Uspješnost ovog filma potvrđena je iznimno pozitivnom recepcijom šire publike i stručne javnosti, što je rezultiralo brojnim nagradama i priznanjima na domaćim i

46 Prezentacijski materijal projekta bio je uspješno prikazan u sklopu najvećeg festivala animacije na svijetu u Anncyju 2019. godine, a francuski producenti, točnije *Bagan Films*, već su tada pokazali interes za realizaciju filma. Maja CAR: Tisja Kljaković Braić: Moji splitski dani s babom i didom postaju animirana serija, *Večernji list*, 6. srpnja 2019. <https://www.vecernji.hr/kultura/moji-splitski-dani-s-babom-i-didom-postaju-animirana-serija-1330478> (pristup 22. 7. 2025.).

47 Snimljeni su živi instrumenti za autorsku filmsku glazbu kao autorski radovi, što je gotovo uvijek slučaj s animiranim filmovima braće Popović (osim *Planemo*, za koji su korišteni semplovi). Glazbene teme na albumu redom jesu: 1. *Žarko, You Will Spoil the Child!*, 2. *Socialise & Puppet*, 3. *Catholic &*

Communist, 4. *Grandma's Theme*, 5. *My guardian Angels & Final Goodbye* i 6. *My Last Words for Them*. Vidjeti popis: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kCjynZmH5iywZudkx2zCzVtJHwgbBHeSFQ (pristup 16. 5. 2025.).

48 Prema osobnom razgovoru s Veljkom Popovićem, *Prime Render Studio*, Split, 16. svibnja 2025.

međunarodnim festivalima.⁴⁹ Mnogi su se prepoznali u toj univerzalnoj priči o djedu i unuci, a oni koji su živjeli i odrastali u to vrijeme mogli su se s nostalgijom prisjetiti običaja, namještaja i proizvoda koji su bili prisutni gotovo u svim kućanstvima u Splitu, a i šire. Suptilno je integrirana i vladajuća ideologija tog vremena, kao i politička situacija te stavovi koje su glavni likovi imali prema tome.

U vizualnom izrazu moguće je prepoznati karikaturalni stil blizak štajnbergovskoj linearnoj gesti i stilizaciji, kao i parnovsku estetiku s ikonografijom socijalističke svakodnevice uporištima.⁵⁰ Film zadržava ilustrativni karakter koji se koristi univerzalnim i razumljivim vizualnim jezikom i sredstvima omogućujući neposrednu komunikaciju s publikom i nadilazeći lokalno-kulturološki okvir, čime se otvara prostor za transkulturalnu i transgeneracijsku recepciju. Vjerojatno je to jedan od važnih čimbenika zbog kojeg je ovaj animirani film prepoznala i priznala međunarodna publika. Osvojivši prvu nagradu publike na *Animafestu 2024.*, koju sačinjavaju domaći i strani gledatelji, film je pokazao da njegova priča i animacijski medij nadilaze lokalne okvire te da je razumljiv i međunarodnoj publici.

Zaključak

Animirani film *Žarko, razmazit češ dite!* ističe se kao izniman primjer intermedijalnog stvaralaštva koji na suptilan i promišljen način spaja književni predložak, ilustraciju i animaciju u koherentnu umjetničku cjelinu, čime ne samo da zadržava autentičnost izvorne priče već i proširuje njezin doseg u različitim medijima.

Svako izdanje knjige *U malu je uša đava* ima drukčiju naslovnicu, ali uvijek s prepoznatljivim i ikoničnim likovima koje je ilustrirala autorica. Naslovnica knjige, plakat dramske predstave, ilustracije na izložbi i animirani film vizualno su povezani dosljednim likovnim izrazom. Zahvaljujući toj konzistentnosti, oni koji prate njezino likovno stvaralaštvo i čitatelji knjige (osobito proširenog izdanja s ilustracijama), mogli su odmah prepoznati vizualni identitet animiranog

filma bez potrebe za privikavanjem na likove ili stil umjetničkog izražavanja. Time se ostvaruje snažna poveznica između književnog, likovnog i audiovizualnog medija, koja dodatno naglašava intermedijalnost i obogaćuje recepciju sadržaja.

Dirljiva i nostalgična priča o odrastanju, uz dozu suptilnog humora, otvara važne teme od odgoja i obiteljskih dinamika do društveno-političkog konteksta vremena. Suprotstavljanjem različitih svjetonazora i psiholoških nijansa likova, film nagovještava kraj jedne epohe i dječje bezbrižnosti u sjeni nadolazećeg Domovinskog rata. U ilustracijama Tisje Kljaković Braić gledatelji mogu prepoznati vlastitu obitelj, a gledajući animirani film braće Popovića, gledatelji mogu proživjeti zgode iz vlastitog djetinjstva i emocionalno se povezati kroz prizmu vlastitih uspomena. Određene preinake u procesu adaptacije mogu narušiti integritet izvornog djela i udaljiti se od autorske poetike, ali u ovom filmu to nije bio slučaj. U pojedinim je segmentima reduktivno interpretirao kompleksne slojeve izvornika zbog vremenske ograničenosti, ali time nije oslabio intermedijalnu povezanost teksta i slike ni glavnu poantu književnog predloška, koji stavlja najveći naglasak na odnos djeda i unuke prizivajući sjećanja na djetinjstvo i podsjećajući gledatelje na događaje koje su oblikovali i njihove odrastanja. *Žarko, razmazit češ dite!* filmski je uradak koji je prepoznat i priznat izvan domicilnog grada i lokalnih okvira svojom pričom, animacijom i vizualnom estetikom, a također je i od velikog značaja za Umjetničku akademiju uz Splitu, instituciju visokog obrazovanja s koje su potekli autori animiranog filma, čime se ponovno potvrđuje važna uloga i izuzetan doprinos UMAS-a umjetničkoj sceni grada Splita na lokalnoj i nacionalnoj te međunarodnoj razini.

49 U trenutku predaje ovog rada u postupak objave animirani film *Žarko, razmazit češ dite!* osvojio je ukupno dvadeset domaćih i međunarodnih nagrada, od kojih se posebno izdvaja nagrada publike 'Mr. M' i nagrada za najbolji film u natjecanju hrvatskog filma na Animafestu u Zagrebu 2024. kao i nagrada Oktavijan za najbolji hrvatski animirani film u 2024. u Puli, koju dodjeljuje Hrvatsko društvo filmskih kritičara, te nominacija za *Emile Awards 2025.* u kategoriji najbolji dizajn likova i scenografija u kratkom filmu. Vidjeti više o nagradama i festivalima na mrežnoj stranici *Bonobostudio* <https://bonobostudio.hr/hr/distribucija/zarko-razmazit-ces-dite> (pristup 1. 9. 2025.).

50 Više o specifičnostima stila Steinberga i Pärna vidjeti u: Midhat AJANOVIĆ: *Karikatura i pokret, Devet ogleda o crtanom filmu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008, 262, 297.

Bibliografija

- AJANOVIĆ, Midhat: *Animacija i realizam*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2004.
- AJANOVIĆ, Midhat: *Karikatura i pokret, Devet ogleda o crtanom filmu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008.
- GAJ, Barbara: Animacija nije samo zabava, Razgovor s Veljkom Popovićem, *Zarez*, 232 (2008), 8–9.
- GAJ, Barbara: Izmjerena civilizacija, *Kontura Art Magazin*, 97 (2008), 64–65.
- JEAN, Marcel, *Kad animacija susreće žive*, Zagreb: Udruga 25 FPS, 2007.
- JAUS, Hans Robert: *Estetika recepcije: izbor studija*, Beograd: Nolit, 1978.
- MAJCEN MARINIĆ, Mihaela: *Prema novoj animaciji, Povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Meandarmedia, 2014.
- PAVLIČIĆ, Pavao, Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogledi, u: Zvonko Maković et al. (ur.): *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1988., 157–195.
- KLJAKOVIĆ BRAIĆ, Tisja: *U malu je uša đava*, Fraktura, Zagreb, 2020.
- TURKOVIĆ, Hrvoje: Animirani film u Hrvatskoj: kronologija 1922–2015, *Hrvatski filmski ljetopis*, 90–91 (2017), 19–7.
- TURKOVIĆ, Hrvoje: *Razumijevanje filma, ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2012.

Elektronički izvori

- *** Bonobostudio, <https://bonobostudio.hr/hr/distribucija/zarko-razmazit-ces-dite> (pristup 1. 7. 2025.).
- *** Drama – Tisja Kljaković Braić: U malu je uša đava, HNK Split, <https://www.hnk-split.hr/predstave/detalj/artmid/906/articleid/11620/u-malu-je-u-%C5%A1a-%C4%91ava> (pristup 18. 5. 2025.).
- *** Majstori animacije, Veljko Popović: Retrospektiva, Animafest Zagreb, https://www.animafest.hr/hr/2025/program/veljko-popovic_retro_spective/1 (pristup 12. 6. 2025.).
- *** Žarko, razmazit ćeš dite!, Hrvatski audiovizualni centar, <https://hvac.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/zarko-razmazit-ces-dite> (pristup 16. 5. 2025.).
- *** Žarko, razmazit ćeš dite pobjednik 13. KIKI festivala, Hrvatski audiovizualni centar, <https://hvac.hr/infocentar/novosti/zarko-razmazit-ces-dite-pobjednik-13-kiki-festivala> (pristup 19. 5. 2025.).
- CAR, Maja: Tisja Kljaković Braić: Moji splitski dani s babom i didom postaju animirana serija, *Večernji list*, 6. srpnja 2019. <https://www.vecernji.hr/kultura/moji-splitski-dani-s-babom-i-didom-postaju-animirana-serija-1330478> (pristup 22. 7. 2025.).
- DUNATOV, Dario: *Sve kreće od ideje*, Razgovor s Milivojem i Veljkom Popovićem, 22. srpnja 2021., *Vizkultura*, <https://vizkultura.hr/intervju-milivoj-veljko-popovic/> (pristup 26. 3. 2025.).
- JAKOVLJEVIĆ, Marijana: *Hrvatski film dvostruki laureat*, 34. Svjetski festival animiranog filma – Animafest Zagreb, 3. – 8. lipnja 2024.: *Nagrađeni filmovi*, <https://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=3541> (pristup 14. 7. 2025.).
- KLJAKOVIĆ BRAIĆ, Tisja: Emocija je pokretač i početak svega, razgovor vodila Gea Vlahović, 25. veljače 2022., *Moderna vremena*, <https://mvinfo.hr/clanak/tisja-kljakovic-braic-emocija-je-pokretac-i-pocetak-svega> (pristup 4. 7. 2025.).

- ORLIĆ, Paola: *Žarko razmazit ćeš dite! / Otvorenje izložbe Tisje Kljaković Braić*, 5. lipnja 2024., KIC Kulturnoinformativni centar, <https://www.kic.hr/program/galerija-na-katu/zarko-razmazit-ces-dite-otvorenje-izlozbe-tisje-kljakovic-braic/> (pristup 3. 5. 2025.).
- POPOVIĆ, Veljko: Svojim filmovima hodam između sna i jave, razgovor vodio Neven Ilak, 24. kolovoza 2012., *Atma*, <https://atma.hr/intervju-veljko-popovic-svojim-filmovima-hodam-između-sna-i-jave/> (pristup 12. 6. 2025.).
- RAJEWSKY, Irina O.: *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, Intermédialités / Intermediality*, (2005) 6, str. 46–55. <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/> (pristup 7. 10. 2025.).
- VUSIO, Dunja: Vedra reminiscencija na djetinje dane, 24. veljače 2022., *Vijenac* (730), <https://www.matica.hr/vijenac/730/Vedra%20reminiscencija%20na%20djetinje%20dane/> (pristup 4. 7. 2025.).

Summary

Intermediality in the Animated Film *Žarko, You Will Spoil the Child!* (2024.) by Veljko and Milivoj Popović

This paper offers an interpretative analysis of the animated short film *Žarko, You Will Spoil the Child!* (2024), directed by Veljko and Milivoj Popović, through the lens of intermedial relationships between literature, illustration, and animation. The film is based on the semi-autobiographical literary work *U malu je uša đava* (2015), written and illustrated by the academic painter Tisja Kljaković Braić. Prior to its animated adaptation, this literary work had already been successfully transformed into a stage play in 2022 of the same name as book, further demonstrating its narrative and cultural resonance across different media.

The visual materials accompanying the book and the author's original illustrations were used as foundational visual elements in the animation process. These illustrations played a crucial role in shaping the aesthetic identity and visual language of the film, anchoring the adaptation in a recognizable and emotionally rich visual style that remains faithful to the spirit of the original work.

The paper explores and conceptualizes the ways in which different media interact and influence one another, focusing on the creative process of transposing a literary source into an audio-visual format. This transformation, rooted in both visual expression and narrative technique, is examined through the analysis of storytelling structure, character development, and visual style, using *Žarko, You Will Spoil the Child!* as a central case study. In particular, the paper examines how visual and narrative elements are employed to maintain coherence across media, and how these components contribute to the construction of meaning within the animated format. Special attention is given to the production process of the film, the animation techniques utilized, and the methods by which the distinctive artistic style of Tisja Kljaković Braić is translated into the animated medium in a way that aligns with the sensibilities of the Popović brothers.

The central aim of this work is to demonstrate how the authenticity of the original work can be preserved through multiple stages of media adaptation and, at the same time, how new layers of meaning can be created in the process. These added dimensions serve to enrich both the production and the reception of the artwork, while offering deeper interpretative possibilities within the field of contemporary artistic animation. Through its thoughtful

approach to adaptation and intermedial translation, *Žarko, You Will Spoil the Child!* stands as a compelling example of how diverse media can collaborate to tell a story that is at once rooted in local cultural identity and universally resonant. The paper concludes that the film succeeds in preserving the emotional and aesthetic essence of the original while simultaneously expanding its expressive potential which was possible through the collaborative vision and artistic sensitivity of Veljko and Milivoj Popović.

KEY WORDS: *animated film, Croatian animation, intermediality, Žarko, You Will Spoil the Child, Veljko Popović, Milivoj Popović, Tisja Kljaković Braić*

Mozaici antičke Salone: istraživanja, dokumentacija i konzervatorske prakse prije Drugoga svjetskoga rata

Krešimir Bosnić

Umjetnička akademija u Splitu
Zagrebačka 3
21 000 Split
kbosnic@umas.hr

UDK 738.5(398Salona)
7.025(398Salona)“18/20“

Izvorni znanstveni rad / Original Scientific Paper

Primljeno / Received: 17.12.2025.

Prihvaćeno / Accepted: 13.1.2026.

Sažetak

Unatoč znatnom broju zabilježenih nalaza, djela salonitanskih mozaičara i dalje su slabo prepoznata u stručnoj i muzejskoj percepciji, izuzev nekoliko reprezentativnih mozaika izloženih u Arheološkome muzeju u Splitu. Većina mozaika otkrivenih prije Drugoga svjetskoga rata poznata je isključivo iz rasutih izvještaja, bilježaka i skica, a podatci o njihovu položaju, stanju i daljnjoj sudbini često su opskurni ili posve izgubljeni. Iako cjelovito popisivanje i lociranje svih nalaza nije u potpunosti izvedivo; analiza pouzdano identificiranih mozaika omogućuje prepoznavanje obrazaca u okolnostima njihova otkrića i konzervatorskim posljedicama koje su iz njih proizašle.

Rad se metodološki temelji na kombinaciji povijesno-analitičke i komparativne metode, uz kritičku evaluaciju arhivskih izvora, objavljenih izvještaja i dostupne terenske dokumentacije. Usustavljaju se dostupni izvještaji o mozaicima pronađenima do 1940. godine te se prvi put razmatraju kroz prizmu uvjeta otkrića i njihove konzervatorske sudbine: od ponovnog zakopavanja ili gubitka, preko muzejske pohrane bez pouzdane atribucije, do nalaza poznatih isključivo iz literature. Takvim pristupom rad rekonstruira dinamiku ranih istraživanja i identificira strukturne probleme koji su dugoročno obilježili ovu fragmentiranu građu.

Rezultati rada predstavljaju prvi sustavni pokušaj povezivanja okolnosti otkrića salonitanskih mozaika s njihovom kasnijom sudbinom u pogledu dokumentacije i konzervacije te čine polazište za stvaranje jedinstvene baze podataka i nastavak istraživanja antičkih mozaika otkrivenih nakon Drugoga svjetskog rata.

KLJUČNE RIJEČI: *Salona, antički mozaici, konzervacija – restauracija, dokumentacija*

Uvod

Dvjestota godišnjica početka službenih istraživanja rimske Salone, koja je obilježena 2021. godine, potaknula je novo razmatranje njezine materijalne baštine te uvjeta u kojima je ona tijekom prošlih dvaju stoljeća bilježena, interpretirana i čuvana.¹ Premda su arheološka istraživanja na salonitanskom prostoru bila neujednačena po intenzitetu, financijskim mogućnostima i stručnim standardima, njihov je kumulativni rezultat iznimno bogat i raznovrstan korpus nalaza.² Posebno se ističe brojnost mozaične građe, no dostupni podatci o tim nalazima daleko su manjkaviji od količine otkrivenog materijala. Mnogi su mozaici zabilježeni tek kratkim bilješkama, usputnim napomenama ili fragmentarnim opisima, u publikacijama koje se tematikom mozaika bave tek marginalno. Neujednačena terminologija³ i nedostatak jedinstvenog sustava raščlambe dodatno otežavaju prepoznavanje pojedinih nalaza te ponekad onemogućuju pouzdano povezivanje muzejskih primjeraka s podacima iz literature.⁴ Mozaici otkriveni prije Drugoga svjetskog rata predstavljaju osobito kompleksnu skupinu. Većina ih je pronađena u razdoblju prije uvođenja standardiziranih postupaka istraživanja, dokumentiranja i zaštite, a način njihova otkrića – bilo da je riječ o agrarnim radovima, građevinskim zahvatima ili ograničenim iskopskim kampanjama – izravno je uvjetovao

njihovu kasniju „sudbinu“. Posljedično, dio je mozaika pre-mješten u muzeje bez jasne atribucije, a drugi postoje tek kao zabilježeni motivi u literaturi, bez mogućnosti pouzdane lokalizacije ili provjere njihova današnjeg stanja. Takve okolnosti stvorile su dvostruku prazninu: muzejsku građu bez sigurnog podrijetla te bibliografski zabilježene nalaze bez fizički sačuvanih korelativa.

Iz toga proizlazi i središnje istraživačko pitanje ovoga rada: na koji su način uvjeti otkrića, stupanj dokumentacije i tadašnje konzervatorske prakse oblikovali današnje stanje salonitanskih mozaika. Drugim riječima, može li se prepoznati obrazac u kojem je kontekst nalaza uvjetovao njihovu očuvanost, dostupnost i vidljivost u suvremenoj istraživačkoj praksi.

S obzirom na opseg i heterogenost građe, cilj je ovoga rada usustaviti i analizirati podatke o mozaicima otkrivenima prije Drugoga svjetskog rata te razmotriti njihove sudbine unutar paradigme tadašnjih istraživačkih postupaka i konzervatorskih mogućnosti. Posebna se pozornost posvećuje nalazima bez jasne atribucije, danas izgubljenim primjerima te mozaicima, čija se povijest može pratiti samo posredno, na temelju starijih zapisa ili fotografske dokumentacije.

Ovaj rad čini prvi dio šire studije o salonitanskoj mozaičkoj baštini. U njegovu nastavku bit će obrađeni mozaici otkriveni nakon Drugoga svjetskog rata, čime će se omogućiti cjelovitiji uvid u razvoj istraživanja, dokumentiranja i očuvanja mozaika na salonitanskom prostoru od početka 19. stoljeća do danas.

Istraživanja salonitanskih mozaika

1. Okolnosti početaka izrade i uporabe mozaika u Salonu

U rimskoj je kulturi mozaik predstavljao jednu od najraširenijih i tehnološki najizdržljivijih oblika dekorativne opreme interijera. Tijekom kasnog republikanskog razdoblja, a osobito u ranom principatu, Carstvo je razvilo široku mrežu urbanih i provincijskih radionica, čija se djelatnost oslanjala na uzore oblikovane u samom Rimu.⁵ U tom se kontekstu opravdano može pretpostaviti postojanje ishodišnih radionica, iz kojih se model ukrašavanja, primjeren reprezentativnim potrebama glavnog grada, prenosio u provincijska središta,⁶ koja su se opremala svim oblicima ukrasa dostoj-

- 1 Službena su istraživanja Salone započela 1821. godine iako je u literaturi često moguće pronaći i spomen 1820. godine. Međutim, tu zabunu razjašnjava Arsen DUPLANČIĆ u radu „Osnivanje knjižnice arheološkog muzeja u Splitu“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 45/1 (2019), str. 335., naglašavajući kako 1820. godine jest osnovan muzej, ali su službena istraživanja Salone započela godinu poslije.
- 2 O tome veoma iscrpno piše Ana TORLAK, u svojoj doktorskoj disertaciji naslovljenoj *Povijesnoumjetnička topografija antičke Salone*, obranjenoj 30. lipnja 2015., na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.
- 3 Branko MATULIĆ: *Salonitanska radionica mozaika*, magistarski rad, Sveučilište u Zagrebu – Centar za poslijediplomske studije Dubrovnik, Dubrovnik, 1994, 1–2.
- 4 Iznimku u hrvatskoj literaturi predstavlja magistarski rad, a potom i doktorska disertacija Branka Matulića *Mozaici rimske provincije Dalmacije i Istre (X regio Italiae)*, obranjena na Sveučilištu u Zadru 2000. godine. Riječ je o prvom sustavnom i znanstveno utemeljenom proučavanju mozaičke baštine na našem prostoru, temeljenom na kataloškom, raščlambeno-usporednom modelu uzorkovanja, koji je verificirala AIEMA (*Association internationale pour l'Étude de la Mosaïque antique*). AIEMA, krovna međunarodna udruga sa sjedištem u Parizu, okuplja nacionalne organizacije iz Španjolske, Francuske, Italije, Engleske, Tunisa, Portugala, Turske, Cipra i SAD-a, ali i brojne pojedince i institucije iz cijelog svijeta (oko 350 članova). Navedeni rad odlikuje se jasno definiranom istraživačkom svrhom i primjenom međunarodno verificirane metodologije, čime uvodi sustavnu, standardiziranu analizu mozaičke građe u hrvatski kontekst. Utemeljen na velikom korpusu podataka i precizno razrađenim metodama, predstavlja prvi doista znanstveno usporedivi i metodološki konzistentan prikaz mozaičke baštine Dalmacije i Istre.

5 Grga NOVAK: *Povijest Splita*, Split: Škuna, 2005, 25–26.

6 B. MATULIĆ: Prilog proučavanju nastanka, razvoja i trajanja salonitanske škole-radionice mozaika, *Opvscvla archaeologica* 18 (1994), 155–172.; Marija BUZOV: Pitanje domaćih mozaičkih radionica, *Prilozi* 2, 1985, 51–58.

nima imperijalne metropole. Nagli gospodarski uspon i širenje srednjeg sloja, koji je nastojao manifestirati društveni status, doveli su do masovne potražnje za podnim i zidnim mozaicima te posljedično do širenja specijaliziranih radionica po čitavom Carstvu. Te su radionice, uz osnovne tehničke i stilske standarde, prenosile i ikonografske predloške, što je omogućilo da se srodni tipovi mozaične dekoracije javljaju i u udaljenim provincijama.

Salona, kao Colonia Martia Iulia Valeria Salona Felix, bila je političko, gospodarsko i administrativno središte rimske Dalmacije. U takvim se kolonijalnim središtima očekuje prisutnost lokalnih radionica, koje djeluju prema obrascima rimskih centara, pri čemu se podrazumijeva prilagodba standardiziranih motiva lokalnim potrebama, ukusima i ekonomskim mogućnostima. Iako za salonitanske radionice prije kasne antike ne posjedujemo izravne epigrafske potvrde, materijalni dokazi – brojnost mozaika, raspon ikonografskih tema i kvaliteta izvedbe – upućuju na postojanje razvijene proizvodne tradicije čvrsto ukorijenjene u urbanom tkivu kolonije.

Bogatstvo salonitanskoga prostora privlačilo je još od ranog novog vijeka brojne putopisce i humaniste, čiji su zapisi često prvi zabilježeni tragovi pojedinih nalaza.⁷ Iako su mnogi njihovi motivi bili heterogeni, a metode istraživanja neujednačene, ti su rani izvori dragocjeni za rekonstrukciju izgubljene građe. Istodobno, njihova fragmentarnost i povremena nedostatnost podataka svjedoče o tome da je znatan dio salonitanskog mozaičnog fonda možda zauvijek izgubljen ili sačuvan tek u sporadičnim bilješkama, danas razasutima u privatnim i institucionalnim zbirkama.

2. Početci službenih istraživanja u Saloni

Opravdano je stoga u središte zanimanja postaviti sustavna, odnosno organizirana istraživanja, iako su, kako smo prije naveli, sporadični nalazi i raniji opisi antičkih spomenika bili poznati još od ranog novog vijeka,⁸ čija je zadaća bila prikupljanje reprezentativnih antičkih umjetnina iz južnoistočnih dijelova Monarhije. Za generalnog nadzornika antičkih spomenika imenovan je Ivan Luka Garagnin,

koji ubrzo organizira iskopavanja na predjelu Grudina, a potom i na prostoru amfiteatra. Ta istraživanja ubrajaju se među najranije primjere sustavnih arheoloških zahvata u Europi, usporediva s istodobnim aktivnostima u Rimu ili Akvileji. Garagninova djelatnost privremeno prekida tadašnju praksu nestručnog postupanja sa starinama, koje su župnici, učitelji i lokalni žandari po nalazu slali u bečki Dvorski muzej, Narodni muzej u Pešti, ili ih pak prodavali privatnim kolekcionarima.⁹

Presudan poticaj za organizirano i trajno istraživanje Salone predstavlja posjet cara Franje I. 1818. godine. Interes Bečkoga dvora dijelom je bio motiviran tadašnjom europskom »kompetitivnom arheologijom« – nastojanjima da se carskom muzeju pribave prestižni predmeti u kontekstu Napoleonovih ekspedicija u Egipat i britanskog odnosa prema grčkim spomenicima. Taj se pristup jasno očituje i u suvremenim usporedbama Salone s »austrijskim Pompejima« (*der österreichische Pompei*), koje svjedoče o simboličkoj težnji za afirmacijom kulturnog prestiža, više nego o znanstvenoj analitičnosti.

Carski posjet rezultirao je i donošenjem naredbe iz 1. kolovoza 1820. o osnivanju državnog muzeja, za čijeg je prvog ravnatelja imenovan Carlo Lanza, liječnik i kolekcionar umjetnina. Time su postavljeni institucionalni temelji za sustavnije prikupljanje, dokumentiranje i interpretaciju antičke građe, uključujući i prve profesionalnije pristupe salonitanskim mozaicima.

3. Nalazi antičkih mozaika u perimetru Salone od 1821. do 1940. godine

3.1. Godina 1821. Građevina sjeveroistočno od Foruma

Arheološka istraživanja u Saloni pod vodstvom Carla Lanze započinju 1821. godine i predstavljaju početak sustavnog djelovanja ustanove koja će se poslije razviti u Arheološki muzej u Splitu. Istraživanja su bila usmjerena na područje smješteno sjeverno, odnosno sjeveroistočno od kasnije identificiranoga Foruma, koje je već u ranim kampanjama protumačeno kao kompleks termi.¹⁰ Iako rezultati Lanzinih

7 Tijekom vremena koje je prošlo od antičkih vremena do danas, zemlja je erodirala s padina Kozjaka, podno kojeg se Salona nalazi, pretvorivši velik dio njezina nekadašnjeg prostora u obradivo poljoprivredno zemljište, najčešće vinograde i maslinike (u kojem ga obliku prva sustavna istraživanja i dokumentiraju). Nema sumnje u to da je velik broj nalaza dospio na svjetlo dana posve slučajno, za vrijeme obrade tog zemljišta, u kojem obliku su ih tada dokumentirali primjerice Marko Marulić i Dmine Papalić.

8 Jasna JELIČIĆ-RADONIĆ, Darko PEREŽA: Topografija antičke Salone, *Tusculum*, 3 (2010), 174–175.

9 Mihovil ABRAMIĆ: Raznesene antičke umjetnine, *Mogućnosti* 1/4 (1954), 244; Cvito FISKIĆ: O zaštiti solinskih spomenika početkom XIX stoljeća, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 1 (1975), 28.

10 Recentna historiografska i topografska analiza, koja minuciozno analizira arhitektonske elemente, kartografske izvore i pisana svjedočanstava, dodatno je potvrdila ovu identifikaciju, precizno ubicirajući istraživani objekt i rekonstruirajući tijekom ranih istraživanja. U tom se smislu posebno ističe rad A. Duplančića, koji donosi reinterpretaciju ranijih nalaza i sustavan pregled razvoja lokaliteta (Arsen DUPLAN-

istraživanja iz 1821. nisu bili objavljeni, poslije ih objavljuje i opisuje njegov sin Francesco Lanza.¹¹

U izvještaju spominje se niz arhitektonskih i pokretnih nalaza, među kojima i fragmenti crno-bijeloga mozaičnog poda u jednoj od prostorija. No zbog skromne preciznosti objavljenih tlocrta i skica nije moguće pouzdano rekonstruirati njihov motiv, stanje sačuvanosti ni izvorni položaj unutar pojedinih prostorija termalnog sklopa (slika 1).¹²

Problemi koji se pritom jasno naziru – nedostatna dokumentacija, izostanak sustavne zaštite i selektivno bilježenje nalaza – obilježiti će i dio kasnijih istraživačkih praksā na salonitanskom prostoru. Oštre kritike upućene Carlu Lanzi, ponajprije kritike Vicka Andrića, a djelomično i one Francesca Carrare, odnose se na prekomjerno i metodološki nekontrolirano uklanjanje zidnih i podnih struktura, što je postupak koji već tada suvremeni percipiraju kao „ogoljivanje” terma.¹³ Andrićev plan Salone, koji bilježi položaj više građevina uključujući i opisani termalni kompleks, uz ranije citiran rad A. Duplančića (2020.), danas je jedan od rijetkih sekundarnih izvora koji potvrđuju opći okvir istraživanja iako fragmenti mozaika koje Lanza spominje nisu identificirani ni povezani s bilo kojom od današnjih muzejskih zbirki.¹⁴

ČIĆ: Prilog povijesti početaka arheologije u Saloni, *Tusculum*, 13/1 (2020), 91–116.). Ranija interpretacija građevine kao ranantičkoga balneuma povezuje se s natpisom pronađenim u pločniku *cardo maximusa* (D. RENDIĆ-MIOČEVIĆ: *Salona quadrata*, Split: 1991, 47–63).

- 11 Francesco LANZA: *Monumenti Salonitani inediti*, Vienna: 1856.
- 12 *Ibid.*, „Ovi tako izrađeni stupići su podupirali neke ploče, također od pečene gline, međusobno složenim pokrovom hipokausta; iznad ovih se oslanjao pod prostorije napravljen od maltera sa komadićima razbijenih opeka i sa gore položenim elegantnim mozaikom na bijeloj podlozi, cijeli napravljen sa komadićima bijelog i crnog mramora, od kojeg su detaljno prikazana dva mala dijela (sl. 5 i 6).” Topografska ubiciranost građevine kao cjeline danas je pouzdano utvrđena zahvaljujući prije citiranom radu A. Duplančića iz 2020., no prostorni kontekst pojedinih mozaičnih fragmenata unutar sklopa ostaje nepoznat.
- 13 J. JELIČIĆ-RADONIĆ, D. PEREŽA: Topografija antičke Salone, *Tusculum*, 3 (2010), str. 175 prenosi ovu i druge zanimljive bilješke F. Carrare. O Lanzinu pristupu istraživanju mnogo govori podatak iz Carrarine inventure, koji navodi jedan srebrni novčić i oko 200 bakrenih novčića minimalne vrijednosti kao muzejski inventar sakupljen u sedam godina Lanzina istraživanja.
- 14 Mlađi Lanza, s druge strane, odgovornost pripisuje „pohlepi pripostih seljaka”, koji su nakon iskopavanja kriomice odnosili i prodavali nalaze; međutim ni on nije propustio priliku koja mu se ukazala, pa spominje kako je neke od tih predmeta i sam otkupio te ih potom prenamijenio za izradu stola od mramornih i alabasternih obloga. J. JELIČIĆ-RADONIĆ, D. PEREŽA: Topografija antičke Salone, 178. Takav njegov postupak ilustrira tadašnje slabo razgraničenje između privatne aroprijacije i sustavne zaštite arheološke građe. S druge strane, Francesco Lanza u svojim zapisima sustavno relativizira vlastitu odgovornost i naglašava da je lokalno stanovništvo nekontrolirano odnosi-

U tom se ranom razdoblju jasno očituje osnovni problem: bez konzervatorskog nadzora i bez standardiziranog sustava dokumentiranja, mozaici otkriveni tijekom prvih desetljeća 19. stoljeća ostaju bez materijalnih i interpretativnih korelativa, što otežava suvremenu rekonstrukciju njihove uloge u arhitektonskom kontekstu terma.

3.2. Godina 1876. – terme izvan jugozapadnog bedema, ispod stare željezničke postaje

Tijekom pripremnih zemljanih radova na izgradnji željezničke pruge, odnosno postaje na katastarskoj čestici 4182. i 4184/3,¹⁵ 1876. godine otkriveni su ostatci antičkoga zida. Opširnija istraživanja koja su uslijedila uputila su na postojanje većeg građevinskog sklopa, preliminarno protumačena kao privatne terme.

(slika 2).

Interpretacija se temelji prvenstveno na nalazima spremnika za vodu te hipokausta u trima prostorijama. U južnoj je prostoriji pronađen kombinirani sloj mozaičnih i žbukanih podova, zajedno s ostacima fresaka, crvenomramornim oplatama i štukaturom. Izvještaj navodi da su mozaici bili izrađeni od kockica crvenog mramora, a tlocrtno je dokumentirano šest manjih ulomaka.¹⁶ Zidovi najveće prostorije imaju znatno veću debljinu, što bi moglo upućivati na višu kubaturu ili specifičnu funkciju unutar termalnog sklopa. No budući da građevina nije u cijelosti

lo nalaze. Torlak pritom eksplicitno problematizira narativnu strategiju takvih opravdanja, čija se jalovost očituje na primjeru kad F. Lanza povremeno od „seljanina” dobije mramorno poprsje s prikazom cara Trajana, izvanrednih kiparskih svojstava, koje poslije prodaje Kabinetu za numizmatiku i starine na bečkom dvoru. Prema Buličevim navodima, koje prenosi Ana TORLAK u radu Prilog poznavanju zbirke antičkih spomenika Carla i Francesca Lanze, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta Splitu*, 9 (2016), str. 159, Carrarina je numizmatička zbirka sadržavala oko 4000 komada, koje je on 70-ih godina 19. stoljeća prenio u Santa Maria del Rovere kraj Trevisa. U kontekstu prijašnjega navoda o broju numizmatičkih komada koje je muzeju ostavio njegov otac (200 komada), razlika između „nekontroliranog odnošenja” koje Lanza pripisuje lokalnom stanovništvu i vlastitih praksā otkupa, kao i daljnje distribucije nalaza pokazuje se manje jasnom nego što njegovi zapisi sugeriraju, osobito ako se uzme u obzir da je velik dio vlastite zbirke vjerojatno naslijedio od oca, nakon kojega su već sustavnije organizirana istraživanja Salone i do materijala više nije bilo tako lako doći. Budući da su mozaični podovi, za razliku od skulpture, numizmatike ili arhitektonske plastike, bili teško prenosivi i bez neposredne tržišne vrijednosti, njihova je istraživačka i dokumentacijska pažnja u tom razdoblju ostajala sekundarna.

15 Frane BUŠKARIOL: Pregled arheološke topografije Salone, *Mogućnosti* 3/4 (1988), 280.

16 Franjo SEDMAK: Bagno romano presso la stazione ferroviaria a Salona (Stazione ponentale verso Knin) scoperto nell' a 1876, *Bullettino di archeologia e storia dalmata*, 29 (1906), 46–48, T. VI – VII; B. MATULIĆ: *Salonitanska radionica mozaika*, magistarski rad, Sveučilište u Zagrebu – Centar za poslijediplomske studije Dubrovnik, Dubrovnik, 1994, 126–127.

otkopana, cjeloviti kontekst ostaje nepoznat. Autor izvještaja, željeznički inženjer Franjo Sedmak, naglašava izostanak skulptura, natpisa i značajnijih arhitektonskih elemenata, što otvara mogućnost prethodne devastacije ili uklanjanja dekorativnih elemenata u kasnijim fazama uporabe. Sudbina mozaika nakon otkrića nije zabilježena, a ostatak kompleksa ponovno je zatrpan po završetku radova. Presudnu ulogu u očuvanju znanja o ovome nalazu imao je don Frane Bulić, koji je nagovorio željeznikog inženjera Franju Sedmaka da dokumentira i objavi rezultate otkrića. Sedmakova dokumentacija, objavljena 1906. godine, iznenađuje preciznošću i metodološkom konzistentnošću, rijetko postignutom u tadašnjim izvaninstitucionalnim istraživanjima. U širem kontekstu, u kojem druga polovina 19. stoljeća karakteristično donosi fragmentarne dokumentacije, pretežit interes za arhitektonske strukture umjesto za dekorativne elemente te gotovo potpuni izostanak sustavnih postupaka očuvanja i praćenja nalaza, Sedmakova dokumentacija predstavlja rijetku i dragocjenu iznimku. Upravo zahvaljujući Bulićevu poticaju, željeznički je inženjer zabilježio nalaze na razini koja nadilazi tadašnji uobičajeni standard, što dodatno naglašava problematičnost prosjeka istraživačkih praksi njegova vremena, a teško je povjerovati da na interpretaciju rezultata zahvata, trideset godina nakon njegove provedbe, nije utjecao i sam Bulić.

3.3. Godina 1898. – jugozapadni dio Salone – mozaik koji se proteže na dvije čestice zemljišta

U članku „Ritrovamenti antichi risguardanti la topografia urbana dell'antica Salona” iz 1898. godine don Frane Bulić izvještava o otkriću dijela južnoga perimetralnog zida Salone. Zid je pronađen tijekom poljoprivrednih radova na zemljištu braće Mate, Ivana i Duje Milišića, na katastarskoj čestici 4263. Nedugo zatim, na obližnjoj čestici 4208/2, smještenoj između tadašnje željezničke postaje i željezničkog mosta preko gaza rijeke Jadro, seljak Jakov Milišić pronašao je ulomak mozaika. Prema Bulićevu izvješću, mozaik se nastavlja ispod susjednih vinograda, osobito na čestici 4196/2, u vlasništvu Joze i Mate Vukušića (Slika 3).¹⁷

17 Zemljoradnik je o nalazu tom prilikom obavijestio don Franu, ali niže u tekstu Bulić opisuje istovremeni nalaz mramornoga stupa od cipollina na zemljištu nedaleko od Porta Cesarea (60 cm promjera, 310 cm dug), za koji je vlasnik zemljišta tvrdio da je takav isti dvadeset godina ranije prodao jednomu splitskom altaristu za 20 forintā. Ta je zgoda tek sličica u mozaiku koji prikazuje onodobni odnos prema nalazima u Saloni.

Na vlastitom zemljištu nalaznik je, prema Buliću, pronašao i nekoliko većih i manjih opeka,¹⁸ koje je autor identificirao kao dijelove hipokausta pripadajućeg termalnom sklopu. Opeke su otkupljene za muzej i zavedene pod oznakama 632 i 633, u kategoriji Cat. F. a) Terracotta. Na temelju nalaza mozaika i opekā Bulić pretpostavlja da je riječ o fragmentu istoga termalnog kompleksa, otkrivena tijekom zemljanih radova za izgradnju željezničke pruge Split – Perković 1874. godine. Budući da se trasa željeznice nije mogla izmijeniti, tada je izrađen nacrt termi, koji se u vrijeme pisanja članka čuvao u muzeju, a terenski je kompleks ponovno bio zatrpan.¹⁹ Pregled današnjeg stanja na terenu omogućuje tek približnu lokalizaciju navedenih česticā, no jasno je da su one danas preslojene željezničkim kolosijecima. Stoga se može samo pretpostaviti da se mozaik i dalje nalazi in situ, iako bez mogućnosti provjere njegova stanja očuvanosti.

3.4. Godina 1899. – Jankovače – vjerojatno dislociran dio terma ispod bazilike iuxta Portum

Don Frane Bulić u ljetu 1899. izvještava o otkriću mozaika na katastarskoj čestici 3581, u vlasništvu Marina Draškovića. Tijekom poljoprivrednih radova na zemljištu smještenom istočno od teatra te uz desnu stranu kraljevske ceste koja je vodila prema Trogiru, na dubini od približno 75 cm pronađen je crno-bijeli mozaični pod izveden od tesela. Mozaik je otkriven ispod nekoliko vapnenačkih blokova. Zbog blizine vodotoka Bulić napominje da je podzemna voda na toj lokaciji trajno visoka, pa se mozaik tijekom zimskih mjeseci nalazi pod vodom, što dodatno otežava njegovo očuvanje. Na istom je zemljištu pronađena i zavjetna ara posvećena Silvanu Augustu, koja je bila uzidana kao spolij u jedan od nekoliko zidova na parceli, što potvrđuje složenost stratigrafije nalazišta i dugotrajan kontinuitet sekundarne uporabe.²⁰ Budući da u dostupnom izvještaju nema podataka o izmještanju mozaika, može se pretpostaviti da se on i danas nalazi in situ, ponovno zatrpan nakon otkrića.

18 F. BULIĆ: Ritrovamenti antichi risguardanti la topografia urbana dell'antica Salona, BASD 21 (1898), 158.

19 F. BULIĆ: Ritrovamenti antichi risguardanti la topografia urbana dell'antica Salona, 158. F. BUŠKARIOL: Pregled arheološke topografije Salone, *Mogućnosti* 3/4 (1988), 281. Iste podatke donosi i B. MATULIĆ: *Salonitanska radionica mozaika*, magistarski rad, 129.

20 F. BULIĆ: Ritrovamenti antichi risguardanti la topografia urbana dell'antica Salona, BASD 22 (1899), 200.

3.5. Godina 1900. – Žabnjak, zemljište Jakova Ninčevića, zemljište Luke Ninčevića, ostatci antičkog zida i mozaičkog poda

U prosincu 1900. godine na katastarskoj čestici 2943/1 u vlasništvu Jakova Ninčevića, smještenoj na području Solina zvanom Pod Voljakom, u blizini izvora Žabnjak, tijekom poljoprivrednih radova otkriveni su antički zid i mozaični pod. Prema Bulićevu izvještaju, zid i mozaik protezali su se i na susjednu česticu 2943/2, u vlasništvu Luke Ninčevića. Don Frane Bulić o nalazu izvještava tek najosnovnije, bez ikakva opisa uzorka, dimenzija ili tehničkih značajki mozaika.²¹ Taj je slučaj posebno ilustrativan za onodobnu istraživačku praksu: kada mozaik nije posjedovao istaknut figuralni ili ikonografski sadržaj, čak ni Bulić – unatoč svojoj iznimnoj marljivosti – nije provodio detaljniju dokumentaciju. Takav pristup odražava širi stručni kontekst kraja 19. i početka 20. stoljeća, u kojemu su geometrijski i utilitarni podovi smatrani sporednima u odnosu na reprezentativne figuralne kompozicije. Time su zanemareni podatci koji bi danas bili dragocjeni za razumijevanje stratigrafije, funkcije prostora i rasporeda arhitektonskih cjelina. Premda se u izvješću izričkom ne navodi, vrlo je vjerojatno da je mozaik nakon kratkog evidentiranja ponovno zatrpan, što je bila tadašnja standardna zaštitna mjera u nedostatku tehničkih i institucionalnih kapaciteta za njegovo podizanje i muzealizaciju.

3.6. Godina 1901. Doca, zapadna nekropola (tzv. Hortus Metrodori²²), grob s mozaikom

Zapadna gradska nekropola protezala se usporedno s cestom koja je u vrijeme prvih istraživanja predstavljala glavnu prometnicu prema Trogiru (danas lokalnu cestu).²³ Najranija sustavna istraživanja na tom području proveo je Carlo Lanza 1824. i 1825. te ponovno 1826./1827. godine, kada je na položaju Martinčevo otkrio mauzolej Lollia.²⁴

- 21 F. BULIĆ, Ritrovamenti antichi risguardanti la topografia urbana dell'antica Salona, *BASD* 22 (1900), 39; B. MATULIĆ: *Salonitanska radionica mozaika*, magistarski rad, 126.
- 22 S takvim se nazivom cijelog grobišta ne slaže Duje Rendić Miočević. Usp. Duje RENDIĆ-MIOČEVIĆ, (In)Felix Salona, *Mogućnosti*, 3/4 (1988), 326; Nenad CAMBI, Obranimmo ono što je ostalo, *Mogućnosti* 3/4 (1988), 346; N. CAMBI: Salona i njene nekropole, *Radovi filozofskog fakulteta u Zadru, Razdio povijesnih znanosti*, 12 (1985./1986.), 65–66.
- 23 J. JELIČIĆ-RADONIĆ, D. PEREŽA: Topografija antičke Salone, *Tusculum*, 174–184.
- 24 F. BUŠKARIOL: Pregled arheološke topografije Salone, *Mogućnosti* 3/4 (1988), 282; F. LANZA: *Monumenti Salonitani inediti*, Vienna:

Istraživanja je potom periodički nastavio dr. Francesco Carrara između 1844. i 1848. godine. Za razliku od dotadašnje prakse privremena najma zemljišta, Carrara je otkupio parcelu površine približno 80 m², koju je ograđivao i uređivao kao prvi arheološki park u Saloni.²⁵

Don Frane Bulić istraživao je zapadnu nekropolu u više navrata (1901., 1909., 1911., 1914., 1916. i 1925.). Tijekom istraživanja 1901. godine, na katastarskim česticama 4125/1 i 4125/2, u vlasništvu Ivana, Bože i Šimuna Draškovića, u istočnom dijelu istraživana prostora otkriven je grob ukrašen višebojnim mozaičnim podom (slika 3).²⁶ Kao i u brojnim drugim nalazima iz toga razdoblja, Bulić ne donosi opis motiva, no iz sačuvane fotografije može se razabrati jednostavna geometrijska kompozicija: bijelo pravokutno polje s manjim kvadratom u sredini, uokvirenim višebojnom pletenicom i dvostrukim redovima svijetlih tesela koje po tonu sugeriraju mramor. Ograničena dokumentacija i izostanak terenskih nacрта ne dopuštaju sigurnu rekonstrukciju grobnog konteksta, no kompozicija je u skladu s poganskom sepulkralnom tradicijom zapadne nekropole, obilježene ukopima u urne i amfore. U središnjem se polju vjerojatno nalazila urna koja je bila vizualno naglašena mozaičnim okvirom.²⁷ Nema navoda koji bi sugerirao drukčije postupanje s mozaikom od uobičajenog zatrpavanja, pa se može pretpostaviti da je i danas in situ.

3.7. Godina 1901. Gospin otok, sporadični nalazi mozaika

U izvještaju s pete glavne skupštine Društva za istraživanje domaće povijesti „Bihać“, održane u Splitu 27. prosinca

1856, 22–33, tab. 12; Marko ŠPIKIĆ, *Antikvarno i konzervatorsko djelovanje Josipa Čobarnića, Ivi Maroeviću baštini u spomen* 2 (2009), 425; J. JELIČIĆ-RADONIĆ i Ana SEDLAR: Topografija antičke Salone (III) Salonitanska Urbs occidentalis, *Tusculum*, 4/1 (2011), 77. Navodno je Lanza pronašao mnogo natpisa, komada novca, ostatke olovnih cijevi, sarkofag s prikazom godišnjih doba i aru posvećenu Solu, te druge sitne, vrijedne nalaze, no mnogo od toga nije ostalo očuvano u muzeju.

- 25 U svojem izvještaju navodi da je dio nekropole „discoperta e recinta [...] per la curiosità de' viaggiatori“, čime potvrđuje i rani vid turističke prezentacije lokaliteta. Francesco CARRARA: *De scavi di Salona nel 1848.*, Vienna: 1848, 9; F. BULIĆ: Necropoli “in horto Metrodori” a Salona, *BASD*, 24 (1901), 162.
- 26 F. BULIĆ: Necropoli “in horto Metrodori” a Salona, *BASD*, 24 (1901), 161. U tom izvještaju naglašava kako nije provjerljivo gdje su točno Lanza i Carrara iskopavali jer svoje izvještaje nisu popratili brojem katastarske čestice na kojoj je istraživanje obavljeno. Suprotno tomu, Buškariol u radu iz 1988. donosi popis katastarskih čestica na kojima su istraživali Lanza (1823. – k.č. 4119 i 4120.; 1824. – k.č. 4125/2) i Carrara (1844. – k.č. 4125/2., te 1847./1848. – k.č. 4125/2, 1614, 1616, 1617.) Lokalitet spominje te kataloški obrađuje i Branko MATULIĆ, *Salonitanska radionica mozaika*, 80–81.
- 27 F. BUŠKARIOL: Pregled arheološke topografije Salone, *Mogućnosti*, 3/4 (1988).

1898., objavljeni su izvadci iz dnevnika arheoloških istraživanja provedenih u Solinu između 22. kolovoza i 15. prosinca iste godine. Istraživanja su bila usmjerena na prostor crkve sv. Stjepana na Otoku.²⁸ Zbog plitko položenih ostataka zidova, gabariti crkve i osnovni tlocrtni elementi mogli su se brzo utvrditi. U dubljim slojevima otkriven je sarkofag s natpisom kraljice Jelene, s brojnim sitnim arheološkim materijalom, među kojim se navode i ulomci mozaika, no dnevnik ne daje nikakve podatke o likovnom predlošku, rasponu ploha ili stratigrafskoj povezanosti.²⁹ Fragmentarni karakter zapisa, odsutnost ikakve sustavne dokumentacije te izostanak interpretacije ulomaka čine taj nalaz tipičnim primjerom izazova s kojima se susrećemo pri analizi saloni-tanske mozaične baštine otkrivene prije Drugoga svjetskog rata. Kao i u većini istraživanja toga doba, svi su nepokretni nalazi nakon pregleda ponovno zatrpani, čime je potencijal za buduća istraživanja ostavljen otvorenim, ali bez ikakva jamstva da je izvorna prostorna cjelina prepoznata ili dokumentirana.

3.8. Godina 1902. Episkopalni kompleks – figuralni mozaik s prikazom Sapfo i muza

Tijekom 1902. godine don Frane Bulić istražuje na prostoru episkopnog kompleksa (biskupskoga središta), odnosno Simferijevo-Hezihijeve bazilike³⁰, na k. č. 3839 i 3840, te unutar tih zahvata dokumentira višebojni figuralni mozaik smješten ispod razine crkvenog prezbiterija. Na njemu je u središnjem medaljonu prikazama pjesnikinja Sapfo, a oko nje devet mozaičnih ploha s muzama.³¹ Stanje njegove trenutne očuvanosti nije poznato, premda se u časopisu Novo doba pojavljuju neke zanimljive, ali zbunjujuće vijesti o tome, koje ćemo spomenuti kasnije (slika 4).³² U središtu je

rozete prikaz posvećen grčkoj pjesnikinji, koja sjedi na klupi, a nad njezinom se glavom nalazi ukrasni vijenac, odnosno tkanina. Vrh je medaljona ukrašen dvama četverolisnim cvijetovima. U njezinoj se pozadini nalazi silueta neodređene arhitekture, koja bi mogla predstavljati hram. Iako je prikaz poprilično oštećen, u središnjem se medaljonu razabiru i četiri slova: CA – ΦΩ.

U trapezoidnim su se ploham, koje okružuju središnji prikaz, nalazile figure muza, a iznad svake od njih bilo je ispisano odgovarajuće ime. Očuvani su ostatci plohe, odnosno početno slovo imena muze Polihimnije, dva početna slova imena Kaliope te oskudni ostatci njezina tijela, glava i dio imena Melpomene, natpis s imenom Talijske te prikazi Terpsihore s kitarom i Klío s neodređenim predmetom u ruci, a u cijelosti natpisi s njihovim imenima. Likovi Euterpe, Erato i Uranije nisu se očuvali, kao ni njihovi natpisi s imenima.

Budući da je ikonografski i dekorativni aspekt ovoga mozaika već cjelovito obrađen u katalogu Branka Matulića,³³ u ovom se radu naglasak stavlja na okolnosti njegova pronalaska, stratigrafiju lokaliteta i konzervatorska pitanja povezana s njegovom kasnijom sudbinom. Poslije je Dyggve, tijekom istraživanja 1949. godine, utvrdio da su na tom mjestu bile smještene velike antičke terme, dio čijih je prostorija zasigurno bio ukrašen mozaicima, između ostalih i spomenutim mozaikom. Te su terme, odnosno njihovi ostatci, očito uništene izgradnjom ranokršćanske bazilike.

Zapadno je od bazilike, na k. č. 3833/1, pronađeno dosta bijelih mozaičnih kockica, koje Bulić dovodi u vezu s ranijom fazom Simferijevo-Hezihijeve bazilike ili pak antičkim zgradama koje su, također ranije, postojale na tom položaju.³⁴

nekoliko *domus ecclesiae* u Saloni, koja je do sredine IV. stoljeća imala znatan udio poganskoga stanovništva, a da je nakon toga ta građevina postala *domus Dei* te naposljetku *basilica urbana*. Bulić vjeruje da je sam mozaik nastao u II. ili III. stoljeću. F. BULIĆ: Scavi nella basilica episcopalis urbana a Salona durante l'a 1902, BASD 24 (1902), 78–79.

28 Cjeloviti tekst Izvještaja dostupan je u formatu PDF na sljedećoj poveznici: http://hrcaak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=94507 (pristup: 2. veljače 2013).

29 M. PLETIKOSIĆ: Izvještaj pete glavne skupštine 1898., Hrvatsko društvo za istraživanje domaće povijesti „Bihać“, Zagreb: 1901.

30 [...] koja je tako i nazvana prema mozaičnomu natpisu pronađenom na podu njezina ambulatorija. F. BULIĆ: Scavi nella basilica episcopalis urbana a Salona durante l'a 1902.; BASD 24 (1902), 65. Bulić pretpostavlja i kako je čitava bazilika bila popločena mozaikom – str. 53; polikromirani dokumentarni nacrt natpisa vidi u BASD, 27 (1904), tab. XV. Među novijim publikacijama o toj zgradi i mozaiku, treba svakako istaknuti: J. JELIČIĆ-RADONIĆ: *Salona, crkveno sjedište kasnoantičke Dalmacije*, Split: MHAS, 2023, 25–32.

31 B. MATULIĆ: Prilog proučavanju nastanka, razvoja i trajanja saloni-tanske škole – radionice mozaika, *Opuscula archaeologica* 18 (1994), 1; Marija BUZOV: Pjesnikinja Sapfo s Muzama na mozaiku iz Solina, *Prilozi*, 9 (1992), 91–100. Kataloška obrada donesena je prije u B. MATULIĆ: *Salonitanska radionica mozaika*, 81–84.

32 Bulić je tada pretpostavljao da je mozaik izvorno pripadao jednoj od

33 Detaljan ikonografski i dekorativni opis mozaika donosi bogat program: vanjski bijeli rub; traka pseudo-popločenja (BAIEMA 303, DECOR 95b); meandar svastika s pravokutnicima i križolikim cvjetovima (BAIEMA 21, 38, 264, 107; DECOR 38c); niz stupnjevitih trokuta u četirima bojama (BAIEMA 96, 189; DECOR 29g–h); niz prelomljenih vretena (BAIEMA 177; DECOR 45g); zupčasti niz (BAIEMA 144; DECOR 2j); dvostruka pletenica koja obrubljuje središnji kvadrat (BAIEMA 194; DECOR 70h). U središtu je rozeta s devet polja (BAIEMA 558), s prikazom Sapfo (natpis CA–ΦΩ), okružena trapezoidnim poljima s muzama. Dodatni ulomci geometrijskih mozaika s motivima nazubljenih trokuta (BAIEMA 161, DECOR 10h) pronađeni na k. č. 3833/1–2 i 3883. Za cjelovitu katalošku usporedbu i standardizaciju terminologije vidi: B. MATULIĆ: *Mozaici rimske provincije Dalmacije i Istre*, Zadar: 2000.

34 F. BULIĆ: Scavi nella basilica episcopalis urbana a Salona durante gli a. 1903 e 1904., BASD 27 (1904), 147, T. 56.

U okolnom prostoru (k. č. 3833/1–2; 3883) pronađeni su i brojni ulomci geometrijskih mozaika različitih faza uporabe lokaliteta, što potvrđuje složenu stratifikaciju kompleksa i višestoljetnu prisutnost dekorativne podne arhitekture³⁵ (slika 5), koja se protezala i na česticu 3883.³⁶ Budući da su ulomci loše očuvani i nisu podignuti, njihovo se prvotno smještanje može samo okvirno rekonstruirati.

Zaključno, nalaz mozaika Sapfo i muza jasno pokazuje složenost stratigrafije episkopalnog središta i dugotrajan kontinuitet mozaičke dekoracije, ali i ograničenja tadašnje dokumentacije: mozaik je evidentiran bez potpunog konteksta, a kasniji je razvoj lokaliteta (ranokršćanska bazilika) gotovo u potpunosti uništio antičku arhitekturu kojoj je prvotno pripadao. Fragmentarnost ulomaka pronađenih zapadno od bazilike dodatno potvrđuje intenzivne zahvate i višestruke građevinske faze koje su bitno otežale suvremenu rekonstrukciju prostorne cjeline. Time ovaj slučaj dobro ilustrira središnji problem salonitanske mozaičke građe prije Drugog svjetskog rata: vrijedni se nalazi bilježe, ali bez sustavnog okvira koji bi omogućio njihovu sigurnu atribuciju, razumijevanje funkcije i uključivanje u širi razvojni kontekst lokaliteta.

3.9. Godina 1905. Jugoistočno od Porta Andetria, crno-bijeli mozaik

U lipnju 1905. godine, tijekom iskopa cisterne za natapanje na katastarskoj čestici 5585/2, tada u vlasništvu braće Rade i Simcone de Michielli-Vitturija, pronađen je mozaik na dubini iskopa oko 150 cm (slika 7). Vinograd je smješten izvan zidina antičke Salone, ali u blizini Porta Orientale (Andetria). Mozaik je, prema Buliću, dimenzija 150 cm x 150 cm, odnosno površine oko 2,25m², ali unatoč složenijem geometrijskom rasporedu ukrasa, dokumentacija ostaje ograničena na kratki opis i jednu ilustraciju. Detaljnije čitanje ornamentike moguće je tek posredno, na temelju analogija s usporedivim salonitanskim i dalmatinskim podnim mozaicima.³⁷

35 William GERBER: Römische Profanbauten, *Forschungen in Salona I*, Wien: 1917, 122., crtež sl. 228. Ulomci su imali geometrijski ukras načinjen od nazubljenih trokuta (BAIEMA 161, DECOR 10h), kojemu je s vanjske strane bijeli obrub, a s unutarnje bijela vrpca, te crni okvir od dvoreda kockica, koji oblikuje plohu.

36 W. GERBER: Verzeichnis der Hökenkoten bei den Ausgrabungen in Salona, *Forschungen in Salona I*, Wien: 1917, 22; W. GERBER: Römische Profanbauten, 101, sl. 185; W. GERBER: Römische Profanbauten, nacrt 185; F. BULIĆ: *Po ruševinama stare Salone*, Split: 1986, 109 i 114. Prema izvorima, istraživana je građevina za koju se smatra da je u antici imala stambenu namjenu. Ulomci su mozaika pronađeni u atriju, tabliniju, trikliniju, kubikuli te apoditeriju tē građevine.

37 F. BULIĆ: Ritrovamenti antichi a Salona, Pavimento a mosaico, *BASD*, 28 (1905), 176–177, T. 13, sl. 1. Zbunjuje formulacija u kojoj se navodi da je pronađeni mozaik višebojan, a poslije se govori samo o

Na mozaiku je vidljiv i antički popravak, odnosno retuš. Izveden je običnim bijelim kockicama postavljenima bez obzira na osnovni uzorak, jer je korisniku očito bila važnija funkcionalnost od estetike, što u antici nije bila neuobičajena praksa; sličan primjer popravka nalazimo i u viškim termama.³⁸ Unatoč Bulićevu optimizmu da će vlasnici zemljišta financijski poduprijeti nastavak istraživanja, daljnjih radova nije bilo. Nalaz se više ne spominje u literaturi, a prema svemu sudeći, mozaik je nakon pregleda ponovno zatrpan te mu je današnje stanje nepoznato. Taj je slučaj paradigmatičan za rane nalaze: otkriveni slučajno, minimalno dokumentirani i bez konzervatorskog zahvata, oni ostaju izvan institucionalne memorije i izvan dosega sustavnog proučavanja.

3.10. Godine 1897., 1923., 1929. Basilica iuxta Portum

Područje oko 200 m istočno od salonitanskoga teatra, na k. č. 3582, don Frane Bulić prvi put sustavnije istražuje 1923. godine, premda još 1897. bilježi sporadične nalaze ulomaka mozaika u istočnom susjedstvu teatra, uz nekadašnje ušće Jadra.³⁹ Istraživanjem je utvrđeno da se na tom položaju nalaze ostatci trobrodne bazilike s polukružnom apsidom i dvama sjevernim prezbiterijima. Nalazi poput mramornih oplata, oslikane žbuke i štukatura, koje u svojim izvještajima spominje Ejnar Dyggve, upućuju na reprezentativan sakralni interijer.⁴⁰ Na podu eksedre u apsidi dokumentiran je i figuralni mozaik s prikazom Tritona, otkriven 1923. godine, oko kojega su se u ranoj literaturi javljala različita tumačenja.⁴¹

Dokumentacija o mozaičnim površinama neravnomjerna je: Dyggve donosi crteže njih dvadesetak, no tek se za oko polovinu njih mogu izvoditi pouzdane raščlambe. Preostali

crno-bijelom mozaiku. Katalošku obradu donosi B. MATULIĆ, *Salonitanska radionica mozaika*, 115–116.

38 B. MATULIĆ: Mozaici antičke Isse, *Archaeologia Adriatica*, 253, online. Dostupno na: <https://hrcaak.srce.hr/37022> (pristup: 10. 12. 2025).

39 F. BULIĆ: Ritrovamenti antichi a Salona, *BASD*, 20 (1897).

40 Eynar DYGGVE: La Ville de Salona – disposition et topographie, *Recherches a Salone*, Copenhagen: 1928, 23, sl. n. i. o.

41 Frane Buškariol navodi kako je A. Grgin, nekadašnji muzejski kustos, na Bulićev članak „I titoli di dedica delle basiliche urbane et extraurbane di Salona” u *Vjesniku za arheologiju i povijest dalmatinsku* iz 1924./1925., str. 19–20, prekrizio dio članka koji identificira Tritona na prikazu, a dopisao „Herkul s toljagom”. Usp. F. BUŠKARIOL: Pregled arheološke topografije Salone, *Mogućnosti*, 3/4 (1988). U novije se vrijeme javlja nekoliko tumačenja, od kojih prevladava ono kako se ipak radi o Tritonu, ispred kojega je rog, odnosno školjka. Jagoda MEDER: *Podni mozaici u Hrvatskoj od 1. do 6. stoljeća*, Zagreb: 2003, 109; B. MATULIĆ: Podni mozaici iz termi u blizini salonitanske luke, *Opusc. Archaeol.* 35 (2011), 176.

mozaici poznati su tek iz kratkih bilježaka, što dodatno otežava njihovu atribuciju i eventualno buduće konzervatorske odluke. Upravo je taj problem – obilje nalaza, ali fragmentarna i neujednačena dokumentacija – paradigmatičan primjer šireg problema mozaika otkrivenih prije Drugoga svjetskog rata. Branko Matulić kasnijom je komparativnom analizom pokušao nadomjestiti tē praznine i većinu mozaika datira u prijelaz 2./3. stoljeća.⁴² U ovom radu, s obzirom na opseg građe, mozaici s ovoga položaja donose se samo u sažetome obliku, s naglaskom na kontekst nalaza, stanje dokumentacije i konzervatorske implikacije. Detaljne ikonografske analize, uključujući i rekonstrukcije rasporeda, već su objavljene u radovima Matulića i Dyggvea.⁴³

Tapet A (oštećen izgradnjom bazilike)⁴⁴

Tapet⁴⁵ izvorne površine oko 25 m² djelomično je uništen izgradnjom južnog zida bazilike. Iako se iz Dyggveove dokumentacije raspoznaje višeslojni geometrijski raspored s centralnim kvadratnim poljem i osmerokutnim medaljonima, većina se kompozicije može rekonstruirati tek djelomično. Ukrasni motivi (geometrijske vrpce, biljni vijenci) mogu se, uz oprez, usporediti s drugim dalmatinskim mozaicima iz 2./3. stoljeća.

Tapet H (kompozitna geometrijska cjelina)⁴⁶

Očuvan je u površini od oko 2 m² (izvorno oko 10 m²). Sastoji se od dviju ploha različite složenosti. Veća ploha sadrži kompleksnu mrežu eliptičnih medaljona i konkavnih polja, a manja sadrži jednostavniji ritam dijagonalno postavljenih kvadrata. Figuralni motivi u većini medaljona nisu sačuvani, što dodatno naglašava problem ograničene dokumentacije. Djelomično su očuvana tek dva elipsoidna medaljona, s prikazima magarca u trku, odnosno nogu zvijeri (vrste koju je nemoguće pouzdano utvrditi; možda tigra

ili pantere), potom neznatan dio trećeg medaljona, a ostali su uništeni.

Tapet I (tzv. Tritonov mozaik)⁴⁷

Najpoznatiji mozaik lokaliteta, čije je očuvane površine Dyggve procijenio na oko 3 m² od izvornih 15 m². Kompozicija se mogla pratiti tek djelomično, no središnja figuralna cjelina s prikazom morskog božanstva⁴⁸ ostavila je znatan trag u literaturi. Iako je već Bulić u medaljonu prepoznao Tritona, zbog fragmentarnosti nalaza s u kasnijoj u se literaturi tumačenja prikazanih atributa (školjka, rog, vjerovatne aluzije na veslo) s vremenom razilazila.⁴⁹ Moguća identifikacija Posejdona u središnjem polju ostaje otvorena zbog malog stupnja očuvanosti. Posebno je zanimljiv prikaz dviju pataka u susjednim poljima, koji odstupa od uobičajenih ikonografskih obrazaca u mozaicima s morskom tematikom, gdje se uz morska božanstva češće pojavljuju hipokampi, leokampi, pardalokampi, dupini, ribe ili rakovi. U radu koji se bavi tim mozaicima, B. Matulić stoga pretpostavlja da je lokalni autor u ikonografski program uključio motive iz neposrednog prirodnog okružja ušća Jadra.⁵⁰

47 Sustav označavanja koji je uspostavio Eynar Dyggve, tijekom prvotnog istraživanja. Usp. E. DYGGVE: *History of Salonitan Christianity*, Oslo: 1951, 57, sl. 3/15.

48 F. BULIĆ: I titoli di dedica delle basiliche urbane ed extraurbane di Salona, *BASD* 47–48, 20. Bulić je još 1923. prepoznao u medaljonu prikaz Tritona te datirao vrijeme njegova nastanka u 1. stoljeće po Kristu. Triton je sin morskoga boga Posejdona i žene mu Amfitrite, a i sam je morski bog. Prikazuje se jašući na leđima dupina, ili u očevoj zlatnoj kočiji, držeći trorog, školjku, veslo, ili ribu. Vojtech ZAMAROVSKY: *Junaci antičkih mitova*, Zagreb: 1989, 330–331. U kružnomu je medaljonu prikazan Triton, raščupane kose i brade, a kraj njega se, prema prevladavajućem tumačenju, nalazi školjka, odnosno rog kojim smiruje ili podiže valove. Prikazi su Tritona veoma česti u primorskim krajevima, čiji ga stanovnici osobito štiju, slično kao i sv. Nikolu na kršćanskim ikonografskim predlošcima. (Ponekad se prikazuje i više tritona, njegovih sinova, koje je imao s raznim morskim boginjama, koji se po svojim nestašlucima često uspoređuju sa satirima ili silenima). Na ostatku se središnjega četverokuta konkavnih stranica vidi obrubna sinusoida te dijelovi figuralnog prikaza od kojih se jedva raspoznaje dio drška i vrh troroga ili ostiju, odnosno kose, koja bi mogla pripadati Posejdonu. Nije rijetkost da se uz samoga Tritona prikazuje trorog, manji nego Zeusov, ali također razoran, jer lomi stijene.

49 Frane Buškariol navodi kako je A. Grgin, nekadašnji muzejski kustos, na Bulićev članak „I titoli di dedica delle basiliche urbane ed extraurbane di Salona“ u *Vjesniku za arheologiju i povijest dalmatinsku* iz 1924./1925., str. 19–20, prekrizio dio članka koji identificira Tritona na prikazu, a dopisao „Herkul s toljagom“. Usp. F. BUŠKARIOL: Pregled arheološke topografije Salone, *Mogućnosti*, 3/4 (1988). U novije se vrijeme javlja nekoliko tumačenja, od kojih prevladava ono kako se ipak radi o Tritonu, ispred kojega je rog, odnosno školjka. J. MEDER: *Podni mozaici u Hrvatskoj od 1. do 6. stoljeća*, 109; B. MATULIĆ: Podni mozaici iz terma u blizini salonitanske luke, 176.

50 B. MATULIĆ: Podni mozaici iz terma u blizini salonitanske luke, 167–188.

42 B. MATULIĆ: Podni mozaici iz termi u blizini salonitanske luke, 167–188. Katalošku obradu donosi B. MATULIĆ: *Salonitanska radionica mozaika*, 88–90.

43 B. MATULIĆ: Podni mozaici iz termi u blizini salonitanske luke, 167–188.

44 Sustav označavanja koji je uspostavio Eynar Dyggve, tijekom prvotnog istraživanja. Usp. Eynar DYGGVE: *History of Salonitan Christianity*, Oslo: 1951, 57, sl. 3/15.

45 Naziv koji se koristi za mozaičnu cjelinu unutar omeđene površine, kao što je to prostorija građevine ili slično.

46 Sustav označavanja koji je uspostavio Eynar Dyggve, tijekom prvotnog istraživanja. Usp. E. DYGGVE: *History of Salonitan Christianity*, Oslo: 1951, 57, sl. 3/15.

Na temelju sačuvanih elemenata kompozicije – osobito atributa u obliku školjke ili roga uz glavu lika, fragmenta trozupca u središnjem polju, te zooloških motiva tipičnih za Salonitanski pejzaž – uvjerljivijom se čini interpretacija prema kojoj je riječ o Tritonu, a ranija se identifikacija s Herkulom može smatrati manje vjerojatnom.

Uz Tritonov mozaik, na susjednoj parceli 3581 pronađen je žrtvenik Silvanu te još jedan mozaični pod, što otvara pitanje međusobne povezivosti kompleksa, iako bez mogućnosti sigurnih zaključaka. Nakon istraživanja svi su mozaici ponovno zatrpani, bez ikakva konzervatorskog zahvata, što je uvjetovano smještajem u vodi, te se i danas nalaze *in situ*, zakopani i u nepoznatom stanju očuvanosti.

3.11. Godina 1923. Zubanovac, zemljište braće Milišić, praetorium

Na predjelu Zubanovac, istočno od središta Salone, arheološki je interes bio pojačan još 1916. godine nalazom stupa s natpisom SCRIB COS (No. 4029A), koji je upućivao na mogućnost da se ondje nalazila rezidencija provincijskog namjesnika (praetorium). Taj je kontekst od početka bio opterećen visokim očekivanjima, što je uvelike oblikovalo i dinamiku kasnijih otkrića: lokalni su vlasnici zemljišta, braća Antonio i Bartolomeo Milišić, nakon prvih pronalazaka počeli s visokim financijskim zahtjevima pri pregovorima s istraživačima i muzejem.⁵¹ U tom se napetom ozračju tijekom triju uzastopnih ljeta – 1923., 1924. i 1925. – dogodio jedan od najznačajnijih skupnih nalaza salonitanskih mozaika, iznimno važan za razumijevanje načina istraživanja u razdoblju između dvaju svjetskih ratova.

Mozaik s prikazom Apolona:

U srpnju 1923. godine, kopajući bunar na vlastitom zemljištu (k. č. 3551/1), braća Milišić na dubini od oko 120 cm nailaze na mozaični pod približne površine 6 m², s figuralnim prikazom Apolona okruženog životinjama.⁵² Bulić navodi osnovne dimenzije, opisuje kompoziciju s centralnim medaljonom i rubnim životinjskim prikazima, ali ne donosi iscrpnu arhitektonsku analizu prostora u kojem je mozaik zatečen. Indikativno je za tadašnje okolnosti razmatranje zabilježeno u novinama *Novo doba* 1925. godine: vlasnici su nakon otkrića ogradili lokalitet i naplaćivali ula-

zak zainteresiranim posjetiteljima, nudeći pritom i vlastite, vrlo slobodne interpretacije motiva. Taj anegdotalni zapis vrlo jasno ilustrira lokalni mentalitet, ali i širi problem toga vremena – napet odnos između privatnog vlasništva, ekonomskih interesa i nedostatak mehanizama za uspostavom stručnog nadzora nad arheološkim nalazima.⁵³

Iste novine unutar broja 205 iz 1925. donose i drugu, veoma slikovitu ilustraciju društvene zbilje i lokalnog mentaliteta u to vrijeme, koja prepričava okolnosti u kojima su seljaci pokušali ostvariti zaradu na pronađenom mozaiku, ograđivši lokalitet i naplaćujući posjet, uz sebi svojstvene interpretacije.⁵⁴

Mozaik s prikazom Tritona (1924.)

Već sljedeće godine, također u srpnju, nastavak radova na istom zemljištu otkriva dodatne prostorije s više mozaika.⁵⁵ U produžetku Apolonova mozaika pronađen je podni mozaik površine oko 10 m² s prikazom Tritona okruženog ribama i morskim bićima u kosi. I ovdje Bulić bilježi relativno detaljan opis likovnog predloška i rubnih ukrasa, no

53 *Novo Doba* od 25. 8. 1923., br. 195., str. 5., autor inicijala I. D. piše: „Osim ovog zanimljivog pronalaza (pretpostavljene bazilike na Grudinama, op.a.) na veoma jednostavan način po rastu djeteline, našlo se je kod Palače Namjesnikove (Praetoria) dosta dragocjenog mozaika u četiri naslage. Mozaik je vrlo lijep, meandrički. Velika je grehota, da ovo mora ostati ležati pod zemljom, jer nema novaca, da se vode potrebite iskopine. Kolika šteta za kulturu i historiju naše zemlje, da prekriženih ruku gledamo u ovo polje, koje će oživiti samo onda, kad država bude shvatila i poduprla rad splitskog arheološkog muzeja.”

54 *Novo doba*, 10. 9. 1923., br. 208., str. 5. U tekstu članka piše: „Čovjek sa zvjeradi! Jučer su u Solinu, prigodom derneka (povodom blagdana Male Gospe, op.a.), seljaci pokazivali za novce nadjeni starinski mozaik. Na vratima je stajao natpis 'Čovjek sa zvjeradi'. Unutra je bilo napisano pod čovjekom da je 'Opolo', a pod figurama vila da su 'muzeji'. Kad ih je jedan posjetilac upozorio da je ono 'Apolo', a vile da su 'muze', seljaci su odgovorili: 'Ostavite, mi ih zovemo po našu.' Nije jasno na što se referira autor kad govori o vilama, odnosno muzama, na ovome je lokalitetu pronađeno mnogo mozaika, ali postojeća fotodokumentacija, grafički prikazi i opisi nam ne razjašnjavaju ovu dilemu. Postoji mogućnost da je u blizini pronađeno više mozaika, od kojih nisu svi objavljeni, ali još je vjerojatnije da spomen „vila“ referira na mozaik s prikazom pjesnikinje Sapfo i muza, na lokalitetu terma, odnosno episkopalnog kompleksa, udaljen od lokaliteta pretpostavljenog pretorija, a istraživao je 1902. Informaciju o činjenici da neki od mozaika ostaju otkriveni nakon pronalaska, pronalazimo u *Novom dobu* iz 1930., u tekstu koji govori o obilasku Splitske okolice, te prepričava posjet Saloni pod vodstvom dr. Abramića: „Na povratku s Klisa, već pred suton, razgledali smo iskopine starog Solina, nekadašnje rimske Salone, čije klasično belo kamenje i delikatni mozaici, hramovi, kupatila, sarkofazi i impozantna arena, postupno vaskrsavaju ispod raskopanih pašnjaka, među balsamičnim lejama javorika i čempresa.”

55 F. BULIĆ: Il mosaico nel Praetorium del lungotenente della Dalmazia a Salona, *BASD* 47–48, 88–89; Katalošku obradu donosi B. MATULIĆ: *Salonitanska radionica mozaika*, magistarski rad, 121–123.

51 F. BULIĆ: *Trovamenti antichi nell'antica Salona*, VAHD, 46 (1923), 80.

52 Katalošku obradu donosi B. MATULIĆ: *Salonitanska radionica mozaika*, magistarski rad, 119–121.

arhitektonski kontekst – odnos prema zidovima, ulazima i eventualnim instalacijama – ostaje tek okvirno naznačen).⁵⁶ Činjenica da su tako kvalitetni figuralni mozaici otkriveni prilikom privatnih zahvata, a ne u sustavno planiranoj iskopnoj kampanji, uvjetovala je i način njihova dokumentiranja: naglasak je bio na dojmivim motivima, dok je cjelina konteksta (raspored prostorija, funkcija zgrade) ostala tek djelomično razjašnjena.

3.12. Godina 1925. Zubanovac, zemljište braće Milišić, praetorium

Mozaik s prikazom Orfeja (slika 8)

Godine 1925., pri nastavku istraživanja, na većoj dubini i nešto zapadnije od Apolonova i Tritonova mozaika otkriven je i mozaik s prikazom Orfeja, djelomično prekriven kasnijim mozaicima.⁵⁷ Likovna je kompozicija Orfejeva mozaika iznimno složena i raznolika.⁵⁸

Sam Bulićev opis u tom je pogledu proturječan: najprije

56 Edit 16. 1. 2019. u časopisu *Novo doba* bilježi se 1925. godine sljedeća vijest: „Novi mozaik u Solinu. Ovih dana u blizini rimskog Teatra u Solinu otkriven je novi mozaik. Kroz malo dana ovo je drugi mozaik što se otkrio. Mozaik još nije stručno osvijetljen, ali se nagadja da prikazuje morskog boga Plutona.” Usp. *Novo doba*, 27. 8. 1925, br. 204. Vjerojatno se radilo o mozaiku s prikazom Tritona iz pretpostavljene namjesničke palače. Autor je članka pogriješio u navođenju imena božanstva jer je Pluton ekvivalent grčkome Hadu, odnosno bog podzemlja, a ne morsko božanstvo. Također, obavijest bi se mogla odnositi i na ranije spomenuti mozaik u bazilici *iuxta portum*, odnosno na drugi Tritonov mozaik, koji je pak pronađen dvije godine ranije, što bi bilo anakronično objavi te vijesti.

57 Katalošku obradu donosi B. MATULIĆ: *Salonitanska radionica mozaika*, magistarski rad, 123–126. U polukružnim su se poljima nalazili prikazi različitih morskih bića – ribe, taurokampa, krilatog hipokampa, krilatog leokampa te još jednog teško odredivog krilatog hibridnog stvora, ikonografski najbližeg grifonu, premda se takav motiv u ovome obliku rijetko javlja u klasičnoj umjetnosti (izuzev Perzije i nekih prikaza na Kreti) i obično je češći u srednjovjekovnim repertorijima (ali ovdje na Orfejevu mozaiku s naglašenim morskim obilježjima). U četvrtkružnim su ugaonim poljima bile prikazane ribe (među njima i dupin, vrlo sličan onomu iz viških terma) te ptice, od kojih je jedna prikazana stojeći na grani. U središnjem su polju životinje i ptice kompozicijski raspoređene u prividnom kružnom kretanju, dok su jedino dvije patke okrenute sučelice, što stvara ikonografsku iznimku i dodatno naglašava centralni motiv. Bulić u izvornom opisu navodi i pastvu te trlju, no danas se s većom sigurnošću može identificirati barem jedan prikaz kao dupin, koji se ponavlja i u jednom od ugaonih polja. Usp. F. BULIĆ: *Trovamenti antichi nell'antica Salona*, VAHD, 46 (1923), 80.

58 J. MEDER: *Podni mozaici u Hrvatskoj od 1. do 6. stoljeća*, str. 110 prenosi mišljenje autora M. Blake, E. Pernice, H. Lavagne, J. Lancha, V. Gonzenbach, W. Jobst. U literaturi se tip geometrijske podjele kakav je prikazan na Orfejevu mozaiku često interpretira kao dvodimenzionalni „prijenos” kupolaste strukture na pod, motiv koji je uspoređen s pompejanskim primjerima.

navodi da je Orfejev mozaik najmlađi i položen iznad Tritonova, a zatim da se Orfejeva glava ne vidi u potpunosti jer je prekrivena mozaikom iznad njega.⁵⁹

Iz dostupnih crno-bijelih fotografija snimljenih na lokalitetu tijekom istraživanja razvidna su i određena oštećenja Tritonova mozaika, osobito na njegovoj rubnoj borduri. Oblik tih oštećenja iznimno dobro prati konture vršnog dijela središnjega medaljona Orfejeva mozaika, koji se nalazio neposredno ispod Tritona. Takva podudarnost sugerira da je prilikom pokušaja otkrivanja donjeg mozaika došlo do namjernog uklanjanja dijela gornjeg sloja kako bi se provjerila narav figuralnog prikaza koji se nalazio ispod.

Budući da ne raspolažemo jasnim dokazima o tome jesu li u to vrijeme istraživači ovladali tehnikom *strappo* (odvajanja površinskog sloja mozaika), teško je sa sigurnošću reći kojim se postupkom pristupilo sondiranju donjeg nalaza. Međutim, na fotografijama izvan područja Tritonova mozaika ne uočavaju se drugi fragmenti koji bi prekrivali Orfeja, što otvara mogućnost da je u međuprostoru izvorno postojao dio geometrijske kompozicije, danas izgubljen.

S obzirom na tadašnje istraživačke prakse i prevladavajuće zanimanje za figuralne motive, nije teško zamisliti da je geometrijska ornamentika smatrana manje važnom te je možda uklonjena kako bi se lakše pristupilo otkrivanju i dokumentiranju prikaza Orfeja. Premda ne raspolažemo nedvosmislenim materijalnim dokazima, ovaj primjer vrlo dobro ilustrira napet odnos između istraživačke znatiželje, tehničkih mogućnosti i očuvanja integriteta nalaza, koji je karakterističan za velik dio salonitanske građe otkrivene u prvoj polovici 20. stoljeća.

Kompozicija Orfejeva mozaika izvorno je zahvaćala oko 20 m², podijeljenih u dva nejednaka polja, od kojih do danas prezentirano samo veće, s prikazom Orfeja okruženog životinjama i pticama, a ostatak se, također strapiran, nalazi u otvorenom depou Arheološkog muzeja. Zanimljivo je da se na Orfejevu teselatumu, za razliku od Apolonova i Orfejeva (koji ima ugrađenu mramornu ploču na mjestu

59 F. BULIĆ: *Il mosaico nel Praetorium del lungotenente della Dalmazia a Salona*, BASD 47–48, 88–89: „Alla stessa profondità di 1.20m, e sopra il mosaico di Tritone a 20 cm, venne in luce un nuovo mosaico in un cerchio ovale, rappresentante Orfeo. La sua testa non è ancora del tutto visibile, poiche coperta dal mosaico soprastante.” Vjerojatno se radi o jednostavnoj Bulićevoj pogreški, pa je umjesto *sotto* napisao *sopra*, međutim, taj su navod preuzeli i ostali autori pri svojim opisima. Još više zbunjuje Bulićev navod u djelu „Po ruševinama stare Salone”, objelodanjenom u Splitu, 1986. godine, u kojem Bulić, spominjući Orfejev mozaik, ponovno kaže da se nalazio djelomice nad Tritonovim. Na ovu je potonju pogrešku upozorio i Branko Matulić, uspoređujući opise s fotografijama. Usp. B. MATULIĆ: *Prilog proučavanju nastanka, razvoja i trajanja salonitanske škole-radionice mozaika*, *Opvsclva archaeologica*, 18 (1994), 157.

jedne lakune), ne uočavaju antički popravci bijelim kockicama, što može upućivati na kraće razdoblje uporabe, veću kvalitetu mozaika ili drukčiji intenzitet opterećenja prostora.

Sva tri mozaika ostala su *in situ* do Drugoga svjetskog rata, kada je talijanski Komesarijat za starine, spomenike i galerije Dalmacije (*Commissariato per le antichità, i monumenti e le gallerie della Dalmazia*), pod vodstvom inženjera Luigija Creme, organizirao njihovo podizanje i prijenos u Arheološki muzej u Splitu (1942.). Radove podizanja i tehničkog učvršćivanja vodio je Fulvio Vettraino, restaurator iz Italije.⁶⁰ Iako se ne može osporiti da su tadašnje intervencije omogućile očuvanje pojedinih reprezentativnih segmenata, ne postoje podatci koji bi pouzdano utvrdili da je uklanjanje mozaika bilo nužno kao mjera fizičke zaštite. Pouzdano se može utvrditi tek to da je taj postupak rezultirao gubitkom arhitektonske cjelovitosti i mnoštva kontekstualnih informacija, uključujući odnos mozaika prema prostorijama, stratigrafiju, faze gradnje i potencijalne sekundarne preinake.

Dodatno, zbog nepostojanja sustavne tehničke i fotografiske dokumentacije, trajna je znanstvena interpretacija bitno ograničena, osobito u pogledu određivanja je li alternativni pristup – primjerice *in situ* stabilizacija ili parcijalno konzerviranje – bio izvediv u tadašnjim uvjetima.

Tek je tijekom dokumentacijske kampanje UMAS-a 2018. godine utvrđeno da se znatan broj mozaičnih ploha na armirano-betonskim nosiocima u lapidariju zapravo odnosi na dijelove istog sklopa iz Zubanovca.⁶¹ Zbog rezultata te kampanje, koje planiramo uskoro objaviti, nećemo detaljno obrađivati postupke strapiranja mozaika i njihove posljedice u ovome radu. U svakom slučaju, zatečeno stanje sugerira da te plohe nisu smatrane dovoljno reprezentativnim da bi bile uključeni u stalni postav, što je rezultiralo

njihovom muzeološkom marginalizacijom, kao i posvemašnjim rascjepkavanjem izvorne cjeline na temelju estetske, a ne dokumentacijske ili znanstvene logike. Zbog toga mozaici pretpostavljene pretorijanske palače danas postoje u tri paralelna oblika:

1. reprezentativni figuralni prikazi u stalnom postavu
2. fragmentarne plohe u lapidariju, izvan interpretativnog konteksta
3. dokumentacijski tragovi (crteži, fotografije, bilješke) koji svjedoče o izvornoj kompleksnosti sklopa.

Ova je sudbina doista prilično simptomatična za salonitanske mozaike otkrivene prije Drugoga svjetskog rata, a današnje stanje i dostupnost mozaične građe u najvećoj je mjeri oblikovana načinima otkrića (slučajno, češće nego sustavno), selektivnošću dokumentiranja, kao i kasnijim konzervatorskim zahvatima i muzeološkim kriterijima.

3.13. Godina 1924./1925. Predio Doca – nalaz antičkoga zida i mozaičnoga poda

Iste godine kada su tekla istraživanja u Zubanovcu, zabilježeno je još jedno sporadično otkriće mozaične podnice u Saloni. Na katastarskoj čestici 3316, na predjelu zvanom Doca, sjeverozapadno od obližnje stambene građevine, težak Ivan Poljak prilikom krčenja zemljišta na vrlo maloj dubini (oko 35 cm) naišao je na geometrijski mozaik. Uz njega je, prema bilješki, bio vidljiv i manji segment „staroga”, vjerojatno antičkoga zida. U izvješću se ne donose detalji o likovnom predlošku mozaika, dimenzijama ili eventualnom arhitektonskom kontekstu; navodi se jedino da je vlasnik zemljišta nalaz ubrzo ponovno zatrpao.⁶²

3.14. Godina 1930., Klanac, mauzolej s nekoliko grobova: nadgrobna ploča dječaka Aurelija Aurelijana ukrašena figuralnim mozaikom

Nadgrobni mozaik dječaka Tita Aurelija Aurelijana, datiran u III. stoljeće,⁶³ predstavlja rijedak primjer mozaičkog nadgrobnog natpisa iz Salone. Otkriven je 9. srpnja 1930. godine u sklopu istraživanja don Frane Bulića, i to ne na

60 A. DUPLANČIĆ: *Membra disiecta jednoga salonitanskog mauzoleja, Tusculum*, 10/1 (2017), 81; Emilio MARIN: *Grad Saloniae/Salona, Longae Saloniae*, Split: 2002, I, 14-15, II, 22-28.

61 Istraživanje i dio metodoloških postavka ovoga rada oslanja se na iskustva i rezultate projekta „Konzervatorsko-restauratorski zahvati na rimskim mozaicima iz depoa Arheološkog muzeja u Splitu”, provedenog 2018. godine u organizaciji Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu, Odsjeka za konzervaciju-restauraciju, specijalizacije za zidno slikarstvo i mozaik. Projekt je realiziran u suradnji s Arheološkim muzejem u Splitu, uz nadzor Konzervatorskog odjela u Splitu, a financiran sredstvima Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske. Cilj projekta bio je sustavno evidentirati, dokumentirati i provesti osnovne mjere preventivne konzervacije nad fondom antičkih mozaika iz Salone koji se čuvaju u stražnjem lapidariju, izvan stalnog postava. Projekt je obuhvatio izradu iscrpne fotografske i grafičke dokumentacije, analizu stanja nosivih podloga i teselatura, provedbu hitnih stabilizacijskih zahvata te pokušaj povezivanja pojedinih mozaičnih cjelina s njihovim izvornim arheološkim kontekstom.

62 I. JURAS: *Starinarska iznašašća u Dalmaciji, BASD (1924./1925)*, 86-87; B. MATULIĆ, *Salonitanska radionica mozaika*, magistarski rad, 80.

63 J. MEDER: *Podni mozaici u Hrvatskoj od 1. do 6. stoljeća*, 111. Suprotno ovom tumačenju, Nenad Cambi zbog grubih formâ lica, kubične strukture glave, donekle i frizure, mišljenja je da mozaik pripada tetrarhijskom vremenu. Usp. N. CAMBI: *Salona i njene nekropole, Radovi Filozofskog Fakulteta u Zadru 25/12 (1985./1986.)*, 98.

području samih Manastirina kako se ranije pretpostavljalo, nego u tupinolomu Klanac, istočno od groblja, na ulazu u kasnoantički mauzolej s najmanje pet grobova. Danas se mozaik, izvornih dimenzija 150 cm x 83 cm, djelomično očuvan, nalazi u Arheološkom muzeju u Splitu.⁶⁴

Mozaik, izvornih dimenzija 150 x 83 cm, djelomično očuvan, prikazuje dječaka u bijeloj tunici kako sjedi i drži svitak; uz njega su prikazane jarebica i herma, dok je uz rub ploče postavljen nadgrobni natpis devetogodišnjem Titu Aureliju Aurelianu (*D. M. / Hic positus est...*). U literaturi se pojavljuju pretpostavke da je na izgubljenom dijelu ploče mogao stajati prikaz pedagoga, u skladu s helenističkim sepulkralnim predlošcima, te niz različitih identifikacija same herme. Mozaik je bio uložen u kamenu ploču kojom je bio prekriven grob G1 (orijentacija sjever–jug), uz zapadni zid mauzoleja. Uz ploču se nalazila i mozaična bordura, danas izgubljena.⁶⁵ Zbog činjenice da je mozaik bio tehnički prenosiv, don Frane Bulić nakon njegova otkrića 9. srpnja 1930. dao je očistiti i dokumentirati nalaz te je, pozivajući se na dugogodišnje poznanstvo s vlasnikom kamenoloma Antom Grubićem, zatražio da se mozaik daruje muzeju. Istoga je dana na lokalitet došao i ravnatelj Arheološkog muzeja u Splitu, dr. Mihovil Abramić, koji je prema muzejskoj dokumentaciji kupio navedeni mozaik, a sutradan poslao muzejskog klesara Franu Štambuka da „uređuje natpis na mozaiku“, pri čemu se poslije navodi i da je taj klesar popravljao krajeve mozaika cementom. Iz zapisa don Frane Bulića vidljivo je razilaženje njegovih i Abramićevih stavova, ovaj put u pogledu načina na koji je mozaik dospio u muzejsku zbirku, a ta epizoda još jednom odražava složenost profesionalnih odnosa u tadašnjoj muzejskoj upravi.⁶⁶ Kako se čini, mozaik je poslije doživio izradu faksimilnog popunjavanja nedostajućih kockica, što se zaključuje na temelju fotografija ploče pripremljene za restauratorske radove tijekom Drugog svjetskog rata u muzejskom lapidariju te fotografijama nastalim tijekom prvotnog otkrića mauzoleja. Uz to što citira muzejski arhiv fotografija, Duplančić citira i muzejski katalog natpisa, u kojem je mozaik bio dvaput

inventariziran,⁶⁷ što je, s raspršenom dokumentacijom, pridonijelo višedesetljetnim pogrešnim interpretacijama njegova izvornog konteksta. Činjenica o dvostrukoj inventarizaciji govori o hijerarhiji interesa unutar tadašnje muzejske prakse, a potpunija rekonstrukcija okolnosti pronalaska i zbrinjavanja toga mozaika, koju u svom vrijednom radu izlaže A. Duplančić, sugerira da su mozaici sami po sebi bili predmet drugog reda zanimanja ondašnjim arheolozima, stoga čak i don Frane Bulić u prvom redu govori o „natpisu“, a ne o mozaiku. Osim pitanja o sudbini izgubljene mozaične bordure, pitanje je bi li i sam mozaik izazvao toliko pažnje, odnosno bi li bio prenesen u muzej, da natpisa na njemu nije bilo. Osim toga, činjenica da je mozaik bio konstrukcijski vezan uz kamenu ploču presudno je utjecala na njegovu kasniju muzealizaciju: bez takva nosivog elementa, u okolnostima prije dolaska talijanskih restauratora i u nedostatku lokalnog znanja o tehnikama prenošenja mozaika, njegov bi transport u muzejsku zbirku bio znatno teže izvediv, ako ne i praktično onemogućen (s obzirom na to da se lokalni stručnjaci nisu služili postupcima *strappo* ili *stacco*). Slučaj mozaika Aurelija Aurelijana zorno pokazuje kako su slučajni uvjeti otkrića, nedostatna i neujednačena dokumentacija, nejasne okolnosti muzeološkog preuzimanja te naknadni, nedovoljno zabilježeni intervencijski zahvati doveli do toga da se vrijedna figuralna cjelina danas čita odvojeno od svojega izvornog arhitektonskog i sepulkralnog konteksta. Također, zbog neadekvatnih, ali tada vjerojatno jedino dostupnih materijala korištenih u rekonstrukciji toga mozaika, ali i nesavjesna odnosa posjetitelja, predstoji mu nužna obnova.

Zaključak

Iako se u ovom radu obrađuje znatan broj nalaza, riječ je tek o dijelu do danas poznatog salonitanskog mozaičkog korpusa – antičkim mozaicima otkrivenima prije Drugoga svjetskog rata, u razdoblju koje je obilježilo formiranje arheološke prakse na našim prostorima.⁶⁸ Analiza mozaika otkrivenih prije Drugoga svjetskog rata pokazuje da su njihova današnja dostupnost, interpretacija i stanje očuvanosti u velikoj mjeri određeni okolnostima njihova otkrića i razinom dokumentacijskih standarda vremena u kojem su istraživani. Među istraživačima toga vremena nedvojbeno se izdvaja don Frane Bulić, koji je, za razliku od većine svojih prethodnika i suvremenika, pokazivao

64 A. DUPLANČIĆ: *Membra disiecta* jednoga salonitanskog mauzoleja, *Tusculum*, 10/1 (2017), 71, 75, 78, 79. O ovome natpisu govore i mnogi drugi autori, ali najiscrpnije ga analizira Marija BUZOV: Prilog poznavanju osobnih imena sa mozaičkih natpisa u Jugoslaviji, *Prilozi* 7 (1990), str. 49–50, koja *cognomen* Aurelianus pronalazi prvotno u Galiji i Italiji, poslije u Makedoniji, a u vrijeme Principata i Dominata u Dalmaciji, Panoniji, Trakiji, Meziji.

65 *Ibid.*, 79–80, 93–94. Katalošku obradu donosi B. MATULIĆ: *Salonitanska radionica mozaika*, magistarski rad, 113–115.

66 A. DUPLANČIĆ: *Membra disiecta* jednoga salonitanskog mauzoleja, 72–74.

67 *Ibid.*, 77.

68 Predstoji obraditi antičke mozaike pronađene od 1940. do danas te velik broj ranokršćanskih mozaika, o kojima je također malo pisano.

dosljedan interes za cjelinu materijalne baštine, ne samo za reprezentativne primjerke nego i za one skromnije, često zabilježene u tek jednom retku njegovog *Bullettina*. Upravo zahvaljujući njegovu neumornom registriranju podataka – ponekad temeljenih i na usmenim kazivanjima ili tuđim opažanjima – danas posjedujemo jedinstven korpus informacija o velikom broju mozaika koji su u fizičkom smislu izgubljeni ili neprepoznatljivi.

Doprinos Francesca Carrare također je iznimno vrijedan, iako je bio primarno usmjeren na razvoj arheološke topografije, istraživanje nekropola i uređenje prvog arheološkog parka u Saloni, a ne na sustavno proučavanje mozaika. Ipak, njegov metodičan rad i institucionalno djelovanje postavili su temelje kasnijim istraživanjima, a njegovu ulogu treba promatrati kao komplementarnu i prethodnu Bulićevu.

Nakon Bulićeva umirovljenja 1926., podatci o novim antičkim mozaičnim nalazima bitno su rjeđi. Razlozi su višestruki: dio je nalaza pripadao kasnijim povijesnim razdobljima, dio nije bio prepoznat ili prijavljen, a dio jednostavno nije zabilježen zbog manjka interesa za sporadične nalaze izvan velikih istraživačkih kampanja. Poznajući teške životne uvjete tadašnjih zemljoradnika, valja pretpostaviti da su mnogi nalazi nestali prije nego što su uopće dospjeli do nadležnih ustanova, a velik broj bilješki govori o preprodaji nalaza, doduše onih pokretnih.

Svi analizirani primjeri potvrđuju da su okolnosti otkrića, razina dokumentacije i tadašnje konzervatorske mogućnosti presudno odredile današnje stanje salonitanskog mozaičkog korpusa. Budući da je većina mozaika otkrivena slučajno, tijekom poljodjelskih radova ili građevinskih zahvata, znatan dio te građe danas je arheološki teško dostupan ili u potpunosti „nevidljiv“. Pojedini su mozaici nakon bilježenja ponovno zatrpani, drugi su poznati tek iz kratkih zapisa i rijetke fotografske dokumentacije, dok su neki sačuvani u muzejskim zbirkama bez oblikovanog konteksta i izvan muzejskog postava. Neki od najvrjednijih nalaza, poput figuralnih prikaza ispod bazilike *iuxta portum*, nisu dostatno istraženi, a k tomu se nalaze u nepovoljnim uvjetima i zahtijevaju stručne mjere zaštite. Za neke od najvrjednijih cjelina, primjerice mozaik s prikazom Sapfo i muza, nije moguće sa sigurnošću utvrditi postoje li još uvijek na mjestu pronalaska.

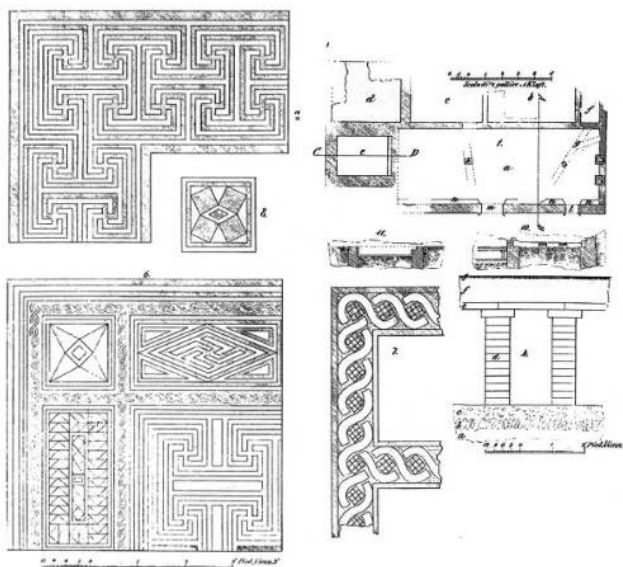
Poseban problem predstavljaju mozaici iz namjesničke palače u Zubanovcu, čija je cjelovitost nepovratno narušena tijekom zahvata 1942. godine: prioritet su dobile figuralne plohe, dok je geometrijski, arhitektonski i stratigrafski kontekst odbačen kao manje vrijedan. Tek je dokumentacijska kampanja UMAS-a 2018. godine razotkrila

razmjere fragmentacije i muzeološke marginalizacije ove skupine mozaika.

U takvim okolnostima važno je istaknuti da su mozaici Salone – bez obzira na njihovu reprezentativnost – neodvojivi od arhitektonskog i stratigrafskog konteksta. Njihovo izdvajanje, prerano i takoreći nepromišljeno podizanje te manjkava dokumentacija onemogućili su današnjoj znanosti da pouzdano rekonstruira izvorne prostorne odnose i funkcionalne cjeline.

Zbog svega navedenog, nužno je provesti revizijska istraživanja, sustavnu terensku provjeru stanja *in situ* mozaika te izraditi jedinstven katalog salonitanske mozaične baštine. Takav bi katalog, utemeljen na interdisciplinarnom pristupu, arheološkom, konzervatorskom, arhitektonskom i digitalno-dokumentacijskom, omogućio ne samo bolju zaštitu nego i primjereno predstavljanje javnosti iznimnog bogatstva mozaika rimske Salone.

PRILOZI



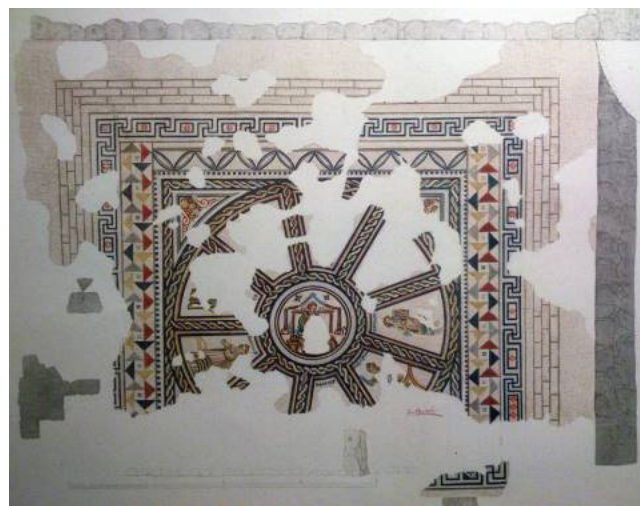
Slika 1: Nacrct mozaičnih ukrasa iz terma u blizini foruma (preuzeto iz: A. Torlak, U potrazi za izgubljenim: antički spomenici Salone u povijesnim vrelima od X. do XIX. stoljeća, sl. 25)



Slika 2: Terme izvan jugozapadnog bedema, ispod stare željezničke postaje, autor prilagodio prema: F. SEDMAK, (Ing.), Bagno romano presso la stazione ferroviaria a Salona (Stazione ponentale verso Knin) scoperto nell'a 1876. *BASD* 29, Split, 1906, T. VI–VII.



Slika 3: Jugozapadni dio Salone – mozaik koji se proteže na dvije čestice zemljišta – (čestica 4208/2 označena crveno, čestica 4196/2 označena plavo. Autor prilagodio prema Cadastral maps, <https://maps.arcanum.com/> Solin, XIX. stoljeće.)



Slika 4: Mozaik s prikazom grčke pjesnikinje Sapfo, okružene muzama, preuzeto iz: Meder 2003., tabla XLIV, sl. 5.



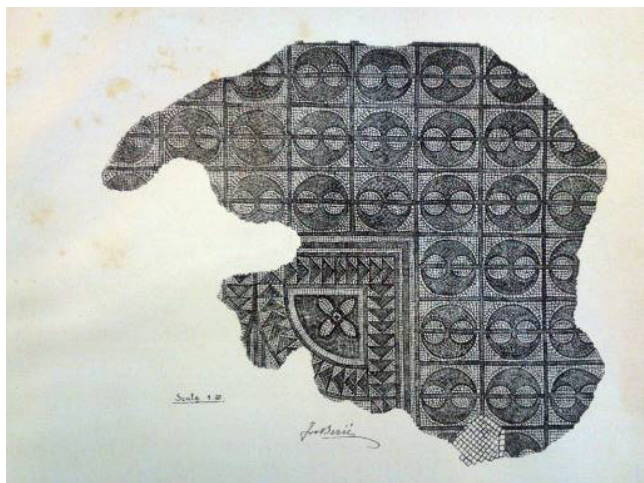
Slika 5: Mozaik s prikazom Tritona iz terma ispod bazilike iuxta portum, autor prilagodio prema: Meder 2003., tabla XLIV, sl. 2.



Slika 6: Manastirine, sjeveroistočno od Simferijevo-Gajanove bazilike. Mauzolej s nekoliko grobova; nadgrobna ploča dječaka Aurelija Aurelijana s figuralnim mozaikom (foto: autor)



Slika 8: Mozaik s prikazom Orfeja iz Namjesničke palače, detalj. Foto:Kasija Rnjak



Slika 7: Jugoistočno od Porta Andetrija, crno-bijeli mozaik, preuzeto iz: F.Bulić, BASD 28, 1905, Tb 13,1, Mosaico trovato a Salona

Arhivski izvori

*** *Novo doba*, 25. 8. 1923, br. 195, str. 5. (autor inicijala I. D.)

*** *Novo doba*, 10. 9. 1923, br. 208, str. 5.

*** *Novo doba*, 27. 8. 1925, br. 204. [nedostaje paginacija u fusnoti]

*** *Novo doba*, 8. 8. 1930, br. 183, str. 2.

Bibliografija

- ABRAMIĆ, Mihovil: Raznesene antičke umjetnine. *Mogućnosti*, 1/4 (1954), 242–250.
- BABIĆ, Ivo: Asfaltiranje Salone. *Mogućnosti* 3/4 (1988), str. 362–365.
- BULIĆ, Frane: Ritrovamenti antichi risguardanti la topografia urbana dell'antica Salona. *Bullettino di archeologia e storia dalmata* (BASD) 21, 1898.
- BULIĆ, Frane: Ritrovamenti antichi risguardanti la topografia urbana dell'antica Salona. *BASD* 22, 1899.
- BULIĆ, Frane: Ritrovamenti antichi risguardanti la topografia urbana dell'antica Salona. *BASD* 22, 1900.
- BULIĆ, Frane: Necropoli "in horto Metrodori" a Salona. *BASD* 24, 1901.
- BULIĆ, Frane: Scavi nella basilica episcopalis urbana a Salona durante l'a 1902. *BASD* 24, 1902.
- BULIĆ, Frane: Scavi nella basilica episcopalis urbana a Salona durante gli a. 1903 e 1904. *BASD* 27, 1904, T. 5–6.
- BULIĆ, Frane: Ritrovamenti antichi a Salona, Pavimento a mosaico. *BASD* 28, 1905.
- BULIĆ, Frane: Ritrovamenti antichi a Salona. *BASD* 20, 1897.
- BULIĆ, Frane: I titoli di dedica delle basiliche urbane ed extraurbane di Salona. *BASD* 47–48.
- BULIĆ, Frane: Trovamenti antichi nell'antica Salona. *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* 46 (1923).
- BULIĆ, Frane: Il mosaico nel Praetorium del lungotenente della Dalmazia a Salona. *BASD* 47–48.
- BULIĆ, Frane: Po ruševinama stare Salone. Split: 1986.
- BUŠKARIOL, Frane: Pregled arheološke topografije Salone. *Mogućnosti* 3/4 (1988).
- BUZOV, Marija: Pitanje domaćih mozaičkih radionica. *Prilozi* 2, 1985, 51–58.
- BUZOV, Marija: Prilog poznavanju osobnih imena sa mozaičkih natpisa u Jugoslaviji. *Prilozi* 7, 1990, 45–64.
- BUZOV, Marija: Pjesnikinja Sapfo s Muzama na mozaiku iz Solina, *Prilozi* 9, 1992, 91–100.
- CAMBI, Nenad: Obranimi ono što je preostalo, *Mogućnosti* 3/4 (1988), 343–349.
- CAMBI, Nenad: Salona i njene nekropole, *Radovi filozofskog fakulteta u Zadru, Razdio povijesnih znanosti*, 12 (1985./1986.), 61–108.
- CARRARA, Francesco: *De scavi di Salona nel 1848*, Vienna: 1848.
- DUPLANČIĆ, Arsen: Osnivanje knjižnice arheološkog muzeja u Splitu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 45/1 (2019), 335–375.
- DUPLANČIĆ, Arsen: Membra disiecta jednoga salonitanskog mauzoleja, *Tusculum: časopis za solinske teme*, 10/1 (2017), 71–92.
- DUPLANČIĆ, Arsen: Prilog povijesti početaka arheologije u Saloni, *Tusculum*, 13/1 (2020), 91–116.
- DYGGVE, Eynar: La Ville de Salona – disposition et topographie, *Recherches à Salone*. Copenhagen: 1928.
- DYGGVE, Eynar: *History of Salonitan Christianity*, Oslo: 1951.
- FISKOVIĆ, Cvito: O zaštiti solinskih spomenika početkom XIX stoljeća, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 1 (1975), 25–31.
- GERBER, William: Verzeichnis der Hökenkoten bei den Ausgrabungen in Salona. *Forschungen in Salona I*, Wien: 1917.
- GERBER, William: Römische Profanbauten, *Forschungen in Salona I*, Wien: 1917.
- JELIČIĆ-RADONIĆ, Jasna; PEREŽA, Darko: Topografija antičke Salone. *Tusculum*, 3 (2010), 167–203.
- JELIČIĆ-RADONIĆ, Jasna; SEDLAR Ana: Topografija antičke Salone (III) Salonitanska Urbs occidentalis, *Tusculum*, 4/1 (2011), 67–86.
- JELIČIĆ-RADONIĆ, Jasna: Namjesnikova palača u Saloni, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 44/1 (2019), 313–329.
- JELIČIĆ-RADONIĆ, Jasna: *Salona: Crkveno sjedište kasnoantičke Dalmacije = The Seat of the Church in Late Antique Dalmatia*. Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2023.
- JURAS, Ivo: Starinarska iznašašća u Dalmaciji, *BASD*, 1924./1925.
- KIRIGIN, Branko et al: Salona 86./87. – Preliminarni izvještaj sa zaštitnih arheoloških istraživanja na trasi zaobilaznice u Solinu. *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, 80 (1987), 7–56.
- LANZA, Francesco: *Monumenti Salonitani inediti*, Vienna: 1856.
- MARASOVIĆ, Tomislav: Za temeljito istraživanje i trajno očuvanje starog Solina. *Mogućnosti*, 3/4 (1988), 357–362.
- MARDEŠIĆ, Jagoda: Izvještaj o zaštitnim arheološkim radovima na trasi splitske zaobilaznice kroz Salonu 1986/87. *Mogućnosti*, 3/4 (1988), 307–315.
- MARDEŠIĆ, Jagoda: Istočni trakt gradskih zidina Salone. *Opvscvla archaeologica, Radovi Arheološkog zavoda*, vol. 23–24/1 (2000), 143–153.
- MARIN, Emilio: Grad Salone/Salona. *Longae Saloniae*. Split: 2002.
- MATULIĆ, Branko: *Salonitanska radionica mozaika*. Magistarski rad, Sveučilište u Zagrebu – Centar za poslijediplomske studije Dubrovnik, Dubrovnik: 1994.
- MATULIĆ, Branko: Prilog proučavanju nastanka, razvoja i trajanja salonitanske škole-radionice mozaika. *Opvscvla archaeologica*, 18 (1994), 155–172.
- MATULIĆ, Branko: Mozaici rimske provincije Dalmacije i Istre (X regio Italiae). Neobjavljena doktorska disertacija, Sveučilište u Zadru, Zadar: 2000.
- MATULIĆ, Branko: Podni mozaici iz termi u blizini salonitanske luke. *Opvscvla archaeologica* 35 (2011), 167–188.
- MATULIĆ, Branko: Mozaici antičke Isse. *Archaeologia Adriatica*, 2/1 (2008), 251–268.
- MEDER, Jagoda: *Podni mozaici u Hrvatskoj od 1. do 6. stoljeća*. Zagreb: 2003.
- NOVAK, Grga: *Povijest Splita*. Split: Škuna, 2005.
- PLETIKOSIĆ, M.: *Izvještaj pete glavne skupštine 1898. Hrvatsko društvo za istraživanje domaće povijesti „Bihac“*. Zagreb: 1901.
- RENDIĆ-MIOČEVIĆ, Duje: Salona quadrata. U: *Antička Salona*. Split: 1991, 47–63.
- RENDIĆ-MIOČEVIĆ, Duje: (In)Felix Salona. *Mogućnosti* 3/4 (1988), 324–329.
- SEDMAK, Franjo (Ing.): Bagno romano presso la stazione ferroviaria a Salona (Stazione ponentale verso Knin) scoperto nell'a 1876. *BASD* 29, 1906, 46–48, T. VI–VII.
- ŠPIKIĆ, Marko: Antikvarno i konzervatorsko djelovanje Josipa Čobarnića. U: *Ivi Maroeviću baštinici u spomen* 2. Zagreb: 2009, 413–433.
- TORLAK, Ana: Povijesnoumjetnička topografija antičke Salone. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, obranjena 30. lipnja 2015.

TORLAK, Ana: Prilog poznavanju zbirke antičkih spomenika Carla i Francesca Lanze, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta Splitu*, 9 (2016), 153–163.
 ZAMAROVSKY, Vojtech: *Junaci antičkih mitova*. Zagreb:1989.

Elektronički izvori

MATULIĆ, Branko: Mozaici antičke Isse. *Archaeologia Adriatica*, 2/1 (2008), 253. (online). Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/37022> (pristup: 10. 12. 2025.)
 JELIČIĆ-RADONIĆ, Jasna: Namjesnikova palača u Saloni. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 44/1 (2019), 313–329. (online). Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/240513> (pristup: 15. 12. 2025.)
 BULIĆ, Frane. Izvještaj pete glavne skupštine „Bihaća“. *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, 5/1 (1901), 193–200. <https://hrcak.srce.hr/63049> (pristup: 15. 12. 2025.)
<https://oss.uredjenazemlja.hr/map> (pristup: 11. 2. 2025.)
www.maps.arcnum.com (pristup: 11. 2. 2026.)

Summary

Mosaics of Ancient Salona: Research, Documentation, and Conservation Practices before the Second World War

Despite the considerable number of recorded finds, the ancient mosaics of Salona remain only partially recognised within conservation-restoration and museum contexts. Apart from several representative examples displayed in the Archaeological Museum in Split, a large part of the mosaic production of ancient Salona is known only fragmentarily. Particularly problematic are mosaics discovered before the Second World War, recorded in scattered reports, notes, sketches, and early literature; information about their precise location, state of preservation, and subsequent fate is often incomplete or entirely lost. This situation largely results from the circumstances in which many finds were uncovered – during agricultural work, infrastructural projects, or sporadic investigations in a period when systematic documentation and developed conservation standards had not yet been established. For this reason, it is no longer possible to fully reconstruct all mosaics recorded in the earlier literature. Nevertheless, an analysis of reliably identified examples makes it possible to recognise patterns linking the circumstances of their discovery with their subsequent documentation, preservation, and museum storage. On this basis, the study examines the extent to which the manner and context of the discovery of the mosaics of Salona influenced the history of their conservation and documentation. Methodologically, the study is based on archival research and analysis of primary sources, published reports, and available field documentation produced up to approximately 1940. Particular attention is devoted to reports by early researchers, museum inventory records, old photographs, and sketches. By comparing these materials, the study seeks to identify individual finds across different documentary contexts, verifying their attributions, locations, and interpretations. The analysis shows that these finds can be grouped into several typological categories according to their treatment after discovery. One group consists of mosaics that were reburied after discovery, most often for protective reasons or due to lack of resources for systematic investigation and presentation. A second group includes finds that were partially or completely removed from their original locations during research and transferred to museum collections, often without documentation reliable enough to allow their secure attribution to a specific archaeological context. A third group comprises finds known only from literature or archival records and whose physical remains can no longer be identified with certainty. In some cases, these mosaics were lost or destroyed over time, while in others, they remained preserved in museum depots without clear identification. The approach outlined in this study enables a better understanding of the fragmented nature of the available evidence and highlights structural problems that characterised the early phases of research in Salona, which continue to affect the condition and accessibility of this mosaic material today.

KEYWORDS: *Salona, ancient mosaics, conservation-restoration, mosaic documentation*

Film i prostor nevidljivog (Metonomija filma)

Vlado Zrnić

Umjetnička akademija u Splitu
Odsjek za film i video
Zagrebačka 3
21000 Split
e-mail: vlzrn@yahoo.com

UDK 7.038.53:791
Izvorni znanstveni rad / Original Scientific Paper
Primljeno / Received: 28. 2. 2025.
Prihvaćeno / Accepted: 14. 12. 2025.

Sažetak

Odgovor na pitanje o sličnosti filmske slike i izravne percepcije jedan je od primarnih zadataka ne samo profesionalnih zanimanja vezanih za rad na pokretnim slikama već i onih vezanih za filozofiju, psihologiju, filmsku teoriju i kritiku. U pokušaju razrješenja preopćenitog pojma *sličnosti*, odnosno metafore FILM JE STVARNOST nizom pitanja i odgovora o formalnim učincima, odnosno o *razlikama*, iznova se aktualizira pojam *nevidljivog*, imaginarno dostupnog entiteta stvarnosti. Radi se o paradoksu filma čiji perceptivni potencijal sličnosti ovisi o nizu formalnih distorzija, prekida, smetnja i grešaka bez kojih bi film bio samo obična registracija vizualne stvarnosti. Promatranjem i analizom sinestetičkih učinaka tih distorzija na predodžbene konstrukcije onoga o čemu se radi u filmu, distorzije, tj. razlike postaju ključni modifikatori i svojevrsni prijenosnici nevidljivog smisla filmskog djela.

KLJUČNE RIJEČI: *metonomija filma, nevidljivo, filmska percepcija, realizam filmske slike, haptička vizualnost*

Uvod

S obzirom na bliskost problemskog horizonta filma s našom moći viđenja (opažajnoj svijesti) visoki stupanj perceptivne poistovjetivosti filmske slike i naše izravne percepcije omogućuje da se imaginarni potencijal filma doista zamijeni za stvarne pojave. Međutim, koliko god ta „zamjena“ bila evidentirana prepoznavanjem (jer na ekranu ne možemo, a da ne prepoznamo figure) činjenica je da stupanj perceptivne poistovjetivosti ovisi o nizu nezamjetnih (čitaj: nevidljivih) razlika od izravne percepcije. 'Magijski' učinak dvodimenzionalnog ekrana u susretu s ljudskim okom nadilazi svijest o prevari oka. Riječ je o specifičnim dosezima obrade materijala filma i majstorskom baratanju formalnim postupcima, čiji je učinak na kvalitetu filmske projekcije odredio stvaralački interes filmaša svih kategorija. Ti, naoko, nezamjetljivi preobražaji filmskog materijala u visoko kvalitetne informacijske podatke potenciraju efekt osjetilne recepcije i, izgledno, utječu na emocionalnu suživljenost promatrača.¹ Introspekcijski učinak filma u neposrednoj interakciji s vizualnom, osjetilnom i psihičkom prirodom čovjeka relacijski je povezan s količinom i kvalitetom emocionalne refleksije kao vjerodostojnim tragom stvarnosti. Premda su u teoriji i praksi filma pitanja vezana za dojam stvarnosti, a riječ je o sinestezijskom potencijalu filma, pomalo zapostavljena na štetu beskonačnih rasprava o sadržajima, valja uzeti u obzir da je estetika filma prvenstveno sazdana od raznoraznih tehničkih postavaka kvalitete slike, skraćanja (planova), nebrotjenih prekida i formalne disproporcije trajanja (montaža) s kakvima se inače ne susrećemo u izravnoj percepciji (ili ih barem nismo svjesni). Zapravo, taktike postavaka dramskih radnja (ugađanje emocionalnog dojma i fino prilagođavanje tematike), utječu na misaonu i emocionalnu recepciju filma. Suženi plan vidljivosti, neživost figura (dvodimenzionalnost) i prilično bezlični perspektivistički nacrti simboličkog poretka filma (oni su pomno ustrojani) posjeduju sposobnost aktiviranja naših perceptivnih mehanizama i kognitivnih procesa do mjere poistovjetivosti i, namah, nevjerovatne bliskosti s heterogenom prirodom naše vizualne percepcije. Radi se o metonimijskom učinku formalne uređenosti filma na kvalitetu percepcije koja u simultanom viđenju predmeta na slici omogućuje da sam pogled vidi više i dublje od prikazanog. Preciznije, riječ je o određenom prijenosu smisla ili tipu tropičnosti filmske slike, odnosno o taktikama poetskog predstavljanja fikcijskih sadržaja na filmski način kao vrsti i umjetničkoj namjeri prisutnosti zbilje.

Sličnost i razlika

*Slike nam zrcale sliku slikara,
sjaj njegove Idejom napete kretnje,
kretnje koja je već Ideja prije nego li se idealizira.*

Jean-Luc Nancy²

Magična slika u kinodvorani zasjajepujuća je istina. To je gotovo ista slika našeg oka koju mozak zatječe u izravnoj percepciji. Uz malu korekciju (tal. *prospettiva centrale*) optički gotovo da nema razlike. Postignuta sličnost spekulativnog karaktera zrcalne plohe ekrana izaziva spontane reakcije publike, dovodi je do potpune poistovjetivosti, potiče emocije i pomišlja je u svim smjerovima egzistencije. Ipak, bez obzira na snagu psihičkog učinka ekranske slike, nije ju moguće doslovno usporediti s izravnom percepcijom s obzirom na bitnu razliku između tehnike medija i prirode stvari. Potragu za stvarnosti, koja je u ovom slučaju tek ideja s druge strane filma, valja usmjeriti u prostoru mentalnih akcija, odnosno na rubovima spekulativnog obzorja ekrana, na krajnjim granicama vidljivosti, tamo gdje se, zapravo, više ništa ne vidi. Zaviriti u prostor nevidljivog, iznenađujućeg i urnebesnog govori nam o postojanosti određene povezanosti tehnike filma i introspekcijske reakcije uma. Izraziti duboke ljudske osjećaje, dostići potreban stupanj uvjerenosti i, nakraju, pobuditi fantastični osjećaj stvarnosti, može se jedino poznavanjem materijala filma i njegovim oblikovanjem.

Polazeći od rečene *razlike* filmske slike i izravne percepcije, istaknut ćemo paradoks filmske umjetnosti koji je prisutan u sustavnom narušavanju sličnosti razlikama i usporednom uspostavljanju sasvim novog, semantičkog okvira razumijevanja stvari i pojava svijeta. „Za što se pojedini kadar predstavlja?“ bilo je glavno pitanje francuskog filmologa Outdara naznačivši s time zamjenu IZGLEDA ZA ZNAČENJE, odnosno ideju pratilju svake radnje.³ Upravo će taj razlikovni, aktualizirajući trenutak uspostavljanja značenja i sintaktičkog uparivanja dijelova događaja u cjelinu radnje u obliku kadrova i scena otvoriti put za inovativne prakse vizualnosti, čije uozbiljenje možemo usporediti s učincima fikcije na formiranje svijesti. Dakle, potrebno je razjasniti u čemu se sastoji prazan prostor razlika kako bismo preko nje došli do fascinantne sličnosti te utvrdili magično djelovanje anamorfne strukture dispozitiva ekrana.

1 O buđenju zapažanja metonimijom u filmu vidi u: Hrvoje TURKOVIĆ: *Retoričke regulacije*, Zagreb: AGM, 2008.

2 Jean-Luc NANCY: *Muze*, Zagreb: Meandarmedija, 2014, 5.

3 Jean-Pierre OUDART: *Filmski šav*, Filmske sveske br. 10, Beograd, Institut za film, 1969, 21.

Razlika filma od izravne percepcije jest otklon, podjednako fizički i psihički. U toj je razlici cijeli jedan misaoni svijet – filozofsko ogledalo. Naravno, film možemo uvijek usporediti sa stvarnim svijetom s obzirom na preuzimanje zrcalnog odraza. Lumièreove snimke u počecima otkrivanja filma bile su očaravajuće predstave stvarnosti u kojima se poistovjećivanje događalo simultano s očekivanjem jer su filmske slike nastale iz pojavnog svijeta – izvučene su iz vizualnog iskustva koje jako dobro poznajemo. Razlike se u filmu obično smatraju medijskim ograničenjima u odnosu na izravnu percepciju.⁴ One su uvjetom parcijalne ili djelomične vidljivosti, npr. suženo polje vidljivosti (plan), dubinska neoštrina, nenormalni rakursi, izmještenost vremenskog i prostornog kontinuiteta (montaža), dvodimenzionalnost (plošnost, planovi), osvjetljenje (kontrasti) te filmske interpunkcije, jezični natpisi (grafički znakovi) i sl. Međutim, prilikom gledanja filma nabrojane razlike uopće ne registriramo premda narušavaju kontinuitet i kvalitetu zbivanja (pa nakraju i prirodnost) – ako su dobro prilagođene oku, razlike nam pomažu baš u suprotnom, usmjeravaju percepciju na dramske utiske te pomažu u kompleksnim shemama sekvencioniranja fabule. Preciznije, razlike su prostori odsutnosti, sintaktička čvorišta, svojevrsni sinaptički spojevi visoke informativne gustoće s potencijom neuronskog povezivanja vizualnog i misaonog. Zapravo, razlike aktiviraju mentalne procese konstituiranja smisla neprimjetnim dijelovima filma, formalnim ograničenjima, tj. onim dijelovima s kojima oblikujemo vizualnu sadržinu kadra i, naposljetku, ideju cijelog filma. To su alati kojima se upravlja pozornošću i narativnom strukturom filma. Vrijednost razlika jest u tome što se pokazuju kao preduvjeti svakog mogućeg nadovezivanja. Označavanje praznih mjesta u primjeru montažnog izostavljanja viškova sadržaja oslobađa povezanost označenih pozicija za čin promatračeve predodžbe. Zamišljajne su poveznice metonimije nevidljive perspektive, odnosno nevidljiva mjesta pretvorbe šutljivog govora slike u bogatom sadržaju prirodnih veza s često fantastičkim obilježjima fikcije i mašte. Povijest ranog filma obilježena je spontanom reakcijom publike na Lumièreov film *Dolazak vlaka na stanicu La Ciotat* iz 1985. Tek neznatna razlika u pogledu na vlak iz donjeg rakursa stvorila je utisak ugroze i straha kad je iz dubine ekrana nadiruća lokomotiva prijetila „pregaziti“ publiku. Ništa manje iznenađenja i zbuđenosti poznajemo iz opisa reakcije publike na Mélièsove vrtoglave promjene *tu* i *tamo*⁵ u stilu priča užasa Guyja

de Maupassanta. Jednostavnim rezom put od Zemlje do Mjeseca događao se u treptaju oka. Nijemi doživljaj razbijena prostora i premještena vremena postao je okosnica tzv. govora slike, odnosno temeljni filmski postupak u tvorbi budućih modela narativne konstrukcije filma. Budući da je riječ o nezamjetnim regulacijama promatračeve pozornosti, svojevrsnim označivanjem pozicija njihova međuodnosa, ugađanjem reza, plana ili kuta snimanja (radi se o elementarnim filmskim alatima) moglo se uvelike utjecati na oblike filmskog izraza. Predodžbeni zor izostavljenih dijelova, sada popunjen unutarnjim pretpostavkama i suzvučjima opisa postaje pogled psihičkog doživljaja prezentnosti. Tim premještanjem odsutnog situacijskog prostora slike u promatračev psihički doživljaj prezentnosti izostavljeno fizičko postaje mentalno prisutno. Svojevrsnim formalnim ogoljavanjem prizora, odbacivanjem ili namjernim izostavljanjem dijelova vidljivosti s težnjom koncentracije na važan sadržaj stvarao se potrebni višak značenja. Od jednostavnih oblika uporabe planova i filmskog reza do današnjih filmova s gustom mrežom razlikovnih otklona, možemo reći da je imaginarno oko postalo onoliko stvarno koliko se stvarno može zamijeniti za imaginarno.⁶

Realizam filmske slike

U cjelini gledano, realizam filmske slike predstavlja najviši domet s kojim je čovjek postigao artificijelni učinak identifikacije s izravnom percepcijom. Dojam stvarnosti, odnosno postignuti stupanj uživanja u filmsku sliku nadređen je svakom promišljanju o viđenome jer ga proživljavamo svim svojim bićem. Implementiranost filmske perspektive u izravnu percepciju je instantna. Izvanredan domet filma koji na potpuno neprimjetan način preoblikuje tehniku kadra u misli i emocije govori nam nešto više o utjecaju filmskih sredstava izražavanja na proživljavanje i tumačenje filma. Prijelaz s imaginarnog (ekran) na stvarno (doživljaj) odvija se prilikom gledanja filma u jednoj vrsti zatečenosti načinom na koji se tehničke slike pretaču u doživljaje i emocije.

„Gledalac koji promatra nekakvu udaljenu automobilsku trku naglo je bačen pod ogromne točkove jednih od kola, promatra tahometar, uzima u ruke volan. On postaje glumac i vidi kako njegov pogled guta drveće koje pada u okukama.”⁷

4 Usp. Rudolf ARNHEIM: *Umetnost filma*, Beograd: Narodna knjiga, 1962.

5 U domeni ranog filma začudnost atrakcije „[...] preobličuje pasivnog promatrača u simboličku igru u kojoj on igra aktivnu ulogu.” Gunning, Tom. (1998.), *Sad je vidiš, sad je ne vidiš*, <https://www.ffzg.unizg.hr/inf/zdzs/PDF-i/Gunning1998.pdf>. (pristup 13. 9. 2025.)

6 Usp. Albert LAFFAY: *Logika filma*, Beograd: Institut za filma, 1971.

7 Cit. prema: Jan MUKAROVSKY: Prilog estetici filma, *Filmske sveske XV*, 4 (1983), Beograd: Institut za film, 310.

Ovaj zorni opis Renea Clera vrlo slikovito daje naslutiti psihotički proces nekontroliranog upada u filmsku sliku i nevjerojatan put od filma do emocije i od emocije do dojma stvarnosnog. Istraživanje tog puta oduvijek je bio glavni interes humanističkih znanosti, a u posljednje vrijeme neu-roznanosti i umjetne inteligencije (eng. AI).

Dominantni utjecaj filma na gotovo svim područjima komunikacije, neprimjetnim, ali sustavnim ispremještanjem jezičnih i vizualnih informacija s poznatim i postojećim svijetom znanja i iskustva omogućuje filmu visoki spekulativni učinak poistovjećivanja. Moć filma da vizualnim efektima pokreće misao i time aktivira razum na vrlo sličan način na koji razum inače funkcionira govori o sposobnosti filma da nas prenosi u fantaziju. Bliskost filma i fantaziranja nastaje u procesu aktivnog formiranja smisla – uvedeni smo u psihičko stanje vrlo blisko stanju iluzije jer smo gledanjem filma u poziciji neodoljivog zamišljanja. Materijalizirane zamisli filma uzbuđuju nas tjelesno, plačemo i smijemo se bez kontrole. Film se odvija u skladu brzine oka i misli što je dovoljno za jedno kompletno iskustvo. Dobri nas filmovi uvlače u osobno iskustvo neke drame, mi je gledamo i sudjelujemo u njoj na misteriozan način utjelovljenja.

Obuzimajuća snaga realizma filmske slike, nadopunjena vrlo sofisticiranom tehnologijom reprodukcije zvuka (šumovi, glazba, govor), omogućuje da se proces identifikacije provodi pod gotovo identičnim uvjetima stvarnih životnih okolnosti. Sintaksa filmske slike jednostavno je podudarna s brzinom zapažanja, a zadatak filmaša i nije ništa drugo nego eksperimentiranje s tim postavkama. Budući da je film medijska tvorevina koja odgovara konstrukcijskim rješenjima optike, mehanike, kemije, a u današnje vrijeme i digitalne tehnike, promatranje filma trebalo bi se fokusirati na otkrivanje sinestezijskog učinka „tehnik kadra“⁸, kojom gravitacijski srljamo u dubinske procese svijesti. Film je oblik dijalektičke prosudbe, stalnih sučeljavanja suprotnosti i novih rješenja i bez aktivacije tog vrlo širokog opsega mentalnih akcija našeg uma ne bi se ni mogao ostvariti visoki stupanj suptilnosti i uvjerljivosti, namah, tjelesne povezanosti s promatranim zbivanjima na ekranu.

Perceptivno poistovjećivanje s filmskom slikom i priznavanje njezina statusa 'stvarne' vizualne zbilje proporcionalno je tehničkoj uređenosti. Bez određenih tehničkih nadogradnja film bi bio isprazan baš onoliko koliko i sam život bez iskustva i iznenađenja. Metaforički koncept FILM JE ŽIVOT, ipak, ne znači da su film i život jednoznačni pojmovi.

Filmska slika, prije svega, satkana je od niza razlikovnih elemenata brižljivo utkanih jedan s drugim tako da nam stalni prekidi i smetnje filmskih rezova (montažne interpunkcije), nasumično razbacani dijelovi vremena (elipse) ili skraćeni horizonti (filmski planovi) uopće ne smetaju. Naprotiv, sinestezijski učinak sintaktičkog uparivanja suprotnosti – krajeva i početaka kadra – omogućuje da se film prati na gotovo identičan način na koji inače pratimo zbivanja u svijetu. Na toj asocijativnoj ravni 'utvarnosti' filma započetih Mareyevim slikama „energije u izvoru“⁹ stvoreni su uvjeti za introspekciju, za nova istraživanja geštalta te isto tako za sulude eksperimente Mélièsa i revolucionarne prakse živih slika Lumièrea. U tome naziremo pojavu umjetničkog filma, novih estetskih načela i pogleda na svijet. Razrješenje prividne lažnosti filmske slike koja nam, s druge strane, zrcali „istinu“ života¹⁰. postao je jedinstveni zadatak umjetničkog majstorstva. S jedne strane, dodiruje se psihotička površina ekrana dok se, s druge strane, seže do epicentra tehničke osposobljenosti srži filma – manipulacije kadrom.¹¹

Kognitivno utemeljenje filma - metonimija žive nazočnosti

Ostanemo li na ravni psihotičke površine ekranske slike, vidjet ćemo da je moć uvjeravanja filma zaista snažna. Struktura filma oslanja se prvenstveno na psihičku strukturu nesvjesnog, čija nas dominacija pogađa na najnezgodnije mjesto odluke, na nevidljivu točku koja pokreće emocionalne procese ili tamo gdje se privid zamjenjuje za fiziološku reakciju (suze, smijeh, fizički osjećaj boli u želucu, vrtoglavica, povraćanje) i povratno, taj fiziološki osjećaj za istinu kadra. Na tom neuronskom križanju tijela i uma, kao mjestu susreta imaginarnog i simboličkog, fikcijskog i stvarnog, uspostavlja se bliski kontakt filma s psihičkim reakcijama u vidu metaforičke transpozicije s figure na čovjeka. Poznat je slučaj iznenađenja i uznemirenosti u Porterovu filmu *Pljačkaši banke* iz 1904. pri nenadanoj pojavi krupnog plana opasnog razbojnika koji iz neposredne blizine prijeti uperenim pištoljem pravo u publiku. Takvu psihičku dimenziju filma francuski teoretičar Albert Laffay uvidio je na povijesnoj razini promjene umjetnosti jednog doba, kada figure nisu imale probleme s jetrom, a ni Shakespeareov Hamlet s Edipovim kompleksom.¹²

8 Tehnika kadra je termin koji se odnosi na tehničku manipulaciju kadra čime se omogućuje prijenos u prostor interne predodžbe, odnosno u našem slučaju, u prostor imaginacije (op. a.).

9 Therese GIRAUD: *Film i tehnologija*, Beograd: Clio, 2003, 43.

10 Jacques RANCIERE: *Filmska fabula*, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2011, 55.

11 Referira se na studiju Paula Virilija o uporabi filma u političke igre moći. Vidi više u: Paul VIRILIO: *Rat i film*, Beograd: Institut za film, 2004.

12 Albert LAFFAY: *Logika filma*, Beograd: Institut za film, 1971, 106.

Prilikom gledanja filma pokrenutost promatračeve svijesti, odnosno kognitivnih procesa razabiranja i sistematizacije vizualnih signala, stvaranja prostorne svijesti, aktiviranja radne memorije, predviđanje, usklađivanje vremena reakcije te donošenje odluka i zaključivanje dirigirana je stalnim aktualizacijskim učinkom vizualnog efekta ekranske projekcije. Rani je film aktualizacijom točke promatranja Lumièereove kamere u prolazu kroz venecijanske kanale označio prvi prodor filmskog pokreta u stanje stvarnosnog gibanja tijela. S druge strane, filmovi Mélièsove fantastike aktualizacijom reza prizivali su psihotičke podražaje nelagode i straha, a holivudski filmovi strave i užasa pedesetih godina prošlog stoljeća vješto su iskoristili donji rakurs i veličinu ekrana kako bi anamorfičnim uprizorenjem „od buhe napravili slona”. Ti nevidljivi utjecaji formalne disproporcije na učinke promatranja tijekom razvoja filma prerađeni su u ideju rakorda „nevidljiva reza”. Riječ je o filmskom postupku tzv. neprimjetnog prostorno-vremenskog kontinuiteta filmske radnje.¹³

U okviru rečenog nalazi se struktura poetike modernog filma, izgrađuju figure, planiraju tehnike i izmišljaju nove strategije naracije. Hipnotički učinak stalne promjene očista, perspektivnih odmjerenja raznolikih planova, distorzija tempa i ritma, neprirodnih svjetlosnih ambijenata, ubrzanja i senzacionalističkih usporenja te ostalih filmskih tehnika planiranja, snimanja i montaže ne primjećujemo na svjesnoj razini pa se skopička uživiljenost u radnju i sadržaj filmskog kadra može zamijeniti za Jakobsonovu ‘mističnu’ silu anticipacije. Razvoj filma računao je upravo na taj efekt fikcije koji je danas dijelom planiranja produkcije. U sjeni metaforičke nadležnosti osnovne vizualne pismenosti (prepoznavanje slike) i nevidljivosti tehničke regulacije filma (razumijevanje slike) metonimijska propusnost emocionalnog odgovora instantna je reakcija uma.

Vizualno je iskustvo stvarnog svijeta na filmu formirano optičkim efektom ekranske slike. Ta je slika vrlo bliska, ako ne i identična, slici koju mozak prima od oka i uha.¹⁴ Vizualni i olfaktorni pritisak na haptički sustav pokreće osjetljivi senzor subjekta i potvrđuje kognitivno utemeljenje filma. Anamorfična struktura ekrana refleksivna je pozadina ogleddalnog tipa Narcisova uzbuđenja. Akt praćenja radnje filma

empatički je vezan za stalna predviđanja akcije i anticipiranje događaja u stilu *što će se dogoditi*, što bi po Galleseovoj formulaciji odgovaralo ideji o utjelovljenoj simulaciji.¹⁵ Film nas afektivno uvlači u sebe, unutar čega se refleksivno odazivamo izazvanoj emociji, postajemo sudionici drame – doživljavamo je u skladu identifikacije s izravnom percepcijom: likovi su stvarni, bolesni, razdražljivi, simpatični i bliski našem poznavanju ljudi i svijeta. Dakle, uživljeni smo, netremice pratimo radnju, obuzeti smo doživljajem o viđenom, izravni smo sudionici nevjerovatnih obrata i događanja. Prilikom gledanja filma stalno smo na promatračnici udaljenih pogleda, neposrednih opasnosti, uvredljivih izjava u prvom licu ili čežnji za dodirima. Zapravo, osjećamo se zatečeni s poznatim ili potpuno nepoznatim životnim okolnostima. Tijekom projekcije naš mozak prisiljen je razrješavati nenadane prizore u razumljive predodžbe. Taj refleks svijesti Ranciere pripisuje filmskom modelu asocijativne sintagmatike označivši je za svojevrsnu *putanju svijesti* s vrlo finim mehanizmom višestrukih nijansiranja situacija i događaja.¹⁶ Pri gledanju filma emocije nadiru bez naše volje i slažu se preko kadrova onako kako bi to činile i bez filma. Načevši temu taktilnosti filma, Walter Benjamin vidio je u tome sredstvo jake sugestivne moći, nešto što može promijeniti čovjeka jer „ne dozvoljava mu misliti”.¹⁷ Metonimijsko lijepljenje filmskih slika s bezgraničnim prilivom skopofiličkih odgovora dozvoljava da se film uistinu zamijeni za stvarnost.

Teorijska rasprava o kognitivnom utemeljenju filma trebala bi, dakle, razjasniti funkcionalni mehanizam utjelovljene simulacije, odnosno razmotriti načine učinka filmske projekcije, prema čemu se oslobađaju mehanizmi imaginacije, razne predodžbene konstrukcije, prividi i zaključivanja. Taktilni karakter filma *tehnikom kadra* slijedi metodu načina na koji funkcionira naša percepcija i preko toga ljudski um. Evidentan je dokaz o kognitivnom utemeljenju filma uporaba pokretne slike i fotografije u empirijskim istraživanjima mozga i eksperimentima psihologije percepcije. Bliskost filma i naše izravne percepcije, dakle, uviđamo u izazvanoj emocionalnoj reakciji na dojam stvarnosti. Na tom je tragu francuski filmolog Jacques Aumont pokušao razjasniti psihoanalitičko određenje subjekta, sa zaključkom da se identifikacija u filmu određuje posljedično određenjem položaja u danj simboličkoj strukturi kao

13 U kontekstu nevidljivog reza Andre Bazan je smatrao da gotovo nevidljivi postupak montaže ne prekida vremensko-prostorni kontinuitet već ga vjerno prenosi. Za više vidjeti u Andre BAZAN: *Što je film*, Beograd: Institut za film, 1967.

14 Osim širine vidnog polja, razlika je u tome što je film kompletiran od dvaju osjetila, a ne od pet. Mirisi, okusi i posebice dodiri osjeti su izravnog tipa koji izazivaju instantne i sveobuhvatne tjelesne senzacije izravne percepcije s jakim djelovanjem na osjećanje i doživljaj stvarnosti, pa je njihov nedostatak u jednom dijelu filmske produkcije otvorio vrlo širok prostor za svakojake inscenacije mahom metonimijske provenijencije (op. a.).

15 Vittorio GALLESE: Before and below ‘theory of mind’: embodied simulation and neural correlates of social cognition, *Philosophical Transactions of Royal Society*, 362 (2007), 659-669.

16 Riječ je o metonimijskoj sistematizaciji različitih dijelova prizora u jasne sadržajne cjeline. Vidi više u: Jacques RANCIERE: *Filmska fabrika*, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2011.

17 Walter BENJAMIN: *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità*, Torino: Einaudi, 1966, 43.

preraspodjeli mjesta u okviru jedne situacije, s tim da se pitanje položaja ili mjesta u filmu događa u stalnoj promjenjivosti točke gledanja te cjelokupnom dinamičkom aspektu oblikovanja kadra koji subjekt pokušava razriješiti.¹⁸ U filmu bismo to mogli pretpostaviti za rad s kamerom, u režijskoj razradi fabule i tijekom montažnoga postupka. Pod stalnom prismotrom vlastitog subjekta upletenog u simbolički sustav slike čini se da je struktura filmskog izlaganja savršeni metonimijski model zamjene za figurativnu strukturu uma. Prijenos osjetnih dojmova tehnikom filma u simboličku organizaciju sadržaja poglavito je efektan kad je riječ o fiziološkim posljedicama uzbuđenosti kao zamjene za dokaz stvarnog postojanja (vrućina, znojenje, vrtoglavica, povraćanje i sl.). Taj univerzalni karakter filma potvrđuje formalnu vrijednost filmskog izraza i pri tome naglašava svestranu ulogu metonimije u oblikovnim rješenjima kadra, s kojima se afirmira ideja filma kao umjetnosti te time ozakonjuje epistemički učinak filma, odnosno doprinos filma u spoznavanju svijeta oko nas. U tom pogledu pouzdanost metonimijskog tipa prirodnog zaključivanja na temelju preciznog mapiranja emocionalne reakcije stvara pretpostavke za nova saznanja i sadržaje: pouzdanom zamjenom figure i značenja za stvari i pojave svijeta profiliramo, odnosno metonimijski izoštravamo potrebne dijelove sadržaja, ističemo najvažnija svojstva kadra istovremenim načinom izražavanja stvarnih situacija na umjetnički način. Dakle, aktualizacijom formalnih odlika filmskog uprizorenja dešava se prekrat filmskog u zbiljsko do mjere pitkog komunikacijskog zora.

Da bismo pojasnili taj prekrat filmskog u zbiljsko, moramo imati na umu da otvorenost simboličke strukture filma aktivira vrlo širok komunikacijski lanac – subjekt je u potrazi za rješenjima, a rješenja nisu toliko vidljiva, koliko su asocijativno dostupna (shvatljiva). Upravo u toj nevidljivosti asocijativnog umrežavanja emocija i znanja, u stalnom pokušaju odgonetavanja *što stoji iza vidljivosti* događaju se metonimijska i metaforička profiliranja izazovnih narativnih kombinacija baziranih na poticanju radoznalosti i skrivenim značenjima. Ogleđan je primjer tzv. Hitchcockov *suspens*, odnosno stalna prisutnost nevidljivog pokretača radnje (aktanta), prijetnje. Tehnika filma uvodi nas u skriviti plan mentalne akcije na čijem tragu zavedeni subjekt susreće efekt fikcije, onu prividnu poziciju unutar datih okolnosti prema kojima se saznavno određujemo kao misleća bića. U tom metonimijskom procjepu izvora svake mašte ili, uopćeno, u filmskom šavu, nailazimo na neizmjerni prostor

afektivnog, empatičnog i asocijativnog, gdje se jednoznačnost sama po sebi isključuje i ustupa mjesto polisemiji.¹⁹ Savršen ili prividno savršen koncept zamjene imaginarnog za stvarno poznajemo još od izuma centralne perspektive i njezina načela simultane očevidnosti. Vjerodostojna zamjena realnim izgledom renesansne slike učinila je onaj presudni korak k ideji predstave određivši perspektivizam za prostor nagovještaja i eksperimentalnog suočavanja. U tome se nazire ideja žive nazočnosti s kojom slika otvara pogledu neodoljivu dijegetičku strukturu motiva koja pokreće radnju. Motiv, o kojem je riječ, ne nalazi se izvan slike, već je utkan u njezinu strukturu, u materijal i fizičko svojstvo medija. Zato možemo reći da se na površini filmskog ekrana odvija vitalni proces konceptualizacije naše svijesti u vidu permanentnog uspostavljanja bitka. U susretu ekranske slike i svijesti promatrača događaju se sukobi i poravnanja, praznine se pune smislom čiji smisao u plinovitom stanju ostaje vječnom enigmom lebdećem subjektu. Ta se metafizička konstatacija odnosi prema prirodi filma i ujedno je osnova za razumijevanje kognitivnih procesa percepcije i raznovrsnih načina implementacije vlastitih pogleda unutar konstrukcijskih strategija simboličke strukture filma.

Načela usklađivanja percepcije

Oduvijek su realizam, realističko slikarstvo pa i film pokušavali predstaviti svijet onakvim kakvim ga vidimo i osjećamo u izravnoj percepciji. Bazenov termin 'objektivni realizam' govori o težnji da je filmska slika svjedočanstvo čulne stvarnosti. Zrcalnost pokretne slike kao i atmosferska perspektiva u slikarstvu vrlo vjerno prikazuju svijet kakvim ga vidimo golim okom. Geometrija oka svakako je postavljena prema zakonima do kojih je i Brunelleschi došao s centralnom perspektivom renesansne slike. Upravo je postavljenost centralne perspektive pokretne slike s prirodnom našeg oka omogućila filmu jedinstveni 'veristički' učinak. U tomu se ističe forma realističkog prikaza kao paradigma izravne percepcije. Ta je paradigma pokrenula renesansu u talijanskom slikarstvu i dalje se implementirala na cijelu Europu. Budući da nas filmska slika doista prenosi i bliska je iskustvenim stanjima živog svijeta, pojava filma teško se odvajala od uvjerljivosti jedne takve ideje verističkog prikaza. Štoviše, današnja filmska slika optički je razvijenija od optike našeg oka pa se pitanja o oblikovnim strategijama filma sve više fokusiraju na pojačavanje psihičkih pobuda. Pretvorena kinetička energija ekrana u

18 Jacques AUMONT, Alain BERGALA, Michel MARIE, Marc VERNET: *Estetika filma*, Beograd: Clio, 2006, 245–248.

19 Pascal BONITZER: *Slikarstvo i film*, Beograd: Institut za film, 1998, 57.

psihičku silu postala je svršen model pogleda na objektivnu stvarnost. U razvojnom periodu uspostavljanja sintaktičke dvojbe i prvih koraka filmske gramatike odnos pokretne slike i stvarnosti, s obzirom na to da je podređen pripadnosti samom predmetu prikazivanja, zaprimio je problematičan status metaforičke istine. U nesnalaženju ispred ekrana ogromni subjekt pogleda velikim je dijelom takvu sliku podredio doslovnim *copy-paste* sadržajima kolektivne svijesti. Još je u drugoj polovini 20. stoljeća češki estetičar Jan Mukařovský primijetio razliku prema kojoj je noetika slikovnog znaka unijela osobitu zbrku pojavom filma upravo iz razloga neopreznosti, a i slabosti ranog filma da nađe svoj zakoniti identitet. Nije ga našao, kako primjećuje Mukařovský, ni u stvarnosti kao prostoru iz kojeg ga preuzima, ni u teatru kao umjetnosti najbližoj pokretu.

„To je bilo u vrijeme kada film još u potpunosti nije vladao svojim materijalom
i zato je to bilo više traženje oslonca nego zakoniti razvoj.”²⁰

Protutežu doslovnom prevođenju izravne percepcije u filmske slike možemo uvidjeti u umjetničkim djelima čija sličnost nije presudna u određivanju predmetnosti slike ili umjetničkoj vrijednosti djela. Na primjer, apstraktno slikarstvo ili eksperimentalni filmovi strukturalističkog tipa ne nalikuju ni na jedan predmet iz okoline. Prije svega, apstraktno slikarstvo i eksperimentalni filmovi utemeljeni su na razmišljanjima o implementaciji poetske inicijative umijećem likovne i filmske tehnike. Znatno odmak od puke demonstracijske uporabe slike u slikarstvu nalazimo u pojmu *slikovnosti*, a na filmu u pojmu *sineastičnosti*. Izvođenje sadržaja u nerazdvojivosti od temeljnih konstitutivnih načela onoga s čime sadržaj biva pojmljiv, u slikarstvu od točke, linije, plohe i okvira²¹, a na filmu to je efikasna uporaba specifičnih izražajnih sredstava (plan, rakurs, kretanja kamere, rez i dr.). U slikarstvu takvi su procesi imanentni tehničkom postupku prijenosa ideje u formu likovne izvedbe (proizvodno majstorstvo)²² dok se u filmu tek otkrićem montažne „vratolomije” krenulo u avanturu umjetničke produkcije.

Procesi usklađivanja filma s našim mentalnim procesima percipiranja organizacijski su dijalektični i izmjenjivi prema kritičkom raspoloženju – poveznice ne registriraju analogije, već se dijakronijski odnose prema svojem paru. Prepoznavanje i estetsko usklađivanje jednog kadra s

drugim u drugostupanjskom prijenosu manifestira se u obliku sazajnih pobuda, psihičkih reakcija te tomu adekvatnih tjelesnih poriva. Prevođenje takvih zamjena u nama stvarna razumljive vizualne konstrukte, a zasnovano je na umijeću, povratu u specifičnu distribuciju osjeta kao nezaobilaznom faktoru umjetničke majstorije.²³ Drugim riječima, usklađena struktura filma podređena je upravo onom mentalnom ustroju s kojim se izgrađuju sinkronijski sklopovi mišljenja, ideja i zaključaka. U zahtjevu za iznalaženjem specifične logike percepcije, koja se upotrebljava u produkciji filma, valja se približiti distribucijskim i organizacijskim odnosima unutar samog medija filma s kojima se izvode opažajne intervencije, odnosno složeni prijenos filmske građe u idejne oblike izravne percepcije.

Filmske su slike, kao i sadržaji kongruentne predstave, sazidane od niza tehničkih rješenja, od bazne konstrukcije jednostavnih vizualnih naznaka, kontrasta i oblika do kompleksne semantičke razine figuracije. Stoga, izostavljanjem interpretacije formalnih aspekata slike narušava se neizmjerni prostor čistog likovnog govora, nijeme i jezikom neprevodive apstraktne sadržine, tzv. vizualni talog ili nevidljivi nacrti koji skupno čine čvrstu okosnicu slike, njezino značenje i smisao izvedbe. Percepcija realističnosti pokretne slike, gledano sa strogo formalne strane, evocirana je stalnom izmjenom grafičkih elemenata slike. Sintagmatičnost, susljednost i kontigvitetni odnosi jedne linije s drugom, jednog oblika s drugim, odnos figure i pozadine, zamjena punog za prazno ili vidljivo s nevidljivim shematski odgovara ljudskoj optici. Budući da se percepcija opozicijskih elemenata ekranske slike, uz vremenski slijed sličica jedne za drugom, zasniva na razmještanju svjetlosnog pritiska na mrežnici oka, takva slika efektivno podražava osnovne uvjete zasnovane na uvjetima izravne percepcije.²⁴ Međutim, doslovnim oponašanjem vidljivosti, u sklonosti da oko kamere uzimamo zdravo za gotovo, isključili bismo ključnu ulogu ekrana, onaj umni dio svake slike s kojim započinje avantura filma i komunikacija znakom.

Perspektiva na projekcijskoj ravni nije posve jednaka onoj u prirodi, anamorfična je. Ekranska slika zahtijeva

20 Jan MUKAROVSKÝ: Prilog estetici filma, *Filmske sveske XV*, 4 (1983), Beograd: Institut za film, 309.

21 Vidi više u: Vasilij KANDINSKI: *O duhovnom u umjetnosti*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999.

22 Termin preuzet iz Nikolaj TARABUKIN: Od štafelaja do mašine, *Moment*, časopis za vizualne medije, 5 (1986), Beograd: GRO “Dečje novine”.

23 Na planu književne proizvodnje, takav povrat u jezik, engleski kritičar i književnik David Lodge primjetio je na zajedničkoj osi homologije jednostavnih i složenih odnosa. Stvaralački proces književnosti, tumači Lodge, uključuje iste distribucijske procese kombinacije i selekcije, brisanja i zamjene označitelja za riječi, riječi za značenje i značenje za pojmove te dalje na emocije i rasuđivanje - procese koji se u najvećoj mjeri pripisuju metonimiji. Vidi u: David LODGE: *Načini modernog pisanja*, Zagreb; Nakladni zavod Globus, 1988, 10.

24 S perzistencijom vida (zadržavanje slike na mrežnici oka) phi-fenomen omogućuje da crni prostori između sličice filma ostanu neprimijećeni stvarajući iluziju glatkog kretanja na filmskom platnu (op. a.).

usklađivanja u „približnoj“ ekvivalenciji fiziološke usklađenosti našeg oka. Na primjeru slikarstva, Ernest Gombrich s pravom konstatira da se razmjeri usporedbe plošne slike i naše perceptivne slike oka nalaze u približnoj ekvivalenciji mentalnih i fizioloških procesa pri organizaciji i načinu kako vidimo svijet zbilje.²⁵ Prema Gombrichovu nalazu iluzija sličnosti koja se postiže u slikarstvu ili fotografiji podređena je našoj „usklađenosti“ percepcije, tj. selektivnim kategorijama naše vizualne percepcije s čime se pobuđuju misli i definiraju odnosi dostatni za prigodno razumijevanje.²⁶ S druge strane, postupak percepcije (opažanja) sastoji se od još nedefiniranog broja odjeljivanja i slaganja vizualnih podražaja prema zakonitostima naših urođenih mentalnih funkcija i kognitivnih operacija ujednačenja (*matching*), konstantnosti oblika, prilagođavanja, shematiziranja i posebice rezultirajućom funkcijom očekivanja koja se čini najpogodnijom za razumijevanje širine metonimije slike te, ujedno, vrlo je bliska psihičkim procesima koji potiču fiziološke reakcije tijela.

Fiziološki tijelo reagira na odnose kao što bi to mogli biti razlikovni odnosi svijetlog od tamnog, mekog od tvrdog, plinovitog od tekućeg, hladnog od toplog, neugodnog od ugodnog, vidljivog od nevidljivog, punog od praznog, zakrivljenog od ravnog i sl. Da bi se uvjetom opstanka tijelo moglo podesiti prema nastalim prilikama ono se u okviru realnih odnosa prilagođava situaciji „zapažajući odnose svijest registrira tendencije“ te, ujedno, stvara normativna mjerila percepcije.²⁷ Proporcionalno, usklađivanje i dovođenje slike do jasne simetrije između izgleda i sadržaja slijedi ritam i postupak naših osnovnih fizioloških funkcija u susretu s informacijama vizualne percepcije s kojima se služimo u svakidašnjem opažanju i značenjskom tumačenju pojava svijeta. Neposredna reakcija u doživljaju viđenja, tvrde psiholozi percepcije, sastoji se od kratkog šoka i razdoblja prilagodbe za koje mehanizam postoji u nama. To mogu biti prilagodbe na svjetlosne uvjete ili perspektivna iskrivljenja (anamorfoza), nagla montažna skraćivanja ili eliptična povezivanja jednostavnih i vremenskih distancija, kao što se i um prilagođava neočekivanim situacijama viđenim iz drugog ugla ili s pozicije nepristranog promatrača. Na filmu slučajevi neizvjesnih dramaturških obrata rezultiraju napetim istraživanjem našeg subjekta u stalnom naslućivanju onog što slijedi ili da spomenemo psihičke otklone od normalnih stanja koji

su u umjetnost unijeli jedan novi svijet saznanja, a koje film tako vješto prenosi u obliku neizvjesnosti sukoba, intrigi i, konačno, u narativne protokole filmske fabule. Da ponovimo, u rečenim filmovima *suspencea* mašta promatrača stalno je zavedena prisutnošću nevidljivog aktanta i njegovih nasilnih namjera ugroze. Ne vidimo ga, ali osjećamo snagu njegove prisutnosti u svim fazama filma.

Razmišljanje o povezanosti i susljednosti vizualnih signala s mentalnim procesima i onima fiziološke naravi u empirijskoj se psihologiji očituju na ravni metonimijski usklađenog neuroanatomskog prijenosa osjetnih informacija u tijelu čovjeka.²⁸ Fiziološke reakcije na vizualne efekte ekrana slijede neuroanatomsku trasu mozga djelujući na naše emocije i u krajnjem slučaju formiraju naše poimanje, tj. mijenjaju svijest o stvarima svijeta. Ovdje je riječ o temeljnim načelima rada i funkcioniranja percepcije u okviru selektivnih procesa naše psihofizike. Više od analogije kolektivne svijesti, naše uobrazilje, kulture i vjerovanja u postojeći model komunikacije, pokretnu sliku i film treba istražiti u samom izvoru pojavnosti, u materijalu njezina postojanja. Neobičnost filma da nam na nadasve prihvatljiv način sugerira pojave svijeta nećemo prepustiti slučaju jer su izvorni modeli percepcije zasnovani na selektivnim i ograničenim kategorijama naše vizualne percepcije, pa se time u temelju umjetničke proizvodnje nalaže osvještavanje takvih prirodnih ograničenja neograničenom uporabom njihovih odnosa s ciljem postizanja šire slike od one zaprimljene pojedinačnim osjetilom takozvane retinalne slike svijeta.

Prevrat s optičkog u haptičko – preobražaj stvarnosti

Opčinjavajuća priroda filmske slike uvlači pogled u prostorni psihički svijet neposrednog iskustva. Prikladno sredstvo (medij) za najrazličitija metaforiziranja po svim osima egzistencije film je pružio entuzijastima mogućnost prijenosa neograničenog broja kombinacija misli u slike filma. Film je izgrađen od intenzivnih vizualnih efekata guste emocionalne nabijenosti gdje razlika imaginarnog od stvarnog nestaje u trenutku potpune suživljenosti („kad stvarno postane imaginarno, a imaginarno stvarno“).²⁹ Ta sukladnost optike filma i našeg oka odlikuje se visokim stupnjem podudarnosti pred kojim ostajemo nijemi i zatečeni živošću tih slika. Ekranska slika seže duboko u slijepo polje, u fenomen taktilnosti filma, fenomen koji oživotvoruje film.

25 E. H. GOMBRICH: *Umetnost i iluzija*, Beograd: Nolit, 1984, 47.

26 Ako se priklonimo Arnheimovoj tezi o vizualnoj percepciji kao mediju misli prvog reda susret s filmskom slikom, gotovo je usporedan s izravnom percepcijom. Više vidjeti u: Rudolf ARNHEIM, *Umetnost filma*, Beograd: Nolit, 1962.

27 E. H. GOMBRICH: *Umetnost i iluzija*, 10.

28 Alexander M. RAPP, Michael ERB, Wolfgang GRODD, Mathias BARTHOLD, Katja MARKET, Neural correlates of metonymy resolution, *Brain and Language*, 119/3 (2011.), 196-205.

29 Albert LAFFAY: *Logika filma*, Beograd: Institut za film, 1971, 107.

Metafora FILM JE ŽIVOT ne izgleda lažna. Premda preuveličana, zorno nam govori o učinku filma na našu svijest. U prodoru do nižih razina svijesti, ondje gdje se nalazi izvorište najraznovrsnijih imaginarnih struktura, za koje se vezuje i s kojima je povezan kompleksni skopički registar, a s njime i konceptualni ustroj uma, nastaje maštovita umjetnička praksa oblikovanja simulakričnih figura, raznovrsnih izvedba prapovijesnih nacrti, narativnih strategija i eksperimenata vidljivosti.³⁰ Nevidljiva i neizvjesna putanja haptičkih evokacija dodiruje neke od najskrivenijih kutaka naše svijesti. Povezujemo ih s primarnim i sekundarnim emocijama, afekcijama i njima pripadnim mentalnim slikama. Asocijacije izazvane filmom sežu duboko u neuroanatomiju mozga, i dalje nas vode u susret sa stvarnim, osjetnim doživljajem filmskog sadržaja. Osim geometrijske perspektive i njezine optičke sličnosti koju jednostavno „ne možemo ne prepoznati”, imaginarna perspektiva ukupnih haptičkih utisaka preplavljuje svijest osjetnim reakcijama na viđeno. U osvjetlovanju sličnosti sa stvarnim film nas nedvojbeno privlači svojim dojmom imaginarnog na čemu se, među ostalim, temelji njegov deluzijski aspekt.³¹ Poput ogledala u kojem Lacan promatra začetak imaginarnog registra i stvaranja psihološke veze čovjeka i svijeta, slika nije nastala u težnji da se stvori iluzija čvrstih i uzajamno povezanih predmeta. Ono drugo što se otkriva gledanjem filma, naglašava Laffay, nije samo udvajanje stvarnosti ili nastojanje da se što protumači već da se utjelovi u prostoru osjetilnog, u uvjerljivu oblikovanju svijesti o viđenom.³² U studiji Laure Marks haptička i optička percepcija jednakomjerno su zastupljene na planu slikarstva i na planu filmske umjetnosti:

„Dok optička percepcija daje prednost reprezentacijskoj ovlasti slike, haptička percepcija ovlašćuje materijalnu prisutnost slike. Crtanje iz drugih oblika osjetnog iskustva, prvenstveno dodirne kinestezije, haptička vizualnost uključuje tijelo više nego je to slučaj s optičkom vizualnošću.”³³

30 Usp. Henri BERGSON: *Materija i memorija: ogled o odnosu tela i duha*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927; A. LAFFAY: *Logika filma*, Beograd: Institut za film, 1971; Gilles DELEUZE: *Film 1: Slika - pokret*, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2010.

31 Za razliku od Gombricha i mnogih teoretičara umjetnosti, koji su za općinjavajući karakter slike upotrebljavali termin *iluzija*, Jurij Lotman upotrebljava drugi, srodni termin *deluzija*. U Lotmanovu objašnjenju radi se, naime, o tome da u iluziji ne vladamo sobom jer apsolutno nismo u stanju procjenjivati općinjavajuće stanje u kojem se nalazimo, a u stanju smo deluzije prevareni, izigrani, ali u svakom slučaju kritički stabilni i svjesni. S druge strane, u stanju iluzije ne može se doći do potrebnog stupnja kontemplacije koji je neophodan za osjećaj razlike između filma i našeg stanja mirovanja. Usp. Jurij LOTMAN: *Semiotika filma*, Beograd: Institut za film, 1976.

32 A. LAFFAY: *Logika filma*, Beograd: Institut za film, 1971, 107.

33 Laura MARKS: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London: Duke University Press, 2000, 163.

Taj metonimijski proces uspostavljanja kanala između reprezentacijske ovlasti i materijalnog prisustva našeg osjetnog iskustva kao prevrat s optičkog u haptičko opažanje Benjamin nalazi u zahtjevu taktilnosti.³⁴ Taktilno opažanje u filmu kontemplativni je čin iznikao iz ukupnosti perceptivnih dojmova, odnosno proizvedenih čulnih dojmova dostatnih za pobuđivanje emocionalne reakcije. Od Benjaminove znamenite kritike o utjecaju haptičnosti filma na svijest promatrača, pitanja o retorici i plastičnosti filmskog materijala često su bila usporediva s radom ljudskog uma. Skovani pojam *fotogenije*, koji je osmislio Jan Epstein, dolazi iz shvaćanja filma kao mislećeg stroja ili inteligentnog aparata koji posjeduje originalno mišljenje. Da bi se promatrač uopće mogao suživjeti sa situacijom na filmu, nužno je da prizor na slici pobudi njegove mehanizme opažanja i otvori mnemonički prostor kao Pandorinu kutiju: „Trideset i šest različitih vremena i dvadeset vrsta prostora” Epstein je sazeo u jedinicu vremena.³⁵ Promatrač je jednostavno uhvaćen u haptičku mrežu dodirnih slagalica svijesti jer je film stvarnost koja sanja život u slikama. „Percepcija raspolaže prostorom u istoj mjeri u kojoj akcija raspolaže vremenom”, navodi Deleuze Bergsonove riječi i dodaje da „postoji i međuprostor. Afekcija. (...) Ona je podudaranje subjekta i objekta, ili način na koji subjekt percipira samog sebe, ili se radije doživljava i osjeća 'iznutra’.”³⁶ To je razdjelni trenutak dvostrukosti istog.

Zamjena filma za stvarnost u vremensko-prostornom rakordu kadrova neodoljivo privlači pozornost instantnim poistovjećanjem sa sadržajem i osjetnim razlikovanjem predstavljenih entiteta. Reakcije su na simulakričnost filma spontane i intuitivne. Ne možemo ih kontrolirati, koliko nadgledati i eventualno obaviti procjenu. Prvi filmski zapisi jednostavno su računali na taj magijski efekt pokretne slike ni ne sluteći budućnost filma kao umjetnosti.

Oslobađanje mehanizma imaginacije film ostvaruje u koordinaciji s brzinom misli. Upravo postavljena brzina ritmičkog nizanja fotograma u realnom vremenu (24 sličice u sekundi) nalaže se za najučinkovitiji efekt na ljudsku svijest. Pouzdanost automatskog uređaja, kinetoskopa, da

34 Walter BENJAMIN: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Torino: Einaudi, 1966, 43.

35 Cit. prema: Jacques AUMONT: *Estetika filma*, Beograd: Clio, 2006, 38. Opširniji pregled Epsteinove teorije filma vidi u: Jean EPSTEIN: *Inteligencija jednog mehanizma, Đavolji film, Filmske sveske* (1976), časopis za teoriju filma i filmologiju, Beograd: Institut za film, 313-417. Također u: Jacques RANCIERE: *Filmska fabula*, Zagreb: Udruga „Bijeli val”, 2011.

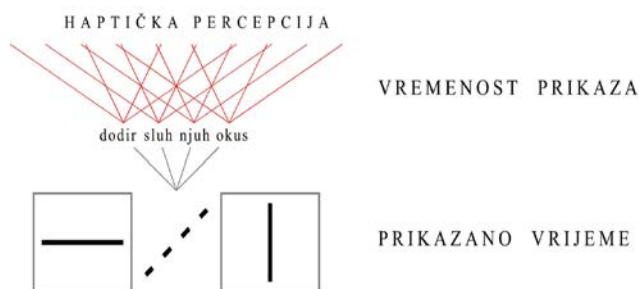
36 Gilles DELEUZE: *Film 1: slika-pokret*, 90. Valja napomenuti da je Deleuzeu pojam *fotogenije* ključno uporište za kasniju teorijsku raspravu o intervalu na kojoj se zasniva *Slika-vrijeme* (op. a.).

proizvodi „žive slike u energiji svog stvaranja“ Jules Marey nije razlikovao od slika s kojima se susreće mozak u izravnoj percepciji.³⁷

Premda oko ima širi i optički bliži vizualni plan s nezamjenjivom mjerom doživljaja prostorne dubine, na filmu je ta slika doživljajno ne manje stvarna i uzbuđujuća, ponekad čak i više od njezina antenata u prirodi. Znanost ju je, na primjer, uzela zdravo za gotovo jer je fotografiji odavno priznata antropometrijska točnost njezine zrcalnosti. Suočeni s identičnom kopijom svojeg oka, jednom vrstom savršene zamjene za stvarnost, o kojoj ni onodobni autori nisu znali što se sve i kako može njome napraviti. Velik subjekt širokog plana horizontalnog očišta, fasciniran živošću tih slika nije se snašao u materijalu plošne slike. Zbunjujući karakter filmske slike i danas je prijepor za studente filmskih akademija, poglavito u zadatku predstavljanja živog svijeta ljudi. Zato Benjamin naglašava da neumoljivo nizanje slika remeti tijek misli i postavlja nove uvjete doživljaja. Automatizam strojnog rada filmske role ne dopušta „misliti što se hoće“. To remećenje misli, koje Benjamin citira na osnovi navoda Duhamela, nastaje u prevratu s optičkog u haptičko.³⁸ Za Therese Giraud učinak je prevrata uvjet da se djelatna misao preoblikuje u kontemplativni doživljaj:

„(...) stvara se postupno, korak po korak, upravo u dodiru s transformacijama koje pripadaju eksperimentalnoj igri, misao postaje eksperimentalna misao, gdje osjećajno nije više suprostavljeno shvatljivom, niti je eksperiment suprostavljen razumu.“³⁹

Iluzija pokreta u filmu, da pojasnimo, proizvod je naše imaginacije koji se događa u intervalu između dvaju fotograma (vidi Sliku 1). Fotogrami jesu statične snimke, a pokret se kompenzira u umu neovisno o našoj volji. Sinkrono brzini pokretne slike (usporedno nizanje fotograma) pokreću se mehanizmi imaginacije. „Te divne dinamičke putanje“, kako je Marey nazvao kretanje tijela u kadru, fascinantne su pojave filmske mimikrije.⁴⁰ Registraciju traga tih pojava um projicira kao pokret i vrijeme.⁴¹ U intervalu aktivirana haptička percepcija mrežno se razdjeljuje unutar složenog područja memorije: emocija, iskustva i značenja. (Vidi Sliku 1)



Slika 1. Shema optičke vidljivosti i haptičke projekcije pokreta

Doživljaj pokreta u umu između dviju statičnih sličica filma središnja je tema većine kognitivnih teorija o percepciji vremena. U psihologiji se vrijeme opažanja intervala odvija prema tzv. *kognitivnom satu*, vremenskom rasporedu unutarnjih mentalnih događaja. U istom periodu osjećaj trajanja vremena ovisi o promjenama emocionalnog podražaja. Fenomen *iluzije ispunjenog trajanja* govori o perceptivnim promjenama koje se događaju pri većem broju interval, bilo da se tiču osjećaja produženog vremenskog trajanja ili povišenog intenziteta doživljaja. Gledanjem filma otprilike polovinu smo prespavali. Laura Mulvey poetski je zaključila: „Death 24/x a Second.“⁴²

Sadržaji vidljivog predodređeni su, dakle, kompleksnoj reakciji uma na vitalne strukture vidljivosti, što je u poimanju filma implicite podređeno tehnologiji percepcije, ideji s kojom Benjamin naviješta novo doba slike. Riječ je o ulozi kinetičnosti filma i susretu s apercepcijom (omogućena je novim tehničkim sredstvom, kinematografom) čija uloga u životu postaje doslovno nezamjenjiva. To, da slika bez obzira mislili pri tomu na sliku ručne ili mehaničke izrade nalazi svoj osnovni izvor u svijetu neposredne vidljivosti, premješta se u polje imaginacije, gledanju i sagledavanju opažljivih svojstava oznake, čime se izgrađuje ciljna mentalna slika. U radikalnijem skretanju u prostor strukture ekranske projekcije eksperimentalni film zalazi u svijet čistih slika bez uporišta u realnosti.⁴³

Slijedeći likovne prakse s početka 20. stoljeća, njemački umjetnik Hans Richter stvara seriju filmova pod nazivom

37 *Ibid.*, 43.

38 Usp. W. BENJAMIN: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Torino: Einaudi, 1966, 43.

39 Therese GIRAUD: *Film i tehnologija*, Beograd: Clio, 2003. 35.

40 *Ibid.*

41 Danas se ovaj optički efekt promatra u sklopu phi-efekta (op. a.).

42 Odnosi se na istoimenu studiju Laure Mulvey iz 2006.g. s naslovom *Death 24/x a Second: Stillness and the Moving Images*, London: Reaction Books Ltd.

43 Radi se o apstraktnim filmovima jake formalne uređenosti s težnjom oslobađanja od fabule i svakog prepoznatljivog sadržaja. Sadržaji stvoreni iz odnosa među elementima filma potiču mišljenje i stvaraju zasebne mentalne predstave. Estetska ambicija apstraktnog filma, kako navodi Peterlić, jest stvoriti film neovisan o prepoznatljivoj fizičkoj realnosti. Vidi više u: <https://filmska.lzmk.hr/clanak/apstraktni-film> (pristup 13. 9. 2025.)

Rhythmus. Na razini permanentne dekonstrukcije elementa ekranske slike perceptivna pravila izravne percepcije Richter preoblikuje u logiku filma slike. Predmetna raspoznatljivost vizualnih sadržaja određena je označivanjem međupredmetnih odnosa. U jednostavnim animacijskim prikazima razaznajemo primarne učinke plošnosti ekranske slike na percepciju dubine. Ritmičkom preraspodjelom veličina i svjetlosnih zona kretnja figure kvadrata unutar kvadratnog okvira filmskog plana (figura/pozadina) odvija se u pokretu cijelom širinom ekrana. Dojam je dubine nedjeljiv od opažanja geometrije gibanja naprijed-nazad, lijevo-desno, gore-dolje. U prijenosu značenjskog smisla taj elementarni projekcijski učinak preklapanja plohe kvadrata unutar zadanog polja filmskog ekrana stvara pretpostavke za doživljaj dubinskog osjećaja prostornosti brzim razmještanjem figure kvadrata u svim smjerovima: po visini, širini i dubini. Ovdje se pojam dubine zbližuje s odnosom vremensko-prostornog sinkroniciteta figure/pozadine, odnosno sa ključnom raspoznatljivošću gibanja figure kvadrata unutar prostora filmskog kadra. S obzirom na ritmičku brzinu premještanja (gibanja) svih parametara označenog kvadrata dojam dubine postaje vremenski oblik. Rezultat je imaginaran doživljaj takve akcije u prijenosu značenjskog smisla plošne slike, odnosno njezine imaginarne dubine. Premještanje zakona gledanja živog svijeta u logiku filmske slike odvija se na razini permanentne dekonstrukcije elementa ekranske slike. Predmetna raspoznatljivost vizualnih sadržaja određena je označivanjem međupredmetnih odnosa. Predmet na slici, dakle, ne reflektira sebe, nego našu svijest o njemu. Njegova pokrenutost zamjetna je jedino u imaginaciji, u nevidljivosti crnih proreza – u prostoru filmskog šava. Na filmskoj slici predmeti su različiti od onog što su po sebi u prirodi. Predmetna značenja na filmu naše su procjene na temelju iskustva i znanja o njima. Laffay tvrdi da s određene točke promatranja jabuku može zamijeniti krug. Premda znamo da krug nije jabuka ta je metonomija moguća jedino ako razliku od kruga do jabuke ispunjava neka logika utemeljena na iskustvu prema kojem smo stvorili svijest o predmetu jabuke. Iskustvo oblosti, naime, proizlazi iz kognitivne domene istesanog pogleda, tj. metonomijskih domena dodirnih senzacija naših ruku i općeg znanja o sferičnosti stvari. U simboličkom značenju oblost, krug i spirala posjeduju filozofsku konotaciju zamjene KRUGA ZA ŽIVOT koji je jabuka preuzela na sebe. Guljenje jabuke u performansu Josepha Beuysa, indikativan je primjer procesa shvaćanja, odnosno načina na koji predmeti postižu višak značenja: kružnim zasijecanjem kore jabuke iz oblosti nastaje spirala. U Dovženkovu filmu *Arsenal iz 1928.* godine krajolici postaju geometrijska tijela sovjetskog kolhoza. Geometrija kadra sukladna je stroju, stroj zamjenjuje ruke jer

je brži i efikasniji, pa se geometrija polja u komunističkom programu egzistencijalne sigurnosti i sreće metonomijski odnosi prema metafori STROJ JE NAPREDAK.

Umijećem prikazivanja simulakrične stvarnosti otklonom od te stvarnosti gledatelji su jednostavno „pecali” opčinjujuću sličnost mehaničkog dispozitiva s predmetom snimanja izvan filma. Po pitanju višedimenzionalnog otklona, koji se odvija u paradoksalnom preklapanju zbilje s pokretnom slikom, pojam *ogledalnosti* povlači za sobom psihičke manifestacije, pa je trebalo u to preklapanje unijeti subjektivan doživljaj stvarnosti kao stvarni predmet slike. Taj novouočeni motivacijski faktor bio je zahtjevom svakog stvaralačkog procesa te je uskoro postao poprištem razvoja nove teorije filma. Temeljno pitanje određenja predmeta filmske slike zato se nije moglo usmjeriti izvan same slike, u metaforičkim meditacijama opnašanja poznatog svijeta stabilnim označiteljima (doslovnim uspoređivanjem, dupliciranjem, analogijom), nego sa svijetom imaginarnog, čije dosege tek treba razotkriti. Aktivacijom unutrašnje zbilje, odnosno pokrenutosti prisutne haptičke sile, za oko to su nevidljivi pozadinski procesi percepcije na kojoj leži i u kojoj se odvija manifestna pojavnost stvari živog svijeta. Opažanje, a ne gledanje, početni je uvid u dramaturgiju slike jer je upravo slika nastala u pokušajima vizualizacije nacrtanih tehnika koje predmeti sadrže u sebi. Postavljanje tih nevidljivih pozadina predmeta u prednji plan dovelo je do toga da se prepoznavanjem tih slika mijenjao i status zbiljskog. Konačan prijelaz s pokretne slike na strukturirani formativni oblik filma kakav poznajemo danas zahtijevao je da se predmetni odnosi izvan slike pronađu u samoj slici, u bliskosti s perceptivnim funkcijama uma – u postupku osvještavanja ekranske projekcije gdje se, zapravo, odražavanje stvarnosti odvija profiliranjem materijala filma u logiku sintakse. Drugim riječima, umjesto ogledalne varke uvodi se višedimenzionalno kristalično prožimanje raznih perceptivnih uporišta interesa kako bi se, zapravo, tako subjektivna svijest promatrača pokrenula, i u istom, odmjeravala sa zakonima izravne percepcije.⁴⁴

⁴⁴ Riječ je o specifičnom stanju filmske slike u kojem se sjedinjuju stanje stvarnog i virtualnog. Pojam kristal-slika prvi put koristi Gilles Deleuze u knjizi *Film 2: Slika-vrijeme*, Udruga Bijeli val, Zagreb, 2012. Deleuze koristi metaforu kristala jer on ima više ploha. Unutar takve slike, vrijeme se ne kreće linearno (naprijed-natrag), već se grana. Vidimo različite slojeve vremena (prošlost, sadašnjost, snove, sjećanja) istovremeno prisutne u jednom “kristalnom” trenutku.

Bibliografija

- ARGAN, Giulio Carlo: *Brunelleschi*, Oscar Mondadori, 1978.
- ARNHEIM, Rudolf: *Umetnost filma*, Beograd: Narodna knjiga, 1962.
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc: *Estetika filma*, Beograd: Clio, 2006.
- BAZEN, Andre: *Što je film*, Beograd: Institut za film, 1967.
- BENJAMIN, Walter: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproduzione*, Torino: Einaudi, 1966.
- BENJAMIN, Walter: *Uz kritiku sile*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1971.
- BERGSON, Henri: *Materija i memorija: ogled o odnosu tela i duha*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927.
- BERGSON, Henry: *O smijehu*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1958.
- BONITZER, Pascal: *Slikarstvo i film*, Beograd: Institut za film, 1998.
- DELEUZE, Gilles: *Film 1: Slika - pokret*, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2010.
- DELEUZE, Gilles: *Film 2: Slika - vrijeme*, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2012.
- EPSTEIN, Jean: *Inteligencija jednog mehanizma, Đavolji film, Filmske sveske (1976)*, časopis za teoriju filma i filmologiju, Beograd: Institut za film, 313-417.
- GALLESE, Vittorio: Before and below 'theory of mind': embodied simulation and neural correlates of social cognition, *Philosophical Transactions of Royal Society*, 362 (2007), 659-669.
- GALLESE, Vittorio: Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Springer, 4 (2005), 23-48.
- GIGERENZER, Gerd: *Snaga intuicije: inteligencija nesvjesnog*, Zagreb: Algoritam, 2008.
- GIRAUD, Therese: *Film i tehnologija*, Beograd: Clio, 2003.
- GOMBRICH, E. H.: *Umetnost i iluzija*, Beograd: Nolit, 1984.
- GROSS, J. James: Emotion Regulation: Past, Present, Future, *Cognition and Emotion*, 13/5 (1999), Stanford: Stanford University Press, 551-573.
- GUNNING, Tom: *Sad je vidiš, sad je ne vidiš*, URL: dzs.ffzg.unizg.hr/PDF-i/Gunning1998.pdf (pristup 13. 9. 2025.)
- GUNNING, Tom: Živa ogledala, u: *Austrijska filmska avangarda* (ur. Mirna Belina i Marina Kožul), Zagreb: Udruga 25FPS, 2008.
- JAKOBSON, Roman: *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit, 1966.
- JAKOBSON, Roman i HALLE, Morris: *Temelji jezika*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1988.
- JONES, Randy: Nove oči uma, u: *Austrijska filmska avangarda* (ur. Mirna Belina i Marina Kožul), Zagreb: Udruga 25 FPS, 2009.
- KANDINSKI, Vasilij: *O duhovnom u umjetnosti*, Zagreb: Europski glasnik, 1997.
- KELLER, Sarah i PAUL, N. Jason: *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*, Amsterdam: University Press, 2012.
- KEMP, Wolfgang: Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije, u: *Uvod u povijest umjetnosti* (ur. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Wilibald Sauerlander, Martin Warnke), Zprešić: Fraktura, 227-245.
- KRACAUER, Siegfried: *Priroda filma II*, Beograd: Institut za film, 1972.
- LEDERMAN, S. J. i KLATZKY, R. L.: Haptic perception, *Attention, Perception & Psychophysics*, 71/7 (2009), 1439-1459.
- LAFFAY, Albert: *Logika filma*, Beograd: Institut za film, 1971.
- LAKOFF, G. i JOHNSON, M.: *Metaphors We Live By*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
- LANGACKER, Ronald W.: *Foundations of Cognitive Grammar*, Stanford: Stanford University Press, California, USA, 1987.
- LODGE, David: *Načini modernog pisanja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1988.
- LOEWENSTEIN, R. Werner: *Physics in Mind: A Quantum View of the Brain*, New York: Basic Books, 2010.
- MAREY, E. J.: *Movement*, London: William Heinemann, 1895.
- MARKS, Laura: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London: Duke University Press, 2000.
- MATIJAŠEVIĆ, Željka: *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*, Zagreb: AGM, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Oko i duh*, Beograd: Vuk Karadžić, 1968.
- MULVEY, Laura: *Death 24x a Second (Stillness and the Moving Image)*, London: Reaktion Books Ltd, 2006.
- MUKAROVSKY, Jan: Prilog estetiци filma, *Filmske sveske XV*, 4 (1983), Beograd: Institut za film, 308-316.
- NANCY, Jean-Luc: *Muze*, Zagreb: Meandarmedija, 2014.
- NIEMEIER, Susanne: Straight from the heart - metonymic and metaphorical exploration, u: Antonio Barcelona (ur): *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2003, 195-213.
- NIEMEIER, Susanne: Culture-specific concepts of emotionality and rationality, u: Marcus Callies, Wolfram R. Keller, Astrid Lohöfer (ur.): *Bi-directionality in the Cognitive Sciences: Avenues, Challenges, and Cognitive Sciences*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2011, 43-57.
- OUDART, Jean-Pierre: Filmski šav, *Filmske sveske*, 10 (1969), Beograd: Institut za film.
- RANCIERE, Jacques: *Filmska fabula*, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2011.
- RAPP, M. Alexander, ERB, Michael, GRODD, Wolfgang, BARTHELD, Mathias, MARKET, Katja: Neural correlates of metonymy resolution, *Brain and Language*, 119 (2011), 196-205.
- TARABUKIN, Nikolaj: Od štafelaja do mašine, *Moment, časopis za vizualne medije*, 5 (1986), Beograd: GRO "Dečje novine".
- TURKOVIĆ, Hrvoje: *Retoričke regulacije*, Zagreb: AGM, 2008.
- VIRILIO, Paul: *Rat i film*, Beograd: Institut za film, 2004.

Summary

Film and the Space of the Invisible (A Metonymy of Film)

Given the proximity of the problematic horizon of film to our power of vision (perceptual consciousness), the high degree of perceptual identification of the film image and our direct perception allows the imaginary potential of film to be truly exchanged for real things. However, no matter how much this “replacement” is evidenced by recognition (because we cannot avoid recognizing figures on the screen), the fact is that the degree of perceptual identification depends on a series of imperceptible differences of the formal type of the media nature of the film. The effect of the formal ‘interference’ of film punctuation goes beyond the awareness of the deception of the eye. It is a question of the specific effects of the processing of film material and the masterful handling of formal procedures whose effect on the quality of film projection has been determined by the creative interest of filmmakers from all categories. These, to the eye, imperceptible transformations of the film material into high-quality information data of reality potentiate the effect of sensory reception and, apparently, affect the emotional coexistence of the observer. The introspective effect of film in direct interaction with the visual, sensory, and psychological nature of humanity is relationally connected with the quantity and quality of emotional reflection as a credible trace of reality. Although in the theory and practice of film, issues related to the impression of reality and the cinematic effect of film are somewhat neglected to the detriment of endless discussions about content, it should be taken into account that the aesthetics of film are primarily made up of various technical adjustments to the quality of the image, including the shortening, countless interruption, and formal disproportion of duration that we do not normally encounter in direct perception (or at least are not aware of them). In essence, the tactics of adjusting dramatic actions (tuning an emotional impression and fine-tuning a theme) affect the intellectual and emotional reception of film. The narrowed plan of visibility, the inanimateness of the figures (two-dimensionality), and the rather impersonal perspectival designs of the symbolic order of film (they are carefully structured) have the ability to activate our perceptual mechanisms and cognitive processes to the extent of identification and, at once, incredible closeness with the heterogeneous nature of our visual perception. This is a metonymic effect of the formal organization of film on the quality of perception, which, in the simultaneous viewing of objects in the image, allows the gaze itself to see more and more deeply than what is shown. More precisely, it is a certain transfer of meaning or a type of tropism of the image, or rather, they are tactics of the poetic representation of fictional content in a cinematic manner, a type and artistic intention of making reality present.

KEYWORDS: *film metonymy, the invisible, film perception, cinematic realism, haptic visuality*

Pregled i sistematizacija dostupne građe o Juliju Skjavetiću

Ivana Petravić Zelić

Agencija za odgoj i obrazovanje
Podružnica Split
Tolstojeva 32
21000 Split
ivana.petravic-zelic@azoo.hr

UDK 78.071.1Skjavetić, J.
Pregledni rad / Review Paper
Primljeno / Received: 2. 12. 2025.
Prihvaćeno / Accepted: 8. 12. 2025.

Sažetak

S današnje točke gledišta podosta udaljeno razdoblje renesanse, svojom intrigantnošću i šarmantnom igrom svjetla i sjene nad očuvanim izvorima, potiče stalnu intrinzičnu motivaciju znanstvenika za rasvjetljavanjem nepoznatoga o nekada poznatome. Na temelju do danas poznatih i dostupnih informacija o istaknutom skladatelju jadranskih korijena, polifoničaru renesansnoga razdoblja, Juliju Skjavetiću, nastavljeno je istraživanje i rasvjetljavanje njegova životnog puta, s ciljem sistematiziranja dostupne literature o društvenom, kulturnom i glazbenom životu renesanse, ponajprije onoga u Veneciji, u kojoj se sredinom 16. stoljeća našao i sam Skjavetić. Ovim radom nastojalo se proniknuti u neke nove rakuře sagledavanja trenutačno dostupne građe ne bi li se otvorile nove istraživačke niše sa skrivenim blagom za kojim se traga.

KLJUČNE RIJEČI: *Julije Skjavetić [Giulio Schiavetto, Schiavetti], renesansa, Venecija, madrigal, motet*

Uvod

Vrijeme intenzivnog kulturnog procvata u Europi označilo je razdoblje renesanse u rasponu od 1400. do 1600. godine, koje karakterizira ponovni interes za antičku kulturu. Brojnim inovacijama koje je donijelo, podjednako u znanosti i u umjetnosti, a time i u glazbi, to je razdoblje označilo prijelaz iz srednjega vijeka prema modernom dobu.¹ U glazbenoj umjetnosti brojni su skladatelji na temeljima franko-flamanske polifonije istraživali nove harmonijske i kontrapunktske tehnike te razvijali bogate vokalne i instrumentalne vrste. Glazba postaje sredstvom za izražavanje složenih osjećaja i ideja, i u crkvenim i u svjetovnim glazbenim vrstama, a nova glazbena obilježja koja su ocrtala ovo razdoblje, jesu upotreba modalne harmonije, intenzivan razvoj polifonog glazbenog sloga, novi glazbeni oblici poput *chanson*a i gregeske, ali i pridodavanje novih obilježja srednjovjekovnim glazbenim vrstama madrigala i moteta, koji će postati okosnicom glazbenih forma renesanse.

Na hrvatskim područjima utjecaji renesanse koji su dolazili iz Italije glavno uporište pronalazili su u dalmatinskim područjima tadašnjih hrvatskih zemalja podijeljenih između venecijanske, turske i habsburške vlasti. Jedino je Dubrovnik, s područjem od Pelješkoga poluotoka do Prevlake, bio suvereni teritorijalni entitet sa statusom republike.

Unatoč kulturološkim, društvenim i jezičnim utjecajima vladajućih zemalja (u dalmatinskom području aktivno su se govorila i pisala tri jezika: latinski, talijanski i hrvatski), valja istaknuti da je hrvatski narod, uz prihvaćanje i usvajanje europskih utjecaja, nastojao njegovati i očuvati vlastitu kulturnu baštinu, koja će se razotkriti i dodatno utemeljiti tijekom nacionalnog pokreta u 19. stoljeću.² Budući da hrvatske zemlje u tom razdoblju još nemaju usustavljene visokoobrazovne institucije, brojni naši umjetnici i znanstvenici svoja znanja i vještine mahom stječu u talijanskim gradovima, primjerice u Veneciji, Firenci i Rimu. Upravo je takva sudbina i četvorice istaknutih glazbenika našeg područja ovoga razdoblja, koji su barem određen, ako ne i većinski period svojeg života, proveli u inozemstvu. Bili su to Andrija Starić Motovunjanin (Andrea Antico de Montona, de Antiquis, Antiquus, Anticho, Antigo) iz Motovuna, zatim Franjo Bosanac (Fanciscus Bossinensis) i Andrija Patricij Petrić (Andrea Patricio) s Cresa te Julije Skjavetić (Giulio

Schiavetti, Schiavetto) iz Šibenika (?).³ Već samo iz navoda imena uočljivi su talijanizirani ili latinizirani prijevodi *schia-vonskih* imena, zasigurno s razlogom jednostavnije asimilacije u talijanske umjetničke i znanstvene krugove.

Iako ta skladateljska četvorka, još uvijek skromnim dostupnim podacima o životu i radu, pruža zanimljive mogućnosti istraživanja svakog ponaosob, u ovome radu, a u smjeru stalne intrinzičnosti rasvjetljavanja nepoznatoga o poznatome u glazbi i umjetnosti, nastojale su se prikazati trenutačno dostupne informacije o životu i djelovanju istaknutog dalmatinskog polifoničara renesanse, Julija Skjavetića.

Jedan je od poticaja za navedeni rad i navod muzikologinje Koraljke Kos (r. 1934.): „Ono bitno novo u glazbenom govoru Patricija i Skjavetića jest činjenica da je svako njihovo djelo koncipirano kao jedinstvena cjelina, kao izraz individualne stvaralačke volje, i da je njegova formalna koncepcija izraz novog shvaćanja zvuka i novog odnosa prema tekstu.“⁴ Upravo taj citat potkrjepljuje činjenicu da su rad i djelo Julija Skjavetića iznimno važni za validaciju našeg glazbeno-kulturološkog nasljeđa razdoblja renesanse te već gotovo stotinu godina intrigiraju brojne muzikologe, s ciljem konačne prosudbe i vrednovanja njegova skladateljskoga rada. No, vremenska udaljenost nastanka primarnih izvora, uz brojne društvene i političke prilike 20. stoljeća, dovela je do danas razmjerno malenoga broja sačuvanih notnih izvora te izazovnom učinila mogućnost stvaranja sustavne analize skladateljskih postupaka te jasne komparacije Skjavetića s europskim renesansnim polifoničarima. Stoga, u odnosu na početno ponovno rasvjetljavanje Skjavetićeve djelovanja potrebno je istaknuti trenutačno stanje istraživanja i dostupnost građe.

Plamenčevim tragom

Prvi u tome smjeru, početkom 20. stoljeća, temelje je postavio „začetnik moderne hrvatske muzikologije“, Dragan Plamenac (1895. – 1983.),⁵ koji podastire put plejadi hrvat-

1 Jakob BUCHARDT: *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Beč: The Phaidon Press – New York: Oxford University Press, 1937, 89-145; 201-203.

2 Slobodan Prosperov NOVAK: *Slaveni u renesansi*, Zagreb: Matica hrvatska, 2009, 112-117.

3 Lovro ŽUPANOVIĆ: *Stoljeća hrvatske glazbe*, sv. 1, Zagreb: Školska knjiga, 1980, 26-27.

Lovro ŽUPANOVIĆ: *Centuries of Croatian Music*, vol. 1, Zagreb: MIC, 1984, 30-31.

4 Koraljka KOS: Hrvatska glazbena kultura u razdoblju renesanse, *Arti musices*, 9 (1979) 1, 30.

Koraljka KOS: Croatian music culture during the period of the Renaissance, *Arti musices*, 2 (1979), 73.

5 ***, Plamenac, Dragan, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslava Krležje. <https://enciklopedija.hr/clanak/plamenac-dragan> (pristup: 1. 10. 2025.)

Tom R. WARD: Plamenac, Dragan, *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/>

skih i stranih muzikologa koji su doprinijeli rasvjetljavanju važnosti skladateljskoga rada Julija Skjavetića. Jedan od prvih izvora suvremene povijesti koji je potaknuo otkrivanje nepoznatoga o poznatome Juliju Skjavetića, bio je koncert *Iz hrvatske muzičke prošlosti*, održan 19. prosinca 1935. godine u Hrvatskome glazbenom zavodu u Zagrebu, pod Plamenčevom dirigentskom i uredničkom palicom. U programskoj knjižici navedenog koncerta i u Plamenčevoj uvodnoj riječi za istaknuti koncert, objavljenom u časopisu *Hrvatska revija* pod naslovom „O hrvatskoj muzici u vrijeme renesanse“,⁶ nakon gotovo četrsto godina počinju se rasvjetljivati oskudni, no znameniti podatci o Juliju Skjavetiću, koji i danas, devedeset godina od prve Plamenčeve objave, intrigiraju i pružaju poticaj za daljnja istraživanja.

Skladbe Julija Skjavetića, koje je Plamenac priredio za izvedbu na navedenom koncertu, objavljene su tek 1974. godine.⁷ Uz njih je otisnuta i uvodna studija o Juliju Skjavetiću, koja je poslije u revidiranom izdanju, uz ostale istaknute studije Plamenčevih radova koje donose sublimaciju nekih njegovih najznačajnijih znanstveno-umjetničkih doprinosa oživljavanju i ponovnom otkrivanju rane glazbe, nanovo otisnuta 1998. godine u priređivačkom odabiru muzikologa Ennia Stipčevića.⁸

Julije Skjavetić (Schiavetto, Schiavetti) – *Ex nihilo aliquid facere*

U svojim radovima Plamenac otkriva početne i do danas oskudne biografske podatke o Juliju Skjavetiću, navodeći kako je „u šezdesetim godinama 16. stoljeća bio u službi šibenskog biskupa Jerolima (Girolama, op. a.) Savorgnana, koji je u to vrijeme boravio na velikom crkvenom saboru u Trentu“.⁹ Važnost biskupa Girolama Savorgnana (1523. – 1591.)¹⁰ nadaje se i iz primarnih Skjavetićevih izvora,

gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021900?r-skey=2GqtYc&result=1 (pristup: 1. 10. 2025.)

- 6 Dragan PLAMENAC: O hrvatskoj muzici u vrijeme renesanse, *Hrvatska revija*, IX (1936), 145–150.
- 7 Dragan PLAMENAC: *Julije Skjavetić (Giulio Schiavetti): Četiri moteta u 5 i 6 glasova (iz zbirke moteta, Venecija, 1564)*, Zagreb: JAZU, 1974.
- 8 Dragan PLAMENAC: *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji. Osam studija*, u: Ennio Stipčević (ur.), Zagreb: MIC – Split: Književni krug, 1998, 201–211.
- 9 *Ibid.* 201.
- 10 Usp. Josip SOPTA: Šibenski biskupi na Tridentskom saboru, u: J. Čuzela i sur. (ur.): *Sedam stoljeća Šibenske biskupije*, Šibenik: Gradska knjižnica „Juraj Šišžgorić“, 2001, 248; Ennio STIPČEVIĆ: *Renaissance Music and Culture in Croatia*. Belgija: Brepols publishers, Turnhout, 2015, 259; Ennio STIPČEVIĆ: *Renansna glazba i kultura u Hrvatskoj*. Zagreb: KDV – MIC, 2017, 233; Fluvio

odnosno predgovora vlastitih otisnutih zbirka, u kojima je izražavao poniznost i zahvalnost biskupu Savorgnanu.¹¹ Navedeni podatci bili su poticaj Plamencu za daljnjim istraživanjem knjiga akata Šibenskog biskupskog arhiva kako bi eventualno pronašao ime našeg skladatelja i direktnu poveznicu s gradom Šibenikom. No, pretraživanjem knjiga br. 33 (1564. – 1565. – 1569.) i br. 34 (1566. – 1569. – 1572.), čiji vremenski raspon obuhvaća vrijeme djelovanja biskupa Savorgnana u Šibeniku, traženi su podatci izostali te su Skjavetićeve godina i pretpostavljeno mjesto rođenja i dalje ostali obavijeni velom tajne.¹²

O šibenskom biskupu Savorgnanu također nema mnogo podataka, no usporedno s podacima o Skjavetiću ipak se nadaje više uputnica. Prema Plamenčevim prvotnim informacijama, obitelj Savorgnano bila je vrlo vjerojatno njemačkog podrijetla te se oko 1200. godine uselila u pokrajinu Friuli u Italiji.¹³ Daljnje informacije o biskupovoj obitelji rasvijetlio je Ennio Stipčević u svojoj knjizi *Renaissance Music in Croatia*.¹⁴

Zanimljiva informacija koju iznosi Plamenac, a usko je vezana i za našeg skladatelja, jest održavanje trećeg dijela Tridentskog koncila u Trentu od 1562. do 1563. godine.¹⁵ Teolog Josip Sopta navodi kako je Girolamo Savorgnano u Trento stigao 13. listopada 1561. godine, a „u njegovoj pratnji, osim članova uže obitelji: brata Marcantonija i drugih, bili su teolog iz reda servita Bl. Djevice Marije Amans iz Brescie i skladatelj Julije Skjavetić“.¹⁶ U konzultiranoj monografiji o povijesnim uspomnama biskupije u Brescii, ime navedenog teologa zapisano je kao Ambrogio da Brescia, za kojega se navodi da je prvi put kao teolog prisutan na sjednici Tridentskog koncila održanoj u Bologni 2. svibnja 1547. godine, a u razdoblju se od 1561. do 1563.

BONATI SAVORGNAN D'ISOPPO: *Girolamo Savorgnan vescovo di Sebenico*, Udine: Accademia di scienze, lettere e arti, 1970.; L. ŽUPANOVIĆ: *Stoljeća...*, 34; L. ŽUPANOVIĆ: *Centuries...*, 35.

- 11 Usp. Julije SKJAVETIĆ: *Li madrigali a quattro et a cinque voci*. Venecija: Girolamo Scotto, 1563. (RISM A/I S 1536).
- 12 Usp. Julije SKJAVETIĆ: *Motetti a cinque et a sei voci. Libro primo*. Venecija: Girolamo Scotto, 1564. (RISM A/I ID: 1000000403).
- 13 Usp. Dragan PLAMENAC: *Glazba 16. i 17. stoljeća...*, 202–203. Zapise u knjigama rođenih i umrlih u Šibeniku, dvadesetih godina 20. stoljeća, proučavao je i don Krsto Stošić (1884. – 1994.) te je u svojem rukopisu, pod nazivom *Muzički život u šibenskoj prošlosti*, naveo neke članove obitelji Skjavetić s početka 16. stoljeća, ne navodeći izvor gdje su podatci pronađeni.
- 14 D. PLAMENAC: *Glazba 16. i 17. stoljeća...*, 203.
- 15 Usp. E. STIPČEVIĆ: *Renaissance Music...*, 259–260; E. STIPČEVIĆ: *Renansna glazba...*, 223–233.
- 16 Usp. J. SOPTA: Šibenski biskupi..., 242–246; Željko TOLIĆ: Il Concilio di Trento (1545 – 1563), *Služba Božja*, 61(2021) 3, 383–392; D. PLAMENAC: *Glazba 16. i 17. stoljeća...*, 203.
- 17 Usp. J. SOPTA: Šibenski biskupi..., 242; E. STIPČEVIĆ: *Renaissance Music...*, 259; E. STIPČEVIĆ: *Renansna glazba...*, 233.

godine prvi put navodi kao teolog šibenskoga biskupa (Girolama Savorgnana, op. a.) u Trentu.¹⁷ Na tome mjestu zanimljiva je činjenica usporedbe navoda Sopte i Stipčevića s obzirom na pratnju biskupa Savorgnana i mjesta njihova zajedničkog polaska i susreta. Prema trenutačno dostupnim informacijama, postoji mogućnost da cjelokupna delegacija biskupa Savorgnana nije krenula iz Šibenika, nego se moguće na određenom mjestu u Italiji sastala i zajedno doputovala u Trento. Budući da već gotovo cijelo jedno stoljeće ne možemo rasvijetliti životni vijek skladatelja Julija Skjavetića, s primarnim istraživanjima provedenima u Šibeniku i šibenskoj biskupiji, možda je potrebno cjelokupnu građu sagledati iz nekog drugog rakursa i postaviti hipotezu da je Skjavetić već djelovao u Italiji za vrijeme dolaska biskupa u Trento, 1561. godine.

Iako ova hipoteza ima vrlo malu vjerojatnost potvrđivanja, postojala bi mogućnost njezina potkrjepljenja iz posveta koje se mogu iščitati u ranije navedenim Skjavetićevim izdanjima. Potrebno je istaknuti kako je prijevode dviju posveta, zbirke madrigala iz 1563. i zbirke moteta iz 1564. godine, pri čemu je posveta toj zbirci notirana na 28. prosinca 1563. godine, objavio muzikolog Lovro Županović u serijskoj publikaciji *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti*.¹⁸ U posveti izdaju zbirke madrigala za četiri i pet glasova, iz 1563. godine, Skjavetić navodi kako je tu zbirku objavio s namjerom otplate duga prema biskupu Savorgnanu. O kakvoj je vrsti duga riječ te kada je on stvoren, trenutačno ostaje mogućnost samo pretpostavke. No, vrlo je vjerojatno, da bi Skjavetić imao mogućnost tako bliskog odnosa s biskupom Savorgnanom, zasigurno ga je morao upoznati na početku biskupove službe u Šibeniku te, kako i Stipčević navodi, uočiti ga kao nadarenog glazbenika i uzeti pod svoje mecenatsko okrilje.¹⁹ Svakako, postavljena pitanja i moguće hipoteze zahtijevaju daljnja i dublja istraživanja društveno-povijesnog konteksta vremena i mjesta mogućeg djelovanja našeg skladatelja te iščitavanja arhivskih spisa hrvatske i talijanske provenijencije, koji bi zasigurno mogli iznijediti nove podatke i rasvijetliti život i djelovanje Julija Skjavetića. Ono što je

svakako sigurno jest to da je Skjavetić u biskupovoj službi ostao do kraja Tridentskog koncila, o čemu svjedoče njegova sačuvana izdanja odabranih djela i zbirka u Veneciji.

Ad acta

U vidu očuvanosti glazbene građe, potrebno je istaknuti kako se u razdoblju renesanse, s obzirom na stupanj razvijenosti tehnologije notnoga tiska, partiturna dionica tiskala tako da je svaka dionica/glas bila otisnuta u zasebnom sveščiću. Takav način tiskanja nije bio uvjetovan samo tadašnjom tehnologijom tiska nego i praktičnošću izvedbe djela, pri čemu je svaki izvođač, a najčešće je bio jedan izvođač po dionici, imao potpun zapis svoje dionice cjelokupne skladbe ili zbirke. Tada se vrlo vjerojatno nije moglo predvidjeti da će takav način tiskanja glazbenih izvora, u razdobljima koja slijede često dovesti do nepotpuno sačuvanih notnih materijala i nemogućnosti izvedbe te valorizacije djela u odnosu na skladateljske značajke pojedinog razdoblja. Upravo se to dogodilo i jednoj od dviju autorskih zbirka Julija Skjavetića, zbirci četveroglasnih i petroglasnih madrigala iz 1563. godine. Za tu zbirku, prema navodima Dragana Plamenca, doznajemo da je još i prije Drugoga svjetskog rata bila sačuvana u nepotpunom obliku,²⁰ pri čemu su do danas u *Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona* u Veroni (IT) sačuvana gornja tri glasa: *Canto*, *Alto* i *Tenore*, a donje se dvije dionice, *Quinto* i *Basso*, vode kao nestale.²¹



Slika 1. Julije Skjavetić (Giulio Schiavetto), *Li madrigali a quatro e a cinque voci novamente composti* (Venecija: Girolamo Scotto, 1563.), *Tenore*, naslovnica, Accademia filarmonica²²

17 Usp. Paolo GUERRINI: *Brescia e il Concilio di Trento*. u: P. Guerrini (ur.), *Monografie di storia Bresciana. Memorie storiche della diocesi di Brescia*, XIV. Brescia: Scuola Tipografica Opera Pavoniana, 1947, 94–103.

18 Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ (ur.): *Julije Skjavetić: Vokalne skladbe II. Svjetovne, Madrigali i gregeske u četiri i pet glasova (1562., 1563., 1564.)*, *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti*, 12, Zagreb: Društvo hrvatskih skladatelja, 2004, XIII; Lovro ŽUPANOVIĆ (ur.): *Julije [Giulio] Skjavetić [Schiavetti; Schiavetto] Vokalne skladbe I. Duhovne. Moteti u pet i šest glasova (1564)*, *Spomenici Hrvatske glazbene prošlosti*, 11, Zagreb: MIC Koncertne direkcije Zagreb, 1996, VI–VII.

19 Usp. E. STIPČEVIĆ: *Renaissance Music...*, 259; E. STIPČEVIĆ: *Renaissance glazba...*, 233.

20 D. PLAMENAC: *Glazba 16. i 17. stoljeća...*, 203.

21 RISM: A/I 1536

22 Navedena fotografija preuzeta je iz: E. STIPČEVIĆ: *Stipčević, Renaissance glazba...*, 232.

Potrebno je istaknuti da su se tijekom Drugoga svjetskog rata brojne srednjoeuropske knjižnice, pogotovo germanske provenijencije, s gotovo kompletnom građom, u svrhu očuvanja od ratnih stradanja, iseljavale u istočne i jugoistočne europske knjižnice.²³ Dokaz tomu jest ponovno pronađena pojedina notna građa za koju se smatralo da je nakon rata izgubljena,²⁴ no s druge strane, pojedina su se glazbena djela u navedenim premještanjima djelomično zagubila te danas, u odnosu na razdoblje prije Drugoga svjetskog rata, više nemamo potpuno sačuvanu notnu građu.²⁵ Stoga, povremena ponovna „otkrića“ zagubljenih djela ili dionica potiču intrinzičnu motivaciju znanstvenika za stalnim traženjem i mogućnosti cjelovita sagledavanja i analiziranja kojeg glazbenog djela. O tome također svjedoči nanovo pronađena zbirka peteroglasnih i šesteroglasnih Skjavetićevih moteta iz 1564. godine, „najvažnijeg spomenika hrvatske renesanse glazbe“, kako navodi Stipčević.²⁶ Naime, prema uvodnoj studiji Dragana Plamenca uz suvremenu transkripciju Skjavetićevih četiriju moteta,²⁷ istaknuto je kako je ta zbirka do Drugog svjetskog rata bila u potpunosti očuvana u Državnoj knjižnici u Berlinu, no nakon rata gubi joj se trag.²⁸ Nasreću, zbirka je ponovno pronađena u *Biblioteke*

Jagiellonske u Krakówu, a njezino je suvremeno izdanje priredio Županović 1996. godine.²⁹

Pregled sačuvanih i trenutačno poznatih djela i zbirka Julija Skjavetića prikazan je u sljedećoj tablici:³⁰

Skjavetić u korelaciji – *Exemplus discimus*

Upravo zahvaljujući Županovićevim suvremenim edicijama, Skjavetićev nevelik, no svakako značajan sačuvan skladateljski opus, potaknuo je pojedine muzikologe na analizu i usporedbu njegovih skladateljskih tehnika s istaknutim europskim franko-flamanskim polifoničarima toga doba, koji su u isto ili približno vrijeme živjeli i svojim djelovanjem bili vezani za Veneciju i Italiju. U navedenom smjeru ističu se radovi Koraljke Kos, koja je u nekoliko studija nastojala potkrijepiti često poentiranu tvrdnju, da je Skjavetić najistaknutiji hrvatski predstavnik franko-flamanske polifonije 16. stoljeća.³¹ U članku *Madrigali Andrije Patricija i Julija Skjavetića u svom vremenu*,³² uspoređujući Skjavetićevo stvaralaštvo s istaknutim talijanskim renesansnim skladateljima, poput Orlanda di Lassa (fl. 1530./1532. – 1594.) i Cipriana de Rore (fl. 1515./1516. – 1565.), izrađena je analiza Skjavetićevih prvih dvaju madrigala iz 1562. godine u odnosu na istoimene madrigale navedenih talijanskih skladatelja. U analizi uočene su pojedine sličnosti u smjeru ritamske podudarnosti uglazbljenja tekstualnog predloška i odabira izbora modusa za isti tekst te tehnike kadenciranja koje

23 Usp. Ennio STIPČEVIĆ: Ivan Lukačić u svjetlu starijih i novijih spoznaja. Ivan Lukačić, kapelnik splitske katedrale, u: M. Prović – D. Žuro (ur.): *Zbornik radova međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija povodom 400. obljetnice izdanja zbirke „Sacrae cantiones“*, Split: Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Splitu, 2022, 25.

24 Primjer navedenog jest godina 1983. i ponovni pronalazak zbirke *Sacrae cantiones* Ivana Lukačića, muzikologa Ennia Stipčevića (Usp. E. STIPČEVIĆ: *Ivan Lukačić*, 23–25).

25 Primjer navedenog jest zbirka peteroglasnih madrigala dubrovačkog skladatelja Lamberta Courtoysa iz 1580. godine. U diplomskome radu obranjenom na *Centre d'études supérieures de la Renaissance*, Sveučilište u Toursu (FR) 2013. godine, izrađena je rekonstrukcija nedostajućih dvaju glasova u prvome madrigalu Zbirke, *Tra i duri scogli*. Usp. Ivana PETRAVIĆ: *Lambert Courtoys. Madrigal en Dalmatie et la reconstruction des deux voix qui manquent (Cantus et Altus) dans le premier madrigal Tra i duri scogli sur le recueil Madrigali a cinque en 1580*, Mémoire de Master 2^e année, Tours: CESR, Université François-Rabelais, 2013. Sublimirani rezultati tog diplomskog rada objavljeni su 2017. godine. Usp. Ivana PETRAVIĆ – Ennio STIPČEVIĆ: *Varia Ragusina. Studije i ogledi o starim knjigama i muzikalijama dubrovačkim*. Dubrovnik: OMH u Dubrovniku, 2017.

26 E. STIPČEVIĆ: *Renaissance Music...*, 262; E. STIPČEVIĆ: *Renasansna glazba...*, 237.

27 D. PLAMENAC: *Julije Skjavetić*, IX–X.

28 Primjerak ove zbirke, prije no što je dospio u Državnu biblioteku u Berlinu, bio je pohranjen u Ministerijalnoj biblioteci (Kirchen-Ministerialbibliothek) u njemačkom gradu Celle (Usp. Robert EITNER: *Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten [...]*, 1903, 9, Leipzig: Breitkopf & Haertel, 16 u svezi s: Robert EITNER: *Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten [...]*, 1900, 9, Leipzig: Breitkopf & Haertel, 16). Plamenac je za potrebe koncerta održanog 1935. godine posjedovao fotokopiju navedene zbirke, no ona je krajem 30-ih godina 20. stoljeća nestala u pljački njegovog stana (Usp. E. STIPČEVIĆ, Ivan Lukačić, 24).

29 Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ: *Julije Skjavetić i njegova knjiga moteta. Sveta Cecilija*, LXVI, 1996, 59.; L. ŽUPANOVIĆ: *Julije Skjavetić...*

Ponovnu suvremenu transkripciju cjelokupne zbirke moguće je pronaći na mrežnoj stranici francuskog istraživačkog tima *RicercarLab*, u projektu *Renaissance Music in Croatia*: https://ricercar.croatia.cesr.univ-tours.fr/search?query=schiavetto&query_type=keyword&record_types%5B%5D=Item&record_types%5B%5D=File&record_types%5B%5D=Collection&submit_search=Search (pristup: 15. 10. 2025.)

30 Podatci izneseni u tablici temelje se na sljedećim istraženim i kompariranim internetskim stranicama i katalozima:

RISM: <https://rism.online/search?q=schiavetto#sources-993120348> (pristup: 15. 10. 2025.)

RePIM: <https://repim.itatti.harvard.edu/resource/repim:formSearch> (pristup: 15. 10. 2025.)

RicercarLab: *Renaissance Music in Croatia*: https://ricercar.croatia.cesr.univ-tours.fr/search?query=schiavetto&query_type=keyword&record_types%5B%5D=Item&record_types%5B%5D=File&record_types%5B%5D=Collection&submit_search=Search (pristup: 15. 10. 2025.)

31 Usp. D. PLAMENAC: *Glazba 16. i 17. stoljeća...*, 201.

32 Koralja KOS: *Madrigali Andrije Patricija i Julija Skjavetića u svom vremenu*. Prilog analizi njihova djela, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Razred za muzičku umjetnost*, Knj. 377, 1978, 277–314.

skladatelj	naziv djela	vrsta	naziv zbirke	godina izdanja	mjesto izdanja	tiskar	autor teksta	stanje građe	arhiv	izvor
skupina skladatelja	<i>Appariran per me le stelle</i> [f. 8]	madrigal	<i>I dolci harmoniosi concerti fatti fa diversi eccellentissimi musici sopra varii soggetti. A cinque voci. Libro secondo. Novamente insieme raccolti et posti in luce.</i>	1562.	Venecija	Girolamo Scotto	/	S, A, T, B, Q	Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg Bayerische Staatsbibliothek, München [digitalizirano] Archivo Musical de la Catedral de Valladolid, Valladolid Bibliothèque du Musée Condé, Chantilly	RISM: B/I 1562 6 ID: 993120314 Vogel: 1962: 1562 2
skupina skladatelja	<i>Era il bel viso suo</i> [f. 11]	madrigal	<i>I dolci harmoniosi concerti fatti fa diversi eccellentissimi musici sopra varii soggetti. A cinque voci. Libro secondo. Novamente insieme raccolti et posti in luce.</i>	1562.	Venecija	Girolamo Scotto	Ariosto, L. from Orlando furioso, canto XI ottava 65	S, A, T, B, Q	<i>Idem.</i>	RISM: B/I 1562 6 ID: 993120314 Vogel: 1962: 1562 2
Julije Skjavetić / Giulio Schiavetto / Schiavetti	25 kompozicija	madrigali	<i>Li madrigali a quattro et a cinque voci</i>	1563.	Venecija	Girolamo Scotto	Ariosto, L; Petrarca, Francesco; Boiardo, Matteo Maria	S, A, T, [Q, B]	Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona, Verona	RISM: A/I S 1536 ID: 990057979 NVogel: 2588
Julije Skjavetić / Giulio Schiavetto / Schiavetti	18 kompozicija	motet	<i>Motetti a cinque et a sei voci libro primo</i>	1564.	Venecija	Girolamo Scotto	/	S, A, T, B, Q	Biblioteka Jagiellońska, Kraków	RISM: A/I: Enteldrucke vor 1800, vol. 1.-9. 1971-1981 ID: 100000403 Vogel: 1962: 1564 1
skupina skladatelja	<i>Giathé tanda fantiga</i> [f. 28]	gregeska	<i>Di Manoli Blessi il primo libro delle Greghesche con la musicha disopra, composta da diversi autori, a quatro, a cinqu, a sei, a sette & a otto voci</i>	1564.	Venecija	Antonio Gardano	Molino, A.	S, A, T, B, [Q f. 1-8]	Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien The British Library, London	RISM: B/I 1564 16 ID: 993120348 Vogel: 1962: 1564 1
skupina skladatelja	<i>Deh non far</i> [f. 29]	gregeska	<i>Di Manoli Blessi il primo libro delle Greghesche con la musicha disopra, composta da diversi autori, a quatro, a cinqu, a sei, a sette & a otto voci</i>	1564.	Venecija	Antonio Gardano	Molino, A	S, A, T, B, [Q f. 1-8]	<i>Idem.</i>	RISM: B/I 1564 16 ID: 993120348 Vogel: 1962: 1564 1

Tablica 1: Prikaz sačuvane notne građe Julija Skjavetića

odgovaraju suvremenoj skladateljskoj praksi toga doba, što u konačnici dovodi do podupiranja ranije poentirane tvrdnje o Skjavetićevim skladateljskim sposobnostima.³³ Nadalje, u spomenutoj analizi Skjavetićevih potpuno sačuvanih djela uočljiva je poveznica s istaknutim talijanskim skladateljima toga doba, pri čemu se postavlja pitanje, je li doista postojala stvarna veza navedenih skladatelja ili se Skjavetić s njihovim djelima i tehnikama skladanja susreo samo putem otisnutih izdanja toga doba. To je pitanje koje će u budućim istraživanjima svakako biti potrebno dodatno rasvijetliti.

No, slaba saznanja o navedenom razlog mogu pretpostaviti, sve donedavno, manjoj zainteresiranosti europske znanstvene zajednice za kulturološka postignuća u razdoblju renesanse u slavenskim zemljama, pri čemu su skladatelji tih zemalja tretirani „kao pripadnici drugih kulturnih sfera, i često se čak i izostavljala njihova nacionalna pripadnost“.³⁴ Nasreću, posljednjih petnaestak godina situacija se mijenja i interes srednjoeuropskih znanstvenih krugova za stvaralaštvo slavenskih, pa tako i hrvatskih zemalja u doba renesanse doživljava svoju ponovnu renesansu.³⁵

Zaključak

Evidentno je da zanimanje za skladatelja Julija Skjavetića već dugi niz godina ne jenjava, što potvrđuju brojni znanstveni doprinosi prikazani u ovome radu.³⁶ Ponekad „gusta magla“ koja se obaviye oko kojeg područja izazove protuučink u odnosu na odustajanje i potakne iskonsku čovječju, a zatim i znanstvenu motivaciju da otkrije što se krije iza ugla. Iako se informacije o Skjavetiću postupno rasvijetljavaju, ponekad i po više puta, svojom kvalitetom kada se razotkriju, dodatno podupiru znanstvenu intrinzičnu motivaciju kako bi se pokušala dobiti cjelovitija slika našeg skladatelja. Iako su u radu otvoreni neki mogući putokazi za daljnja istraživanja, prostora za kreativnost i promišljanje o mogućem Skjavetićeveu stilu života i njegovim životnim putovima, naravno, ima još. Jedan od zanimljivih pogleda na

njegovo stvaralaštvo svakako može biti i trgovački put njegovih skladba, i onih za života i onih nakon smrti.³⁷ Budućim pregledavanjem kataloga vezanih za navedenu tematiku, možemo očekivati da će nas put možda navesti i prema jednoj zbirci za koju je danas izgledno da je postojala, no trenutno joj je zametnut svaki trag. Naime, riječ je o mogućoj drugoj knjizi moteta, za koju se pretpostavlja da je možda bila otisnuta 1565. godine. Navedena pretpostavka stvorena je na temelju sljedećih informacija: s jedne strane, nakon izdane knjige peteroglasnih i šesteroglasnih moteta iz 1564. godine, na naslovnici je otisnuto *Libro primo*, no s druge strane, stari katalogi tiskanih muzikalija, donose razne informacije o otisnutim notama našeg skladatelja i pod raznim varijantama njegova prezimena. U sljedećoj tablici prikazani su rezultati pretraživanja koje je proveo Dragan Plamenac u četirima katalogima:³⁸

33 Usp. K. KOS: *Madrigali Andrije Patricija i Julija Skjavetića...*, 281–296.

34 K. KOS: *Hrvatska glazbena kultura...*, 9.

35 Usp. Ivano CAVALLINI: The 'Other' Coastal Area of Venice: Musical Ties with Istria and Dalmatia, u: K. Schiltz (ur.): *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, 2 (2018), Nizozemska: Koninklijke Brill, Leiden, 493–527.

36 Ne treba svakako izostaviti djela i istaknutih korničara glazbene povijesti hrvatskog prostora, muzikologa Josipa Andreisa (1909. – 1982.) i Mihe Demovića (1934. – 2023.), no trenutno u ovaj rad nisu uključeni, jer u edicijama koje su u ovom radu navedene, podatci o Skjavetiću su opsežniji i detaljniji.

37 Poticaj za ovu temu pruža članak Tima Cartera i knjiga Elizabeth L. Eisenstein, koja je prvi put bila otisnuta 1983., ali i istraživanja muzikologa Županovića, objavljena u uvodnoj studiji izdanju Skjavetićevih madrigala i gregeska. Usp. Tim CARTER: Music-Selling in Late Sixteenth-Century Florence: The Bookshop of Pietro di Giuliano Morosi, *Music & Letters*, 70 (1989) 4, 438–504; Elizabeth L. EISENSTEIN: *The Printing Revolution in Early Modern Europe. Second Edition*, Cambridge University Press, 2005; L. ŽUPANOVIĆ (ur.): *Julije Skjavetić: Vokalne skladbe II...*, XII.

38 Usp. D. PLAMENAC: *Glazba 16. i 17. stoljeća...*, 204–205.

autor	naziv kataloga	godina izdanja	str.	naziv skladatelja	navod tiskane muzikalije za koju se veže skladatelj
DRAUD, Georg M.	Bibliotheca classica, Siue Catalogus Officinalis in quo singulis singularum facultatum ac professionum libri [...] recensentur. Francofurti apud Nicolauum Hoffmannum.	1611.	1226	Schiavetti	Motetti 5. 6. vocum. Venet. 1565.
FÉTIS, François-Joseph	Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, 7. Paris: Libraire de Firmin Didot frères, fils et Co. Imprimeurs de l'Institut. Rue Jacob, 56.	1866.	456	Schiavelli (Jules)	Motetti a cinque e sei voci: Venise, 1565.
EITNER, Robert	Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten [...], 9, Leipzig: Breitkopf & Haertel.	1903.	16	Schiavetto, D. M. Giulio	Motetti a 5 voci et a 6 voci. Lib. Vineggia 1563 Scotto [Celle] Li Madrigali a 4 et 5 voci. Nuovamente composti. Vinegia 1563 Scotto [Verona] Blessi's 1. lib. delle Greghesche 1564: Giathi tanda fantiga 4 voc. u. Deh non far 5 voci.
VOGEL, Emil	Bibliography of Italian Secular Vocal Music Printed between the Years 1500-1700. U A. Einstein (Ur.) Notes, Second Series, 3(2), 154-169.	1946.	160-169	Schiavetti, Giulio	1562. I dolci et harmoniosi concerti. (as 15621) Libro secondo 1564: Canto / Di Manoli Blessi / il primo libro dele greghesche

Tablica 2. Prikaz rezultata kataloga tiskanih muzikalija s navodima o izdanjima Julija Skjavetića

Iz navedenih informacija uočljive su šarolike godine koje se pridodaju uz moguća ista ili različita izdanja našeg skladatelja. Iako se s jedne strane može s opravdanom sumnjom pretpostaviti da su godine izdanja pogreškama prepisivane, s druge strane, možda su rani zapisi Drauda i Fétisa za 1565. godinu označili drugu zbirku moteta, koja je prema broju glasova istovjetna prvoj zbirci, a koja danas još uvijek nije otkrivena.³⁹

Na temelju iznesenoga, navedene moguće hipoteze ovoga rada u daljnjim će se istraživanjima rasvijetliti s ciljem argumentiranog tumačenja iznijetih nedoumica i pretpostavaka koje će nove istraživačke nadgradnje u bliskoj budućnosti zasigurno verificirati i/ili odbaciti.

39 Usp. L. ŽUPANOVIĆ (ur.): *Julije Skjavetić: Vokalne skladbe II...*, XII.

Bibliografija

- BONATI SAVORGNAN D'ISOPPO, Fluvio: *Girolamo Savorgnan vescovo di Sebenico*, Udine: Accademia di scienze, lettere e arti, 1970.
- BUCHARDT, Jakob: *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Beč: The Phaidon Press – New York: Oxford University Press, 1937.
- CARTER, Tim: Music-Selling in Late Sixteenth-Century Florence: The Bookshop of Pietro di Giuliano Morosi, *Music & Letters*, 70 (1989) 4, 438–504.
- CAVALLINI, Ivano: The 'Other' Coastal Area of Venice: Musical Ties with Istria and Dalmatia, u: K. Schiltz (ur.): *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, 2. Nizozemska: Koninklijke Brill, Leiden, 2018, 493–527.
- EISENSTEIN, Elizabeth L.: *The Printing Revolution in Early Modern Europe. Second Edition*, Cambridge University Press, 2005.
- GUERRINI, Paolo: Brescia e il Concilio di Trento, u: P. Guerrini (ur.): *Monografie di storia Bresciana. Memorie storiche della diocesi di Brescia*, XIV. Brescia: Scuola Tipografica Opera Pavoniana, 1947, 94–103.
- KOS, Koraljka: Croatian music culture during the period of the Renaissance. *Arti musices*, 2 (1979), 45–89.
- KOS, Koraljka: Hrvatska glazbena kultura u razdoblju renesanse, *Arti musices*, 9 (1979) 1, 5–37.
- KOS, Koraljka: Madrigali Andrije Patricija i Julija Skjavetića u svom vremenu. Prilog analizi njihova djela, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Razred za muzičku umjetnost*. Knj. 377 (1978), 277–314.
- NOVAK, Slobodan Prosperov: *Slaveni u renesansi*, Zagreb: Matica hrvatska, 2009.
- PETRAVIĆ, Ivana – STIPČEVIĆ, Ennio: *Varia Ragusina. Studije i ogledi o starim knjigama i muzikalijama dubrovačkim*, Dubrovnik: OMH u Dubrovniku, 2017.
- PETRAVIĆ, Ivana: *Lambert Courtoys. Madrigal en Dalmatie et la reconstruction des deux voix qui manquent (Cantus et Altus) dans le premier madrigal* Tra i duri scogli sur le recueil Madrigali a cinque en 1580, Mémoire de Master 2^e année, Tours: CESR, Université François-Rabelais, 2013.
- PLAMENAC, Dragan: *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji. Osam studija*, u: E. Stipčević (ur.), Zagreb: MIC – Split: Književni krug, 1998.
- PLAMENAC, Dragan: *Julije Skjavetić (Giulio Schiavetti): Četiri moteta u 5 i 6 glasova (iz zbirke moteta, Venecija, 1564)*, Zagreb: JAZU, 1974.
- PLAMENAC, Dragan: O hrvatskoj muzici u vrijeme renesanse, *Hrvatska revija*, IX (1936), 145–150.
- SKJAVETIĆ, Julije: *Li madrigali a quattro et a cinque voci*, Venecija: Girolamo Scotto, 1563.
- SKJAVETIĆ, Julije: *Motetti a cinque et a sei voci. Libro primo*, Venecija: Girolamo Scotto, 1564.
- SOPTA, Josip: Šibenski biskupi na Tridentskom saboru, u: J. Čuzela i sur. (ur.): *Sedam stoljeća Šibenske biskupije*, Šibenik: Gradska knjižnica „Juraj Šižgorić“, 2001, 237–249.
- STIPČEVIĆ, Ennio: Ivan Lukačić u svjetlu starijih i novijih spoznaja. Ivan Lukačić, kapelnik splitske katedrale. u: M. Prović – D. Žuro (ur.): *Zbornik radova međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija (povodom 400. obljetnice izdanja zbirke „Sacrae cantiones“*, Split: Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Splitu, 2022, 17–27.
- STIPČEVIĆ, Ennio: *Renaissance Music and Culture in Croatia*, Belgija: Brepols publishers, Turnhout, 2015.
- STIPČEVIĆ, Ennio: *Renesansna glazba i kultura u Hrvatskoj*, Zagreb: KDVL – MIC, 2017.
- STOŠIĆ, Krsto: Muzički život u šibenskoj prošlosti. Rukopis, .
- TOLIĆ, Željko: Il Concilio di Trento (1545 – 1563), *Služba Božja*, 61 (2021) 3, 357–394.
- ŽUPANOVIĆ, Lovro (ur.): Julije [Giulio] Skjavetić [Schiavetti; Schiavetto] Vokalne skladbe I. Duhovne. Moteti u pet i šest glasova (1564), *Spomenici Hrvatske glazbene prošlosti*, 11, Zagreb: MIC Koncertne direkcije Zagreb, 1996.
- ŽUPANOVIĆ, Lovro (ur.): Julije Skjavetić: Vokalne skladbe II. Svjetovne, Madrigali i gregeske u četiri i pet glasova (1562., 1563., 1564.), *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti*, 12. Zagreb: Društvo hrvatskih skladatelja, 2004.
- ŽUPANOVIĆ, Lovro: *Centuries of Croatian Music*, 1. Zagreb: MIC, 1984.
- ŽUPANOVIĆ, Lovro: Julije Skjavetić i njegova knjiga moteta, *Sveta Cecilija*, LXVI (1996), 58–59.
- ŽUPANOVIĆ, Lovro: *Stoljeća hrvatske glazbe*, 1. Zagreb: Školska knjiga, 1980.

Elektronički izvori

- ***, Plamenac, Dragan. (2013 – 2024). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://enciklopedija.hr/clanak/plamenac-dragan> (pristup: 1. 10. 2025.)
- RicercaLab: Renaissance Music in Croatia: https://ricercar.croatia.cesr.univ-tours.fr/search?query=schiavetto&query_type=keyword&record_types%5B%5D=Item&record_types%5B%5D=File&record_types%5B%5D=Collection&submit_search=Search (pristup: 15. 10. 2025.)
- RePIM: <https://repim.itatti.harvard.edu/resource/repim:formSearch> (pristup: 15. 10. 2025.)
- RISM: <https://rism.online/search?q=schiavetto#sources-993120348> (pristup: 15. 10. 2025.)
- WARD, Tom R. (20. 1. 2001.). Plamenac, Dragan. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021900?rsk=2GqtYc&result=1> (pristup: 1. 10. 2025.)

Summary

A Review and Systematization of the Available Material on Julije Skjavetić

This paper explores the cultural and musical context of the Renaissance in Europe and its influence on Croatian lands, focusing especially on the little-known Dalmatian composer Julije Skjavetić. The Renaissance, marked by renewed interest in Antiquity and major artistic, scientific, and musical innovations, saw the rise of modal harmony, complex polyphony, and new vocal forms such as the madrigal, chanson, and motet. In the Croatian territories, divided at the time between Venetian, Ottoman, and Habsburg rule, Renaissance influences were strongest along the Dalmatian coast, with Dubrovnik as the only autonomous republic. Despite strong external cultural pressures, Croatian artists sought to preserve their own heritage while pursuing education mostly in Italian cultural centers.

Among the notable 16th-century Croatian musicians who were active abroad, there were Andrea Antico, Franciscus Bossinensis, Andrea Patricio, and Julije Skjavetić. Their Italianized names reflect the need for easier integration into Italian artistic circles. This paper concentrates on Skjavetić, whose surviving works and limited documentation continue to attract musicological interest. Scholars such as Koraljka Kos emphasize his innovative musical language and unified formal conception, underscoring his importance for understanding Croatian Renaissance music. Modern interest in Skjavetić began with musicologist Dragan Plamenac, who in the early 20th century initiated research into his life and works and revived the performance of his compositions. Plamenac's studies, later expanded by Lovro Županović, Ennio Stipčević, and others, attempted to trace Skjavetić's biography. Available documents suggest that in the 1560s Skjavetić served Bishop Girolamo Savorgnano of Šibenik, accompanying him to the Council of Trent. However, archival searches in Šibenik have not verified Skjavetić's origins or exact birth details, leaving much of his life still undiscovered. Hypotheses propose that he may have been active in Italy even before joining Savorgnano's retinue.

A major problem in studying Skjavetić's music is the fragmentary survival of his works, partly due to Renaissance printing practices in which each vocal part was issued separately. His 1563 madrigal collection survives incomplete, with two lower voices missing, while his 1564 motet book, once thought lost after World War II, was rediscovered in Kraków and published in a modern edition by Lovro Županović. These editions enabled analyses comparing Skjavetić with Franco-Flemish and Italian contemporaries such as Orlando di Lasso and Cipriano de Rore, revealing stylistic affinities in mode, rhythm, and cadential technique.

Recent decades have seen growing European interest in Slavic Renaissance culture, leading to a renewed assessment of Skjavetić as

Croatia's most significant representative of 16th-century polyphony. This paper concludes by emphasizing ongoing research challenges, including the possibility of a lost second motet book (possibly from 1565) hinted at in early catalogues. Future archival work may clarify such uncertainties and offer a fuller picture of Skjavetić's life, oeuvre, and historical significance.

KEYWORDS: *Julije Skjavetić [Giulio Schiavetto, Schiavetti], the Renaissance, Venice, madrigal, motet*

Glazbeno-povijesni putopis: orgulje u Dalmaciji od 15. do 18. stoljeća*

Mirko Jankov

Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu
Zagrebačka 3
21000 Split
mjankov@umas.hr

UDK 780.649(497.583)"14/17"
Pregledni rad / Review Paper
Primljeno / Received: 18. 11. 2025.
Prihvaćeno / Accepted: 28. 11. 2025.

Sažetak

Razmatrajući dvanaest reprezentativnih slučajeva, na temelju sekundarnih i komplementarnih, te dijelom i primarnih izvora i artefakata, članak donosi pregled okolnosti i načina nabave orgulja, njihove dodatne opreme te njihove namjene i moguće prenamjene. Radi šire komparativne perspektive, gdje god je to moguće, cijene orgulja uspoređuju se s troškovima drugih oblika crkvenog opremanja. Prikazuje se raspon naručitelja i donatora, od crkvenih lica i redovničkih ili župnih zajednica do bratovština, pripadnika plemstva i, ponegdje, pojedinaca iz redova puka. Posebna se pozornost posvećuje ulozi venecijanskih i domaćih orguljara, među kojima se ističu don Petar Nakić i njegovi učenici ili nastavljači, te specifičnim modelima financiranja (darovnice, misne intencije, zavjetne isplate, mirazi, oporuke i dr.). Analiza odabranih primjera upućuje na povezanost orguljske kulture s razvojem urbanih, a dijelom i ruralnih sredina, koje su putem orgulja nastojale dosegnuti određenu mjeru urbanosti i glazbeno-kulturne aktualnosti, te na simboličku dimenziju orgulja kao pokazatelja samosvijesti, političke pripadnosti i društvenoga prestiža dalmatinskih zajednica u promatranome razdoblju.

KLJUČNE RIJEČI: *orgulje; Dalmacija; naručitelji; Petar Nakić; kulturna povijest; 15. – 18. stoljeće*

* Rad je nastao u sklopu projekta NPOO-a IP-UNIST-57, Naslijeđe u procesu / Heritage in Progress (akronim: HIP UMAS).

Uvod¹

Najstarije svjedočanstvo o postojanju orgulja u Dalmaciji potječe iz druge polovine 14. stoljeća, a odnosi se na katedralu u Zadru (1392.). U 15. stoljeću prve orgulje prispijevaju i u katedrale u Splitu (1412./1413.) i Trogiru (1453.), a u 16. stoljeću po prvi će ih put dobiti katedrale u Hvaru (spominju se između 1532. i 1537., no možda potječu i iz 15. stoljeća), Šibeniku (prvi spomen o narudžbi potječe iz 1540.) i Korčuli (1556.).²

Među prvim majstorima koji grade netom navedena glazbala poznata su nam tek dva imena. Orgulje u Splitu načinio je fra Ventura OSA (? – ?)³, augustinac iz Ferma, koji se usto bio obvezao da će splitske klerike podučiti i orguljanju. Fra Urbano (? – ?)⁴, franjevac, tada vodeći venecijanski orguljar, podigao je one u Trogiru. Obojica su, dakle, bili crkveni dužnosnici, a sličnih će slučajeva biti i poslije. Među orguljarima također će se javljati i laici, ponekad i predstavnici svojevrstnih obiteljskih graditeljskih cehova.

Orguljari najstarijih vremena najčešće su bili i orguljaši, a posredno i glazbeni pedagozi, barem u mjeri koja je njihovim učenicima omogućavala stjecanje osnovnih sviračkih znanja i vještina. Pritom valja imati na umu da je orguljaški repertoar toga razdoblja bio u procesu svojega nastajanja i oblikovanja te se nije odlikovao većom tehničkom zahtjevnosti, osobito u odnosu na literaturu koja se počinje razvijati u okriljima europskih orguljskih škola, počevši od kasne renesanse.⁵ Iz toga proizlazi zaključak da je vrijeme potrebno za izgradnju novoga glazbala prvim

graditeljima pružalo mogućnost da svoje učenike-svirače poduče osnovama orguljanja u tada podrazumijevanom smislu toga posla. Daljnji razvoj tehničkog i stilskog izričaja, eventualno proširenje sviračkoga repertoara i sl., ovisio je o osobnoj zauzetosti i želji za samousavršavanjem pojedinih orguljaša.

Orguljama su se isprva opremale redovito samo katedrale, a potom i pojedine samostanske crkve te najzad one bogatije, uglavnom župne. Nabave toga složenog glazbala, koje je uvijek slovalo kao što skupocjeno, urbano pa i ekskluzivno, realizirale su se zalaganjem raznih crkvenih ili svjetovnih struktura, snaga koje su mogle podmiriti redovito izdašne troškove nabave orgulja, tj. njihova dodatnog opremanja, održavanja, popravljanja ili pregradnje. Premda ne često, ipak se od vremena do vremena moguće namjeriti i na darovatelje-pojedince.

Najstarije orgulje u Dalmaciji možemo povezati s vremenom u kojemu su domaće primorske komune postigle znatan ekonomski uspon.⁶ Stoga su pojedine gradske zajednice, okupljene oko svojih duhovnih pastira i svjetovnih predvodnika, i tako, obrednim glazbalom *par excellence*, željele slijediti crkvene glazbeno-liturgijske i kulturološke standarde kakve su mogle zateći u prekomorskim, talijanskim sredinama-uzorima.

Period dugotrajnih i iscrpljujućih ratovanja s Osmanlijama, počevši od druge polovine 15. te tijekom 16. i 17. stoljeća, orguljsku je kulturu u Dalmaciji sveo na puko zadovoljavanje osnovnih potreba, uglavnom na popravke i pregradnje starijih glazbala. Povoljnije je razdoblje nastupilo u 18. stoljeću, kada dolazi do postupnog oporavka društveno-kulturnih i duhovnih prilika. Upravo tada Dalmacija je, iako opterećena financijskim i životnim poteškoćama kao dio sve slabije Mletačke Republike, presudno obogatila i svoj orguljski fundus⁷ te pripadajuće sviračke materijale.⁸

Upravo iz 18. stoljeća potječu i najbrojnija svjedočanstva o naručiteljima, načinima nabave te financiranja novih (uzgredno i rabljenih) orgulja, po katedralama, ali i samostanskim te župnim crkvama, a ono što je uslijedilo, „u Dalmaciji u znaku [...] ekonomskog nazadovanja. Malo tko [tada] naručuje nove orgulje, nema zarade za stalnog orguljara.“⁹ Iako se ovdje nećemo baviti daljnjim vremenima,

1 Za pomoć u prikupljanju podataka i fotografija srdačno zahvaljujem župniku Supetra (Župa sv. Petra) don Ivici Huljevu, župniku Trogira (Župa sv. Lovre) don Roku Kaštelanu, župniku Postira (Župa sv. Ivana Krstitelja) don Juri Martiniću i orguljašu katedrale sv. Lovre u Trogiru dr. sc. Marinu Ugrini.

2 Opširnije u: Vilena VRBANIĆ: Orgulje i orguljarstvo u hrvatskim zemljama od 14. do 16. stoljeća, *Arti musices*, 46 (2015) 1, 91–103.

3 Opširnije u: Cvito FISKOVIĆ: Iz glazbene prošlosti Dalmacije (Orgulje), *Mogućnosti*, 21 (1974) 6–7, 713; Miljenko GRGIĆ: *Glazbena kultura u splitskoj katedrali od 1750. do 1940.*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1997, 39; Ladislav ŠABAN: Građa o orguljama (graditelji): fra Ventura iz Ferma: *augustinac*, <<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&iid=27905>> (pristup 4. listopada 2025.). Prema pisanju Nike Kalogjere, fra Ventura je u splitskoj katedrali prisutan, ali kao *cantor*. Niko KALOGJERA: Povijesne crtcice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve, *Sveta Cecilija*, 18 (1924) 4, 126.

4 L. ŠABAN: Građa o orguljama (graditelji): fra Urbano: *graditelj orgulja iz Venecije*, <<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&iid=27901>> (pristup 4. listopada 2025.).

5 Opširnije u: Nicholas THISTLETHWAITE – Geoffrey WEBBER (ur.), *The Cambridge Companion to the Organ*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998; Ljerka OČIĆ: *Europske orguljske škole od 16. do 19. stoljeća: Povijesna izvodačka praksa*, Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2022.

6 Usp. L. ŠABAN: Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, *Prilozi za povijest umjetnosti u Dalmaciji, Fiskovićev zbornik I, Zbornik radova posvećenih sedamdesetogodišnjici života Cvita Fiskovića*, 21 (1980), 555.

7 *Ibid.*, 560–562.

8 Opširnije u: Mirko JANKOV: Rukopisne orguljske knjižice kao osobni svirački katalozi: primjeri iz glazbenih arhiva Franjevačke provincije Presvetoga Otкупitelja, *Zbornik Umjetničke akademije u Splitu*, 2 (2024) 2, 51–70.

9 L. ŠABAN: Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, *Prilozi za povijest umjetnosti u Dalmaciji, Fiskovićev zbornik I, Zbornik ra-*

osim ponekad u kontekstu prenamjene starih orgulja, spomenut ćemo ipak da se i u prvome dijelu 19. stoljeća još dobro osjećao utjecaj „dugoga“ 18. stoljeća, ponajprije u orguljarskim prinosima talijanske provenijencije. Naprotiv, druga polovica donijet će promjenu. Premda će još biti nekih slučajeva angažiranja graditelja iz Italije,¹⁰ dalmatinsko se tržište postupno otvara austrijskim i češkim orguljarima, najzad i onim hrvatskim te slovenskim, nažalost uz naznaku da znatan broj izgrađenih glazbala poprima karakter tvorničke proizvodnje.¹¹

U ovom članku, oslanjajući se na literaturu i komplementarne izvore, djelomično i na primarne izvore/artefakte (orgulje i dokumente), razmatra se dvanaest slučajeva nabave, eventualna dodatnoga opremanja i (pre)namjene orgulja od 15. do 18. stoljeća. Rad teži objediniti raznolike podatke s interpretativnim i kontekstualnim uvidom u društvene i simboličke okolnosti orguljske gradnje i njihova posjedovanja u Dalmaciji. Među subjektima koji su sudjelovali u nabavi i financiranju novih, a ponekad i rabljenih glazbala, moguće je prepoznati gotovo sve slojeve tadašnjega feudalnog društva, od biskupa i knezova, preko kaptolskih i gradskih uprava te samostanskih i župnih zajednica, do crkvenih bratovština, a u rijetkim slučajevima i pojedinaca iz redova puka. Cilj je ovoga priloga, primjenom metode studije slučaja, prikazati raznolike obrasce i okolnosti nabave orgulja te njihovu simboličku i kulturnu ulogu u dalmatinskim sredinama. Temeljno istraživačko pitanje glasi: kako su društveni, kulturni i ekonomski odnosi u Dalmaciji oblikovali praksu nabave orgulja te na koji su način lokalne zajednice s pomoću njih izražavale višeslojnost svoga identiteta.

Nabava, opremanje i (pre)namjena orgulja: dvanaest „rječitih“ slučajeva

Petnaesto stoljeće

1) Godine 1485. Trogirani su, očito zadovoljni prosperitetom svoje komune, bili spremni financirati ne samo nove, druge po redu, orgulje u katedrali sv. Lovre (Lovrinca) mučenika, koje im je za osamdeset zlatnih mletačkih dukata izgradio fra Urbano, već su ih 1489. dali opremiti i oslikanim vratnicama (tal. *portelle*), što ih je koštalo 285 mletačkih lira.¹² Taj vrijedni diptih prikazuje sv. Ivana Krstitelja i sv. Jeronima,

dova posvećenih sedamdesetogodišnjici života Cvita Fiskovića, 21 (1980), 562.

10 Usp. *ibid.*, 565.

11 Usp. *ibid.*, 563.

12 Opširnije u: C. FISKOVIĆ: Iz glazbene prošlosti Dalmacije (Orgulje), 714–717.

a nastao je u cijenjenoj venecijanskoj radionici Gentilea Bellinija (oko 1429. – 1507).¹³ Iznad orgulja bio je svojevremeno postavljen i pozlaćeni mletački krilati lav, kao simbol političke pripadnosti (sličan krasio je i vrh orgulja stolne crkve u Krku te onih u katedrali u Splitu),¹⁴ za što je trogirsko crkvinarstvo moralo izdvojiti još 152 mletačke lire. Same orgulje nalazile su se na povišenu mjestu s lijeve¹⁵ strane svetišta katedrale, gledajući prema glavnome žrtveniku, *in cornu Evangelii*.¹⁶ Navedene slike (izvedene u tehnici ulja na platnu; dimenzije 256 × 131 i 256 × 122 cm) izvorno su zaklanjale, odnosno štatile prospektne svirale. Dakle, Bellinijeve slike mogle su se vidjeti kada su vratnice bile zatvorene, a orgulje izvan funkcije. Te su orgulje, prema nekim izvorima,¹⁷ bile u uporabi jako dugo, čak do 1767./1772. godine,¹⁸ kada su nabavljene nove (o čemu će u nastavku biti detaljnijega govora). Iako je trogirsko katedrala zadržala Bellinijeve slike (nalaze se izložene u Muzeju sakralne umjetnosti u Trogiru), orgulje su sredinom 19. stoljeća prebačene u župnu crkvu sv. Petra u Kaštel Novome, no konačna im je sudbina nepoznata.¹⁹

13 L. ŠABAN: Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, 555–556.

14 C. FISKOVIĆ: Iz glazbene prošlosti Dalmacije (Orgulje), 715; V. VRBANIĆ: Orgulje i orguljarstvo u hrvatskim zemljama od 14. do 16. stoljeća, 97.

15 M. Majdak i L. Šaban navode desnu stranu glavnoga oltara, uz dodatak da je tu danas ulaz na propovjedaonicu. Traguriensis pak u svojemu prilogu spominje izričito „stranu evanđelja“, a to je lijeva strana katedrale. Po svemu, radi se o sjevernoj/lijevoj strani katedrale, gledajući prema glavnome oltaru. Dakle, fra Urbanove orgulje morale su se nalaziti ugrađene u luk koji razdvaja glavni brod od bočne lađe, između propovjedaonice, iznad korskih klupa majstora Budislavića, te stare (gotičke) kapele s. Ivana Trogirskoga. Usp. Radoslav BUŽANČIĆ: *Secundum Sacrarium Divi Joannis* – Stara Kapela Sv. Ivana Trogirskog u katedrali sv. Lovrinca, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 40 (2005) 1, 110.

16 Usp. Lorenzo MARZONA – Francesco ZANIN: Gli organi di Pietro Nachini aspetti stilistici e tecnici, u: Lorenzo Marzona – Federico Lorenzani (ur.), Pietro Nachini: Vita, opere e criteri costruttivi di uno dei maggiori organari di ogni tempo, Guastalla: Ass. Culturale G. Serassi, 2020, 85.

17 Usp. Milan MAJDAK: Nove orgulje u znamenitoj Zborni opatskoj crkvi u Trogiru, *Sveta Cecilija*, 34 (1940) 6, 122; TRAGURIENSIS: Orgulje naše katedrale, *Jasna zraka: bilten sv. Ivana biskupa trogirskoga*, 4 (1976.) 3–4, 13–15.

18 Nije, međutim, jasno kojim su orguljama pripadali sačuvani elementi kućišta iz druge polovine 16. stoljeća, oslikani u tehnici tempere na drvu, koji se nalaze u Muzeju sakralne umjetnosti u Trogiru. Po svemu sudeći, fra Urbanove orgulje nisu mogle biti u funkciji nešto više od 280 godina bez ozbiljnijih reparaturnih zahvata, odnosno nabave novoga glazbala. Uvidom u izvornu dokumentaciju to bi bilo potrebno dodatno istražiti.

19 M. MAJDAK: Nove orgulje u znamenitoj Zborni opatskoj crkvi u Trogiru, 122; L. ŠABAN: Građa o orguljama (lokaliteti): *Trogir katedrala (zborni-opatska crkva) sv. Lovre*, <<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=27454>> (pristup 4. listopada 2025.). Usp. Jagoda MEDER: *Orgulje u Hrvatskoj*, Zagreb: Globus: Zavod za zaštitu spomenika kulture Republike Hrvatske, 1992, 32–33.



Slika 1. Oslikane vratnice fra Urbanovih orgulja (1485.) iz trogirске katedrale sv. Lovre, Muzej sakralne umjetnosti u Trogiru (foto: M. Jankov)

Šesnaesto stoljeće

2) Izdatak usporediv s trogirskim pothvatom likovnog urešenja orgulja bila je voljna podmiriti i korčulanska komuna u 16. stoljeću, naručivši skupocjene vratnice za renesansne orgulje koje im je 1556. za stolnu crkvu sv. Marka načinio orguljar Vincenzo Colombi (? , oko 1490. – ?, 1574.)²⁰, a na kojima je potom bio oslikan prizor Navještenja Blažene Djevice Marije u radionici čuvenoga venecijanskog umjetnika Tintoretta (1518. – 1594.).²¹ Moguće je da su Colombijeve korčulanske orgulje bile barem donekle nalik na one što ih je isti majstor 1532./1533. izgradio za crkvu Presvetoga Tijela Kristova (SS. Corpo di Cristo) u Valvasoneu (pokrajina Friuli-Venezia Giulia).²²

20 Opširnije u: Loris STELLA (ur.), *L'organo veneziano di Valvasone: Restauro e ricostruzione sui passi di Vincenzo Colombi*, Valvasone: Loris Stella, 2023.

21 Vidi: L. ŠABAN: Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, 556.

22 Vidi: L. MARZONA – F. ZANIN: Gli organi di Pietro Nachini aspetti stilistici tecnici, 73–74.



Slika 2. Orgulje V. Colombija (1532./1533.) u crkvi Presvetoga Tijela Kristova u Valvasoneu²³

Sedamnaesto stoljeće

3) Po izvještaju iz 1614. saznajemo da je dominikanac fr. Inocent Jerković OP (? , oko 1575. – ?, nakon 10. svibnja 1636.)²⁴, kojega su hvarski kanonici nazvali „dika našega grada i čitave pokrajine“ („honor della Patria nostra et della Provincia tutta“)²⁵, od svoje sviračke službe u Dubrovačkoj Republici za samostan u rodnome Hvaru (u koji se tada naumio vratiti) kupio „lijepje orgulje“.²⁶ Iako o njima nemamo tehničkih podataka, a nepoznata im je i daljnja sudbina, taj slučaj izdvajamo kao primjer akvizicije orgulja zalaganjem pojedinca, k tomu i redovnika, za potrebe matične redovničke zajednice.

4) Iz druge polovine 17. stoljeća potječe još jedan slučaj privatne nabave orgulja, ovoga puta za ženski Benediktinski samostan sv. Petra u Trogiru, namijenjen plemićkim kćerima. Glazbalo (nije poznato čije) iz 1685. godine bilo je

23 Preuzeto s mrežne stranice *Concerti di Musica Antica Valvasone – Organo Colombi*, <<http://www.concertivalvasone.fvg.it/organo-colombi.html>> (pristup 4. listopada 2025.).

24 Nikša LUČIĆ: Jerković, Inocent, *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005, <<https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=8605>> (pristup 4. listopada 2025.).

25 Antonin ZANINOVIĆ: O hvarskom orguljašu fra Inocenciju Jerkoviću, dominikancu, *Sveta Cecilija*, 22 (1928) 4, 182.

26 *Ibid.*, 181–183.

plaćeno od miraza Kamile (Budva?, ? – Trogir?, ?) i Andrijane Marković (Budva?, ? – Trogir?, ?), rođenih sestara podrijetlom iz Budve, koje su u taj samostan ušle kako bi u njemu ostatak života provele kao koludrice, tj. klauzurne redovnice.²⁷ Iznad sviraonika u trima izduženim ovalnim poljima upisana su imena donatorica orgulja: CAMILLÆ (u lijevome polju); SORORVM MARCOVICH / SVMPTIBVS (u središnjemu polju); ANDRIANÆ (u desnome polju). Na kruni orguljskoga prospekta nalazi se grb budvanske plemićke obitelji Marković, identičan onomu na grobnoj ploči Kamilina i Andrijanina oca Marka Antuna Markovića († 1685.), vjerojatno dobročinitelja Samostana, koja se nalazi ispod pjevališta s orguljama.²⁸ Iako se izvorni svirni ustroj „glazbene dote“ tih učenih benediktinki nije sačuvao, elaborirano drveno rezbareno kućište srećom jest. U njemu je, međutim, 1899. godine udomljeno glazbalo nevelike do srednje vrijednosti, rad talijanske provenijencije, za što je zaslužan orguljar Gaetano Zanfretta (Verona, 1830. – Verona, 1905.).²⁹ Taj nam slučaj također pokazuje brigu vlasnika za očuvanje barem dijela postojećega instrumenta, odnosno elementa koji se mogao iznova upotrijebiti, i to s istom namjenom.



Slika 3. Orgulje (1685. i 1899.) u crkvi sv. Petra u Trogiru (foto: M. Jankov)

Osamnaesto stoljeće

5) Privatnom darovnicom bilo je nabavljeno i glazbalo u franjevačkoj samostanskoj crkvi u Karinu, o čemu nas sažeto izvještava fra Josip Soldo OFM u prilogu o samostanu Blažene Djevice Marije Bezgrešne: „God. 1736. crkva je obijeljena, napravljen je jednostavni kor te je neki dobročinitelj za 17 cekina nabavio iz Venecije malene orgulje koje su propale.“³⁰ Nažalost, osim osnovnih podataka o načinu nabave te ishodu toga glazbala ne znamo ništa, doli pretpostavke da je i ono bilo mletačke provenijencije te da je veličinom bilo maleno (a možda i rabljeno), no za karinsku samostansku crkvu u onome vremenu očito dostatno. Za usporedbu cijene ovih orguljica i nekih drugih troškova, vezanih za obnavljanje, uređenje i opremanje karinskoga samostana i crkve, što je bilo aktualno 30-ih godina 18. stoljeća, možemo navesti još da je zvono kupljeno 1735. zapadalo 10 cekina; kameni okviri za lunetu na pročelju crkve te za 2 polukružna prozora sa strane stajali su dva cekina, a troškovi su (djelomična) pokrivanja crkve, tj. rad

27 Usp. Ivan OSTOJIC: *Benediktinci u Hrvatskoj [i ostalim našim krajevima]*, sv. 2 (Benediktinci u Dalmaciji), Split: Benediktinski priorat Tkon, 1964, 290; C. FISKOVIC: Iz glazbene prošlosti Dalmacije (Orgulje), 717–718; L. ŠABAN: Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, 559–560.

28 Osim orgulja, Kamila i Andrijana svojoj su samostanskoj crkvi poklonile i pokrajnji (lijevi/sjevni), Gospin oltar. Usp.: Radoslav TOMIĆ: *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb: Matica hrvatska, 1995, 13.

29 Usp. Corrado MORETTI: *L'Organo Italiano*, 2. izdanje, Milano: Casa Musicale Eco, 1973, 115; Ladislav ŠABAN: Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, 559–560. Vidi i: Jagoda MEDER: *Orgulje u Hrvatskoj*, 30–31.

30 Josip Ante SOLDO: Franjevački samostan u Karinu, *Kačić*, 6 (1974), 28.

majstora i radnika iznosili 20 cekina. Za 7 cekina nabavljen je u zadarskih franjevaca rabljeni drveni oltar, koji je potom bio obnovljen i smješten u glavnu kapelu samostanske crkve.³¹ Kako se bez većih kalkulacija može razabrati, nabava karinskih orgulja bila je, u odnosu na ostale troškove, nezanemariv izdatak.

6) U odnosu na karinske orgulje, one građene 1738. godine po narudžbi za Franjevački samostan Blažene Djevice Marije na Nebo Uznesene u Zaostrogu bit će nešto više no četverostruko skuplje. Ujedno, to su prve poznate nam orgulje don Petra Nakića na našoj obali, majstorov 47. opus. Naručio ih je fra Ante (Ivan) Marojević OFM (Antun Maroević; Antonio Maroević; Plina, 1693. – Zaostrog, 1771.),³² sklopivši u ime Samostana u Veneciji 13. travnja 1737. ugovor s graditeljem do 1729. svojim redovničkim subratom (fra Pavlom Nakićem OFM).³³ Cijena im je bila 70 cekina,³⁴ što je majstoru trebalo biti isplaćeno u dvama navratima. Prigodom potpisivanja ugovora uručeno mu je bilo 48 cekina i 8 lira, a prilikom isporuke trebao mu se dati i ostatak: 21 cekin i 14 lira.³⁵ Na ugovoru je naknadno upisan i trošak bojenja kućišta, kao i cijena prijevoza orgulja iz Venecije do Zaostroga, što je stajalo ukupno 51 liru.³⁶ Ipak, naknadno je Nakić, očito svjestan financijskih poteškoća, odnosno siromaštva zaostroških franjevaca (a možda i na njihovu molbu), pristao da mu preostali dio honorara, 150 mletačkih lira, bude izručen prikazivanjem stotinu misa na vlastitu mu namjenu (računajući za jednu misnu nakanu stipendij³⁷ od 30 mletačkih soldi).³⁸



Slika 4. Kućište (devastiranih) orgulja don P. Nakića (1738.) u oratoriju crkve sv. Marije u Zaostrogu (pogled iz redovničkoga kora) (foto: M. Jankov)

31 *Ibid.*, 27–28.

32 Frano DOLJANIN: *Franjevci Provincije Presvetog Otkupitelja 1735. – 2023. Životopisi i službe*, Omiš: Franjevačka provincija Presvetog Otkupitelja, 2024, 274. Usp. i Josip Ante SOLDO: Djelovanje franjevaca Provincije Presvetoga Otkupitelja kroz 250 godina (1735. – 1985.) (Društveno-kulturni pregled), Kačić, 17 (1985), 334.

33 Usp. L. ŠABAN: Umjetnost i djela graditelja orgulja Petra Nakića u Dalmaciji i Istri, *Arti musices*, 4 (1973), 7, 40–41.

34 Radi lakše usporedbe Ladislav Šaban donio je pregled cijena Nakićevih orgulja, napose pak zbog različitih valuta, što je korisno i ovdje ponoviti: Zaostrog (franjevačka samostanska crkva Blažene Djevice Marije na Nebo Uznesene, 1738.) – sedamdeset cekina; Nerežišća (župna crkva Gospe od Karmela, 1753.) – četiristo dukata; Zadar (samostanska crkva sv. Frane, iza 1753.) – četiristo dukata; Supetar (župna crkva Navještenja Marijina, 1756.) – 70 cekina; Zadar (crkva sv. Šimuna proroka, 1756.) – 281 cekin i 21 liru mletačke vrijednosti; Poreč (Eufrazijeva bazilika, iza 1759.) – šesto dukata; Šibenik (samostanska crkva sv. Frane, 1762.) – šesto dukata (jedan je dukat iznosio 6,4 dalmatinske lire; jedan cekin nešto manje od dvadeset dukata). Vidi *Ibid.*, 14, 25 (bilj. 41).

35 *Ibid.*, 7.

36 *Ibid.*

37 Jeronim ŠETKA: Stipendij, *Hrvatska kršćanska terminologija*, 2. izmijenjeno, popravljeno i upotpunjeno izdanje, Split: Knjižnica „Marije“, 1976, 290.

38 L. ŠABAN: Nekoliko neobjavljenih dokumenata o djelovanju Petra Nakića, *Sveta Cecilija*, 45 (1975) 1, 10. Usp. i J. A. SOLDO: Djelovanje fra-

7) Na tragu isplate zaostroških orgulja, ali još osebujniji, jest sljedeći primjer: nabava novih orgulja za franjevački samostan u Makarskoj iz 1743. (iz iste godine kad je u Makarskoj bilo osnovano i opće učilište Provincije, drugo po važnosti nakon Šibenika),³⁹ a koji je posao također bio uglavljen s don Petrom Nakićem. Šaban je 1973. ustvrdio da je to „prvi i jedini poznati slučaj isporuke orgulja uz posebne uvjete“ te je, u nastavku izlaganja, ponudio i pretpostavke o razlozima takva dogovora.⁴⁰ No, već je u napisu iz 1975. tu tvrdnju

njevaca Provincije Presvetoga Otkupitelja kroz 250 godina (1735. – 1985.) (Društveno-kulturni pregled), 213.

39 Jure BRKAN: Školovanje svećeničko-redovničkih kandidata Provincije Presvetog Otkupitelja u XVIII. stoljeću, *Kačić. Fra Filip Grabovac i njegovo doba (Radovi simpozija Franjevačke provincije Presvetoga Otkupitelja o fra Filipu Grabovcu, piscu i narodnom mučeniku, i drugim značajnim franjevcima XVIII. stoljeća. Simpozij je održan u Sinju od 30. rujna do 2. listopada 1982. godine, II. dio: Doba fra Filipa Grabovca)*, 16 (1984), 8.

40 L. ŠABAN: Umjetnost i djela graditelja orgulja Petra Nakića u Dalmaciji i Istri, 10–12.

ispravio, i to upravo osvrtnom na zaostroške orgulje.⁴¹ Uz dio iznosa što je Nakiću bio isplaćen kao predujam (možda mu je, makar djelomično, bio uručen i drugi obrok?), makarski Samostan 1743. obvezao se da će namjesto preostala duga svakodnevno, dokle majstor god bude živio, služiti po jednu misu na njegovu nakanu.⁴² Fratri su se dogovora, kako je razvidno iz sačuvanih knjiga misnih intencija,⁴³ striktno pridržavali dok ih najzad sam Nakić, pred kraj života, nije razriješio te obveze posljednjim poznatim nam majstorovim pismom, datiranim 20. veljače 1769. Ono je pripjelo do makarskoga samostana 23. ožujka 1769., kada je, poslije 26 godina, zabilježena i posljednja misa prikazana na „odminu“ don Petra Nakića.⁴⁴

41 L. ŠABAN: Nekoliko neobjavljenih dokumenata o djelovanju Petra Nakića, 11.

42 *Ibid.*, 12.

43 Usp. L. ŠABAN: Umjetnost i djela graditelja orgulja Petra Nakića u Dalmaciji i Istri, 10-11.

44 Da slavljenje misa na nakanu naručitelja (u ovome slučaju svojevrsna „vjerovnika“), dakle u zamjenu za novčana sredstva/nagradu, nije isključivo vezano za Nakićev primjer dokazuje nam drugi, nešto stariji glazbeni izvor. Riječ je pritom o Kantualu, koji je 1734. prepisao fra Constantin Cordans OFM, na što se svojedobno osvrnuo i fra Josip Ante Soldo OFM, u svojem članku o glazbenoj baštini iz 17. i 18. stoljeća u franjevačkim samostanima Splitske provincije. Na naslovnici kantuala stoji zabilježena podnožna marginalija: „pro 40. Missis“. Dotična je knjiga, prema Soldi, pripadala provincijalu fra Ivanu Turiću OFM (Zavojane, oko 1699. – Živogošće, 1751.), koji ju je bio nabavio iz Korčule u zamjenu za četrdeset misnih intencija. J. A. SOLDI: Glazbena ostavština 17. i 18. stoljeća u franjevačkim samostanima Splitske provincije, u Ennio Stipčević (ur.), *Glazbeni barok u Hrvatskoj, Zbornik radova sa simpozija održanog u Osoru 1986. godine*, Osor: OGV, 1989, 132-133. Usp. i Karlo JURIŠIĆ: Franjevačka provincija svetoga Kaja pape i mučenika u Dalmaciji (Prvo desetljeće Franjevačke provincije Presv. Otkupitelja 1735. – 1745.), *Kačić*, 17 (1985), 149; J. A. SOLDI: *Sinjska krajina u 17. i 18. stoljeću*, Sinj: Matica hrvatska, 2011, [II] 323. Godine 1778. za samostansku je crkvu u Splitu na Dobrome nabavljeno 14 slika Križnoga puta, za što je kao naknada bilo izrečeno 350 misa. Usp. Ante CRNICA: *Naša Gospa od Zdravlja i njezina slava: Kritički prikaz štovanja čudotvorne Gospe od Zdravlja, Njezina svetišta i samostana u Splitu na Dobromu*, Šibenik: Tiskara „Kačić“, 1939, 162. Knjigu Vincenza Manfredinija, *Regole armoniche o sieno Precetti Ragionati per apprendere la Musica* (Venecija, 2. izdanje, 1797.), koja se čuva u Arhivu omiškoga samostana (sign. OMF VI/322), nabavio je godine 1820. i fra Jeronim Filipušić za osam misnih nakana. Vjera KATALINIĆ: *Katalog muzikalija u franjevačkom samostanu u Omišu / Catalogue of Music Manuscripts and Prints in the Franciscan Monastery in Omiš*, Indices collectionum musicarum tabulariorumque in Croatia, br./no. 3, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za muzikološka istraživanja/Croatian Academy of Sciences and Arts, Institute for Musicological Research, 1991, 210. Premda ne odveć česta, takva praksa (makar se radi o znatno manjim iznosima), postoji i danas, što mi je poznato i iz osobnih saznanja od pojedinih franjevac članova Provincije Presvetoga Otkupitelja.



Slika 5. Knjižica s upisom sv. misa koje je na nakanu don P. Nakića za siječanj 1769. slavio fra Nikola iz Makarske (Arhiv Franjevačkoga samostana u Makarskoj, bez sign.; foto M. Jankov)⁴⁵

8) Nadalje, orgulje koje je Nakić godine 1753. osobno postavljao u župnoj crkvi Gospe od Karmela/Karmena (naručene su bile godinu dana prije), na središtu zabata nose grb mjesnoga plemića, glavnoga njihova donatora (identično slučaju iz trogirске crkve sv. Petra apostola). Bio je to brački *conte* Ivan Antun Petar (Giovanni Antonio Pietro) Barozzi (? – ?), koji je za orgulje, kao zavjet učinjen prilikom teške bolesti supruge mu Perine Marije Guerini (? – ?), darovao 130 cekina.⁴⁶ Kako računa Šaban, dotični

45 ***: 1769 *Libreto ove si [...] notta [...] presa al giorno [...] intencione del Sigr. D Pietro Nachich* [1769 Knjižica misa prikazanih na nakanu gosp. don Petra Nakića], rukopis, Arhiv Franjevačkoga samostana u Makarskoj, bez sign.

46 Ivo BABAROVIĆ: Orgulje u Nerežišću, *Sveta Cecilija*, 36 (1943) 3, 99.

iznos bio je dovoljan za 72 % ukupnih troškova i po prilici je pokrivaio cijenu Nakićeva orguljarskoga posla,⁴⁷ a ostatak se vjerojatno pobrinula uprava nerezliške crkve.



Slika 6. Orgulje don P. Nakića (1753.) u župnoj crkvi Gospe od Karmela u Nerezšićima (foto: don J. Martinić)

9) U Supetru je 1753. mjesna Bratovština sv. Petra i Pavla odlučila s Nakićem (da iskoriste priliku dok je majstor boravio u susjednim Nerezšićima) sklopiti ugovor za izgradnju novih orgulja u mjesnoj župnoj crkvi Navještenja Marijina. Njihova je cijena iznosila 70 cekina, jednako kao i ona zaostroških orgulja, što nas upućuje na zaključak da su bile iste veličine a vjerojatno i foničkog ustroja.⁴⁸ Međutim, za isplatu supetarskih orgulja (isporučених 1756.) trebala se u prvome redu iskoristiti ostavština franjevačke ili dominikanske trećoretkinje (tzv. picokare)⁴⁹ Franjice (Franke)

47 L. ŠABAN: Umjetnost i djela graditelja orgulja Petra Nakića u Dalmaciji i Istri, 13-16. Usp. i Ivo BABAROVIĆ: Orgulje u Nerezšiću, *Sveta Cecilija*, 36 (1943) 4-5, 146-147; Josip FRANULIĆ: Župna crkva u Nerezšićima na Braču, *Služba Božja*, 33 (1993) 1, 30-32.

48 Usp. L. ŠABAN: Umjetnost i djela graditelja orgulja Petra Nakića u Dalmaciji i Istri, 23-24.

49 Usp. Jeronim ŠETKA: Picokara, picukara, *Hrvatska kršćanska terminologija*, 207.

Bučić (? - ?)⁵⁰ i stanovitoga Lozića.⁵¹ Nije jasno zašto su Supetrani već 1790. godine morali sakupljati priloge za nabavu novih(!) orgulja, ali je poznato da im se tom prilikom valjalo osloniti na zajedničke snage, odnosno poduzeti namjensko prikupljanje milodara među župljanima.

10) Godine 1767., trogirski biskup Ivan Antun Miočević (Giovanni Antonio Miocevič; Šibenik, 1731. – Trogir, 1786.; trogirski biskup od 1766.)⁵² naručio je, godinu dana nakon svojega ustoličenja, velike, i to dvanaeststopne(!), orgulje za katedralu sv. Lovre u Trogiru. Primivši predum od 60 cekina, izgradnju je prihvatio Nakićev učenik Gaetano Callido (Este, 1727. – Venecija, 1813.)⁵³; bio je to njegov 72. opus.⁵⁴ Glazbalo je ipak bilo dovršeno i postavljeno nešto poslije, 1772. godine. Prema ugovoru od 16. svibnja 1767., koštalo je 563 zlatna mletačka cekina.⁵⁵ Nove usporedbe radi, barokno pjevalište, podignuto nad glavnim ulazom od kararskoga je mramora, koštalo je 156 zlatnih mletačkih cekina.⁵⁶ „Kasa“ (orguljsko kućište) i „orhestar“ zapali su 267 cekina, stube su koštale 25 cekina, a strop 38 cekina.⁵⁷ 11) Callidove trogirске orgulje svega 14 godina nakon postavljanja, 1786., odlukom crkvinarstva bile su dopunjene drugim, manjim orguljama (tal. *Organo di risposta* ili *Organo piccolo*)⁵⁸ koje su sačinjavale drugi manual (bez posebnih pedalnih svirala). Rad je izveo drugi majstor, Dominik (Domenico) Moscatelli

50 L. ŠABAN: Umjetnost i djela graditelja orgulja Petra Nakića u Dalmaciji i Istri, 22-23.

51 Joško KOVAČIĆ: *Župa Supetar na Braču*, Split: Župni ured Supetar, 2004, 61.

52 Remigius RITZLER – Pirminus SEFRIN (prir.): *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium ecclesiarum antistitum series*, 6, Patavii: Il messaggero di S. Antonio, 1958, 411.

53 Opširnije u: Francesco FRANCESCHETTI: *Gaetano Callido Estense*, Este: Tip. A. Apostoli, 1911; L. ŠABAN: Građa o orguljama (graditelj): *Callido d'Este Gaetano: 1727-1813*, <<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=27653>> (pristup 4. listopada 2025.); Davide ZAMMATTIO: *Magister et discipulus: Nacchini, Callido e l'ars organaria veneta settecentesca*, u: Fabiola Frontalini (ur.), *Gaetano Callido, da Venezia alle Marche: Il caso di Cingoli*, Cingoli: Consiglio regionale delle Marche, 2019, 21-72.

54 Opširnije u: L. ŠABAN: Doprinos trojice Moscatella orguljarstvu Dalmacije, *Radovi JAZU u Zadru*, 21 (1974), 225-227; L. ŠABAN: Građa o orguljama (lokaliteti): *Trogir katedrala (zborno-opatska crkva) sv. Lovre*, <<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=27454>> (pristup 4. listopada 2025.); Mirta ŠKOPLANAC-MAČINA: Orgulje u trogirskoj katedrali, *Bašćinski glasnik*, 7 (1998), 157-170.

55 Cijena od 563 cekina čini se najizglednija (kao ispravljenu je navodi L. Šaban); spominju se i drugi iznosi: 363 cekina (M. Majdak, za njim u jednom navratu to ponavlja i Šaban) te 693 cekina (Traguriensis).

56 Milan MAJDAK: Nove orgulje u znamenitoj Zborno opatskoj crkvi u Trogiru, 122; TRAGURIENSIS: Orgulje naše katedrale, 14.

57 L. ŠABAN: Građa o orguljama (lokaliteti): *Trogir katedrala (zborno-opatska crkva) sv. Lovre*, <<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=27454>> (pristup 4. listopada 2025.).

58 Usp. L. MARZONA – F. ZANIN: Gli organi di Pietro Nachini aspetti stilistici e tecnici, 72.

(Venecija, oko 1744. – ?, oko 1786.)⁵⁹, uzevši za svoj rad 110 cekina (primio je 25 cekina predujma prigodom potpisivanja ugovora, 22. kolovoza 1785.). Pritom se može pretpostaviti da je konačna cijena bila umanjena za vrijednost olova što ga je graditelj upotrijebio za svirale, a koje mu je za tu svrhu ustupila uprava trogirске katedrale.⁶⁰ Svakako valja spomenuti da su orgulje trogirске katedrale, do 20. stoljeća već dotrajale, bile demontirane i temeljito prerađene u novo glazbalo 1940. godine. To djelo, kao svoj 13. opus,⁶¹ potpisuje orguljar Milan Majdak (Šišljavić kraj Karlovca, 1897. – Zagreb, 1984.)⁶². Izvorno kućište prenamijenjeno i „prekrojeno“ za potrebe današnjega; prospekt je spretno preinačen tako da u cijelosti oslobađa pogled na rozetu nad glavnim portalom.



Slika 7. Stare orgulje G. Callida/D. Moscatellija (1772. i 1786.) u trogirskoj katedrali sv. Lovre⁶³

59 Opširnije u: L. ŠABAN: Građa o orguljama (graditeljji): *Moscatelli Dominicus*, <<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&iid=27802>> (pristup 4. listopada 2025.).

60 Usp. C. FISKOVIĆ: Iz glazbene prošlosti Dalmacije (Orgulje), 717; L. ŠABAN: Doprinos trojice Moscatella orguljarstvu Dalmacije, 225–227.

61 Opširnije u: M. MAJDAK: Nove orgulje u znamenitoj Zborno opatskoj crkvi u Trogiru, 122–123; Hermina MAJDAK-KNEŽEVIĆ: In memoriam: Milan Majdak, *Sveta Cecilija*, 54 (1984) 3–4, 68; L. ŠABAN: Građa o orguljama (lokaliteti): *Trogir katedrala (zborno-opatska crkva) sv. Lovre*, <<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&iid=27454>> (pristup 4. listopada 2025.).

62 L. ŠABAN: Građa o orguljama (graditeljji): *Majdak Milan*, <<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&iid=27771>> (pristup 4. listopada 2025.).

63 Preuzeto iz: M. ŠKOPLJANAC-MAČINA: Orgulje u trogirskoj katedrali, 162.



Slika 8. Orgulje M. Majdaka (1940.) u trogirskoj katedrali (foto: M. Jankov)

12) Da su ponekad i manje sredine željele nabaviti kvalitetne orgulje u solidna majstora, svjedoči nam slučaj iz Sutivana na otoku Braču. Zbilo se to na samu isteku 18. stoljeća, kada su mještani, ne kruteći sredstava, zatražili od sina Domenica Moscatellija, Gaetana (Venecija, oko 1765. – Milna na Braču, 1822.)⁶⁴, tada nastanjena u Pučišćima, da im za župnu crkvu Uznesenja Marijina podigne glazbalo pri čemu će sve metalne svirale načiniti od čistoga kositra⁶⁵ (isto su od njega zahtijevali i Korčulani za orgulje svoje katedrale 1800.!)⁶⁶. Prema zapisima iz Računske knjige mjesne Bratovštine Presvetoga Sakramenta, glazbalo je bilo naručeno 1798., a postavljeno 1799. godine. Zapadalo je čak 7.433,12 lira, a 1802. za čišćenje i akordiranje majstor je dobio još 444 lire. Unatoč nekim naknadnim popravcima/pregradnjama, Moscatellijevo glazbalo postoji i danas te se odlikuje iznimnom zvukovnom ljepotom. I don Frane Bulić u svojem je popisu vrijednih starijih orgulja za ove u Sutivanu (Stivanu) naveo da su „veoma milozvučne“, ali i da se domaći ljudi, Stivanjani iz drugoga desetljeća prošloga stoljeća njima nadasve ponose, kao „najboljim, najmilozvučnijim na otoku“, govoreći da im „na daleko [...] nema para, ni u devet kotara.“⁶⁷

64 Opširnije u: L. ŠABAN: Građa o orguljama (graditeljji): *Moscatelli Gaetano*, <<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&iid=27805>> (pristup 4. listopada 2025.).

65 Općenito, kositar predstavlja najskuplji materijal u orguljama, a olovo je znatno jeftinije. Osim toga, kositar je i tvrdi i elastičniji od olova te sviralama daje sjajniji, metalni zvuk. Olovo, naprotiv, daje tamniju boju, sličnu onoj u drvenih svirala. Usp. Ivan FAULEND-HEFERER: Nakičeve orgulje iz 1762. u samostanskoj crkvi sv. Frane u Šibeniku. Tehničko-akustička analiza. *Restauracija, Arti musices*, 4 (1973), 68.

66 L. ŠABAN: Doprinos trojice Moscatella orguljarstvu Dalmacije, 241–243.

67 Frane BULIĆ: Orgulje glasovitih umjetnika po crkvama u Dalmaciji, *Sveta Cecilija*, 12 (1918) 6, 163; L. ŠABAN: Doprinos trojice Moscatella



Slika 9. Orgulje G. Moscatellija (1799.) u župnoj crkvi Uznesenja Marijina u Sutivanu (foto: don J. Martinić)

Zaključak

Na fizionomiju orguljskoga fonda u Dalmaciji od 15. do 18. stoljeća presudno su utjecale društvene, crkvene i političke prilike, financijske mogućnosti te izražena povezanost s talijanskim kulturnim središtima-uzorima. Prikazom dvanaest slučajeva pokazuje se kako naručivanje orgulja, profili naručitelja i darovatelja, načini dogovaranja izgradnje te njihova namjena i (pre)namjena čine paralelnu povijest instrumentarija nerazdvojiva od crkvene glazbene kulture južnih hrvatskih središta od 15. do kraja 18. stoljeća. Sličnih bi se primjera moglo navesti još, što dodatno potvrđuje kontinuitet i višeslojnost toga fenomena.⁶⁸

Promatrajući raznolike naručitelje i darovatelje, od biskupa i kaptola do bratovština, redovnika i redovničkih zajednica, plemstva, pa i pojedinaca iz redova puka, vidljivo je da se slojevitost ondašnjega društva izravno odražavala i u fizionomiji samih glazbala. Već primjeri prvih graditelja iz 15. i 16. stoljeća otkrivaju obrazac koji će obilježiti i 17. i 18. stoljeće (u kojemu će se dalmatinski orguljski fond osobito dopuniti): stalna upućenost dalmatinskih sredina na talijanske graditelje, nerijetko i vodeća imena iz struke, uz povremene pokušaje lokalne samostalnosti.

orguljarstvu Dalmacije, 241–242. Usp. i I. BABAROVIĆ: Orgulje i orguljaši u Sutivanu, *Sveta Cecilija*, 32 (1938) 3, 87–88.; L. ŠABAN: Građa o orguljama (lokaliteti): *Sutivan ž. c.*, <<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=27408>> (pristup 4. listopada 2025.).

68 Vidi npr. L. ŠABAN: Umjetnost i djela graditelja orgulja Petra Nakića u Dalmaciji i Istri, 28–32.

Tijekom povijesti orgulje su bile jedan od izvanjskih, i vidljivih i čujnih, pokazatelja urbaniteta, kulturne provenijencije te prosperiteta pojedine zajednice, posebice u slučajevima kad su ih naručivale naše bogate primorske kasnosrednjovjekovne/(rano)renesansne komune. Orgulje su isticale javni ponos grada te su bile svojevrsan umjetnički manifest njegovih žitelja, odnosno gradskih ili crkvenih uprava. Sredine koje su se novih glazbala željele domoći, baš kao što su od vremena do vremena bile spremne ulagati, ponekad i velika novčana sredstva, u izgradnju zdanja poput zvonika, oltara, nabave oltarnih pala, korskih klupa, propovjedaonica, krstionica i sl., preko njih materijalizirale su svoje duhovno-kulturne habituse i estetičke inklinacije. Osim toga, ponekad i eksplicitno, davale su i izjavu političke pripadnosti (krilati lav sv. Marka). Najzad, i orgulje se *izgrađuju*, redovito od skupocjenih materijala, u procesu koji nikada ne pretpostavlja brzu ili površnu izvedbu, a važnu stavku njihove cijene i recepcije predstavlja i ime njihovih tvoraca. Tomu valja pribrojiti i redovite sporedne izdatke, poput prijevoza i putnih troškova, smještaja i prehrane za graditelje i pomoćnike, eventualne dodatne likovne opreme te, povremeno, tzv. *regalo*⁶⁹, odnosno nagradu majstoru, kao i financiranje drugih pratećih radova (drvodjeljskih, klesarskih, zidarskih), koji su inicijalne troškove dodatno povećavali.

Ovisno već o općim prilikama i pojedinačnim ekonomskim mogućnostima, orgulje su se naručivale s različitim premisama, odnosno očekivanjima koja su naručitelji imali od gotovih proizvoda. Ponekad se pazilo i na formu i na sadržaj (primjerice, u slučajevima oslikanih fra Urbanovih orgulja iz Trogira ili onih Colombijevih iz Korčule), a gdje kad samo na zadovoljenje formalnosti (slučaj iz Karina). U većini slučajeva naručitelji su za svoj ulog nastojali doći do glazbala koje je, kvalitetom korelatnom cijeni, predstavljalo proizvod dostatan da zadovolji praktične glazbeno-liturgijske potrebe. Nove orgulje, gdje kad i poduzimanja pregradnje postojećih, pripijevale su u dalmatinske crkvene prostore redovito poradi nužnosti, zbog dotrajalosti ili oštećenja naslijeđenih glazbala. Stoga, nikada nećemo naići na slučajeve da se neki kvalitetan i funkcionalan instrument proizvoljno išao zamjenjivati novim, primjerice zbog smjene umjetničkoga ukusa. U dalmatinskim društvenim i ekonomskim okolnostima takav pristup značio bi ekstravaganciju i pomodarstvo, čak i stanovitu ekonomsku neosjetljivost, redom osobine koje si pokrajina opterećena povijesnim i materijalnim poteškoćama nije ni mogla, a ni smjela priuštiti.

69 Usp. L. ŠABAN: Doprinos trojice Moscatella orguljarstvu Dalmacije, 231, 238. Usp. i L. ŠABAN: Nekoliko neobjavljenih dokumenata o djelovanju Petra Nakića, *Sveta Cecilija*, 45 (1975) 4, 100.

Činjenica da su unatoč svim navedenim izazovima pojedina domaća mjesta, urbana, ali i ona ruralna, ipak uspijevala pozitivno odgovoriti kad je nabava orgulja u pitanju, pokazatelj je amblematičnosti što ju je to glazbalo kao crkveni i glazbeno-kulturni simbol uživalo u (pod) svijesti domaćega društva i njegovih pojedinaca. Orgulje su, dakle, istodobno bile i statusni pokazatelj i glazbeno-duhovni medij, svojevrsna spona između materijalne i simboličke reprezentacije pojedine zajednice te obogaćenje bogoslužnih čina.

Veze prije svega za gradske ambijente, orgulje su, osim toga, svojom prisutnošću značile i pridizanje te demokratizaciju u općih glazbenih prilika, dakle i u sredinama seoskih životnih odrednica, bilo na otocima ili dijelu kontinentalne Dalmacije. Moguće je zato tvrditi da su u Dalmaciji (kao i u drugim našim povijesnim pokrajinama, no to je posebna tema) u starijim razdobljima upravo orgulje odigrale dobar dio uloge koja je u razvijenijim ozemljima pripadala ponajprije javnim kazalištima, putujućim glazbenim trupama, orkestrima i ostalim izgrađenim nositeljima glazbeno-kulturnoga života. Ovim se radom nastojalo nadopuniti, (re)kontekstualizirati te, manjim dijelom, precizirati dosadašnje muzikološke spoznaje o orguljskoj kulturi u Dalmaciji, sagledavši je u okviru njezinih društvenih i simboličkih aspekata te uputivši na njezinu ulogu u oblikovanju umjetničkog i glazbenog identiteta ove povijesne regije.

Arhivski izvori

***: 1769 *Libreto ove si [...] notta [...] presa al giorno [...] intencione del Sigr. D Pietro Nachich [1769 Knjižica misa prikazanih na nakanu gosp. don Petra Nakića]*, rukopis, Arhiv Franjevačkoga samostana u Makarskoj, bez sign.

Bibliografija

ARMANO, Emin: *Orgulje hrvatskih graditelja: tragom Ladislava Šabana*, Zagreb: Jakša Zlatar, 2006.

BABAROVIĆ, Ivo: Orgulje i orguljaši u Sutivanu, *Sveta Cecilija*, 32 (1938) 3, 87-88.

BABAROVIĆ, Ivo: Orgulje u Nerežišću, *Sveta Cecilija*, 36 (1943) 3, 4-5, 98-99, 146-147.

BRKAN, Jure: Školovanje svećeničko-redovničkih kandidata Provincije Presvetog Otkupitelja u XVIII. stoljeću, *Kačić. Fra Filip Grabovac i njegovo doba (Radovi simpozija Franjevačke provincije Presvetoga Otkupitelja o fra Filipu Grabovcu, piscu i narodnom mučeniku, i drugim značajnim franjevcima XVIII. stoljeća. Simpozij je održan u Sinju od 30. rujna do 2.*

listopada 1982. godine; II. dio: Doba fra Filipa Grabovca), 16 (1984), 7-58.

- BULIĆ, Frane: Orgulje glasovitih umjetnika po crkvama u Dalmaciji, *Sveta Cecilija*, 12 (1918) 5-6, 129-133, 161-164.
- BUŽANČIĆ, Radoslav: *Secundum Sacrarium Divi Joannis - Stara Kapela Sv. Ivana Trogirskog u katedrali sv. Lovrinca, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 40 (2005) 1, 77-110.
- CRNICA, Ante: *Naša Gospa od Zdravlja i njezina slava: Kritički prikaz štovanja čudotvorne Gospe od Zdravlja, Njezina svetišta i samostana u Splitu na Dobromu*, Šibenik: Tiskara „Kačić“, 1939.
- DOLJANIN, Frano: *Franjevci Provincije Presvetog Otkupitelja 1735. - 2023. Životopisi i službe*, Omiš: Franjevačka provincija Presvetog Otkupitelja, 2024.
- FAULEND-HEFERER, Ivan: Nakićeve orgulje iz 1762. u samostanskoj crkvi sv. Frane u Šibeniku. Tehničko-akustička analiza. Restauracija, *Arti musices*, 4 (1973), 47-99.
- FISKOVIĆ, Cvito: Iz glazbene prošlosti Dalmacije (Orgulje), *Mogućnosti*, 21 (1974) 6-7, 711-825.
- FRANCESCHETTI, Francesco: *Gaetano Callido Estense*, Este: Tip. A. Apostoli, 1911.
- FRANULIĆ, Josip: Župna crkva u Nerežišćima na Braču, *Služba Božja*, 33 (1993) 1, 17-68.
- GRGIĆ, Miljenko: *Glazbena kultura u splitskoj katedrali od 1750. do 1940.*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1997.
- JANKOV, Mirko: Rukopisne orguljske knjižice kao osobni svirački katalozi: primjeri iz glazbenih arhiva Franjevačke provincije Presvetoga Otkupitelja, *Zbornik Umjetničke akademije u Splitu*, 2 (2024) 2, 51-70.
- JURIŠIĆ, Karlo: Franjevačka provincija svetoga Kaja pape i mučenika u Dalmaciji (Prvo desetljeće Franjevačke provincije Presv. Otkupitelja 1735. - 1745.), *Kačić*, 17 (1985), 127-195.
- KALOGJERA, Niko: Povjesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve, *Sveta Cecilija*, 18 (1924) 3-5, 89-90, 126-128, 160-163.
- KATALINIĆ, Vjera: *Katalog muzikalija u franjevačkom samostanu u Omišu/Catalogue of Music Manuscripts and Prints in the Franciscan Monastery in Omiš*, Indices collectionum musicarum tabulariorumque in Croatia, br./no. 3, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za muzikološka istraživanja/Croatian Academy of Sciences and Arts, Institute for Musicological Research, 1991.
- KOVAČIĆ, Joško: *Župa Supetar na Braču*, Split: Župni ured Supetar, 2004.
- MAJDAK, Milan: Nove orgulje u znamenitoj Zborni opatskoj crkvi u Trogiru, *Sveta Cecilija*, 34 (1940) 6, 122-123.
- MAJDAK-KNEŽEVIĆ, Hermina: In memoriam: Milan Majdak, *Sveta Cecilija*, 54 (1984) 3-4, 67-69.
- MARZONA, Lorenzo - ZANIN, Francesco: Gli organi di Pietro Nachini

- aspetti stilistici e tecnici, u: Lorenzo Marzona – Federico Lorenzani (ur.), *Pietro Nachini: Vita, opere e criteri costruttivi di uno dei maggiori organari di ogni tempo*, Guastalla: Ass. Culturale G. Serassi, 2020, 69–125.
- MATIJEVIĆ, Ante: Neriješeni problemi orgulja u šibenskoj katedrali od njena početka do danas, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, Zagreb 1957, knjiga 3, 467–483.
- MEDER, Jagoda: Orgulje u Hrvatskoj, Zagreb: Globus, 1992.
- MORETTI, Corrado: *L'Organo Italiano*, 2. izdanje, Milano: Casa Musicale Eco, 1973.
- NOVAK, Grgo: Orgulje, orguljaši i učitelji crkvenog pjevanja u Hvaru, *Sveta Cecilija*, 18 (1924) 6, 179–181.
- OČIĆ, Ljerka: *Europske orguljske škole od 16. do 19. stoljeća: Povijesna izvođačka praksa*, Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2022.
- OSTOJIĆ, Ivan: *Benediktinci u Hrvatskoj [i ostalim našim krajevima]*, sv. 2 (Benediktinci u Dalmaciji), Split: Benediktinski priorat Tkon, 1964.
- RITZLER, Remigius – SEFRIN, Pirminus (prir.): *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium ecclesiarum antistitum series*, 6, Patavii: Il messaggero di S. Antonio, 1958.
- SOLDO, Josip Ante: Franjevački samostan u Karinu, *Kačić*, 6 (1974), 5–38.
- SOLDO, Josip Ante: Djelovanje franjevaca Provincije Presvetoga Otkupitelja kroz 250 godina (1735. – 1985.) (Društveno-kulturni pregled), *Kačić*, 17 (1985), 197–360.
- SOLDO, Josip Ante: Glazbena ostavština 17. i 18. stoljeća u franjevačkim samostanima Splitske provincije, u Ennio Stipčević (ur.), *Glazbeni barok u Hrvatskoj, Zbornik radova sa simpozija održanog u Osoru 1986. godine*, Osor: OGV, 1989, 130–144.
- SOLDO, Josip Ante: *Sinjska krajina u 17. i 18. stoljeću*, Sinj: Matica hrvatska, 2011.
- STELLA, Loris (ur.), *L'organo veneziano di Valvasone: Restauro e ricostruzione sui passi di Vincenzo Colombi*, Valvasone: Loris Stella, 2023.
- ŠABAN, Ladislav: Umjetnost i djela graditelja orgulja Petra Nakića u Dalmaciji i Istri, *Arti musices*, 4 (1973), 47–99.
- ŠABAN, Ladislav: Doprinos trojice Moscatella orguljarstvu Dalmacije, *Radovi JAZU u Zadru*, 21 (1974), 217–260.
- ŠABAN, Ladislav: Nekoliko neobjavljenih dokumenata o djelovanju Petra Nakića, *Sveta Cecilija*, 45 (1975) 1, 11–12; 45 (1975) 4, 99–102.
- ŠABAN, Ladislav: Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, u: Davor DOMANČIĆ (ur.), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji: Fiskovićev zbornik I*, 21 (1980), 555–571.
- ŠETKA, Jeronim: *Hrvatska kršćanska terminologija*, 2. izmijenjeno, popravljeno i upotpunjeno izdanje, Split: Knjižnica „Marije“, 1976.
- ŠKOPLJANAC-MAČINA, Mirta: Orgulje u trogirskoj katedrali, *Bašćinski glasi*, 7 (1998), 157–170.
- THISTLETHWAITE, Nicholas – WEBBER, Geoffrey (ur.), *The Cambridge Companion to the Organ*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- TOMIĆ, Radoslav: *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb: Matica hrvatska, 1995.
- TRAGURIENSIS: Orgulje naše katedrale, *Jasna zraka: bilten sv. Ivana biskupa trogirskoga*, 4 (1976.) 3–4, 13–15.
- VRBANIĆ, Vilena: Orgulje i orguljarstvo u hrvatskim zemljama od 14. do 16. stoljeća, *Arti musices*, 46 (2015) 1, 91–103.
- ZAMMATTIO, Davide: Magister et discipulus: Nacchini, Callido e l'ars organaria veneta settecentesca, u: Fabiola Frontalini (ur.), *Gaetano Callido, da Venezia alle Marche: Il caso di Cingoli*, Cingoli: Consiglio regionale delle Marche, 2019, 21–72.
- ZANINOVIĆ, Antonin: Starije vijesti o orguljama u nekim dalmatinskim crkvama, *Sveta Cecilija*, 13 (1919) 6, 141–144.
- ZANINOVIĆ, Antonin: O hvarskom orguljašu fra Inocenciju Jerkoviću, dominikancu, *Sveta Cecilija*, 22 (1928) 4, 181–183.

Elektronički izvori

- Digitalna zbirka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti – Odsjek za povijest hrvatske glazbe – Ostavština Ladislava Šabana – Građa o orguljama (lokaliteti) i Građa o orguljama (graditelji), <<http://dizbi.hazu.hr/>> (pristup 4. listopada 2025.).
- LUČIĆ, Nikša: Jerković, Inocent, *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005, <<https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=8605>> (pristup 4. listopada 2025.).
- Concerti di Musica Antica Valvasone – Organo Colombi*, <<http://www.concertivalvasone.fvg.it/organo-colombi.html>> (pristup 4. listopada 2025.).

Summary

A Music-Historical Itinerary: The Organ in Dalmatia from the Fifteenth to the Eighteenth Centuries

This paper explores the circumstances, patrons, and methods of organ procurement in Dalmatia from the fifteenth to the eighteenth centuries, based on twelve representative case studies drawn from archival, secondary, and, where possible, primary sources and artefacts. The study demonstrates that organ commissioning engaged a wide spectrum of social actors – from bishops and cathedral chapters to confraternities, religious communities, members of the nobility, and, more rarely, individuals from the common populace – reflecting the stratified structure of early modern society in the scale, ambition, and representativeness of the instruments themselves. Economic conditions, political circumstances, and Italian cultural models, particularly Venetian, decisively shaped the dynamics of organ building. Special attention is given to the roles of Venetian and local craftsmen, notably Don Petar Nakić and his pupils or successors, as well as to distinctive modes of financing, including donations, Mass intentions, votive offerings, dowries, and wills. Comparative references to the prices of other ecclesiastical furnishings provide insight into the relative value of organs within the broader framework of church material culture. The analysis highlights the close relationship between organ culture and the development of both urban and, to a lesser extent, rural communities, which often sought, through their instruments, to affirm a degree of urbanity and musical contemporaneity. Beyond their liturgical function, organs were sometimes adapted or repurposed to meet changing needs or aesthetic expectations, acting as visible and audible markers of cultural identity, civic pride, and social prestige. Their construction, typically from costly materials, was a complex and resource-intensive process that rarely permitted haste or superficial execution; the builders' reputation, professional networks, and financial commitments were central to both production and reception. Ancillary expenses – including transport, accommodation, sustenance for builders, decorative additions, and occasional gifts (*regalo*) for organ builders – were integral to the commissioning process, revealing the breadth of material and human resources involved in creating, restoring, or modifying an instrument. By facilitating the communication and broader dissemination of musical works, organs contributed to the gradual democratization of music-making beyond elite or clerical circles. Situating organ culture within its social, economic, and symbolic contexts, this paper expands existing musicological perspectives on early modern Dalmatia. It also emphasizes the organ's dual role as both a musical instrument and an emblem of communal identity, urban refinement, and cultural ambition.

KEYWORDS: *organs; Dalmatia; patrons; Petar Nakić; cultural history; 15th–18th centuries*

Scenski dizajn kao samostalna umjetnička praksa

Tatjana Dadić Dinulović

Fakultet tehničkih nauka
Univerziteta u Novom Sadu
td.dinulovic@uns.ac.rs

UDK 792.021/.024"199/202"
7.038.55"199/202"

Umjetničko istraživanje / Art-based research

Primljeno / Received: 3. 12. 2025.

Prihvaćeno / Accepted: 12. 1. 2026.

Sažetak

Rad je posvećen razvoju praksā scenskog dizajna kao posebne umjetničke discipline, izvedene iz kazališta, odnosno, iz praksā izlaganja i predstavljanja scenografije, shvaćene u najširem smislu značenja pojma. Osamostaljivanje umjetničkih praksā unutar scenskog dizajna nastaju radovi koji nisu vezani za konkretne kazališne autore i predstave. Riječ je o umjetničkim istraživanjima, čiji ishodi mogu imati veoma različite forme, koji nisu aplikativne prirode i koji kao osnovne gradivne elemente dominantno upotrebljavaju scenska izražajna sredstava. Ta istraživanja posebno su utemeljena na odnosu između samog rada i procesa koji mu prethodi naglašavajući da fokus na istraživačkom i kreativnom procesu ne znači da djelo kao ishod treba zanemariti ili zamijeniti. Na osnovi prethodnih teorijskih i praktičnih iskustava, u radu su prikazana i analizirana osnovna načela stvaralačkog procesa te različiti ishodi u odnosu na formu, izražajna sredstava, prostorne razine realizacije i preciznost u izradi/izvođenju.

KLJUČNE RIJEČI: *scenski dizajn, umjetničke prakse scenskog dizajna, performativnost, performativna instalacija, izvođenje/izlaganje*

Od kazališta prema samostalnoj umjetničkoj praksi

Razvoj praksā scenskog dizajna u kazalištu počinje devedesetih godina 20. stoljeća iz potrebe da u procesu nastanka kazališne predstave ravnopravno budu tretirane sve ključne discipline koje u tom procesu sudjeluju i, posebno, da njihov tretman bude sintetičan¹. Prema definiciji, scenski dizajn u kazalištu nastaje proširenjem pojma scenografije i „obuhvata različite oblasti scenskog stvaralaštva – artikulaciju fizičkog prostora za igru i dizajn dekora, kostima, zvuka i svjetla – objedinjenih u organskom procesu nastanka pozorišne predstave... Pojam ‘scenski dizajn’, dakle, nije sinonim za dizajn dekora (set design), dizajn pozornice (stage design) ili dizajn u pozorištu/pozorišta (theatre design), već podrazumeva stvaranje kompleksnog, sintezijskog okruženja, fizičkog i metaforičkog, u kome scenska slika može da bude i građena i mišljena“². Ta definicija tijekom prethodnih trideset godina svoje utemeljenje i potvrdu našla je u praksi – sve veći broj značajnih redatelja pozornost usmjeruje na funkciju, organizaciju, artikulaciju i dramaturgiju scenskog prostora, timski promišljajući scenski dizajn na temelju njegove funkcije u dramskoj strukturi predstave. Osim toga, mnogi kazališni autori danas se predstavljaju kao scenski dizajneri, nagrade na festivalima dodjeljuju se za (scenski) dizajn predstave u cjelini, a broj se škola koje obrazuju scenske dizajnerice povećava³.

Kao posebna umjetnička disciplina, scenski dizajn izveden je iz kazališta, točnije iz praksā izlaganja i predstavljanja scenografije, shvaćene u najširem smislu značenja pojma⁴. Ključna tema tih praksā, posebno razvijanih na

Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora, jest (ne)moćnost (re)kreiranja i (re)konstrukcije doživljaja kazališne predstave, izvan konteksta i prostora kazališta. Istovremeno, osamostaljivanjem umjetničkih praksā unutar scenskog dizajna nastaju radovi koji nisu više vezani za konkretne kazališne autore i predstave. Riječ je o umjetničkim istraživanjima čiji ishodi mogu imati veoma različite forme, koji nisu aplikativne prirode i u funkciji kazališne predstave, i koji kao osnovne gradivne elemente dominantno upotrebljavaju scenska sredstva. Tako nastaju djela scenskog dizajna koja definiramo kao nova, samostalna, kontekstualna umjetnička dela, dominantno oslonjena na upotrebu scenskih izražajnih sredstava, koja uspostavljaju aktivan odnos prema prostoru i prema publici⁵.

Proces i procesualnost u scenskom dizajnu

Ključna tema nastanka samostalnih djela scenskog dizajna jest odnos između samog rada i procesa koji mu prethodi. Naglasak stavljen na istraživački i kreativni proces ne znači da djelo kao rezultat treba zanemariti ili zamijeniti. Naprotiv, oba aspekta podjednako moraju biti vrednovana i ispitana kao integralna, a postupak sagledan kao njihovo objedinjavanje. Nužno je osvijetliti unutrašnja iskustva, i kreativna i perceptivna, koja se javljaju u umjetnika i promatrača, kao i tijekom njihove komunikacije između. Proces, u velikoj mjeri zasnovan na istraživanju i kontekstualizaciji, najčešće traje dugo i nastaje u zajedničkom/kolektivnom radu svih sudionika. Ovdje posebno treba naglasiti da su, u pravilu, najinspirativniji radovi oni koji nastaju baš u dugotrajnom istraživačkom kolektivnom procesu, a zatim u spajanju i povezivanju individualnih umjetničkih iskaza u značenjsku, prostornu i doživljajnu cjelinu.

Taj pristup oslonjen je na nekoliko problemskih tema.

Kontekst kao prva i, možda, najvažnija točka oslonca, usmjeren je na pitanja kada i gdje rad nastaje, što ga pokreće i koga i zašto se tiče, što vodi tematizaciji i naslovu rada. Drugu ključnu točku čini *priča*, odnosno, izbor tekstualnog predloška, najčešće pisanog teksta, nikada ne dramskog. Te priče postaju predmetom veoma različitih „čitanja“ i interpretacija, razgovora, asocijacija i međusobnog povezivanja. *Prostor*, kao treći oslonac, gotovo je uvijek ravnopravan sa pričom i moguće ga je promatrati iz veoma različitih perspektiva – kao inspiraciju, provokaciju,

prostora 2011., u knjizi *Intersection, Intimacy and Spectacle*.

5 Tatjana DADIĆ DINULović: *Scenski dizajn kao umetnost*, 286.

1 Nastanak i razvoj scenskog dizajna kao područja profesionalnog, umjetničkog, kustoskog, teorijsko-kritičkog i ideološkog djelovanja, detaljno je prikazan u knjizi *Scenski dizajn kao umetnost*, posebno u poglavlju „Scenski dizajn kao ideologija“, Beograd i Novi Sad: Clio i FTN, 2017, 12–29.

2 *Ibid.*, str. 22

3 Prvi studiji scenskog dizajna, sveučilišni magistarski, a zatim i poslijediplomski doktorski, osnovani su na Univerzitetu umjetnosti u Beogradu, u Centru za interdisciplinarnu studije, 2001. godine. Na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu scenski dizajn moguće je studirati na svim trima razinama studija (prijediplomskoj, diplomskoj i poslijediplomskoj doktorskoj) od 2013., a dva su smjera na diplomskom studiju scenskog dizajna (Scenografija i Kostimografija) nastali na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (2024.) i na AGRFT-u u Ljubljani (2025.). Također, na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Rijeci od 2021. godine postoji smjer Izvedbeni dizajn za kazalište i film na diplomskom studiju Primijenjene umjetnosti, izravno potaknut diplomskim studijem Scenskog dizajna na FTN-u.

4 Ovdje posebno mislim na pojam *scenography* kako ga shvaćaju dvije autorice: Pamela Hauard u knjizi *Šta je scenografija?*; i Sodja Zupanc Lotker u kontekstu Praškog kvadrijenala scenskog dizajna i scenskog

sudionika ili ishod. Ovdje je riječ o konkretnom fizičkom prostoru s kojim rad uspostavlja dijalog i u kojemu nastaje. To znači da svako samostalno umjetničko djelo scenskog dizajna može biti promatrano kao *site specific*, pri čemu prostor biva ispitan, osvojen i transformiran, što nije uvjetovano njegovom prethodnom namjenom, upotrebom i značenjem. Tako prostor postaje osnovni „sugovornik“ priče i/ili sredstvo pričanja. Gotovo po pravilu, u procesu se, zatim, pojavljuju *predmeti* kao materijalni trag, refleksija ili dokaz priče, a koji kreativnom transformacijom postaju artefakti. Ipak, presudnu vrijednost čine *ljudi* – skupina pojedinaca koja surađuje i, s vremenom, postaje zajednica, uspostavljajući specifične odnose. Ti odnosi, međutim, moraju biti zadržani u zajedničkom prostoru i vremenu, kronotopu – jedinstvenom, izdvojenom i izoliranom prostorno-vremenskom okviru. Pod zajednicom ovdje podrazumijevamo i publiku, tj. težnju da između rada/izvođača i publike u samom izvođenju/izlaganju bude uspostavljen aktivan odnos. Ako je cilj procesa uspostavljanje „zone“ (mjesta naboja, koncentracije vremena, pokreta i izraza), odnosno vakuuma koji „uvlači“ publiku da bi je preobrazio, onda stvaralačka zajednica ne traga za promatračem, već za publikom koja je „unutra“⁶. Zato i proces i ishod podrazumijevaju žudnju za aktivnom publikom, onom koja ima strpljenja, koja je prisutna u trenutku izvođenja/izlaganja i fizički i psihološki te koja izlaskom iz prostora djela nastavlja razmišljati o prethodnom neposrednom iskustvu. To je žudnja za uspostavljanjem aktivnog dijaloga s *namjerom*, bez izvjesnosti o rezultatu. Zajednica označuje i kolektivni rad onih koji proces iniciraju, moderiraju i/ili vode, pa neizvjesnost takva procesa i ishoda zahtijeva potpuno međusobno razumijevanje i povjerenje. Za *publiku* percepcija i recepcija rada također moraju biti izazovom.

Jasno je da su ishodi takvih procesa heterogeni. Tomu pridonosi činjenica da većina samostalnih djela scenskog dizajna počiva na izvedbi, jednako kao i na izlaganju. Performativnost je važna, čak i nužna, iako u većini slučajeva djelo može imati svoj život i izvan vremena i prostora izvođenja. Ta komponenta usložnjava čitav proces, a kao ishod, dominantno, daje djelo za jedno, pojedinačno ili neponovljeno izvođenje. Uloga publike u tom se slučaju, također, mijenja jer tek u susretu s njom djelo biva „dovršeno“.

6 Selena Junačkov u izlaganju u sklopu kolegija *Umetničke prakse scenskog dizajna*, poslijediplomski doktorski studij Scenskog dizajna u Novom Sadu, 17. listopada 2025.

Na osnovi takva pogleda na scenski dizajn kao stvaralački proces i umjetničku formu, kreirana je radionica *Iz kuće izišao čovek* kao deo festivala UMAS 2025⁷. Iako se niz odrednica te radionice temeljno razlikovao od prethodnih iskustava, ipak su zadržana osnovna načela, ali u potpuno izmijenjenom vremenskom i prostornom kontekstu. U cjelini, u tim prethodnim iskustvima najjasnije govore dva primjera, veoma različita u odnosu na formu, izražajna sredstava, prostornu razinu realizacije i preciznost u izradi/izvođenju.

Dvije studije slučaja

Rad *Proces ili Šta je stvarno VAŽNO za mene* izveden je na Praškom kvadrjenu scenskog dizajna i scenskog prostora 2015. godine, u okviru Studentske sekcije nastupa Srbije na toj manifestaciji⁸. Utemeljen je u društveno-politički kontekst, neizbježan u promatranju pojava podneblja u kojemu živimo. Usporedno s tim, rad je potaknut i razmišljanjima mladih ljudi, studenata, o vlastitom položaju u društvu u kojemu žive, kao i time što žele raditi nakon završetka studija. Četrnaest studenata različitih fakulteta, izabranih u javnome natječaju s dvama krugovima izbora, radilo je u timu sedam mjeseci. Iz tog procesa, oslonjena na individualne priče i sjećanja, nastala je izvođačka instalacija sastavljena od osamdeset performansa koje su studenti realizirali pred ili s publikom u Pragu. Izbor performansa kao kreativnog sredstva ovdje je bio posebno osjetljiv jer se nitko od studenata prethodno nikada nije bavio tom umjetničkom formom niti se za nju školovao. Poseban izazov bilo je pitanje susreta studenata/izvođača s publikom uživo, kao i razumijevanja složenih veza između osobnih predmeta i intimnih priča kojima su studenti gradili rad. Specifičnost djela jest i njegov nastanak uvjetovan prostorom, prvotno scenografskim modelom u mjeru 1 : 1 u Scenskoj laboratoriji u Novom Sadu, a zatim u stvarnom, fizičkom prostoru Kafkine kuće u Pragu – dvije međusobno povezane prostorije, korištene kao izložbeni i/ili prostor za performanse te kao „fundus“ za čuvanje i skladištenje osobnih predmeta studenata – artefakata. Već prvi susret s publikom koja

7 Na poziv Matka Botića, prodekana za međunarodnu suradnju, radionicu u Splitu u okviru festivala UMAS, vodile su Tatjana Dadić Dinulović i Slađana Miliević s Odseka za umetnost i dizajn Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu.

8 Nastup Srbije *Proces* (kategorija Zemalja i regiona i Studentska sekcija) nagrađen je 2015. godine Zlatnom medaljom za pokretanje dijaloga. O tom radu i nastupu Srbije vidjeti u katalogu Mia DAVID i T. DADIĆ DINULović (ur): *Proces: Srbija na Praškom kvadrjenu scenskog dizajna i scenskog prostora 2015*, Beograd i Novi Sad: Muzej primenjene umetnosti i FTN, 2015.

je iz različitih dijelova svijeta dolazila i provodila vrijeme s njima tijekom 11 dana nastupanja, osam sati dnevno, gledajući izvođenja ili sudjelujući u njima, pa čak i razmjenjujući artefakte, pokazao je snagu njihovih autorskih iskaza.



Slika 1. *Proces ili Šta je stvarno VAŽNO za mene*, Prag 2015.

Foto: Nemanja Knežević



Slika 2. *Proces ili Šta je stvarno VAŽNO za mene*, Prag 2015.

Foto: Nemanja Knežević

Rad (*zamišljene*) *Porodične priče* izveden je u Scenskoj laboratoriji „Borislav Gvojić“ na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu, a zatim i u Kreativnom distriktu u Novom Sadu, u okviru Bijenala scenskog dizajna 2022. godine⁹. Ni taj proces nije bio oslonjen na zadani tekst, već na istraživanje dokumentarne

građe – obiteljskih arhivskih fotografija, predmeta i drugih dokumenata studenata te njihovim razgovorima s članovima obitelji. Tako su nastale pojedinačne osobne priče o konkretnim ljudima/likovima. Slijedilo je kreiranje situacija zasnovanih na ključnim rečenicama teksta, pa njihovo transponiranje u prostor, u kutije kao mjesta za skladištenje uspomena i sjećanja. Svatko je, zatim, u svoje četiri kutije smjestio prostorne instalacije objedinjujući ih u priču o jednoj osobi i jednom vremenu, a njihovim kronološkim povezivanjem nastao je zajednički rad.¹⁰ Ovoga puta studenti su također bili heterogena prethodnog obrazovanja, a proces je trajao oko četiri mjeseca. Kao ishod, taj rad bio je složena višemedijska instalacija, nastala povezivanjem osam pojedinačnih priča – insceniranih sjećanja, ispričanih scenskim izražajnim sredstvima. Velika vrijednost rada bila je i u tome što su studenti sami dizajnirali prostor svojih kutija te tehnički realizirali rad, precizno i fino, na nivou ruke.



Slika 3. (*zamišljene*) *Porodične priče*, Novi Sad, 2022. Foto: SCEN foto tim



Slika 4. (*zamišljene*) *Porodične priče*, Novi Sad, 2022. Foto: SCEN foto tim

⁹ O radu vidjeti katalog izložbe T. DADIĆ DINULović i Daneila DIMITROVSKA (ur.): (*zamišljene*) *Porodične priče*, FTN, Novi Sad, 2022.

¹⁰ *Ibid.*, str. 1-2

Radionica: *Iz kuće izišao čovek*

Iako je radionica zamišljena prije, u drukčijim okolnostima, društveni kontekst u Srbiji 2025. – studentski prosvjed koji je pokrenuo društvo i, posebno, akademsko okružje¹¹ – inicirao je izbor jednog od najintrigantnijih pisaca 20. stoljeća, Danila Harmsa i njegove priče-pjesme *Iz kuće izišao čovek*, kao predložak za rad sa studentima u Splitu. Ta priča nastala je godinu dana prije nego što je Harms nestao, tj. bio odveden u nepoznatom pravcu, da bi ubrzo skončao u zatvoru, od gladi.

Istraživački i kreativni proces bio je veoma specifičan – skupinu je činilo sedam studenata s različitih studijskih programa¹² koji se nisu poznavali niti su prije toga radili zajedno. Vrijeme za rad bilo je kratko (dva dana), a prostor neuobičajen – učionica/sala za glumačke vježbe i kazališne predstave (Scena A). Zadatak je ostao u duhu prethodno prikazanih primjera – individualno i grupno istraživanje danog tekstualnog narativa i njegova inscenacija, u zadanom prostoru. U zajedničkom ravnopravnom radu trebalo je osmisliti, kreirati i realizirati umjetničko djelo u formi složene performativne prostorne instalacije, nastale upotrebom scenskih izražajnih sredstava. Posebno, trebalo je uspostaviti aktivan odnos prema užem prostornom okviru (zadanom artefaktu, tj. putnom koferu), prostoru u kojemu je rad trebalo nastati (zajednički prostor izlaganja/izvođenja), i prema publici. Zadatak studenata bio je i da sami artikuliraju prostor, tehnički realiziraju rad i sve njegove komponente, kao i da ih realiziraju s minimalnim budžetom.

Harmsova životna priča i, posebno, ona koju je napisao, provocirale su neočekivane i autentične reakcije studenata na osnovi kojih su, izuzetno brzo, nastali njihovi „dramski“ likovi i životne priče. Te priče potom su bile ispričane upotrebom predmeta smještenih u prostore kofera, kao i istraživanjem i osvajanjem čitavog prostora sale A – izlaskom na terasu, otvaranjem vrata k zanemarenim i zaboravljenim udubljenjima, blokiranjem uobičajenih komunikacija i iznošenjem nepotrebnih i/ili neželjenih stvari. Upotreba zvuka i svjetla u pojedinačnim radovima znatno je utjecala na objedinjavanje ukupne vizualne i zvučne slike jer su studenti

s pozornošću i međusobnim razumijevanjem komponirali zajednički izlagački/izvođački prostor. U ishodu, *Iz kuće izišao čovek* bila je višemedijska prostorna instalacija, sačinjena od šest pojedinačnih autorskih iskaza, objedinjenih u značenjsku i prostornu cjelinu. Ulazak publike u prostor, njezino kretanje i/ili zadržavanje i komunikacija s pojedinačnim radovima donijeli su nove slojeve čitanja i razumijevanja ukupnog konteksta u kojemu je rad nastao. Razlike u dinamici rada, načinima stvaranja skupine, brzini procesa, tretmanu prostora i upotrebi izražajnih sredstava i formā pokazao je širinu prostora za buduća istraživanja i promišljanja nastanka i realizacije samostalnih umjetničkih djela scenskog dizajna.

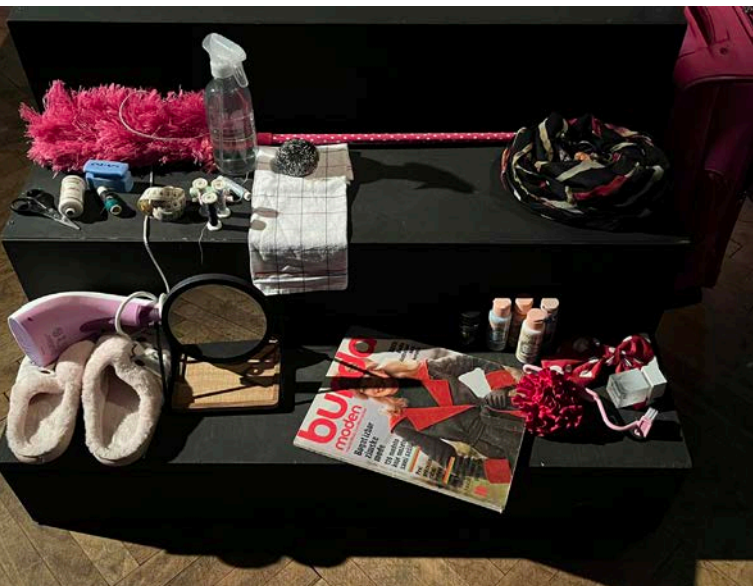


Slika 5. *Iz kuće izišao čovek*, Split, 2025. Foto: Tatjana Dadić Dinulović



Slika 6. *Iz kuće izišao čovek*, Split, 2025. Foto: Tatjana Dadić Dinulović

- 11 Prosvjed je nastao zbog neprihvatljiva odnosa vlasti prema pitanju odgovornosti za smrt 16 ljudi, stradalih zbog pada nadstrešnice Železničke stanice u Novom Sadu. Blokada Fakulteta tehničkih nauka počela je 9. prosinca 2025. godine. U trenutku nastanka ovog teksta nastava na Fakultetu ponovo se odvija.
- 12 Studenti koji su izveli rad su Antonio Peran, Damira Bočina, Karla Šola, Luca Ninčević, Marjan Kukulj i Roko Vidović. U radu je sudjelovala i Marta Grubišić.



Slika 7. *Iz kuće izišao čovek*, Split, 2025. Foto: Tatjana Dadić Dinulović



Slika 8. *Iz kuće izišao čovek*, Split, 2025. Foto: Tatjana Dadić Dinulović

Ususret novim istraživanjima

Činjenica je da je scenski dizajn, kao samostalno umjetničko i kustosko područje, relativno novo i da zahtijeva daljnja istraživanja na umjetničkom, fenomenološkom i teorijskom planu. U tom smislu, sljedeći korak podrazumijeva temeljno ispitivanje mogućnosti i opravdanosti izmještanja samostalnih djela scenskog dizajna u novi kontekst, a prije svega njihovih izvođačkih komponenata. Tom temom, u teorijskom i praktičnom smislu, bavi se izložba *Prekrajanje*¹³, koja je, koncepcijski gledano, retrospektiva najznačajnijih ishoda u tom području, ostvarenih na diplomskoj i poslijediplomskoj doktorskoj razini studija na Univerzitetu u Novom Sadu. Problemski, međutim, izložba je shvaćena kao kustoski eksperiment posvećen ispitivanju i osvjetljavanju potencijala izmještanja već prikazanih i izvedenih autorskih radova. Posebno, projekt je posvećen istraživanju mogućnosti stvaranja radova veoma različitih umjetničkih, formalnih i medijskih karakteristika u jednu, kompleksnu cjelinu – prostornu, vizualnu, zvučnu i dramaturšku. Važno pitanje ovdje i dalje ostaje isto – kako novi kontekst utječe na novo djelo.

13 Izložba *Prekrajanje* (ReTailoring), kustosica Tatjane Dadić Dinulović, Sanje Maljković i Aleksandre Pešterac, prikazana je u Muzeju primjenjene umetnosti u Beogradu, od 15. do 28. rujna 2022. godine. Izložba je bila dio regionalne manifestacije *Bijenale scenskog dizajna 2022.* i međunarodnog programa *Novi Sad – Evropska prestonica kulture 2022.*

Bibliografija

- DADIĆ DINULović, Tatjana: *Scenski dizajn kao umetnost*, Beograd i Novi Sad: Clio i FTN, 2017.
- DADIĆ DINULović, Tatjana i DIMITROVSKA, Daniela (ur.): *(zamišljene) Porodične priče*, Novi Sad: FTN, 2022.
- DAVID, Mia i DADIĆ DINULović, Tatjana (ur.): *Proces: Srbija na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora 2015/Serbia at the Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2015*, Beograd i Novi Sad: Muzej primenjene umetnosti i FTN, 2015.
- HAUARD, Pamela: *Šta je scenografija?*, Beograd: Clio, 2000.
- LOTKER, Sodja Zupanc i ČERNÁ, Martina (eds): *Intersection, Intimacy and Spectacle*, Prag: The Arts and Theatre Institute, 2011.

Summary

Scene Design as Independent Artistic Practice

The term scene design relates to professional, artistic, curatorial, theoretical and ideological practices developed from the expanded meaning of scenography – as semantic category and artistic discipline. In professional theatre practice, scene design connects several artistic disciplines – the articulation of a performing space and set, costume, and sound and light design integrated in the process of creating theatre performance. This paper focuses on the development of scene design as a complex independent artistic practice, developed from the exhibiting and presenting of scenography, specifically at the Prague Quadrennial of Performance Design and Space. The independence of artistic practices within scene design enables works that are not tied to specific theatre authors and performances. It is about artistic research the outcome of which has various forms, which are not of an applied nature, and which predominantly use scenic means of expression as the basic structural elements. The paper also examines the relationship between the work itself and the process that precedes it, emphasizing that the focus on research and the creative process does not mean that the work as an outcome should be ignored or replaced. Scene design thus becomes an open model for artistic research and practice, as well as a core drive for many independent works. Based on previous theoretical and practical experiences, the paper presents and analyzes the basic principles of the scene design creative process, presented through three case studies: *Process, or What DOES Matter to Me?*, performed/exhibited at the PQ15; *(imaginary) Family Stories*, exhibited/performed at the Biennial of Scene Design 2022; and *The Man Left the House*, exhibited at UMAS 2025. The fact that the most of those works are based on performance elements, regardless of the always present component of the exhibition form, means the paper also examines potential further research aimed at displacements of independent pieces of scene design to new spaces and new contexts.

KEY WORDS: *Scene design, art practices of scene design, performativity, performative installation, performing/exhibiting*

Establishing a Methodology for Scientific Research in Conservation in Montenegro – An Initiative by the Faculty of Fine Arts in Cetinje and the University of Montenegro

Nataša Đurović, Daniela Korolija Crkvenjakov, Lidija Martinović

Fakultet likovnih umjetnosti UCG
Stari grad - Istorijisko jezgro, ul. 17
Cetinje, Crna Gora
natashadj1@gmail.com
lidija.1martinovic@gmail.com

Akademija umetnosti
Đure Jakšića 7
Novi Sad, Srbija
daniela.korolija@gmail.com

UDK 378:7.025.3/.4](497.16)
Stručni rad / Professional Paper
Primljeno / Received: 12. 11. 2025.
Prihvaćeno / Accepted: 6. 1. 2026.

Summary

Heritage protection, as an exceptionally important resource of every state, is one of the priorities where education, science, history, economy, and other social segments intertwine. Conservation research, as an integral part of conservation practice, requires specific knowledge, scientific equipment, and a system of cooperation between conservators and scientists from both natural sciences and the humanities. The path toward achieving this goal leads through the education system, in connection with the heritage protection system. The Faculty of Fine Arts in Cetinje, through the study programme of Conservation and Restoration, initiates this process in Montenegro by establishing cooperation with faculties and institutes that possess the necessary scientific equipment. The first results relate to master's theses in conservation, demonstrating the readiness of all participants for collaboration. The final goal is to establish a Laboratory for Heritage Material Research in Montenegro.

KEYWORDS: *scientific research in conservation, Faculty of Fine Arts in Cetinje, conservator education, Laboratory for Heritage Material Research*

Introduction

Heritage protection, as an exceptionally important resource of every state, is one of the priorities where education, science, history, economy, and other important social segments intertwine. Although the significance of cultural heritage as a non-renewable resource is emphasized in state strategies, the path to establishing an effective heritage protection system is not straightforward. Among other things, it involves scientific research aimed at identifying and documenting degradation processes, physical, chemical, and biological causes of deterioration, determining the composition of original and added materials, verifying the effectiveness of conservation procedures, and forming databases that can subsequently be used for qualitative and quantitative analyses, including in an international context.

Scientific research in conservation requires specific knowledge, scientific equipment, and a system of cooperation between conservators and scientists – from both natural sciences and the humanities dealing with heritage. The path toward achieving this goal leads through the education system in connection with the heritage protection system. The Faculty of Fine Arts in Cetinje, through the study programme of Conservation and Restoration, has initiated this process in Montenegro by establishing cooperation with faculties and institutes that possess the necessary scientific equipment, primarily with the Faculty of Metallurgy and Technology of the University of Montenegro and the Institute for Medicines and Medical Devices of Montenegro (CinMED) in Podgorica. The first results of cooperation within the study programme of Conservation and Restoration are related to the realization of master's theses, in which the necessary analyses of materials were performed through cooperation with partner institutions. This paper presents the results of this cooperation and the perspectives for future work toward the establishment of a comprehensive heritage research laboratory.

Historical Context of Conservation-Restoration Education in Montenegro

The tradition of training conservators in Montenegro experienced a particularly significant period with the establishment and operation of the Faculty of Cultural Studies in Cetinje, which offered a state-of-the-art multidisciplinary programme and produced generations of highly

skilled conservators. The Faculty of Cultural Studies was founded in 1981 with the primary aim of educating qualified higher-education professionals capable of addressing the catastrophic consequences of the devastating 1979 earthquake, which destroyed, damaged, and endangered a large portion of Montenegro's cultural heritage.¹

The Faculty housed the Department of Conservation and Restoration of Cultural Heritage, with two specializations: one in the conservation and restoration of works of art, including easel painting, mural painting, mosaics, and polychrome sculpture; and another in the conservation and restoration of movable cultural property made of metal, stone, ceramics, glass, wood, paper, textiles, and other materials. The Faculty's professors were the most prominent Yugoslav experts in the field of cultural heritage protection, some of whom were also UNESCO experts.²

Teaching was conducted in close cooperation with the Institute for the Protection of Cultural Monuments of Montenegro and the museums of Cetinje, which served as a teaching base where the practical component of instruction was carried out through studio-based professional work.³ Through cooperation with other Yugoslav institutes for the protection of cultural monuments, students participated in summer internships in the form of fieldwork

- 1 Branko BABIĆ: "Kulturološki fakultet od ideje do danas," in: Ratko Đurović (ed.): *Kulturno nasljeđe*, Cetinje: Faculty of Cultural Studies, 1985, 66-81.
- 2 Within the Founding Commission, which was very significant for the establishment and operation of the Faculty of Cultural Studies (it was active from 1981 to 1984, until the constitution of all institutional bodies of the Faculty), in addition to distinguished members from Montenegro, renowned Yugoslav experts were also engaged: Antun Bauer (Zagreb), Mate Suić (Zagreb), Franc Kokalj (Ljubljana), Anika Skovran (Belgrade), and Milorad Medić (Belgrade). See: "Odluka o osnivanju Matične komisije," *Kulturna baština*, Cetinje: Kulturološki fakultet, 1985, 214-215. B. BABIĆ, *ibid.*, 76. At the Faculty of Cultural Studies, excellent Yugoslav experts taught as guest professors: Franc Kokalj (UNESCO expert), Momo Vuković and Ivan Bogovčić from Ljubljana, Anika Skovran (UNESCO expert and ICCROM collaborator), Zvonimir Zeković, Đorđina Stojanović Gabričević, Vera Radosavljević, Petar Vlahović, and Sreten Petković from Belgrade, as well as Ljerka Smailagić from Zagreb (data from CF archival documents). Among Montenegrin staff, distinguished professors of the University Veljko Vlahović taught at the Faculty of Cultural Studies: Pavle Mijović (first dean of CF), Mihailo Jovičević, Slobodan Tomović, Radovan Radonjić (second dean of CF), Čedomir Marković, Smail Karailo, Branko Babić (third dean of CF), Refik Zejnilović, Dragoje Živković, Drago Đurović (fourth dean of CF), Rajko Vujičić, and others (data from CF archival documents).
- 3 Of great importance was the engagement of conservators from the mentioned institutions, who within institutional conservation studios realized practical teaching for third and fourth-year students: Marija Marković, Miodrag Koljević, Zdravko Gagović, Nevenka Koljević, and Radoslav Milošević Atos (data from CF archival documents).

on various endangered cultural and historical monuments throughout the former Yugoslavia.⁴

The Faculty was attended by students from across the former Yugoslavia. A total of 212 students graduated, the majority of whom found employment in cultural institutions in Montenegro, a significant number in the republics of the former Yugoslavia, and around ten across Europe, particularly in Italy and Germany.

The Faculty of Cultural Studies was closed in 1988 following its transformation into the Faculty of Fine Arts. Today, it can be concluded that the existence of the Faculty of Cultural Studies, with its Department dedicated to the education of highly qualified professionals in conservation and restoration, was exceptionally advanced—not only within the regional context, but also within the European framework of the time.

The Needs of Contemporary Heritage Protection in Montenegro and the Establishment of the Conservation and Restoration Study Programme

Processes of modernization, the rapid expansion of construction, and the development of tourism – particularly after Montenegro gained independence in 2006 – have had a positive impact on the country's economic development; however, at the same time, they have become a threat to the preservation of cultural heritage. In the long term, these challenges are especially pronounced in the city of Kotor and the wider area of the Bay of Kotor, a region under UNESCO protection.⁵

In order to align with internationally accepted principles and standards in this field, Montenegro adopted a new Law on the Protection of Cultural Heritage (*Zakon o zaštiti kulturne baštine*) in 2010,⁶ along with a comprehensive set

of regulations harmonized with the European legislative framework and international conventions of general binding importance. Key national institutions responsible for the protection of cultural heritage were reorganized, and additional funding mechanisms were introduced in this area. Furthermore, the Government of Montenegro and the Ministry of Culture periodically adopt strategic documents of relevance to cultural heritage protection⁷

One of the main reasons for these comprehensive reforms also lay in the extremely alarming condition of cultural heritage, which became evident in 2006 through the analytical document of the Ministry of Culture entitled *The State of Cultural Heritage in Montenegro (Stanje kulturne baštine Crne Gore)*.⁸ This document highlighted, among other issues, an unfavourable human resources structure – namely, the lack of highly qualified professionals – and the absence of a study programme for the education of the professional profiles required in the field of cultural heritage protection. These findings were further confirmed in the strategic document *Management Plan of the Historic Core of Cetinje (Menadžment plan istorijskog jezgra Cetinja)* from 2009.⁹

In 2011, the Faculty of Fine Arts launched an initiative to establish a study programme in Conservation and Restoration, pointing to the deficit of professional conservators and the potential risk that, due to the retirement of senior conservators, a complete lack of qualified personnel and a collapse of the heritage protection system could soon occur.¹⁰

4 B. Babić cites data for 1984 on field practices at sites in Kotor and Ulcinj, at the Patriarchate of Peć in Peć, and at sacred buildings in Kraljevo and Užice. Branko Babić, *ibid.*, 76. The co-author of this paper, N. Đurović, along with a group of colleagues, participated as a student in field work on the iconostasis of the Ravanica monastery, the iconostasis of the Church of the Holy Trinity in Kraljevo, and the iconostasis of the Cathedral Church in Užice, as well as on the wall paintings of the Stična monastery near Ljubljana (N. Đurović personal archive).

5 Branka PLAMENAC: "UNESCO traži trenutni moratorijum na gradnju u Kotoru," *Monitor*, August 8, 2025. <https://www.monitor.co.me/unesco-trazi-trenutni-moratorijum-na-gradnju-u-kotoru-obustava-gradnje-i-za-tivat-herceg-novi-i-dio-cetinja/> (accessed October 28, 2025).

6 *** *Zakon o zaštiti kulturnih dobara*, 2010. <https://www.gov.me/dokumenta/62633794-e279-4b80-a8a4-4043c3fa2a0e> (accessed October 28, 2025).

7 *Nacionalni program razvoja kulture 2023–2027*. <https://wapi.gov.me/download-preview/d663190d-8da7-463c-acdd-cfe010332cb1?version=1.0> and *Nacionalna strategija održivog razvoja do 2030*. <https://www.gov.me/dokumenta/67dc487e-097d-41d2-8fd5-7827a19a-1f5a> (accessed October 28, 2025).

8 *** *Stanje kulturne baštine Crne Gore* [State of Cultural Heritage of Montenegro], Ministarstvo kulture Crne Gore [Ministry of Culture of Montenegro], 2006, https://www.academia.edu/34930071/Stanje_kulturne_ba%C5%A1tine_Crne_Gore_2006_full_text_ (accessed October 28, 2025).

9 *** *Menadžment plan istorijskog jezgra Cetinja* [Management Plan of the Historic Core of Cetinje], Ministarstvo kulture, sporta i medija Crne Gore [Ministry of Culture, Sports and Media of Montenegro] 2009, <https://unescomontenegro.com/images/stories/documents/MPCT%20mne.pdf> (accessed October 28, 2025).

10 The co-author of this paper, N. Đurović, is the initiator and coordinator of the process of establishing and the author of the *Elaboration on the Need for Establishing an Interdisciplinary Study Programme of Conservation and Restoration at the Faculty of Fine Arts in Cetinje*. She is also the head of SPCR since its establishment. A key role in supporting the establishment of SPCR was played by the rectors of the University of Montenegro Predrag Miranović and Danilo Nikolić, as well as the ministers of culture of Montenegro Branislav Mićunović, Janko Ljumović, and Aleksandar Bogdanović, and their

Following this, the Ministry of Culture prepared a comprehensive analysis of the human resources structure within the system of protection and preservation of cultural heritage, which confirmed the identified risks.¹¹ Subsequently, the Government of Montenegro adopted a decision to establish a new study programme.¹²

After several decades of the absence of formal education in conservation in Montenegro, the Study Programme in Conservation and Restoration was accredited in 2021 at the Faculty of Fine Arts in Cetinje, through cooperation between the University of Montenegro and the Ministry of Culture of Montenegro. Within this programme, a segment of conservation science is also being developed.¹³

The study programme is organised according to contemporary interdisciplinary approaches to conservation education. In addition to the Faculty of Fine Arts, which is the programme holder, three other faculties of the University of Montenegro are involved in its implementation: the Faculty of Natural Sciences and Mathematics, the Faculty of Metallurgy and Technology, and the Faculty of Architecture. The programme is academic in nature and is structured at two levels – undergraduate studies (3 years) and master's studies (2 years). The programme is academic in nature and includes two modules: the Module in Conservation and Restoration of Paintings and Polychrome Sculpture, and the Module in Conservation and Restoration of Sculpture and Objects of Applied Arts (metal, stone, ceramics, glass, paper, parchment, textiles, and wood). Professional practice is carried out in major national cultural institutions through cooperation with the Centre for Conservation and Archaeology of Montenegro, the National Museum of Montenegro, and the State Archives of Montenegro, while cooperation is also being developed with several local museum institutions.

The system of cultural heritage protection requires highly educated professionals trained in accordance with contemporary professional principles. In the field of conservation and restoration of cultural heritage, a wide range of activities related to research, protection, preservation,

conservation, restoration, and revitalisation of movable and immovable cultural assets (works of fine and applied arts, wall paintings and mosaics, iconostases, stone sculpture, archaeological remains and artefacts, museum and gallery collections, library and archival holdings, etc.) is carried out by conservator-restorers who are educated through the specialised study programme in conservation and restoration. The broader social mission of establishing this study programme on an interdisciplinary basis is to bring together relevant professors and experts from the conservation profession, as well as from the natural, technical, technological, humanities, and artistic sciences, in order to jointly initiate a new field of scientific research and innovation in the area of cultural heritage protection.

The intention is to establish a Laboratory for the comprehensive analyses of heritage materials, which currently does not exist in Montenegro. In this way, through the application of contemporary analytical methods, alongside historical and art-historical expertise and comprehensive conservation research and measures, the working processes in the field of cultural heritage protection would be fully modernised and enhanced.

This will result in the creation of an entirely new field of scientific research and innovation in Montenegro. Young researchers from the four partner faculties (as well as other interested participants) will be able, through undergraduate, master's, and doctoral research, to choose topics within the as-yet unexplored field of cultural heritage. At the same time, the aim is to encourage and revitalise the network of researchers employed in national and local cultural institutions, who have so far worked individually, and to connect them into a unified scientific research network for the protection of cultural heritage.

Development of Cooperation Between the Faculty of Fine Arts, the Faculty of Metallurgy and Technology, and the Institute for Medicines in Podgorica

The multidisciplinary nature of the Study Programme in Conservation and Restoration at the Faculty of Fine Arts in Cetinje is also reflected in the phase of conservation analyses and the examination of techniques and materials of artworks that are the subject of students' work. Students are trained to plan the necessary analyses, carry them out, and interpret the obtained results. The principles of research and documentation in conservation are studied within the curriculum in the second year of undergraduate studies (basic research methods) and in the first year of graduate

collaborators, directors of the Directorate for Cultural Heritage Lidija Ljesar, Aleksandar Dajković, and Dobrila Vlahović (N. Đ).

"Informacija o kadrovskim kapacitetima organa i ustanova koje se bave zaštitom i očuvanjem kulturne baštine", Ministry of Culture of Montenegro, 2018. <https://www.gov.me/dokumenta/3db8f61c-a7e5-4560-be22-41a7951fa889> (Accessed October 28, 2025.).

¹² Conclusions of the Government of Montenegro, September 27, 2018.

¹³ The process of preparing accreditation forms for basic and master studies was carried out at the Faculty of Fine Arts (Commission: Prof. MA Nataša Đurović, MA Dobrila Vlahović, MA Aleksandar Dajković and Biljana Brajović, in cooperation with the dean's collegium of FFA).

studies (advanced research methods). Theoretical work and, for the time being, partially practical work on analyses, conducted within the Conservation Atelier at the Faculty of Fine Arts, is complemented by cooperation with other faculties and institutes in Montenegro. The conservation and restoration ateliers are continuously being equipped with the necessary instruments and tools, while cooperation has been established for more advanced analyses with other faculties of the University of Montenegro – primarily the Faculty of Metallurgy and Technology in Podgorica – as well as with institutes that possess scientific equipment, such as the Institute for Medicines and Medical Devices of Montenegro (CinMED) in Podgorica.

Special acknowledgement for initiating this cooperation is owed to Professor Željko Jačimović, PhD, from the Faculty of Metallurgy and Technology of the University of Montenegro, who is also a lecturer in the Study Programme in Conservation and Restoration, as well as to Mr. David Kočović, Head of the Laboratory at the Institute for Medicines and Medical Devices of Montenegro (CinMED). The Institute is equipped with instruments for XRF (X-ray fluorescence spectroscopy) and XRD (X-ray diffraction) analyses of samples, which enabled the examination of inorganic components of samples submitted from the Faculty of Fine Arts. By combining analyses of cross-sections of samples prepared at the Faculty of Fine Arts with spectroscopic analyses providing data on the chemical elements and molecules present, conducted at the CinMED Institute, investigations were carried out within the framework of four master's theses defended in 2024 and 2025. The first results of the cooperation related to the analysis of material from a 15th-century stone capital discovered at the archaeological site of Žabljak Crnojevića,¹⁴ and to the analysis of fragments of wall paintings from the site of St. Vračevi, Slatina, Municipality of Danilovgrad,¹⁵ as part of final theses for the Study Programme in Conservation and Restoration in 2024. The analysis of the stone sample was carried out using the X-ray diffraction (XRD) method

and showed that the material is pure calcium carbonate. In addition to characterising the material from which the capital was made, this result also confirmed the homogeneity of the material, with no traces of degradation. Regarding the wall painting fragments from the site of St. Vračevi, Municipality of Danilovgrad, surface observation under magnification using a portable digital microscope was combined with material analysis of the samples. X-ray diffraction analysis of the plaster sample serving as the support of the wall painting showed that the sample is a mixture of calcium carbonate and silicon dioxide. This result confirms the traditional composition of the plaster and, in addition to providing data on its composition, represents the first concrete outcome of the cooperation aimed at introducing scientific analyses as a mandatory component of conservation investigations through master's theses at the Faculty of Fine Arts in Cetinje.

Both final theses were presented in the form of posters and presentations at the 1st International Scientific Conference on Cultural Heritage Protection, entitled Conservation and Restoration – From Tradition to Contemporaneity (*Konzervacija i restauracija – od tradicije do suvremenosti*), held at the Maritime Museum in Kotor on 7–8 November 2024.¹⁶ In the following year, analyses were conducted on fragments of wall paintings from two churches in Kotor: from the exterior of the western façade of the Church of St. Anne and from the arcosolium of the Church of St. Paul. In these studies, the results of cross-section analyses were combined with XRF and XRD analyses of the samples.^{17,18} The aim was to determine the composition of the plaster as the support of the wall paintings, to characterise the pigments, and to assess whether the paintings were executed in the fresco or secco technique. The results showed that the plaster was of traditional composition, consisting

14 Nikoleta ROLOVIĆ: *Proces konzervacije i restauracije kamenog kapitela*, final thesis for undergraduate studies, SP Conservation and Restoration, Faculty of Fine Arts Cetinje (mentor Prof. Siniša Bizjak), Cetinje 2024, in: Nataša Đurović (ed.): *Godišnja izložba Fakulteta likovnih umjetnosti Cetinje 2023/24*, Cetinje: UCG Fakultet likovnih umjetnosti, 2024, 114–115.

15 Milica BIGOVIĆ: *Konzervacija i restauracija fragmenata zidnog slikarstva s lokaliteta sv. Vračevi, Slatina, općina Danilovgrad*, završni rad na osnovnim studijama, SP Konzervacija i restauracija, Fakultet likovnih umjetnosti Cetinje (mentor prof. Milica Kotur), Cetinje 2024, in: Nataša Đurović (ed.): *Godišnja izložba Fakulteta likovnih umjetnosti Cetinje 2024/25*, Cetinje: UCG Fakultet likovnih umjetnosti, 2024, 106–107.

16 Danijela NIKČEVIĆ (ed.): *Konzervacija i restauracija – Od tradicije do savremenosti*, Kotor: JU Pomorski muzej Crne Gore, 2024.

17 Boris POPOVIĆ: *Primjena savremenih metoda u istraživanju i zaštiti zidne slike s predstavom svetog Hristifora na zapadnoj fasadi crkve svete Ane u Kotoru*, final thesis for undergraduate studies, SP Conservation and Restoration, Faculty of Fine Arts Cetinje (mentor prof. Milica Kotur, co-mentor prof. Daniela Korolija Crkvenjakov), Cetinje 2025, in: Nataša Đurović (ed.): *Godišnja izložba Fakulteta likovnih umjetnosti Cetinje 2024/25*, Cetinje: Fakultet likovnih umjetnosti, 2025, 122–123.

18 Dragutin RADIMIR: *Interdisciplinarni pristup u istraživanju zidnog slikarstva u luneti arkosolijuma crkve Svetog Pavla u Kotoru u cilju uspostavljanja konzervatorsko-restauratorske metodologije*, final thesis for undergraduate studies, SP Conservation and Restoration, Faculty of Fine Arts Cetinje (mentor prof. Milica Kotur, co-mentor prof. Daniela Korolija Crkvenjakov), Cetinje 2025, in: Nataša Đurović (ed.): *Godišnja izložba Fakulteta likovnih umjetnosti Cetinje 2024/25*, Cetinje: Fakultet likovnih umjetnosti, 2025, 118–119.

of lime and sand, while the pigments were identified as mineral pigments, consistent with the period to which the wall paintings are dated. The assessment of the wall-painting technique was based on cross-sections of the samples, which revealed that the wall painting sample from the exterior façade of the Church of St. Anne was executed in the fresco technique, whereas the sample from the arcosolium of the Church of St. Paul indicated the use of the secco technique.

The discussion of the analytical results obtained from the samples was particularly important in such complex cases, as it was necessary to consider the representativeness of the sample in relation to the entirety of the surface examined.

These examples have demonstrated the necessity of interdisciplinary communication between conservators and chemists in order to interpret experimental results as accurately as possible and to place them within the context of the period, historical data, historical techniques, and the conservation history of the objects.



Figure 1. Church of St. Anne, Kotor. Photo by Boris Popović



Figure 2. Fresco of St. Christopher, western façade of the Church of St. Anne. Photo by Boris Popović

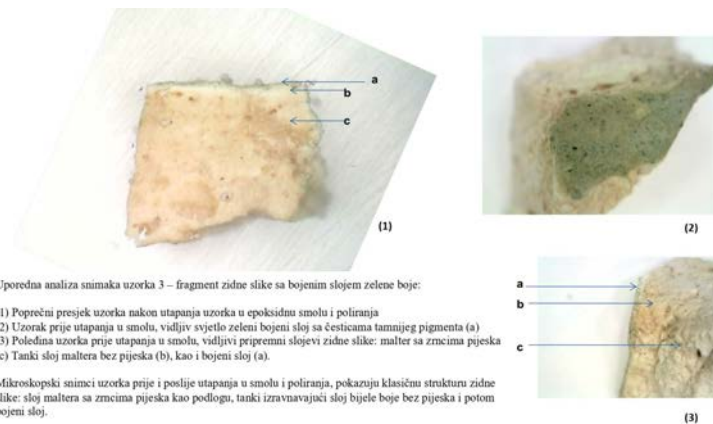
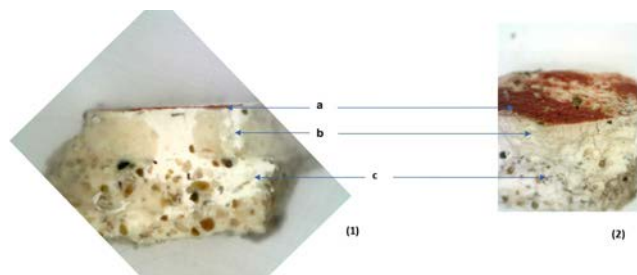


Figure 3. Microscopic analysis of a wall painting sample from the façade of the Church of St. Anne. Photo by Lidija Martinović



Figure 4. Arcosolium of the Church of St. Paul, Kotor. Photo by Dragutin Radimir



Usporedna analiza snimaka uzorka zidne slike sa bojenim slojem crvene boje:

- (1) Poprečni presjek nakon utapanja uzorka u epoksidnu smolu i poliranja
(2) Uzorak prije utapanja u smolu.

Na oba snimka vidljiva je stratigrafija zidne slike: malter sa zrcima pijeska (c) i tanki sloj maltera bez pijeska (b), kao i bojeni sloj (a).

Figure 5. Microscopic analysis of a sample from the arcosolium of the Church of St. Paul. Photo by Lidija Martinović

The case studies addressed in the aforementioned master's theses, among other things, point to the need for the rich cultural heritage of Montenegro to be investigated using contemporary analytical methods, with the aim of establishing databases that would contribute to further research in the cultural and historical field, while also determining information on materials and techniques that are essential for the methodology of conservation and restoration interventions.

Conclusion

Within the interdisciplinary study programme Conservation and Restoration, methods of examination and documentation in conservation are studied, and every undergraduate and master's thesis includes a section dedicated to research on the objects of conservation and restoration practice. In order to achieve this goal, in addition to the necessary scientific equipment, a crucial component is knowledge and experience in interpreting the analytical results of heritage materials within the context of heritage history, the history of artistic techniques, the history of conservation, art history, archaeology, and other humanities disciplines.

The initiative launched by the Faculty of Fine Arts in Cetinje for the needs of the Conservation and Restoration study programme represents the core around which new collaborations are developing, with the vision of establishing a Laboratory for Heritage Material Research in Montenegro and creating a new field of scientific research and innovation. This will enable researchers to work on topics within a previously unexplored area of cultural heritage.

Through the education of conservators who understand the importance of scientific analysis, the foundations of high-quality conservation and restoration practice are laid. The inclusion of natural and technical sciences and an interdisciplinary approach are essential to ensure that strategies for the protection of tangible cultural heritage are based on accurate and scientifically grounded diagnoses, and that the collected data are integrated into a comprehensive heritage protection strategy, thereby strengthening awareness of its importance.

Bibliography

- BABIĆ, Branko: "Kulturološki fakultet od ideje do danas," in: Ratko Đurović (ed.): *Kulturno nasljeđe*, Cetinje: Kulturološki fakultet, 1985, 66–81.
- BIGOVIĆ, Milica: *Konzervacija i restauracija fragmenata zidnog slikarstva s lokaliteta sv. Vračevi, Slatina, općina Danilovgrad*, final thesis for undergraduate studies, SP Conservation and Restoration, Faculty of Fine Arts Cetinje završni rad na osnovnim studijama, SP Konzervacija i restauracija, Fakultet likovnih umjetnosti Cetinje (mentor prof. Milica Kotur), Cetinje 2024, in: Nataša Đurović (ed.): *Godišnja izložba Fakulteta likovnih umjetnosti Cetinje 2024/25*, Cetinje: UCG Fakultet likovnih umjetnosti, 2024, 106–107.
- NIKČEVIĆ, Danijela (ed.): *Konzervacija i restauracija – Od tradicije do savremenosti*, Kotor: JU Pomorski muzej Crne Gore, 2024.
- POPOVIĆ, Boris: *Primjena savremenih metoda u istraživanju i zaštiti zidne slike s predstavom svetog Hristifora na zapadnoj fasadi crkve svete Ane u Kotoru*, final thesis for undergraduate studies, SP Conservation and Restoration, Faculty of Fine Arts Cetinje (mentor prof. Milica Kotur, co-mentor prof. Daniela Korolija Crkvenjakov), Cetinje 2025, in: Nataša Đurović (ed.): *Godišnja izložba Fakulteta likovnih umjetnosti Cetinje 2024/25*, Cetinje: Fakultet likovnih umjetnosti, 2025, 122–123.
- RADIMIR, Dragutin: *Interdisciplinarni pristup u istraživanju zidnog slikarstva u luneti arkosolijuma crkve Svetog Pavla u Kotoru u cilju uspostavljanja konzervatorsko-restauratorske metodologije*, final thesis for undergraduate studies, SP Conservation and Restoration, Faculty of Fine Arts Cetinje (mentor prof. Milica Kotur, co-mentor prof. Daniela Korolija Crkvenjakov), Cetinje 2025, in: Nataša Đurović (ed.): *Godišnja izložba Fakulteta likovnih umjetnosti Cetinje 2024/25*, Cetinje: Fakultet likovnih umjetnosti, 2025, 118–119.
- ROLOVIĆ, Nikoleta: *Proces konzervacije i restauracije kamenog kapitela*, final thesis for undergraduate studies, SP Conservation and Restoration, Faculty of Fine Arts Cetinje (mentor prof. Siniša Bizjak), Cetinje 2024, in: Nataša Đurović (ed.):

Godišnja izložba Fakulteta likovnih umjetnosti Cetinje 2023/24, Cetinje: UCG Fakultet likovnih umjetnosti, 2024, 114–115.

Electronic sources

- *** Zakon o zaštiti kulturnih dobara, 2010, <https://www.gov.me/dokumenta/62633794-e279-4b80-a8a4-4043c3fa2a0e> (accessed October 28, 2025).
- *** Nacionalni program razvoja kulture 2023–2027. <https://wapi.gov.me/download-preview/d663190d-8da7-463c-acdd-cfe-010332cb1?version=1.0> and Nacionalna strategija održivog razvoja do 2030. <https://www.gov.me/dokumenta/67dc487e-097d-41d2-8fd5-7827a19a1f5a> (accessed October 28, 2025).
- *** Stanje kulturne baštine Crne Gore [State of Cultural Heritage of Montenegro], Ministarstvo kulture Crne Gore [Ministry of Culture of Montenegro], 2006, https://www.academia.edu/34930071/Stanje_kulturne_ba%C5%A1tine_Crne_Gore_2006_full_text_ (accessed October 28, 2025).
- *** Menadžment plan historijskog jezgra Cetinja [Management Plan of the Historic Core of Cetinje], Ministarstvo kulture, sporta i medija Crne Gore [Ministry of Culture, Sports and Media of Montenegro] 2009, <https://unescomontenegro.com/images/stories/documents/MPCT%20mne.pdf> (accessed October 28, 2025).
- *** Informacija o kadrovskim kapacitetima organa i ustanova koje se bave zaštitom i očuvanjem kulturne baštine [Information on Staffing Capacities of Bodies and Institutions Dealing with Protection and Preservation of Cultural Heritage], Ministarstvo kulture Crne Gore [Ministry of Culture of Montenegro], 2018, <https://www.gov.me/dokumenta/3db8f61c-a7e5-4560-be22-41a7951fa889> (accessed October 28, 2025).
- *** Zaključci Vlade Crne Gore [Conclusions of the Government of Montenegro], September 27, 2018.
- PLAMENAC, Branka: "UNESCO traži trenutni moratorijum na gradnju u Kotoru," Monitor, August 8 2025, <https://www.monitor.co.me/unesco-trazi-trenutni-moratorijum-na-gradnju-u-kotoru-obustava-gradnje-i-za-tivat-hereg-no-vi-i-dio-cetinja/> (accessed October 28, 2025).

Sažetak

Uspostava metodologije konzervatorskih znanstvenih istraživanja u Crnoj Gori – inicijativa Fakulteta likovnih umjetnosti Cetinje i Univerziteta Crne Gore

Zaštita baštine kao iznimno važan resurs svake države jedan je od prioriteta u kojem se isprepliću obrazovanje, znanost, povijest, ekonomija i drugi društveni segmenti. Konzervatorska istraživanja, kao obvezan dio konzervatorske prakse, zahtijevaju specifična znanja, znanstvenu opremu i sustav suradnje između konzervatora i znanstvenika, kako iz prirodnih, tako i iz humanističkih znanosti. Put prema postizanju tog cilja vodi preko sustava obrazovanja, u povezanosti sa sustavom zaštite baštine. Tradicija obrazovanja konzervatora u Crnoj Gori imala je svoj svijetli period osnivanjem i radom Kulturološkog fakulteta na Cetinju, koji je imao najsuvremeniji multidisciplinarni program i iznjedrio generacije vrsnih konzervatora, ali je ukinut 1988. godine. Nakon višedesetljetnog nedostatka formalnog konzervatorskog obrazovanja u Crnoj Gori, u suradnji Univerziteta Crne Gore i Ministarstva kulture Crne Gore, 2021. godine akreditiran je studijski program Konzervacije i restauracije na Fakultetu likovnih umjetnosti na Cetinju, a u sklopu tog programa razvija se i segment konzervatorske znanosti. Kako bi se ovaj segment studijskog programa realizirao, uspostavljena je suradnja s fakultetima i institutima koji imaju potrebnu znanstvenu opremu, ponajprije s Metalurško-tehnoškim fakultetom Univerziteta Crne Gore i Institutom za lijekove i medicinska sredstva Crne Gore (CinMED) u Podgorici. Prvi rezultati povezani su s diplomskim radovima iz konzervacije pokazujući spremnost svih sudionika na suradnju. Predmet analiza bili su anorganski materijali sa značajnih lokaliteta: kameni kapitel iz 15. stoljeća pronađen na arheološkom lokalitetu Žabljak Crnojevića; fragmenti zidnog slikarstva s lokaliteta sv. Vračevi u Slatini (općina Danilovgrad); te zidno slikarstvo dviju kotorskih crkava, freske na vanjskoj strani zapadnog pročelja crkve sv. Ane i freske u arkosoliju crkve sv. Pavla, gdje su kombinirani rezultati analiza poprečnih presjeka s XRF i XRD analizama uzoraka. Na ovim primjerima pokazala se nužnost interdisciplinarne komunikacije konzervatora i kemičara kako bi se što pravilnije interpretirali eksperimentalni rezultati i stavili u kontekst vremena, povijesnih podataka, starih tehnika i konzervatorske povijesti predmeta. Primjeri obrađeni u navedenim diplomskim radovima pokazuju potrebu da se bogata kulturna baština Crne Gore istražuje suvremenim analitičkim metodama kako bi se formirale baze podataka. Namjera je uspostaviti laboratorij za sveobuhvatne analize baštinskog materijala, koji trenutačno ne postoji u Crnoj Gori. To će rezultirati stvaranjem potpuno novog područja znanstveno-istraživačkog rada i inovacija te omogućiti istraživačima rad u dosad neistraženom području kulturne baštine. Istodobno, nastojalo bi se potaknuti i oživjeti mrežu istraživača zaposlenih u nacionalnim i lokalnim institucijama kulture, koji su do sada djelovali pojedinačno, te ih povezati u jedinstvenu znanstveno-istraživačku mrežu za zaštitu kulturne baštine.

KLJUČNE RIJEČI: konzervatorska znanstvena istraživanja, Fakultet likovnih umjetnosti Cetinje, obrazovanje konzervatora, Laboratorij za istraživanje predmeta baštine

Kako učiniti intervju s umjetnicima vidljivima i dostupnima? Intervju s Nikolinom Kuzmić kao studija slučaja

Sagita Mirjam Sunara

Umjetnička akademija u Splitu
Zagrebačka 3
21000 Split
sagita@umas.hr

UDK 7.071(047.53)

Stručni rad / Professional Paper

Primljeno / Received: 3. 12. 2025.

Prihvaćeno / Accepted: 22. 1. 2026.

Sažetak

Rad se bavi pitanjem kako učiniti intervju s umjetnicima (eng. *artist interviews*) vidljivima i dostupnima. Intervjui sadrže podatke koji su važni za konzervatorsko-restauratorske zahvate i prezentaciju umjetničkih djela. Ipak, informacija o njihovom postojanju često nije vidljiva, a pristup građi vrlo je ograničen. Potaknuta međunarodnom konferencijom o primjeni načela FAIR na intervju s umjetnicima, autorica objavljuje transkript intervju s umjetnicom Nikolinom Kuzmić kao studiju slučaja. Opisuje kontekst nastanka tog intervju, njegovu pripremu i provedbu te dokumentaciju koja je pritom izrađena. Intervju je realiziran u okviru projekta *Umjetnik u učionici* i nastave na Umjetničkoj akademiji u Splitu. Cilj je ovoga rada učiniti vlastite istraživačke podatke dostupnima drugim istraživačima te potaknuti druge na objavu slične građe. Rad donosi dva priloga: katalog radova Nikoline Kuzmić i uređeni transkript intervju.

KLJUČNE RIJEČI: *Nikolina Kuzmić, konzervacija-restauracija, intervju s umjetnikom, transkript, istraživački podatci, načela FAIR*

Uvod

U središtu ovoga rada stoji pitanje kako učiniti intervju s umjetnicima vidljivijima i dostupnijima. Intervjui u kojima je riječ pripadaju području konzervacije-restauracije djela suvremene umjetnosti, a u stručnoj literaturi na engleskom jeziku nazivaju se jednostavno *artist interview*. Riječ je o polustrukturiranim intervjuima kojima se prikupljaju podatci važni za provedbu konzervatorsko-restauratorskih zahvata i prezentaciju umjetničkih djela. Provode se prvenstveno s umjetnicima, ali i s drugim osobama koje poznaju određeno djelo ili umjetnikovo stvaralaštvo: umjetnikovim asistentima, kustosima koji su surađivali s umjetnikom, tehničkim osobljem koje je sudjelovalo u postavljanju određenog rada ili u njegovu održavanju, konzervatorima-restauratorima koji su intervenirali na djelima tog autora, članovima umjetnikove obitelji, umjetnicima s kojima je surađivao ili koji su ga dobro poznavali, kolekcionarima ili naručiteljima itd. Intervju obično provodi konzervator-restaurator, nerijetko u suradnji s povjesničarem umjetnosti, odnosno kustosom. Intervju treba snimiti, a potom transkribirati. Transkript je, naime, temelj za kvalitativnu analizu prikupljenih podataka. Ne manje važno, tekstualni dokument lako se pretražuje, a snimku je potrebno preslušati ili pregledati da bi se došlo do tražene informacije. Budući da je izrada i uređivanje transkripta mukotrpan i vremenski zahtjevan posao (ako to radi čovjek, a ne računalni program), snimka nerijetko ostaje jedini oblik dokumentiranja intervjuja.

Problem se dodatno produbljuje kada je riječ o trajnoj pohrani tih građe i omogućavanju njezina korištenja drugim konzervatorima-restauratorima ili istraživačima. Upravo je toj temi bila posvećena međunarodna konferencija *The Artist Interview Revisited: FAIR¹ use of Artist Interviews for Conservators and Curators*, koja je održana krajem studenoga 2024. u Amsterdamu (Slika 1).²



Slika 1. Panel rasprava u okviru međunarodne konferencije „The Artist Interview Revisited: FAIR use of Artist Interviews for Conservators and Curators“ (snimila: Sagita Mirjam Sunara).

Konferencija je upozorila da, unatoč njihovoj važnosti, intervju i transkripti često nisu vidljivi ni dostupni izvan ustanove u kojoj su pohranjeni.

Konferencija je bila povezana sa znanstveno-istraživačkim projektom *Oral History – Stories at the Museum around Artworks* (OH-SMArt), koji je kritički sagledavao pristupačnost i mogućnost ponovne uporabe intervjuja pohranjenih u muzejima, s fokusom na nizozemske institucije.³ Nizozemska ima relativno dugu povijest prikupljanja podataka o umjetničkim djelima metodom intervjuja

3 Projekt se provodio od 2022. do 2025. godine. Vidi: University of Amsterdam, *Oral History – Stories at the Museum around Artworks* (OH-SMArt), <https://www.uva.nl/en/discipline/conservation-and-restoration/research/research-projects/oh-smart/oh-smart.html?cb> (pristup 29. 10. 2025.).

Na njega se nadovezao projekt *Oral History – Collaborative Open Science Research Environment* (OH-CORE; 2024. – 2025.), kojemu je cilj bio osmisliti sustav koji će omogućiti arhiviranje i diseminaciju intervjuja s umjetnicima kroz nacionalnu digitalnu istraživačku infrastrukturu. Vidi: University of Amsterdam, *OH-CORE*, <https://www.uva.nl/en/discipline/conservation-and-restoration/research/research-projects/oh-core/oh-core.html> (pristup 29. 10. 2025.).

Otprilike u istom razdoblju (2023. – 2025.) proveden je i projekt u okviru kojeg se istraživala mogućnost primjene umjetne inteligencije u određivanju umjetnikove namjere, sve u kontekstu konzervacije-restauracije djela suvremene umjetnosti. Vidi: University of Amsterdam, *Smart Care: Artist Intent and Artist Interviews*, <https://www.uva.nl/en/discipline/conservation-and-restoration/research/research-projects/smart-care/smart-care.html> (pristup 29. 10. 2025.). Sva tri projekta vodila je dr. sc. Sanneke Stigter sa Sveučilišta u Amsterdamu.

1 Akronim FAIR (eng. *Findable, Accessible, Interoperable, and Reusable*) označuje načela vidljivosti, dostupnosti, interoperabilnosti i ponovne upotrebljivosti.

2 Vidi: SBMK, *SBMK day & OH-SMArt Symposium 2024*, <https://sbmk.nl/en/activities/SBMK-day2024> (pristup 29. 10. 2025.).

s umjetnicima – prvi projekt o toj temi pokrenut je 1999. godine.⁴ Taj projekt i spomenuta konferencija pokazuju da je pitanje vidljivosti i pristupačnosti intervjua aktualno na međunarodnoj razini.

Konferencija je potaknula autoricu da razmisli kako učiniti vlastitu arhivu intervjua – odnosno jedan njezin dio – vidljivijom i dostupnijom drugim istraživačima. S tim se ciljem u prilogu ovoga rada donosi transkript intervjua koji je u veljači 2025. proveden s umjetnicom Nikolinom Kuzmić. U tekstu se objašnjava kako su nastali intervjui iz autoričine arhive. Opisuje se priprema i provedba intervjua s Nikolinom Kuzmić te prikazuje dokumentacija koja je u tom procesu izrađena. Na kraju se objašnjava kako je transkript intervjua prilagođen za objavu u časopisu. Da bi se olakšalo razumijevanje transkribiranog intervjua, članku se prilaže katalog umjetničkih radova.

Svrha ovoga rada nije ponuditi univerzalni model za povećanje vidljivosti i dostupnosti intervjua, već učiniti vlastite istraživačke podatke dostupnima na temelju objava transkripta intervjua u znanstveno-stručnom časopisu.

Intervju s umjetnicima iz autoričine arhive

Intervjuiranjem umjetnika autorica se najintenzivnije bavila u sklopu projekta zaštite i očuvanja Parka skulptura Željezare Sisak, koji je započeo 2012. godine. Neke aktivnosti tog projekta – među ostalim, i intervjui – pretočile su se u međunarodni projekt *Conservation of Art in Public Spaces* (CAPuS), koji je trajao od 2018. do 2021. godine. Konzervatorsko-restauratorsko istraživanje tih vrijedne zbirke uključivalo je intervju s umjetnicima – autorima skulptura (nisu, dakako, svi umjetnici bili živi niti je bilo moguće doći do svih živućih autora). Intervjuirano je i nekoliko radnika koji su pomagali pri izradi skulptura, te nekoliko osoba koje su sudjelovale u organizaciji Kolonije likovnih umjetnika *Željezara Sisak* – manifestacije u okviru koje su skulpture nastale.⁵ Pri tom je važno istaknuti da su svi intervjui s umjetnicima provedeni prema

modelu koji je detaljno opisan u knjizi *The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*.⁶ Struktura intervjua prikazana je na Slici 2 (vidi str. 100).

Svi su intervjui vezani za sisački Park skulptura snimljeni,⁷ a njihovi zapisi transkribirani. Transkripti, međutim, nisu u jednakoj mjeri uređeni. Autorica je objavila veći broj radova o projektu u Sisku nastojeći u gotovo svakom radu skrenuti pozornost na arhivu intervjua.⁸ Nekoliko uređenih transkriptā, opremljenih bilješkama i ilustracijama, objavljeno je u digitalnom repozitoriju projekta CAPuS.⁹

Osim na projektu u Sisku, autorica se intervjuima bavila i u sklopu nastave. Tu je temu počela obrađivati početkom 2010-ih u okviru predmeta posvećenog dokumentaciji i

4 Riječ je o projektu *Interviews With Artists* (1999. – 2005.), koji su pokrenuli Zaklada za konzervaciju-restauraciju suvremene umjetnosti i Nizozemski institut za kulturnu baštinu, koji je danas dio Agencije za kulturnu baštinu Nizozemske. Vidi: SBMK, *Interviews with artists*, https://sbmk.nl/en/projects/artist_interviews (pristup 29. 10. 2025.).

5 Intervjuirani umjetnici (kronološkim redoslijedom): Petar Barišić, Peruško Bogdanić, Hamo Čavrak, Josip Diminić, Zvonimir Kamenar, Branimir Karanović, Dora Kovačević, Ante Rašić, Jelena Trpković, Zlatko Zlatić i Jure Žaja. Intervjuirane osobe koje su bile povezane s uspostavom i organizacijom Kolonije likovnih umjetnika *Željezara Sisak*: Anica Gašparić (kulturna animatorica), Branka Sešo (jedna od organizatorica Kolonije) i Gojko Šteković (jedan od idejnih začetnika Kolonije). Intervjuirani radnici Željezare Sisak: Abaz Begić i Stanko Rožanković.

6 Lydia BEERKENS, Paulien 't HOEN, IJsbrand HUMMELEN, Vivian van SAAZE, Tatja SCHOLTE i Sanneke STIGTER (ur.): *The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*, Heyningen: Jap Sam Books, 2012.

Važno je reći da je model koji opisuje opću strukturu intervjua razvijen znatno prije – prvi put objavljen je 1999. godine. Vidi: Netherlands Institute for Cultural Heritage, Foundation for the Conservation of Modern Art: *Concept Scenario : Artists' Interviews*, Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, Foundation for the Conservation of Modern Art, 1999.

7 Osim intervjua s Brankom Sešo i Anicom Gašparić, koji je snimljen samo diktafonom, svi ostali intervjui snimljeni su kamerom i diktafonom. Za snimanje kamerom bio je angažiran profesionalni snimatelj.

8 Za temu kojom se ovaj rad bavi – povećanje vidljivosti i diseminacija intervjua – posebno su važni radovi koji se u većoj mjeri temelje na podacima prikupljenima metodom intervjua: Sagita Mirjam SUNARA: Zaštita, obnova i prezentacija Parka skulptura u Sisku: zanimljiva otkrića i veliki izazovi, *Riječi* 4 (2013), 12–15; Sagita Mirjam SUNARA: Problematika restauriranja obojenih (metalnih) skulptura na otvorenom: slučaj skulpture *Objekt II* Josipa Diminića, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 37–38 (2015), 197–210; SUNARA, Sagita Mirjam, Konzervatorske dvojbe na primjeru skulpture Petra Barišića *Muškarac i žena*, u: Julija Lozzi-Barković (ur.), *VI. međunarodna konferencija o industrijskoj baštini posvećena temi „Čovjek i industrija. Povijesno iskustvo o čovjeku u industriji : 6th International Conference on Industrial Heritage Thematically Related to „The Man and the Industry. Historical Experience of the Man in the Industry“*, Rijeka: Pro Torpedo Rijeka, 2016, 677–688; Sagita Mirjam SUNARA, Romana TEKIĆ: Problematika prezentacije Ružičevih *Vrata* iz Parka skulptura Željezare Sisak, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 38–39 (2019), 413–434; Sagita Mirjam SUNARA, Tina TOMŠIĆ: Preporuke za konzervaciju-restauraciju te prezentaciju skulpture *Zid* autorice Dore Kovačević, u: Iva Mrak, Nana Palinić (ur.): *VIII. međunarodna konferencija o industrijskoj baštini „Obnova industrijskog naslijeđa“: 8th International Conference on Industrial Heritage Thematically Related To Renewal of Industrial Heritage*, Rijeka: Pro Torpedo Rijeka : Građevinski fakultet u Rijeci, 2021, 455–468.

9 U digitalnom repozitoriju projekta CAPuS dostupni su transkripti intervjua s Petrom Barišićem, Josipom Diminićem, Dorom Kovačević i Antom Rašićem. Repozitoriju se pristupa poveznicom: <https://www.capusrepository.unio.it/> (pristup 29. 10. 2025.). Više o digitalnom repozitoriju projekta CAPuS: Sagita Mirjam SUNARA: Park skulptura Željezare Sisak u digitalnom repozitoriju projekta CAPuS, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 45 (2021), 105–117.

istraživanju u konzervaciji-restauraciji.¹⁰ Tako je nastao projekt *Umjetnik u učionici* u okviru kojeg studenti, pod njezinim mentorstvom, provode intervju s umjetnicima.¹¹ Posebnost tih intervjuva leži u tome što im prethodi usmeno izlaganje umjetnika popraćeno prezentacijom PowerPoint. Na tim se predavanjima studenti pobliže upoznaju s umjetnikovim stvaralaštvom, što im pomaže razumjeti umjetnička djela i umjetnikov proces stvaranja. To je razumijevanje nužno za vođenje razgovora s umjetnikom. Projekt *Umjetnik u učionici* danas je integriran u izborni predmet Intervju s umjetnikom kao istraživačka metoda u konzervaciji-restauraciji (dalje u tekstu: Intervju s umjetnikom), koji je u cijelosti posvećen navedenoj temi. Taj se predmet izvodi od akademske godine 2023./2024.

Dosad je u okviru projekta provedeno pet intervjuva: Vedran Perkov (2012. i 2013.),¹² Viktor Popović (2014.), Lana Stojićević (2024.) i Nikolina Kuzmić (2025.). Sva predavanja i intervjui snimljeni su, a snimke transkribirane. Podatci prikupljeni tom metodom važni su za sadašnje i buduće konzervatorsko-restauratorske zahvate na djelima tih umjetnika, ali i za prezentaciju njihovih radova. Oni predstavljaju i vrijedan izvor za povijesnoumjetnička istraživanja. Budući da su svi intervjuirani umjetnici povezani s Umjetničkom akademijom u Splitu,¹³ intervjui se mogu upotrijebiti i u istraživanju uloge Akademije u izobrazbi umjetnika i formiranju/djelovanju umjetničke scene u Splitu, ali i Hrvatskoj. Autorica je upravo tu građu uzela kao polazište za promišljanje o vidljivosti i diseminaciji intervjuva s umjetnicima. Kao studija slučaja odabran je intervju s Nikolinom Kuzmić.

Kuzmić pripada mlađoj generaciji splitskih umjetnika (rođena je 1994.), a njezin umjetnički opus obuhvaća

tekstilne objekte, instalacije, videoradove i performans. Diplomirala je slikarstvo na Umjetničkoj akademiji u Splitu. Održala je nekoliko samostalnih i sudjelovala na većem broju skupnih izložbi. Bila je finalistica Nagrade *Radoslav Putar* (2024.), najznačajnije nagrade za mlade umjetnike u Hrvatskoj, i nagrade za mlade umjetnike Zlatna lubenica (2024.). Usporedno s umjetničkim radom, od 2018. godine djeluje kao asistentica scenografa i samostalna scenografkinja u različitim kazališnim produkcijama u Hrvatskoj.

Priprema za intervju s Nikolinom Kuzmić

Intervju s Nikolinom Kuzmić vodili su studenti 4. godine integriranog prijediplomskog i diplomskog studija konzervacije-restauracije koji su u akademskoj godini 2024./2025. pratili nastavu iz predmeta Intervju s umjetnikom.¹⁴ Umjetničko stvaralaštvo Nikoline Kuzmić upoznali su prilikom posjeta dvjema izložbama. Na skupnoj izložbi *Regeneracija*¹⁵ vidjeli su njezinu tekstilnu knjigu *Kratka povijest raspadanja* (Slika 3).



Slika 3. Posjet studenata izložbi *Regeneracija*; kustosica Jasmina Šarić pokazuje im rad Nikoline Kuzmić *Kratka povijest raspadanja* (snimila: Sagita Mirjam Sunara).

O tom, ali i o drugim izloženim radovima, govorila im je kustosica izložbe Jasmina Šarić. Nakon toga razgledali su izložbu *Izvan vremena* – suradnički projekt Nikoline Kuzmić i Darka Škrobonje (Slika 4).

10 Svoj pedagoški pristup poučavanja intervjuva autorica je opisala u: Sagita Mirjam SUNARA: Devising a method of teaching artist interview to conservation-restoration students, u: Antoaneta Radočaj Jerković i Majda Milinović (ur.): *3. međunarodni znanstveni i umjetnički simpozij o pedagogiji u umjetnosti – Inovativne metode poučavanja u umjetničkom području: 3rd International Scientific and Artistic Symposium on Pedagogy in the Arts – Innovative Methods of Teaching in Arts: zbornik radova*, Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta J. J. Strossmayera / HAZU, 2022, 386–405.

Na primjeru intervjuva s konceptualnim umjetnikom Vedranom Perkovom, autorica je prikazala dosege intervjuva kao istraživačke metode. Rad bi čitatelju mogao biti zanimljiv i stoga što daje povijesni pregled inicijativa i projekata usmjerenih na prikupljanje informacija od umjetnika. Za istu temu vidi i: Jonathan DEBIK, Sarah GIERING: *The Artist Interview in Conservation – A Guide*, Dresden: Hochschule für Bildende Künste Dresden, 2022, 4–7.

11 Ti se intervjui također provode prema metodi opisanoj u: L. BEER-KENS et al. (ur.): *The Artist Interview*.

12 Podatak u zagradi odnosi se na godinu u kojoj je intervju proveden.

13 Vedran Perkov, Viktor Popović i Lana Stojićević zaposleni su na Umjetničkoj akademiji u Splitu kao nastavnici. Lana Stojićević i Nikolina Kuzmić bivše su studentice Akademije.

14 Popis studenata (prema abecednom redoslijedu prezimena): Antonio Babić, Niki Borovina, Lucija Divić, Matea Jukić, Jelena Labrović, Mare Lalić, Mia Suton, Ana Štrlijić, Marta Vickov i Paola Zebić.

15 Izložba je održana u Salonu *Galić* u Splitu, a trajala je od 14. listopada do 14. studenoga 2024.



Slika 4. Posjet studenata izložbi Nikoline Kuzmić i Darka Škrobonje *Izvan vremena* u Salonu *Galić*, uz stručno vodstvo umjetnika (snimila: Sagita Mirjam Sunara).

U okviru stručnog vođenja kroz izložbu, Kuzmić i Škrobonja predstavili su im koncepciju izložbe, ideje koje stoje iza radova i proces njihova nastajanja.¹⁶

Prilikom planiranja posjeta izložbi *Izvan vremena* rodila se ideja da se Nikolina Kuzmić pozove kao gošća na predmet Intervju s umjetnikom. Pretpostavilo se da će neposredan susret s njezinim djelima studentima olakšati razumijevanje problematike njihova očuvanja, a time i vođenje samog intervjua. Posjet izložbi na taj se način pretvorio u pripremno istraživanje za intervju: studenti su dobili zadatak izraditi izvješće o informacijama koje su prikupili tijekom stručnog vođenja umjetnika.

Studenti koji su propustili dio stručnog vođenja kroz izložbu trebali su pojedinačno pretražiti mrežne izvore o Nikolini Kuzmić te odabrati jedan njezin rad ili ciklus radova (izložbu) koji će predstaviti usmenim izlaganjem s prezentacijom PowerPoint. Obradili su rad *Arhiva patoloških stakalaca*

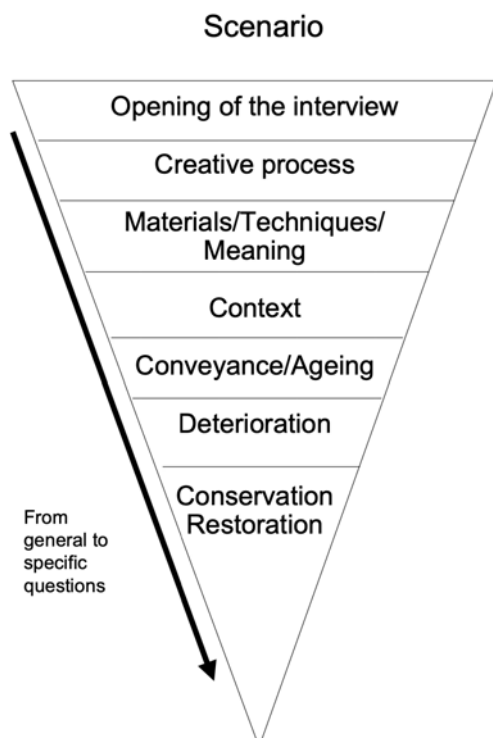
16 Izložba je održana u Salonu *Galić*, a trajala je od 22. studenoga do 20. prosinca 2024. Stručno vođenje kroz izložbu organizirala je Hrvatska udruga likovnih umjetnika – Split (HULU Split) kao javni događaj.

(2019.),¹⁷ izložbu *Tijelo bez organa* (2021.) i izložbu *Hommage geneticali* (2023.). Premda nisu svi jednako temeljito istražili odabrane radove, pa tako ni prenijeli točnu sliku o njima, ta je vježba cijeloj grupi pomogla da se u osnovnim crtama upozna s umjetničnim opusom i da vidi u kojim se medijima izražava. Prvotna je ideja bila da se intervju s Nikolinom Kuzmić održi u Galeriji *Trstenik Underground* te da se usmjeri na rad *Dušni dan*, koji je umjetnica tamo postavila početkom studenoga 2024.¹⁸ No, plan se morao promijeniti kada je Kuzmić utvrdila da je rad nestao, odnosno da je otuđen. To je otkrila nekoliko dana prije intervjua, kada je otišla provjeriti u kakvu je stanju. Zbog toga je odlučeno da će se intervju

17 Rad *Arhiva patoloških stakalaca* započeo je kao umjetničin diplomski rad/projekt. Vidi: Nikolina KUZMIĆ: *Arhiva patoloških stakalaca* (diplomski rad; mentorice: Nina Ivančić i Blaženka Perica), Split: Umjetnička akademija u Splitu, 2019. Dostupno na: <https://repositorij.umas.unist.hr/object/umas:548> (pristup 29. 10. 2025.).

18 Galerija *Trstenik Underground* zapravo je podrumski etaža javne garaže u splitskoj četvrti Trstenik, u kojoj izlagačkom djelatnošću rukovodi Udruga za suvremenu umjetnost KVART. Više o radu *Dušni dan* vidi u katalogu radova Nikoline Kuzmić (Prilog 1).

održati u prostorijama Odsjeka za konzervaciju-restauraciju, u učionici u kojoj se održava nastava iz predmeta Intervju s umjetnikom. Umjetnica je zamoljena da na intervju donese jedan svoj rad. Intervju je, naime, uspješniji ako se obavlja pored kojeg umjetnikova djela, premda mogu poslužiti i fotografije radova. Zbog praktičnosti transporta, a i zato što su taj rad studenti vidjeli na izložbi, umjetnica je odabrala tekstilnu knjigu *Kratka povijest raspadanja*. Prije susreta s umjetnicom studenti su trebali pripremiti pitanja za intervju.¹⁹ Zadatak su radili u parovima, a svaki je par obradio jednu temu, odnosno tematsku cjelinu (Slika 2).



Slika 2. Shema koja prikazuje opću strukturu intervjuiranja umjetnika kroz sedam faza, od uvodnih pitanja do pitanja koja se odnose na konzervatorsko-restauratorsku problematiku. Trokutasti oblik i strelica označavaju da se pitanja postavljaju od općih i otvorenih prema specifičnim i zatvorenim. Preuzeto iz: *Concept Scenario : Artists' Interviews*, Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage [Nizozemski institut za kulturnu baštinu], Foundation for the Conservation of Modern Art [Zaklada za konzervaciju-restauraciju suvremene umjetnosti], 1999.

19 Već je rečeno da intervju s umjetnikom spada u kategoriju polustrukturiranih intervjuja, što znači da se temelji na unaprijed definiranim pitanjima. No, redosljed i formulacija pitanja mogu se tijekom intervjuja mijenjati, a mogu se dodati i nova pitanja.

Prilikom sastavljanja pitanja studenti su trebali uzeti u obzir sve što su o umjetnici i njezinim radovima doznali tijekom prethodnih aktivnosti.

Nakon toga nastavnica (autorica ovoga rada) analizirala je njihova pitanja i predložila poboljšanja.²⁰ Uslijedila je izrada scenarija intervjuja. On je dijelom uključivao pitanja studenata, a dijelom pitanja koja je sastavila nastavnica. Budući da su studenti intervju trebali voditi u parovima, u scenariju je naznačeno koji će par postavljati pojedinu skupinu pitanja. Dodane su i napomene o tome gdje treba postaviti potpitanja ili kako potaknuti umjetnicu na precizniji odgovor. U procesu formuliranja pitanja, pregleda nastavninih komentara i analize scenarija intervjuja studenti su naučili kako se strukturira intervju s umjetnikom te kako se oblikuju pitanja za takav razgovor.

Gostovanje Nikoline Kuzmić i dokumentiranje događaja

Gostovanje Nikoline Kuzmić uključivalo je njezino usmeno izlaganje i intervju. U izlaganju je predstavila svoje umjetničko stvaralaštvo. Opis radova bio je sažet, a fokus je bio na procesu njihova nastajanja i tehničkim aspektima za koje je smatrala da bi studentima mogli biti zanimljivi i važni u kontekstu intervjuja (Slika 5).



Slika 5. U sklopu uvodnog izlaganja, koje je bilo dio njenog gostovanja na predmetu Intervju s umjetnikom, Nikolina Kuzmić studentima je pokazala knjigu Koste V. Petkovića *Istoriska geologija: skraćeni kurs* iz kojeg je proizašao rad *Kratka povijest raspadanja* (snimila: Sagita Mirjam Sunara).

Radove je predstavila u obrnutom kronološkom redosljedu, od novijih prema starijima. Izlaganje je zaključila prikazom

20 Neka su pitanja bila svrstana u pogrešnu tematsku skupinu, za neke teme nije bilo postavljeno dovoljno pitanja i sl.

rada koji je nedavno ukraden (*Dušni dan*) i jednoga rada koji je u fazi nastajanja (radni naslov: *Svetac ničega od nigdje*). Izlaganje je popratila prezentacijom PowerPoint. Prikazala je i dio svoje fotodokumentacije.

Nakon njezina izlaganja studenti su dobili zadatak doraditi pitanja za intervju. Za to su vrijeme umjetnica i nastavnica izvadile tekstilnu knjigu *Kratka povijest raspadanja* iz zaštitne ambalaže i postavile je na stol kako bi je studenti mogli pomnije pregledati (Slika 6 i 7).



Slika 6. Detalj umjetničke knjige / meke skulpture *Kratka povijest raspadanja* koju je umjetnica donijela na intervju. Na pregibima stranica vidljive su krakelire u sloju akrilne boje (snimila: Sagita Mirjam Sunara).



Slika 7. Detalj umjetničke knjige / meke skulpture *Kratka povijest raspadanja*: rasplitanje niti platna duž rubova stranica (snimila: Sagita Mirjam Sunara).

Prostor je pripremljen za intervju: stolovi su gurnuti uza zidove kako bi se raščistio središnji dio prostorije, a stolice su poslagane u polukrug (Slika 8).



Slika 8. Raspored sjedenja za vrijeme intervju. Na stolu se vidi rad *Kratka povijest raspadanja* (snimila: Sagita Mirjam Sunara).

Studenti su sjedili prema redoslijedu kojim će postavljati pitanja, tako da je par koji je trebao posljednji postavljati pitanja sjedio najbliže umjetnici. Takav je postav bio najprikladniji za snimanje kamerom.²¹ Da bi zvuk bio što kvalitetnije zabilježen, umjetnica je bila ozvučena tzv. bubicom.²² Prije početka intervju jednu su „bubicu“ dobili i studenti, pa su je dodavali jedni drugima prilikom postavljanja pitanja; dobar zvučni zapis bio je potreban radi planirane transkripcije pomoću računalnog programa za prevodenje govornog jezika u tekst. Nakon intervju studenti su izradili osobne bilješke o tijeku razgovora.

Budući da transkripcija pomoću računalnog programa nije dala željeni rezultat,²³ izrada transkripta povjerena je studentici konzervacije-restauracije Stjepani Jurčević. Ona je ručno izradila doslovan (*verbatim*) zapis govora, u

21 Umjetnično izlaganje i intervju snimio je profesionalni snimatelj Jovica Kozlica (Magnus Media).

22 Prilikom intervju vezanih za Park skulptura *Željezara Sisak* profesionalni je snimatelj zvuk bilježio preko ručnog mikrofona koji je kabelom povezan s kamerom. Intervjuist je najčešće pridržavao mikrofonom osobi koju intervjuira ili su dvije osobe dodavale mikrofonom jedna drugoj. Kod nekih intervju koji su vođeni u zatvorenom prostoru, gdje su sudionici sjedili oko stola, mikrofonom je stajao na stolu, na stalku između sugovornika. U svim navedenim situacijama, a osobito kada nitko od govornika nije držao mikrofonom u ruci, kvaliteta zvuka bila je znatno slabija nego da se snimalo tzv. bubicom.

23 U okviru konferencije *The Artist Interview Revisited: FAIR use of Artist Interviews for Conservators and Curators* autorica je sudjelovala na radionici *Generate your automatic transcript*, posvećenoj strojnomo prepoznavanju govora i alatima za automatsku transkripciju. Voditelj radionice, stručnjak za jezične i govorne tehnologije, dr. sc. Arjan Van Hessen preporučio joj je program za automatsku transkripciju MacWhisper (program za MacOS). No, transkript zvučnog zapisa intervju s Nikolinom Kuzmić koji je taj program generirao sadržavao je previše pogrešaka – ispostavilo se da bi njegovo ispravljanje iziskivalo više vremena nego ručna izrada transkripta. Program je trenutačno primjenjiv prvenstveno za tzv. svjetske jezike.

kojem je precizno označila govornike.²⁴ Transkript uključuje poštalice, ponavljanja, riječi za popunjavanje i druge elemente karakteristične za spontani govor. Autorica ovoga rada pregledala je transkript, usporedila ga sa snimkom, ispravila greške te unijela objasnidbene bilješke i vremenske oznake za pojedine teme.²⁵ Transkript će se opremiti slikovnim prilozima.

Dokumentacija gostovanja Nikoline Kuzmić trenutačno sadrži sljedeće materijale:

- videozapis usmenog izlaganja i intervjua²⁶
- zvučni zapis usmenog izlaganja i intervjua s pametnog telefona²⁷
- doslovan transkript usmenog izlaganja i intervjua
- uređeni transkript usmenog izlaganja i intervjua
- tri prezentacije PowerPoint koje je umjetnica pokazivala za vrijeme izlaganja (portfolio, prezentacija rada/projekta *Izvan vremena* i vizualna dokumentacija rada u nastajanju)
- sažetak umjetničina izlaganja
- fotodokumentacija snimljena fotografskim aparatom i pametnim telefonom
- osobne zabilješke studenata i nastavnice (autorice teksta) o tijeku intervjua.

Ta dokumentacija predstavlja vrijedan izvor podataka za provedbu konzervatorsko-restauratorskih zahvata na djelima Nikoline Kuzmić,²⁸ ali i za izučavanje njezina umjetničkog djelovanja.

Svi se dokumenti, osim osobnih bilježaka, čuvaju isključivo u digitalnom formatu (tekstualni dokumenti nisu ispisani; fotografije nisu razvijene). Digitalna građa zasad je pohranjena na autoričinu osobnom računalu i osobnom oblaku za pohranu podataka (pCloud), ali se planiraju istražiti mogućnosti njihove pohrane u nacionalnom ili međunarodnom repozitoriju.

24 Transkribiranje je trajalo 27 radnih sati. Posao bi možda kraće trajao da je studentica imala prethodnog iskustva s transkribiranjem ili da je bila dio grupe studenata koji su pratili umjetnično izlaganje i intervjurali je.

25 Na to je utrošeno osam radnih sati.

26 Dva odvojeno snimljena kadra montirana su u jedinstveni videozapis koji traje nešto više od dvaju sati i isporučen je u formatu MP4. Obradu, koja uključuje kolor-korekciju, tonsku obradu, montažu i komprimiranje datoteke, potpisuje Dragan Đokić (Studio *Baranda*). Izvorna, nekomprimirana verzija datoteke (koja nije arhivirana) imala je 50 GB, a komprimirana i arhivirana datoteka ima 17,6 GB.

27 Kao rezervnu metodu snimanja (*backup*) autorica je upotrijebila svoj mobilni telefon.

28 Vidi: Ana ŠTRLJIĆ; Sagita Mirjam SUNARA: Intervju s umjetnikom – studija slučaja: Nikolina Kuzmić, poster predstavljen na 4. konzervatorsko-restauratorskoj konferenciji *ConRestCon*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2025.

Nekoliko napomena o objavi transkripta

Premda transkript gostovanja Nikoline Kuzmić uključuje i uvodno izlaganje i intervju, dio koji se odnosi na izlaganje nije uključen u ovaj rad. Prvo, taj bi dio teksta zahtijevao velik broj ilustracija (kod izlaganja koje je popraćeno vizualnim materijalima transkript se, radi lakšeg praćenja i boljeg razumijevanja, mora opremiti slikama). Drugo, uključivanjem tog dijela transkripta rad bi višestruko premašio opseg dopušten uredničkim smjernicama časopisa. Razmišljalo se o objavi sažetka izlaganja, no sažetak govora kojemu nisu pridružene informacije s prezentacije PowerPoint, poput tehničkih podataka o djelu ili formalne izjave o radu (*artist statement*), ne pruža cjelovitu sliku o radovima. Najprikladnije rješenje bilo bi objaviti cjeloviti transkript u posebnoj ediciji jer tu ne bi bilo ograničenja opsega.

Isključivanje transkripta umjetničina izlaganja stvara problem jer se umjetnica u intervjuu referirala na radove o kojima je govorila u svojem izlaganju. Osim toga, neka pitanja u intervjuu bila su potaknuta njezinim uvodnim izjavama o radovima. Da bi se čitatelju olakšalo razumijevanje intervjua, radu se prilaže katalog radova Nikoline Kuzmić. On donosi tehnički opis svakog rada (ne objašnjava se ideja rada!) i reprezentativne fotografije. Transkriptu intervjua dodane su, pak, bilješke s podacima iz umjetničina usmenog izlaganja koji su važni za razumijevanje teme o kojoj se razgovara.

Transkript intervjua koji se ovdje donosi nije doslovan (*verbatim*) zapis, već uređen tekst. Uklonjene su poštalice i ponavljanja, dijalekt je prilagođen standardnom jeziku, ponegdje su dodani nazivi umjetničkih djela, a neka su pitanja stilski doradana radi jasnoće. No, cilj je bio prenijeti ozračje i sačuvati duh razgovornog jezika, pa su intervencije svedene na najmanju moguću mjeru. Primjerice, stanke u govoru nisu izbrisane jer upućuju na razmišljanje; ostavljene su neke riječi koje se ponavljaju jer ponavljanja upućuju na važnost tvrdnje itd.

Zaključak

Potica j pisanju ovoga rada bila je međunarodna konferencija koja se bavila pitanjem vidljivosti, dostupnosti, interoperabilnosti i ponovne upotrebe intervju s umjetnicima. Razmišljajući kako učiniti vlastitu arhivu intervju vidljivom i dostupnijom, autorica je odlučila objaviti transkript intervju s Nikolinim Kuzmić. Budući da je intervju bio uklonjen u nastavu na studiju konzervacije-restauracije te da su u njemu sudjelovali studenti, *Zbornik Umjetničke akademije u Splitu* činio se prikladnom platformom za diseminaciju rezultata istraživanja, tim više zato što je časopis dostupan u otvorenom pristupu.

Tijekom pripreme ovog priloga postalo je jasno da format članka djeluje ograničavajuće. Zbog ograničenja opsega rada nije bilo moguće uključiti transkript umjetničina uvodnog izlaganja iako su u njemu sadržane informacije važne za razumijevanje intervju. Ta bi se poteškoća mogla prevladati objavom građe u okviru posebne edicije, a ne u formi članka. Dakako, građa bi se mogla pohraniti i u kojem nacionalnom ili međunarodnom repozitoriju, no to je mogućnost koju tek treba istražiti.

Transkript koji se donosi u prilogu ovoga rada predstavlja vrijedan istraživački resurs, ne samo za konzervatore-restauratore nego i za povjesničare umjetnosti – valja se nadati da će ga znanstveni istraživači i baštinski stručnjaci upotrebljavati u svojim istraživanjima. Ovaj bi rad mogao potaknuti i druge institucije i pojedince da transkribiraju svoje intervju s umjetnicima te da tu građu učine vidljivom i dostupnom. S obzirom na to da intervju nije jedini oblik komunikacije s umjetnicima – postoje i prepiska, bilješke nastale nakon razgovora i sl. – važno je u budućnosti uključiti svu dostupnu dokumentaciju.

PRILOG 1: Katalog radova Nikoline Kuzmić

Katalog obuhvaća radove o kojima je umjetnica govorila u izlaganju koje je prethodilo intervjuu. Radovi su poredani kronološki, od najnovijih prema starijima, a na kraju je naveden rad u nastajanju. Naslov uključuje naziv djela ili ciklusa, vrstu djela i godinu nastanka (u zagradi). Slijedi tehnički opis djela ili radova koji tvore ciklus te reprezentativne fotografije. Numeracija fotografija nastavlja se na onu iz glavnog teksta.

Dušni dan, prostorno specifičan tekstilni objekt i performans (2024.)

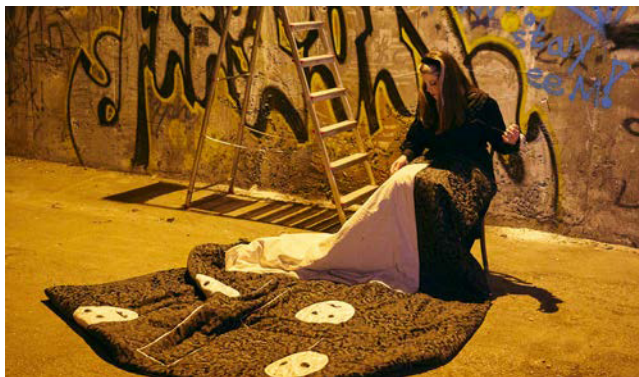
Tekstilni objekt *Dušni dan* predstavlja uvećanu rekonstrukciju nadgrobnog spomenika iz okolice Muća. Gornji dio izvornog groba krasi križ jednostavne forme, oko kojeg su raspoređena četiri stilizirana ljudska lica koja podsjećaju na maske; ispod se nalazi kvadratna ploča od svjetlijeg kamena, s natpisom. Na tekstilnoj je verziji natpis izostavljen.²⁹ Tekstilni objekt izveden je u tehnici *quilta*, šivanjem i vezenjem. Impresivnih je dimenzija: 270 x 300 cm.

Performans *Dušni dan* uključivao je završavanje zadnjeg šava gore opisanog tekstilnog objekta, nakon čega je on montiran na zid podzemne garaže. Performans je trajao oko pola sata.



Slika 9. *Dušni dan*, tekstilni objekt, Galerija Trstenik Underground, 2024. (snimio: Darko Škrobonja, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).

²⁹ Umjetnica je u svojem izlaganju objasnila da je natpis izostavila dijelom iz poštovanja prema pokojnicima, a dijelom zato što ju je zanimao samo estetski aspekt groba.

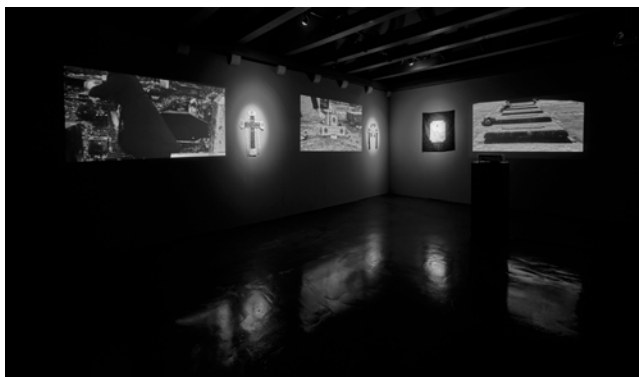


Slika 10. *Dušni dan*, performans, Galerija Trstenik Underground, 2024. (snimio: Darko Škrobonja, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).

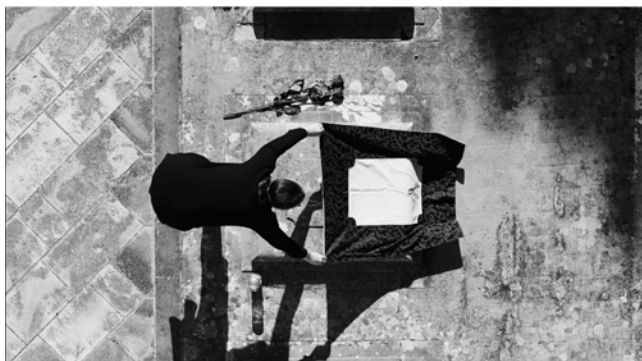
Izvan vremena, tekstilni objekti i videoinstalacije (2023.)

Izvan vremena kolaborativni je rad/projekt Nikoline Kuzmić i Darka Škrobonje. Prvi dio rada uključuje tri tekstilna objekta i tri videoinstalacije. Tekstilni objekti izrađeni tehnikom vezenja predstavljaju nadgrobne, odnosno pogrebne pokrove, a nastali su prema trima stvarnim, napuštenim grobovima. Za svaki su grob izrađena dva pokrova: jedan je postavljen na grob, a drugi se prikazuje na izložbi. Uz tekstilne objekte izložene su tri videoinstalacije koje dokumentiraju umjetničke performanse: ritualno postavljanje jedne inačice pokrova na svaki od odabranih grobova.

Drugi dio rada čini videoinstalacija s prikazom triju napuštenih sela i naracijom koju je generirao alat umjetne inteligencije (ChatGPT), a koja opisuje jedan izmišljeni sretan dan u životu ljudi čiji su grobovi prikazani na izložbi.



Slika 11. *Izvan vremena*, izložbeni postav u Art radionici Lazareti u Dubrovniku, 2024. (snimio: Darko Škrobonja, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).



Slika 12. *Izvan vremena*, kadar iz jedne od tri video-instalacije koje pripadaju dijelu rada temeljenom na napuštenim grobovima – prikaz postavljanja tekstilnog objekta na stvarni grob (ustupljeno ljubaznošću umjetnice).



Slika 13. *Izvan vremena*, kadar iz video-instalacije o napuštenim selima s titlovanom naracijom (ustupljeno ljubaznošću umjetnice).

***Hommage genetica*, instalacija (2022. – 2023.)**

Rad se sastoji od triju kabineta (zidnih vitrina) s raznim objektima, triju portreta i jedne prostorne instalacije.

Kabineti dimenzija 100 x 16 x 150 cm (š x d x v) postavljeni su na zid. U svakom se kabinetu nalazi miljetić oko kojeg su raspoređeni različiti objekti. Jedan je miljetić izradila umjetnica, drugi njezina majka, a treći baka. Predivo je načinjeno od njihovih crno-bijelih portretnih fotografija. Objekti u kabinetima dijelom imaju osobnu važnost za umjetnicu ili njezinu obitelj, a dijelom su pronađeni u prirodi. Neki su izloženi u izvornom obliku, a drugi su ukrašeni vezom, čipkom ili apliciranim dekorativnim elementima.

Crno-bijele fotografije koje prikazuju umjetnicu, njezinu majku i baku od struka naviše, otisnute su na platnu i ukrašene aureolama. Dekorativni elementi na aureolama izvezeni su i prišiveni. Portreti su smješteni u raskošne zlatne okvire. Svaka slika ima dimenzije 100 x 150 cm (š x v).

Miljetić (tabletić) koji visi u prostoru kao samostalni element zajedno su izradile umjetnica, njezina majka i baka. Za izradu miljetića korišteno je isto predivo kao za izradu miljetića u kabinetima.



Slika 14. Kabineti iz rada *Hommage genetica*, izložbeni postav u galeriji Studio 21 u Splitu, 2023. (snimio: Marin Renić, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).



Slika 15. Portreti iz rada *Hommage genetica*, izložbeni postav u Salonu Galić Splitu, u sklopu skupne izložbe finalista Nagrade Radoslav Putar, 2024. (snimila: Žaklina Antonijević, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).

***Kratka povijest raspadanja*, ciklus; umjetnička knjiga – meka skulptura, instalacija, tekstilni objekti (2021. – 2022.)**

Ciklus *Kratka povijest raspadanja* obuhvaća tri rada: *Kratka povijest raspadanja*, *Kabinet (ne)kurioziteta* i *Bez naziva*. *Kratka povijest raspadanja* umjetnička je knjiga – meka skulptura dimenzija 50 x 75 cm izrađena od žutice (industrijski pamuk). Ima 51 stranicu, ručno je izvezena, oslikana i uvezana. Slike u knjizi prikazuju fosilizirane biljke i životinje, a preuzete su iz knjige Koste V. Petkovića *Istoriska geologija: skraćeni kurs*. Rađene su akrilnim bojama i ukrašene vezom. Tekst, koji je u cijelosti izvezen, čine citati iz raznih filmova koje je umjetnica godinama prikupljala.

Kabinet (ne)kurioziteta čini osam bijelih zidnih kabineta dimenzija 60 x 14 x 60 cm (š x d x v), ispunjenih raznovrsnim

objektima. Neki su pronađeni u prirodi i izloženi u izvornom stanju, neki su djelomično modificirani, a dio objekata jesu skulpture koje je umjetnica izradila.

Bez naziva skupina je od šest tekstilnih objekata koji prikazuju teksturu određenih vapnenačkih stijena. Izvedeni su u kombiniranoj tehnici vezenja, šivanja i oslikavanja te su ostavljeni na drvenim kolotovima za vezenje promjera 40 cm.



Slika 16. Umjetnička knjiga / meka skulptura *Kratka povijest raspadanja* (snimio: Darko Škrobonja, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).



Slika 17. Kabineti iz rada *Kabinet (ne)kuriozitet*, izložbeni postav u galeriji Studio 21 u Splitu, 2022. (snimio: Darko Škrobonja, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).



Slika 18. Vezovi iz rada *Bez naziva*, izložbeni postav u galeriji Studio 21 u Splitu, 2022. (snimio: Darko Škrobonja, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).

Tijelo bez organa, ciklus; tekstilni objekti i videoinstalacije (2018. – 2020.)

Ciklus *Tijelo bez organa* obuhvaća četiri rada: *Arhiva patoloških stakalaca*, *Kad narastem bit ću pacijent, 1966 / 1967 / 1994 / 2000*, *Kuzmić* i *Bez naziva (mehanizam)*.

Arhiva patoloških stakalaca (2018.) sastoji se od sedam tekstilnih objekata nalik tapiserijama, koje na prvi pogled djeluju apstraktno, ali prikazuju tkiva zaražena raznim bolestima. Rad je izveden tehnikom vezenja i filcanja. Izvorno ga je činilo šest „tapiserija“, ali je tijekom pandemije COVID-a dodana sedma, koja prikazuje tu bolest. Uz tekstilne se objekte izlažu pravokutna stakla s tekstem koja predstavljaju uvećane prikaze patoloških stakalaca s osnovnim podacima pacijenta.

Kad narastem bit ću pacijent (2019. – 2020.) čini deset tekstilnih objekata – lutkica koje predstavljaju likove (pacijente) iz fiktivne predstave istoga naziva. Na lutkicama, izrađenima kombiniranom tehnikom, izvezeni su medicinski nalazi i otpusna pisma koja pripadaju umjetnici i članovima njezine obitelji.

1966 / 1967 / 1994 / 2000, Kuzmić (2020.) obuhvaća osam tekstilnih objekata formata A3 i A2, koji vjerno prikazuju umjetničke medicinske nalaze i one članova njezine obitelji. Radovi su izvedeni tehnikom vezenja.

Bez naziva (mehanizam) (2020.) sastoji se od osam kratkih animacija koje se projiciraju u *loopu*. Prikazuju aparate nalik medicinskim uređajima, bez funkcionalne svrhe. Prikazi aparata superponirani su preko umjetničke medicinske dokumentacije i one njezine obitelji i prijatelja. Animacije se prikazuju na odvojenim ekranima, postavljenima blizu jedan drugomu. Aparati proizvode glasne zvukove i stvaraju veliku buku.



Slika 19. Prvotnih šest tekstilnih objekata iz rada *Arhiva patoloških stakalaca* (snimila: Nikolina Kuzmić, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).



Slika 20. *Kad narastem bit ću pacijent* (snimila: Nikolina Kuzmić, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).



Slika 21. *1966/1967/1994/2000*, Kuzmić (snimila: Nikolina Kuzmić, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).



Slika 22. *Bez naziva (mehanizam)* (snimila: Nikolina Kuzmić, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).

Ladičari (Armarii): Kratki pregled i taksonomija vrsta, skulpturalna instalacija i umjetnička knjiga / četiri primjerka/ (2017. – 2019.)

Prvi dio rada čine skulpture koje predstavljaju izmišljene organizme nalik na insekte. Izrađene su od odbačenih materijala prikupljenih u ateljeu i premazane crnom bojom. Izložene su pod staklenim zvonom, nalik na insektariju. Drugi dio rada čini umjetnička knjiga *Ladičari: kratki pregled i taksonomija vrsta*, osmišljena kao priručnik za istraživače te izmišljene vrste. Knjiga je formata A3 i broji 48 stranica. Uz tekstualne opise, sadrži fotografije „insekata“ u prirodnom okružju, koje je snimila umjetnica. Ručno je otisnuta u četirima primjercima tehnikom sitotiska (u trima bojama). Svaki je primjerak ručno uvezan.



Slika 23. Skulpturalna instalacija *Ladičari (Armarii)* (snimila: Nikolina Kuzmić, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).

Svetac ničega od nigdje (rad u nastajanju)

Rad radnoga naslova *Svetac ničega od nigdje* zamišljen je kao serija fotografija ispisanih na drvu (poput ikona), snimljenih na raznim lokacijama duž Kvarnera i Dalmacije. Neke lokacije na kojima će se snimati imaju povijesno značenje, a neke su zaboravljene i prepuštene propadanju. Umjetnica će na fotografijama nositi kostim koji predstavlja kombinaciju svetačke haljine i narodne nošnje, a na glavi će imati različite aureole. Kostim i aureole izradit će od tekstilnih predmeta iz obiteljske zbirke: kukičanih stoljnjaka, miljetića, zavjesa i dr. Bojat će ih i ukrašavati školjkama, materijalima iz prirode i dragim kamenjem.



Slika 24. Stranica iz umjetničke knjige *Ladičari (Armarii)*: *Kratki pregled i taksonomija vrsta* (snimila: Nikolina Kuzmić, ustupljeno ljubaznošću umjetnice).

PRILOG 2: Transkript intervju s Nikolinom Kuzmić

Doslovan (*verbatim*) zapis govora izradila je Stjepana Jurčević. Sagita Mirjam Sunara pregledala je i ispravila transkript te ga priredila za objavu.

Legenda:

(...) – izostavljen tekst

... – pauza

podcrtano – označuje ono što je govornik naglasio

[Tekst u uglatim zagrada] – označuje neverbalne radnje sudionika

Lucija Divić:

Danas je 19. veljače 2025., a mi se nalazimo na Odsjeku za konzervaciju-restauraciju. (...) Danas ćemo voditi intervju s umjetnicom Nikolinom Kuzmić. Glavni cilj ovog susreta je prikupljanje podataka koji mogu pomoći o očuvanju njenih radova u budućnosti. Nikolina, postavljat ćemo Vam pitanja o stvaralačkom procesu, materijalima s kojima radite, o tehnikama kojima se služite, o kontekstu u kojemu su Vaša djela nastala i, naravno, o konzervatorsko-restauratorskoj problematici. Sada bih prepustila riječ svojim kolegama.

Antonio Babić:

Dobar dan, ja sam Antonio Babić. Moja kolegica Jelena Labrović i ja postavljamo pitanja vezana za stvaralački proces. (...) Prvo pitanje glasi: gdje pronalazite inspiraciju za svoje radove?

Nikolina Kuzmić:

Pa, inspiracija... Ja uopće ne volim koristiti taj pojam, inspiracija, jer je baza bilo kojeg umjetničkog rada ogroman rad i istraživanje, kao i bilo kojeg znanstvenog rada. Ali 'ajmo, u nedostatku bolje riječi. Inspiracija dolazi iz raznih smjerala. Zapravo, iz sfera interesa. Mene zanimaju prirodne znanosti, kao što su paleontologija, biologija; zanima me medicina; zanimaju me antropologija i slične stvari. Rekla bih da su to osnovne, polazne točke. Ali nikad se ne ograničavam samo na to. Recimo, za posljednjih nekoliko radova inspiracija dolazi iz crkvene ikonografije. Iako sam ateist, i tako sam odrasla, zanimljiva mi je iz antropološkog stajališta, kao i razvoj katoličke crkve.

Antonio Babić:

Kako znate da je neka tema prava, da baš nju želite obraditi?

Nikolina Kuzmić:

To je potpuno osobno. Svaki umjetnik vjerojatno ima svoj proces. Moj proces je takav da naiđem na nešto, nešto me zainteresira, i to negdje u pozadini mozga stoji, konstantno, i traje, i traje... Nekad je, da citiram, „došlo mi u snu“. Nekad je doslovno [dvaput pucne prstima] ovako se materijalizira, a nekad trebaju godine da se to nekako oformi, da se artikulira u nešto što će na kraju biti to. Recimo, ja imam ideju za još jednu knjigu.³⁰ Imam polaznu knjigu od koje je želim napraviti – imam je već dvije, tri, četiri godine – ali, ne znam, to još nije sazrelo i nedostaje još taj jedan komad... Kod mene se često radovi razvijaju jedan iz drugoga. Dok radim jedan rad, nešto što mi je bilo zanimljivo, ali se nekako nije uklapalo u tu priču, ostavi se sa strane za nešto dalje, i tako to funkcionira.

Antonio Babić:

Primijetili smo u Vašoj prezentaciji o radovima³¹ da Vam je istraživanje bitno i da ono u velikoj mjeri utječe na Vaš stvaralački proces. Na koji još način uklopite istraživanje u svoj rad?

Nikolina Kuzmić:

Ja volim istraživati. Mene stvari jako zanimaju i volim, ako već nešto radim, duboko ući u to. Mislim da se to osjeti u krajnjem produktu, jer istraživanje je dio tog rada. Istraživanje nije nužno u svrhu krajnjeg objekta koji će biti rad – bila to knjiga, bio to performans, bilo to što god, tapiserija, na primjer – nego sve skupa ulazi u rad. Sve to zajedno je rad. To istraživanje je isto umjetnički rad. To je jedno specifično istraživanje, umjetničko, koje nije nužno ograničeno pravilima. Ja mogu spajati sve iz sfera koje me zanimaju. Nema metode. Ja imam svoju osobnu metodu, nisam rob ničeg drugog. Mislim da se to vidi u završnom objektu.

Antonio Babić:

Je li Vam bitno da istraživanje bude dio umjetničkog procesa ili umjetnički proces funkcionira i bez istraživanja?

Nikolina Kuzmić:

Bitno mi je. Ja jednostavno tako radim. Još nije bilo rada bez istraživanja! [Smijeh]

30 Umjetnica se referira na rad *Kratka povijest raspadanja*.

31 Student se referira na umjetničko izlaganje koje je prethodilo intervjuu.

Antonio Babić:

Kako radite probe i skice? Kako čuvate te materijale?

Nikolina Kuzmić:

Ja notorno ne volim raditi skice. Nikad ih nisam voljela raditi. Ja u glavi vidim kako to treba izgledati, meni ne treba skica za to. Međutim, skice su potrebne za natječaj, za prijave, za financiranja, za prezentacije, tako da ih čuvam u vidu tih dokumenata i radim ih isključivo radi tih dokumenata. Da nema toga, ne bi bilo skice.

Antonio Babić:

Recimo da imate neku ideju. Razradili ste je i krećete u realizaciju. Možete li nam opisati kako izgleda proces nastajanja rada?

Nikolina Kuzmić:

To je specifično za svaki pojedini rad. Konkretno, zadnjih par radova su bili zajednički projekti ili su bili potrebni drugi ljudi za njihovu realizaciju. «Ajmo reći da smo krenuli: riješili smo fazu financiranja, prijavili smo na natječaj, dobili smo sredstva i kreće produkcija. Pretprodukcija je gotova, kreće produkcija. To su filmski termini. Ja, naime, puno radim u kazalištu, radim na filmu, navikla sam na te procese. Prvo ide kontaktiranje... I ono je, načelno, dio pretprodukcije, ali recimo da još niste znali koliko ćete novca dobiti – sad ste dobili koliko ste tražili, i sad idemo tražiti ljude koji nam trebaju. To je prva faza. Želim lokacije te i te – u redu, koga moram kontaktirati da mogu doći do ove crkve, do dozvole za ovo, do dozvole za ono? To se rješava prvo. Treba mi fotograf. Kakav fotograf mi treba? Idemo istražiti njihove senzibilitete. Ja želim nekog tko je ovog senzibiliteta – kontaktirajmo njega, pitajmo ga hoće li raditi. Ona ide organizacija: trebamo doći svi skupa na lokaciju, trebamo napraviti to i to. To su otprilike takvi procesi. Treba vam tiskara za nešto otisnuti, nađete tiskaru. Ako samo ja izrađujem rad, to je najmanji problem. Ja dobijem sredstva ili ih ne dobijem, pa sama financiram rad; kupim materijal, krenem raditi. Nema tu neke velike filozofije, više u ovom organizacijskom dijelu posla, producentskom, gdje postoji određena metoda. Kad ja sama izrađujem... Nemam atelje, nažalost, tako da to radim doma.

Antonio Babić:

Kako birate materijale za izradu djela? Znamo da volite veze, no je li odabir materijala unaprijed određen idejom djela ili ste jednostavno skloni radu s određenim materijalima?

Nikolina Kuzmić:

Ja jesam sklona tehnikama. Uvijek biram tekstilne tehnike. Nije to nužno vez; to je i šivanje, kukičanje, tkanje, filcanje... Jako me zanimaju tradicijske tehnike. Želim u svom radu ući dublje u njih. Želim ući u povijesne krojeve i načine izrade tekstila. Zanima me tekstil. Kako biram materijal materijal za određeni rad? To ovisi o radu. Za knjigu *Kratka povijest raspadanja*, primjerice, namjerno je birana žutica. Za grobove iz rada *Izvan vremena* namjerno su birani brokati, sateni, damasti.³² Važan je i dojam koji želim postići: ako želim da je rad mekan, da ima taj neki „dječji“ osjećaj, da vas privlači, da ga želite dodirnuti, onda idem na mekane materijale: vun, štof, filc, na nešto plišano. S druge strane, ako želim da je nešto neutralno, da je jednostavno, da nema nekakvih konotacija, onda idem na industrijske materijale: na žuticu, obični lancun, pamuk, bez printa. Za grobove sam htjela da je to nešto što je bogato, vrijedno, zato sam birala brokate.

Antonio Babić:

Znamo da podjednako kolaborirate i radite sami, no za koje vam je poslove važno da ih sami obavite? Koje poslove ne biste htjeli povjeriti nekoj drugoj osobi i zašto?

Nikolina Kuzmić:

Važno mi je da radim sama, osim ako u konceptu nije da to netko drugi treba izraditi. Primjerice, kod rada *Hommage genetical*, kod onih miljetića koji se nalaze u ormarićima/kabinetima, bilo je važno da ih izrade moja mama i moja baka.³³ Da je u ženskoj liniji bilo još članica, bilo bi još miljetića, ali su sve pokojne. Važno mi je da ja izrađujem svoje radove jer je moja posveta tome dio tog rada. To je osobna točka koja spaja mene, kao nekog stranca, nepoznatog, s nekim drugim tko je nepoznat i kojeg nužno možda ni nema, ne pripada više našem vremenu... Važno je da ja radim, da.

Jelena Labrović:

U kojoj je mjeri Vaš stvaralački način intuitivan? Rekli ste da Vam skice i nisu osobito potrebne, no koliko se u samom procesu izrade oslanjate na intuiciju?

32 Umjetnica govori o grobnim/pogrebnim pokrovima iz rada/projekta *Izvan vremena*.

33 U kabinetima koji pripadaju ciklusu *Hommage genetical* središnje mjesto zauzimaju miljetići (tabletići), a oko njih su raspoređeni drugi predmeti. Umjetnica je u uvodnom izlaganju objasnila da je jedan miljetić izradila ona, drugi njena majka, a treći baka. Predivo je načinjeno od njihovih fotografija: fotografije su ispisane na platnu, izrezane i spojene kako bi se dobilo klupko.

Nikolina Kuzmić:

Jako, jako puno. [Smijeh] Lakše mi je objasniti ako se uspo-redim s jednim kolegom. Moj kolega Josip Šurlin³⁴ je pot-puna suprotnost mom pristupu radu. On izradi sto osam skica, isproba materijale, napravi makete, istražuje kako se materijali ponašaju, pokuša izvesti nešto prije nego što krene s radom. Ja odlučim: želim to napraviti u ovoj tehnici. Ja nužno ne znam tu tehniku – ja ju učim dok radim taj rad. Pa, ako je potrebno rasparati sve jer nije dobro ispalo, ja ću rasparati sve i iznova krenuti. Isto je s knjigom *Kratka povijest raspadanja*... OK, kod nje sam imala prijašnjeg iskustva s layoutom i izradom knjige, ali to je prvi put da sam radila tekstilnu knjigu. Nikad ranije! A to je neka vrst *soft sculpture*. To je bilo: pokušaji... Potpuno je intuitivno, ja stvarno ne radim probe. [Smijeh]

Jelena Labrović:

Jeste li se tijekom izrade svojih djela susreli s nekim tehničkim izazovima i, ako da, kako ste ih savladali?

Nikolina Kuzmić:

Puno, puno puta. Savladala sam ih tako da sam... Kao šta sam rekla: rasparala i napravila ponovo, sve dok nisam bila zadovoljna s tim kako to izgleda. To je vrlo jednostavno. A ponekad ono što ste zamislili fizički nije moguće izvesti ili niste ni približno dovoljno vješti da to izvedete, i morate zamijeniti sa sljedećim najboljim što znate.

Jelena Labrović:

Ako Vam se u radu dogodi pogreška, ispravljate li je ili smatrate da su pogreške dio rada?

Nikolina Kuzmić:

Kako u kojem obimu. Neke su greške jednostavno dio ručne izrade, ne mogu se izbjeći, i dio su prirode materijala kojeg ste izabrali. Osobito tekstil. On nije optimalan materijal za izradu oštih, geometrijskih stvari. On pleše, šeta, ponaša se drukčije kad se smoči, kad se zašije, kad se povuče u jednu stranu, povuče u drugu stranu... I onda se neke sitne greške, odmaci, trpe, ali ako nisam zadovoljna... Ali to je potpuno intuitivno. Aha! Dignem, ne sviđa mi se, isparaj i iznova.

Jelena Labrović:

Kod kojih se konkretno radova to dogodilo? Možete li ih navesti?

Nikolina Kuzmić:

Primjerice, u radu *Izvan vremena*, grobnica broj šest.³⁵ Ova koja je izložena u galeriji nije potpuno... Donji rub joj malo pada, ovako. [Pokazuje rukama] Ona je prva koju sam izradila. Druga koju sam izradila je bila savršena, i ta je postavljena na grob. Ljepša je išla na grob, a ovaj, kao, malo lošiji rad, taj se prikazuje na izložbi.

Jelena Labrović:

Rekli ste da Vam je kod rada *Kratka povijest raspadanja* knjiga koja Vas je inspirirala dugo vremena stajala na polici.³⁶ Koliko se često nađete u situaciji da Vam je teško započeti s radom ili nastaviti neki rad? I kako se s time nosite?

Nikolina Kuzmić:

Pa, nije da mi je teško započeti s radom – više je stvar u tome da imam ideje koje nisu artikulirane do kraja. Dakle, treba im vremena ili treba nešto drugo što se dogodi, što nađeš, pro-nađeš, pročitaš, da ti [pucne prstima] sjedne ta zadnja slagalica i, kao: Aha, da! To je to! To je ono što tražim, to je ono što hoću! Međutim, ja stvarno imam jako puno ideja. Nikad nisam imala problem s produkcijom. Neki ljudi nisu takvi: oni čekaju, imaju jednu stvar, rade tu jednu stvar, čekaju... Ja paralelno radim puno toga, a kako radim i na filmu i u kazalištu – to su produkcije koje su brze – to iskustvo mi je pomoglo da stalno imam ideje koje stoje negdje pohranjene dok ne dođe vrijeme za njihovu realizaciju. Jer ne možete raditi sve odjednom, jednostavno... Nemam firmu. [Smijeh]

35 Grobni/pogrebni pokrov za koji je predložak bila skupna grobnica u Pitvama na otoku Hvaru označena brojem '6'.

36 Umjetnica je u uvodnom izlaganju objasnila da je ideja za rad *Kratka povijest raspadanja* potekla od knjige Koste V. Petkovića *Istoriska geologija: skraćeni kurs* (izdanje iz 1954. godine) koju je pronašla na hrpi rabljenih knjiga. Pažnju joj je najprije privukla naslovnica, a onda tablični prikazi fosila u knjizi. Knjigu je godinama čuvala ne znajući kako je upotrijebiti. Istovremeno je prikupljala citate iz filmova (jer voli filmove) koji su se vezali na teme sjećanja, zaborava, traga, umjetnosti, prirode, uništenja... Na kraju je ta dva elementa spojila u umjetničku knjigu.

34 Josip Šurlin (r. 1993.), konceptualni umjetnik koji živi i djeluje u Splitu.

Jelena Labrović:

Neke ste radove nadopunili, primjerice u radu *Tijelo bez organa* dodali ste vez/tapiseriju na temu COVID-a.³⁷ Koliko se često vraćate svojim radovima, nadopunjujete ih, mijenjate?

Nikolina Kuzmić:

To je jedini rad na koji sam se vratila i na koji sam nadodala nešto. Generalno, jednom kad se zatvori taj ciklus – jer to je zapravo više serija radova ili ciklus – on je za mene gotov. Ja već idem na sljedeće. I ne vraćam se na to što je bilo. To što je napravljeno, napravljeno je – idemo dalje. Sljedeći se rad može nadovezati na taj rad, i to je često slučaj, ali je svoj rad, i nećemo se vraćati na njega.

Jelena Labrović:

Kako proglasite neki rad gotovim?

Nikolina Kuzmić:

Potpuno proizvoljno. Kad kažem da je gotov, gotov je. [Smijeh] Kad osjetim da je gotov, gotov je...

Jelena Labrović:

Možete li uporediti svoj stvaralački proces u studentskim danima i danas? Što je isto, a što drugačije?

Nikolina Kuzmić:

U studentskim je danima to sve ipak bilo malo naivnije, što je i logično. Više se učiš kako pristupiti nekoj temi, kako je razraditi, kako razmišljati apstraktno... I ograničen si. Konačno, profesori ti daju teme na koje moraš odgovarati. Tek tamo negdje na diplomskom radu ti počneš raditi nešto svoje. Ali dok si student, ipak si mentoriran, imaš mentora. Netko ti kaže: „Ovo ti nije dobro“, „Razmisli o ovome“, „Napravi ovo.“ Sad si ti sam sebi mentor. Ti sam moraš stati i reći: je li ovo previše, je li ovo premalo, je li ovo nepotrebno, je li ovdje nešto fali? Sam sebe trebaš usmjeravati ka nečemu. Nisu sve ideje dobre, iako su ti na prvu, možda, i bile dobre. Nekad trebaš sjediti s tom idejom neko vrijeme, čak početi raditi da shvatiš: možda ovo ipak nije to.

³⁷ Umjetnica je u uvodnom izlaganju objasnila da je ciklus radova *Tijelo bez organa* započeo s njenim diplomskim radom/projektom, *Arhiva patoloških stakalaca*. Taj je rad izvorno činilo šest tekstilnih objekata nalik tapiserijama, gdje svaka „tapiserija“ prikazuje tkivo zaraženo nekom bolesti. Uz tekstilne se objekte izlažu tri velika stakla pravokutnog oblika – uvećani prikazi patoloških stakalaca s osnovnim podacima pacijenta. Za vrijeme pandemije COVID-a, umjetnica je ovoj seriji radova dodala „tapiseriju“ koji prikazuje tu bolest.

Antonio Babić:

Imam još jedno pitanje, nadovezuje se na prethodno. Tijekom izrade rada, sami ste rekli da se morate ograničiti i kontrolirati. Pitate li nekad druge osobe za mišljenje?

Nikolina Kuzmić:

Apsolutno! Ljude za čiji – ne znam kako će ovo zvučati – ali ljude za čiji ukus smatrate da je dobar, da su dobri u onome što rade. Prijatelje, kolege, a ponekad ljude koje nemaju nikakve veze s umjetnošću. Neke moje prijatelje koji, primjerice, rade kao električari. Pitate ih: „Što ti misliš o ovome?“ Zanimljivo je dobiti različit *feedback*. Ali isto ne smijete sebi dozvoliti da vas svi ti ljudi poljuljaju u onome što znate da hoćete napraviti. To je dobar *feedback*, ali treba gurati svoje.

Antonio Babić:

Kako balansirate istraživanje i improvizaciju? I koliko u Vašim radovima ima improvizacije?

Nikolina Kuzmić:

Pa, ja bih rekla da ima dosta moje improvizacije. [Smijeh] Mislim da nisam vrlo egzaktna kad radim... Istraživanje je baza, a kad kažem „istraživanje“, mislim na istraživanje tema, ali nekad je istraživanje materijala koje prati tu temu, istraživanje tehnike, istraživanje medija, koje nije nužno polazna točka mog rada, kao što je nekim umjetnicima – krenu iz medija, iz tehnike, ka temi. Meni je uvijek tema, ideja polazna. Ja znam da želim napraviti od ove knjige nešto ili me ovaj grob fascinirao za ovo... Kabineti kurioziteta su mi bili zanimljivi; taj me muzejski prikaz prati kroz radove. To su ideje, ali to paralelno prati istraživanje medija i tehike: aha, OK, ja želim ovo, kako ću to napraviti? Konkretno, za sljedeći rad, *Svetac ničega od nigdje*, znala sam da se želim nastaviti na *Hommage genetici*, da želim nastaviti s kršćanskom ikonografijom, ali i s napuštenim mjestima, što je proizašlo iz zajedničkog rada s Darkom Škrobonjom. Ja sam svejedno otišla u knjižnicu, iskopala sto milijuna ikona i listala... Da vidim u kakvim se pozama prikazuju, kakve aureole imaju, koje se boje tu pojavljuju... Sada želim da kostim ima elemente Marijine halje i narodne nošnje. Dobro, kako izgleda splitska narodna nošnja? Kako ću doći do kroja za tu nošnju? Kako to napraviti od materijala koji nije tome namjenjen, recimo, od nečeg kukičanog, stolnjaka na primjer, koji nije namjenjen šivanju, rezanju – kako od toga napraviti nešto, sašiti nešto? To je istraživanje materijala koje prati istraživanje teme. Valjda sam odgovorila na pitanje. [Smijeh]

Antonio Babić:

Jeste, jeste!

Matea Jukić:

Sada prelazimo na skupinu pitanja o materijalima i tehnikama, te o njihovu značenju. Prvo pitanje je: kako i gdje nabavljate materijale te čuvate li možda negdje uzorke tih materijala?

Nikolina Kuzmić:

Materijale nabavljam u svojim najdražim dućanima: modnim metražama i pozamanteriji. To su moja omiljena mjesta. I restlova iz raznoraznih radiona, tapetarskih i krojačkih. [Smijeh] I čuvam uzorke materijala, ne nužno jer ih čuvam, nego mi ih ostaje. Ostaje mi puno restlova. Kako su to stvari velikih formata, čudnih oblika... Materijali dolaze u svojim formama, to je obično 1,40 širina ili dupla širina, 2,80. Da napravite nešto što je 3,50, što ide u trokut, vi imate tonu restlova. Naravno da to neću bacati, tako da čuvam uzorke materijala. Htjela ne htjela, čuvam ih. Koristim ih stalno.

Matea Jukić:

U kojoj je mjeri propadljivost materijala s kojima radite bitna i povezana s idejom Vaših djela?

Nikolina Kuzmić:

Prvo ću odgovoriti na ovo koliko je povezana: jako je povezana. Mene zanimaju propadanje i zaborav. I zanima me zašto nešto ostaje očuvano prirodno, a zašto ne. Zašto mi kao ljudska vrsta imamo potrebu čuvati stvari, zašto ne. Namjerno biram tekstil kao materijal koji propada jako brzo, koji je podložan propadanju. Meni propadanje ne smeta. To je entropija svemira i vremena koja prati rad, prati teme koje mene interesiraju, i čak mi je nekako apsurdno raditi te stvari u materijalu koji se brže raspada nego original, ali namjerno to tako radim. Također, tekstil kao takav povezuje s odjećom, je l, s nečim podatnim, mekanim, lijevim – ne nužno sa smrcu, umiranjem, fosilizacijom. Tako da da, važno mi je da je to materijal koji propada. Želim da propadne. [Smijeh]

Matea Jukić:

Obrađujete li tkanine s kojima radite, na primjer perete li ih ili peglate?

Nikolina Kuzmić:

Recimo za grobove, za koje sam znala da će biti vani, izloženi elementima, tkanine su oprane i opeglane...³⁸ Kada šijete, morate peglati. Morate popeglati rub da ga možete prošiti. Morate ispraviti, popeglati šav – to je jednostavno nešto što prati tehniku šivanja: peglanje i pranje tkanine. Kao što sam već napomenila, knjigu nisam htjela prati jer to su bile ogromne količine materijala. Prvo, ja nemam industrijske pogone. Drugo, prati to na ruke – to je mučenje. Treće, žutica kao materijal, jednom kad se zgužva, užasno ju je teško ispeglati da opet bude ovako industrijski ravna. Kao što sam rekla, ja nemam industrijske pogone koji to mogu. Nju sam odlučila ne peglati, a kako je bila nategnuta na okvir, to je donekle anuriralo ovo malo slikanja šta je na njoj rađeno...³⁹ Kako se sušila na okviru, materijal je, više-manje, zadržao svoj oblik. S tim da uvijek kada šijem, i perem, i peglam, računa se na otpust. To je sad stvar tehnike. Uvijek. Ako je nešto, primjerice, dva za dva, sa strane se ostavlja uvijek deset centimetara za šav, za izrezati, za krivi proračun.

Matea Jukić:

Eksperimentirate li s materijalima? Možete li opisat neko takvo iskustvo, ako ga imate?

Nikolina Kuzmić:

Na faksu sam puno više eksperimentirala s materijalima. Koristila sam i neke netradicionalne materijale kao što su guma, raznorazne plastike, tekuće gume, svašta. Dok nisam nekako došla do raznoraznih tekstila, i nekako sam se najduže zadržala na njima. Mislim da više eksperimentiram što možemo s njima napraviti – ne nužno sam materijal. Ali, ja u svom radu koristim i puno *readymade* prirodnih materijala, da ih tako nazovem: školjke, kosti, grane, lišće... Ne znam što još... [Smijeh] Kamenje... Koje nekako inkorporiram u to. Pa sad, je li to baš eksperimentiranje s materijalom? Ne baš. To ja ne bih nazvala eksperimentiranje s materijalom. Više je: idemo vidjeti što mogu postići s materijalom koji imam.

Matea Jukić:

Postoje li neki materijali s kojima još niste radili, a imate želju?

38 Umjetnica govori o grobnim/pogrebnim pokrovima iz rada/projekta *Izvan vremena*.

39 Umjetnica je u uvodnom izlaganju objasnila da bi platno koje tvori stranice knjige pričvrstila na radni okvir, pa bi na njemu slikala ili vezla.

Nikolina Kuzmić:

Postoje tehnike koje nisam radila, ali imam tu želju – ne nužno materijali. Recimo, imam želju naučiti raditi čipku, što je iznimno teško i iznimno vremenski zahtjevno. Za grobove sam htjela raditi, ta se tehnika na engleskom zove *quilt* ili *quilting*, ne znam točno koji je hrvatski prijevod, možda „izrada jorgana“, „proštepene deke“. To je, recimo, tehnika koju sad istražujem i koristim... Ali baš da imam želju radit s nekim posebnim materijalima – ne, ne baš.

Mia Sutton:

Rekli ste da primjenjujete tradicionalne ženske tehnike kao što su vez, kukičanje, tkanje i šivanje. Jeste li to sami naučili ili Vas je netko naučio, možda netko iz obitelji?

Nikolina Kuzmić:

Ja bih rekla da sam ja samu sebe naučila uz pomoć baka. Moje bake i prabake i čukunbake su bile šalturice, tako da ima tu osnova. Cijelo vrijeme sam bila okružena s tim, ali da su me one sjele i učile – nisu. Ja sam tek nakon njihove smrti pokazala interes za to, i onda jedina baka koja mi je ostala, koja nije po profesiji šalturica ali cijeli život to radi, jer su ranije žene to radile, bi mi pokazala. Ja bih rekla: „Bako, znaš li kako se ovo napravi?“, „Da!“ I onda mi je dala neke svoje knjige. Pa internet – sve što vam treba možete naći tamo. Tako da bih rekla da sam ja sebe priučila. Ali ja se još učim, nije to ni blizu razine nekoga tko se profesionalno time bavi, tko se time bavi cijeli svoj život.

Mia Sutton:

Da li tehnike koje koristite donose neko dublje značenje u Vaše radove?

Nikolina Kuzmić:

Da, definitivno. Kao što sam već spomenila, kod tih mi je tehnika najvažnije vrijeme koje je potrebno, i posvećenost koja je potrebna pri izradi i pri samom radu.⁴⁰ Mislim da je to ono što na koncu ulazi u taj rad.

Mia Sutton:

Ovo ste već spomenuli, no zanima me šijete li samo ručno ili koristite i stroj?

Nikolina Kuzmić:

Koristim i stroj.

Mia Sutton:

Kada ručno šijete, a kada koristite šivaću mašinu?

Nikolina Kuzmić:

Stroj koristim kada mi nije važno da je sve ručno izrađeno, kad je više stvar da je potrebno zaštititi ovo za ovo, i nije važno da ja to svojom rukom napravim. Ako moj stroj ne može to napraviti, odnesem kod nekoga tko ima odgovarajući stroj. Konkretno, kod rada *Dušni dan*, koji je ukraden, ja nisam imala mogućnost to šiti na svojoj kućnoj mašini. Ja sam to odnijela kod tapetara i to smo zajedno prošivali na njegovoj tapetarskoj mašini. Odnosno, on je šio, a ja sam davala upute. Tako da da, koristim strojeve redovito.

Mia Sutton:

Kako se može sačuvati značenje, odnosno poruka u Vašim djelima? Ne morate reći za sve radove, možete se osvrnuti na neki konkretan rad.

Nikolina Kuzmić:

Kako se može sačuvati značenje? Pa, ne znam. Stvarno ne znam. Nisam nikad razmišljala o tome kako će se sačuvati značenje. [Smijeh] Jednom kad stvorite rad, on više nije vaš, on sad pripada svijetu. Ono što ste Vi htjeli reći, ostat će to uvijek, netko će to uspjeti iščitati. Dogodilo mi se da netko to iščita, da mi je osoba rekla točno ono što sam ja htjela poručiti. No, nekad vam ljudi dođu s potpuno drugim interpretacijama vašeg rada, koje su... Odlične! [Smijeh] Meni je to drago, jer sad rad pripada i njima. On je živa jedinka koja živi u svijetu.

Sagita Mirjam Sunara:

Ja ću se samo kratko nadovezati na prethodno pitanje, jer možda nije bilo jasno formulirano. Koji su materijalni aspekti rada bitni da se očuva ideja tog rada? Recimo, kod tekstilne knjige koju si donijela, *Kratka povijest raspadanja*, koliko je važno da žutica uvijek bude baš te boje ili, primjerice, kod grobnih pokrova iz rada *Izvan vremena*, koliko je važno da oni uvijek budu intenzivno crni? Više nas, dakle, zanimaju materijalni aspekti djela koje je bitno sačuvati da bi se poruka djela nastavila prenositi u budućnosti.

⁴⁰ Kada je u uvodnom izlaganju govorila o performansu *Dušni dan*, umjetnica je istaknula da su tradicijske tehnike, poput izrade proštepanih deka, kukičanja, tkanja, izrade čipke, vremenski veoma zahtjevne i iziskuju puno posvećenosti. Dugotrajnost izrade i posvećenost radu smatra poetičnim i primjerenim temi djela.

Nikolina Kuzmić:

Razmišljala sam, konkretno za knjigu, do koje ja mjere dopuštam njeno propadanje – kada bih voljela da je se restaurira, ako će je se ikad restaurirati. Recimo, ovi šavovi koji se odšivaju, koji su pušteni, tzv. živi rub, oni bi, u teoriji, smjeli doći do šava gdje su stranice spojene. [Pokazuje rukama] Jednom kad se tu krene odšivati, ako krene, ako je šav dovoljno čvrst da ih drži, voljela bih da se to zauzstavi. No, ja imam i način kako bih voljela da se to napravi. Jeste li ikada vidjeli kako su zašivali rupe u srednjovjekovnim rukopisima na pergameni? Nisu ih restaurirali, nego bi ih samo zašili šarenim koncima. Ja bih voljela da se svaka intervencija na mom radu dodatno vidi. Da se vidi popravak. I da je namjeran, da nije... Da se ne pokušava očuvati originalno stanje. Recimo, da knjigu netko prolje crvenim vinom... To bi mi bilo teško, ali ne bih htjela da pokušate eliminirati mrlju... nego je naglasiti, jer... Ljepota tekstila i zašto ga toliko i volim, i odjeće, je da se može popravljati. Postoje razne tehnike, poput *sashiko*, japanski, ili *darning*, engleski, to su tehnike vidljivih popravaka. Kada bi se moji radovi išli popravljati, voljela bih da se popravljaju tako. Sad, ako sve slike, na primjer, iz knjige otpadnu, onda to više nema smisla... Jel? Al' hoće li se to ikada restarurirat, meni nije važno. [Mala pauza] Ne razmišljam toliko daleko u budućnost. [Smijeh]

Lucija Divić:

Sada prelazimo na grupu pitanja koja su vezana za kontekst Vašeg stvaralaštva i radova. Koje umjetnike cijenite i čiji su vam radovi bliski?

Nikolina Kuzmić:

To je zanimljivo pitanje... Ono odakle ja crpim ideje nisu nužno drugi umjetnički radovi. Ja imam umjetnike koji su mi ekstremno dragi, koje stvarno volim, poput Pierrea Huyghea.⁴¹ Obožavam njegove radove. Možda se to i osjeti malo u nekim mojim radovima. To je čovjek koji stvara ekosustave, što je meni fascinantno, i tu ideju preuzimam od njega. Stvaramo ekosustave. Volim raznorazne neimene srednjovjekovne umjetnike, općenito srednjovjekovnu umjetnost, pogotovo inkunabule i slično. Naravno, tko ne voli Tintoretta ili bilo kojeg starog majstora. Ili Gerharda Richtera. Ima puno umjetnika koje volim, ali nije nužno da naslanjam svoj umjetnički rad na njih. Al' evo, da nabrojim neke koji su mi baš, baš dragi: Paul Klee, Richter, Luc

Tuymans,⁴² Huyghe, brojni neimenovani srednjovjekovni umjetnici i ikonopisci... Eva Hesse...⁴³ [dulja pauza] Louise Bourgeois...⁴⁴ [dulja pauza] Uglavnom, puno. Puno.

Lucija Divić:

Kako je Vaše školovanje na Umjetničkoj akademiji u Splitu utjecalo na vaš rad i način na koji stvarate?

Nikolina Kuzmić:

Rekla bih: puno. Ja sam upisala fakultet direktno nakon srednje škole, koja nije bila umjetnička. Dakle, ja sam došla iz matematičke gimnazije na Umjetničku akademiju s osamnaest godina. Kada upisujete slikarstvo, vi nemate nužno ideju o tome što i kako ćete... Mislím, nemate ideju ni o čemu: imate osamnaest godina, vi ste došli slikati. Meni su predavali – neki od njih su sada, nažalost, pokojni, a neki su već u penziji – ali recimo, konkretno, profesor Žuvela⁴⁵ mi je jednom rekao: „Zapiši svoje prvo sjećanje. Na njega ćeš se uvijek vraćati.“ I takve stvari... Koje mi tada, sa devetnaest godina, nisu imale nikakvog smisla. Ili profesor Runjić⁴⁶ koji je uvijek govorio: „Ne daj da te nosnica zavede!“ i slične izreke. „Prvo gledaj sa sto, pa sa osamdeset, pa deset metara.“ Sad mi to ima smisla, s trideset godina, a tada... Nisam imala pojma. Ali svi profesori koji su tamo radili, njihovo mentoriranje – naučili su nas razmišljati o umjetničkom radu. Ne samo tehničari, ne samo o temi, nego što to je. Što je umjetnički rad? Što je umjetnost? Zašto ti to radiš? Kako ti to radiš? Zašto to radiš tako kako radiš? To su sve važna pitanja koja ja sebi dan-danas postavljam, svaki put kad radim novi rad. Zašto je ovo ovako? Zašto to? Zašto ta tehnika? Zašto taj materijal? Jer to su i pitanja koja i drugi ljudi vama postavljaju... Zašto si htio napraviti to?

Mare Lalić:

Što danas ima najveći utjecaj na Vaše stvaralaštvo?

42 Luc Tuymans (r. 1958.), belgijski vizualni umjetnik.

43 Eva Hesse (1936. – 1970.), njemačko-američka umjetnica, jedna od najvažnijih predstavnica američke umjetničke scene 1960-ih godina, poznata po svojim kiparskim radovima.

44 Louise Bourgeois (1911. – 2010.), francusko-američka umjetnica, jedno od najznačajnijih imena moderne i suvremene umjetnosti. Osobito je poznata po skulpturama velikog formata i umjetničkim instalacijama.

45 Gorki Žuvela (1946. – 2017.), konceptualni umjetnik, jedan od utemeljitelja Umjetničke akademije u Splitu i osnivač Odsjeka za slikarstvo pri istoj ustanovi.

46 Jadranko Runjić (r. 1956.), akademski slikar i dugogodišnji profesor na Umjetničkoj akademiji.

41 Pierre Huyghe (r. 1962.), francuski suvremeni umjetnik.

Nikolina Kuzmić:

Pa, sve. Glupo zvuči, „sve“, ali dok živite život, i ljudi koje upoznate, i... Mislim da je za svakog umjetnika važno da je unutar struke: da ide drugim kolegama na izložbe, da istražuje šta se događa u svijetu, da prati svjetska događanja, da prati događanja na svojoj sceni, u lokalnoj zajednici, da komunicira s ljudima oko sebe, i onda mic po mic... Naravno, svatko ima prirodne afinitete. Nekoga više zanimaju konceptualne stvari, teme. Ja volim čitati filozofiju. Nekome je polazište istraživanje raznoraznih materijala, nekonvencionalnih. Netko se okrene digitalnim stvarima, ali sve to zajedno, i najvažnije od svega: u komunikaciji s drugima... To je ono gdje se stvaraju ideje. Taj mit o umjetniku koji sjedi u sobi i razmišlja, to je... To nikad nije postojalo.

Mare Lalić:

Mislite li da ćete se u budućnosti baviti potpuno drugim temama od ovih koje Vas sada zaokupljaju?

Nikolina Kuzmić:

Vjerojatno. Gotovo sigurno. Možda slične, možda potpuno drugačije. Tko zna. Ljudi se mijenjaju. [Smijeh]

Mare Lalić:

Kroz Vaše se radove često provlače teme kao što su propadanje, bolest, memorija... Zašto su Vam te teme važne i zašto Vam je bitno pričati o njima?

Nikolina Kuzmić:

To je pitanje koje ja sebi konstantno postavljam. I to je, mislim, jedno od pitanja kojima se moji radovi bave. Zašto je to meni važno, zašto je važno čovječanstvu, jer očito nam je važno, mislim – ne bi bilo vas da nije važno. Ali to je pitanje na koje još uvijek nemam odgovor. Ne znam hoću li ga ikad imati. Možda je to pitanje na koje mi kao ljudi ne možemo imati odgovor.

Mare Lalić:

Kada dovršite neki projekt, kako to utječe na Vaše osjećaje i Vaš način gledanja? Mijenja li se u odnosu na početak izrade?

Nikolina Kuzmić:

Zanimljivo je koliko je *ne-event* završiti rad. [Smijeh] Koliko je, zapravo, samo: „Aha, gotov je. OK, idemo dalje.“ Ja sam

očekivala, kad završim knjigu, da ću slaviti tri dana. Završila sam zadnji šav i samo sam je zatvorila i rekla: „Gotova je.“ I pospremila. Obično nakon što završim bilo koji projekt, prvo kreće veliko čišćenje [smijeh], i to je onda kao: dobro, sad možemo početi novi. To je mentalni trenutak... Kako radim u kazalištima i nema me često, kad i to završi, kad nakon premijere dođeš doma, kad se raspakiraš, gotov si. Sad je gotovo. Začudno je kako je to, zapravo, ne-događaj. Baš je: pf! Eto – gotovo je.

Lucija Divić:

Jeste li ikada doživjeli *burnout*? Pribojavate li se toga?

Nikolina Kuzmić:

Moram priznat da ne. [Smijeh] Imam tu sreću da nemam problema s tim, jer ja *istinski* volim ovo što radim. Stvarno. Više se *burnout* dogodi kod projekata vezanih za film i kazalište jer su oni intenzivni, i teško je to: paralelno ih se radi po tri, četiri, s puno ljudi, i u tom se smislu dogodi *burnout*... U smislu da mi treba odmor od posla. Ali da osjećam da ne mogu više stvarati, to ne.

Ana Štrljić:

Sada ćemo Vam postaviti pitanja vezana za prenošenje značenja te za prirodni proces starenja i Vaše shvaćanje toga. Jasno je da je kod Vaših radova estetika važna, da ima bitnu ulogu. Koliko je, po Vama, bitna poruka djela?

Nikolina Kuzmanić:

To da mi je estetika važna osvijestila mi je jedna kustosica, što je zanimljivo, jer ja to sebi nisam uopće osvijestila, nisam išla za tim. Rekla mi je: „Ti imaš jednu posebnu estetiku“, i tako mi, zapravo, osvijestila da moji radovi imaju ikakvu estetiku. Ja nisam išla s idejom da je to nešto estetično, da je lijepo, da... Zapravo, važnija mi je – mislim, glupo je reći: važnija mi je poruka. Ja sam imala neku ideju i htjela sam je realizirati na određeni način jer sam smatrala da je to optimalan način da poručim to što sam htjela. Pa eto, dogodilo se da je to estetično. [Smijeh]

Ana Štrljić:

Rekli ste da Vam je važan subjektivan doživljaj publike, da netko interpretira Vaš rad drugačije od Vas. Je li Vam bitno da publika shvati i poruku koju ste Vi željeli prenijeti ili je dovoljno da osoba to shvati na svoj način?

Nikolina Kuzmić:

Uvijek je lijepo kada shvate što ste htjeli reći, i očito ste nešto htjeli reći jer onda ne biste stvarali umjetnički rad i ne biste ga izlagali, da nemate što za reći. Dakle, ne možemo sjediti i pretvarati se da nije važno – je važno. No, ne mogu reći da mi je važno, više mi je drago ako izazove ikakvu reakciju, bilo negativnu bilo pozitivnu, na osobu koja to gleda. Najgore što bilo koje djelo može napraviti je da vas ostavi ravnodušnim. Onda nije napravilo ništa.

Ana Štrljić:

Vidjeli smo na primjeru izložbe *Izvan vremena* kako je prostor utjecao na prezentaciju i doživljaj radova te kako neki prostor može biti više, a neki manje prikladan.⁴⁷ Ima li slučajeva kada neki prostor ne bi zadovoljavao prezentaciju rada i da li bi to bio razlog neizlaganja?

Nikolina Kuzmanić:

Sigurno. Kod nas, konkretno, većina galerija funkcionira po principu natječaja. Galerija objavi natječaj, vi se prijavljujete. Ja se automatski ne prijavljujem za izlaganje u prostorima za koje smatram da nisu dobri ili adekvatni za neki rad. Ili prijavim drugi rad, ili ne prijavim uopće. Neki prostori su premaleni, neki su preveliki, neki su... preklasični. Recimo, rad *Izvan vremena* funkcionirao bi i u *white cube* prostoru. Skoro svaki suvremeni rad funkcionira u *white cube* prostoru, ali meni je draže da on nije u takvom prostoru. Zato su Lazareti, po meni, bili bolji prostor od Salona *Galić*. No, vi ste ipak ograničeni brojem izlagačkih prostora. Utječu i neki drugi faktori – ipak je izlaganje nešto što je važno za održavanje statusa samostalnog umjetnika, za napredovanje u karijeri... Morate izlagati, i ponekad morate pristati na neoptimalne uvjete pa im se prilagoditi najbolje što možete.

Ana Štrljić:

Imate li smjernice za izlaganje svojih radova, nešto poput uputa koje bi se mogle slati uz rad, ako sami niste u mogućnosti sudjelovati u postavljanju?

⁴⁷ Umjetnica je uvodnom izlaganju objasnila kako je rad *Izvan vremena* bio je predstavljen u Dubrovniku, u Lazaretima, naglasivši da prostor određuje kako će rad izgledati, tj. kako će ga publika doživjeti. U Lazaretima, izložbeni prostor čine dvije povezane prostorije. U jednoj se prostoriji nalazio video-rad s naracijom, a u drugoj su prostoriji bila tri grobna/pogrebna pokrova s pratećim video-radovima. Umjetnica je objasnila da je svaka prostorija bila prožeta zvukom. Jedini izvor svjetla u prostoru, izuzev samih projekcija, bila su tri tzv. *spot* reflektora usmjerena na grobne/pogrebne pokrove. Komorna atmosfera koja je u prostoru vladala po njezinu je mišljenju potpuno odgovarala tom radu.

Nikolina Kuzmanić:

Obično unutar natječaja imate kategoriju koja se zove 'tehički uvjeti', gdje sami upišete što vam od tehnike treba, ako vam je tehnika potrebna. Znam da to nije uobičajena praksa, ali ja obično napravim 3D model prostora i stavim sve u njega, i to pošaljem s prijavnicom. Tako da imam direktne upute kako bi to bilo optimalno. [Smijeh]

Ana Štrljić:

Možete li nam dati neke opće smjernice za izlaganje rada koji ste donijeli, tekstilne knjige *Kratka povijest raspadanja*? Što Vam je bitno kod ovog rada? Kako bi se on trebao izložiti?

Nikolina Kuzmić:

Ja ću vam reći kako bi bilo optimalno, meni. Bijeli stol, dimenzija malo većih od knjige – ona je 70 x 100, dakle da je stol barem 80 x 120, što je neka standardna dimenzija stola. Rukavice uz nju i dobro osvijetljenje. Osvjetljenje je ekstremno važan aspekt radova na koji se kod nas gleda kao na zadnju stavku, a i puno umjetnika tako na to gleda. Kao: postavili smo rad, sad ćemo staviti tri reflektora i to je to. Ja bih voljela da ona blješti, da se sve vidi, da je... Doduše, na grupnim izložbama to često nije moguće postići, jer drugi radovi zahtijevaju mrak. U tom slučaju voljela bih na *spot light* na njoj, da je po sredini osvijetli.

Ana Štrljić:

A za rukavice, je li bitno da imaju specifičan izgled, boju?

Nikolina Kuzmić:

Bijele, pamučne. Obično je tako i bila izlagana.

Ana Štrljić:

Da, tako smo je i mi vidjeli.⁴⁸ Kao što znamo, Vi ste dosta angažirani oko postavljanja svojih radova i znate kako biste željeli da rad bude izložen, no uzimate li u obzir i savjete kustosa? Prepuštate li ponekad neki dio posla kustosu?

⁴⁸ Kako je objašnjeno u članku, studenti su taj rad vidjeli na skupnoj izložbi *Regeneracija u Salonu Galić u Splitu (14. listopada – 14. studenoga 2024.)*. Na izložbi su bili prikazani radovi pet umjetnica (prema abecednom redoslijedu prezimena): Ivane Filip, Nikoline Kuzmić, Ivane Papić, Marine Rajšić i Ane Ratković Sobota. Kustosica izložbe bila je Jasmina Šarić.

Nikolina Kuzmić:

Evo kako to funkcionira: ako se radi o kustoskoj koncepciji i kustosi su vas pozvali ili ste se vi prijavili na natječaj, vi nemate nikakvog utjecaja na to kako će oni postaviti vaš rad. Jedino ako ste naveli da želite, primjerice, stol. No, gdje će ga oni postaviti u prostoru ili kako – vi tu nemate baš puno utjecaja. Osobito ako se radi o jako velikim izložbama, salonskom tipu revijalnih izložbi – tu gotovo da nemate nikakvog utjecaja. Ja ću uvijek poslušati kustosa, jer ako sam ja postavila pedeset izložbi, kustos ih je postavio petsto, tako da... Često znaju šta govore. Osobito ako je moja izložba i „moj“ kustos, onda njemu često prepustim da kaže: „Ovo bi ti bilo bolje tu, ono bi ti bilo bolje tamo.“ Konkretno, kad smo Darko Škrobonja i ja postavljali izložbu u Lazaretima, naša kolegica i moja prijateljica Ana Bratić, inače predsjednica HULU-a,⁴⁹ odmah je predložila postav na koji smo se na kraju odlučili... Postavila je doista puno izložbi, pa zna.

Marta Vickov:

Kako promjene u materijalima mogu utjecati na način na koji će publika doživjeti Vaš rad?

Nikolina Kuzmić:

Sigurno će utjecati... Ako je, primjerice, nešto oštećeno i staro, prvo je pitanje: zašto je takvo? No, mislim da se promjene o kojima Vi pričate neće dogoditi za moga života. Za neke mi je radove to važno i htjela bih da se dogodi, pa se, eto, ponavljam, nije dogodilo jer je rad ukraden.⁵⁰ [Smijeh] Recimo, za taj rad – čim smo vidjeli prostor, odmah mi se svidio jer je u njemu postavljen i jedan madrac, rad Borisa Šituma, koji je... Pa možete zamisliti kako izgleda madrac koji je bio u garaži petnaest godina. Meni je to bio spektakl! Ja sam jedva čekala da se mom radu počnu događati takve promjene: da se na njega skupi paučina, da dobije fleke od vlage, da se uhvate plijesan i lišajevi, da ga priroda – u ovom slučaju urbana priroda – lagano pojede, jer... To je još jedan od važnih aspekata mog rada: utjecaj prirode na stvari koje su u prirodi. I ova napuštena sela i groblja iz rada *Izvan vremena*: njih nije uništio čovjek, njih je uništio zub vremena. Biljke koje rastu po njima, lišajevi koji su se uhvatili, kiša, vjetar, sol, zemlja... I to je jedna posebna ljepota ne koju vi nemate utjecaja. To se dogodilo jer se dogodilo. Ja sam htjela da se to dogodi *Dušnom danu* pa, evo, nije... Ali, recimo, za knjigu je to manje važno, jer ona je namjenjena

izlaganju u galerijskom prostoru. Za nju bih donekle voljela da ostane u što boljem stanju. Koliko može. Ne na silu.

Marta Vickov:

Bi li se značenje Vaših radova promijenilo kada bi oni bili izrađeni od trajnijih materijala?

Nikolina Kuzmić:

Apsolutno. To je onda potpuno drugi rad. To više nije to.

Marta Vickov:

A biste li ikada razmislili o tome da radite s materijalima koji su trajniji?

Nikolina Kuzmić:

Neću reći ne, jer tko zna što budućnost nosi, ali... Mene zapravo ne zanima ta trajnost. Više me zanima propadanje.

Marta Vickov:

Smatrate li da se značenje Vaših radova mijenja ne samo zbog materijala, već zbog promjene društvenog konteksta?

Nikolina Kuzmić:

Mislim da to vrijedi za svako umjetničko djelo. Mi na sva djela koja sad pripadaju povijesti umjetnosti, čak suvremenoj ili modernoj, gledamo iz drugog vremena, iz drugih socio-ekonomskih prilika, iz drugih kulturnih tradicija, i to sve utječe na način na koji mi interpretiramo određeni rad. Ovaj rad sigurno neće interpretirati na isti način netko tko je iz Japana, netko tko je odavde, netko tko je iz Afrike ili netko tko je iz, primjerice, Brazila, a kamoli netko tko je živ sad, ili za sto godina, ili tko je živio prije sto godina.

Niki Borovina:

Zadnja skupina pitanja je o propadanju materijala. Jeste li već imali iskustva s oštećenjem nekog materijala i kako se to dogodilo?

Nikolina Kuzmić:

Staklaca iz rada *Arhiva patoloških stakalaca* su se oštećila... Transport! Transport vam je glavni neprijatelj. [Smijeh] Transport i skladištenje su dva najveća problema... Nitko nema idealne uvjete za pohranu, možda jedino muzeji, a ni oni, vjerujem, jer šetam po skladištima pa znam koji su uvjeti u skladištima... Ali u transportu se dogode stvari na

49 Hrvatska udruga likovnih umjetnika, Split.

50 Umjetnica govori o tekstilnom radu *Dušni dan*.

koje ne možete utjecati... Vi to možete zamotati u sto slojeva, ali ako to nekome ispadne iz ruke – palo je; ako to netko slučajno prolje – prolio je. Stakalca su se oštetila. Kod knjige bi se na par mjesta rašio šav, pa bih ja to popravila. Ili bih podrezala ove male končiće: zapetljali bi se, pa bi bilo teško otvarati stranice. Jedan moj rad na faksu je bio od voska. Taj bi se oštetio u svakom transportu, kad bi u prostoriji bilo malo toplije... Netko me bio pitao s kojim bih materijalima voljela ponovno raditi – vosak. Njega sam zaboravila. Parafin i pčelinji vosak. Trenutno nemam uvjete za rad s tim, ne mogu raditi s tim u stanu, ali bih to voljela. Jako volim taj materijal i radila sam puno s njim na faksu. Ali da, radovi se oštete i onda ih... Kad idem na postavljanje izložbe, sa sobom nosim cijeli mali paket stvari koje su mi potrebne za popravak: ljepila, konce, igle... Ovisno od tome od čega je rad.

Niki Borovina:

Koje su Vam promjene u izgledu djela, to jest materijala, prihvatljive, a koje nisu? Kako te promjene utječu na estetiku rada i njegovu poruku?

Nikolina Kuzmić:

Mislim da sam donekle odgovorila na to pitanje kada sam rekla da bih voljela, ako se i dogodi neka promjena na materijalu, da se naglasi. Promjene će sigurno utjecati jer odjednom će to biti nešto što je vidno tu... Ali mislim da to više pridodaje nego što oduzima.

Paola Zebić:

Evo, posljednji set pitanja. Na koji se način skrbite o svojim radovima? Gdje ih čuvate, gdje su pohranjeni te kako pripremate radove za transport?

Nikolina Kuzmić:

Uf, neće vam se svidjeti ovaj odgovor.

[Svi se smiju]

Jedan set radova je zamotan i nalazi se u kartonskim kutijama u mojoj garaži. Vezovi iz rada *Arhiva patoloških stakalaca* namotani su na rolu, stavljeni u vreću za smeće i pohranjeni u mom krevetu. Tekstilna knjiga stoji na mom ormaru, ovako. Veliki portreti iz rada *Hommage genetici* su umotani u *babble wrap* i plastiku, i stoje u bratovoj sobi, a kabineti iz istoga rada stoje u hodniku zgrade, jer ih nemam gdje držati u stanu. Neki su radovi izloženi u mojoj kući: ovi manji stoje na zidovima. A neki su doslovno, ovako, složeni u

ladici. [Smijeh] Knjige su na polici... I tako. Posvuda. Proširila sam se kao tumor po svojoj zgradi.

[Svi se smiju]

Imam susjede s puno razumijevanja koji trpe da im te stvari stoje po hodnicima. A za transport ih pripremam tako što ih umotam najbolje što mogu. Recimo, kad smo transportirali ove velike kabinete⁵¹ – oni su problematični jer imaju staklenu stijenku – pokušala sam ih napuniti s tkaninom, sa svih strana zamotati, i ponovno zamotati. Zaštitite ih najviše što možete i držite fige. I to je to. Dogodilo se par puta da se potpuno razbiju, pa morate nanovo napraviti... To je jednostavno realnost... Dobro je dok ste živi, pa možete.

[Svi se smiju]

Paola Zebić:

Vodite li dokumentaciju i fotodokumentaciju?

Nikolina Kuzmić:

Da. Iz više razloga. Prvo, treba vam za pravdanje statusa samostalnog umjetnika, za prijavu na natječaje i za portfolio, jer se to traži. A drugo, želim imati vlastitu dokumentaciju i arhivu o svojim radovima. I treće, vrlo dobro dođe kad vam netko ukrade rad.

[Svi se smiju]

Paola Zebić:

Kako ste se osjećali kada ste saznali da je rad *Dušni dan* nestao?

Nikolina Kuzmić:

Pa... Malo sam ostala zatečena. Način na koji sam to saznala je isto bio zanimljiv: došla sam ga vidjeti vrlo rano ujutro, i nije ga bilo... Ono – nema ga! Ja sam očekivala da će ga netko išarati sprejem, da će ga netko možda pokidati, da će se definitivno zaprljati ispušnim plinovima, automobilima, da će ga neka djeca gađati, šarati. Svašta sam očekivala, ali da će ga netko uzeti, to stvarno nisam. Gotovo smo sigurni da je uzet, jer njega je bilo jako teško staviti i jako ga je teško skinuti. Potrebne su ljestve, jer to je vrlo visoko na zidu, na pet metara visine. Netko se stvarno trebao se potruditi... Pa eto, neka mu je sa srećom.

51 Umjetnica govori o kabinetima koji čine dio ciklusa *Hommage genetici*.

Mia Sutton:

Rekli ste da Vam je teško znati u kakvom će Vam se stanju radovi vratiti s izložbi. Jeste li voljni naučiti kako pravilno pakirati radove da se preveniraju oštećenja?

Nikolina Kuzmić:

Ne bi bilo loše. No, obično kad vam radove spakiraju za povrat, spakiraju ih oni, ne vi, dakle onaj tko ih šalje: kustosi, njihovi tehničari. Ali, naravno, uvijek je dobro znati kako bolje čuvati stvari.

Sagita Mirjam Sunara:

Ja imam tri pitanja, koja sam zapisala dok sam pratila intervju.⁵² Prvo pitanje je vezano za rad *Izvan vremena*. Spomenula si da su se u Lazaretima video-radovi projicirali na zid pomoću projektora, dok su na izložbi u Salonu *Galić* bili prikazani na televizorima, i da su svi televizori bili istih dimenzija. U kontekstu prezentacije tih video-radova, što donosi projektor, a što televizor? Što ti je draže?

Nikolina Kuzmić:

Draže, i kako smo htjeli da bude prezentirano, je na televizorima. Međutim, važno mi je bilo da su sva tri rada istih dimenzija, jer nisam htjela niti jednome od ta tri groba pridavati veću važnost od drugoga, a razlike u dimenziji sugeriraju da je ono što je veće i važnije. U Lazaretima nam nisu mogli osigurati tri ista televizora, pa smo pristali na tri projektora, samo da projekcije budu istih dimenzija. Dosta smo se namučili da to postignemo, jer nismo imali niti tri ista projektora! No, to su jednostavno uvjeti s kojima se konstantno suočavate kada izlažete. Većina institucija nije idealna, nema svu opremu. Živimo gdje živimo, nije ovo ni TATE, ni MoMA, ni Bilbao, ni Peggy Guggenheim... Ljudi rade najbolje s onim što imaju. Meni je bilo draže prikazati taj rad na televizoru jer, za razliku od projektora, iz televizije svijetli – nije projekcija svjetla, tako da je oštrije, jače, i kontrasti su ljepši, ljepša je slika. Kad smo zamišljali, ovo⁵³ je trebala biti ogromna projekcija, što veća to bolja, a ovo⁵⁴ je trebalo bit intimnije na televizorima. To je bio kontrast to dvoje... Ako mogu, biram televizore, ali ako nemaju televizore, što ćemo – idemo na projektore.

52 Pitanja pripadaju različitim tematskim kategorijama, pa ih je trebalo postaviti ranije u intervjuu, ali autorica nije željela prekidati studente.

53 Umjetnica govori o video-radu temeljenom na snimcima triju napuštenih sela, čiju zvučnu komponentu čini naracija generirana uz pomoć alata umjetne inteligencije koja opisuje izmišljeni sretni dan u životima troje izmišljenih ljudi.

54 Umjetnica govori o video-radovima koji „prate“ tri tekstilna objekta (grobnat/pogrebna pokrova).

Sagita Mirjam Sunara:

Spomenula si da si sklona, ako nisi zadovoljna s tehničkom izvedbom, rašiti tekstilni objekt koji šiješ. Kod kojeg se to rada konkretno dogodilo, ili više njih? Ili je to nešto što se redovito događa?

Nikolina Kuzmić:

Dogodilo se gotovo kod svakog tekstilnog rada. Zapravo, najmanje se dogodilo kod knjige. U biti, ne! Prvi put kad sam je uvezivala nije bilo dobro, pa sam je morala uvezivati nanovo. Morala sam promijeniti tehniku koju sam koristila. Recimo, kad sam šivala križeve, tu sam se prvi put susrela s problemom kuta, kako to sašiti, pa sam tu par puta rašivala. I na radu *Dušni dan*, i tu je bilo rašivanja, sašivanja... Jer tu je, zapravo, osamdeset ili devedest šest individualnih trokuta; svaki se trebao sašiti u jednu kocku; kocka s kockom, kocka s...; u četiri te, i onda svaka s tim, pa tri reda takva, tako da je tu bilo... I on, on je potpuno nesavršen. Ja sam pokušavala napraviti da je centar na centar. Negdje sam uspjela, negdje je malo pobjeglo, a tamo gdje je puno pobjeglo bih rašila, pa sašila ponovo. U nastavku *Dušnog dana*, u novom grobu⁵⁵ – a taj želim cijeli ručno šiti, dakle bez mašine – dogodilo mi se da bod koji sam koristila nije bio dobar, vukao je tkaninu previše i nije ostalo dovoljno za rubove, pa sam morala sve rašiti, promijenit bod. To je jednostavno... tako.

Sagita Mirjam Sunara:

Zaključno, imam dva kratka pitanja vezana za kabinete iz rada *Hommage genetici*, odnosno za objekte koje stavljaš u te kabinete. Kod malih lubanja koje su ukrašene kojekakvim elementima, kako si to zalijepila? Koje ljepilo koristiš?⁵⁶

Nikolina Kuzmić:

Na lubanje je navučen til, pa su neke stvari zašivene, a neke zalijepljene epoksiem. Nema skidanja. [Smijeh]

Sagita Mirjam Sunara:

Je li kod malih kabineta uvijek isti raspored objekata koji se u njima nalaze?⁵⁷

55 Umjetnica je u uvodnom izlaganju objasnila da je tekstilni rad *Dušni dan bio zamišljen kao jedinstveno djelo (one-off)*, ali je nakon njegove krađe odlučila izraditi još tekstilnih radova i postaviti ih na druge lokacije.

56 Pitanje se odnosi na velike kabinete iz rada *Hommage genetici u kojima se nalaze miljetiči (tabletići) i drugi predmeti, među njima životinjske lubanje.*

57 Budući da je pitanje postavljeno nakon pitanja o radu *Hommage genetici, i da se spominju kabineti, moglo bi se zaključiti da se i ono odnosi na spomenuti rad. No, ovo se pitanje odnosi na rad Kabinet (ne)kuriozitet, koji je dio ciklusa Kratka povijest raspadanja.*

Nikolina Kuzmić:

Uvijek bi trebao biti isti raspored, onaj koji je na fotografijama. S tim da sam u međuvremenu pronašla još stvari, pa to dodajem, jer mi taj rad sada stoji u kući, pa mogu dodavati, ali generalno... Kada sam ih radila, onako sam ih posložila – tako je zamišljeno da stoje.

Mare Lalić:

To su sva pitanja. Hvala što ste izdvojili vrijeme za ovaj intervju i nadam se da Vam je bilo ugodno s nama.

Nikolina Kuzmić:

Hvala vama što ste me slušali.

Zahvale

Najtoplije zahvaljujem Nikolini Kuzmić što je pristala gostovati na predmetu Intervju s umjetnikom i biti dijelom projekta *Umjetnik u učionici*. Zahvaljujem joj i na vremenu koje je posvetila čitanju ovoga rada, iako je bila na putovanju Indijom, te na odobrenju njegove objave. Studentici Stjepani Jurčević od srca zahvaljujem na trudu koji je uložila u izradu transkripta u iznimno kratkom roku. Draganu Đokiću (Studio *Baranda*) zahvaljujem na obradi videozapisa umjetničina usmenog izlaganja i intervjuja. Maji Džaji Krile zahvaljujem na profesionalnosti, strpljenju i kontinuiranoj podršci od trenutka predaje rukopisa do njegove objave.

Bibliografija

- BEERKENS, Lydia; 't HOEN, Paulien; HUMMELEN, IJsbrand; van SAAZE, Vivian; SCHOLTE, Tatja; STIGTER, Sanneke (ur.): *The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*. Heyningen: Jap Sam Books, 2012.
- DEBIK, Jonathan; GIERING, Sarah: *The Artist Interview in Conservation – A Guide*, Dresden: Hochschule für Bildende Künste Dresden, 2022.
- KUZMIĆ, Nikolina: *Arhiva patoloških stakalaca* (diplomski rad; mentorice: Nina Ivančić i Blaženka Perica), Split: Umjetnička akademija u Splitu, 2019. Dostupno na: <https://repozitorij.umass.unist.hr/object/umas:548> (pristup 29. 10. 2025.).
- NETHERLANDS INSTITUTE FOR CULTURAL HERITAGE; FOUNDATION FOR THE CONSERVATION OF MODERN ART: *Concept Scenario : Artists' Interviews*, Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, Foundation for the Conservation of Modern Art, 1999.
- SUNARA, Sagita Mirjam: Zaštita, obnova i prezentacija Parka skulptura u Sisku: zanimljiva otkrića i veliki izazovi, *Riječi* 4 (2013), 12–15.
- SUNARA, Sagita Mirjam: Problematika restauriranja obojenih (metalnih) skulptura na otvorenom: slučaj skulpture *Objekt II* Josipa Diminića, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 37–38 (2015), 197–210.
- SUNARA, Sagita Mirjam, Konzervatorske dvojbe na primjeru skulpture Petra Barišića *Muškarac i žena*, u: Julija Lozzi-Barković (ur.), *VI. međunarodna konferencija o industrijskoj baštini posvećena temi „Čovjek i industrija. Povijesno iskustvo o čovjeku u industriji : 6th International Conference on Industrial Heritage Thematically Related to „The Man and the Industry. Historical Experience of the Man in the Industry“*, Rijeka: Pro Torpedo Rijeka, 2016, 677–688.

SUNARA, Sagita Mirjam; TEKIĆ, Romana: Problematika prezentacije Ružičevih *Vrata* iz Parka skulptura Željezare Sisak, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 38–39 (2019), 413–434.

SUNARA, Sagita Mirjam; TOMŠIČ, Tina: Preporuke za konzervaciju-restauraciju i prezentaciju skulpture *Zid* autorice Dore Kovačević, u: Iva Mrak, Nana Palinić (ur.): *VIII. međunarodna konferencija o industrijskoj baštini „Obnova industrijskog naslijeđa“: 8th International Conference on Industrial Heritage Thematically Related To Renewal of Industrial Heritage*, Rijeka: Pro Torpedo Rijeka : Građevinski fakultet u Rijeci, 2021, 455–468.

SUNARA, Sagita Mirjam: Devising a method of teaching artist interview to conservation-restoration students, u: Antoaneta Radočaj-Jerković i Majda Milinović (ur.): *3. međunarodni znanstveni i umjetnički simpozij o pedagogiji u umjetnosti – Inovativne metode poučavanja u umjetničkom području: 3rd International Scientific and Artistic Symposium on Pedagogy in the Arts – Innovative Methods of Teaching in Arts: zbornik radova*, Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta J. J. Strossmayera / HAZU, 2022, 386–405.

SUNARA, Sagita Mirjam: Park skulptura Željezare Sisak u digitalnom repozitoriju projekta CAPuS, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 45 (2021), 105–117.

ŠTRLJIĆ, Ana; SUNARA, Sagita Mirjam: Intervju s umjetnikom – studija slučaja: Nikolina Kuzmić, poster predstavljen na *4. konzervatorsko-restauratorskoj konferenciji ConRestCon*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2025.

Elektronički izvori

- Conservation of Art in Public Spaces, CAPuS Digital Repository, <https://www.capusrepository.unito.it/> (pristup 29. 10. 2025.).
- SBMK, *Interviews with artists*, https://sbmk.nl/en/projects/artist_interviews (pristup 29. 10. 2025.).
- SBMK, *SBMK day & OH-SMART Symposium 2024*, <https://sbmk.nl/en/activities/SBMK-day2024> (pristup 29. 10. 2025.).
- University of Amsterdam, *OH-CORE*, <https://www.uva.nl/en/discipline/conservation-and-restoration/research/research-projects/oh-core/oh-core.html> (pristup 29. 10. 2025.).
- University of Amsterdam, *Oral History – Stories at the Museum around Artworks (OH-SMART)*, <https://www.uva.nl/en/discipline/conservation-and-restoration/research/research-projects/oh-smart/oh-smart.html?cb> (pristup 29. 10. 2025.).
- University of Amsterdam, *Smart Care: Artist Intent and Artist Interviews*, <https://www.uva.nl/en/discipline/conservation-and-restoration/research/research-projects/smart-care/smart-care.html> (pristup 29. 10. 2025.).

Summary

How to Make Interviews with Artists Visible and Accessible? An Interview with Nikolina Kuzmić as a Case Study

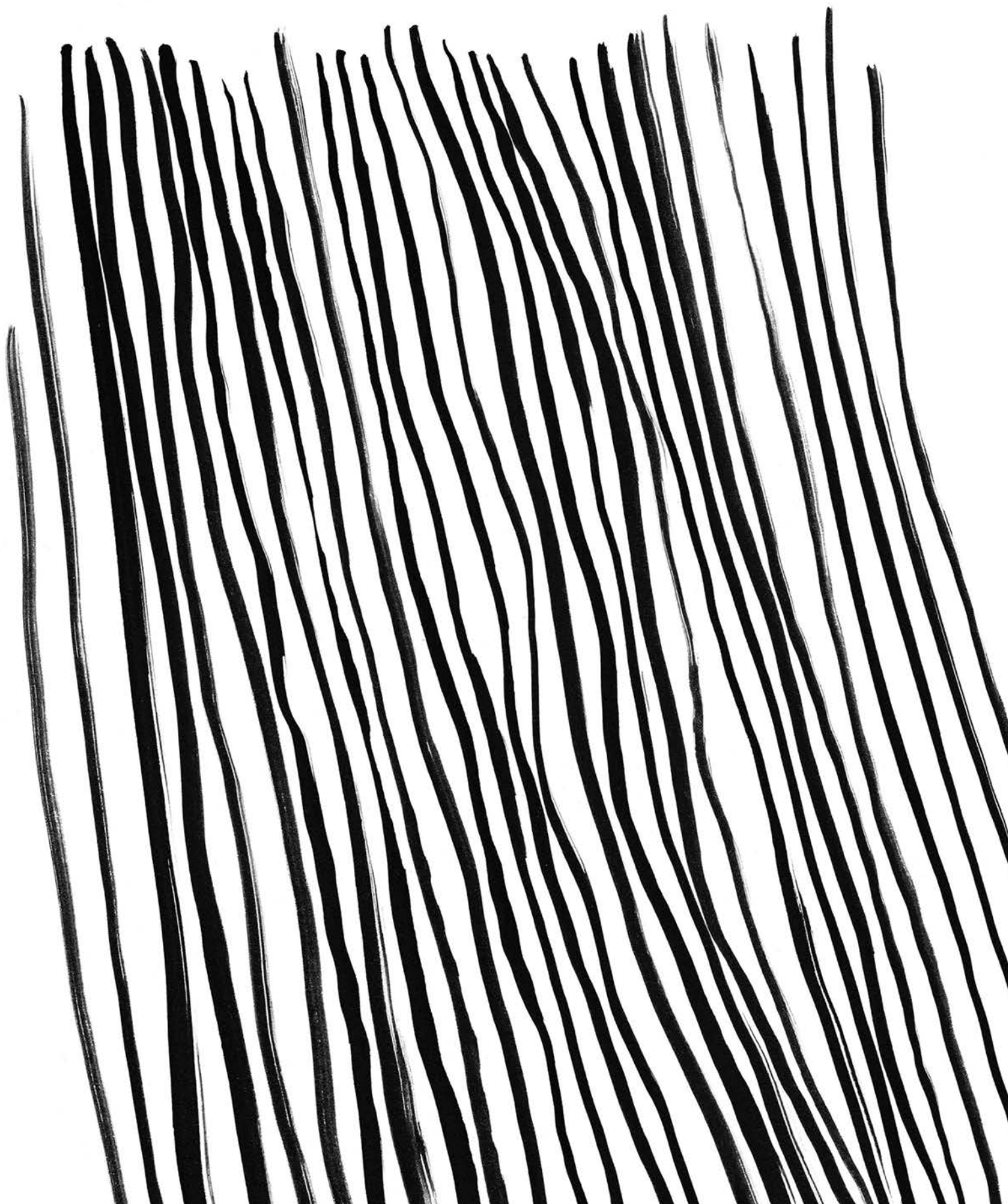
The paper focuses on the visibility and accessibility of artist interviews conducted in the context of the conservation-restoration of contemporary art. Artist interviews can inform conservation-restoration treatments and are an important source of information for installing and/or displaying artworks. Despite their significance, interviews (and interview transcripts) often remain invisible, and access to this research data is highly restricted.

This paper was inspired by the international conference *The Artist Interview Revisited: FAIR Use of Artist Interviews for Conservators and Curators*, which was held in Amsterdam in November 2024. The conference aimed to inspire a discussion on the possibility of applying FAIR principles (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable) to artist interviews. This made the author reflect on how she could make her own archive of artist interviews more visible/findable and accessible. As a case study, the author publishes the transcript of an interview conducted with contemporary artist Nikolina Kuzmić. The interview was carried out within the framework of the project *Artist in the Classroom* and as part of the course *The Artist Interview as a Research Method in Conservation-Restoration*, taught at the Arts Academy in Split. In this project, the interview is preceded by an artist's presentation, which gives students a deeper insight into the artist's work and creative process before the conversation.

The paper describes the activities that were carried out prior to the interview (collection and study of information about the artist and her works, designing the interview questions). It summarizes the artist's introductory presentation and outlines the process of conducting the interview. It presents the documentation produced during this process and explains why the transcript of the artist's talk could not be included (although it contains valuable information). Finally, it details how the interview transcript was edited for publication in this journal. The aim of this paper is not to propose a universal model for increasing the visibility and accessibility of artist interviews, but rather to make the author's own research data available, as well as to encourage other professionals and institutions to share similar material. By publishing the transcript in an open-access journal, the author wants to contribute to the dissemination of knowledge and to promote good practices in managing research data in conservation-restoration.

The paper includes two appendices: a catalogue of Nikolina Kuzmić's works and the edited transcript of the interview. These resources represent a valuable reference for conservators-restorers, art historians, and other heritage professionals, and they highlight the potential of artist interviews as a research tool in both practical and academic contexts.

KEYWORDS: *Nkolina Kuzmić, conservation-restoration, artist interview, transcription, research data, FAIR principles*



RECENZIJE, PRIKAZI I INFORMACIJE O PUBLIKACIJAMA / REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS

Naš zōvit: višegodišnji ciklus istraživanja i dokumentiranja običaja Velikoga tjedna u mjestima procesije *Za križen* (nematerijalna baština UNESCO-a)¹

Projektni ciklus dokumentiranja glazbenih i obrednih običaja Velikoga tjedna na otoku Hvaru (UMAS, od 2024.) interdisciplinarni je i višegodišnji program usmjeren na sustavno istraživanje, dokumentiranje, analizu i predstavljanje pasionske baštine šest župa – Jelsa, Pitve, Vrisnik, Svirče, Vrbanj i Vrboska – unutar kruga višestoljetne procesije *Za križen*, upisane 2009. na UNESCO-ov Popis nematerijalne kulturne baštine čovječanstva.

Prvi se ciklus provodio 2024. pod nazivom „Istraživanje i dokumentiranje (glazbenih) običaja Velikoga tjedna u Svirčima na otoku Hvaru“, a u 2025. godini nastavljen je u okviru programa „Procesije *Za križen* i Velikoga petka: Glagoljaško pjevanje u Vrbanju i Vrboskoj na otoku Hvaru“. Unutar tih faza postupno se oblikovalo više razvojnih smjerala: dokumentarni filmski ciklus *Zovit*, nakladnička serija *Zvuci Velikoga tjedna*, kao i prateća digitalna baza dokumentiranih napjeva. Time se projektni program razvio u cjelovit sustav dokumentiranja i predstavljanja ove specifične glazbene, obredne i običajne baštine.



Slika 1. Procesija *Za križen*: posjeti postajama uz pjevanje *Gospina plača* (na slici: procesija iz Svirača u crkvi Uznesenja Marijina u Jelsi, ožujak 2024.)

Potaknuta željom da sa studentima kolegija Etnomuzikologija i Metodologija znanstvenog rada iziđe iz učionice na *teren*, projekt je inicirala i osmislila dr. sc. Maja Milošević Carić, docentica na Odsjeku za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu, koja od početka koordinira znanstvene, pedagoške, terenske i nakladničke procese projekta te oblikuje njegov dugoročni metodološki i organizacijski okvir. U najranijoj fazi oblikovanja važnu su ulogu imala savjetovanja s pročelnicom Odsjeka, dr. sc. Ivanom Tomić Ferić, red. prof., nositeljicom kolegija Tradicijska glazba Dalmacije i Etnomuzikološko istraživanje, te s dr. sc. Mirkom Jankovom, asistentom i izvoditeljem nastave na istim kolegijima. Njihova stručna uključenost i otvorenost prema suradnji bitno su pridonijele oblikovanju početnih smjernica projekta, a ujedno su omogućile da se i praktične komponente njihovih kolegija prirodno povežu s predloženim terenskim modelom rada.

Istodobno, koncepcija projekta naišla je na snažan interes među studentima, koji su je već u idejnoj fazi prepoznali kao priliku za praktičan rad i neposredan kontakt s baštinskim zajednicama. Među njima posebno se istaknula studentica Glazbene pedagogije i Mandoline Ana Mlačić, ujedno predsjednica Studentskog zbora Sveučilišta u Splitu, čiji je angažman također dao važan poticaj ranim koracima projekta. Potpora Studentskog zbora, koji je prepoznao vrijednost inicijative i prihvatio ulogu pokrovitelja, omogućila je pokrivanje troškova boravka studenata na Hvaru, čime je osigurana provedba terenskog rada u prvoj, a potom i u drugoj godini projekta, u okviru kontinuirane podrške studentskom sudjelovanju.

Iako je glazbena komponenta bila inicijalni povod i ostala jednim od temeljnih fokusa istraživanja, već u samom oblikovanju projekta kristalizirala se i važnost vizualne dimenzije pasionske baštine koja se istražuje. Stoga, kako bi se obogatio cjelokupni koncept i osigurala ravnopravna prisutnost vizualnih elemenata u dokumentacijskom i

1 Rad je nastao u sklopu NPOO projekta IP-UNIST-57, *Naslijeđe u procesu / Heritage in Progress* (akronim: HIP UMAS).

interpretacijskom pristupu, uspostavljena je suradnja s Odsjekom za film i video, koju je prigrio tadašnji pročelnik Odsjeka, mr. art. Toni Meštović, izv. prof., te posredovao pri uključivanju studenata u projekt.

Koncepcijski, projekt se temelji na postupnom, mikrolokalitetnom pristupu: svake se godine istražuje jedno do dva mjesta procesijskog kruga, čime se tijekom razdoblja 2024. – 2028. planira obuhvatiti svih šest uključenih župa. Prve tri terenske faze provedene su u Svirčima (2024.) te u Vrbanju i Vrboskoj (2025.), tijekom kojih je prikupljena opsežna etnografska, zvučna i videograđa. Sva su istraživanja planski organizirana upravo u razdoblju Velikoga tjedna, kako bi studenti i mentori-istraživači mogli promatrati i dokumentirati prakse u njihovu izvornom kontekstu – unutar živih obrednih situacija, u neposrednoj dinamici izvedbi te u dijalogu s nositeljima tradicije. Takav pristup omogućuje dublje uranjanje u lokalne izvedbene prakse, neposredniji rad sa zajednicom i sustavno sagledavanje stilskih, glazbenih i ritualnih razlika među lokalitetima unutar zajedničkog obrednog okvira.

U dokumentacijskom radu primjenjuju se dvije međusobno dopunjujuće razine bilježenja. Prva obuhvaća audio i videosnimanje *in situ* tijekom obreda Velikoga tjedna, pri čemu se ne registriraju samo napjevi nego i njihov širi izvedbeni, prostorni i ritualni kontekst: dinamika liturgijskih i paraliturgijskih obreda, procesijski tijek, odnosi među izvođačima i zajednicom te zvukovno-vizualna cjelovitost običaja. Druga razina odnosi se na profesionalno audiosnimanje u akustički kontroliranim uvjetima, koje omogućuje maksimalnu jasnoću potrebnu za preciznu transkripciju, analitičku obradu i trajnu arhivsku pohranu. Zajedno, ove dvije vrste snimanja stvaraju građu koja je istodobno etnografski vjerodostojna i tehnički optimalna za daljnju obradu i javnu prezentaciju (digitalni arhiv, notna izdanja, dokumentarni filmovi).

Profesionalna audiosnimanja, ostvarena uz financijsku potporu Turističke zajednice Općine Jelsa, provedena su 26. ožujka 2024. u crkvi sv. Marije Magdalene u Svirčima te 9. i 10. travnja 2025. u crkvama sv. Lovre u Vrboskoj i sv. Duha u Vrbanju. Snimanje u Vrbanju dodatno je podržao Grad Stari Grad jer je riječ o jedinjoj župi procesijskog kruga izvan Općine Jelsa. Sve audiosnimke realizirali su hvarski snimatelji i producenti Luki Ljubić i Sandro Petrić, višekanalnom tehnikom snimanja, pri čemu je u trima župama ukupno zabilježeno više od pedeset napjeva. Njih su izveli lokalni pučki pjevači različitih dobnih skupina, najčešće aktivni u župnim zborovima i otočnim klapama, samostalno odabравši repertoar Velikoga tjedna za koji smatraju da je reprezentativan za njihovo mjesto.



Slika 2. Višekanalna snimanja napjeva Velikoga tjedna u izvedbama lokalnih crkveno-pučkih pjevača (na slici: pjevači iz Vrboske u crkvi sv. Lovre, travanj 2025.)

Dok je terenski dio rada vremenski vezan za razdoblje Velikoga tjedna, kabinetni se segment projekta odvija tijekom cijele akademske godine. Obuhvaća sistematizaciju i obradu prikupljenih audiovizualnih materijala, rad na dokumentarnom filmu, izradu transkripcija iz zvučnog u notne zapise te pripremu etnomuzikološke studije i uredničkog aparata. U tim fazama rad se ostvaruje suradničko-mentorskom dinamikom studenata različitih odsjeka, voditeljice projekta dr. sc. Maje Milošević Carić i suradnika dr. sc. Mirka Jankova. Time projekt istodobno funkcionira kao istraživački, pedagoški i dokumentaristički program.

U razdoblju 2024. – 2025. takva se kombinirana terenska i kabinetna metodologija razvijala u nizu međusobno povezanih aktivnosti, čiji su najvažniji rezultati sažeto prikazani u nastavku:

1. Proveden je opsežan terenski rad u trima župama procesijskog kruga *Za križen* (Svirče, Vrbanj i Vrboska)

U razdoblju 23. – 30. ožujka 2024. u župi Svirče proveden je prvi terenski ciklus, u kojem je sudjelovalo 16 studenata različitih odsjeka UMAS-a (tri studenta Odsjeka za film i video, devet studenata Odsjeka za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu te četiri studenta Odsjeka za glazbenu teoriju), pod vodstvom dr. sc. Maje Milošević Carić te uz stručnu i organizacijsku



Slika 3. Prvi ciklus terenskog istraživanja u Svirčima (ožujak 2024.), uz sudjelovanje studenata i profesora UMAS-a

potporu na terenu dr. sc. Mirka Jankova i dr. sc. Ivane Tomić Ferić.²

Druga terenska etapa, provedena 9. – 10. te 14. – 19. travnja 2025., obuhvatila je župe Vrbanj i Vrboska. Uz voditeljicu projekta te suradnika dr. sc. Mirka Jankova, na terenskom istraživanju sudjelovalo je 15 studenata, raspoređenih u dvije skupine (*Vrbanj*: tri studenta Odsjeka za film i video te pet studenata Odsjeka za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu; *Vrboska*: tri studenta Odsjeka za film i video, tri studenta Odsjeka za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu te jedan student Odsjeka za glazbenu teoriju).³

Za vrijeme terenskih istraživanja u svim trima lokalitetima zabilježeni su deseci drevnih glagoljaških napjeva te prikupljeni višesatni audiovizualni i etnografski zapisi, uz reprezentativna svjedočanstva nositelja tradicije (pučkih pjevača, križonoša, članova bratovština itd.), kao i nositeljica. Naime, premda se obredi Velikoga tjedna naizgled odvijaju u izrazito maskulinom okviru, terenski rad pokazao je da žene – u pripremi, organizaciji i prijenosu obiteljskih praksa – imaju ključnu, ali manje vidljivu ulogu, što je istraživanjem posebno uzeto u obzir.

Sudjelovanje u takvu obliku terenskoga rada studentima je omogućilo dragocjeno iskustvo neposrednog kontakta s lokalnom zajednicom, višednevni uvid u žive obredne prakse te stjecanje istraživačkih i etnografskih kompetencija koje je moguće razviti isključivo u izvornom, živom kontekstu. Prikupljena raznorodna građa iz svih triju župa čini temelj za notna izdanja, dokumentarne filmove te digitalnu (audio)platformu projekta – dio tih rezultata već je dovršen, a dio je u izradi, o čemu će više biti riječi u nastavku.

Terenski rad planira se i za razdoblje 2026. – 2028., kada će se istraživanje proširiti na preostale župe procesijskog kruga – Vrisnik, Pitve i Jelsu – čime će se u potpunosti

zaokružiti cjelina terenskog istraživanja mjesta uključenih u procesiju *Za križen* te omogućiti sustavan uvid u njihove specifične (mikro)lokalne glazbene, obredne i izvedbene prakse. U tim će fazama sudjelovati nove generacije studenata, pa projekt svojim razvojem odražava samu narav tradicije koju istražuje – koja se prenosi, obnavlja i nastavlja iz naraštaja u naraštaj.

Kako je ranije istaknuto, boravak studenata na Hvaru od samih početaka financijski podupire Studentski zbor Sveučilišta u Splitu, a provedbu i logistiku terenskih aktivnosti od 2025. dodatno potpomaže i Muzej hvarske baštine, što je osiguralo kvalitetne uvjete za sustavno, sveobuhvatno i metodološki utemeljeno prikupljanje građe.

2. Pokrenut je dokumentarni ciklus *Zovít* (lok. 'zavjet')

a) Prvi dokumentarni film – *Zovít*

Jedan od prvih rezultata projekta jest dugometražni dokumentarni film *Zovít*, autorski rad studenata Odsjeka za film i video (Matea Parat, Mihael Bažoka i Mikula Nižetić), snimljen tijekom terenskog istraživanja u Svirčima 2024. Film je premijerno prikazan na Festivalu UMAS u svibnju 2025., a u tijeku je njegova priprema za prijave na relevantne domaće i međunarodne filmske festivale. Realizacijom *Zovita* iz Svirča uspostavljen je istoimeni dokumentarni ciklus, koncipiran kao serija od šest filmova koji će obraditi sve župe procesijskog kruga *Za križen*, s posebnim naglaskom na prepoznatljive obredne, glazbene i izvedbene specifičnosti svakog lokaliteta.

2 U prvom terenskom ciklusu sudjelovali su:

- studenti preddiplomskih studija (u ak. god. 2023./2024.): Ivan Banović (4. g., GP – Glazbena pedagogija), Mihael Bažoka (2. g., FiV – Film i video), Mislav Čargo (3. g., GT – Glazbena teorija), Ana Mlačić (4. g., GP), Mikula Nižetić (1. g., FiV), Matea Parat (3. g., FiV), Mirna Pavličević (4. g., GP) i Toma Ujdur (4. g., GP);

- studenti diplomskih studija (u ak. god. 2023./2024.): Andrea Berki (1. g., GT), Anđela Bodrožić (1. g., GT), Marko Komić (1. g., GK – Glazbena kultura), Mateo Laptoš (1. g., GK), Teo Pehal (1. g., GT), Kristina Peko (1. g., GK), Sandra Poljak (1. g., GK) i Tanja Puharić (1. g., GK).

3 U drugom terenskom ciklusu sudjelovali su:

- studenti preddiplomskih studija (u ak. god. 2024./2025.): Ivan Banović (4. g., GP – Glazbena pedagogija), Mihael Bažoka (3. g., FiV – Film i video), Petra Crnjac (1. g., FiV), Mislav Čargo (4. g., GT – Glazbena teorija), Hana Klančnik (4. g., GP), Roko Matas, (2. g., FiV), Vanja Mihajlov, (1. g., FiV), Ana Mlačić (4. g., GP), Antica Nikolić (4. g., GP), Mikula Nižetić (2. g., FiV), Matea Parat (3. g., FiV), Mirna Pavličević (4. g., GP), Dea Vukas (4. g., GP);

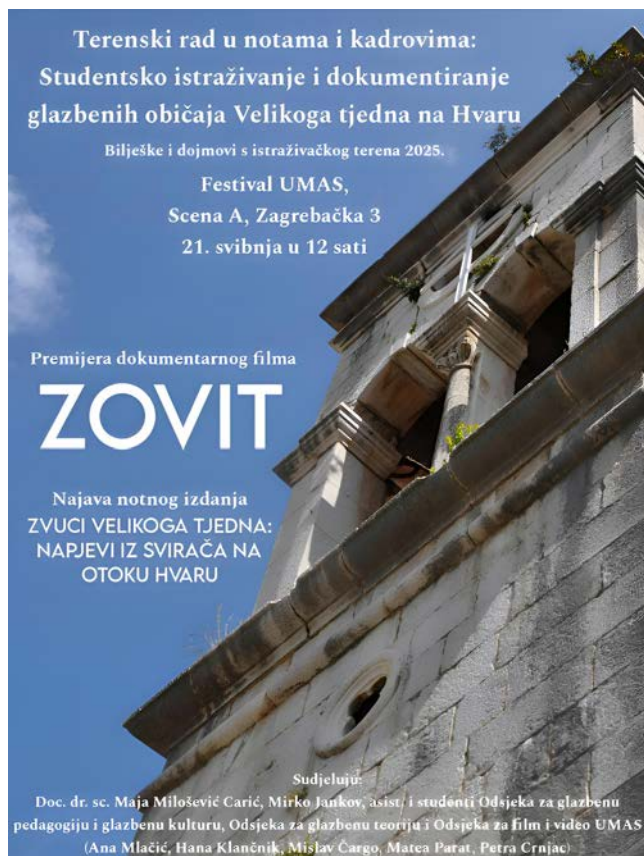
- studenti diplomskih studija (u ak. god. 2024./2025.): Marko Jakovljević (1. g., GK) i Toma Ujdur (1. g., GK).



Slika 4. Terenska istraživanja u Vrbanju i Vrboskoj (travanj 2025.), u sklopu druge istraživačke etape projekta

b) Dokumentarni filmovi *Zovit: Vrbanj* i *Zovit: Vrboska* (u pripremi)

Na temelju terenskoga snimanja u Vrbanju i Vrboskoj, provedena tijekom Velikoga tjedna 2025., dvije studentske filmske ekipe (po troje studenata s Odsjeka za film i video) snimile su opsežnu audiovizualnu građu za kratkometražne dokumentarne filmove *Zovit – Vrbanj* (autori: Petra Crnjac, Roko Matas i Mihael Bažoka) i *Zovit – Vrboska* (autori: Matea Parat, Mikula Nižetić i Vanja Mihajlov), koji su trenutačno u fazi montaže i postprodukcije (dovršen *rough cut*). Realizacija je ostvarena uz financijsku potporu Ministarstva kulture i medija RH, kojom je omogućeno audiovizualno snimanje na terenu, a Muzej hvarske baštine podupro je postprodukciju, odnosno finalizaciju ovih dvaju kratkometražnih filmova, koja se očekuje do kraja 2025.



Slika 5. Plakat prvog predstavljanja dokumentarnog filma *Zovit* (Festival UMAS, svibanj 2025.)

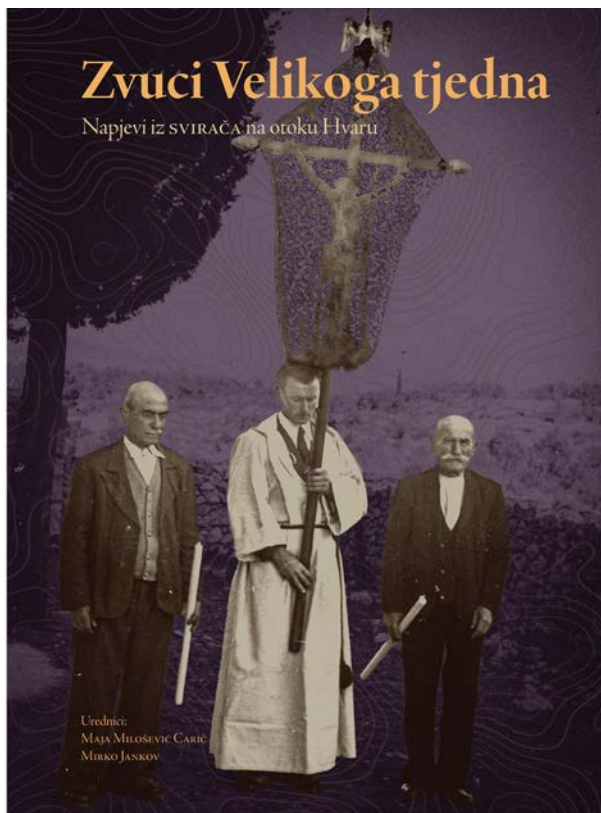
3. Pokrenuta je serija dvojezičnih notnih izdanja *Zvuci Velikoga tjedna*

Pokrenut je nakladnički niz *Zvuci Velikoga tjedna*, zamišljen kao trajni znanstveni, glazbeno-analički i dokumentacijski zapis pučko-duhovne glazbene tradicije svih šest mjesta procesijskog kruga *Za križen* – u zvuku i u notama.

a) Svezak 1 – *Napjevi iz Svirača* (2025.)

Prvi svezak, *Napjevi iz Svirača na otoku Hvaru*, objavljen je 2025. u nakladi UMAS-a, uz sufinanciranje Muzeja hvarske baštine. Svezak donosi cjelovitu dvojezičnu (HR/ENG) uvodnu studiju posvećenu glazbenim i obrednim praksama Velikoga tjedna u Svirčima, koju potpisuju urednici izdanja, dr. sc. Maja Milošević Carić i dr. sc. Mirko Jankov. Središnji dio publikacije čine notne transkripcije napjeva (17), koje su, pod njihovim mentorskim vodstvom, izradili studenti Odsjeka za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu (Marko Jakovljević, Marko Komić, Mateo Laptoš, Kristina Peko, Sandra Poljak i Tanja Puharić) te studenti Odsjeka za glazbenu teoriju (Andrea Berki, Mislav Čargo, Teo Pehal i Anđela Bodrožić).

Publikacija uključuje i QR kod koji vodi na pripadajuće audiozapise profesionalno snimljenih izvedba svirčanskih pučkih pjevača, trajno pohranjenih na digitalnoj platformi projekta *Zvuci Velikoga tjedna*, razvijenoj u suradnji s Turističkom zajednicom Općine Jelsa (*zakrižen.hr*). Dizajn i prijelom izdanja izradio je Joško Čišić, student Odsjeka za dizajn vizualnih komunikacija, čime je ostvaren vrijedan studentski doprinos vizualnom oblikovanju publikacije. Stručna priprema izdanja uključila je i suradnjom s dr. sc. Vitom Balićem, izv. prof. (Odsjek za glazbenu teoriju), i mr. art. Blaženkom Juračićem, izv. prof. (Odsjek za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu), čiji su recenzentski uvidi i korektivne sugestije unaprijedili jasnoću i interpretativnu preciznost priređenog materijala.



Slika 6. Naslovnica notnog izdanja *Zvuci Velikoga tjedna: Napjevi iz Svirača na otoku Hvaru* (UMAS, 2025.)

b) Svesci 2 i 3 – *Napjevi iz Vrbanja* i *Napjevi iz Vrboske* (u pripremi)

Od kraja ljetnog semestra 2024./2025., u pripremi su druga i treća knjiga serije *Zvuci Velikoga tjedna – Napjevi iz Vrbanja* (sv. 2) i *Napjevi iz Vrboske* (sv. 3). U skladu s koncepcijom prvog sveska (*Napjevi iz Svirača*), i ova će izdanja sadržavati dvojezične uvodne etnomuzikološke studije, uredničke bilješke i popratnu dokumentaciju te transkripcije snimljenih napjeva u notni zapis, koje će QR kodom biti povezane s pripadajućim audiosnimkama iz Vrbanja i Vrboske, trajno pohranjenima na pratećoj digitalnoj platformi projekta (*zakrizen.hr*). Na transkripcijama radi dvanaest studenata glazbenih odsjeka u sklopu združene praktične nastave kolegija Etnomuzikologija, Metodologija znanstvenog rada i Tradicijska glazba Dalmacije, uz mentorsko i uredničko vodstvo dr. sc. Maje Milošević Carić i dr. sc. Mirka Jankova. Izradu drugog i trećeg svezaka financijski podupire Zaklada *Adris*, najveća korporativna zaklada u Hrvatskoj i jedna od najvećih u jugoistočnoj Europi, koja je projekt *Zvuci Velikoga tjedna* uvrstila u svoj donacijski program za

2026. godinu, „Stvaralaštvo, Ekologija, Baština i Dobrota“ (kategorija Stvaralaštvo). Dodijeljena potpora omogućuje stabilan nastavak nakladničkog ciklusa te kvalitetnu i metodološki ujednačenu realizaciju novih svezaka, uz kontinuirano uključivanje studenata i suradnju s lokalnim zajednicama. Objavom ovih izdanja do kraja 2026. UMAS dodatno učvršćuje svoj doprinos dokumentiranju i predstavljanju nematerijalne kulturne baštine otoka Hvara i širega dalmatinskog područja.

4. Uspostavljena je digitalna audio platforma *Zvuci Velikoga tjedna* (UMAS – TZ Jelsa)

U partnerstvu s Turističkom zajednicom Općine Jelsa, a prema ideji i u koordinaciji voditeljice projekta, dr. sc. Maje Milošević Carić, razvijen je digitalni sustav projekta unutar mrežne stranice *zakrizen.hr* – službene platforme UNESCO-om zaštićene procesije *Za križen*, na poveznici <https://zakrizen.hr/gospin-plac-i-napjevi-velikoga-tjedna/projekt-zvuci-velikoga-tjedna/>.

Kao prateća digitalno-glazbena komponenta istoimene serije notnih izdanja, sustav je zamišljen kao otvoreni i živi arhiv koji će se postupno dopunjavati zvučnim zapisima izvedba lokalnih crkveno-pučkih pjevača iz mjesta procesijskog kruga, dokumentiranim kako projekt bude odmicao. Prvi segment arhiva već je uspostavljen i sadrži profesionalne audiosnimke napjeva iz Svirača (2024.), kao zvučnu cjelinu koja prati i upotpunjuje tiskani svezak *Zvuci Velikoga tjedna: Napjevi iz Svirača na otoku Hvaru* (na poveznici <https://zakrizen.hr/gospin-plac-i-napjevi-velikoga-tjedna/napjevi-iz-sviraca/>).

Napjeve snimane u župnim crkvama, u tehnički kontroliranim uvjetima, studenti će analizirati i transkribirati i u sljedećim fazama rada, a notni će zapisi nastali tim postupkom biti objavljeni u tiskanim svescima serije *Zvuci Velikoga tjedna*. Mrežni arhiv dugoročno će služiti kao trajno dostupna zvučna baza glazbene baštine Velikoga tjedna u mjestima procesije *Za križen*, namijenjena široj javnosti, struci i lokalnoj zajednici. Zajedno, digitalni arhiv i tiskana izdanja čine interaktivni, komplementaran sustav dokumentiranja ove baštine u zvuku i u notnom zapisu.



Slika 7. QR kod u notnom izdanju *Napjevi iz Svirača*, koji vodi na pripadajuću audio bazu dokumentiranih napjeva

5. Nacionalna i međunarodna predstavljanja projekta

Tijekom 2024. i 2025. tijek i rezultati ovoga interdisciplinarnog projekta – kao i sama glazbena i obredna baština Velikoga tjedna na Hvaru – predstavljeni su na nizu nacionalnih i međunarodnih stručnih, umjetničkih i znanstvenih događanja. Projekt je pritom dospio u fokus akademske i šire kulturne javnosti, a na predstavljanjima su, uz voditeljicu projekta dr. sc. Maju Milošević Carić, sudjelovali i suradnik dr. sc. Mirko Jankov, kao i dio studenata uključenih u pojedine faze rada, među kojima su Ana Mlačić, Ivan Banović, Mirna Pavličević i Hana Klančnik s Odsjeka za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu, zatim Mislav Čargo s Odsjeka za glazbenu teoriju, te Matea Parat, Petra Crnjac i Mihael Bažoka s Odsjeka za film i video.

Predstavljanja su održana na sljedećim događanjima:

1. Festival UMAS 2024. (Split, 10. svibnja 2024.).
Predstavljajući: M. Milošević Carić, M. Jankov i studenti: A. Mlačić, I. Banović, M. Parat, M. Pavličević i M. Bažoka.
Program: <https://www.umas.unist.hr/Akademija/Novosti/Detalj/festival-umas#1>.
2. 25. Godišnji susret Hrvatskoga muzikološkog društva (Zagreb, 7. lipnja 2024.).
Predstavljajući: M. Milošević Carić i M. Jankov.
Program: <https://hmd-music.org/program-25-godisnjeg-susreta/>.
3. Rođendan umjetnosti 2025. (Zagreb, Muzička akademija, 17. siječnja 2025.).
Predstavljajući: M. Milošević Carić i studenti: A. Mlačić i I. Banović.
Program: <http://www.muza.unizg.hr/event/rodendan-umjetnosti-2025/>.
4. Muka kao nadahnuće – Program obilježavanja pasionske baštine (Split, 8. travnja 2025.).
Predstavljajući: M. Milošević Carić, M. Jankov i studenti: A. Mlačić, I. Banović i M. Parat.
Program: <https://www.unist.hr/predstavljanje-projekta-umas-a-istrazivanje-i-dokumentiranje-glazbenih-obicaja-velikog-tjedna-u-svircima-na-otoku-hvaru/20471>.
5. „Na Hvaru se krije glazbeno bogatstvo” – intervju na portalu Glazba.hr s M. Milošević Carić o projektu i hvarskoj glazbenoj baštini (objavljen 13. travnja 2025.).
Intervju dostupan na poveznici: <https://glazba.hr/citaj/intervju/hvar-veliki-tjedan-maja-milosevic-caric/>.
6. Festival UMAS 2025.
Premijera filma *Zovít – Svirče* i najava notnog izdanja

Zvuci Velikoga tjedna: Napjevi iz Svirača (uz stručni osvrt na metodologiju i tijek rada na notnim zapisima) (Split, 21. svibnja 2025.).

Predstavljajući: M. Milošević Carić, M. Jankov i studenti: P. Crnjac, M. Čargo, H. Klančnik, A. Mlačić i M. Parat.
Program:

<https://www.umas.unist.hr/Aktivnosti/Doga%C4%91anja/Festival-UMAS-2025/1-dan-Festivala-UMAS>.

7. IMS–RASMB 2025 – *Soundscapes in the Balkans* 9th International Conference of the International Musicological Society – Regional Association for the Study of Music of the Balkans (Braşov, Rumunjska, 2. – 5. rujna 2025.).

Izlaganje M. Milošević Carić: *Research And Documentation of the Za Križen (Following The Cross) Procession and Holy Week Chants of Central Hvar: The Gospin Plač (Lamentation Of Virgin Mary) as a Unique Form Of Glagolitic Chant* –

u okviru panela *Sound Identities of Dalmatia: Vocal Heritage Between East and West* (sudjelovali: I. Tomić Ferić, M. Milošević Carić i M. Jankov).

Program: <https://ims-brasov.unitbv.ro/program/>.

8. *En Plein Air*: Soundscapes of Ritual and Festivity in Europe and Beyond from the Middle Ages to the Present

International Conference by Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini and Università degli Studi di Siena (Siena, Italija, 24. – 26. rujna 2025.).

Izlaganje M. Milošević Carić: *Performing Heritage: The Soundscape of the “Za križen” Procession on Hvar Island*.

Program: <https://www.luigiboccherini.org/2024/09/20/en-plein-air-soundscapes-of-ritual-and-festivity-in-europe-and-beyond-from-the-middle-ages-to-the-present/>.

Ovim predstavljanjima postupno se oblikuje slika UMAS-a kao pouzdanog i kompetentnog sveučilišnog središta za sustavni i interdisciplinarni rad na dokumentiranju, analizi i interpretaciji nematerijalne kulturne baštine. Time se djelovanje Akademije, uz svoju prepoznatu orijentaciju na izvedbene i vizualne umjetnosti, sve snažnije profilira i u području očuvanja, istraživanja i javnog predstavljanja živih kulturnih tradicija, koristeći se suvremenim dokumentacijskim i interpretacijskim alatima te djelujući u stalnoj suradnji s lokalnom zajednicom i partnerima iz područja kulture i baštine.

S obzirom na svoj opseg, interdisciplinarnost i duboku ukorijenjenost u lokalnom kontekstu, ovaj projekt predstavlja daleko više od jednokratnog istraživačkog pothvata: riječ je o primjeru sveučilišnog djelovanja koje istodobno povezuje znanost, (tradicijsku) umjetnost, lokalnu zajednicu, institucionalno umrežavanje i pedagošku praksu. Sustavno dokumentiranje glazbenih i obrednih običaja Velikoga tjedna, njihovo bilježenje u zvuku i u notnom zapisu, filmska interpretacija i javna diseminacija stvaraju višeslojan okvir koji omogućuje da se ova iznimno osjetljiva baština ne samo sačuva nego i razumije, interpretira i prenosi u skladu s potrebama suvremenog društva.

Značaj projekta očituje se na više razina. U *znanstveno-istraživačkom smislu* donosi nove izvore, uvide i analitičku građu za proučavanje glazbene i ritualne baštine. *Pedagoški*, oblikuje jedinstven model nastave utemeljene na iskustvu – integrira terenski rad, analitički proces i uredničku praksu u cjelovit obrazovni ciklus pružajući studentima kompetencije koje se ne mogu steći samo u učionici. *Društveno-lokalno*, projekt produbljuje suradnju sa zajednicama koje baštinu žive i prenose osnažujući njihove interpretacije i prakse te potvrđujući njihovu ključnu ulogu u oblikovanju i održavanju tradicije. *Kulturno i identitetski*, projekt omogućuje da se višestoljetna tradicija hvarskog procesijskog kruga predstavi u punome svjetlu kao jedinstven primjer mediteranske pasionske baštine, čija vrijednost – potvrđena i njezinim UNESCO-ovim statusom – daleko nadilazi lokalne i nacionalne granice.

U pogledu pak institucionalizacije, projekt je primjer uspješnog umrežavanja različitih razina podrške i suradnje: sveučilišne (glazbeni i likovni odsjeci UMAS-a, Studentski zbor Sveučilišta u Splitu), lokalnih kulturnih i turističkih dionika (Muzej hvarske baštine, Turistička zajednica Općine Jelsa, župne zajednice i bratovštine), nacionalnih institucija (Ministarstvo kulture i medija Republike Hrvatske) te korporativne filantropije (Zaklada *Adris*). Ta višerazinska potpora pokazuje da je baština Velikoga tjedna središnjega dijela otoka Hvara prepoznata kao vrijednost od zajedničkog interesa – ne samo za lokalnu zajednicu i struku nego i za širi društveni, kulturni i razvojni okvir.

Na koncu, projekt stvara održivu infrastrukturu koja ostaje dostupna i nakon završetka terenskih ciklusa: digitalni arhiv, notna izdanja s pripadajućim etnomuzikološkim studijama i dokumentarni ciklus postaju trajni izvori za daljnje istraživanje, poučavanje i interpretaciju ove slojevite glazbene, obredne i običajne baštine. Time se ujedno potvrđuje da dokumentiranje kulturnih tradicija nije samo čuvanje onoga što je bilo nego i stvaranje uvjeta za ono što tek dolazi: za budućnost u kojoj će se pasionske i druge

srodne prakse nematerijalne baštine Hvara i širega dalmatinskog područja – u svojim vokalnim, izvedbenim, prostornim i zajedničkim dimenzijama – nastaviti prenositi, živjeti i razvijati s novim naraštajima izvođača, istraživača i zajednica koje ih njeguju.

U tom su procesu naši studenti odigrali iznimno važnu ulogu. S predanošću i odgovornošću pristupili su istraživačkom radu na terenu pokazavši osjetljivost prema zajednici i njezinoj baštini. Tijekom boravka na Hvaru ne samo da su se uspješno snašli u ulozi dokumentarista-istraživača nego su ostvarili i prijateljske kontakte te s poštovanjem sudjelovali u lokalnim obredima. S istim su poletom i osjetljivošću pristupili obradi prikupljene građe – analizi, transkripcijama i radu na dokumentarnim filmovima. Njihov trud, angažman i zajednički rad činili su srž ovoga projekta, i upravo neka ta energija ostane zabilježena kao njegovo najautentičnije nasljeđe.

Maja MILOŠEVIĆ CARIĆ

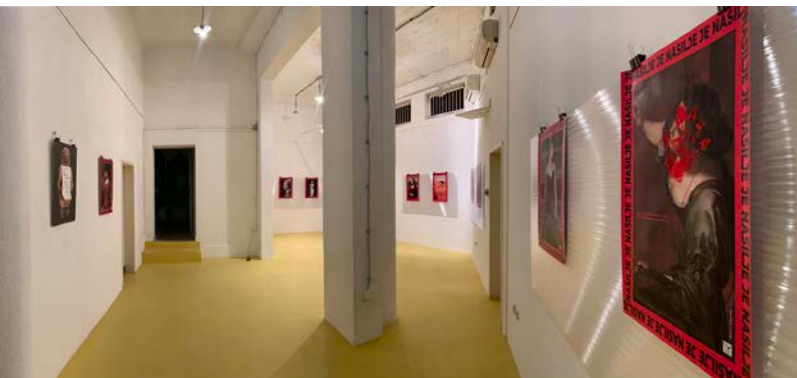
Galerija CTRL+Z Odsjeka za dizajn vizualnih komunikacija Umjetničke akademije u Splitu

Galerija CTRL+Z smještena je u Zagrebačkoj 3, u samom centru Grada, pri Odsjeku za dizajn vizualnih komunikacija (DVK) Umjetničke akademije u Splitu, u prostoru u kojem je svojedobno djelovala galerija „Bez naziva“. Preseljenjem Odsjeka na tu adresu galerijski prostor jedno se vrijeme nastavio koristiti, ali samo za događanja namijenjena isključivo studentima i nastavnicima Odsjeka.

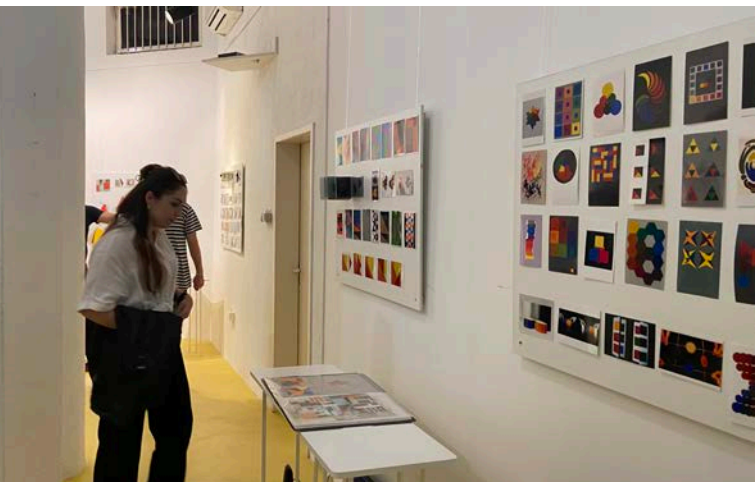
S vremenom se Galerija djelomično opremila i uredila te je nabavljena profesionalnija izložbena rasvjeta, čime su se stvorile okolnosti da se otvori i za javnost. Studenti internim natječajem odabiru ime za novu galeriju: CTRL+Z, a Nikola Mikulić dizajnira logotip.

Novonastala Galerija otvara se za javnost u siječnju 2022. godine s gostujućom izložbom plakata nastalih u povodu Međunarodnog dana borbe protiv nasilja nad ženama. Radove su dizajnirali učenici Škole primijenjenih umjetnosti i dizajna iz Pule pod mentorstvom prof. Andija Pekice, a otvaranje nove galerije u samom centru Grada naišlo je na priličan interes medija koji su izložbu popratili svojim člancima i objavama.

Od samog početka Galerija pokazuje neke izlagačke specifičnosti koje ju odlikuju i po kojima se razlikuje od drugih izložbenih prostora u Splitu. Prva jest to što se bavi izlaganjem radova i projekata dominantno vezanih za područje dizajna vizualnih komunikacija i srodnih kulturno-umjetničkih praksa. Osim te specifičnosti vezane za domenu interesa, odnosno područje djelovanja, druga je specifičnost inzistiranje na didaktičkoj dimenziji velikog dijela izložaba realiziranih tijekom godina. Treća karakteristika jest činjenica da izloženi dizajnerski radovi nisu komercijalnog karaktera, već se često bave temama vezanima za društvenu ravnopravnost i/ili okolišnu održivost. Ta tematska specifičnost nije slučajna, već je odraz općenitijeg pristupa obrazovanju u području dizajna koji je prisutan na Odsjeku, a vezan je za viziju struke kao društveno odgovorne i relevantne. Spomenuti didaktički aspekt vrlo je važan u koncipiranju programa i planiranju djelovanja Galerije, a manifestira se na tri načina. Prvi proizlazi iz činjenice da su na velikom broju izložaba predstavljeni radovi studenata iz Splita, zemlje i inozemstva. Time se šira publika upoznaje s djelovanjem Odsjeka, ali i s rezultatima didaktičkih procesa koji se odvijaju unutar drugih studija dizajna. Izlažu se radovi nastali u redovitoj nastavi, kao na primjer izložba „EVO!“, na kojoj je predstavljen odabir studentskih radova iz kolegija Elementi vizualnog oblikovanja pod mentorstvom profesorice Ljubice Marčetić Marinović ili izložba „Symbiosis“, koja predstavlja završni rad dizajnerice Syrie Sassonia, realiziran pod mentorstvom prof. Susanne Cerri pri studiju dizajna Fakulteta arhitekture u Firenci. Spomenuto je samo nekoliko recentnijih među brojnim kvalitetnim izložbama realiziranim tijekom godina djelovanja Galerije.



Slika 1. Plakati učenika ŠPUD iz Pule - prva izložba otvorena za javnost u novonastaloj galeriji CTRL+Z



Slika 2. EVO! izložba radova nastalih kroz nastavu na predmetu Elementi vizualnog oblikovanja



Slika 4. Detalj s izložbe radova nastalih na radionici Čekić i dlijeto - osnove klesanja slova koju je vodio grafički dizajner Marko Hrastovec



Slika 3. Symbiosis - završni rad Siriye Sassonia nastao na studiju dizajna pri Fakultetu arhitekture u Firenci

Drugi aspekt koji afirmira didaktički karakter Galerije očituje se u kustoskom pristupu pojedinim izložbama. Naime, kad god je to moguće, inzistira se na predstavljanju i pojašnjavanju procesa kojim se došlo do rezultata, a ne isključivo na finalnom proizvodu. Takav pristup osobito je zanimljiv u situacijama kada se izlažu rezultati radionica koje Odsjek često organizira pozivajući za mentore relevantne nastavnike i dizajnere iz zemlje i inozemstva. S obzirom na to da je na radionice moguće prihvatiti ograničen broj studenata, takvim izložbenim konceptom koji stavlja naglasak na ilustraciju radnog procesa, od radionice u konačnici profitiraju studenti Odsjeka, ali i šira publika.

Treći didaktički aspekt Galerije vezan je za činjenicu da su studenti uključeni u proces realizacije izložaba, i to u svim njegovim fazama. Sudjeluju u koncipiranju i izvođenju izložbenog postava, dizajnu izložbene grafike, objavljuju najave na društvenim mrežama, komuniciraju s medijima i kulturnim platformama, dokumentiraju tijekom izložbe i za nju vezane događaje i sl. Na taj se način upoznaju s izlagačkim procesom i načinima prezentiranja radova stječući znanje koje će im biti korisno u budućem profesionalnom djelovanju.



Slika 5. Studenti rade na postavljanju izložbe Signali, bitovi i surogati - Katalog elektro-entiteta S2 kolektiva Radiona

Iako su u sklopu programa dominantno zastupljeni radovi s područja dizajna vizualnih komunikacija, predstavljeni su i radovi nastali unutar drugih bliskih studijskih programa (npr. izložba rada „Echoes of Power“, nastalog u sklopu

nastave na Fakultetu arhitekture u Ljubljani pod mentorstvom dr. sc. Špele Hudnik ili izložba grafika nastalih na rezidenciji u Belgiji studenata Odsjeka likovne kulture i likovne umjetnosti UMAS-a i njihovih nastavnika, prof. art. Maje Zemunik i prof. art. Edvina Dragičevića.



Slika 6. Detalj s izložbe Echoes of Power studenata Fakulteta arhitekture u Ljubljani

Otvorenost prema drugim područjima iščitava se i u činjenici da Galerija unutar svojeg programa predviđa i izložbe autora čiji je rad blizak području dizajna. Tako su, primjerice, predstavljeni radovi umjetnika Borisa Šituma s izložbom „Glasnik“; „Zamišljene budućnosti (Zagreb)“ umjetnika Darka Fritza, „Inteligencija/interpretacija“ arhitektice Jelene Zanchi, Graphic poem „Divina commedia – Inferno“ talijanskog ilustratora Emilija Guazzonea, „Signali, bitovi i surogati: Katalog elektro-entiteta S/2“ zagrebačkog kolektiva Radiona. Te izložbe, međusobno veoma različite, manifestacija su širine interesa i smjerova promišljanja prisutnih unutar Odsjeka i odraz su interdisciplinarnog pristupa podučavanju.



Slika 7. Site-specific rad Jelene Zanchi naslova Inteligencija-interpretacija realiziran povodom Festivala znanosti 2024. godine

Iako je izložbena aktivnost primarna aktivnost Galerije, ona se u konačnici ne treba promatrati kao monofunkcionalan, statičan sadržaj, već više kao platforma za debatu o temama zastupljenima na izložbama te o dizajnu i njegovoj ulozi u društvu. Izložbe su gotovo uvijek praćene razgovorom s autorom ili mentorom, organiziraju se vođene posjete za grupe te razgovori i predavanja vezana uz teme izložaba.



Slika 8. Profesor Boštjan Kenda predstavlja radove nastale pri Akademiji likovnih umjetnosti i dizajna u Ljubljani i na ljetnoj školi Design+Science



Slika 9. Predavanje i razgovor studenata DVK s talijanskim ilustratorom Emiliom Guazzone

Događaji u CTRL+Z s jedne se strane mogu promatrati kao odraz onoga što se događa u nastavnim procesima pri Odsjeku DVK-a i pri raznim drugim dizajnerskim školama, a s druge strane izložbeni program dijelom odražava i etički *credo* Odsjeka koji se manifestira u čestoj prisutnosti izložaba koje se bave društveno relevantnim temama.

Tijekom četiriju godina kontinuiranog djelovanja postavljeno je trideset izložaba koje sve nažalost nije moguće komentirati unutar ovog osvrta koliko god one pozornosti svojom kvalitetom zasluživale. CTRL+Z ima svoju mrežnu stranicu unutar mrežne stranice UMAS-a te svoj profil na Facebooku i Instagramu, gdje je moguće imati uvid u dosadašnje aktivnosti. Za odabir izložaba zaslužan je i odgovoran galerijski savjet u sastavu: Maris Cilić, Dejan Kršić i voditeljica galerije Jelena Zanchi.

Od samog početka relevantnost ove kulturne inicijative prepoznalo je Ministarstvo kulture i medija, koje sufinancira Galeriju od prvih dana njezina javnog djelovanja omogućivši joj da tijekom godina postane relevantan promotor vizualne kulture i značajan akter splitske kulturne scene.

Jelena ZANCHI

