

Što sve jest, a što nije umjetnička baština : nedovršeni posao hrvatskih povjesničara umjetnosti

Milinović, Dino

Source / Izvornik: **Zbornik II. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti (Zagreb, 27.-29. travnja 2006.), 2007, 27 - 32**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:254:747948>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-04-01**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

Što sve jest, a što nije umjetnička baština: nedovršeni posao hrvatskih povjesničara umjetnosti

Od kada je Fukuyama najavio »kraj povijesti«, promišljanje o »kraju povijesti umjetnosti« nametnulo se samo od sebe. Kako bismo prevladali tradicionalne podjele i pristupe, koje je raznovrsnost novije umjetničke produkcije odavno načela, sve češće govorimo o »povijesti slike«, a Hans Belting o »povijesti umjetnosti prije razdoblja umjetnosti«. ¹ »Umjetnička baština«, s druge strane, obično se doživljava kao konkretan zbir onoga što čini umjetničko naslijeđe neke zajednice i što nije podložno promjenama u tumačenjima, barem ne u onoj mjeri da bi status pojedinog predmeta iz ove kategorije bio doveden u pitanje. Namjera je ovog priloga, međutim, upozoriti na to da su povjesničari umjetnosti ti koji kreiraju pojam umjetničke baštine, odnosno da »umjetnička baština« postoji u onoj mjeri u kojoj povjesničari umjetnosti prepoznaju i uspijevaju valorizirati djela koja ju sačinjavaju. Taj napor valorizacije, barem što se tiče umjetničke baštine u Hrvatskoj, nije ni izdaleka dovršen. Takvu ocjenu mogli bismo ilustrirati brojnim primjerima koji svaki za sebe povlače različita pitanja glede pripadnosti kontekstu nacionalne umjetničke baštine; međutim, za potrebe ovoga priloga želim ju potkrijepiti s nekoliko radova iz jednog specifičnog područja umjetničke proizvodnje, a to su ranokršćanski i ranosrednjovjekovni radovi u bjelokosti.

Bjelokost kao dragocjeni materijal, ne uvijek dostupan u Europi (pritom podrazumijevam zapadno kršćanstvo, ali i Bizant), u koju je pristizao iz Afrike i Indije, pripada vrsti predmeta koje susrećemo gotovo isključivo u okviru elitne umjetničke proizvodnje. ² U razdoblju o kojem je ovdje riječ (4.-12. stoljeće), bjelokosni radovi, zajedno s oslikanim rukopisima, predstavljaju neke od ikonografski najzanimljivijih i umjetnički najvrednijih primjera stvaralaštva zapadnog i istočnog kršćanstva. Njihovo značenje podcrtano je liturgijskom namjenom koju takvi predmeti najčešće imaju, a to je ili funkcija ikone, relikvijara, raspela, biskupskog trona ili korica za posebno važne rukopise koji se koriste u liturgiji. Dugo svrstavani u kategoriju »primijenjene umjetnosti«, bjelokosni reljefi tek tijekom 20. stoljeća zadobivaju mjesto u povijesti umjetnosti koje im pripada s obzirom na kvalitetu i važnost. Za to je prije svega zaslužan Adolph Goldschmidt koji je, isprva sam, a potom u suradnji s Kurtom Weitzmannom, kataloški obradio veliku većinu sačuvanih radova u bjelokosti iz karolinškog i otonskog razdoblja, kao i one nastale u krugu bizantske umjetnosti. ³ Hanns Swarzenski je,

među prvima upozorio na neodgovarajući termin »primijenjenih umjetnosti«, govoreći umjesto toga o »umjetnosti crkvenih riznica«, objedinjujući predmete liturgijskog sadržaja iz srednjovjekovnog razdoblja. ⁴ S obzirom na njihovu važnost i istraženost u europskom kontekstu, mora nas začuditi kada ustanovimo da hrvatska povijest umjetnosti nije pokazala znatnije zanimanje za rijetke predmete ove kategorije koji se nalaze na tlu Hrvatske ili imaju posredne ili neposredne veze s hrvatskim prostorom; evo nekoliko primjera koji, svaki na svoj način, ilustriraju pitanje iz naslova ovog priloga i koje predstavljam kronološkim redom.

1. Bjelokosni kovčežić nađen 1906. godine u iskapanjima crkve Sv. Hermagore u Samageru kraj Pule; do 1947. nalazio se u Istri (vjerojatno u Arheološkom muzeju u Puli), da bi nakon toga ugovorom između Jugoslavije i Italije bio pušten Italiji; danas u muzeju u Veneciji. ⁵ Osim što predstavlja rijedak primjer bjelokosnih kovčežića koji su najvjerojatnije korišteni za pohranu relikvija (Volbach misli da je riječ o relikviji sv. Križa), najpoznatiji je zbog reljefa na kojemu je prikazana ranokršćanska liturgija u svetištu rimske bazilike Sv. Petra, s prepoznatljivim antičkim tordiranim stupovima nad oltarom, koje je u 17. stoljeću oponašao Bernini prigodom izrade baroknog tabernakula. Koliko mi je poznato, nitko se od hrvatskih povjesničara umjetnosti nije pozabavio ovim predmetom, niti ga nalazimo u pregledima povijesti umjetnosti u Hrvatskoj. ⁶

2. Bjelokosna škrinjica (sl. 1); prvi put spomenuta u 16. stoljeću u Piranu; do 1921. godine u muzeju u Beču, potom restituirana Italiji i pohranjena u Arheološkom muzeju u Puli, gdje se i danas nalazi. Pripada seriji bizantskih radova iz 10. stoljeća s mitološkim motivima. Usporediva je s jednim od najljepših primjeraka takvih radova, tzv. Veroli škrinjicom iz Victoria & Albert muzeja u Londonu. Citirana u nekoliko navrata u okviru pregleda umjetnosti u Furlaniji, uključena u izložbu »Od Rimljanov do Slovanov« u Narodnom muzeju Slovenije, Ljubljana, 2001. godine. Detaljnu studiju škrinjice objavio je 90-ih godina prošlog stoljeća američki stručnjak Anthony Cutler; od hrvatskih povjesničara umjetnosti nitko se njome nije detaljno bavio. ⁷

3. Križ od morževe kljove, danas u Cloistersu, Metropolitan Museum, New York, kamo je dospio 1963. godine nakon što ga je muzej otkupio od Ante Topića Mimare. Predstavlja je-

dan od najljepših srednjovjekovnih radova iz engleske radionice druge polovice 12. stoljeća, s iznimno zanimljivom ikonografijom. Bibliografija o predmetu je pozamašna, ali ne uključuje radove domaćih povjesničara umjetnosti, što bismo mogli očekivati s obzirom na vezu s Mimarom; koliko mi je poznato, samo Vesna Kusin spominje epizodu s križem, i to u okviru svoje biografske knjige o Mimari.⁸

4. »Bjelokosni plenarij« iz Riznice zagrebačke katedrale (sl. 2). Ovaj predmet je, naravno, svima poznat (spominju ga već Tkalčić, Kršnjavi, Szabo i drugi), ali sve do nedavno nije bio tema detaljne studije, premda je, sa svojih deset tema iz Kristološkog ciklusa, jedna od ikonografski najzanimljivijih umjetnina iz srednjega vijeka u Hrvatskoj.⁹ Zanimljivo, na velikoj izložbi Sveti trag iz 1995., organiziranoj povodom 900-te obljetnice osnutka Zagrebačke biskupije, plenarij nije prikazan ni kataloški obrađen.

Treba spomenuti i jedini predmet od bjelokosti koji je zadovoljavajuće obrađen od domaćih povjesničara umjetnosti: to su dva krila diptiha iz Strossmayerove galerije starih majstora s prikazima Krista i Bogorodice s Djetetom (sl. 3), inače prilično vjerna replika poznatih korica karolinškog Lorschskog evanđelistara, koje je obradio Željko Jiroušek.¹⁰ Strossmayer je diptih navodno zatekao prilikom dolaska u Đakovo polovicom 19. stoljeća, iz čega je teško zaključiti bilo što o njegovu podrijetlu. Dodajmo tomu da Muzej Mimara posjeduje vrlo dobru zbirku bjelokosnih radova iz kasnijeg srednjeg vijeka i da s nestrpljenjem očekujemo najavljenju studiju Anice Ribičić-Županić na tu temu.

Svi gore navedeni radovi imaju različitu sudbinu: ranokršćanski kovčežić iz Samagera nađen je na tlu Hrvatske, ali je u međuvremenu dospio u Veneciju; bizantska škrinjica koja je danas u Arheološkom muzeju u Puli prvi put se spominje u Piranu u današnjoj Sloveniji; zagrebački »bjelokosni plenarij« spomenut je u imovniku katedralne riznice 1394. godine, ali je vrlo vjerojatno dospio u Zagreb već krajem 11. stoljeća.¹¹ Za diptih iz Strossmayerove galerije nema, nažalost, nikakvih podataka o podrijetlu. Napokon, križ iz Cloistersa uz Hrvatsku veže jedino lik i djelo kolekcionara Ante Topića Mimare.

Zašto se hrvatska povijest umjetnosti, s rijetkim iznimkama, nije bavila predmetima od bjelokosti? Takav odnos sigurno se ne može objasniti njihovom manjom vrijednošću: naime, komercijalna (i umjetnička) vrijednost ovih predmeta često je znatno veća od brojnih umjetnina koje su odavna zadobile mjesto u našoj povijesti umjetnosti i danas su nezaobilazni dio nacionalne umjetničke baštine. U uvodu smo već mogli ustvrditi da je afirmacija umjetnina iz kategorije tzv. »primijenjenih umjetnosti« tijekom 20. stoljeća u potpunosti izmijenila predodžbu o radovima u bjelokosti. U slučaju domaćih stručnjaka ovakav odnos možda treba pripisati činjenici da je riječ o ekskluzivnim, pojedinačnim radovima koji nisu smatrani dijelom »korpora« nacionalne kulturno-umjetničke baštine. Takva dijagnoza možda će zvučati manje neobično ako se prisjetimo da i pojedine međunarodno poznate umjetnike s ovoga područja, koji su veći dio svoga opusa ostavili u inozemstvu (tako npr. Laurana), propuštamo čvr-

šće vezati uz nacionalnu umjetničku baštinu.¹² Naravno, kao povjesničari umjetnosti svjesni smo da je, više nego na drugim područjima, teško objektivno odrediti što potpada pod pojam »nacionalne« umjetničke baštine i koje kriterije pritom treba zadovoljiti.¹³ Ako je kriterij za takvu pripadnost dokaz izrade umjetnine na određenom prostoru, tada ni jedan od gore navedenih predmeta vjerojatno ne ulazi u kategoriju hrvatske umjetničke baštine.¹⁴ Ako, pak, pripadnost nacionalnoj umjetničkoj baštini definira mjesto nalaza, onda je kovčežić iz Samagera dio (i) hrvatske nacionalne baštine; ako je to mjesto gdje se umjetnina čuva, tada bizantska škrinjica iz Pule zadovoljava takav kriterij; ako to prije svega ovisi o važnosti predmeta za identitet određenog mjesta ili zajednice, tada je »bjelokosni plenarij« iz Riznice zagrebačke katedrale izrazito važan dio lokalnog i nacionalnog »korpora«. ¹⁵ Odvažimo se još dalje: ako je dovoljno da postoji mogućnost da se određeni predmet u jednom trenutku mogao nalaziti u Hrvatskoj, makar i u privatnoj zbirci, tada nam ni križ iz Cloistersa u New Yorku ne bi smio biti sasvim stran. Ta izvanredno zanimljiva umjetnina može imati mjesto u hrvatskoj povijesti umjetnosti kao primjer kolekcionarstva, fenomena koji sam po sebi predstavlja specifičan oblik modernog odnosa prema likovnom blagu, uostalom kao i diptih iz Strossmayerove galerije, koji uz hrvatsku povijest umjetnosti ne veže samo mjesto čuvanja, već i biskup Josip Juraj Strossmayer kao strastveni sakupljač umjetnina.

Što nam je kao povjesničarima umjetnosti činiti? Ponajprije, ukloniti neke ograde i predrasude koje su dugo sputavale stručnjake u bavljenju predmetima »primijenjene umjetnosti«, a one koji su ih istraživali obilježavale kao »neozbiljne« ili drugorazredne povjesničare umjetnosti. Drugo, ne ponašati se u skladu s parolom »tuđe nećemo, svoje ne damo« i to iz dva razloga: nismo toliko bogati umjetničkim naslijeđem da bismo se zatvarali u »bjelokosnu kulu« i bavili isključivo predmetima iza kojih stoji prepoznatljiv nacionalni kontekst, prepuštajući ostale zainteresiranim stručnjacima iz drugih zemalja.¹⁶ Također, podsjećam na riječi prof. Radovana Ivančevića koji je u diskusiji oko vrijednosti Mimarine zbirke umjetnina 1984. godine rekao slijedeće: »Moramo studiozno valorizirati tu novu kulturnu baštinu kako bismo joj omogućili da uđe u svjetski registar vrijednosti.« Nije, dakle, riječ samo o vrednovanju pojedinih umjetnina u kontekstu nacionalne baštine – mnoge od njih su izvan svog izvornog konteksta – već i o obavezi da ih učinimo prepoznatljivim dijelom svjetskog registra vrijednosti. Navedeni primjeri, namjerno ograničeni na radove u bjelokosti iz ranokršćanskog i srednjovjekovnog razdoblja, pokazuju da su nam u prošlosti znale promaći ne samo pojedine umjetnine već čitave kategorije predmeta. To je i opomena da u radu s novim generacijama povjesničara umjetnosti treba obratiti posebnu pažnju na zanemarene dijelove umjetničke baštine i usmjeravati mlade stručnjake u tom smjeru.

Podsjetimo se, za kraj, jedne epizode koja je prije petnaestak godina postavila isto pitanje pred hrvatske stručnjake. Pono-vo je, i to je pomalo simptomatično, riječ o izrazito vrijednim i rijetkim predmetima namijenjenima eliti. Sjećamo se tzv. »Seusova blaga«, ostave od dvadesetak predmeta od

srebra, za vlasništvo nad kojim se Hrvatska, neki tvrde s čvrstim razlozima, nekoliko godina sporila na sudu u New Yorku. Ostavu je Sotheby's 1989. procijenio na oko 200 milijuna dolara. U Hrvatskoj su ispisane na stotine novinskih stranica o mogućim »vlasnicima« i krijumčarima blaga, ali osim jednog serijala koji je 1991. izlazio u nedjeljnom prilogu zagrebačkog Večernjeg lista nitko od domaćih stručnjaka nije se upustio u analizu umjetničke i povijesne vrijednosti ovih predmeta.¹⁷ Nije li to još jedan dokaz da naš posao ni izdaleka nije dovršen? Za buduće generacije povjesničara umjetnosti u Hrvatskoj takva konstatacija mora zvučati umirujuće: »kraj« povijesti umjetnosti nije na vidiku.

Bilješke

1
HANS BELTING, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990. (6. izd.).

2
ANTHONY CUTLER, *The Craft of Ivory: Sources, Techniques and Uses in the Mediterranean World: A.D. 200-1400*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 1985.

3
ADOLPH GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, Berlin, 1918.; ADOLPH GOLDSCHMIDT, KURT WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, I, Berlin, 1930.

4
HANNIS SWARZENSKI, *Romanesque Art*, London, 1954.

5
WOLFGANG FRITZ VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952., kat. br. 120., 62.

6
Usp. ipak BRANKO MARUŠIĆ, Samager, u: *Enciklopedija likovnih umjetnosti* Leksikografskog zavoda, Zagreb, 1966.

7
Od Rimljanov do Slovanov, katalog izložbe, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana, 2001.; ANTHONY CUTLER, »Ehemals Wien«: the Pula Casket and the Interpretation of Multiples in Byzantine Bone and Ivory Carving, u: *Römische historische Mitteilungen*, Wien, 41 (1999.), 117-128.

8
VESNA KUSIN, *Mimara*, Zagreb, 1987.

9
Ivo Lentić je u katalogu Riznica zagrebačke katedrale iz 1983. zapisao: »Plenarij od bjelokosti. Nepoznati majstor, 11. stoljeće. Ploha od bjelokosti sastavljena je od pločica međusobno povezanih velikim blijedim topazom ili gorskim kristalom u središtu plenarija. Pločice su ukrašene rezbarenim prizorima iz života Isusova. Bjelokosni plenarij spominje se u najstarijem inventaru zagrebačke katedrale iz 1394. godine. Srebrni okvir, ukrašen je likovima evanđelista. Lijevi donji medaljon je manjkao, te je nadomješten novoizrađenim.« (*Riznica zagrebačke katedrale*, katalog izložbe, Muzejski prostor, Zagreb, 1983., kat. br. 1M). Autor ovog članka je nedavno obranio doktorsku disertaciju u kojoj je obradio ovaj predmet (Bjelokosni plenarij iz Riznice Zagrebačke katedrale u kontek-

stu otonske renesanse, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Zagreb, 2005.).

10
ŽELJKO JIROUŠEK, Bjelokosni diptih ranog srednjeg vijeka u Galeriji Jugoslavenske akademije u Zagrebu, u: *Zbornik za umjetnostno zgodovino*, Ljubljana, letnik V/VI (1959.), 105-122.

11
Usp. DINO MILINOVIĆ, »Bjelokosni plenarij« – prilog poznavanju najstarije povijesti Riznice Zagrebačke katedrale, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29 (2005.), 29-42.

12
Dobar primjer je portretno poprsje pripisano Laurani koje je prije gotovo deset godina Vlada RH kupila na aukciji u Londonu, djelo koje ni do danas nije objavljeno i izloženo, pa prema tome ne »postoji« kao dio nacionalne umjetničke baštine. Istovremeno treba naglasiti da su domaći povjesničari umjetnosti u više navrata obrađivali opus ovog umjetnika, ponajprije Cvito Fisković. Međutim, upravo gore navedeni slučaj dobro ilustrira sadržaj ovoga priloga.

13
Možda su ponajbolji primjer toga polemike koje, s obje strane Jadranskoga mora, prate izložbe »hrvatske umjetnosti«, odnosno »venecijanskog naslijeđa« istočne jadranske obale, koje često znaju imati izrazito političke konotacije.

14
Volbach, doduše, spominje mogućnost izrade kovčezica iz Samagera u »lokalnoj istarskoj radionici« (WOLFGANG FRITZ VOLBACH (bilj. 5), 62).

15
Isto bismo mogli reći za škrinju sv. Šimuna u Zadru, koju je po naružbi ugarsko-hrvatske kraljice u Zadru izradio talijanski majstor i koja u ikonografskom smislu ima izrazito lokalni značaj. Važnost umjetničkih predmeta u kontekstu identiteta zajednice nije ništa posebno novo; treba, međutim, spomenuti zanimljive nove pristupe ovoj tematici na nedavnom međunarodnom simpoziju *Pamćenje i historija u srednjoistočnoj Europi*, koji je u organizaciji hrvatsko-francuskog projekta »Od Dunava do Mediterana: prostori, društva, kulturni transferi« održan u Zagrebu između 19. i 22. siječnja 2006.

16
Možda ovdje treba spomenuti kulturno blago pravoslavne crkve koje je za vrijeme Domovinskog rata odneseno u Srbiju uz obrazloženje da je riječ o srpskoj, a ne hrvatskoj baštini. Premda je pokrenut proces povratka, ovaj dio umjetničke baštine Hrvatske zahtijeva bolje vrednovanje od struke i jedan novi, otvoreniji koncept »nacionalne« baštine.

17
DINO MILINOVIĆ, Seusovo blago: što ćemo dobiti, u: *Hrvatski rukopis*, Tjedni prilog za kulturu i umjetnost, Večernji list, Zagreb, svibanj / lipanj 1991. Opsežnu analizu predmeta iz ove ostave objavili su nekoliko godina kasnije M. Mundell Mango i A. Bennett (The Sevso Treasure, Ann Arbor, Michigan, 1994.).

Summary

Dino Milinović

What Is and What Is Not Artistic Heritage: The Incomplete Task of Croatian Art Historians

In 1990, when the affair around the so-called »Seuso Treasure« broke out after the failed New York auction, Croatia (initially still within Yugoslavia) reached for the treasure at first, claiming that it had been found on its territory and then transported illegally across the border. Croatia did not win the process and the »Seuso Treasure« remained in the possession of its British owner. The outcome of the process certainly did not depend only on art historians, but no attempt was made to present this rich late antique heritage in a scholarly way. Regardless of the impossibility to prove the origin of the »Seuso Treasure,« Croatian art history had renounced at it even before the state lost the process in New York.

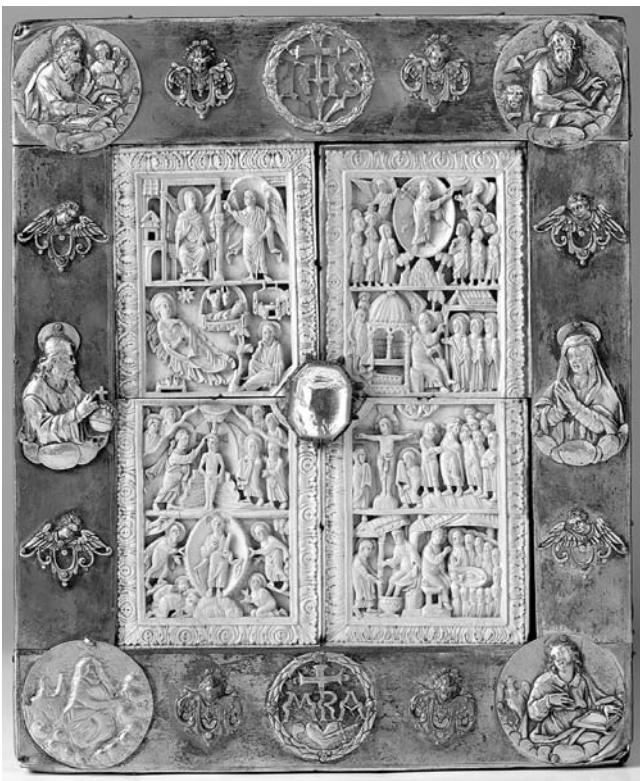
The case of the »Seuso Treasure« is certainly specific, but it raises the question what is and what might be an object of research for art history. Let us consider the characteristic

example of ivory artefacts (and applied art in general): the ivory *plenarium* preserved at the treasury of Zagreb Cathedral has not been systematically documented either because it is not understood as a part of the »corpus« of national heritage or because ivory reliefs did not »rank« too highly with our art historians. Numerous objects that were in Croatia until recently but are elsewhere now (e.g. the early Christian ivory casket from Pula, now in Venice), did not inspire much interest with Croatian researchers, despite their acknowledged significance for the art history of particular periods. This fact becomes even more interesting if we consider the case of the Byzantine ivory casket at the Museum of Pula.

Is this coincidence or the lack of systematic training of young researchers? Or is it the narrow definition of national art history / national heritage? Should we not show more interest also for those personalities whose place and role in art are sometimes considered dubious, such as the art collector Ante Topić Mimara? Then perhaps even the large ivory cross, the pride of the Cloisters at the Metropolitan Museum, which Ante Topić sold to the American curators in the 1960s, would become the concern of art historians in Croatia.



1. Bjelokosna škrinjica, 10. stoljeće, Arheološki muzej, Pula (foto: Goran Vranić)



2. »Bjelokosni plenarij«, 11. stoljeće (bjelokosni reljefi), Riznica Zagrebačke katedrale (foto: Goran Vranić)



3. Bjelokosni diptih, 10./11. stoljeće (?), Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb (foto: Goran Vranić)