

Tri napomene o metodologiji

Dr. Grgo Gamulin
redovni profesor Sveučilišta u Zagrebu

Teoretska rasprava

1. OD TEMELJA...

Riječ je ne samo o jasnom metodološkom načelu nego i o jednostavnoj tehničkoj nužnosti: sinteze, pregledi, povijesti (povijest hrvatske moderne umjetnosti u ovom slučaju) mogu nastati postupnim programiranim rastom: od analitičkog rada prema sintetičkom, od monografske pojedinačne rasprave prema povijesti. U znanstvenoj metodologiji taj analitički, temeljni rast nazivamo primarnim istraživanjem.¹

Ta načela i takvo i toliko poznavanje temeljne metodologije nisu odavno nikakav privilegij stručnjaka. Sigurno je da su velike povijesti, opće ili nacionalne, koje bi radili pojedinci (sjetimo se Adolfa Venturija) odavno postale anakronističkim, gotovo apsurdnim. Zaredale su serije i pregledi rađeni od čitavog niza specijalista, i to počevši već od klasičnog i zaista na najvišoj teoretskoj razini provedenog pregleda: Burger-Brinckmannovog »*Handbuch für Kunstgeschichte*«, kojemu na francuskom području odgovara veliki pregled u redakciji André Michela. Ali za modernu ili suvremenu umjetnost? Pred golemim mnoštvom pojava sve su ozbiljnije sinteze bile *odgađane*. Čuo sam B. Dorivala kako govori: »*Da nisam svoje 'Francusko slikarstvo' (1946) napisao u mladosti, nikad ga ne bih napisao*«. Nedovoljnost »distancije«, nepostojanje primarnih istraživanja,

1. Često smo od pisaca neinformiranih (ali ne samo od njih), od ljudi koji se nisu ni pokušali obavijestiti i doznati nešto o stvarnom radu, programima i teškoćama u toku godina znali čuti ili čak čitati: kako nema naše povijesti moderne umjetnosti, kako se ništa ne radi itd., a bilo je to upravo u vrijeme dok su prema programu »Instituta za povijest umjetnosti« izlazili deseci rasprava i velikih knjiga, dok su se (s minimalnom pomoću, najčešće dobrovoljnim zalaganjem a često i bez ikakvih kompenzacija) sakupljale tisuće fotografija i sređivale, a cio niz stručnjaka (deset njih) bio povezan u tom koordiniranom radu. A nije se radilo samo o modernoj umjetnosti nego i onoj Srednjeg vijeka, i baroku, i 19. stoljeću. U pomanjkanju kulturne kohezije naše sredine (koju nisu željeli kritizirati) ti su dobronamjerni i nedobronamjerni upućivali zamjerke upravo stručnjacima, angažiranima, ali najčešće osamljenim i bespomoćnim. Povodom jedne takve »zamjerke« i pišemo ove retke.

upravo nedostižna mogućnost (ne-mogućnost) iole potpunije informacije činile su i najbolje stručnjake oprezanima. I upravo zbog toga naši su stručnjaci sa sveučilišnih katedara krenuli drugim putem: dugotrajnijim, ali zato pouzdanijim, i temeljitim: od temelja. Od primarnih istraživanja i monografskih radova. Da, postojala je dilema: ići u horizontalu (u svojoj širini dokumentiranja), ili u vertikalne zahvate pojedinih i bitnih umjetničkih ličnosti. Skućenost sredstava i nužnost da se što brže dođe do barem nekih rezultata uvjetovale su izbor vertikalnih prodora (u jedan problem, u jednu ličnost), i tako je proučavanje i započelo: od knjige o Vjekoslav Karasu, Ignjatu Jobu, Jurju Plančiću, Mihajlu Stroju itd. itd. Danas ih je već teško i nabrojiti...

Bila je to odlučna i zaista znanstvena orijentacija na metodu primarnih istraživanja, i nigdje u Jugoslaviji takve orijentacije, unutar moderne umjetnosti, nije bilo. Zato je i spominjanje nekih drugih načina u Ljubljani ili Beogradu posve neumjesno: to su drugačija shvaćanja i druge metodologije. O razlikama i rezultatima povijest će već reći riječ. Takva orijentacija ubrzo je dala svoje plodove: mnoštvo rasprava, monografija, knjiga (pa i izložbe su dobrim dijelom bile upravo njima omogućene) počelo je izlaziti, unatoč pomanjkanju shvaćanja kod izdavača, i sredstava naravno. Prvi i drugi naraštaj povjesničara umjetnosti poslije rata sami su stvarali mogućnosti: u Nakladnom zavodu Matice hrvatske, u Društvu povjesničara umjetnosti koje su osnovali (i njegovim izdanjima), pri Odsjeku za povijest umjetnosti. O svemu tome zar »kritičari« pojma nemaju?²

Samo, može li se pisati o našoj povijesti umjetnosti, a da se za te izašle knjige ne zna? Možemo li dijeliti lekcije o »analfabetizmu«, a da sami nismo pročitali barem koje od tih desetaka izdanja, pa da se barem uputimo u metodu i tehniku izučavanja, pa i u temeljnu metodologiju? U prilike i neprilike takva rada u nas, i baš o tisućama podataka, od kojih naši suradnici nisu prezali i koje pretpostavljaju *godine samoprijegornog rada*? Može li se ne znati da je XIX. stoljeće monografski gotovo obrađeno: od A. Bulat-Simić, V. Kružić, K. Prijatelja (Dalmacija), O. Švajcera (Slavonija), B. Vižintina (Rijeka), i mnoga imena prvih desetljeća ovog vijeka (M. Kraljević, M. Rački, B. Čikoš-Sesija, E. Vidović, O. Herman, M. Uzelac, M. Kl. Crnčić, Lj. Babić,

2. Jedan od posljednjih slučajeva jednostrane zamjerke je ona Josipa Depola (»*Zasad: navigacija po zvijezdama*«, Vjesnik, 15. IV. 1980) s kvalifikacijama poput: provincijske učmalosti, nemarnost itd., a s težištem na tvrdnji: nemamo povijesti hrvatske moderne umjetnosti, a drugi je odavno imaju. Kako prvi svesci te povijesti naše moderne umjetnosti već odavno leže u »Liberu«, a posljednji je, četvrti svezak predan u lipnju 1979. godine, to ta zamjerka na otužan način otpada. Riječ je o knjigama (o četiri knjige, zapravo), svaka po 500—700 tipkanih stranica, popraćenima s nekoliko stotina fotografija (*svaka*). Je li dakle krivnja na povjesničarima umjetnosti, ili na izdavačima, ili na forumima koji su finansijsku pomoć *uskratili*? Ali ne samo to: upravo iz DHU, te iz Instituta za povijest umjetnosti potekao je prijedlog i započet rad na općoj »sintezi« čitave povijesti hrvatske umjetnosti u 7 knjiga, od kojih će prva uskoro ugledati svjetlo dana.

Z. Šulentić, V. Gecan itd, pa kipari I. Meštrović, R. Frangeš, I. Rendić, D. Penić, B. Dešković; pa arhitekti: B. Felbinger, K. Weidmann, obitelj Grahor, D. Ibler, H. Ehrlich? Ne znam treba li uopće spominjati velika monografska izdanja kasnijih umjetnika, općepoznate, ali i mnoge manje rasprave i eseje o starijim i mlađim. Nekoliko desetaka brojeva »Peristila« i »Života umjetnosti« puni su takvih rasprava. A ne znam treba li skrivati praznine koje još postoje i mnoge nedovršene knjige, ali i one koje ne mogu naći nakladnika. Znam ih koje su nakladnika čekale i desetak godina; pa kako to da su samo povjesničari umjetnosti krivi?³

No to je samo jedna strana problema. Druga je nužnost i sintetičkog rada, usporednog, pa i teoretskog razmatranja fenomenâ. I upravo zbog toga povjesničari umjetnosti osnovali su časopis za suvremenu umjetnost, »Život umjetnosti« (najprije u Matici hrvatskoj, a kasnije u Institutu) ne samo sa ciljem praćenja modernih pojava i suvremenog likovnog stvaranja nego i teoretskih i sintetičkih pokušaja. Pa može li se danas kritizirati našu kritiku, a da se taj časopis (kao ni »Peristil«, uostalom) niti ne spomene, prvi u našem likovnom životu, koji je uz goleme napore ipak nekako izlazio, bez »profesionalizacije«, naravno; i da se ne spomenu baš sintetičke rasprave: o našem nadrealizmu, apstrakciji, o »Zemlji«, o problemu naivne umjetnosti, i cio niz sa područja arhitekture i urbanizma. Sve to nije dovoljno? Bez sumnje, to nije dovoljno, a sigurno je i polet u istraživanju zastao, i časopisi ne izlaze redovno, a ipak: znam za cio niz monografija u radu, a i za neke odavno gotove (dvije o M. Kraljeviću, pa o M. Uzelcu, O. Postružniku, Frani Šimunoviću, Kseniji Kantoci, O. Petlevskom) koje traže izdavača. I što bi sada trebalo: moliti za nešto obzira, ili čak suosjećanja prema našoj situaciji? Ili, bolje: za konkretnu kritiku (koje nema), ili, čak, za konkretnu pomoć u radu i u nastojanju?

Tako smo stigli do bitnog pitanja i do zaključka: druge i drugačije zamjerke treba da upravimo sebi samima. Neke smo tek usput već spomenuli, ali bitno je: nestalo je programiranja i praćenja izvršenja — i tu je povijesna krivnja našeg Instituta neoprostiva. Zatajili su i već uspostavljeni postupci i »projekti«: tako za modernu umjetnost sistematsko snimanje izložaba. »Strukture« suradnika u Institutu skrenute su od svoje funkcije (koordinatora i organizatora), a one u muzejima od iole usmjerenog i intenzivnog istraživačkog rada. Pa kad naša kritika bude u stanju (»*liber scriptus*...«) pročitati te knjige napisane i nenapisane, otkrit će se zacijelo stvarne krivnje i nedostaci, i odgovornosti. Tada naravno, više za to neće biti potrebna nikakva dodatna obavijest i nikakva hrabrost.

3. Sluteći mogućnost sličnih zamjerki, i znajući za zlu volju upućenih i neupućenih, i za pomanjkanje kohezije u našoj kulturnoj sredini, naš je institut u 16. broju »Života umjetnosti« ne samo izložio kratak, ali djelomični izvještaj svog dugogodišnjeg rada, nego i neka načela metodologije i tehnike rada kojima se rukovodi. Znači li, dakle, da ni taj izvještaj nije pomogao našim kritičarima?

2. UPRAVO U METODOLOGIJI

Koji je to »predmet« naše znanosti i u čemu je njegova veličina? Predmet njezin je široko obzorje koje mu je upravljena: to je živa povijest ljudskog duha, živa zato što je i danas tu, pred nama i u našem doživljaju. To je neiscrpno i čak promjenljivo (jer se mi sami skupa s njime mijenjamo) obzorje ljudskog stvaranja, koje *jedino* u punoj vrijednosti ostaje, zanimljivo i neophodno za sadašnjost i za budućnost.

Znam, i povijest na neki način ostaje, u znanju i u knjigama; ali u živom doživljaju samo ako se nađe povjesničar koji će je učiniti živom i (danas) doživljajnom. Svako umjetničko djelo, međutim, ima svoju *singularnu* i *posebnu* vrijednost. Ona se (za nas) mijenja, ali nikad ne nestaje. Ona je nastala u posebnom svijetu, u duhu pojedinca, na određenom mjestu, i u određenom vremenu, i zato je zaista *određena* »struktura«: prepoznatljiva bez greške, kad su svi njezini elementi uočeni, zato baš što je *uspoređljiva* s drugim uvijek različitim »strukturama«: individualnim, grupnim (onima pojedinih »škola«) i vremenskim, to jest stilskim. U dijakroničnim dimenzijama, kao i u sinkroničnim, postoje, dakle, posebne duhovne vrijednosti. One čine kulturnu povijest, a u našem slučaju: povijest umjetnosti.

Antropološka, stvarno »povijesna sinteza«, i traženje »smisla« i značenja razdoblja i epoha, to je funkcija ove naše znanosti. Ona počiva na tim singularnim, dakle »jednakovrijednim« podacima, i tretira ih, uspoređuje ih i ocjenjuje. Ona živi u doživljajnom, ali teži aksiološkom. Ocjenjuje, dakle, promjenljivu doživljajnu vrijednost, i u tome je egzaktna i subjektivna kao svaka druga znanost; ni više ni manje — što će laičkom duhu, koji živi u svakidašnjici »činjenica«, uvijek izgledati čudno.⁴

4. U svojoj raspravi *Johannes lapicida parlerius ecclesie sancti Marci*, »Peristil«, br. 22, Zagreb 1979, str. 15—54, Nada Klaić je dala stanovit prilog istraživanju portala zagrebačke crkve sv. Marka. Vjerojatno ona ima u ovom slučaju i pravo, a i za našu kulturnu povijest nešto bi značilo kad bismo mogli utvrditi da su naši »parleri« radili portal crkve, a ne praški, konkretno Ivan, koji sigurno boravi na Gradecu od 1364. do 1377. — Nada Klaić, međutim, u toj raspravi spočitava Ljubi Karamanu što često zamjenjuje dokaz domišljanjem. Bez obzira na meritum tog slučaja, i onih slučajeva koje konkretna dokumentacija još može ispraviti ili nadopuniti, potrebno je suprostaviti se tom ironiziranju »domišljanja«, ono je, naime, velika mogućnost naše znanosti i redovno je (ako je) rezultat nagomilanog individualnog i *općeg* iskustva. S komparativnom metodom i neposrednim sagledanjem stilskih, ikonoloških, morfoloških i »kaligrafskih« oznaka riješen je u povijesti umjetnosti golem (najveći) broj problema: atribucija, datacija, semantičkih i duhovno-historijskih referencija itd., itd. Zato je najmanje točno kad Nada Klaić piše (ona će ironično reći: kao »čisti« historičar, ali ona je tu i nehوتيčno točno razotkrila nedostatke svojega gledanja): »Nevolja je pri tzv. slobodnim ocjenama historičara umjetnosti upravo u tome što se, kako je sprijeda rečeno, često povode za prvim dojmovima i što ne daju glavnu riječ izvornoj građi, koja je jedina nepogrešivi vodič u raspravljanju« (str. 52).

Nema dokumenta? Nema sigurnog datuma? Pa kakva je stvarna utemeljenost tog fenomena? Postoji li on uopće? — pita se takvo prizemno, tobože povijesno razmatranje prošlosti. Usporedba, analiza podudarnosti, apsolutno prepoznavanje, ti metodološki postupci naše discipline tuđi su, vidimo često, susjednim znanostima. Oni su, međutim, za nas specifičan modalitet izučavanja, i ponos vladanja situacijom. Protiv dokumenta, čak, i protiv potpisa! — to je najljepša gesta koju možemo učiniti, a upravo najveći predstavnik talijanske moderne povijesti umjetnosti, govoreći o jednoj izjavi A. Venturija (»Basta lo stile dell'opera«) rekao je Longhi: »Nobilissime parole del sonoscitore contro il documentista...«. Slika na oltaru (nekad) dominikanske crkve u Bolu popraćena je dokumentom? — ali, dovoljan je jedan pogled... Veliko Raspeće Paola Veneziana, čudesno djelo trećenta, stajalo je kod dominikanaca u Dubrovniku nekoliko stoljeća, visoko, na onoj gredi, a naša povijest umjetnosti (zavedena baš jednim dokumentom) nije za to znala. Koliko smo puta klimali glavom nad potpisom naizgled savršeno autentičnim, a i danas čitava geneza El Greca »visi« i pada (zapravo) na nekoliko nejasnih (navodnih) potpisa: mogu nam, dakle, pomoći, ali i odmoći.

Ponekad zaista neki dokumenat pomakne malo ovu začaranu zgradu, ali što zato: ona ipak postoji u povijesti; ona je ipak autonomno riješila i rješava na tisuće problema upravo analizom (semantike i semioloških slojeva) i usporedbom. Sevilla — točno krajem drugog desetljeća! Gent! — poslije 1430! Uz točnost od jedne ili dvije godine utvrditi neko Tizianovo djelo — to je mogućnost koja prezire svaki dokumentat; bez obzira na to što će nas on, ponekad »lupiti« po glavi. U tom slučaju naprosto znači: nismo točno »mislili«. U našem »razmatranju stila« bila je neka greška. To su, naime, iskustva koja treba uvijek nanovo sakupljati. Ali bitna činjenica za našu znanost ostaje, uvijek i nezaobilazno: samo umjetničko djelo.

Treba li još precizirati? Ova maštovita (ali ne i izmaštana) zgrada koja lebdi u našem duhu nastala je, naravno, također u povijesti. Ona lebdi na nekoliko čvrstih (nekoć dokumentiranih) činjenica i datuma, ali teži tome da ih zaboravi, i da operira sama po sebi, spekulativno, kao i mnoge druge znanosti, počevši od arheologije dalje (do fizike i astronomije, čak). Štoviše: užitak je »zaboraviti«, i malo bismo toga mogli bez zaborava. Ta kako je mali dio toga našeg znanja »dokumentiran«! A čak kad i ne govorimo o tom dijakronično-sinkroničnom rasteru, odnosno, pošto smo ga utvrdili i »prera-

Gdje bismo bili kad bismo se tako oslanjali na »izvoru građu« (koje u nas najčešće i nema)? Naprotiv, ona ne samo što nije jedini vodič nego je često pogrešna, nepotpuna i nepouzdana, o njezinoj interpretaciji da i ne govorimo. U povijesti umjetnosti glavni je vodič umjetničko djelo; ono je naša »izvorna građa«, i njegove stilske referencije. Koliko je podataka nestalo, koliko uništenih arhiva! Pa ipak, što se može našom metodom učiniti (i to *ad fontes* u pravom smislu riječi) može se i u nas vidjeti u knjizi Ive Maroevića: S i s a k. A riječ je o gradu u kojemu o arhivu ni traga nema.

Ali primjeri su u tolikoj mjeri brojni da ih navoditi nema nikakva smisla.

sli«, ostaju golema prostranstva *duhovnog života unutar njega*: ne samo doživljaji nego i kognitivne mogućnosti: kulturna povijest, drugim riječima, koja je tek: *ostvarenje povijesti*. Ona postoji kao doživljaj, ali i kao znanje, a uvijek je složena od »živih« struktura, jer je *dio* uvijek pojedinačan i individualan: odrediti odnos *dijela* prema »najbližoj« *cjelini* (recimo individualnom opusu) može se gledajući prvenstveno samo *djelo* kao »odvojen« fenomen, ali i povezujući ga odmah s pomoću *usporedaba*. Tako nastaju i *dalje* cjeline na višem stupnju: škole, pravci, univerzalni stilovi, i to su veoma stvarne »strukture« u povijesti umjetnosti.

A čini mi se da bi i u samoj povijesti (u znanosti o povijesti) trebalo više pažnje obratiti upravo u sporedbi. Rekli smo: fenomen su singularni i posebni, ali znači li to da su i neusporedivi? Naprotiv, upravo kao dijelovi užih i širih struktura oni korespondiraju s cjelinom (s cjelinama) i *objašnjavaju se međusobno*. Vjerojatno je tako, više ili manje, i u drugim disciplinama, ali u našoj posve sigurno: područja su duha otvorena jedno drugom, prožimaju se i ogledaju među sobom.

3. NIKAD ODVOJENO...

A tu se ukopčava i treća napomena: poslije one *prve* iz same tehnike istraživanja, i *druge* iz »čiste« metodologije, ova se *treća* odnosi na metodiku prenošenja i predavanja, na prikaz i izlaganje umjetničkog djela u srednjoj školi, ali ne samo u njoj. Riječ je o iznošenju, u *cjelini* i *unutar* cjeline, *živog toka* koji teče i koji se tek tako u svom tijeku objašnjava, koliko se već objasniti može: u dijakroničnom i sinkroničnom ogledanju i tumačenju, u vremenu, dakle, i u prostoru. U povijesti, drugim riječima.

Ne postoji djelo izvan povijesti, ne postoji oblik (forma) izvan djela, niti se ova može *ljudski* promatrati izvan njega. Niti u povijesti i u našoj duhovnoj mogućnosti, i u našem razumijevanju, ne može postojati umjetničko djelo odvojeno od ostalih: onih koji ga pretpostavljaju i objašnjavaju, i daju mu, unutar dijakroničnog i sinkroničnog slijeda, pravo (ili što potpunije) značenje i doživljajnu snagu. A mi smo u našim srednjim školama, u programu i u prvom udžbeniku učinili upravo *suprotno*: »izvukli« smo iz djela samo njegove vizualne elemente, a osim toga smo samo djelo odvojili i izolirali, i učinili od njega: *prvo*, nerješivu zagonetku, i, *drugo*, lišili smo ga svega doživljajnog (iznad čisto senzornog), dakle umjetničkog.

Govorim o nastavnom programu, kojega sam posljedice dugo u svojoj okolini opažao, i govorim o prvom dijelu udžbenika za naše srednje škole, o »Uvodu u povijest umjetnosti« (1971).⁵

5. Već odavno sam (od 1971) bio ugodno iznenađen vrsnoćom i bogatstvom ideja ovog trodjelnog udžbenika Jadranske Damjanov, ali i zaprepašten pogrešnom metodom ovog prvog dijela; temeljnog, jer je bio prvi, kao stvoren da u učeniku ubije svaku volju i dalju želju za ovom lijepom materijom: jednom od najpristupačnijih i »najsuvremenijih« (jer je vizualna), *kao stvorena za mlade naraštaje*.

Što je to umjetničko djelo? Ne ulazeći u ostala određenja gnoseološke ili ontološke estetike, možemo ipak sa sigurnošću reći: ono je *cjelina*.

Posebna i singularna cjelina, ali nastala u tijeku povijesti, dakle sama po sebi je entitet i »struktura« (kako bismo danas netočno rekli), i postoji unutar većih strukturalnih cjelina. Doživjeti ga, objašnjavati i »predavati« ga možemo, dakle, kao cjelinu i unutar drugih cjelina. A što radi naš program i naš udžbenik: on pokazuje ili projicira pred neiskusne i začuđene mlade oči strašne enigme, zagonetke koje kao da su pale sa zvijezda, i »analizira« ih, u njihovoj vizualnoj egzistenciji: u formi, tobože. I svejedno je radi li se to na način starih njemačkih seminara ili modernih strukturalista, to je uvijek najveći grijeh koji u estetici i u povijesti umjetnosti možemo učiniti: to je odvajanje »oblika« od »sadržaja«, *razbijanje cjeline djela*. O doživljaju, dakle, niti govora? O konotacijama i referencijama, ili barem o nekom *osjećanju*, ako već odbijamo hegelijansku »gnoseologiju«?

Označitelj bez označenog (rekli bi strukturalisti), ljuska bez jezgre, znak u čistoj »znakovitosti«, a Panofskom, i Dvořaku — o Marxu da i ne govorim — okreću se već kosti u grobu. Što bi tek Benedetto Croce sa svojim jedinstvom intuicije i izraza? Izražava li nešto ovaj »Posljednji sud« iz Sikstine koji projiciramo na ekranu, ili onaj Chagal, ili De Chirico, i što je to zapravo? To su skupovi linija, ploha, mrlja, to je užas zastarjele formalne analize, dovoljan da nas ohladi za cio život. To je zaista led Antartika, suha ljuska, školjka bez bića, smrt umjesto života.

I ne samo to. Nije to izdvajanje »forme« jedini grijeh te shematske metodike. Jednako je tako nedopustivo izolirano ahistorijsko tumačenje (i predavanje) djela, bez onog *prije* i onog *uz*, bez *dijakroničnog*

niza koji ga kako-tako čini razumljivim, i bez *sinkroničnog učvršćenja* (i objašnjenja) stilskih kategorija; bez *povijesti*, drugim riječima, koja je zapravo, jedino što zasigurno znamo, i što nam pomaže orijentirati se danas. Historicizam? Ne, jer je sve to u *funkciji* današnjice, za nju i za njezino obogaćenje i razumijevanje. To nisu tek slojevi iskustva i sjećanja, nego i *stvarnog kulturnog postojanja*; i naravno, sa svim nastojanjima objašnjenja: psihološkog, sociološkog i povijesnog. Determinizam? Možda, ali nije moguće zaustaviti ljudsku misao: ona će uvijek pokušati shvatiti, približiti nedokučivo, objasniti zagonetno.

Jer o zagonetnom se doista i radi, i čemu onda učiniti ga još zagonetnijim? Nikada, zacijelo, neće nikakva teorija umjetnosti ili estetika moći objasniti ono što je singularno i posebno u umjetničkom djelu: *kako* i *otkuda* ono dolazi? Ali će teorija i povijest umjetnosti objasniti ili, barem, objašnjavati semantične slojeve, ideje i konotacije, funkciju i intenciju, pa i ono što živi i ono što umire u umjetničkom djelu. Ostavimo, međutim, po strani u srednjoj školi znanstvena objašnjenja i kognitivne vrijednosti; spasimo barem primarne doživljaje. One koji *kreću* od vizuelnog poticaja, ali onda prolaze *kroz* sve bogatstvo naših osjećaja i misli, osjećanja i mašte — pa barem slutnju da im damo o ovoj svečanosti: *koja se zove povijest umjetnosti*.

Kako to i čini drugi i treći dio udžbenika: »Povijesni pregled« i »Moderna umjetnost«, i tu se sada može sagledati vrsnoća ovog autora i metodičara. Zbog čega još i više treba žaliti krivo usmjerenje prvog dijela; koje u interesu mladih naraštaja i elementarnih zasada metodike, u ime temeljnih estetskih načela i stvarnih vrijednosti umjetnosti *treba što prije ispraviti*. Pri čemu apeliramo u prvom redu na samog autora udžbenika, a zatim na »stručnu javnost«, na naša društva i tijela kojima je do umjetnosti stalo.

X

Bilo je već kasno da reagiram, ali to me ne može posve opravdati. *Znao sam* otprilike za taj program i metodiku. Nije me, doduše, nitko nikad konzultirao, ali zašto pitanje ipak nisam tada postavio? Zbog »mira u kući«, valjda? Dugo smo se borili za uvođenje ove discipline u srednju školu (a završilo je sve sa bijednih 1/2 sata na tjedan, danas još i manje), pa zašto neslogom kvariti utisak i osvojene mogućnosti? A i dosta je čovjeku ponekad tih neslaganja i sukoba, i tako je došlo do slijeganja ramenima: treba iskušati, uostalom, i razmisliti, a i sâm sam dao inicijativu za uvođenje (u prvoj godini *fakultetskog* studija) sličnog »Uvoda«. Ali to je bilo, na fakultetu, dakle poslije stanovitog već poznavanja povijesti umjetnosti, i uz ostale, povijesne kolegije. Ubrzo mi se, međutim, u svoj strahoti ukazala sva štetnost takvog suhog, formalističkog i »intelektualističkog« »uvođenja« mladih duša sa srednjoškolskih klupa u najljepše oblasti kulturne povijesti. Ovaj moj zakašnjeli *mea culpa* što može izmijeniti? Uostalom, i to je zakašnjeno »uvjetovano«, kao i djelotvornost ovih mojih riječi; pa ipak, one apeliraju na zdrav razum laika i stručnjaka, na čudesan faktor doživljaja, na ljudskost i estetičnost umjetničkog djela; koje ogoljeno od doživljaja i ljudske cjeline, postaje nerješiva zagonetka, mučna i dosadna.

S tim su i ove moje napomene, za sada, došle svome kraju. Ako je ona druga samo ponavljanje nama notorno poznatih zasada (izazvana akcidentsom ne odviše važnim), prva i treća napomena zadiru u, za nas *ovdje*, bitne komplekse umjetničkog postojanja: istraživanja i odgoja. Nabacio sam ih u hitnji i, vjerojatno, *odviše kasno*. To su zablude psihološke, ili organizacijske, ili su naprosto interesna stanja koja se teško ispravljaju, i traže, očito, izmjenu »ambijenta«. Ali upravljene su, zasad, ove napomene ipak nama samima: zbog umjetnosti naše, i postojanja u njoj, zbog baštine često još neotkrivene, zbog vrijednosti jedva pristupačnih, zbog nostalgije prema ljepoti svijeta, i onog sjaja što je sjao i što sjaji s ekrana u dvorani br. 6. Filozofskog fakulteta, a bio je i to samo bljedi odsjaj onoga što smo kasnije gledali širom svijeta, i u dvoranama velikih i malih muzeja; koji nisu, kako to neki naši »muzejski zavjerenici« misle, grobovi i grobišta, nego svijetli znaci spasa i — svetišta.